

**A NARRATIVA INTERMEDIAL SURREALISTA  
PARA UMA LEITURA DE *PAS POUR LES PARENTS* E *CONTO DE  
NATAL PARA CRIANÇAS*, DE MÁRIO-HENRIQUE LEIRIA**

**THE SURREALIST INTERMEDIAL NARRATIVE  
TOWARDS A READING OF *PAS POUR LES PARENTS* AND  
*CONTO DE NATAL PARA CRIANÇAS*, BY MÁRIO-HENRIQUE  
LEIRIA**

**ANA ISABEL SANTOS\***  
ana.isabelrs@hotmail.com

O presente artigo propõe uma reflexão teórica em torno da narrativa intermedial tal como perspectivada e praticada pelos surrealistas, partindo da análise de duas obras do poeta e artista de Ofício Múltiplo Mário-Henrique Leiria – designadamente *Pas Pour les Parents* (1951) e *Conto de Natal para Crianças* (1972). Partindo da observação dos principais tópicos que caracterizam este objeto de estudo, no enquadramento das práticas artísticas experimentais do período em análise que cruzam a poesia com a fotografia e a colagem, este artigo apresenta-se essencialmente como um comentário metacrítico em torno de um conjunto de instrumentos e conceitos essenciais para ponderar sobre modos de tratar as porosidades entre as artes, de forma a pôr em evidência o lado importante da abordagem intermedial: a tentativa de dar resposta a experiências e ideias de poesia, literatura e arte que diluem fronteiras, e de onde acolhemos novas maneiras de trabalhar não só o literário, como diferentes artes.

**Palavras-Chave:** roman-collage; intermedialidade; surrealismo; media; imagem; combinação.

The present work reflects about reflects on the intermedial narrative as it was conceived and practiced by surrealist artists, starting from the analysis of two works by the poet and Multiple Task artist Mário-Henrique Leiria – namely *Pas Pour les Parents* and *Conto de Natal para Crianças*. From the observation of the main topics that characterise this object of study, in the framework of the experimental artistic practices of this period that cross poetry with photography and collage, this study presents itself essentially as a metacritical commentary around a set of tools and concepts that are essential to ponder on ways of dealing with the porosities between the arts, in order to highlight the important side of the intermedial approach: the attempt to respond to experiences and ideas of poetry, literature and art that dilute borders, and from which we welcome new ways of working not only the literary, but different arts.

**Keywords:** *roman-collage*; intermediality; surrealism; media; image; combination.

---

\* Doutoranda em Estudos Literários, Culturais e Interartísticos, ramo de Literatura e Estudos Comparatistas, Universidade do Porto (UP), Faculdade de Letras (FLUP), investigadora não-doutorada do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (ILCML), Porto, Portugal. ORCID: 0000-0003-1861-613X.

Data de receção: 31-05-2021  
Data de aceitação: 14-10-2021  
DOI: 10.21814/2i.3447

*Le surréalisme fut un mouvement nocturne et une  
des images qui le donnent à voir, et l'éclairent,  
est la constellation: assemblée d'étoiles, faisceau  
de feux dans la nuit.*

— Octavio Paz

## 1. O novo olhar da vanguarda artística

A tradição moderna desde cedo ficou marcada pela impossibilidade de ver a poesia sem pensar na imagem visual retórica, mental. Contudo, a associação de uma panóplia de ferramentas e estruturas de montagem pertencentes a outras áreas de expressão visual e plástica, geradas através de um processo de combustão ou fluxo de imagens – com modos de expressão verbal que testam novos protocolos de leitura por contaminação interdisciplinar –, possibilita a análise de uma vastidão de experiências metadiscursivas e transmediais que tiveram no Surrealismo o seu apogeu. A importância de trabalharmos com artistas de Ofício Múltiplo está na reação valorativa da iconicidade do verso e das formas poéticas através de diálogos entre literatura e artes visuais que testam novos modos de conceber a criação poética e o ato de leitura, e que colocam em causa a sua redução a um enquadramento verbal: se nos colocarmos somente sob uma tradição da poesia como produtora retórica de uma imagem verbal, estamos a negar um pertinente alargamento do fluxo de imagens enquanto processo retórico que pode ser conseguido por outros meios. Este tipo de configuração multimodal advém da possibilidade de observar o modo como a poesia se tem vindo a modificar, nos séculos XX e XXI, em função da articulação de noções de imagem que não entram na perspetiva retórica clássica, mas que reclamam uma libertação da matriz verbal para incorporar dimensões transmediais ou marcadamente performativas. Se este trânsito se tornou mais comum na produção contemporânea, já ao longo do século XX muitos autores se dividiam por um ofício múltiplo – ora votados à poesia escrita, ora trabalhando a imagem visual, ou a imagem em movimento, ou outros processos criativos, como a performance.

