

Diana Isabel Fontes Vasconcelos

O Poeta Mago

**– Presenças da Magia na Obra Poética de Mário Cesariny de
Vasconcelos**

**Dissertação de Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes, ramo de
Literatura Portuguesa, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do
Porto**

Porto

2009

Dissertação orientada pela Professora Doutora Rosa Maria Martelo

Agradecimentos

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer à Professora Doutora Rosa Maria Martelo pela orientação sempre atenta e precisa, por toda a disponibilidade e palavras de incentivo, bem como pela sua sensibilidade inspiradora, factores que farão com que este longo ano seja sempre lembrado como um dos melhores exemplos daquilo que devem significar os conceitos de *ensino* e de *aprendizagem*.

Desejo agradecer também a todos os Professores e colegas que conheci e com quem trabalhei durante este curso de Mestrado por todo o conhecimento que comigo partilharam.

À Livraria Manuel Ferreira, e em especial ao Herculano Marinho, dirijo igualmente um especial agradecimento, pela disponibilização de bibliografia e pela amizade de muitos anos.

Gostaria de agradecer ainda à minha família, especialmente aos meus pais e ao Sérgio, pelo apoio, amor e motivação que sempre manifestaram ao longo deste caminho.

Por último, não posso deixar de dirigir um profundo agradecimento aos meus amigos. Ao João, Mário, Nuno e Marta, por terem estado sempre presentes ao longo deste processo e com quem pude ainda contar “entre trabalho e trabalho”. Ao Zé António, amigo insubstituível, pela sua beleza e integridade, bem como pelo carinho e admiração que por mim sempre demonstrou. E, por fim, às companheiras de percurso Liliana Vasconcelos e Josefina Pereira, um interminável agradecimento, por acreditarem, sempre.

E note que quando digo poeta não digo fazedor de poemas, digo poeta, figura bem mais vasta do que andam a dar a ler aos tipógrafos.

Mário Cesariny

*(...) - e tudo através desse meio essencialmente prático, perpetuamente alterado, manchado, fazedor de todos os ofícios, a **linguagem comum**, frente à qual a nossa tarefa é retirar uma Voz pura, ideal, capaz de comunicar sem fraquezas, sem esforço aparente, sem ferir a sensibilidade do ouvido e sem romper a esfera instantânea do universo poético: uma ideia de algum **eu** maravilhosamente superior a **Mim**.*

Paul Valéry

Cada palavra é uma palavra de evocação. O espírito que ela chama – é o espírito que aparece.

Novalis

Índice

Introdução.....	5
1 – Figurações de Poeta.....	8
1.1 – O poeta inspirado e a herança surrealista	9
1.2 – “como assim ó meu deus / de Vasconcelos?”.....	14
1.3 – O poeta performativo (mago, mágico, xamã, alquimista).....	29
2 - A Poesia em acção	52
2.1 - Poesia e Revelação	53
2.2 - Poesia e Magia.....	59
2.3 – Poesia e Performatividade	69
2.4 - Poesia e Alquimia.....	78
Conclusão: O Poeta & a Poesia.....	85
Anexos.....	88
Bibliografia e Filmografia.....	96

Introdução

Mário Cesariny de Vasconcelos é não só autor de uma obra poética vasta e complexa que dialoga com diversos caminhos estéticos, como o dadaísmo, o neo-realismo e o surrealismo, mas também um grande artista plástico, formando a sua obra um Todo que não é fácil seccionar. No entanto, e dadas as limitações impostas por este tipo de dissertação, tornou-se necessário recorrer a um critério que permitisse fazer uma delimitação do âmbito do trabalho de pesquisa agora apresentado.

Em primeiro lugar, importa, então, explicar os motivos que presidiram à delimitação do tema desta dissertação. Na obra poética de Mário Cesariny, são várias as referências ao mundo da magia e do ocultismo. Efectivamente, nos poemas de Cesariny, e, por vezes, desde logo nos títulos, encontramos vocabulário pertencente ao código da linguagem mágica. Mas também em certas imagens do Poeta, bem como no que respeita ao modo como Cesariny se apresenta em público, podemos observar uma aproximação do poeta a uma figura relacionada com um modo de estar no mundo que se afasta da condição do ser humano comum e se aproxima da do mágico. Perante tais factos, pensou-se na possibilidade de tratar uma questão ainda pouco estudada na obra de Mário Cesariny, a relação entre poesia e magia, bem como as figurações de poeta que tal relação projecta. Embora a questão da magia pudesse ser equacionada também relativamente à obra plástica de Cesariny, não seria possível, pelos motivos já referidos, abarcar a obra do Artista na sua globalidade. E sendo este um estudo integrado no domínio dos Estudos Literários, cingimo-nos fundamentalmente à obra poética, sempre cientes, porém, que só um estudo que envolva as duas dimensões poderá dar conta da articulação da Obra de Cesariny com a Magia em toda a sua profundidade.

É ainda relevante explicitar que, mesmo dentro da obra poética de Cesariny, trataremos apenas os poemas que se relacionam mais directamente com a questão da magia. Provindo esta relação entre poesia e magia na poesia de Cesariny de um diálogo com o Surrealismo de Breton, que introduziu esta questão no seu *Segundo Manifesto do Surrealismo* (1930), trataremos, neste estudo, apenas a dimensão surrealista da poesia de Mário Cesariny, por ser nesse contexto que tal relação ganha sentido.

A presente dissertação encontra-se dividida em duas partes principais: a Parte I é dedicada ao estudo das figurações de poeta relacionadas com o mundo da magia e do

esoterismo projectadas pela poesia de Cesariny, a Parte II é reservada à poesia, nomeadamente ao nível da aproximação entre a linguagem poética e a linguagem mágica. Embora tenhamos separado, por motivos formais, o capítulo correspondente ao estudo do poeta do capítulo correspondente ao estudo da poesia, é importante sublinhar o facto de que poderíamos ter optado por integrá-los num só, apresentando Poeta e Poesia sempre em articulação, na medida em que, no contexto da poesia surrealista cesariniana, e da poesia surrealista em geral, poeta e poesia não podem ser entendidos separadamente. Se o não fizemos, foi porque, metodologicamente, tal nos pareceu menos eficaz, e não porque, conceptualmente, desliguemos os dois campos, que, de resto, procurámos manter em diálogo.

A Parte I deste estudo subdivide-se em três pontos. No primeiro ponto, procurou-se traçar o perfil geral do poeta surrealista, tendo sempre presentes as teorizações bretonianas, e perceber de que modo os traços que o caracterizam o aproximam de um ideal de poeta inspirado. No segundo ponto, tentámos ver como tais considerações se aplicam a Mário Cesariny, articulando a questão da inspiração com a questão cesariniana da recusa da identidade imposta socialmente. Na sequência desta reflexão, a poesia de Cesariny conduziu-nos em direcção a uma imagem de poeta que apresenta um pensamento mágico, não-racional, pelo que o terceiro ponto deste trabalho se ocupa do estudo da figuração de Poeta enquanto mago/xamã/alquimista, salientando-se a dimensão performativa do poeta surrealista e da sua acção poética.

A Parte II desta dissertação é, por sua vez, dividida em quatro pontos. O primeiro ponto funciona como uma introdução ao tema da relação entre poesia e magia. Pretendeu-se dar conta da dimensão reveladora da poesia surrealista, estabelecendo, para tal efeito, nexos com o universo simbolista. No segundo ponto, procurámos explicitar a relação entre poesia e magia na obra de Mário Cesariny, no que respeita a um tratamento da linguagem poética que se assemelha à linguagem mágica, nomeadamente à linguagem da prática xamânica, devido ao seu hermetismo. Já o terceiro ponto foi dedicado à dimensão performativa da poesia surrealista de Cesariny, no que respeita ao processo de composição poética e da visão transfiguradora do real que dele decorre. Por fim, no último ponto deste estudo, é estabelecida a relação entre a poesia de Cesariny e a prática alquímica. Procurámos mostrar como o processo a que a linguagem comum é submetida por parte do Poeta surrealista encontra fortes

semelhanças com o processo levado a cabo pelo alquimista no desempenho do seu ofício.

1 – Figurações de Poeta

1.1 – O poeta inspirado e a herança surrealista

Ao iniciar este estudo sobre Mário Cesariny de Vasconcelos, é interessante evocar um ensaio do escritor e pensador Ernesto Sampaio, figura que colaborou activamente no desenvolvimento do movimento surrealista em Portugal. O texto a que nos referimos, “A Única Real Tradição Viva”, foi incluído na antologia *Surreal/Abjeccionismo*, dedicada à divulgação do movimento surrealista nacional, e organizada por Cesariny em 1963. Apesar de esta reflexão de Ernesto Sampaio valer por si, no que respeita a uma certa visão de Poeta e de Poesia que, no âmbito do nosso estudo, muito nos interessa, o facto de Mário Cesariny dela ter tido conhecimento e de a ter inserido numa compilação que era da sua competência dirigir, torna ainda mais legítimo que a usemos como ponto de partida neste estudo sobre o autor de *Pena Capital*.

No seu ensaio, Ernesto Sampaio afirma: “A Moral é a acção da Poesia. Quero dizer: o poeta é exemplar”.¹ O vínculo que Ernesto Sampaio estabelece entre uma moral da poesia e a exemplaridade do poeta não é, como se sabe, criado pelo Surrealismo. Tal associação foi sendo feita em vários momentos da História da Literatura, desde a Antiguidade Clássica até ao Romantismo. Efectivamente, a teorização poética horaciana que alia o *utile* e o *dulce* vai percorrer séculos de teorização estético-literária, em que se consolida a ideia de que um dos grandes contributos da literatura para a humanidade é a sua finalidade moral. Vítor Aguiar e Silva, a propósito da problematização da finalidade moral da literatura no Classicismo, esclarece:

A literatura clássica é profundamente moral, porque o homem, com as suas paixões e os seus sentimentos, é o fulcro dos seus interesses (...). Trata-se, por conseguinte, de uma moral eminentemente geral, universal e abstracta, e o seu apelo, para utilizar as palavras de Martínez Bonati, é «teórico e não prático: *Vede! Tende consciência de vós mesmos!*»²

Sempre que nos referimos à relação entre o domínio da ética e o da estética, é, portanto, de uma questão ontológica que se trata, e nunca de irrelevantes regras de conduta, que se prenderiam com o particular, ao qual toda a arte se opõe. Não sendo esta uma associação criada pelo Surrealismo, vai ser, sem dúvida, uma das mais fortes

¹ Ernesto Sampaio, “A Única Real Tradição Viva”, in Mário Cesariny de Vasconcelos (org.) *Surreal/Abjeccionismo*, Lisboa, Editorial Minotauro, 1963, p. 69.

² Vítor Aguiar e Silva, “Classicismo e Neoclassicismo”, *Teoria da Literatura*, 8ª ed., Coimbra, Livraria Almedina, 2000, p. 528.

preocupações deste movimento, devido à plena identificação que os surrealistas estabeleceram entre poesia e vida. A exemplaridade do poeta, de que fala Ernesto Sampaio, estaria na sua disposição para o conhecimento que Bonati aponta, como concluímos pelas palavras seguintes:

Em todos os tempos (...) lá longe, absolutamente sós, *à frente*, os guardas-avançados do espírito têm estado atentos às falhas da grande noite que os rodeia, procurando aberturas, espaços iluminados onde possam abrir a estrada da emancipação do homem, num combate árduo pela conquista duma absoluta semelhança entre o que ele é e a mais alta ideia de si mesmo.³

Entender a urgência que os surrealistas sentiram em aceder a este tipo de conhecimento impõe que se sublinhe o fortíssimo impacto que as teorias freudianas respeitantes à noção de ‘inconsciente’ e ao domínio do sonho exerceram relativamente à transformação da concepção da mente humana e, consequentemente, à percepção que se tinha do real. A imagem de uma mente dividida em camadas, às quais teríamos diferentes tipos de acesso, vem acentuar a noção de real que eclode com a Modernidade Estética, a de um real problemático, isto é, um real que se expande em diversas dimensões que não são apreendidas pelos sentidos, e ao qual só a arte, nomeadamente a poesia, permitirá aceder. A este nível, uma das grandes contribuições do Surrealismo foi o modo como questionou a credibilidade daquilo que se entende por ‘realidade’. Aliás, a frase que abre o *Primeiro Manifesto do Surrealismo* (1924), de André Breton, é sugestiva:

Tanto se crê na vida, no que a vida tem de mais precário, a vida *real*, entenda-se, que afinal essa crença acaba por se perder.⁴

De modo semelhante, Ernesto Sampaio aponta o dedo àquilo que considera “o estado viciado em que se encontram as estruturas da percepção reputadas de normais”.⁵ A crítica a tal ‘crença na vida *real*’ e a tal ‘estado viciado da percepção’ incide, como ambos os autores referem nas suas reflexões, na sobrevalorização da parte da vida humana correspondente aos estados de vigília, em detrimento dos estados de sonho. Os surrealistas não fazem coincidir uma verdadeira percepção da realidade com os momentos de vigília, na medida em que, como explica Breton, nesses momentos, por

³ Ernesto Sampaio, *op.cit.*, p. 68.

⁴ André Breton, *Manifestos do Surrealismo*, 4ª ed., trad. Pedro Tamen, Lisboa, Moraes Editores, 1985, p. 25.

⁵ Ernesto Sampaio, *op. cit.*, p. 70.

ser dominado pela “vigilância exercida pela razão”, o pensamento é submetido a um processo de censura. O “funcionamento real do pensamento” existir-se-ia nos estados de sonho, estados em que o pensamento se processa livremente. O desafio a que se prestaram os autores surrealistas foi o de manter no estado de vigília a liberdade do pensamento característico do sonho, com uma profunda confiança em que de nenhuma outra forma seria possível abarcar o real na sua plenitude, como explica Breton na célebre passagem:

Creio na resolução futura destes dois estados, aparentemente tão contraditórios, que são o sonho e a realidade, numa espécie de realidade absoluta, de *surrealidade*, se assim se pode dizer.⁶

Segundo Ernesto Sampaio, a exemplaridade do poeta assenta também no facto de, ao contrário do homem comum, aquele resistir ao “viciamento que separa a vida latente da vida manifesta”.⁷ Esta resistência do poeta resulta de um “*não-conformismo absoluto*”⁸ que, segundo Sampaio, o leva a “(...) descobrir o seu próprio sistema de aferição do real, a sua própria física, arruinando a actual, comportando-se sempre em relação às «verdades» do mundo e em relação à sua própria percepção duma maneira subversiva”.⁹ Tal descrição instaura, desde logo, uma visão prometaica de poeta, a qual já havia sido proclamada pelo Romantismo. O poeta surrealista, combatendo a vulgar “atitude realista” considerada como “claramente hostil a todo o desenvolvimento intelectual e moral”,¹⁰ colocar-se-á à margem de um sistema que se organiza em torno de um “racionalismo absoluto”.¹¹ Ele pretende resgatar para os homens aquilo que Ernesto Sampaio define como “o seu sentido do Maravilhoso (...) – único contexto da Dignidade e da Grandeza humanas (...)”.¹² Já Breton, no seu Manifesto de 1924, teria observado que “sob as tintas da civilização, sob o pretexto do progresso, acabámos por banir do espírito tudo o que com razão ou sem ela pode ser qualificado de superstição, de quimera”.¹³ O compromisso do poeta, diz-nos Sampaio, é o de tornar a espera por essa dimensão do real - a do maravilhoso – extensiva à humanidade inteira.¹⁴

⁶ André Breton, *op.cit.*, p. 36.

⁷ Ernesto Sampaio, *op. cit.*, p. 70.

⁸ André Breton, *op. cit.*, p. 69.

⁹ Ernesto Sampaio, *op. cit.*, p. 69.

¹⁰ André Breton, *op. cit.*, p. 28.

¹¹ *Idem*, p. 31.

¹² Ernesto Sampaio, *op. cit.*, p. 68.

¹³ André Breton, *op. cit.*, p. 32.

¹⁴ Ernesto Sampaio, *op. cit.*, p. 69.

Para os surrealistas, o acto poético é entendido como o único meio de acesso à ‘realidade absoluta’ de que fala Breton. Não fazendo coincidir o acto poético com o poema, os surrealistas vão abolir as fronteiras entre arte e vida, renegando o conceito de autonomia estética. O acto poético é aquele em que se acede a uma profunda consciência do real, através da desautomatização da percepção. É precisamente a este nível que a poesia se envolve num domínio ético. A este respeito, Jorge de Sena, no Prefácio à 4ª edição da tradução portuguesa dos *Manifestos Surrealistas* de Breton, expõe o seguinte:

Mas o facto de, no Primeiro Manifesto, ser acentuado que o diálogo é fundamental ao surrealismo, (...) mostra que o inconformismo, que esse Primeiro Manifesto concluía por apresentar como essência suprema do surrealismo, era, na verdade, (...) uma consciência de o «diálogo» entre opostos ser levado até à destruição – e à criação de uma nova realidade. E é neste ponto que **o surrealismo abria novas possibilidades à expressão como consciência da vida** e não apenas como artes poéticas renovadas.¹⁵

A imagem poética reverdiana, que o surrealismo assumiu, assenta na mesma estrutura que se estabeleceu para a fusão dos principais estados da mente humana, isto é, de fusão de contrários:

A imagem é uma criação pura do espírito. Ela não pode nascer de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos distantes. Quanto mais as relações das duas realidades aproximadas forem longínquas e correctas, mais a imagem será forte – mais poder emotivo e realidade poética ela terá...¹⁶

E a relação que se estabelece entre o poder desta concepção de imagem poética e a renovação da ‘consciência da vida’ surge bastante explícita no texto de Ernesto Sampaio:

Essa descarga luminosa – a imagem poética tal como a concebo – [que] resulta do choque de forças atractivas puras e ocupa um lugar essencial no esquema motor do surrealismo (...), considera a sensação estética igual à sensação de passagem de corrente e acha ser da intensidade dessa corrente e da vibração dessa passagem que pode vir algum remédio para o estado viciado em que se encontram as estruturas da percepção reputadas de normais.¹⁷

¹⁵ Jorge de Sena, “Prefácio à Presente Edição”, *Manifestos do Surrealismo*, 4ª ed., trad. Pedro Tamen, Lisboa, Moraes Editores, 1985, p. 13 (negrito nosso).

¹⁶ Pierre Reverdy *apud* André Breton, *op. cit.*, p. 42.

¹⁷ Ernesto Sampaio, *op. cit.*, p. 70.

Daí que Ernesto Sampaio afirme que “[a] luta pela interpretação e transformação do homem e do mundo (...) apela para a Poesia (...)”,¹⁸ numa clara revisitação do *Primeiro Manifesto* de André Breton, aquando da sua afirmação: “O homem põe e dispõe. Só a ele cabe pertencer-se todo inteiro (...). A poesia ensina-lho”.¹⁹

As técnicas de escrita célebres entre os surrealistas, como a escrita automática e o cadáver esquisito, deveriam permitir que o pensamento se libertasse do domínio do racional e das relações lógicas que este estabelece. Essa “escrita mecânica”, pelo facto de quebrar a previsibilidade do “princípio de associação de ideias”, permitiria a “aproximação de certa maneira fortuita dos dois termos [de onde brota] uma luz especial, *a luz da imagem* (...)”,²⁰ como explica Breton, numa esteira reverdiana. O “fenómeno luminoso” que decorre de uma imagem poética assente nestes moldes traduz a energia dessa criação nunca antes contemplada. Aquilo que Chklovski concluiu como denominador comum de toda a arte, o efeito de estranhamento que esta provoca em quem a contempla,²¹ é, no Surrealismo, associado ao mundo do Maravilhoso, ao domínio do encantatório. Daí que Breton, nos seus manifestos surrealistas, refira um processo de criação artística que em muito se relaciona com a questão da *inspiração*.

A escrita automática funcionaria como um registo da livre vontade do pensamento, no qual “o espírito crítico do indivíduo não [fizesse] incidir qualquer juízo”.²² Breton define, inclusivamente, os poetas enquanto “os surdos receptores (...), as modestas *máquinas registadoras*”.²³ O modo como o Surrealismo concebeu o pensamento e o acto poético aproximou o poeta surrealista de um ideal de poeta inspirado, visitado, possuidor do dom da vidência e de acesso a lados ocultos do real; um poeta que não se organiza pelos preceitos de uma sociedade que tenta dominar os espíritos, mas antes, como Sampaio conclui, por “valores [que] são estrelas (...), polos magnéticos que se chamam o Sonho, o Amor, a Liberdade – tutelas da única real tradição viva que a Poesia encarna”.²⁴

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ André Breton, *op. cit.*, p. 39.

²⁰ *Idem*, p. 59.

²¹ Cf. Victor Chklovski, “A Arte como Processo”, *Teoria da Literatura – I: textos dos formalistas russos apresentados por Tzvetan Todorov*, Lisboa, Edições 70, 1999, p. 81.

²² André Breton, *op. cit.*, p. 44.

²³ *Idem*, p. 49.

²⁴ Ernesto Sampaio, *op. cit.*, p. 70.

1.2 – “como assim ó meu deus / de Vasconcelos?”