No contexto da revolução artística que caracterizou as vanguardas do século XX, deve-se ao Surrealismo a ideia de que a poesia é algo que está para lá do papel, e a visão marcadamente performativa que atribuem à experiência poética tem como objetivo a concreção da vida onírica e de uma noção de realidade que não distingue real de imaginário. Posto isto, e tendo como baliza temporal a travessia poetológica levada a cabo pela geração surrealista portuguesa de finais dos anos 40 e início dos anos 50, utilizaremos duas produções do poeta e artista plástico Mário-Henrique Leiria (1923-80), personalidade maior do Grupo Surrealista Dissidente – *Pas Pour les Parents* (1951) e *Conto de Natal para Crianças* (1972) –, como ponto de partida para refletir acerca das ramificações teóricas sobre o fenómeno dialogante entre as artes e o cruzamento de processos tipicamente narrativos com mecanismos poéticos e plásticos.

A Modernidade encarregou-se de colocar em causa o requisito da *mimesis* na poesia, em nome da condição poética: esta cria uma realidade nova, tem uma dimensão inventiva, que não propriamente dilui a questão da representação, mas reformula-a de outra maneira. A aplicabilidade desta premissa ao objeto de estudo deste artigo – as narrativas intermediais surrealistas de Mário-Henrique Leiria – exige, simultaneamente, a articulação do universo da fotografia e da literatura com o da *collage*, uma das práticas artísticas de maior culto no seio das vanguardas do século XX trazidas pelos *papiers collés* cubistas de Picasso e Braque, e uma das mais revolucionárias e inovadoras técnicas

de recorte e montagem de fragmentos visuais que viajam entre universos díspares. A atitude assumida pelos cubistas, e mais tarde por artistas *dada* e surrealistas, até chegarmos a uma reformulação teórica nos anos 50 e 60 com William Burroughs e a técnica de *cut-up*, assenta numa revitalização do poder ontológico da arte através de uma emancipação do sistema semiótico e figurativo por meio da sobreposição de materiais deslocados das suas origens. Se nos focarmos somente numa reflexão metacrítica ao nível do cruzamento entre a poesia e a colagem, estamos a tipificar modos de produzir sentido e a criar uma metalinguagem específica para trabalhar com objetos híbridos onde a colagem se funde não apenas com a poesia, mas com uma ideia de narrativa.

A par da revolução da *collage*, também a imagem moderna trazida pela fotografia surrealista executou um redirecionamento da lente para uma alteração perceptiva da realidade através da criação de um universo de cariz alucinatório, metamorfoseando a perceção genérica dos objetos que o uso comum do quotidiano nos oferece. Apesar de o foco do presente artigo residir no cruzamento entre a fotografia e a literatura a partir da concetualização de uma ideia de narrativa intermedial, tendo em conta todas as implicações que daqui surgem – e não ser, por isso, pertinente dissertar sobre as origens do Surrealismo na fotografia (onde residem já nomes incontornáveis como Man Ray, Raoul Ubac, Hans Bellmer, André Kertész, ou Fernando Lemos, no caso português) –, importa ter em consideração que a fotografia marcou esta geração de artistas ao reformular-se enquanto projeto experimental de transformação da realidade no contexto das práticas de apropriação de mecanismos do sonho e da imaginação, reservando para si um estatuto transgressivo e fecundo no qual o protagonismo tanto é cedido ao objeto fotografado, como aos processos de construção do ato fotográfico em si.