Ao estabelecermos um traçado geral das características atribuídas ao poeta surrealista partindo de um texto divulgado pelo próprio Mário Cesariny, o nosso objectivo foi o de nos encaminharmos no sentido da construção de uma imagem de poeta que o autor de *Nobilíssima Visão* terá processado ao longo da sua obra. Analisaremos seguidamente o modo como Cesariny produziu uma imagem de poeta que responde aos pressupostos surrealistas anteriormente referidos, nomeadamente no que toca à noção de ‘poeta inspirado’.

Contudo, antes de prosseguirmos o nosso estudo, e de modo a evitar equívocos no domínio da teoria literária, conviria que nos detivéssemos por momentos numa questão que, sendo já de si problemática, se complica no contexto do Surrealismo: a do conceito de autor. Com efeito, não é possível procurar na obra de Cesariny motivos que nos permitam defender uma determinada concepção de poeta sem previamente equacionarmos alguns problemas teóricos. Por um lado, não podemos esquecer que as teorias formalistas e estruturalistas, que determinaram grande parte da teoria literária ao longo do século XX, problematizaram o conceito de autor e defenderam a autonomia da obra, deixando-nos uma herança teórica que hoje é reequacionada, mas não pode ser ignorada. Por outro lado, no contexto do Surrealismo, temos que lidar com o facto de a poesia não coincidir com o poema, adquirindo uma dimensão performativa, pela qual o Autor surge directamente empenhado numa acção poética que excede a textualidade. Aliás, a não dissociação entre poesia e vida operada pelos surrealistas, estabelecida, por exemplo, através do acaso objectivo, leva a que se possa pensar na possibilidade de o poema permitir uma projecção de uma imagem de autor que não se confina a uma posição de escrita. Não podemos, pois, esquecer que, para o poeta surrealista, a obra não pode ser separada da sua vida, até porque, para ele, o estado poético é considerado, como vimos, o único verdadeiro modo de existência.²⁵ Ora, esta perspectiva, vamos encontrá-la nos próprios poemas, nos quais se projecta uma figuração de autor que o apresenta como alguém que vive como poeta, e não simplesmente como alguém que escreve poesia.

²⁵ Cf. André Breton, *op. cit.*, p. 57.

Considerar esta questão não significa ignorar aquilo que Michel Foucault, na sua reflexão intitulada *Qu'est-ce qu'un auteur?* (1969), teorizou relativamente ao conceito de autor. Um ano após a tese barthesiana da “morte do autor”, Foucault reequaciona não o desaparecimento da noção de autor, mas sim a sua passagem de sujeito a uma função do texto. Tal proposta de Foucault terá surgido da necessidade de dissolver a identificação entre “autor” e “escritor” (correspondentes às noções de “autor textual” e “autor empírico”, na terminologia de Aguiar e Silva), tal como tinha sido promovida a partir do séc. XVIII. Dissociando o conceito de autor do de escritor, Foucault defende que a noção de autor é imanente à obra. Com efeito, explica-nos o teórico francês que “o nome de autor não transita, como o nome próprio, do interior de um discurso para o indivíduo real e exterior que o produziu, mas que, de algum modo, bordeja os textos, recortando-os, delimitando-os, tornando-lhes manifesto o seu modo de ser ou, pelo menos, caracterizando-lho”.²⁶ Aliás, diz-nos ainda Foucault que “(...) o que no indivíduo é designado como autor (ou o que faz do indivíduo um autor) é apenas a projecção, em termos mais ou menos psicologizantes, do tratamento a que submetemos os textos (...)”.²⁷

Não ignorando, portanto, a tese foucaultiana, equacionar, no contexto deste estudo, a questão da possibilidade de uma figuração autoral que extravase a realidade textual é ter em conta a especificidade da figuração de autor proposta pelos próprios textos de Cesariny: a de que o poeta não se confina ao poema, ao acto de escrita. Concebendo o acto poético conforme os pressupostos surrealistas, isto é, entrelaçando poesia e vida, Cesariny atribui à acção poética uma dimensão performativa, excedendo, portanto, os limites do intratextual. De facto, aquilo que Cesariny concebe como acto poético não se circunscreve à sua produção poética ou plástica, mas a um modo de viver. Assim, a forma como o acto poético é concebido no Surrealismo põe, de facto, em causa as teorias formalistas e estruturalistas de autonomia da obra e da secundarização do autor, sugerindo-nos, pelo contrário, uma imagem de autor pela qual o leitor é levado a ter em conta a sua efectiva existência, dado o facto de a noção de poesia surrealista não fechar a poesia numa estreita textualidade.

²⁶ Michel Foucault, “O que é um autor?”, *O que é um autor*, trad. Edmundo Cordeiro, Lisboa, Vega Editora, 1992, pp. 45, 46.

²⁷ *Idem*, p. 51.

Neste contexto, interessará atentar na proposta que Helena Buescu apresenta no seu estudo intitulado *Em busca do autor perdido* (1998). Com efeito, nesta reflexão, é feita uma síntese das teorizações em torno do conceito de autor emergentes na década de 90 que convergem para uma visão do fenómeno literário assente num *paradigma semiótico-comunicacional*. Tal perspectiva, que Buescu defende, pretende passar do binómio “narrador/leitor”, que dominou grande parte da teoria literária do séc. XX, para a tríade “autor textual/narrador/leitor”.²⁸ Antes de mais, esta não coincidência entre as noções de autor textual e narrador possibilita que o conceito de autor não se encontre imanente ao texto. Efectivamente, diz-nos Buescu que “a constituição da correlação autor/leitor (que passa por uma outra, a de leitor/obra) não é (...) imanente à obra – no sentido em que se «esgota» numa função meramente intratextual ou intraliterária. Ela deriva de um *movimento interactivo* de carácter cultural, em que o reconhecimento das figuras do leitor e do autor *refere e tematiza* um sistema de modelização mais vasto, nomeadamente o da produção discursiva”.²⁹ Embora afastando igualmente qualquer componente biografista, é defendido que o autor tem vida no sistema literário: “o autor é fundamentalmente o resultado de uma interacção entre o texto e o leitor, ou seja, o momento em que o texto e o leitor mutuamente se reconhecem como fazendo parte de um acto de comunicação no qual a figura do autor representa, por si só, uma *função* e uma *figuração*”.³⁰ Este princípio de comunicabilidade vem, então, destronar uma perspectiva imanentista, segundo a qual o sentido estaria vinculado ao texto e seria imposto ao leitor, bem como uma perspectiva unilateral, em que o sentido do texto seria atribuído pelo leitor. Com efeito, segundo Buescu, “não é possível pensar formas de recepção sem as estabelecer como correlatas de formas de produção”.³¹ A noção de autor como Helena Buescu a entende é antes possibilitada por uma dinâmica que se estabelece entre o leitor e o texto no acto de leitura, isto é, a noção de autor é construída sempre que o leitor, num “pacto de cooperação interpretativa” (remetendo para Umberto Eco), a actualiza. Através desta explicação, é alcançada a legitimidade para que, de facto, numa perspectiva de leitor, se possa proceder a um processo de construção de uma certa imagem de poeta que Mário Cesariny terá tecido ao longo da sua obra, articulando-a com os elementos peritextuais que contribuem para a sua formulação.

²⁸ Embora este estudo se centre na narrativa, as questões que levanta são pertinentes para o nosso trabalho, no sentido de uma reflexão sobre a figuração de autor no contexto da poesia surrealista.

²⁹ Helena Buescu, *Em busca do autor perdido*, Lisboa, ed. Cosmos, 1998, p. 39.

³⁰ Helena Buescu, *op. cit.*, p. 43.

³¹ *Idem*, p. 23.

Ao iniciar o estudo deste processo, será de toda a relevância atentarmos no célebre poema “a antonin artaud”, inserido na obra *Pena Capital* (1957), pelo facto de este projectar, precisamente, uma figuração de poeta que remete para as questões que temos vindo a tratar. Atentemos no seu início:

Haverá gente com nomes que lhes caiam bem.

Não assim eu.

De cada vez que alguém me chama Mário

de cada vez que alguém me chama Cesariny

de cada vez que alguém me chama de Vasconcelos

sucede em mim uma contracção com os dentes

há contra mim uma imposição violenta

uma cutilada atroz porque atrozmente desleal.³²

Em primeiro lugar, a coincidência estabelecida, neste poema, entre o sujeito lírico e a figura do autor empírico, através da integração textual do seu nome próprio, remete-nos, imediatamente, para a problemática já referida: a possibilidade de o poema, no contexto do Surrealismo, permitir uma projecção de uma imagem de autor que parece extravasar do poema. De facto, ao integrar o seu nome próprio na função de sujeito poético, Cesariny estabelece, na sua poesia, um jogo entre a noção de sujeito poético e de autor empírico, servindo os propósitos surrealistas no que respeita à não confinação da poesia ao poema. Deste modo, através deste processo, o poema de Cesariny parece propor uma figuração de autor que promove a noção surrealista de poeta enquanto alguém que vive em poesia e que, por isso, não pode ser dissociado da sua obra.

Em segundo lugar, a integração, no poema, do nome correspondente à identidade de Cesariny enquanto sujeito empírico é aqui feita no sentido de explicitar o conflito entre a identidade do poeta e a sua identidade social que, como vimos no primeiro ponto deste estudo, foi uma das mais profundas questões do movimento surrealista. Efectivamente, como deixou bem explícito Ernesto Sampaio no texto analisado no ponto anterior, um dos traços de exemplaridade do poeta surrealista assentaria num abandono das estruturas sociais que, regidas por um racionalismo profundo, se relacionavam com o real de forma limitada. Neste contexto, a imposição social do nome

³² Mário Cesariny, “a antonin artaud”, *Pena Capital*, 3ª ed., Lisboa, Assírio & Alvim, 2004, p. 49.

surge, em Cesariny, como o acto máximo de aniquilação da verdadeira identidade, e é tido como responsável pela fractura existente entre esta e o corpo a que deveria estar associada. Tal aniquilação da identidade adviria do facto de o nome socialmente imposto ser entendido como uma designação arbitrária, convencional, longe de manter alguma relação de verdadeira identidade com o corpo para o qual remete. Aliás, como refere Maria de Fátima Marinho, o poeta Antonin Artaud, a quem o poema é dedicado, teria consciência da ineficácia da palavra na cultura ocidental, pelo que em *Le Théâtre et son Double* (1971), defenderia a expressão sem palavras.³³

Esta perspectiva que Cesariny apresenta relativamente ao nome encontra fortes nexos com a reflexão que Derrida dedicou à questão do nome próprio. A argumentação que o filósofo francês apresenta relativamente a esta noção encontra-se intimamente relacionada com a questão da *différance*, uma problemática que decorre do modo como a significação do signo linguístico é concebida a partir de Saussure: um signo significa através de uma relação de diferença com outros signos, ou seja, um signo é mediante aquilo que os outros não são. O significado do signo derivaria, portanto, não de características que lhe são inerentes, mas antes da sua posição na estrutura da linguagem em relação a outros signos. Esta arbitrariedade do carácter convencional do signo é o que leva Derrida a concluir que a linguagem aponta constantemente para um diferimento do sentido. Deste modo, a referência ao mundo pela linguagem seria sempre diferida. E é precisamente esta realidade que Derrida aponta como impossibilitadora de existência de nomes próprios. Segundo Geoffrey Bennington, que explica esta questão na filosofia derridiana, “[l]e nom propre devrait assurer un certain passage entre langage et monde, dans cette mesure où il devrait indiquer un individu concret, sans ambiguïté, sans avoir besoin de passer par les circuits de la signification”.³⁴ Efectivamente, para Derrida, só uma designação que escapasse ao jogo de relação de diferenças a que o signo se encontra submetido no sistema da língua, poderia ser concebida verdadeiramente enquanto ‘nome próprio’. De outro modo, se o signo nunca pode designar totalmente a entidade a que se refere sem que esteja em jogo todo um sistema de oposição de sentidos para que aquele possa surgir com significação, então, como pretende mostrar Derrida, o acto de nomear nunca pode dizer respeito a um objecto em

³³ Cf. Maria de Fátima Marinho, *O Surrealismo em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987, pp. 381 e 382.

³⁴ Geoffrey Bennington, *Jacques Derrida: par Bennington et Jacques Derrida*, Paris, Editions du Seuil, 1991, p. 100.

si mesmo. Pelo contrário, este processo só afasta a designação linguística daquilo a que se refere, sendo que, em última instância, o acto de nomear é dar conta da ausência daquilo que é nomeado. Por este motivo, parafraseando Derrida, diz-nos Bennington que:

[n]ommer fait violence à l'unicité présumée qu'il est censé respecter, donne existence et la retire du même coup, le nom propre efface le propre qu'il promet, se casse ou tombe en ruine, il est la chance de la langue, aussitôt détruite: nommer dénomme, le nom propre déproprie, désapproprie, exapproprie dans ce qu'on appellera éventuellement abîme du propre ou de l'unique (...).³⁵

No poema de Cesariny, a impossibilidade de existência de uma verdadeira identidade também é diferida, mas como algo a conquistar em função da experiência poética – e daí advém a recusa da identidade obtida socialmente. Efectivamente, à identidade social do poeta é contraposta, no poema, uma identidade pura, a qual é sugerida na segunda estrofe:

Como assim Mário como assim Cesariny como assim ó meu deus

de Vasconcelos?

Porque é que querem fazer passar para o meu corpo

uma caricatura a todos os títulos porca?

Que andavam a fazer com a minha altura os pais pelos baptistérios

para que recebesse em plena cara semelhante feixe de estruturas

tão inqualificáveis quanto inadequadas

ao acto em mim sozinho como a vida puro

eu não sei de vocês eu não tenho nas mãos eu vomito eu

não quero

eu nunca aderi às comunidades práticas de pregar com pregos

as partes mais vulneráveis da matéria

Esta identidade pura diz respeito a uma identidade unitária, superadora da fractura inerente à noção ocidental de *presença*. Se, no contexto do Surrealismo, esta noção de identidade pura surge associada, como vimos, a uma desautomatização da percepção através de um progressivo derrubar das estruturas racionais da mente humana, então,

³⁵ *Idem*, p. 102 (negrito nosso).

afastadas estas estruturas, entendidas como castradoras, o homem colocar-se-ia num estado privilegiado para o contacto profundo com o real em todas as suas manifestações. De acordo com os pressupostos surrealistas, só o tratamento poético da linguagem, que, obviamente, passa por um pensamento poético, poderá conferir-lhe o poder de superar a fractura que lhe é inerente, dissolvendo a questão derridiana de *différance*, respeitante à linguagem. É precisamente esta ideia que domina a Parte II deste poema:

Haverá uma idade para nomes que não estes

haverá uma idade para nomes

puros

nomes que magnetizem

constelações

puras

que façam irromper nos nervos e nos ossos

dos amantes

inexplicáveis construções radiosas

prontas a circular entre a fuligem

de duas bocas

puras

Ah não será o esperma torrencial diuturno

nem a loucura dos sábios nem a razão de ninguém

Não será mesmo quem sabe ó único mestre vivo

o fim da pavorosa dança dos corpos

onde pontificaste de martelo na mão

Mas haverá uma idade em que serão esquecidos por completo

os grandes nomes opacos que hoje damos às coisas

Haverá

um acordar

Esta idade que surge explicitada no poema refere-se à idade surrealista, idade futura que recuperará a dimensão mítica e maravilhosa do real. Os surrealistas identificavam esta idade com uma Idade do Ouro Futura, que fecharia o ciclo da evolução da humanidade, retornando a um tempo primordial, anterior ao advento do racionalismo. A este respeito diz-nos António Maria Lisboa:

A Futura Idade de Ouro, para muitos, será aquela em que o poder de compra deixe de existir para se contrapor o Poder de Posse independente do Ouro-moeda. Para nós a *Idade de Ouro* é de todos os Tempos e nasce da multiplicação da vida de todos os Poetas – pois todos os Poetas possuem independentemente do Ouro-moeda, eles são *Magos!*, e a Idade de Ouro Futura não é mais do que a Ressurreição Poética de Todos os Homens.

Se a vida «social» do Poeta nos pode parecer erradamente miserável, porque o é quase sempre economicamente, reparando bem vemos que mais ninguém sobre a Terra viveu a *Verdadeira Vida*, conjugação magnífica do Sonho e da chamada Realidade: a Surrealidade – (...).³⁶

A “ressurreição poética de todos os homens” é, no entender surrealista, o único modo de cada ser humano, rejeitando a sua “vida «social»”, atingir a sua verdadeira identidade, bem como o verdadeiro conhecimento do mundo, que só advém de uma visão integradora do sonho e da realidade. Daí que “o acordar” do ser humano que o poema refere só possa dar-se verdadeiramente quando aquele aceitar o sonho como parte integrante do real, assim como a dimensão irracional que lhe está associada, superando o estado de alienação a que a Razão o força. Desta fusão resultariam “inexplicáveis construções radiosas”, em contraposição aos “grandes nomes opacos que hoje damos às coisas”. A vida poética do ser humano estaria relacionada com um conhecimento não racional do real, o qual surge fragmentado, pelo que, afastadas as barreiras que a racionalidade impõe ao pensamento, a linguagem não remeteria para algo que lhe fosse externo, mas antes para algo que ela própria cria, numa relação magnética entre significante e significado.

Neste contexto, torna-se relevante abordar a questão da projecção de uma imagem de poeta inspirado, que os poemas de Cesariny permitem. A busca de uma identidade pura por parte do poeta, que só a linguagem liberta dos mecanismos repressores comuns de significação pode permitir, surge associada, no contexto surrealista, a um estado de *inspiração*. A este propósito, é relevante ver como a própria técnica de escrita poética,

³⁶ António Maria Lisboa, “Erro Próprio”, *Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1995, p. 44.

descrita por André Breton no seu *Primeiro Manifesto do Surrealismo*, nos conduz a um entendimento de poeta enquanto ser que se coloca num estado favorável à visitação:

Mande vir com que escrever, depois de se ter instalado num lugar tão favorável quanto possível à concentração do seu espírito sobre si mesmo. Coloque-se no estado mais passivo ou receptivo que puder. Abstraia do seu génio, dos seus talentos, e dos de todos os outros.³⁷

Este processo de uma progressiva despersonalização com o intuito de alcançar um novo modo de ver pode ser relacionado com a noção de alteridade rimboldiana. Efectivamente, a célebre afirmação “je est un autre” encontra-se vinculada a uma noção de poeta que é instaurada no Romantismo: a de poeta enquanto génio, possuidor de uma capacidade de Visão superior. Para Rimbaud, e, posteriormente, para os surrealistas que recuperaram a mesma questão, esta capacidade de visão, que podemos associar a um estado de visionarismo, só poderia ser alcançada através, precisamente, de um abandono da identidade:

Je veux être poète, et je travaille à me rendre *Voyant* (...). Il s’agit d’arriver à l’inconnu par le dérèglement de *tous les sens*. (...) C’est faux de dire: Je pense: on devrait dire on me pense. (...).

JE est un autre.³⁸

A esta célebre afirmação podemos acrescentar uma outra, de António Maria Lisboa:

A verdade não se pensa – sabe-se.³⁹

Toda a questão do abandono da identidade e do pensamento racional tem origem nesta perspectiva de conhecimento do real. O único meio de se poder aceder ao real nas suas inúmeras configurações seria através desse processo de despersonalização, de abandono da identidade social, em direcção a um novo modo de ver. Relativamente a este processo, explica-nos ainda António Maria Lisboa:

Dá-se o abandono da Terra e dos valores que a conservam idêntica a si há milénios. Da Terra, da Pátria, da Religião, da Família. O Poeta parte. Em todos os momentos se desconhece e em todos se reconhece. O acto de se ressuscitar alguém é o acto de dar vida

³⁷ André Breton, *op. cit.*, p. 51.

³⁸ Arthur Rimbaud, “Correspondance: Rimbaud à Georges Izambard”, in *Oeuvres Complètes*, ed. Par Antoine Adam, Paris, Éditions Gallimard, 2007, p. 249.

³⁹ António Maria Lisboa, “Erro Próprio”, *Poesia*, Lisboa, 1995, p. 28.

ao objecto amado, por isso ele mata para amar, ele destrói-se para se ver, ele queima para que nasça.⁴⁰

Efectivamente, desta destruição da identidade caminha-se para a construção de uma outra. Esta nova identidade, como vimos, aproxima o poeta de um ideal de poeta inspirado, que deixa de ver/pensar racionalmente. Ao transformar-se nela, através da destruição daquela que lhe teria sido imposta, o poeta adquire uma capacidade de Visão que já nem sequer é associada ao órgão visual, como podemos constatar no poema seguinte:

Faz-se luz pelo processo
de eliminação de sombras
Ora as sombras existem
as sombras têm exaustiva vida própria
não dum e doutro lado da luz mas no próprio seio dela
intensamente amantes loucamente amadas
e espalham pelo chão braços de luz cinzenta
que se introduzem pelo bico nos olhos do homem

Por outro lado a sombra dita a luz
não ilumina realmente os objectos
os objectos vivem às escuras
numa perpétua aurora surrealista
com a qual não podemos contactar
senão como os amantes
de olhos fechados
e lâmpadas nos dedos e na boca⁴¹

A capacidade de ver através dos olhos, fortemente associada a um pensamento racional, é substituída pela capacidade de visionarismo. O poeta-*voyant*, proclamado por Rimbaud, reúne as condições favoráveis para funcionar como uma espécie de *médium*, receptor de um conhecimento superior da realidade humana, estado apenas possibilitado

⁴⁰ *Idem*, p. 34.