## 2. Para uma expansão do conceito de *poema*

Na História Literária, o romance não surge especificamente no século XVIII ou XIX, mas é o culminar de uma revolução histórica que nunca foi unificada e não tem uma forma específica, porque não existe uma visão unívoca da realidade. Segundo Mikhail Bakhtin (2001), o romance era um género marginalizado, que aos poucos começa a ser avaliado pela sociedade e sucessivamente teorizado. Para o teórico russo, trata-se de um género transgressor, um *antigénero*, tardiamente teorizado e durante muito tempo ultrapassado pelas criações versificadas, e ao marcar uma oposição perante toda a atitude logocêntrica, torna-se alvo de processos de hibridização e transformação estética.

A atribuição da dimensão plástica e combinatória a um género dotado de um registo discursivo muito específico e enraizado no universo histórico-literário de todos os tempos, resulta na evidente perda de domínio do modo narrativo, encetando uma linguagem tendencialmente lírica que qualifica as legendas automáticas e revela um cenário de alucinações mentais e visuais. Ao observarmos de perto o *roman-collage*, um subproduto da colagem surrealista introduzido por Max Ernst em meados dos anos 20, importa determo-nos, desde logo, em três questões preambulares: 1) a discussão sobre a problemática da transgressão genológica; 2) a questão não-autoral que obras desta natureza propõem ao herdarem a dissolução de um suposto reconhecimento de autoria criativa diretamente da própria matriz da *collage*; 3) bem como a reflexão em torno deste objeto *mixed media*, multimedial, que gera um funcionamento em rede quanto aos media que convoca por partir da tradição de pensar o texto do ponto de vista semiótico, como mostra Claus Clüver (2005, p.15), mais do que estritamente verbal. De um ponto de vista mais geral, os Estudos Interartes e Intermediais possibilitam a criação de um *corpus* de análise que se debruça sobre o romance-colagem enquanto género transgressivo difícil de

delimitar e conceptualizar, trabalho este até hoje escasso do ponto de vista teórico. De facto, devemos a Max Ernst o lugar pioneiro no desenvolvimento de uma ideia de *colagem narrativa* a partir da combinação de fragmentos fotográficos diversos, sobretudo tendo em consideração que a mesma é gerada por meio de uma combinação medial entre texto e imagem; para todos os efeitos, devemos interpretar estes objetos a partir da própria formulação de sentido e não estritamente da formulação textual, sendo uma tarefa que cabe mais ao leitor do que ao próprio autor.

A interseção de mecanismos pertencentes ao universo da fotografia, da poesia e da colagem faz com que o processo de construção da imagem mental no caso da narrativa intermedial não se fique exclusivamente pela imagem metaforicamente construída, para passarmos a procurá-la como elemento externo, materialmente compositivo. De recordar que nos encontramos aqui num período marcado pelo princípio do *génio não-original*, na aceção de Marjorie Perloff (2010), no qual a nossa experiência do mundo se desdobra numa infinidade de imagens visuais, inquietas, ativas. A própria essência da poesia passa a acolher um outro modo de ver e experimentar o mundo, processo no qual perde a sua forma estritamente retórica e textual (paradigma ultrapassado) e articula a presença de objetos, fotografias, colagens, performance, etc. – a este processo associamos o estilhamento da ideia de *poema*, tão cara aos surrealistas, o qual implica, desde logo, que olhemos para o mundo através de uma combinação entre literatura e artes visuais em absoluta exaltação recíproca.

Este processo foi especialmente relevante na produção de Mário-Henrique Leiria desde o momento em que integra as atividades surrealistas até ao momento em que abandona o movimento, sem nunca realmente desprover a sua obra das premissas revolucionárias introduzidas por André Breton. Ainda que o próprio poeta se assuma como “um surrealista bastante anterior a qualquer aparecimento de grupos mais ou menos surrealistas, surrealizantes ou surrealistas mesmo” (Leiria, 2019, p. 58), o facto é que foi no contexto das experiências metadiscursivas e transmediais deste momento histórico-literário que Mário-Henrique Leiria colocou à prova a volubilidade das fronteiras entre poesia e artes visuais, com especial destaque para o desenho, a pintura e a colagem.

## 2.1. Proposta de teorização sobre o *roman-collage*

A relação da poesia com a imagem é absolutamente estruturante no pensamento moderno; contudo, trata-se de uma articulação que durante muito tempo se colocou apenas no plano puramente verbal, retórico, numa relação que não abdica do discurso verbal. A poesia é um agenciamento de imagens, pelo que a questão da visualidade pode ser colocada a partir de várias perspetivas, nomeadamente a noção de *combinação medial*, entre outras formas de imagem não-verbal. No diálogo interartes, há uma espécie de reação antilírica, na medida em que as práticas estéticas do Surrealismo e da PO-EX são movidas por processos de recusa de um excesso de lirismo que torna o texto poético menos operante e interessante, e que autores transmediais procuraram reenquadrar por meio de uma visão autonomizada de poesia. Tanto surrealistas como poetas experimentais apuraram com singular sistematicidade esta vertente reativa antilírica da poesia portuguesa que valoriza a paridade de sentido entre a iconicidade do verso e das formas poemáticas em diálogos intermediais entre a poesia e as artes plásticas.

A leitura de *Pas Pour les Parents* e *Conto de Natal para Crianças* à luz das considerações sobre uma estratégia de combinação medial entre poesia e fotografia executa precisamente isto: a superação do sentido da imagem do ponto de vista retórico e o extravasamento de uma relação intraverbal para uma perspetiva intermedial, que se

desdobra em complexos modos de articulação entre palavra e imagem. Este cruzamento entre fotografia, poesia e colagem é sublinhado por Fernando Braune, sobretudo por executar uma quebra na “homogeneidade do olhar”:

(...) a realidade pode ser subvertida surrealisticamente quando se lança mão de colagens de quaisquer objetos que venham, de alguma forma, produzir efeitos de mascaramento total ou parcial na imagem representada, desestruturando o espaço e, conseqüentemente, quebrando a homogeneidade do olhar, não apenas por interromper a linearidade e continuidade da leitura, como por introduzir novas texturas e campos, que alterarão os sentidos e remeterão o espectador a experimentar novas vivências. (...) Quando impregnada por tais interferências, a fotografia abraça as artes plásticas, tornando-se linguagens unas. Frente às colagens/montagens, pintores e fotógrafos põem-se diante de iguais propostas. (Braune, 2000, p. 30)

Segundo Irina Rajewsky, no seu texto de 2005 “Intermediality, Intertextuality and Remediation: a literary perspective on Intermediality”, o modo de responder a objetos gerados a partir de uma construção combinatória parte da copresença de dois media na sua forma material, onde cada um convoca determinados processos de significação importantes na construção de sentido. Em qualquer uma das produções de Leiria em análise, apesar de ser possível separar os versos e as fotografias, estes elementos carecem de autossuficiência: ao lermos os versos sem a presença das fotografias – ainda que a sua relação, pelo viés surrealista das obras, assente na propositada distância ontológica entre eles –, restar-nos-ia uma leitura pobre, deficiente, porque tanto imagens como palavras perderiam o valor semântico oriundo da configuração multimedial que lhes deu origem em primeiro lugar.

Enquanto poeta e artista multimedial, os poemas-colagem que Mário-Henrique Leiria produziu no período de 49-52 viriam a evoluir para um formato compósito mais elaborado e complexo, que mora algures entre o romance, a poesia e a montagem pictórica. As suas narrativas híbridas são tuteladas por uma instabilidade lógica e interpretativa acentuada pela incoesão temática entre as várias imagens que as compõem (consequência direta da ausência de nexos semânticos proporcionados pelos mecanismos da própria colagem), ou seja, não devolvem ao leitor uma sequencialidade diegética devidamente regulada pelos princípios de lógica e unidade. Na aceção de Durozoi e Lecherbonnier (1972, p. 244), a narrativa-colagem desenvolve-se em torno de uma ideia de *composição alquímica*, na medida em que se alimenta da grande heterogeneidade formal herdada da *collage* – essa “arte da descontinuidade” por excelência, nas palavras de Sergio Lima (2016, p. 9) – e que acentua a natureza inquietante das imagens *ready-made*. A narrativa estranha e inverosímil destas obras deve ser captada através do visionamento das imagens em articulação com a leitura das legendas que as acompanham, de modo a que a natureza inquietante das mesmas nos chegue, a nós leitores, por um processo de *revelação*. A dissociação entre as imagens e as legendas que as acompanham assenta na construção de cenas de sonho, pontuadas por laivos de crítica social, ironia, humor, paródia e demais processos metadiscursivos que acentuam a defasagem gerada pela heterogeneidade visual do romance-colagem. Este acontecimento é agravado pela impossibilidade de nos situarmos no tempo e no espaço, quando confrontados com fragmentos que viajam dos mais diferentes contextos e não possuem prévios vínculos entre si; esta é a génese da própria colagem, como explica Magda Dragu:

The narrative a collage tells, seen within the context of traditional linear narrative, remains completely obscured, as the conflicting readings of the collages by the critics prove. Instead, a visual collage conjures and confronts the viewer’s ontological conceptions of space, time and perception. The perceptive layers of picture-temporality are ‘intellectualized’ in the perception of a collage, since the subject of the collage is a challenge to human perception itself and a dialogue between art versus reality. (Dragu, 2020, p.16)

Vemos que existe da parte dos surrealistas um esforço em expandir a noção de poema das fronteiras da realização verbal, a partir da qual a radical surpresa gerada funciona quando se impõe na percepção do leitor, ou seja, parte de uma associação o mais díspar possível de reinos opostos. Há uma estrutura formal que gera um acerto entre os elementos, que pode ser de vários tipos, mas o indivíduo deve ser sensível a ele. O leitor, enquanto instância cooperativa e operador de sentido, é, assim, obrigado a mover-se numa ponte que liga duas realidades heterogêneas, cenários improváveis, episódios inquietantes que o convidam a repensar a ideia de realidade para lá de dados imediatos e a rejeitar um tipo de exercício de leitura assente na reconstrução lógica dos momentos da ação. As narrativas intermediais de Leiria, à semelhança de outras experiências poéticas e visuais dos surrealistas, não chegam a abandonar os sistemas de representação habituais, mas ao invés servem-se deles para subverterem o modelo perceptivo dicotômico do indivíduo: utilizam um quadro de referências familiar e nele introduzem elementos dissonantes que instabilizam uma leitura não problemática e dentro do qual transitamos do reconhecimento para o estranhamento. Como explica Nelson Goodman (1976, p. 38), “realism is a matter not of any constant or absolute relationship between a picture and its object but of a relationship between the system of representation employed in the picture and the standard system”.

Tanto em *Pas Pour les Parents* como *Conto de Natal para Crianças*, Leiria serve-se de imagens ditas *realistas*, designadamente fotografias, recortes de jornal alusivos à ditadura salazarista, guerras, catástrofes naturais, entre outros temas, e *surrealiza-as* por intervenção, através de *assemblage*: isto é mais visível na primeira obra, nomeadamente aquando da introdução de umas pernas de criança numa paisagem escura (Leiria, 2019, p. 272), ou de uma cadeira com um braço humano sobreposto (*ibidem*, p. 274). É exigido um constante treino do olhar por parte do leitor, sobretudo em momentos onde é confrontado com jogos de variação de perspetiva das imagens. Este tipo de produção está diretamente relacionado com o viés humorístico e paródico que a colagem adquire na prática experimental dos surrealistas, como é o caso do emblemático exercício de manipulação visual executado por Mário Cesariny na coletânea breve de pinturas e fotografias intervencionadas plasticamente de *Les Temps des Pionniers*, reproduzidas originalmente pelo artista em 1996 e republicadas pela Fundação Cupertino de Miranda em 2013, por ocasião dos *VII Encontros Mário Cesariny*. Este exercício adquire especial relevo na produção leiriana, em especial nas suas narrativas visuais: o autor faz um aproveitamento do carácter realista das fotografias, em alguns casos da própria narrativa e sentido nas quais se sustentam, e deturpa-os de modo a provocar uma reação no leitor. O que está aqui em causa vai muito além do ato fotográfico em si, do seu processo de criação, prende-se com o novo sentido que os materiais visuais adquirem quando deslocados do seu contexto original para servirem o propósito de construção de uma crítica ou paródia que gera reflexão em torno de determinados temas e acontecimentos histórico-culturais do país e do mundo. Em *Pas Pour les Parents*, este dispositivo humorístico e corrosivo é acionado, entre outros, por meio de uma imagem de cadáveres humanos empilhados, num cenário de guerra, pobreza e crime, onde se lê: “Em minha casa todos dormiam bem, é claro” (*ibidem*, p. 278). No contexto da sua obra, estes são os mecanismos que comprovam a colossal erudição do poeta e a consciência crua e sofrida sobre o clima repressivo da época, fruto também do seu trabalho enquanto tradutor e editor.