⁴¹ Mário Cesariny, “poema”, *op. cit.*, p. 44.

pelo abandono do racional e acolhimento do maravilhoso. A imagem da lâmpada que surge no poema sugere precisamente um Conhecimento que surge enquanto vislumbre e não como resultado de um raciocínio. Neste contexto é, aliás, relevante articular a fotocoloragem de Mário Cesariny intitulada “O Poeta em 1958 ou Porque motivo Picasso não quer voltar a Espanha?”⁴² – onde a figura do poeta surge representada com uma lâmpada no lugar da cabeça e com fios eléctricos no lugar do corpo –, com a aproximação que Ernesto Sampaio estabelece entre a sensação estética e a sensação de passagem de corrente eléctrica.⁴³ Com efeito, a “descarga luminosa” que Ernesto Sampaio considera decorrer da imagem poética, aponta para um estado de epifania, de inspiração, ao mesmo tempo que se afasta de um pensamento racional.

Esta questão do poeta enquanto ser inspirado remonta a Platão, que a abordou no célebre diálogo *Íon*. Justamente, os intervenientes deste diálogo, Sócrates e o rapsodo Íon, discutem a natureza do processo de inspiração a que se crê estar o poeta submetido. No que diz respeito à produção lírica, o poeta é aqui apresentado como afastado de si próprio e dominado por forças que lhe são superiores:

(...) e igualmente os bons poetas líricos, tal como os Coribantes não dançam senão quando estão fora de si, também os poetas líricos não estão em si quando compõem belos poemas; mas, logo que entram na harmonia e no ritmo, são transformados e possuídos como as Bacantes que, quando estão possuídas, bebem nos rios o leite e o mel, mas não quando estão na sua razão, e é assim a alma dos poetas líricos, segundo eles dizem. (...) Com efeito, o poeta é uma coisa leve, alada, sagrada, e não pode criar antes de sentir a inspiração, de estar fora de si e de perder o uso da razão.⁴⁴

Nesta afirmação atribuída a Sócrates, o conceito de *inspiração* opõe-se, nitidamente, ao de *techné*, sublinhando-se o facto de não estar presente nenhuma parte da identidade consciente do poeta no exercício poético. É interessante confrontar esta citação com a seguinte afirmação de Mário Cesariny, feita no decurso de uma entrevista organizada pela ensaísta italiana Maria Bochicchio:

A poesia é um segredo dos deuses. Não é trabalho, embora às vezes se possa morrer de trabalho. Creio que sou um poeta inspirado, no sentido romântico de «daimon»

⁴² Cf. “Anexos”, fig. 5, p. 93 deste estudo.

⁴³ Cf. Ernesto Sampaio, *op. cit.*, p. 70.

⁴⁴ Platão, *Íon*, trad. Victor Jabouille, 3ª ed., Mem Martins, Editorial Inquérito, 1999, p. 51.

- génio. Até ao momento em que o poeta se fecha e parte, voa. E depois fica igual aos outros.⁴⁵

É necessário demorarmo-nos agora no paradoxo que a questão da inspiração suscita no contexto surrealista. Com efeito, como vimos, o poeta surrealista recusa a sua identidade social, fragmentária, em busca de uma identidade pura. No entanto, paradoxalmente, envolve-se num processo de despersonalização que resulta num ‘espaço’ favorável para ser possuído por algo que lhe é exterior. A questão que se coloca é a questão que Karlheinz Stierle coloca numa reflexão acerca da identidade do sujeito lírico, tendo como ponto de partida o exemplo de Hölderlin:

Cómo se puede ser libre sin perder la identidad?; y al revés, cómo conseguir ser fiel a la propia identidad sin perder la libertad?⁴⁶

Stierle concebe o sujeito lírico como ‘sujeito problemático’.⁴⁷ Tal caracterização do sujeito lírico advém do facto de a própria lírica, devido ao poder transgressor que opera no discurso, poder ser considerada, essencialmente, um anti-discurso.⁴⁸ Deste modo, sendo a lírica tida como anti-discurso, a identidade do eu lírico, que surge como sujeito de enunciação, torna-se uma ‘identidade precária’, na medida em que não pode assegurar a identidade do discurso em que emerge.⁴⁹ Assim, explica Stierle, “[e]l sujeto lírico es (...) un sujeto en busca de su propia identidad, cuya articulación lírica está contenida en el movimiento de esta misma búsqueda”.⁵⁰ Efectivamente, aquilo que Stierle pretende explicar é que, sendo a lírica um anti-discurso, o que determina que o sujeito lírico surja como identidade precária, cada poema pode ser entendido como uma busca da própria identidade do sujeito lírico. Stierle chega mesmo a afirmar que “[l]a transgresión lírica del discurso no es un fin en sí mismo, sino la condición previa para la articulación lingüística de una identidad al tiempo complexa y precaria”.⁵¹

Remetendo para Hölderlin, a reflexão de Stierle proporciona ligações muito pertinentes com a obra de Cesariny. Com efeito, o poeta romântico alemão, tido como o

⁴⁵ Mário Cesariny, “A Maravilha do Acaso”, entrevista de Maria Bochicchio, in *Uma Grande Razão*, publicação póstuma, organizador não especificado, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007, p. 19.

⁴⁶ Karlheinz Stierle, “Lenguaje e Identidad del Poema. El Ejemplo de Hölderlin”, in Fernando Cabo Aseguinolaza (org.) *Teorías sobre la Lírica*, Madrid, Arco/Libros, 1999, p. 235.

⁴⁷ *Idem*, p. 224.

⁴⁸ *Idem*, p. 216.

⁴⁹ *Idem*, p. 223.

⁵⁰ *Idem*, p. 224.

⁵¹ *Idem*, p. 228.

modelo arquetípico do poeta inspirado,⁵² intuiu que o espírito poético permanece indissoluvelmente ligado à realidade da vida e à sua interpretação.⁵³ Assim como acontece com Cesariny, e também com Rimbaud, “[p]ara Hölderlin”, diz Stierle, “la transgresión implica la búsqueda de un discurso poético cuyo tejido sógnico deje vislumbrar a través de la esfera limitada del nuevo orden frástico la concreta inmensidad de una experiencia vital”.⁵⁴ Este processo só pode ser entendido se considerarmos que não existe uma intuição de ‘eu’ e que só mediante o confronto com a sua alteridade é que a interpretação do ‘eu’ é possibilitada. Neste contexto, Timothy Clark esclarece que:

[t]he self, for Hölderlin correspondingly, in his difference from Fichte, is not an origin. The I is already subsequent to its basis. Any Fichtean act of self-positing is inconceivable without a constitutive relation to an alterity whose necessity must challenge the egocentricity of Fichte’s thought.⁵⁵

Ainda segundo o mesmo crítico, seria através de um meio estético, não-conceptual da estrutura da consciência, que Hölderlin procuraria um novo modo de pensar e de agir, de onde surgiria a união do sujeito e do objecto num ‘eu absoluto’.⁵⁶ Neste contexto, é pertinente remeter ainda para a reflexão que o filósofo francês Paul Ricœur dedica à questão da identidade. Afastando-se de concepções substancialistas do sujeito, Ricœur lida não com uma noção de sujeito não-transcendental, mas com uma noção de sujeito enquanto ‘ancorado’ num corpo. Tal facto implica, desde logo, o afastamento de um sujeito que intui a sua identidade. Para Ricœur, a identidade do sujeito seria sempre uma construção baseada na interpretação da sua própria história, daí que se tenha dedicado ao estudo da relação entre a dimensão narrativa e a constituição do Si. Ricœur distingue, no conceito de identidade, dois tipos de identidade: a identidade-*idem* e a identidade-*ipse*. A primeira encontra-se relacionada com a noção de ‘mesmidade’, uma identidade que se mantém na permanência do tempo. A segunda “designa (...) o carácter de «isso mesmo» de alguma coisa e, mais especificamente, o existente humano considerado como singularidade concreta,

⁵² Cf. Timothy Clark, *The Theory of Inspiration*, Manchester, Manchester University Press, 1997, p. 115.

⁵³ Cf. Stierle, *op. cit.*, p. 232.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Timothy Clark, *op. cit.*, p. 121.

⁵⁶ *Ibidem*.

irrepetível, impermutável, idêntico a si mesmo e diferente dos outros”.⁵⁷ Neste sentido, a identidade-*ipse* é também formulada em relação a uma alteridade. Ricœur concebe como caso paradigmático desta relação da ipseidade e da alteridade a sua articulação com a identidade narrativa. À semelhança do que Stierle teoriza relativamente ao sujeito lírico e ao discurso lírico, Ricœur considera que:

[L]a personne, comprise comme personnage de récit, n’est pas une entité distincte de ses «expériences». Bien au contraire: elle partage le régime de l’identité dynamique propre à l’histoire racontée. Le récit construit l’identité du personnage, qu’on peut appeler son identité narrative, en contruisant celle de l’histoire racontée. C’est l’identité de l’histoire qui fait l’identité du personnage.⁵⁸

A narrativa, pela própria essência dinâmica do enredo pela qual se constitui, permite uma dialética de concordância e discordância na personagem que, como refere Ricœur, se inscreve na própria dialética entre ‘mesmidade’ e ‘ipseidade’.⁵⁹ As variações introduzidas no enredo, de modo a promover a conexão entre acontecimentos, designadas por “variações imaginativas”, integram, “na *permanência do tempo*, sob o regime da identidade-mesmidade, aquilo que parecia ser apenas diversidade, variedade, instabilidade, descontinuidade”.⁶⁰ Ricœur considera, neste sentido, que ‘la littérature s’avère consister en un vaste laboratoire pour des expériences de pensée où sont mises à l’épreuve du récit les ressources de variation de l’identité narrative’.⁶¹ Entender a complexidade da identidade narrativa seria poder aplicar essa unidade da narrativa literária à narrativa de uma vida, em que o todo se relaciona com as partes, e a identidade se constrói.

Voltando a Hölderlin, para o poeta, o princípio do poético seria, em si, uma luta entre exigência originária do espírito, que se refere à unidade e simultaneidade das partes, e a exigência que obriga o espírito a sair dos seus limites para se reproduzir em si mesmo e nos outros.⁶² Percebemos, então, como se articula identidade e liberdade na poesia de Hölderlin, de Rimbaud e de Cesariny: só através da despersonalização pela transgressão da linguagem o poeta atinge a sua identidade poética. Como refere Stierle,

⁵⁷ Joaquim de Sousa Teixeira, *Ipseidade e Alteridade: uma leitura da obra de Paul Ricœur*, vol. 1, Lisboa, INCM, 2004, p. 18.

⁵⁸ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris: Seuil, 1990, p. 175.

⁵⁹ *Idem*, p. 176.

⁶⁰ Joaquim de Sousa Teixeira, *Ipseidade e Alteridade: uma leitura da obra de Paul Ricœur*, vol. 2, Lisboa, INCM, 2004, p. 159.

⁶¹ Paul Ricœur, *op cit.*, p. 176.

⁶² Cf. Stierle, *op. cit.*, p. 235.

“[l]a libertad entraña siempre el riesgo de la pérdida de identidad (...).”⁶³ Então, o que está em causa é a perda de uma certa identidade, quando confrontada com a alteridade, mas que só ela possibilita a partida para um modo intenso de *ser*.

Este modo intenso de ser que a análise dos poemas de Cesariny permite equacionar, é confirmado pela própria encenação que o poeta faz de si próprio. Se nos reportarmos aos documentários “Autografia” (2004), da autoria de Miguel Gonçalves Mendes, e “Ama como a estrada começa” (2002), da responsabilidade de Perfecto E. Quadrado, encontramos um poeta que, com muita evidência, se destaca do homem comum. O próprio aspecto visual que o poeta exhibe nestes filmes (ora nu, ora vestido de modo semelhante a um mágico, ora sentado num sofá, mas na praia) constitui por si só um dinamitar do estabelecido, compreendendo o poeta tal encenação como um acto poético tão relevante como a sua poesia. Este tratamento que Cesariny confere à sua imagem visual está relacionado com a questão da destruição da identidade imposta socialmente, como vimos no contexto da análise do poema “a antonin artaud”, sendo um outro modo de estabelecer tal recusa. Cesariny, ao apresentar tal imagem de si enquanto autor, poeta e artista, estabelece uma relação entre as dimensões intra e extratextuais, na medida em que, no caso de Cesariny, a figuração de poeta que a sua poesia projecta é corroborada pelo modo como o autor empírico se apresenta publicamente, identificação que responde ao propósito surrealista de unir poesia e vida.

⁶³ *Idem*, p. 266.

1.3 – O poeta performativo (mago, mágico, xamã, alquimista)

Em estreita relação com a projecção de uma imagem de poeta inspirado, a obra de Mário Cesariny apresenta ainda uma outra forte figuração de autor: a de poeta enquanto mago. Tal relação, promovida pela obra de Cesariny, responde a uma das mais importantes especificidades do Surrealismo: a relação entre Surrealismo e Esoterismo. André Breton, no *Segundo Manifesto do Surrealismo* (1930), estabelece claramente esta relação quando escreve:

PEÇO A OCULTAÇÃO PROFUNDA E VERDADEIRA DO
SURREALISMO.⁶⁴

Com efeito, ao longo da nota de rodapé que acompanha esta afirmação, Breton defende abertamente o envolvimento do homem nas ciências ocultas, nomeadamente a astrologia. Chega mesmo a dotar de credibilidade a astrologia ao considerar que o seu envolvimento no movimento surrealista resultaria de uma possível influência da conjunção de Saturno e Urano entre 1896 e 1898, datas coincidentes com o seu nascimento e os de Éluard e Aragon.⁶⁵ Conforme o esclarecimento de Breton, segundo algumas linhas extraídas de *Influence astrale*, tal conjunção “«significaria, segundo toda a verosimilhança: amor profundo pelas ciências, procura do misterioso, elevada necessidade de se instruir. (...) Este aspecto planetário, colocado em bom lugar num horóscopo, poderia corresponder ao estofo de um homem dotado de reflexão, sagacidade e independência, capaz de ser investigador de primeira ordem»”.⁶⁶ Além do interesse pela astrologia manifestado nesta nota, ao longo da obra de Breton encontramos sucessivas marcas da sua relação com o mundo esotérico. Efectivamente, na sua obra *Nadja* (1928), Breton alude ao facto de visitar uma vidente; numa das suas mais importantes obras poéticas, *L'Arcane 17* (1944), o próprio título remete para o tarô; e na sua obra em geral, encontramos uma profusão de símbolos relacionados com o esoterismo: pentagramas, casas e planetas do zodíaco, operações alquímicas.⁶⁷ Colocando o Surrealismo num plano de continuidade da fascinação romântica,

⁶⁴ André Breton, *op. cit.*, p. 202.

⁶⁵ *Idem*, p. 204. Neste contexto, é relevante atentar também na pintura de Mário Cesariny intitulada “Ao Poeta dos Astros...António Maria Lisboa”, devido à referência ao universo da astrologia. Cf. “Anexos”: fig. 4, p. 92 deste estudo.

⁶⁶ Choïnard *apud* André Breton, *op. cit.*, p. 204.

⁶⁷ Cf. Claudio Willer, “Magia, Poesia e Realidade: o Acaso Objectivo em André Breton, in Guinsburg Sheila Leiner (org.) *O Surrealismo*, São Paulo, Perspectiva, 2008, p. 324.

simbolista e decadentista pelo oculto, Breton, como facilmente podemos verificar através do *Segundo Manifesto do Surrealismo*, vai associar a poesia surrealista às práticas esotéricas.

As diferentes disciplinas herméticas, independentemente dos meios e dos objectivos que as distinguem, apresentam como denominador comum o tipo de pensamento pelo qual se regem: o pensamento mágico. Recusando o domínio do *logos*, responsável, no entender dos surrealistas, pela fracturação da identidade humana e do seu conhecimento parcelar do mundo, o Surrealismo vai recuperar o pensamento primitivo, o qual se apoiava no sincretismo do pensamento mágico. Efectivamente, para os surrealistas, este pensamento seria o único capaz de aceder ao ‘ponto supremo’ descrito por Breton:

Tudo leva a crer que existe um determinado ponto do espírito donde a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incommunicável, o alto e o baixo, deixam de ser apreendidos contraditoriamente.⁶⁸

Efectivamente, aquilo que caracteriza o pensamento mágico é, precisamente, a admissão de contradição. Ao contrário do que acontece segundo a lógica do pensamento ocidental moderno, no pensamento primitivo todas as coisas eram percebidas através de uma lei designada por ‘lei de similaridade’ ou “lei de contágio”. Esta lei defende que todas as coisas se encontram relacionadas em todas as suas dimensões, pelo que tudo que afecte uma coisa, afecta todas as outras, mesmo que, aparentemente, as entidades em causa não tenham relação directa entre si.⁶⁹ Esta lógica do pensamento mágico encontra-se bastante explícita nas seguintes palavras de António Maria Lisboa, poeta surrealista que, a par de Mário Cesariny, exaltou a relação entre poesia e magia:

Tudo é e não é alternadamente, ou tudo é o mesmo com aspectos diferentes. Se toda a medalha tem reverso, ao homem corresponde o santo e o assassino, a fúria e a paciência, o crime e a bondade, o ódio e o amor, a arrogância e a humilhação, o mau e o bom. Tudo é ambivalente. Acreditar em Deus é acreditar-se num EU que existe em nós na medida em que se acredita, acreditar-se no Diabo é ainda ser-se Diabo, subir-se a montanhas e descer-se a vales é também ser montanha e vale, adorar a Pedra é ser Pedra.⁷⁰

⁶⁸ André Breton, *op. cit.*, p. 152.

⁶⁹ Cf. J. G. Frazer, *The Golden Bough*, Londres, Papermac, 1987, p. 11.

⁷⁰ António Maria Lisboa, *op. cit.*, p. 32.

Esta unidade que o pensamento mágico atribui às coisas revela-se nos mais importantes princípios da arte mágica: o princípio de simpatia ou de similitude (“o semelhante produz o semelhante”), e o princípio de contiguidade (“duas coisas que estiveram em contacto actuam uma sobre a outra, mesmo se separadas”).⁷¹ Vejamos, neste contexto, como é que a poesia de Mário Cesariny promove uma imagem de poeta-mago.⁷² Atentemos, a este nível nos versos que iniciam o poema “autografia II”:

E era uma vez este homem

que era um chevrolet

casado com uma mulher de vidro

que era uma colher de prata

Tempos depois sobreveio uma zanga

que era uma criança nua

entre umas tábuas de passar a ferro

e dois elevadores lindíssimos

Metrónomo (disseram eles)

Verdadeira saudade pernilonga

o pára-raios pôs-se a esfalhar romanticamente o toldo

de uma máquina de escrever disposta para o amor às quatro no inte-

rior de um quarto

que era uma planície redonda semeada de vírgulas e violeta

com um pequeno garfo nas costas

que era o amanhecer que é uma árvore

na boca de uma mosca de veludo rosa⁷³

Ao ter em conta que este poema surge na sequência do poema “autografia I”, que se inicia pelos versos “Sou um homem / um poeta (...)”, sabemos que nos encontramos perante um poema cujo sujeito poético se assume enquanto poeta. Nesse sentido, é relevante observar como este sujeito poético, que se assume como poeta,

⁷¹ Cf. James Frazer *apud* Jean Servier, *Dictionnaire Critique de L'Esoterisme*, Paris, PUF, 1998, p.779.

⁷² Relembramos que não é só na Obra Poética de Cesariny que se promove uma relação com a Magia e com a figura do Mago, mas também na sua Obra Plástica. Cf. “Anexos”: fig. 6, p. 94 deste estudo.

⁷³ Mário Cesariny, “autografia II”, *Pena Capital*, ed. cit., p. 39 (negritos nossos).

apresenta um discurso que segue a lógica do pensamento mágico, a de que todas as coisas se encontram infinitamente relacionadas. Segundo Maria Lúcia Dal Farra, “[o] engendramento subjacente a esta teoria, que permite ver as relações encobertas entre os elementos componentes do universo, é a lei da analogia”.⁷⁴ A analogia encerra em si mesma os princípios da *convenientiae* e da *aemulatio*. O princípio da *convenientiae* diz respeito a um modo de aproximação entre coisas que, quando em contacto, dissolvem as fronteiras que lhes subjaziam, de modo que a extremidade de uma designa o início da outra. O princípio de *aemulatio* diz respeito a uma semelhança que une as coisas mais díspares e distantes, tornando-as reflexos, imagens ou espelhos de outras.⁷⁵ Tais correspondências relevavam da unidade mítica do mundo antes de este se tornar fragmentado com o advento da racionalidade.

Neste contexto, é relevante lembrar a grande reverência que Cesariny prestou ao poeta Teixeira de Pascoaes, precisamente por considerar que a sua poesia continha estes princípios primordiais. Recusando o legado de Fernando Pessoa, Cesariny escolhe como grande interlocutor um poeta que ele próprio caracteriza como mago:

(...) O Pascoaes é o mago, é o velho da montanha que tem com ele as verdades e as mentiras e as noções primitivas de antes do Caos.⁷⁶

(...)

Eu lembro-me que lá em casa, em Pascoaes, quando nascia a lua ia tudo para a janela, patrões e criados, para ver como é que ela vinha esta noite. (...) Vivia-se um mundo mágico. E o Pascoaes encarna esse mundo mágico.⁷⁷

Este acto de se ir à janela observar a Lua descrito por Cesariny remete para o mundo mágico, pois o mundo da astrologia encontra-se profundamente ligado à magia. Efectivamente, muitos dos ritos mágicos regem-se pelas fases da Lua.⁷⁸ Esta valorização da passagem do dia para a noite descrita por Cesariny parece dar, justamente, conta desta realidade. Um entendimento racional desta sucessão, como encontramos nos versos “a noite / é só o dia / na outra metade / da Terra”, de Adília

⁷⁴ Maria Lúcia Dal Farra, “Surrealismo e Esoterismo: A Alquimia da Poesia”, in Guinsburg Sheila Leiner (org.) *O Surrealismo*, São Paulo, Perspectiva, 2008, p. 743.

⁷⁵ *Idem*, pp. 743 e 744.

⁷⁶ Mário Cesariny, “Ama como a estrada começa”, documentário dirigido por Perfecto E. Cuadrado, Lisboa, 2002, 00:25:14.

⁷⁷ *Idem*, 00:28:15.

⁷⁸ Cf. Marcel Mauss, *Esboço de uma Teoria Geral da Magia*, Lisboa, ed. 70, 2000, p. 53.

Lopes,⁷⁹ está relacionado com a desmistificação do mundo e a perda do fascínio pela sua dimensão de Mistério e de Maravilhoso, precisamente as dimensões do real que todo o Surrealismo pretende recuperar.

A lógica do concreto subjacente ao pensamento mágico lembra-nos que, efectivamente, a magia surge, não como ciência, mas enquanto arte – *ars magica*.⁸⁰ De facto, devido à sua especificidade de, através de um conjunto de técnicas, agir sobre o mundo, modificando-o, a magia aproxima-se de um modo de arte, ao mesmo tempo que se afasta da ciência. Neste contexto, é aliás, sugestivo o título da obra poética *Manual de Prestidigitação* (1956), de Mário Cesariny, na medida em que aponta para esse lado prático da actividade da magia e do mago. Atentemos, a este nível na parte final do mesmo poema de Cesariny:

- Onde está o homem que era um chevrolet
casado com uma vírgula de amianto?
Certo e sabido que anda sobre as águas que o matei sem querer
estas estrelas brilham com tal nitidez
que acabam sempre por tornar-se suspeitas

Não importa transfigurá-lo-ei em poderoso egípcio

Abracadabra! Vram! Abracadabra!

Os teus olhos estão belos como a lua dos rios exteriores

E também nos seguintes versos do poema “ars magna”:

(...)

devo separar bem a alegria das lágrimas
fazer desaparecer e fazer que apareça⁸¹

⁷⁹ Adília Lopes, *César a César*, Lisboa, &etc, 2003, p. 76.

⁸⁰ Cf. Jean Servier, “Magie: Occident Médiéval”, *op. cit.*, p. 779.

⁸¹ Mário Cesariny, “ars magna”, *Manual de Prestidigitação*, 2ª ed., Lisboa, Assírio & Alvim, 2005, p. 135.

Através da inclusão de expressões típicas do discurso mágico na voz de um sujeito poético que se declara enquanto poeta, a associação entre o poeta e a figura do mago dá-se, nestes poemas, de modo muito literal. E o poder transfigurador apresentado pelo sujeito poético aproxima igualmente as duas entidades. A relação entre a figura do poeta e a do mago promovida no Surrealismo tem por base, precisamente, essa capacidade transformadora caracterizadora de ambos. Sabe-se que nas civilizações primitivas, os magos detinham grande importância social, pois cria-se que os seus poderes podiam exercer transformações muito importantes para a subsistência da comunidade: o controlo mágico da chuva, do sol e do vento, são alguns exemplos.⁸² E o poeta surrealista, ao recuperar tal poder transformador relativamente ao real através do acto poético, aproxima-se da figura do mago. Efectivamente, segundo Maurice Nadeau, “[le poète] n’est plus seulement «écho sonore», «voyant»; il est tout cela à la fois, et plus encore: *magicien*. C’est lui qui change la vie, le monde, qui transforme l’homme”.⁸³

É relevante reparar, no entanto, que a integração da expressão mágica popular “abracadabra” parece parodiar o discurso mágico, aproximando o sujeito poético de uma figura infantil. Contudo, esta capacidade da criança de crer nas potencialidades criadoras dos actos e das palavras é o motivo pelo qual o Surrealismo daria tanta importância a esta fase do desenvolvimento humano, facto a que daremos mais atenção posteriormente.

O poder transformador que o verbo ‘transfigurar’ introduz no poema “autografia II”, remete-nos ainda para uma dimensão muito importante do acto poético surrealista, que igualmente o aproxima do acto mágico: a sua dimensão performativa. A profunda relação estabelecida, no Surrealismo, entre poesia e vida advém, precisamente, da relação entre poesia e ‘acto’. Efectivamente, muito além de se confinar a uma manifestação literária, a poesia surrealista é entendida, sobretudo, como um meio de conhecimento e de acção sobre o real. Este carácter interventivo do acto poético coloca-o, como vimos anteriormente, na fronteira das dimensões do intra e do extratextual. Deste modo, serão considerados como actos poéticos outras manifestações que não passam pela escrita. A este nível, é relevante acrescentar ainda que, ao longo da obra plástica de Cesariny, surge repetidamente uma figura designada por “Menina-Poesia”,

⁸² Cf. Frazer, *op. cit.*, p. 60 e seguintes.

⁸³ Maurice Nadeau, *Histoire du Surréalisme*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, p. 15.

“Menina-Sol” ou “Naniôra”,⁸⁴ a qual é frequentemente apresentada com um sol no lugar da cabeça e acompanhada de uma varinha. Ora, esta representação pictórica do poeta e do acto poético aponta para esse lado interventivo e performativo do acto poético, simbolizado pela varinha de condão.

Neste contexto, é de toda a relevância que nos refiramos a uma prática artística que deteve um importante papel na arte surrealista: a *performance*. Com efeito, devido ao facto de o elemento mais importante nesta prática se resumir essencialmente ao ‘gesto’, ao ‘acto’, a *performance* foi bastante explorada pelos surrealistas. E mesmo no que diz respeito à palavra, esta era entendida sempre como um acto performativo, como deixa entender António Maria Lisboa quando afirma:

É às palavras-actos, não às palavras que supõem actos, que me dirijo.⁸⁵

Associada às grandes vanguardas, como o Futurismo e o Dadaísmo, a *performance* surge como uma prática artística subversiva relativamente às artes tradicionais. Em primeiro lugar, a subversão instaurada pela *performance* surge pelo facto de esta derrubar as fronteiras entre os diferentes domínios artísticos, podendo englobar num só espectáculo música, dança, teatro e poesia. Mas, segundo Roselee Goldberg, o elemento mais subversivo consistia na introdução do ‘gesto vivo’, do acto performativo, o qual surgia como meio de combate às convenções da arte estabelecida.⁸⁶ E, no contexto do Surrealismo, não é de admirar que o interesse relativamente à arte performativa se tenha manifestado, pois, como explica António Maria Lisboa, em nome de todos os surrealistas:

(...) damos importância a toda a acção Mágica, que se caracteriza, em oposição à Mística: Impositiva, Transformadora, Sintética, Diabólica, Convulsiva.⁸⁷

Neste contexto, é muito interessante atentar na descrição que Mário Cesariny faz da I Exposição do Surrealismo (1949). Segundo o autor de *A Cidade Queimada*, este evento - em que participaram Mário Cesariny, Henrique Risques Pereira, Pedro Oom, Fernando José Francisco, António Maria Lisboa, Fernando Alves dos Santos, Carlos

⁸⁴ Cf. João Lima Pinharanda, “Quando o pintor é um caso à parte ou as velhas ainda lá estavam”, in João Lima Pinharanda e Perfecto E. Cuadrado (org.) *Mário Cesariny*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004, p. 30. Cf. “Anexos”: figs. 1, 2 e 3, pp. 89, 90 e 91 deste estudo.

⁸⁵ António Maria Lisboa *apud* Mário Cesariny, “Mensagem e Ilusão do Acontecimento Surrealista”, *As Mãos na Água, A Cabeça no Mar*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1985, p. 79.

⁸⁶ Cf. Roselee Goldberg, *Performance Art*, Londres, Thames & Hudson, 1993, p. 7.

⁸⁷ António Maria Lisboa, “Erro Próprio”, *Poesia*, ed. cit., p. 47.

Eurico da Costa, Mário Henrique Leiria, António Paulo Tomaz, Cruzeiro Seixas e Carlos Calvet - consistiu naquilo que designa por “Noite dos Poetas”. Ter-se-iam feito leituras de poemas dos autores presentes bem como dos surrealistas franceses Victor Brauner, André Breton e Antonin Artaud, e Cesariny conta que estas leituras teriam sido acompanhadas por uma certa encenação, como o estilhaçar de vidros no chão e o atirar de tinta.⁸⁸

Já os autores que viriam a ser os grandes nomes do Surrealismo francês, numa fase ainda embrionária do movimento, se manifestavam, sob a influência dadaísta, através de *performances* semelhantes. Segundo Roselee Goldberg, a primeira, que teve lugar no Palais des Fêtes a 23 de Janeiro de 1920, sucedeu do seguinte modo:

André Salmon opened the performance with a recital of his poems, Jean Cocteau read poems by Max Jacob, and the young André Breton some by his favourite, Reverdy. ‘The public was delighted’, wrote Ribemont-Dessaignes. ‘This, after all, was being “modern” – Parisians love that.’ But what followed brought the audience to its feet. Tzara read a ‘vulgar’ newspaper article prefaced by an announcement that it was a ‘poem’ and accompanied by an ‘inferno of bells and rattles’ shaken by Eluard and Fraenkel. Masked figures recited a disjointed poem by Breton, and then Picabia executed large drawings in chalk on blackboard, wiping out each section before going on to the next.⁸⁹

Ainda no mesmo ano, o mesmo grupo de autores terá desenvolvido outra *performance*, integrada no Festival Dada, na qual Breton terá surgido com um revólver atado a cada têmpora, Eluard estaria vestido de bailarina, Fraenkel de avental e todos os dadaístas com chapéus em forma de funil.⁹⁰ Esta subversão operada na própria figura do artista é um dos fenómenos mais característicos da arte performativa. Com efeito, tomando o próprio corpo do artista como meio onde se inscreve o acto performativo, a natureza da *performance* surge relacionada com a morte do ‘si’, com o derrubar das máscaras da individualidade, e com a elevação do homem a um meio por onde fluem múltiplas identidades.⁹¹

É curioso atentar, neste contexto, na própria encenação que Mário Cesariny apresenta da sua imagem enquanto poeta nos filmes e documentários com que colabora.

⁸⁸ Cf. Mário Cesariny, http://sol.sapo.pt/PaginaInicial/Cultura/Interior.aspx?content_id=12486, entrevista áudio ao Jornal «Sol», acedida em 31 de Agosto de 2009.

⁸⁹ Roselee Goldberg, *op. cit.*, p. 75.

⁹⁰ *Idem*, p. 84.

⁹¹ Cf. “Performance Art/Art Performance”, *The Oxford Encyclopedia of Theatre & Performance*, vol. 2, edited by Dennis Kennedy, Oxford, Oxford University Press, 2003, p. 1019.

No documentário “Autografia” (2004), de Miguel Gonçalves Mendes, em diversos momentos, Cesariny surge como um poeta que se afasta de uma posição socialmente convencional. Num desses momentos, Cesariny encontra-se no topo de uma espécie de escada de metal. O modo como esta imagem é captada, através de um plano em que a câmara filma de baixo para cima, salienta uma figuração de poeta enquanto um ser superior, que parece estar em contacto com o céu.⁹² Num outro momento, Cesariny surge num barco encalhado na costa e traz um chapéu com uma pinha, a qual parece ter a função de uma antena. Com efeito, o poeta faz um gesto sucessivo com o chapéu que parece simular uma captação e, de seguida, coloca o chapéu na cabeça.⁹³ Nos instantes seguintes, Cesariny reaparece ainda sob esta encenação, repetindo o mesmo gesto, o qual se segue agora de um telefonema feito a partir de um telefone que não apresenta qualquer ligação eléctrica, de onde se depreende um modo diferente de comunicar.⁹⁴ Ao longo do documentário, o poeta surge ainda nu diante de diferentes projecções numa parede branca.⁹⁵ Este último acto permite que a essência da *performance* se revele de modo profundo. De facto, o poeta apresenta-se despido da sua individualidade para permitir a inscrição de outras realidades no seu próprio corpo. A este nível importa referir o que Cesariny diz acerca dos seus encontros amorosos com os marinheiros:

Um lobo e um barco encontram-se no alto mar pela primeira vez. Nem o barco sabe o nome do lobo nem o lobo sabe o nome do barco. E dentro disso, possivelmente, o maior grau de pureza que se podia atingir. Poucas pessoas das que eu conheci, desses encontros assim, sabiam quem eu era (...). O exterior não existia, nenhum. Éramos só duas pessoas que estávamos ali. Às vezes só depois é que se sabia o nome. Nem era importante.⁹⁶

O encontro amoroso era entendido já numa dimensão sagrada, de ‘oração’, onde a identidade social era abolida através da fusão com o Outro e, consequentemente, com o Universo. E é significativa a correspondência entre este testemunho de Cesariny e a temática desenvolvida por alguns dos seus poemas de amor que explicitam esta questão, como é o caso do seguinte poema:

(...)

Belo tu és belo

⁹² “Autografia”, filme de Miguel Gonçalves Mendes, Lisboa, 2004, 00:18:35.

⁹³ *Idem*, 00: 28:28.

⁹⁴ *Idem*, 00: 30:28.

⁹⁵ *Idem*, 00:51:05; 00:53:12; 00:58:54.

⁹⁶ Mário Cesariny, “Autografia”, 01: 04: 10.

como um grande espaço cirúrgico

Porque tu não tens nome existes

A minha boca

sabe à tua boca

A minha boca

perdeu a memória

não pode falar as palavras

entram no seu túnel

e não é preciso segui-las

Disse que és alto

alto

branco e despovoado⁹⁷

O acto amoroso, devido à fusão dos corpos, encontra-se associado à dissolução das identidades dos seus intervenientes, não se podendo distinguir os limites que os separavam anteriormente. Como o poema deixa entender, o contacto físico leva à destruição da memória, nomeadamente da memória individual que cada um traz consigo, para que a união com o Outro se dê em profundidade e possibilite a despersonalização de uma identidade imposta. Daí que a identificação do Outro não passe pelo conhecimento do seu nome próprio, designação arbitrária que não pode dar conta da plena essência do sujeito. Só mesmo de um outro tipo de contacto poderá resultar o efectivo acesso ao Outro.

Ainda no que se refere à encenação que o autor de *Manual de Prestidigitação* apresenta de si enquanto poeta e artista, também no documentário “Ama como a estrada começa”, dirigido por Perfecto E. Cuadrado, o Poeta surge, em vários momentos do filme, usando uma peruca na cabeça, sentado num sofá na praia, encenações que,

⁹⁷ Mário Cesariny, “poema”, *Pena Capital*, ed. cit., p. 43.

visualmente, assumem uma dimensão performativa. Este género de actos poéticos promove o ideal surrealista de ligação entre poesia e vida. De facto, ao não confinar-se a uma posição de escrita e ao envolver-se em actos poéticos que implicam o seu próprio corpo, o poeta surrealista em geral, e Mário Cesariny, em particular, surge como alguém que vive poeticamente. Todos estes actos, a par da poesia escrita, constituem, para os surrealistas, um modo de combate ao pensamento lógico-racional. A desautomatização do pensamento gerada por estes actos conduz o ser humano a uma dimensão de real que a racionalidade tem dificuldade em admitir: a do Maravilhoso. Este efeito de encantamento que o poeta produz através do acto poético aproxima-o de um verdadeiro mago. A transformação da realidade em surrealidade é resultante do acto poético, o qual se assemelha, deste modo, a um passe de mágica. Esta relação é explicada pelo próprio António Maria Lisboa:

A Realidade do Poeta que é a que resulta da combinação destas duas formas de «vida» e de «sonho», que é a que resulta da sua junção magnética, vida SURREAL entenda-se, não é mais do que a mesma e única Realidade transfigurada pela Magia, pelo Desejo, pela Vontade, pelo Amor, pela Liberdade, pelo conhecimento sábio, pela POESIA!⁹⁸

Na obra de Cesariny, a imagem de poeta-mago surge relacionada com uma outra imagem: a de poeta-xamã. Na sociedade primitiva, o xamã era aquele que se encarregava de fazer passar o indivíduo e o grupo de um código a outro, de um estado a outro.⁹⁹ Só um indivíduo previamente submetido a um ritual de iniciação, isto é, submetido a uma sessão de cura xamânica, poderia exercer o papel social de xamã. Os nexos entre este processo e aquele que vimos no ponto anterior deste estudo relativamente ao processo de despersonalização a que o poeta surrealista se submete são muito evidentes. De facto, o processo de abandono da identidade social e a busca de uma identidade mais profunda correspondem a um ritual de iniciação xamânico. Vejamos, através do poema “discurso ao príncipe de epaminondas” como esta figura de poeta enquanto xamã é projectada pela poesia de Cesariny:

Despe-te de verdades
das grandes primeiro que das pequenas
das tuas antes que de quaisquer outras

⁹⁸ António Maria Lisboa, *op. cit.*, p. 45.

⁹⁹ Cf. José Gil, *Metamorfoses do Corpo*, Lisboa, A Regra do jogo, 1980, p. 14.

abre uma cova e enterra-as
a teu lado
primeiro as que te impuseram eras ainda imbele
e não possuías mácula senão a de um nome estranho
depois as que crescendo penosamente vestiste
a verdade do pão a verdade das lágrimas
pois não és flor nem luto nem acalanto nem estrela
depois as que ganhaste com o teu sémen
onde a manhã ergue um espelho vazio
e uma criança chora entre nuvens e abismos
depois as que hão-de pôr em cima do teu retrato
quando lhes forneceres a grande recordação
que todos esperam tanto porque a esperam de ti
Nada depois, só tu e o teu silêncio
e veias de coral rasgando-nos os pulsos
Então, meu senhor, poderemos passar
pela planície nua
o teu corpo com nuvens pelos ombros
as minhas mãos cheias de barbas brancas
Aí não haverá demora nem abrigo nem chegada
mas um quadrado de fogo sobre as nossas cabeças
e uma estrada de pedra até ao fim das luzes
e um silêncio de morte à nossa passagem¹⁰⁰

O discurso que encontramos na elocução do sujeito poético remete-nos, sem qualquer dúvida, para um discurso típico de um ritual xamânico. Efectivamente, este poema parece corresponder à fase de *transe* do ritual. Segundo José Gil, esta fase consiste numa cena dupla: “a da descodificação de um corpo «usado», «doente»; e a do renascer de um corpo novo, são, curado”.¹⁰¹ A descodificação de sentido, parte essencial para a fase da sua recodificação, consiste numa confusão levada ao extremo dos códigos

¹⁰⁰ Mário Cesariny, “discurso ao príncipe de epaminondas, mancebo de grande futuro”, *Manual de Prestidigitação*, ed. cit., p. 146.

¹⁰¹ José Gil, *op. cit.*, p. 17.

e da língua. Neste momento, o corpo surgiria apenas enquanto corpo, destituído da sua identidade. Esta cura da ‘alma’ através do corpo demonstra, aliás, a correspondência que o pensamento primitivo estabelecia entre as entidades mais contraditórias. Só num corpo livre de qualquer inscrição poderia nascer um novo sentido, uma nova identidade.¹⁰² Neste contexto, é relevante reparar que este poema volta à questão sobre a qual reflectimos relativamente ao poema “antonin artaud”, a do nome próprio enquanto uma imposição que deve ser combatida (“Despe-te de verdades / (...) primeiro as que te impuseram eras ainda imbele / e não possuías mácula senão a de um nome estranho”). Ao longo do poema, são enumeradas, além do nome, várias “verdades” que devem ser abandonadas, a favor de um corpo vazio, para que uma nova identidade nele possa ser inscrita e, seguidamente, aceder a outros níveis do cosmos. A este nível, é interessante atentar na última parte do poema, a partir dos versos “Então, meu senhor, poderemos passar / pela planície nua / o teu corpo com nuvens pelos ombros (...)”, pois é nesta fase que o xamã estabelece a ligação entre os diferentes planos cósmicos. Este poder do xamã é referido no poema “ode a outros e a maria helena vieira da silva”, onde podemos ver citadas afirmações de Mircea Eliade, importante historiador das religiões:

«A técnica por excelência xamânica consiste na passagem de um plano cósmico a outro. O xamã é detentor do segredo da ruptura dos níveis. Existem três grandes planos cósmicos ligados por um eixo central, o Pilar do Céu. Este eixo passa por uma “abertura”, um “buraco”, por onde o espírito do xamã pode subir ou descer em voos celestes ou descidas infernais.»¹⁰³

Não é por casualidade que Cesariny se interessa por Eliade e por esta questão. Através do acto poético, o poeta surrealista instaura, à semelhança do xamã, essa ruptura dos níveis, essencialmente no que respeita aos estados de vigília e de sonho.