## 2.2. O ato de leitura

A problematização em torno do tipo de leitura/observação que obras deste género requerem exige uma análise cuidada sob a lente dos Estudos Intermediais e Interartes, sobretudo porque o leitor interage com elementos que o obrigam a oscilar constantemente entre *ler* e *ver*, uma tensão que de resto se mostra profundamente frutífera ao nível daquilo que Liliane Louvel define como o *acontecimento de leitura* enquanto processo de síntese: “an event which is necessary double, received between reading and seeing, in the sense of a dynamics, phenomenon, or movement” (2018, p.164). Especificamente nestes casos de experimentação que cruzam a colagem com os modos lírico e narrativo, é pela noção de *combinação medial* que chegamos até eles. A autora mostra-nos que diante de um objeto de natureza verbal e visual a nossa mente não funciona de forma alternada, como se poderia pensar, mas antes evidencia a indissociabilidade entre texto verbal e imagem: elementos que surgem na qualidade de entidades autónomas, mas que são percecionados conjuntamente. Neste tipo de narrativas-colagem, embora estejamos perante um objeto com uma clara natureza textual, na prática elementos verbais e visuais retroagem porque condicionam o processo fenomenológico, e a tensão de leitura simultânea que criam, potenciada por um processo de afetação recíproca entre palavra e imagem, dá origem ao que Louvel denomina de *terceiro pictural*.

Como vemos, a definição de *iconotexto* parte da indissociabilidade entre texto verbal e imagem. Trata-se de uma reflexão que tem um importante debate nas últimas décadas, fruto de estarmos dentro de um trabalho teórico-crítico muito recente e em constante desenvolvimento. O estatuto intrinsecamente dialógico do iconotexto e a natureza analógica da relação entre imagem e texto numa obra ocorrem numa mecânica marcadamente oscilante, retroativa, partindo especificamente daquilo que William J. Thomas Mitchell caracteriza como sendo uma relação de *alternância*, transposição, articulação *imagem-texto* (Mitchell, 1994, p. 89, nota 9). Falamos aqui da interação entre dois modos de representação e não mais de uma espécie de correlação direta entre a realidade e o seu duplo na representação. É a partir daqui que os surrealistas trabalham, na medida em que, sem abandonarem totalmente o campo da representação, acabam por violar o nexó lógico que existe no intervalo entre os dois componentes e aí se fixam para obscurecer e adensar a aparente causalidade de que viveria essa transposição. A partir deste processo, os autores procuram induzir o estranhamento, o *choque* no leitor, uma premissa que de resto se mostra transversal e inerente ao próprio espírito vanguardista do século XX:

Esta é a reacção que o artista de vanguarda pretende, porque espera que o receptor, privado do sentido, se interrogue sobre a sua particular praxis vital e se coloque a necessidade de transformá-la. O choque procura-se como estímulo para uma alteração de comportamento; é o meio indicado para acabar com a imanência estética e iniciar uma transformação da praxis vital dos receptores. (Bürger, 1993, p.131)

De um modo geral, estamos perante um trânsito entre arte da palavra e artes visuais, entre poesia escrita e criação poética para lá do estritamente literário: ao desligarmos a experiência da imagem de uma leitura estritamente verbal, entramos num processo de poesia expansiva que joga com os limites do literário através de processos híbridos e diálogos entre diferentes formas artísticas. Vemos, assim, que a poesia instabiliza as condições de escrita e leitura, e obriga o leitor a estranhar a relação aparente entre os objetos no mundo, a questionar a sua posição. Temos tendência para produzir sentidos perante objetos artísticos e a narrativa-colagem surrealista é um exercício de recusa dessa racionalização na arte, sobretudo por se tratar de uma ação ilógica que em tudo extravasa o carácter pictórico da colagem tal como concebida pelos cubistas.