A projecção de uma imagem de poeta-xamã surge ainda no poema “carta do xamã”. Efectivamente, além da relação explícita do título, é muito relevante, neste poema, o modo como é tratada a linguagem:

Sagani bô
tangara pura
kormos ama orgiski oibonkungata

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ Mircea Eliade *apud* Mário Cesariny, poema “ode a outros e a maria helena vieira da silva”, *Pena Capital*, ed. cit., p. 159.

amagat
pûra toli
nîgarasun kulin panaptu pana
karain bô
oigos timir vershok toli
amagat pûra tabitala ak kam
aiami kara kam oigos timir¹⁰⁴

De facto, o xamã serve-se de uma língua ‘mágica’, esotérica para instaurar a confusão de sentido e uma consequente ruptura dos níveis. Uma análise mais profunda deste poema será apresentada no contexto da segunda parte deste estudo, mas desde já salientamos que a escrita do poema numa linguagem que, à partida, o leitor português desconhece, instaura, de imediato, uma dimensão de mistério e de enigma, que associamos a um enunciador detentor de um conhecimento superior.

Será relevante voltar ainda ao poema “ode a outros e a maria helena vieira da silva”, que, como dissemos anteriormente, apresenta explicitamente esta temática do xamanismo. Contudo, neste poema, a imagem de xamã é projectada na figura da pintora Vieira da Silva, como podemos entender através dos seguintes versos:

Por isso a tua Cidade Suspensa é toda a nossa história por contar
o nó que nos cerca a garganta sabiamente o abriste sobre a tela
a negro e a vermelho a cinza e a branco silvestre
para sempre livres do dédalo nosso
mas como ele mudo silêncio do nosso silêncio
E todas as bibliotecas inundadas perdidas incendiadas
todas as quimeras onde houve gente e de que não resta pedra sobre
pedra
rosto ao lado de um rosto num portal antigo
por isso a tua Gare Ilimitada a que arrancaste portas e telhado para
homens e mulheres poderem sempre partir
e os infindáveis baralhos de cartas onde a cada momento interrogaste

¹⁰⁴ Mário Cesariny, “carta do xamã”, *Pena Capital*, ed. cit., p. 191.

o destino
ó vieira das silvas dos teus cabelos
presos à dança da pedra e do ar

«A este propósito, lembraremos o mito de uma idade paradisíaca onde os seres humanos podiam facilmente subir ao céu e estabelecer relações familiares com os deuses. O simbolismo cosmológico da casa e a experiência xamânica da ascensão confirmam, sob outro aspecto, este mito arcaico. Eis como: depois da interrupção das *comunicações fáceis* que, no início dos tempos, havia entre o céu e a terra, certos seres privilegiados (e em primeiro lugar Vieira da Silva) continuam a poder efectuar a ligação dos planos superior e inferior. Da mesma maneira, os xamãs têm o poder de voar e de aceder ao céu através da “abertura central”, enquanto para os outros mortais essa abertura serve unicamente para a transmissão de oferendas.» Mircea Eliade/Mário Cesariny

A identificação de Vieira da Silva com a figura do xamã por Mário Cesariny decorre do facto de o poeta atribuir igualmente à Pintora uma visão mágica do real, capaz de operar uma síntese entre os diferentes planos que o compõem. Aliás, num artigo que Cesariny lhe dedica, podemos ler as seguintes linhas:

Acto mágico em que o fogo acende sozinho para o conviva de pedra e para a festa do vento – suponho assim a parte de duende que preside à pintura de Vieira da Silva.¹⁰⁵

É ainda muito relevante reparar que as referências à Pintora e à sua obra apontam para uma entidade que se relaciona com o mundo da vidência e da alquimia. Efectivamente, nos versos “e os infindáveis baralhos de cartas onde a cada momento interrogaste / o destino” remetem para a questão do artista-*voyant*. Já nos versos “o nó que nos cerca a garganta sabiamente o abriste sobre a tela / a negro e a vermelho a cinza e a branco silvestre”, encontramos uma referência ao mundo alquímico, através da enumeração das cores que compõem o processo da composição da Pedra Filosofal.

¹⁰⁵ Mário Cesariny, “Vieira da Silva”, *As Mãos na Água, a Cabeça no Mar*, ed. cit., p. 86.

Uma outra relação que a poesia de Cesariny estabelece é, justamente, a ligação entre o poeta e a figura do alquimista. Mesmo a nível extratextual, existe uma fotografia de Cesariny onde este surge em frente à Torre de Saint Jacques, em Paris, erguida no séc. XIV por Nicolas Flamel, célebre alquimista. Aliás, é o próprio Poeta que, no “diário da composição” que acompanha a sua obra *A Cidade Queimada* (1965), nos explica o modo como descobriu tais informações acerca deste monumento.¹⁰⁶

A essência da ciência alquímica, a transformação dos metais vis em metais preciosos, como o ouro e a prata, é associada, no Surrealismo, à transformação da realidade numa realidade superior – a surrealidade - através do acto poético. Aliás, no *Segundo Manifesto do Surrealismo*, André Breton expõe mesmo esta relação, quando escreve que:

(...) as buscas surrealistas apresentam, com as buscas alquimistas, uma notável analogia de objectivo: a pedra filosofal não é senão o que devia permitir à imaginação do homem tirar de todas as coisas uma desforra deslumbrante, e eis-nos de novo, depois de séculos de domesticação do espírito e de louca resignação, tentando libertar definitivamente esta imaginação através do «*longo, imenso, raciocinado desregramento de todos os sentidos*» e do resto.¹⁰⁷

Esta mesma aproximação surge de modo bastante explícito no poema “ars magna”, de Cesariny, cujo título é, desde logo, sintomático, pelo facto de a ciência alquímica se designar por tal expressão:

Devo ter corredores por onde ninguém passe devo ter um mar
próprio e olhos cintilantes
devo saber de cor o ceptro e a espada
devo estar sempre pronto para ser rei e lutar
devo ter descobertas privativas implicando viagens ao grande
imprevisto
de um pássaro as ossadas de uma ilha a floresta do teu peito o
animal que inanimado canta
devo ser Júlio César e Cleópatra a força do Dniepper e o carmim
dos olhos de El-Rei D. Dinis

¹⁰⁶ Cf. Mário Cesariny, “diário da composição”, *A Cidade Queimada*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2000, p. 39.

¹⁰⁷ André Breton, *op. cit.*, p. 199.

devo separar bem a alegria das lágrimas
fazer desaparecer e fazer que apareça
dia sim dia não
dia sim dia não
devo ter no meu quarto espelhos mais perfeitos técnicas mais
sérias prestígios maiores
devo saber que és forte amplo transparente e colher-te
murmúrio flébil aureolado
que eu arranco da luz que encharca o mundo
dia sim dia não dia sim dia não
devo portar-me bem à saída do teatro
devo dar e tirar as chaves do universo
num passo ágil belo natural
e indiferente ao triunfo aos castigos aos medos
fitar unicamente, sob as luzes da cúpula, o voo tutelar da invisível
armada¹⁰⁸

O discurso do sujeito poético assemelha-se bastante aos textos alquímicos teóricos, que postulavam as regras para a prática alquímica, explicitando as características que o alquimista deveria ter, bem como as práticas que deveriam ser seguidas no processo da busca da Pedra Filosofal. Este poema de Cesariny encontra fortes nexos com um texto de um alquimista árabe, de nome Geber, que resume as características que deve ter o alquimista:

Pelas coisas que acabámos de dizer, vê-se que aquele que queira dedicar-se à nossa Obra, deve ter várias qualidades. Em primeiro lugar deve ser sábio e perfeito conhecedor da Filosofia natural (...). Em segundo lugar, é preciso que o artista tenha um espírito vivo, penetrante e industrioso porque, quando possuir todas as ciências, se não tiver habilidade e destreza natural, nunca poderá ser filósofo (...). É preciso, igualmente, que um artista conheça os princípios e as primeiras raízes, que são a essência da nossa Obra. Aquele que não saiba por onde começar nunca chegará ao fim.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Mário Cesariny, “ars magna”, *Manual de Prestidigitação*, ed. cit., p. 135.

¹⁰⁹ Geber, “A Súmula da Perfeição ou Compêndio do Magistério Perfeito de Geber, Filósofo Árabe”, in Victor Zalbidea, Victoria Paniagua, Elena Fernandez de Cerro e Casto de Amo (org.) *Alquimia e Ocultismo*, Lisboa, ed. 70., 1972, pp. 48 e 49.

O poema “alegoria do mundo na passagem de arnaldo de villanova” estabelece também esta ligação entre o poeta e o alquimista, na medida em que o discurso do sujeito poético mimetiza o processo alquímico:

Ouro trigo leão e crina
te esperam sob o vaso menstrual
Separarás primeiro a água e a mina
porque a Água não é um mineral

No coágulo te espera areia fina
e sob a areia planta sideral
que ao manto do Rei Verde se combina
porque a Planta não é um vegetal

Ao homem cabe o Ouro de buscá-lo
E a sua cria morta ou imortal
tirá-la-ás do ventre de cavalo
porque o Homem não é um animal

E se o espelho de cobre te fascina
se te aparece o Monstro do Umbral
que à ígnea terra o atro abismo ensina
e nas trevas afunda o Bem e o Mal

Reduz expurga fende e ilumina
e com espada de fogo talha e inclina
porque o Fogo não é o seu sinal¹¹⁰

Em primeiro lugar, a relação entre este poema e o mundo alquímico dá-se logo no título do poema, na referência que faz a Arnaldo Villanova, célebre alquimista catalão da Idade Média.¹¹¹ Em segundo lugar, o discurso do sujeito poético, ao longo de

¹¹⁰ Mário Cesariny, “alegoria do mundo na passagem de arnaldo villanova”, *Pena Capital*, ed. cit., p. 145.

¹¹¹ Cf. Maria de Fátima Marinho, *op. cit.*, p. 395.

todo o poema, mimetiza o próprio processo alquímico. Efectivamente, surgem neste poema as fases *solve et coagula* da alquimia que correspondem respectivamente ao processo destrutivo e ao processo assimilativo dos materiais. Na alquimia, estes dois processos contrários integram-se reciprocamente.¹¹² De facto, o princípio em que se baseia toda a alquimia é aquele que se encontra inscrito na *Tábua Esmeralda*, documento onde tem origem a tradição hermética:

É verdade, sem mentira, certo e muito autêntico.

O que está em baixo é como o que está em cima, e o que está em cima é como o que está em baixo; por estas coisas se fazem os milagres de uma só coisa.¹¹³

Este pensamento pelo qual o alquimista se rege faz com que ele se apresente “na qualidade de personagem possuindo poderes superiores, capaz de remontar às origens do mundo e da vida pelo pensamento e pela acção produtiva, no intento de promover a reconstrução do homem e da natureza (...)”.¹¹⁴ Embora o poeta se assemelhe ao alquimista no modo como transforma a linguagem comum numa linguagem superior, os processos alquímicos a que submete a linguagem estão também na base da sua transformação de homem comum em poeta, isto é, em vidente.¹¹⁵ De facto, tentando tornar possível o “Je est un autre” de Rimbaud, o poeta entra num processo de ‘morte em vida’. Segundo Maria Lúcia Dal Farra, este processo de ‘morte em vida’ seria a primeira fase do processo alquímico: a ‘separação’. Efectivamente, de modo semelhante ao que acontece na sessão xamânica, o sentido do ‘Eu’, nesta fase, é dissolvido em direcção a uma depuração. Deste processo resultaria a ‘Criança Hermética’. Também designada por “Criança Alquímica” ou “Criança Filosofal”, esta entidade corresponde à do próprio alquimista, após ter atravessado o processo da busca da Pedra Filosofal. Resultante das núpcias alquímicas entre o enxofre (“Rei”) e o mercúrio (“Rainha”) nasce a “Criança Rei”, detentora de uma inocência sábia e primordial. Como sublinha Dal Farra, esta imagem de “Criança Hermética”, relacionada com a dissolução de antinomias, estaria na base da valorização da visão infantil pelo Surrealismo.¹¹⁶ Se nos

¹¹² Cf. Mario Dal Pra, “Alquimia”, in Ruggiero Romano e Fernando Gil (org.) *Enciclopédia Einaudi*, vol. nº 18, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990, p. 270.

¹¹³ “A Tábua Esmeralda de Hermes Trismegisto”, in Victor Zalbidea, Victoria Paniagua, Elena Fernandez de Cerro e Casto de Amo (org.) *Alquimia e Ocultismo*, ed. cit., p. 23.

¹¹⁴ Cf. Mario Dal Pra, *op. cit.*, p. 266.

¹¹⁵ Cf. Maria Lúcia Dal Farra, *op. cit.*, p. 747.

¹¹⁶ *Ibidem*.

reportarmos ao poema “o jovem mágico” de Cesariny podemos encontrar algumas afinidades com esta perspectiva:

O jovem mágico das mãos de ouro
que a remar não se cansa muito
e olha muito depressa (como se fosse de moto)
veio hoje ficar a minha casa

Vivia longe longe já se sabia
tão longe que era absurdo querer determinar
metade campo metade luz
aí era a sua casa o sítio onde era longe

mesmo de olhos fechados (como ele estava)
e de braços cruzados (como parecia dormir)
o jovem mágico das mãos de ouro
que era todo de empréstimo à minha noite

que falou por acaso que nem se chamava assim
(segundo também contou) tinha vivido há muito
ele, que estava ali, era um falsário
um fugido de outro *basta ver os meus olhos*
nada sabemos de nós a não ser que chegámos
sem uma luz a esconder-nos o rosto
belos e apavorados de estranhos casacos vestidos
altos de meter medo às aves de longo curso

nem há noites assim não há encontros
ao longo das enseadas
não há corpos amantes não há luzeiros de astros
sob tanto silêncio tão duradoura treva

e não me fales nunca eu sou surdo ou não te oiço

*eu vou nascer feliz numa cidade futura
eu sei atravessar as fronteiras das coisas
olha para as minhas mãos que te pareço agora?*

No entanto surgiu como simples criança
conseguiu sorrir sentar-se verter águas
com as mãos na cintura livre natural
ele que era um fantasma um fugido de outro

um que nem mesmo se chamava assim
o jovem mágico das mãos de ouro
desaparecido nu de todos os sítios da Terra¹¹⁷

Efectivamente, toda a caracterização deste jovem mágico parece estar relacionado com a imagem da “Criança Hermética” resultante da operação alquímica. Em primeiro lugar, o facto de as suas mãos serem de ouro sugere um jogo entre a operação alquímica material e a operação alquímica espiritual. Em segundo lugar, o facto de este jovem mágico ser descrito como “um fugido de outro” remete para a questão do processo de transformação do Eu num outro, de modo a alcançar o estado de vidência proposto por Rimbaud. Aliás, os versos “eu vou nascer feliz numa cidade futura / eu sei atravessar as fronteiras das coisas” parecem confirmar, efectivamente esta leitura. Efectivamente, também neste poema nos é sugerida a questão do visionarismo enquanto associada a um modo de ver que não passa pelos olhos [“mesmo de olhos fechados (como ele estava)”], questão sobre a qual já reflectimos anteriormente,¹¹⁸ bem como a questão da problemática do nome¹¹⁹ (“um que nem mesmo se chamava assim”).

Este jovem mágico surge, assim, com todas as características que temos vindo a aplicar ao poeta surrealista. Podíamos ainda ler este poema como o poema que condensa tudo aquilo que temos vindo a dizer das figurações de poeta em Mário Cesariny; como o

¹¹⁷ Mário Cesariny, “o jovem mágico”, *op. cit.*, p. 25.

¹¹⁸ Cf. *supra*, p. 23.

¹¹⁹ Cf. *supra*, p. 17.

reencontro da sua própria Criança através da sua poesia, pois, como sabemos, para os surrealistas “[é] talvez a infância que mais se aproxima da «verdadeira vida»”.¹²⁰

Ao concluir este capítulo, seria interessante citarmos um excerto de um poema do surrealista norte-americano TedJoans, dedicado a Mário Cesariny, que, embora sendo um factor extrínseco à obra do Poeta, corrobora as figurações de autor que temos estado a estudar. Escreve, então, o poeta americano:

Risks of Wrinkles

Yes, here too “Il ya un surréaliste”
Pinto-poéta Cesariny
Perched birdlike in a Lisboa nest
Studio up amongst cliff wrinkles
Where rain falls up
and then runs down
Billions of raindrops rush forward
to the waiting arms of the sea
Yet, he remains dry in Lisbon
protected by a Bissau Nimba
Black woman of wood
(...)
Crystal eyeballs roll he possesses
Investigate every corner of the globe
He has shook hands overthere
He has shook hardheads overhere
He shakes the earthquakers
Ebony bones support his body meat
Glass elbows glow at dawn
(...)
Mário Cesariny is an eternal traveling clock
When the smoke-filled-smoothing iron is sleep
His enamel hands tell time to behave

¹²⁰ André Breton, *op. cit.*, p. 62.

(...)

Somewhere is everyplace he is

We found him discovering there

Amongst the ‘this and that’ of today

In Lisbon he can be felt

In a busy birdlike nest of wrinkles

Paintings and poems dwell in such

wrinkles¹²¹

¹²¹ Tedjoans, “Risks of Wrinkles”, in “Cesariny”, Catálogo da Exposição “Ilha Misteriosa”, Almadarte Galeria, Costa da Caparica, 1991, pp. 5 a 8.

2 - A Poesia em acção

2.1 - Poesia e Revelação

No capítulo anterior, procurámos descrever o modo como a poesia de Mário Cesariny projecta uma imagem de autor enquanto poeta relacionado com o mundo da magia e do esoterismo, tendo, para esse fim, reunido um *corpus* de poemas que se reporta mais directamente à elaboração de tal figuração. No presente capítulo, preocupar-nos-á menos a questão das figurações de autor e tentaremos sobretudo mostrar de que maneira, nesta obra, o tratamento da linguagem poética faz aproximar os mundos da poesia e da magia.

Intimamente relacionada com a estrutura do pensamento mágico primitivo está, como vimos no capítulo anterior, a definição reverdiana de imagem poética promovida por Breton. Efectivamente, de acordo com esta definição, o poder da imagem poética seria tanto mais forte, quanto mais afastados fossem os elementos postos em associação. Ora, este tratamento da linguagem extravasa os limites do entendimento racional do real. A relação que a palavra poética surrealista mantém com o mundo já não é baseada num sistema de referência mimético, mas antes num processo de descoberta de dimensões ocultas do real, às quais só poderíamos aceder através de uma depuração da linguagem comum. No texto que se considera como o Manifesto Surrealista Português, “Afixação Proibida”, assinado por António Maria Lisboa, Henrique Risques Pereira, Mário Cesariny e Pedro Oom, podemos ler o seguinte:

- Porque descrever os sofrimentos, captar com viveza o presente, relatar factos, é certamente trabalho, mas não é todavia Arte.¹²²

Com efeito, uma linguagem que repete a realidade, restringindo-a a uma mera factualidade positiva, apenas exerce, no entender surrealista, uma função utilitária de registo descritivo. Só o uso poético da linguagem permitiria recuperar a sua função vislumbradora e criadora, e dar conta da dimensão mítica do pensamento e da realidade humana. Assim, a linguagem poética surrealista pretende combater todo um discurso pautado pelo pensamento racional, desintegrando os protocolos formais pelos quais a linguagem comum se rege. A este nível, importa atentar na seguinte afirmação de André Breton:

¹²² “Afixação Proibida”, *Poesia*, António Maria Lisboa, ed. cit., p. 19.

O surrealismo poético, ao qual consagro este estudo, esforçou-se até aqui por restabelecer o diálogo na sua verdade absoluta, separando os dois interlocutores das obrigações de delicadeza. Cada um deles prossegue simplesmente o seu solilóquio, sem procurar tirar dele qualquer prazer dialéctico especial, nem de modo nenhum impô-lo ao vizinho. As afirmações feitas não têm por fim, como habitualmente, o desenvolvimento de uma tese, por muito pouca importância que tenha (...),¹²³

De facto, o surrealismo poético liberta a linguagem das suas formalidades sociais bem como dos pressupostos lógicos baseados em premissas e conclusões, na medida em que estes retiram à linguagem o seu poder expressivo. Aquilo que os surrealistas pretendem alcançar através da linguagem poética não é, de todo, a elaboração de teses baseadas em juízos analíticos mas antes uma consciência profunda e sincrética da realidade humana em todas as suas manifestações. Esta consciência só poderá ser alcançada quando colmatada a distância existente entre os signos e as coisas, e quando a palavra surgir, ela própria, não como nomeadora de um real já formulado, mas enquanto reveladora de um real que desconhecemos. Embora sem excluir a dimensão criativa da linguagem, a poesia surrealista aponta mais no sentido da revelação, na medida em que pretende aceder a um real que efectivamente existe mas que a linguagem comum não poderia apreender. Esta problemática encontra-se bem patente no célebre poema “you are welcome to elsinore”:

Entre nós e as palavras há metal fundente
entre nós e as palavras há hélices que andam
e podem dar-nos morte violar-nos tirar
do mais fundo de nós o mais útil segredo
entre nós e as palavras há perfis ardentes
espaços cheios de gente de costas
altas flores venenosas portas por abrir
e escadas e ponteiros e crianças sentadas
à espera do seu tempo e do seu precipício¹²⁴

(...)

A construção anafórica assente na expressão “entre nós e as palavras (...)”, que se repete ao longo do poema, salienta, precisamente, a distância que a linguagem

¹²³ André Breton, *op. cit.*, p. 57.