A inverosimilhança destas histórias é alimentada pelo absurdo e incongruência de cenários, personagens, ações caricatas e temperadas com a ironia e o humor ácido característicos do estilo de Mário-Henrique Leiria. Encontramos este último elemento, por exemplo, aquando da inserção de um recorte de jornal alusivo à publicação de oito livros da editora *Mundo Novo* sobre a vida e obra de Salazar (com o título “Salazar está vivo no reino de Deus e na História de Portugal”), acompanhado da legenda “Decidi desentupir o autoclismo/ e ler um texto emocionante” (Leiria, 2019, p. 698-699). Esta é talvez a única referência histórico-temporal que encontramos em *Conto de Natal para Crianças*, na medida em que estas narrativas são pontuadas pelo automatismo psíquico e o desvanecimento dos conceitos de tempo e espaço típico do universo onírico, para além da já mencionada desproporcionalidade incómoda dos elementos das imagens (objetos, paisagens, figuras, contornos humanos, etc.).

O processo dialógico e interdependente entre produtos verbais e visuais nas duas histórias dá origem a uma narrativa assistemática que não se esgota na inexplicabilidade da situação descrita, precisamente porque potencia a incursão pelo imaginário e o sonho através do fortalecimento semântico que as legendas conferem às próprias ilustrações. Como explica Sara Campino,

É possível estabelecer alguns contrastes e analogias visuais entre as imagens, sobretudo aos níveis temáticos e de composição formal, mas a informação contida no texto é decisiva para a pertinência dessas relações, uma vez que é a palavra (integrada em frases curtas e simples, cuja continuidade é marcada tanto pelo sentido como através dos respetivos sinais ortográficos) que coloca os objetos expectantes das imagens em (inter)ação. (Campino, 2011, p. 34)

A própria disposição dos versos e das fotografias gera certas irregularidades naquele que seria o normal processo de leitura, o qual assume aqui transfigurações de ordem icónica, descritiva e narrativa que decorrem da relação hermenêutica que a imagem estabelece com o signo verbal. Maria Jesús Ávila esclarece-nos sobre este procedimento:

Cada página é logo alterada na sua significação quando o autor acrescenta uma legenda que estabelece uma relação metafórica com a imagem, metáfora que não se baseia na analogia, mas que é criada por uma relação de continuidade. Tem lugar uma transferência de sentido entre texto e imagem contíguos. Cada uma destas folhas, e conseqüentemente, as imagens que lhes correspondem, encontrarão supostamente uma leitura continuada nas seguintes, o que se revela também delirante no seu absurdo. (Ávila e Cuadrado, 2001, p.262)

### 3. Considerações finais

O enviesamento teórico-crítico aqui proposto passa pela tentativa de situar e sistematizar as principais problemáticas levantadas pelo romance-colagem sob a lente da abordagem intermedial e da dissipação da distância entre lírica, narrativa e plasticidade, sem descurar de toda uma reflexão necessária em torno da perturbação da dinâmica de receção literária. Ao atentarmos na tensão produzida entre palavra e imagem na narrativa intermedial surrealista, estamos no fundo a situar-nos num espaço intelectual que gera uma invasão da visualidade pela Teoria Literária, na qual conceitos nómadas passam a transitar alternadamente entre fronteiras de diferentes campos disciplinares da cultura visual e literária, sem nunca se fixarem num paradigma imutável. Neste processo, o leitor/observador acaba por se perder no universo fantástico e totalmente subversivo do sonho, na ironia da linguagem, deambula entre figuras obsessivas e estranhas e cenários incongruentes; dissipa-se uma ideia tradicional de narrativa porque este passa a dirigir o

olhar para o (des)encontro de imagens e versos, e para metamorfismos de proporção e perspectiva do real dispostos a atraindo o dispositivo ocular.