¹²⁴ Mário Cesariny, “you are welcome to elsinore”, *op. cit.*, p. 34.

mantém com aquilo que lhe é exterior, apontando para um espaço onde existem entidades de permeio. Estas entidades partilham semas de destruição e estagnação e funcionam como obstáculos à ligação profunda entre o eu, a linguagem e o mundo : “metal fundente”, “hélices que andam”, “perfis ardentes”, “gente de costas”, “altas flores venenosas”, “portas por abrir”, “escadas”, “ponteiros”, “crianças sentadas”. De facto, os adjectivos “fundente”, “ardente” e “venenosa”, aliados a hélices em movimento, surgem enquanto obstáculos impossíveis de transpor, dado o seu poder mortífero. A imagem veiculada pelo verso “espaços cheios de gente de costas” transporta-nos para uma situação de solidão e de falta de comunicação, a que também podemos associar as “portas por abrir”, como símbolo de uma incapacidade de conhecimento de algo que permita que nos encontremos com o desconhecido ou com o Outro, e, em última instância, com nós próprios. As escadas que se encontram entre o sujeito plural do poema e as palavras podem representar igualmente um obstáculo a essa fusão entre a palavra e o referente. Embora possamos entender a palavra “escada” como um meio de ligação e de passagem, neste contexto este termo surge enquanto símbolo da distância a ser percorrida entre os dois elementos em questão. Também o tempo, representado pelos ponteiros do relógio, aparece como um elemento distanciador da palavra face aos objectos, podendo mesmo indiciar um certo desfasamento no tempo entre as duas realidades. Por último, a imagem das crianças sentadas “à espera do seu tempo e do seu precipício” sugere-nos, como diz Fernando de Azevedo, “o prenúncio de uma fatalidade e de um ambiente fúnebre, uma vez que as crianças se caracterizam intrinsecamente pela sua vivacidade e dinamismo”.¹²⁵ No contexto surrealista, a imagem de um ambiente de estagnação associado à infância reveste-se de um valor simbólico forte, na medida em que é a este período do desenvolvimento do ser humano que os surrealistas atribuem a verdadeira Vida, enquanto liberta de imposições sociais e morais. Assim, vemos que, no contexto surrealista, a fractura existente no seio do processo de significação é entendida como destruidora de uma verdadeira percepção do mundo e do ser humano. Aliás, como observámos no capítulo anterior, a recusa do nome de família por parte de Cesariny encontra-se intimamente relacionada com esta questão. O nome é entendido pelo poeta como um signo que instaura, precisamente, este distanciamento entre o eu e aquilo que nomeia, destruindo o processo de nomeação no

¹²⁵ Fernando José Fraga de Azevedo, *Texto literário e ensino da língua: a escrita surrealista de Mário Cesariny*, Braga, Universidade do Minho / Centro de Estudos Humanísticos, 2002, p. 159.

próprio acto de nomear. Neste contexto, atentemos na seguinte afirmação de Paul Valéry:

Quando o homem que anda atinge o seu fim (...), quando ele atinge o lugar, o livro, o objecto, o fruto que era o seu desejo e que o desejo tirou do seu repouso, essa posse logo anula definitivamente todo o seu acto; o efeito devora a causa, o fim absorveu o meio; e qualquer que fosse o acto, apenas permanece o resultado. O mesmo se verifica com a linguagem utilitária: a linguagem que acabou de me servir para exprimir o meu desígnio, o meu desejo, a minha ordem, a minha opinião, essa linguagem, cumprindo o seu ofício, logo se desvanece. Emite-a para que pereça, para que radicalmente se transforme noutra coisa no vosso espírito; e saberei que fui compreendido através desse facto notável do meu discurso não mais existir: foi inteiramente substituído pelo seu *sentido* (...).¹²⁶

Antes de mais, de modo a compreendermos melhor esta citação, importa salientar tanto o facto de Paul Valéry ser herdeiro da tradição simbolista quanto o seu profundo interesse pelas teorizações mallarmeanas acerca da poesia, as quais, como se sabe, foram determinantes para o devir das poéticas da primeira metade do séc. XX. Com efeito, com Mallarmé assiste-se a uma revolução no entendimento do signo poético. O ideal poético defendido por Mallarmé baseia-se numa poética de figuração em detrimento de uma poética de representação. Efectivamente, Mallarmé defendeu que, ao contrário de uma função representativa, o verso constituía “uma palavra total nova”, a qual seria estrangeira à língua, causando surpresa por não ter sido nunca anteriormente ouvida numa outra elocução.¹²⁷ No contexto simbolista, a sugestão obtida pela palavra poética, fosse pela sua dimensão pictórica, ou musical, sobrepunha-se à sua dimensão descritiva. Ao real apreendido pelos sentidos, sobrepunha-se um real oculto que só através de um outro tratamento da linguagem poderia emergir ao entendimento humano. Assim, como deixa entender Valéry através das palavras acima citadas, o que o Simbolismo procura é devolver ao discurso a sua espessura, a qual derivaria da íntima união entre a palavra e a coisa. Dizendo de outro modo, aquilo que se procura é uma espécie de cristalização da palavra que surja como tudo aquilo que sobre si pode ser dito. Desta maneira, o acto de *dizer* não se refere já a uma realidade pré-adquirida: pelo exercício da imaginação e das correspondências insólitas que permite, este acto de

¹²⁶ Paul Valéry, *Discurso sobre a estética – Poesia e pensamento abstracto*, trad. Pedro Schacht Pereira, Lisboa, Vega Editora, 1995, pp. 78 e 79.

¹²⁷ Stéphane Mallarmé, “Crise de Vers”, *Variations sur un Sujet* in *Oeuvres Complètes*, ed. par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1945, p. 368.

escrita surge como aparição. A palavra poética não pode ser substituída pelo “seu” sentido (que sentido seria esse?), pois esta surge como uma “evidência inexplicável”.¹²⁸

É justamente a este tipo de palavras que a quarta estrofe do poema que estamos a analisar se refere:

E há palavras nocturnas palavras gemidos
palavras que nos sobem ilegíveis à boca
palavras diamantes palavras nunca escritas
palavras impossíveis de escrever
por não termos connosco cordas de violinos
nem todo o sangue do mundo nem todo o amplexo do ar
e os braços dos amantes escrevem muito alto
muito além do azul onde oxidados morrem
palavras maternais só sombra só soluço
só espasmos só amor só solidão desfeita
(...)

São estas “palavras diamantes”, nunca antes escritas, que todo o Surrealismo procurou alcançar através do acto poético. São palavras que ‘sobem ilegíveis à boca’, pois vêm à existência numa manifestação nunca antes contemplada, como realidades pertencentes a um conhecimento antigo, primordial, que já não conseguimos reconhecer. A linguagem surrealista surge aproximada à magia devido ao seu poder criador e transfigurador, suficientemente poderoso para permitir ao ser humano recuperar o seu conhecimento do mundo no seu estado elementar, destruindo, para isso, a relação de arbitrariedade que caracteriza a linguagem comum. E se, no contexto simbolista, a palavra poética surgia confinada ao espaço textual, no Surrealismo, a palavra, como vimos anteriormente, adquire um poder performativo que a transporta para lá do texto. É isto que António Ramos Rosa pretende explicar quando diz o seguinte:

Trata-se de captar o informulável, o que escapa à língua, o concreto, o instantâneo, o aleatório, o ininteligível, o irrecuperável. Eis que a linguagem já não é

¹²⁸ Cf. António Ramos Rosa, “Como falar sobre poesia?”, *Relâmpago: revista de poesia*, nº 6, Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava, 2000, p. 15.

discurso, mas infinita mobilidade, linguagem viva (...). Assim, a poesia tornou-se numa verdadeira experiência do mundo.¹²⁹

Daí que o poema de Cesariny encerre com uma manifestação de confiança no poder da palavra que aponta para o envolvimento ético da poesia surrealista com o mundo:

Entre nós e as palavras, os emparedados

E entre nós e as palavras, o nosso dever falar

¹²⁹ António Ramos Rosa, “Cesariny ou a sublevação da palavra”, *Incisões Obliquas*, Lisboa, Caminho, 1987, p. 34.

2.2- Poesia e Magia

No Surrealismo, a articulação estabelecida entre o poder revelador da palavra poética e a magia deriva, essencialmente, de uma concepção de poeta que em muito se aproxima da noção de génio romântico. Ao contrário do que acontece no Simbolismo, em que a figura do poeta é posta entre parênteses, de modo a que o poema seja entendido na plenitude da sua textualidade, no contexto surrealista, a poesia não pode ser separada do poeta, na medida em que aquela surge enquanto resultado de um poder superior do poeta que se prende com uma visão sincrética do real. Assim sendo, a revelação da linguagem surrealista, pela sua relação com uma acção efectiva do poeta sobre o real, assume uma dimensão performativa que a aproxima da magia. Com efeito, se a prática da magia não pode ser entendida na ausência de agentes e actos,¹³⁰ também a poesia surrealista, entendida enquanto *acto*, não pode ser separada do seu agente, o poeta, de resto, questão que procurámos desenvolver na primeira parte deste trabalho.

Analisaremos agora a relação entre poesia e magia na obra de Mário Cesariny atentando no modo como o seu tratamento surrealista da linguagem se aproxima da linguagem mágica. A este respeito, voltemos ao poema “carta do xamã”:

Para Mário Henrique Leiria

Sagani bô
tangara pura
kormos ama orgiski oibonkungata
amagat
pûra toli
nigarasun kulin panaptu pana
karain bô
oigos timir vershok toli
amagat pûra tabitala ak kam
aiami kara kam oigos timir¹³¹

¹³⁰ Cf. Marcel Mauss, *op. cit.*, p. 16.

¹³¹ Mário Cesariny, “carta do xamã”, *op. cit.*, p. 191.

Levando ao extremo a recusa de veicular um *sentido*, como seria esperável da linguagem comum, Cesariny apresenta, neste poema, uma linguagem codificada, a qual, desconhecendo-se a chave do código, nos surge como puro encadeamento de significantes. Com efeito, sendo Mário Cesariny um poeta de língua portuguesa, a língua usada no poema surge, à partida, para o leitor português, como uma língua que desconhece. No entanto, são reconhecíveis no segundo e terceiro versos, vocábulos que existem na língua portuguesa, nomeadamente “pura” e “ama”, depois repetidas em diferentes contextos.

Num estudo dedicado à linguagem mágica, o autor neerlandês H. S. Velsner, explica que, nas fórmulas mágicas, é frequente a flutuação entre palavras compreensíveis e palavras incompreensíveis.¹³² E o objectivo do seu estudo é perceber, justamente, a razão dessas palavras aparentemente sem sentido. As perguntas a que o autor pretende responder são as seguintes: há algum sentido nas fórmulas mágicas e, caso não haja, qual será, então, o sentido da sua falta de sentido?¹³³ Para a primeira pergunta, o autor encontra três hipóteses. A primeira resposta é a de que as palavras mágicas seriam expressões puramente mágicas, sem nenhum significado ‘normal’.¹³⁴ A segunda resposta aceita a possibilidade de estas palavras terem tido, no passado, algum significado concreto, mas que se encontraria agora velado. A linguagem a que as palavras mágicas pertencem seria, então, uma linguagem que já não conhecemos nem podemos compreender.¹³⁵ A terceira hipótese assume igualmente a presença de sentido nas fórmulas mágicas, e o impedimento à sua compreensão residiria no facto de estas palavras pertencerem a uma forma arcaica ou dialectal do Latim, mas cujo significado poderia ser alcançado através de dicionários etimológicos.¹³⁶ Ora, são precisamente estas hipóteses que o leitor deste poema de Mário Cesariny pode levantar: tratar-se-á de uma língua verdadeiramente mágica e sem sentido? Tratar-se-á de uma língua tão antiga que já não temos forma de a perceber? Ou trata-se da variação dialectal de uma língua a que facilmente poderemos aceder?

Apesar de estas duas primeiras hipóteses apontarem para a presença efectiva de sentido nas fórmulas mágicas, H. S. Velsner interroga-se sobre as seguintes questões:

¹³² Cf. H. S. Velsner, “The Poetics of the Magical Charm”, in Paul Mirecki, Marvin Meyer (org.) *Magic and Ritual in the Ancient World*, Leiden: Brill, 2002, p. 121.

¹³³ *Idem*, p. 107.

¹³⁴ *Ibidem*.

¹³⁵ *Idem*, p. 108.

¹³⁶ *Ibidem*.

1 if, in origin, the formulas had been understandable – and of seminal importance to the magical act – why were they allowed to become incomprehensible in the course of time?

2 if they were derived from foreign languages, what was the reason for borrowing these enigmatic texts at all?

3 if, from the outset, the words lacked a lexical meaning, what was the reason for concocting these meaningless sounds?¹³⁷

Velsner conclui que esta tendência resultaria do facto de se considerar a linguagem comum como desapropriada para nos dirigirmos ao mundo dos deuses, do oculto.¹³⁸ Deste modo, desde sempre se teria recorrido àquilo que Velsner designa por *voces magicae*, palavras mágicas que não teriam possuído nunca um sentido usado na comunicação humana. Estas palavras evocariam uma certa atmosfera, não havendo conceito ou sujeito a que se pudessem referir. A única coisa a que se poderiam referir era a elas próprias.¹³⁹ É de notar que na sua obra *Esboço de uma Teoria Geral da Magia*, Marcel Mauss sublinha igualmente esta preocupação das fórmulas mágicas em obscurecer a linguagem:

Os encantamentos são feitos numa linguagem especial, que é a linguagem dos deuses, dos espíritos, da magia. Os dois factos deste género, cuja grandeza é talvez a mais impressionante, é a utilização na Malásia do *bhàsahantu* (língua dos espíritos) e, entre os Esquimós, da língua dos *angedoks*. Para a Grécia, Jâmblico informa-nos que as *Ephésia Grámmata*, [sic] são a língua dos deuses. A magia falou sânscrito na Índia dos prácritos, egípcio e hebraico no mundo grego, grego no mundo latino e latim entre nós. Por todo o lado, procura o arcaísmo, os vocábulos estranhos, incompreensíveis.¹⁴⁰

Voltando ao poema de Cesariny, importa salientar que o seu título, que remete para a entidade mágica do xamã, nos leva a considerar a linguagem apresentada como uma linguagem mágica. Efectivamente, segundo José Gil, a linguagem do xamã assenta sobretudo na noção mágica de *mana*, termo obscuro que, essencialmente, encerra em si uma conotação energética. Segundo José Gil, esta noção surgiria numa zona de indeterminação nas relações de complementaridade entre significante e significado no seio dos códigos simbólicos.¹⁴¹ Noções como as de *mana*, designadas por ‘significantes

¹³⁷ *Idem*, p. 109.

¹³⁸ *Idem*, p. 116.

¹³⁹ *Idem*, pp. 115 e 116.

¹⁴⁰ Marcel Mauss, *op. cit.*, p. 68.

¹⁴¹ Cf. José Gil, *op. cit.*, p. 11.

flutuantes', não significariam nada de preciso, teriam um 'valor simbólico zero'. José Gil explica ainda que o significante flutuante “designa sempre uma energia, uma força que é impossível ver significada em códigos, visto que estes falam das coisas e das suas relações e não do que as torna possíveis, enquanto que o significante flutuante é, também, para o pensamento indígena, um princípio de explicação”.¹⁴² Em “carta do xamã”, a linguagem do poema pode, efectivamente, estar associada a este processo, pois mesmo os vocábulos que reconhecemos sofrem alterações morfológicas ao longo do poema: “pura” surge enquanto “pûra”, “ama” enquanto “amagat”. Assim, ainda que queiramos revestir estes termos do sentido que lhes damos em Português, a metamorfose a que são sujeitos remete sucessivamente para o ocultar do sentido que a linguagem mágica exige. De resto, a contribuir para o efeito encantatório que esta língua misteriosa exerce, encontramos a repetição sucessiva dos mesmos vocábulos ao longo do poema: “bô”, “pura”, “ama”, “toli”, “oigos”, “timir”, “kam”. Ora, a repetição é um traço que podemos considerar comum à poesia e à magia. Contudo, se o leitor procurar saber se está perante uma língua que efectivamente existe, através de alguma pesquisa, poderá descobrir que pelo menos as expressões “sagani bô” e “karain bô” são utilizadas e dotadas de sentido na cultura Buryat, de religião xamânica, para distinguir dois tipos de xamãs:

Traditionally, Buryat shamans worked with the spirits of the Upperworld and Lowerworld without prejudice. However, possibly due to the influence of outside **religions**, there evolved a clear distinction between the “white” shamans, the *sagani bô* and the “black” shamans, the *karain bô*. The *sagani bô* communicate with the spirits of the Upperworld and the *karain bô* communicate with the spirits of the Middle- and Lowerworlds.¹⁴³

Um processo semelhante ao que sucede neste poema de Cesariny é o que encontramos na série de poemas “Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómena”, de Jorge de Sena.¹⁴⁴ No Posfácio a *Metamorfoses* (1963), obra poética onde surgem integrados estes poemas, Jorge de Sena fala da sua intenção face à escrita destes sonetos:

¹⁴² *Idem*, p. 12.

¹⁴³ Cf. Christina Pratt, “Black & White”, *An Encyclopedia of Shamanism*, vol. 1, New York, The Rose Publishing Group, 2007, p. 74.

¹⁴⁴ A título de exemplo citamos o primeiro soneto, intitulado “PANDEMOS”: Dentífona apriuna a veste iguana/ de que se escalfa auroma e tentavela/ Como superta e buritânea amela/ se palquitonará transcêndia inana!/ Que vúlcios defuratos, que inumana/ sussúrica donstália penicela,/ às trícotas relesta demiquela/ fissivirão bolíneos, ó primana!/ Dentívolos palpículos, baissai!/ lingânicos dolins, refucarai!/ Por mamivornas contumai a veste!/ E, quando proliferem as sangrárias,/ lambidonai tutilicos anárias,/ tão

O que eu pretendo é que as palavras deixem de significar semanticamente, para representarem um complexo de imagens suscitadas à consciência liminar pelas associações sonoras que as compõem. Eu não quero ampliar a linguagem corrente da poesia; quero destruí-la como significação, retirando-lhe o carácter mítico-semântico, que é transferido para a sobreposição de imagens (no sentido psíquico e não estilístico), compondo um sentido global, em que o gesto imaginado valha mais que a sua mesma designação.¹⁴⁵

Este “sentido global” da palavra, que Sena busca nos seus sonetos, é o que o Surrealismo procura também obter através do uso surrealista da linguagem. Trata-se de atingir uma linguagem sincrética, unitiva, em oposição a uma linguagem analítica, que espartilharia o real. É isto que acontece igualmente no poema de Cesariny, através do confronto do leitor com uma língua que desconhece. Não compreendendo o significado de tais palavras, o leitor não pode decompor o poema em significações. Pode apenas aceitar o discurso na sua espessura. A secundarização da significação através da desagregação das palavras da linguagem quotidiana permite que vejamos o seu lado material, sensível, embora, como Sena deixa bem explícito, os seus sonetos não pretendessem ser concretistas.¹⁴⁶

Num ensaio em que estuda o discurso dos quatro sonetos senianos na sua dimensão erótica, Luís Adriano Carlos aproxima esta linguagem poética da linguagem mágica, naquele sentido em que o fizemos perante o poema de Cesariny:

Digamos: tudo no poema perde os sentidos, des-falece. Cria-se o vazio, vazio pleno, preenchido pelas suas próprias potencialidades. À maneira de Artaud, «as palavras serão entendidas num sentido encantatório, verdadeiramente mágico – pela sua forma, pelas suas emanções sensíveis, e já não apenas pelo sentido». A função lógica da palavra dá lugar à sua *função mágica*; ao tendencial apagamento do significante sobrepõe-se a sua espessura e a obnubilação do fundo lógico-semântico.¹⁴⁷

placitantes como o pedipeste. Jorge de Sena, “Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómena”, in *Antologia Poética* (org. Jorge Fazenda Lourenço), Lisboa, Asa Editores, 1999, p. 121.

¹⁴⁵ Jorge de Sena, “Do Postfácio a Metamorfoses, seguidas de Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómena”, *op. cit.*, p. 24.

¹⁴⁶ Cf. Jorge de Sena, *op. cit.*, p. 25.

¹⁴⁷ Luís Adriano Carlos, “O Discurso Erótico nos «Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómena», Quaderni Portoghesi 13 e 14, Primavera – Outono, Pisa, 1983, pp. 244 e 245.

De facto, a evidenciação do significante no poema de Cesariny, bem como o esforço de leitura dele decorrente, criam no leitor a sensação de haver “alguma coisa” que está para lá da linguagem e que permanece inacessível. A palavra perde o seu sentido comum para alcançar um estatuto mágico, encantatório. A poesia surge, então, enquanto relação com qualquer coisa de indizível mas que efectivamente existe, manifestando-se enquanto Mistério, dimensão da realidade humana que pretende recuperar.

Um outro poema em que Cesariny apresenta uma linguagem que nos surge como estranha é o poema “ditirambo”:

Para Daniil Harms

Meu maresperantototémico
minha mãlanimatógrafurriel
minha noivadiagem serpente
meu èliòtrópolis polar

meu fiambre de sol de roseira
minha musa amiantulipálida
meu lustrefrenado céu grande
minha afiàurora-manhã

minha fôgoécia de estátuas
minha lábioquimia cerrada
minha ponta na terra meu arsgrima

meu diamantermita acordado!¹⁴⁸

Ao contrário do poema anterior, neste poema, o leitor pode reconhecer a chave de leitura desta linguagem, porquanto, o efeito de desagregação da linguagem comum deriva, neste caso, da presença de neologismos compostos por aglutinação de palavras comuns. Por vezes, a aglutinação é feita simplesmente pela anulação do espaço em

¹⁴⁸ Mário Cesariny, “ditirambo”, *op. cit.*, p. 54.

branco entre as palavras, como é o caso de “maresperantotótémico” e “lustrefrenado”. Noutros casos, a aglutinação dá-se de forma a que a última sílaba ou fonema de uma palavra coincida com o início da palavra que lhe sucede: “mã**an**imatógraf**ur**riel”, “noiv**adi**agem”, “èliòtró**p**olipo”, “amiant**u**lipá**l**ida”, “afià**u**roramanhã”, “fô**g**oécia”, “diaman**ter**mita”. Nos termos “lábioquímia” e “arsgrima”, a aglutinação obriga à perda de alguns fonemas da palavra, respeitando o processo de composição lexical por aglutinação mais comum. Contudo, no caso de “arsgrima” não sabemos se estamos perante a aglutinação da palavra “ar” e “esgrima” ou se perante a palavra latina “ars” (arte) e esgrima, de onde resultaria a tradução, em Português, de “arte da esgrima”. Ora, não poderíamos entender a poesia surrealista de Mário Cesariny enquanto “arte da esgrima”, devido à dúvida e ao esforço a que submete o leitor que com ela se debate na busca de um sentido que surge sempre num jogo de revelação e de ocultação?

Sabemos que, nas origens do teatro grego, o ‘ditirambo’ consistia numa parte da narrativa, organizada em forma de coral, em honra de Diónisos. Caracterizada pela sua dimensão apaixonada e frenética, a homenagem feita a este deus grego encontra-se relacionada com uma alteração do pensamento, o qual, sob a força das palavras e da música, se desprende da racionalidade, associada ao espírito apolíneo, e se deixa dominar pelo desejo, tipicamente dionisiaco. Sendo este poema dedicado ao poeta surrealista russo Daniil Harms, podemos entendê-lo como uma espécie de poema-ditirambo, onde o ritual não é descrito mas sim *mostrado* através do tratamento a que é submetida a linguagem comum. Os signos libertam-se da repressão a que são submetidos na sua função social e atraem outros signos com sentidos bastante distintos, fundindo-se com eles, de onde resultam signos totalmente novos. Assim, a defesa do onirismo que o Surrealismo proclamou, aplica-se também ao próprio tratamento do signo linguístico, que não precisa de se relacionar com outros signos sob a alçada do racional.

É de salientar ainda o facto de haver, pelo menos, duas palavras neste poema que remetem directamente para a magia. Efectivamente, “eliotropo” designa uma planta usada na magia e “goécia” é um tipo de magia maléfica. Poderíamos também levantar a hipótese de a poesia surrealista de Cesariny poder ser entendida como uma magia maléfica. De facto, para os surrealistas, a poesia surge, sobretudo, enquanto arma destruidora de um sistema de pensamento profundamente vinculado à Razão, relativamente ao qual não manifestam qualquer tipo de piedade. E é muito relevante

reparar que Breton, no *Segundo Manifesto do Surrealismo*, associa poesia surrealista e maldição:

O surrealismo tudo tem a perder se quiser afastar de si esta maldição. Importa reiterar e manter aqui o «Maranatha» dos alquimistas, colocado à entrada da obra para deter os profanos.¹⁴⁹

Entendida assim, a poesia surrealista é aniquiladora de todo aquele que desejar dela obter um sentido racional e não aceitar a sua dimensão enigmática. Os profanadores da obra surrealista seriam vencidos pela maldição que esta impõe quando pressente o perigo de dissolução perante a tentativa de significação, a qual consiste numa relação inversamente proporcional entre o esforço pela interpretação e o vislumbrar do significado. Neste contexto, importa referir que, à Razão, Cesariny contrapõe a sua noção de “grande razão”, a qual pretende obter através da destruição da primeira:

falta por aqui uma grande razão
uma razão que não seja só uma palavra
ou um coração
ou um meneio de cabeças após o regozijo
ou um risco na mão
ou um cão
ou um braço para a história
da imaginação
(...)
falta, ó Lautréamont, não só que todo o figo coma o seu burro
mas que todos os burros se comam a si mesmos
que todos os amores palavras propensões sistemas de palavras e
de propensões
se comam a si mesmos

¹⁴⁹ André Breton, *op. cit.*, p. 201.

muitas horas por dia até de manhã cedo
até que só reste o *a* e o *b* e o *c* das coisas
para o espanto dos parvos
que aliás não estão a mais

isso eu o espero
e o faço¹⁵⁰

(...)

Podemos considerar a grande razão que Cesariny procura alcançar através da sua poesia como uma *razão* mágica? Não podemos entender aqui a palavra “razão” em relação com o pensamento racional, até porque se encontra escrita com letra minúscula, mas antes como um modo de entendimento que se pode estruturar por outros valores. Como o poema deixa compreender, o entendimento mágico do mundo só poderá ser recuperado depois de destruído todo o *logos*, a começar pelos ‘sistemas de palavras e de propensões’. Todo o racionalismo deve ser enfraquecido, ao ponto de se poder aceitar enunciados como “falta, ó Lautréamont, não só que todo o figo coma o seu burro”, tendo em vista o conhecimento elementar de todas as coisas. O ‘*a* o *b* e o *c* das coisas’ poderão ser o seu princípio, ou a tríade surrealista de “liberdade, amor e poesia”. E através do uso surrealista da linguagem, é isso que Cesariny espera, e faz. Nesta perspectiva, uma “grande razão” é acima de tudo uma grande causa, em função da qual é possível agir. E se essa causa é o Surrealismo e se o Surrealismo é essencialmente holístico e sincrético, então a magia pode fornecer-lhe uma linguagem de referência. O próprio acto revolucionário surrealista, na sua radicalidade e aspiração a uma mudança absoluta, é transfigurador. Podemos concluir este ponto citando o final do poema “autografia II”, por exemplificar esta questão:

- Onde está o homem que era um chevrolet
Casado com uma vírgula de amianto?
Certo e sabido que anda sobre as águas que o matei sem querer
Estas estrelas brilham com tal nitidez

¹⁵⁰ Mário Cesariny, “[falta por aqui uma grande razão]”, *Manual de Prestidigitação*, ed. cit., pp. 25 e 26.

Que acabam sempre por tornar-se suspeitas

Não importa transfigurá-lo-ei em poderoso egípcio

Abracadabra! Vram! Abracadabra!

Os teus olhos estão belos como a lua dos rios exteriores.¹⁵¹

¹⁵¹ Mário Cesariny, “autografia II”, *Pena Capital*, ed. cit., p. 41.

2.3– Poesia e Performatividade

Esbatendo as fronteiras entre poesia e vida, o entendimento surrealista de poesia enquanto meio de acção sobre o mundo por parte do poeta confere à palavra poética uma dimensão performativa. A dimensão performativa da poesia surrealista é um dos factores que a aproximam da magia, na medida em que não podemos entender *magia* sem *acto* mágico. Na poesia de Cesariny, a performatividade surge sob a forma da desestruturação da linguagem comum, aproximando-a de uma língua desconhecida, puramente mágica, mas também através de combinações de palavras de modo totalmente inesperado, do ponto de vista semântico. Encontramos um exemplo deste segundo caso no poema “XXI” da sequência de poemas intitulada “estado segundo”:

Ama como a estrada começa¹⁵²

E ainda no poema “XI” da sequência intitulada “discurso sobre a reabilitação do real quotidiano”:

Queria de ti um país de bondade e de bruma

Queria de ti o mar de uma rosa de espuma¹⁵³

Tais associações de palavras instauram um “estado-de-coisas” nunca antes percebido nem declarado. São enunciados que criam uma nova dimensão de real, e que não se podem submeter a um juízo de verdade ou falsidade, pois tais palavras criam a existência da própria coisa que nomeiam.¹⁵⁴ Ao falar sobre este último poema durante o filme-documentário “Autografia”, de Miguel Gonçalves Mendes, o próprio Mário Cesariny afirma: “Não te vou dizer mais do que o que está lá escrito. É aquilo.”¹⁵⁵

Frequentemente, o alcance deste tipo de enunciados desviados do seu uso comum é obtido através de um jogo entre poesia e artes plásticas, nomeadamente nos poemas-visuais, realizados a partir de colagem de letras e palavras recortadas de jornais

¹⁵² Mário Cesariny, “estado segundo”, *Pena Capital*, ed. cit., p. 119.

¹⁵³ Mário Cesariny, “discurso sobre a reabilitação do real quotidiano”, *Manual de Prestidigitação*, ed. cit., p. 87.

¹⁵⁴ Cf. J. L. Austin, *How to do things with words*, Oxford, Oxford University Press, 1962, p. 5.

¹⁵⁵ Cf. “Autografia”, 01: 29 :40.

e de revistas.¹⁵⁶ Este procedimento contribui para conferir à palavra uma intimidade entre o significante e o significado, recuperando a sua dimensão una.

Num ensaio intitulado “A magia da palavra”, o linguista e filósofo italiano Antonino Pagliaro reflecte acerca da dimensão performativa da linguagem primitiva, confrontando-a com a linguagem depois do advento do *logos* e defende que, primordialmente, a palavra era também objecto, na medida em que nomeava o particular, enquanto que, com o advento da racionalidade, a palavra passa a designar não só um objecto em particular, mas todos os objectos da mesma espécie, o universal. Da palavra mágica, concretizadora, passa-se à palavra simbólica, abstracta. Os objectos afastam-se cada vez mais da sequência fónica que as designa. “Nascida como uma magia branca, a língua [torna-se] instrumento de magia negra. (...) É um espírito perverso que arma caprichosos enganos à fé ingénuo dos homens. Como os ratos fazem às nozes, ela esvazia as palavras que lhes são mais queridas, aquelas que eles guardam como escrínios preciosos, pelas quais combatem encarniçadamente e morrem com convicção”.¹⁵⁷ Com a progressiva instalação do pensamento racional sobre o pensamento mágico, a palavra fragmenta-se, divide-se em significante e significado, numa relação de arbitrariedade que lhe retirou poder. Perdendo o seu *mana*, a palavra comum surge debilitada, capaz apenas de uma função registadora do real. E o homem que se rege pela Razão também não é capaz de perceber enquanto palavra mágica, pura energia. E interpreta-a. Tal problemática surge no poema “fidelidade” de Cesariny:

Porquê não se sabe ainda
mas ainda aos que amam o poeta porque ele lhes dá o livro do não
trabalho
e diz cor-de-rosa adiante de toda a gente
mas lhe lêem o livro só nas férias
(entre trabalho e trabalho)
e à noite vão a casas dizer cor-de-rosa em segredo a esses e ainda
aos que estudaram o problema tão a fundo
que saíram pelo outro lado
e armaram um quintal novo para as galinhas porem ovos

¹⁵⁶ Cf. João Lima Pinharanda, *op. cit.*, p. 21.

¹⁵⁷ Cf. Antonino Pagliaro, “A magia da palavra”, *A Vida do Sinal*, trad. Aníbal Pinto de Castro, 2ª ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1983, p. 18.

e disseram ao poeta estas são as galinhas que tu nos deste
se elas não põem os ovos que amamos
matamos-te
e então o poeta vai e mata ele as galinhas
as suas belas galinhas de ovos de ouro
porque se transformaram em malinhas torpes
em tristes bichas operárias que cheiram a coelho

a esses e ainda
aos realmente explorados
aos realmente montes de trabalho
ou nem isso só rios
só folhas na árvore cheia do método árvore¹⁵⁸

Este poema encerra uma crítica a todo o leitor que exige obter da palavra poética um significado que lhe é externo, não aceitando a sua dimensão mágica, enigmática. Do “livro do não trabalho”, isto é, de uma poesia que pretende comunicar um conhecimento que chega por via da inspiração, da visitação, logo pertencente ao domínio do *maravilhoso*, o leitor espera um significado racional. Com efeito, para os surrealistas, um dos mais graves erros do pensamento racional ocidental é o de considerar que todas as coisas podem ser explicadas, pondo de lado a sua dimensão enigmática:

A l'idée, commune, au fond, à la science et l'occultisme, d'un univers explicable (...) mais aussi à l'idée d'un univers sans profondeur et sans problème, qui est celle du pur empirisme, le surréalisme oppose l'idée d'un univers énigmatique par essence, dont le mystère est irréductible et dont la vérité n'est saisissable que sur le mode de l'interrogation.¹⁵⁹

Não sendo por acaso que o título do poema seja “fidelidade”, o sujeito poético crê neste modo de entender o mundo, preferindo matar as suas “galinhas de ovos de ouro”, os poemas, a vê-los destruídos por um pensamento dominado por sistemas e métodos. A crítica que surge neste poema de Cesariny relaciona-se com a crítica que Giorgio Agamben faz a Édipo, no contexto do mito de Édipo e da Esfinge. Segundo

¹⁵⁸ Mário Cesariny, “fidelidade”, *op. cit.*, p. 123.

¹⁵⁹ Robert Bréchon, *Le Surréalisme*, 2ª ed., Paris, Armand Colin, 1971, pp. 63 e 64.

Agamben, a culpa de Édipo resultaria não de matar o pai e casar com a mãe, mas sim da atribuição de uma solução ao enigma lançado pela Esfinge. Tal erro teria decorrido do facto de Édipo entender as palavras da Esfinge como algo cujo significado estivesse escondido e velado atrás do significante «enigmático», quando a própria natureza do signo, relacionada com a fractura original da presença, se organizaria sob um processo simultâneo de revelação e ocultação.¹⁶⁰ O desconhecimento deste facto é que terá precipitado Édipo numa série de acontecimentos trágicos, derivados da atribuição de uma interpretação racional ao enunciado da Esfinge. Também para os surrealistas, tal episódio lançou para segundo plano a questão da relação incestuosa e o complexo de castração. O que mais indignou os autores surrealistas nesta parte do mito foi o facto de esta ser uma das primeiras tentativas de persuadir o ser humano de que nada ultrapassaria o seu entendimento.¹⁶¹ Aliás, a resposta de Édipo à Esfinge terá sido, precisamente, “Homem”. Opondo-se marcadamente a uma concepção antropocêntrica do mundo, os surrealistas regem-se pelo mito dos Grandes Transparentes, o qual entende o ser humano à mesma escala que todos os seres vivos. Efectivamente, em “Prolegómenos a um Terceiro Manifesto do Surrealismo ou Não” (1942), Breton intitula uma secção deste texto precisamente por “Grandes Transparentes”, teoria que se explica logo no primeiro parágrafo:

O homem não é talvez o centro, o ponto de mira do universo. Podemos ser levados a acreditar que existem acima dele, na escala animal, seres cujo comportamento lhe é tão estranho como o seu o pode ser para a efêmera ou para a baleia.¹⁶²

No poema “concreção de saturno”, de Mário Cesariny, encontramos, a este respeito, os seguintes versos:

O único fim que eu persigo
É a fusão rebelde dos contrários as mãos livres os grandes trans-
parentes¹⁶³

Embora o nosso estudo não pretenda abarcar a pintura de Mário Cesariny, importa referir brevemente o modo como a dimensão transgressora/performativa foi

¹⁶⁰ Cf. Giorgio Agamben, “Edipo y la Esfinge”, *Estancias: La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Valencia, Pre-Textos, 2001, pp. 229 e 230.

¹⁶¹ Cf. "(Édipe)", *Dictionnaire du Surréalisme*, Jean-Paul Clébert, Paris, Editions du Seuil, 1996, p. 423.

¹⁶² André Breton, “Prolegómenos a um Terceiro Manifesto do Surrealismo ou Não”, *op. cit.*, p. 344.

¹⁶³ Mário Cesariny, “concreção de saturno”, *op. cit.*, p. 56.

também aplicada pelo artista plástico. Os seus “quadros-mesa-de-pé-de-galo” – assim designa Bernardo Pinto de Almeida as obras de pintura de Mário Cesariny¹⁶⁴ – instauraram uma ‘ruptura inaugural’ no que respeita à dimensão figurativa da pintura nacional. Através de técnicas que se assemelham, na pintura, às técnicas do automatismo aplicadas sobre a linguagem, nomeadamente o desenho sem apoio da mão, a aplicação do sopro a tintas ainda frescas, o aquamato, Cesariny estabelece, no panorama visual, a dissolução das formas.¹⁶⁵ Esta posição de intervenção no real instituído – o real quotidiano – da obra artística do surrealista português surge enquanto um acto transgressor, precisamente devido ao seu poder de se impor como “verdade essencial de comunicação de um outro conhecimento do mundo”.¹⁶⁶ De facto, estas técnicas permitem desestruturar a racionalidade, e promover o encontro com o acaso. Segundo Bernardo Pinto de Almeida,

Mário Cesariny não procurou, ao longo de mais de cinquenta anos, senão isto. Uma cintilação que por vezes chega a dar-se, uma feliz resolução de acasos que se objectivam, aos seus e aos nossos olhos, exactamente como um poema: uma iluminação.¹⁶⁷

Esta dimensão performativa da arte surrealista de Cesariny interessa-nos portanto pelo efeito de encantamento que produz. Tanto na pintura como na poesia, tal efeito de encantamento deriva da desintegração da forma, na primeira, e da linguagem, na segunda, sendo que a contribuir também para essa sensação de *maravilhoso* na poesia, está a sua aproximação ao universo musical:

O navio de espelhos
não navega, cavalga

Seu mar é a floresta
que lhe serve de nível

(...)

Toda a nave cavalga
(como no espaço os astros)

¹⁶⁴ Bernardo Pinto de Almeida, *Mário Cesariny: a imagem em movimento*, Lisboa, Caminho, 2005, p. 20.

¹⁶⁵ Cf. João Lima Pinharanda, “Quando o pintor é um caso à parte ou as velhas ainda lá estavam”, in João Lima Pinharanda e Perfecto Cuadrado (org.) *Mário Cesariny*, ed. cit., pp. 12 e 13.

¹⁶⁶ Cf. Bernardo Pinto de Almeida, *op. cit.*, p. 21.

¹⁶⁷ *Ibidem*.

Do princípio do mundo

até ao fim do mundo¹⁶⁸

De facto, o efeito sonoro causado pelas aliteraões que percorrem o poema contribuem para este efeito de encantamento, que desde sempre foi atribuído ao som musical. Efectivamente, na mitologia grega, as figuras de Orfeu e Anfião detinham poderes sobre animais, pessoas e objectos através da música que produziam. Orfeu sabia cantar melodias tão suaves que até as feras o seguiam, as árvores e as plantas inclinavam-se na sua direcção e até os homens mais rudes se acalmavam.¹⁶⁹ Por seu turno, Anfião, que recebera de Hermes uma lira como presente, tinha o poder de atrair objectos para si com os seus acordes.¹⁷⁰ Neste poema de Cesariny, a musicalidade é obtida pelo ritmo encantatório obtido pela repetição constante dos versos hexassilábicos, acentuados sempre na 3ª e na 6ª sílabas. Também não é por acaso que as consoantes mais frequentes no poemas correspondam a consoantes *líquidas* e fricativas.

O próprio estado de *flânerie* que o poeta surrealista elege para a composição poética pode ser considerado, como refere Claudio Willer, como “magia propiciatória”.¹⁷¹ Segundo Géza Róheim, “a essência do poder mágico reside na consciência intuitiva, por parte do mago, do facto, de que o seu acto de vontade tem em si a força que o transformará numa forma de acção efectiva sobre o real”.¹⁷² E a rua citadina é, por excelência, no contexto do Surrealismo, o lugar de errância, de reencontro, o lugar da surpresa e do quotidiano maravilhoso, repleta de signos e inscrições que urgem ser decifrados.¹⁷³ Como sublinha Joaquim Manuel Magalhães, no caso de Cesariny, “[é] sempre do mágico que se perspectiva o quotidiano, sempre do quotidiano que se perspectiva o mágico”.¹⁷⁴ O próprio poeta afirma em diversas entrevistas que nunca escreveu um poema em casa; as ruas e os cafés lisboetas teriam sido sempre os lugares do seu encontro com o Maravilhoso.

¹⁶⁸ Mário Cesariny, “Um navio de espelhos”, in *Uma Grande Razão*, ed. cit., pp. 135e 136.

¹⁶⁹ Cf. Pierre Grimal, “Orfeu”, *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, 3ª ed., Lisboa, 1999, p. 340.

¹⁷⁰ *Idem*, p. 28.

¹⁷¹ Claudio Willer, *op. cit.*, p. 328.

¹⁷² Géza Róheim *apud* Marc Augé, “Magia”, in Ruggiero Romano e Fernando Gil (org.) *Enciclopédia Einaudi*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994, p. 24.

¹⁷³ Cf. “Rue”, *Dictionnaire du Surréalisme*, Jean-Paul Clébert, ed. cit., p. 532.

¹⁷⁴ Cf. Joaquim Manuel Magalhães, “Mário Cesariny”, *Os Dois Crepúsculos*, Lisboa, A Regra do Jogo, 1981, p. 115.