A convivência não-hierárquica entre texto e imagem na obra de Mário-Henrique Leiria, especificamente aplicada na composição das suas narrativas-colagem – criaturas anfíbias que residem algures entre a arte verbal e a visualidade –, dá origem a uma heterogeneidade formal sem precedentes no panorama da criação artística portuguesa do século XX, tendo em conta que proporciona uma abertura do objeto a novas formas de perceção e leitura que extravasam o domínio monodisciplinar. O espírito iconoclasta e as várias facetas de Mário-Henrique Leiria – sejam elas a de poeta experimental, intermedial, surrealista, contista engenhoso, etc. – interseccionam-se num espaço onde criação artística funciona como forma de conhecimento privilegiado da mente humana e meio de libertação face às amarras de uma sociedade burguesa inerte e intelectualmente impreparada para lidar com a magnitude de produção de toda uma geração de artistas.

## REFERÊNCIAS

- Ávila, M. J. e Cuadrado, P. E. (2001). *O Surrealismo em Portugal (1934-1952)*. Lisboa: Museu do Chiado.
- Bakhtin, M. (2001). *Esthétique et théorie du roman* (trad. Daria Olivier). Paris: Gallimard.
- Braune, F. (2000). *O Surrealismo e a estética fotográfica*. Rio de Janeiro: 7letras. Disponível em: [https://issuu.com/rafaelcrisostomo1/docs/braune\\_fernando\\_-\\_o\\_surrealismo\\_e](https://issuu.com/rafaelcrisostomo1/docs/braune_fernando_-_o_surrealismo_e)
- Breton, A. (1991). *Je vois, j' imagine: Poèmes-objets*. Milão: Gallimard.
- Bürger, P. (1993). *Teoria da Vanguarda* (trad. Ernesto Sampaio). Lisboa: Vega.
- Campino, S. (2011). *O Experimentalismo na obra de Alexandre O'Neill*. Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Clüver, C. (2005). Inter Textus/Inter Artes/Inter Media. *Aletria: Revista de estudos de Literatura*, v.14, 11–41. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/poslit>
- Dragu, M. (2020). *Form and meaning in Avant-garde collage and montage*. New York: Routledge.
- Durozoi, G. e Lecherbonnier, B. (1972). *O Surrealismo* (trad. Eugénia Aguiar e Silva). Coimbra: Almedina.
- Goodman, N. (1976). *Languages of Art: An approach to a theory of symbols*. Cambridge: Hackett.
- Leiria, M.-H. (2019). Pas Pour les Parents. In *Obras Completas de Mário-Henrique Leiria: Manifestos, textos críticos e afins*, introd., org. e notas Tania Martuscelli. Lisboa: E-Primatur. pp.260–297.
- \_\_\_\_\_. Conto de Natal para Crianças. In *Obras Completas de Mário-Henrique Leiria: Manifestos, textos críticos e afins*, introd., org. e notas Tania Martuscelli, Lisboa: E-Primatur (pp.694–718).
- Lima, S. (2016). *O Rasgo Absoluto*. Coimbra: Debout Sur L'Oeuf.

- Louvel, L. (2018). *The pictorial third: An essay into intermedial criticism* (trad. Angeliki Tseti). New York: Routledge.
- Martuscelli, T. (2013). *Mário-Henrique Leiria inédito: A linhagem do Surrealismo em Portugal*. Lisboa: Colibri.
- Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture theory: Essays on verbal and visual representation*. Chicago: University of Chicago Press.
- O'Neill, A. (2002). *A Ampola Miraculosa*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Perloff, M. (2010). *Unoriginal genius: Poetry by other means in the new century*. Chicago, The University of Chicago Press.
- Rajewsky, I. (2005). Intermediality, intertextuality and remediation: A literary perspective on Intermediality. *Intermedialités*, 6.
- Wagner, P. (1996). *Icons-Texts-Iconotexts: Essays on ekphrasis and intermediality*. Berlin: Walter de Gruyter.