No filme “Momentos na Vida do Poeta” (1964), de Carlos Calvet, no qual Cesariny actua como protagonista, esta questão da *flânerie* surge com bastante evidência. Efectivamente, em diversos momentos do filme, o poeta vagueia pelas ruas de Lisboa, observando as pessoas e os edifícios, alerta para, a qualquer momento, dar conta de nexos mágicos no real. Nos primeiros momentos deste filme, Cesariny caminha no sentido contrário de todos os outros peões, motivo pelo qual se destaca. O passo lento com que se desloca cria, igualmente, notório contraste com aqueles. Esta encenação da figura do poeta demonstra, de imediato, o estado contemplativo e disponível em que se encontra para a actividade poética. De facto, nos primeiros minutos do filme, a câmara capta um momento em que Cesariny interrompe a sua passada e observa demoradamente um edifício que lhe chama atenção, e é muito relevante a imagem seguinte mostrar o poeta de olhos fechados, na medida em que nos remete para a questão do poeta-*voyant*, que entra em puro estado de inspiração. Este tipo de atitude perante o real é, efectivamente, performativo, na medida em que o poeta, atingido por um momento epifânico, dá conta de relações que transfiguram por completo o real quotidiano. É deste estado de disponibilidade para o acaso objectivo e para a visão mágica do real que, na arte plástica de Cesariny, surgem os objectos *trouvés*.¹⁷⁵ No confronto com o objecto que, subitamente, é magicamente percepcionado, o poeta recebe uma ‘descarga luminosa’, resultante do jogo das forças atractivas puras que o poeta detecta no real. É assim que, na poesia de Cesariny, a cidade surge percepcionada através de versos como os seguintes:

ruas onde o perigo é evidente
 braços verdes de práticas ocultas
 cadáveres à tona de água
 girassóis
 e um corpo
 um corpo para cortar as lâmpadas do dia
 um corpo para descer uma paisagem de aves
 para ir de manhã cedo e voltar muito tarde
 rodeado de anões e de campos de lilases¹⁷⁶
 (...)

¹⁷⁵ Cf. “Anexos”: figs. 7 e 8, p. 95 deste estudo.

¹⁷⁶ Mário Cesariny, “poema podendo servir de posfácio”, *Manual de Prestidigitação*, ed. cit., p. 100.

Ainda no poema “parada”, assistimos a uma percepção transfiguradora do espaço citadino e das entidades que a habitam:

Com um grande termómetro no chapéu
e um certo ar marcial de género equidistante
todos saíram hoje das suas casas na duna
para a rua a soprar o vento que vem de longe
a certeza que há-de vir de longe
a formiga que vem de muito muito longe

Os prisioneiros polícias dos polícias prisioneiros
nas montras nos passeios por baixo dos bancos
passam os pontos escuros para o outro lado
sem esquecer o espelho
sem esquecer o aranhão meticulosamente pequenino para fazer a
surpresa
sem esquecer a borboleta tonta que sobe no horizonte
da cor do sol
o pescoço da nossa felicidade¹⁷⁷

A palavra poética assemelha-se ao acto mágico, justamente por possuir uma energia desencadeadora tão poderosa que abre fendas no real e nele se instaura enquanto parte dele. Ainda no mesmo filme de Carlos Calvet, é interessante reparar no facto de num momento em que o poeta se encontra a produzir um poema numa máquina de costura – acto surrealista por excelência –¹⁷⁸ surgir um indivíduo que tenta roubar o poema, sendo impedido pelo poeta. No fim do filme, encontramos este indivíduo preso dentro da própria cidade, separado por grades do poeta, que caminha livre. Ora, esta situação remete para a questão convocada no poema “fidelidade” sobre o qual reflectimos anteriormente. O roubo do poema, associado à sua interpretação violenta, simboliza a não aceitação da realidade poética como uma realidade que se impõe ao real instituído, isto é, enquanto dimensão outra do real. E se o ladrão do poema se encontra

¹⁷⁷ Mário Cesariny, “parada”, *Pena Capital*, ed. cit., p. 18.

¹⁷⁸ O símbolo da “máquina de costura” é tipicamente surrealista e tem origem na célebre frase de Lautréamont – “la rencontre fortuite sur une table de dissection d’une machine à coudre et d’un parapluie!” –, conforme explica Maria de Fátima Marinho. Cf. Maria de Fátima Marinho, *op. cit.*, p. 373.

preso é porque a gravidade do seu delito se relaciona com o facto de não iniciar o seu próprio caminho de auto-conhecimento através da Poesia. É a este nível que a performatividade mágica da poesia de Cesariny responde à missão surrealista de revolucionar o mundo. Para o poeta surrealista, a poesia não se pode separar da vida, precisamente por aquela ser entendida como um modo de agir sobre o real e sobre si mesmo.

Como é sabido, o acaso objectivo é revestido de uma profunda importância no Surrealismo, por se entender todo o acaso como algo resultante de uma lei de atracção oculta, que o poeta tem por dever decifrar:

(...)

os amigos que tive as mulheres que assombrei as ruas por onde
passei uma só vez
tudo isso vive em mim para uma história
de sentido ainda oculto
magnífica irreal¹⁷⁹

E esta história ‘magnífica’ e ‘irreal’ é o verdadeiro real, que Breton, nos seus *Manifestos Surrealistas*, contrapõe à noção comum de real. É a [ir]real história do ser humano e do mundo que o poeta [re]conhece, através do acto poético, pois, como nos disse António Maria Lisboa, “[a] Obra Surrealista continua a ser, (...) não um arranjo ou procura estética, não um objectivar, ou (...) *materializar de emoções puras, mas uma conquista no domínio do conhecimento e da acção (a nossa re-descoberta, a re-descoberta do Universo e consequentes afirmações)*”.¹⁸⁰

¹⁷⁹ “Mário Cesariny, “Autografia”, *Pena Capital*, ed. cit., p. 37.

¹⁸⁰ António Maria Lisboa, “Erro Próprio”, *Poesia*, ed. cit., p. 47.

2.4- Poesia e Alquimia

No contexto da aproximação entre poesia e magia surge uma outra relação mais específica: a ligação entre poesia e alquimia. Entendida enquanto um ramo da magia, a alquimia aproxima-se mais do estatuto de ciência, embora hermética. De facto, esta ciência oculta reúne disciplinas como a química, a física, a astrologia, a arte, a medicina e a religião, de onde se conclui o mesmo tipo de pensamento sincrético presente na magia. À semelhança desta, a alquimia possui ainda poderes transformadores mas que se centram, particularmente, no seu objectivo de depuração dos objectos e da alma, com o intuito de alcançar a verdadeira Sabedoria. Ora, tais especificidades da ciência alquímica relacionam-se com os resultados que os surrealistas pretendiam alcançar através da poesia, que se prendem com o profundo conhecimento da realidade humana.

No caso de Cesariny, se uma das figurações de poeta que surge na sua poesia é a da sua aproximação à figura do alquimista, também a sua poesia pode ser entendida à luz dos processos alquímicos. De facto, o poema “mágica”, de Mário Cesariny, considerado pelo próprio poeta como a chave da sua arte poética, estabelece, nos seguintes versos, a sua aproximação à ciência alquímica:

É uma edição reduzida
das aras da história sagrada
é a técnica mais proibida
da mágica mais procurada¹⁸¹

Como diz Breton no seu *Segundo Manifesto do Surrealismo*, “as buscas surrealistas apresentam, com as buscas alquímicas, uma notável analogia de objectivo”.¹⁸² De facto, se o processo alquímico de transformação de metais vis em Ouro simboliza a purificação do ser humano, também a linguagem surrealista pretende a sua máxima libertação, no sentido de uma plena consciência de si e do Universo. Sabemos que a alquimia, assim como todas as ciências herméticas, se rege pelo pensamento analógico, que surge, como vimos, definido por Hermes Trismegisto no célebre documento designado por *Tábua Esmeralda*:

¹⁸¹ Mário Cesariny, “mágica”, *Manual de Prestidigitação*, ed. cit., p. 137.

¹⁸² André Breton, *op. cit.*, p. 199.

É verdade, sem mentira, certo e muito autêntico.

O que está em baixo é como o que está em cima, e o que está em cima é como o que está em baixo; por estas coisas se fazem os milagres de uma só coisa.¹⁸³

E sabemos também que o grande objectivo surrealista é o de atingir, através da linguagem poética, o *ponto supremo* do espírito, em que “a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incommunicável, o alto e o baixo, deixam de ser apreendidos contraditoriamente”.¹⁸⁴ Este princípio analógico, que se encontra na definição de imagem poética reverdiana, foi o que todo o Surrealismo tentou alcançar através de técnicas de escrita que permitissem libertar o pensamento e, consequentemente, libertassem também a linguagem de quaisquer constrangimentos racionais. Tornaram-se célebres, entre os surrealistas, os exercícios de escrita automática e certos jogos linguísticos, como o cadáver esquisito e o *L'un dans l'autre*, título sugestivo (“um no outro”) no contexto de uma aproximação da poesia surrealista ao mundo alquímico. Com efeito, a essência deste jogo é seleccionar, num grupo de pessoas, uma pessoa que escolhe secretamente um objecto. O grupo, desconhecendo essa escolha, atribui-lhe um outro objecto. O exercício consiste em que a pessoa seleccionada se descreva conforme o objecto escolhido pelo grupo, apresentando, porém, particularidades que permitam que, à imagem do objecto escolhido pelo grupo, seja sobreposta a imagem que previamente tinha escolhido.¹⁸⁵ O discurso produzido apresenta articulações inesperadamente sugestivas.

Como vimos anteriormente, tais técnicas de escrita eram parte do processo de despersonalização do poeta que, para se tornar vidente, necessitava alcançar uma liberdade de pensamento que permitisse estabelecer nexos ocultos entre as coisas. Mas, assim como o poeta passa por uma destruição do *Si* em função de uma forma mais intensa de ser, também as palavras que constituem a linguagem comum serão submetidas a um processo de iniciação que as transformará numa linguagem outra. Ora, este processo dá-se no próprio seio do poema, onde, combinadas de forma totalmente livre no que diz respeito às regras linguísticas, os signos perdem toda a sua referência habitual, isto é, submetem-se a uma morte da sua identidade prévia.

¹⁸³ “A Tábua Esmeralda de Hermes Trismegisto”, in Victor Zalbidea, Victoria Paniagua, Elena Fernandez de Cerro e Casto de Amo (org.) *Alquimia e Ocultismo*, ed. cit., p. 23.

¹⁸⁴ André Breton, *op. cit.*, p. 152.

¹⁸⁵ Cf. Maria Lúcia Dal Farra, *op. cit.*, pp. 742 e 742.

O poema “ditirambo”, sobre o qual já reflectimos, pode ser lido agora sob esta perspectiva.¹⁸⁶ Neste poema, a linguagem comum surge desagregada através do tratamento a que os signos são submetidos. De facto, descontextualizados do seu significado normal, estes signos iniciam-se num processo de purificação, o qual é o primeiro requisito de qualquer processo alquímico. Segundo um dos mais importantes textos sobre alquimia, “As Doze Chaves da Filosofia”, da autoria do famoso alquimista Basílio Valentim, a primeira chave para aceder à arte alquímica é, precisamente, a purificação da matéria:

Tens que saber, meu amigo, que todos os corpos imundos e leprosos são impróprios para a nossa obra, pois a sua lepra e impureza não só não podem produzir algo de bom como também impedem que o que é limpo possa engendrar.

(...) Tal como o médico que purga as entranhas e limpa as sujeiras por meio dos medicamentos, do mesmo modo os nossos corpos devem ser purgados e limpos de todas as impurezas a fim de que, na nossa geração, o que é perfeito possa produzir operações perfeitas (...).¹⁸⁷

Esta primeira fase do processo alquímico corresponde ao *solve* do *solve et coagula*. Efectivamente, os corpos a serem transmutados, neste caso, as palavras, entram em dissolução através do choque com os outros signos do poema. Tal dissolução corresponde à morte em vida típica de qualquer processo iniciático, de modo a poder dar-se um total renascimento. Ainda segundo Basílio Valentim, a quarta chave do seu texto aponta, justamente, para esta realidade:

Toda a carne nascida da terra será dissolvida e voltará a (ser) terra; (...)

No dia do Juízo o mundo será julgado pelo fogo e o que foi feito do nada será reduzido a cinzas pelo fogo. Desta cinza nascerá uma Fénix, pois nela está escondido o verdadeiro tártaro que, uma vez dissolvido, serve para abrir as fechaduras mais fortes do palácio real.

Depois da queima geral, far-se-á uma nova terra, novos céus e um homem novo, muito mais esplêndido e glorioso do que era quando vivia no primeiro mundo, porque será clarificado.¹⁸⁸

¹⁸⁶ Cf. *supra*, p. 64.

¹⁸⁷ Basílio Valentim, “As Doze Chaves da Filosofia”, in Victor Zalbideia, Victoria Paniagua, Elena Fernandez de Cerro e Casto del Amo (org.) *Alquimia e Ocultismo*, ed. cit., p. 123.

¹⁸⁸ *Idem*, p. 129.

Efectivamente, se o metal vil é dissolvido através do poder do fogo de forma a tornar-se matéria nova, também a linguagem é desintegrada e posta em total liberdade para que a palavras, como diz Maria Lúcia Dal Farra, fiquem “à mercê de suas próprias decisões, aptas a discordarem entre si, reagrupando-se segundo “afinidades secretas” oferecidas pelo elo que o pensamento analógico traça, nutrindo-se das migalhas do significado persistentes ainda no significante e no seu lastro fonético significador – apenas para elaborar um novo sentido e uma realidade outra: é o estágio “coagula” da operação alquímica”.¹⁸⁹ A fase *coagula* do processo alquímico corresponde à última fase, onde a matéria dissolvida volta a ganhar forma, passando do estado líquido a sólido:

Digo-te pois que deixes secar a terra dissolvida no seu próprio humor, por meio do fogo devidamente aplicado e, ao ser seca ao ar, dar-lhe-á nova vida. Esta vida insuflada será uma matéria que, em recta justiça, tem de ser chamada a Grande Pedra dos Filósofos e que, como um espírito, penetra nos corpos humanos e metálicos, é o remédio geral para todas as doenças pois repele o nocivo e conserva o útil e dá a todas as coisas o seu ser completo”.¹⁹⁰

No poema “ditirambo”, o tratamento linguístico a que são submetidos os signos assemelha-se perfeitamente a este processo. De facto, estas palavras obtidas poeticamente viram dissolvidos os seus significados prévios, que remetiam para algo que lhes era externo, para renascerem sob uma espessura que se impõe enquanto dimensão enigmática do real. É como se, abolidas as fronteiras impostas pela racionalidade, as palavras se pudessem desejar e atrair afectivamente, anulando, através do jogo erótico em que se envolvem, todos os contrários, criando uma nova realidade. Esta nova realidade que surge da fusão de contrários é a *Opus Magnum* alquímica. A terceira imagem que brota do choque da aproximação fortuita de duas imagens corresponde à ‘quintessência’ que se busca nas operações alquímicas e que corresponde ao nascimento do ‘andrógino primordial’:

A natureza criou primeiro um só espírito corporal, que é comum e está oculto, que é um bálsamo precioso da vida e que conserva o que é puro e bom e destrói o impuro e maligno. Este espírito é o fim e o princípio de todas as criaturas; triplo em substância, já que é feito de sal, enxofre e mercúrio ou água pura. Do alto coagula, une e rega todos estes lugares baixos, por meio de um seco e untoso e húmido. Fica, assim, pronto a

¹⁸⁹ Maria Lúcia Dal Farra, *op. cit.*, p. 748.

¹⁹⁰ Cf. Basílio Valentim, *op. cit.*, pp. 144 e 145.

receber qualquer forma e figura. Somente a Arte, e com a ajuda da natureza, pode torná-lo visível aos nossos olhos. Oculta no seu ventre uma força e virtude infinitas, pois é algo que está cheio das propriedades do Céu e da Terra. É hermafrodita e faz crescer todas as coisas, misturando-se com elas, porque tem encerradas em si todas as sementes do globo *etéreo*.¹⁹¹

Este espírito hermético, que corresponde à mais plena ligação do ser humano ao cosmos, surge evidenciado no poema “inscrições inscriptions” de Mário Cesariny:

I am eu sou the first a primeira and the last e a última

I am eu sou the honored one a venerada and the scorned one e a

execrada

I am eu sou the whore a puta and the holy one e a santa

I am eu sou the wife a mulher and the virgin e a menina

I am eu sou the mother a mãe and the daughter e a filha

I am eu sou the members o clã of my mother de minha mãe

Eu sou I am the barren a estéril

and many e muitos are her sons são os seus filhos

I am eu sou she whose wedding aquela cuja boda is great é grande

and I have not taken e não aceitou a husband marido

I am eu sou the bride a noiva and the bridegroom e o noivo

and it is my husband e meu marido who begot me é quem me

gerou

I am eu sou the mother a mãe of my father de meu pai

and the sister e a irmã of my husband de meu marido

and he is e ele é my offspring a minha descendência.¹⁹²

¹⁹¹ Cf. Venceslau Lavínio de Moravia, “Tratado do Céu Terrestre de Venceslau Lavínio de Moravia”, in Victor Zalbidea, Victoria Paniagua, Elena Fernandez de Cerro e Casto de Amo (org.) *Alquimia e Ocultismo*, ed. cit., p. 114.

¹⁹² Mário Cesariny, “inscrições inscriptions”, *Pena Capital*, ed. cit., p. 221.

De facto, este poema surge ainda, sob a forma de carta, numa obra em prosa de Mário Cesariny, *Titânia* – que é publicada, juntamente com a obra poética *A Cidade Queimada*, em 1977 – e refere-se a Titânia, um ser que nasceu duplamente, primeiro enquanto um ser do sexo feminino e depois enquanto um ser do sexo masculino, assumindo as características da ‘Criança Hermética’ que a alquimia busca nas suas operações. Nesta obra, este poema seria uma carta assinada por Titânia que, através destas palavras, explica a sua natureza. A própria linguagem usada assenta igualmente numa duplicidade decorrente da conciliação da versão portuguesa e da versão inglesa da mesma mensagem. Também a obra de Cesariny, entendendo pintura e poesia como “um todo absoluto”¹⁹³, pode ser interpretada sob a perspectiva alquímica, como a *Grande Obra*, que funde hermeticamente as duas artes outrora separadas. Aliás como argumenta Lima de Freitas, “o pintor trabalha e tece o seu casulo sobre a tela, a fim de ocultar a transparência, de a tornar baça, sólida, objecto-objecção, parecida com as palavras de uso comum. Com esse «regresso» Cesariny completa o circuito, desfazendo como pintor o que faz como poeta, contrapondo o *coagula* petrificante ao trabalho alquímico do *solve* poético.”¹⁹⁴

Mas, retomando o caso da poesia, assim como no processo alquímico a obtenção do Ouro está simbolicamente relacionada com uma purificação espiritual e com a obtenção deste ser primordial, também a transformação poética da linguagem se encontra relacionada com a busca da identidade pura do poeta. Se, por um lado, o poeta surrealista desencadeia um processo de despersonalização para aceder a um estado de vidência que lhe permite estabelecer nexos semânticos nunca antes apreendidos, por outro lado, a liberdade que as palavras adquirem no processo de atracção de sentido permitido pela analogia mágica, permite, como salienta Maria Lúcia Dal Farra, a convicção rimbaldiana de que “as palavras me pensam”, momento em que a poesia cria o poeta.¹⁹⁵ É neste momento que aquele que vive em poesia pode afirmar:

Sou um homem
um poeta
uma máquina de passar vidro colorido
um copo uma pedra

¹⁹³ Cf. João Lima Pinharanda, *op. cit.*, p. 11.

¹⁹⁴ Lima de Freitas, “Mário Cesariny, Pintor”, *Mário Cesariny*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004, p. 268.

¹⁹⁵ Maria Lúcia Dal Farra, *op. cit.*, p. 748.

uma pedra configurada
um avião que sobe levando-te nos seus braços
que atravessam agora o último glaciar da terra
(...)¹⁹⁶

Com efeito, o poeta surrealista só se pode afirmar enquanto poeta pelo facto de viver e agir poeticamente, não se confinando apenas a uma posição de escrita. A dimensão performativa da linguagem poética surrealista deriva da noção de acto poético enquanto meio de intervenção na realidade vivencial, pelo que texto e extratexto caminham sempre entrelaçados. Assim, no caso de Cesariny o título “autografia” reveste-se de alguma complexidade, na medida em que este sujeito poético, que se apresenta textualmente como poeta, mantém sempre uma relação de identificação com o autor empírico Mário Cesariny. Aliás, não deixa de ser curioso notar, a este nível, que o verso “[sou] uma máquina de passar vidro colorido” nos lembra o acto performativo em que se envolveram Cesariny e outras figuras do Surrealismo nacional na 1ª Exposição do Surrealismo, onde atiraram vidros para o chão, espalhando tinta por cima.¹⁹⁷ É devido a este constante jogo que há em Cesariny entre o acto de escrita e tudo o que lhe sai dos limites que podemos aceitar que a poesia age sobre o poeta.

¹⁹⁶ Mário Cesariny, “autografia”, *op. cit.*, p. 36.

¹⁹⁷ Cf. nota 88.

Conclusão

O Poeta & a Poesia

Ao estudar a obra de Cesariny a partir da relação que a sua poesia surrealista mantém com a magia, torna-se óbvia uma questão central quer na poética cesariniana, quer em todo o Surrealismo: a impossibilidade de dissociar o poeta da sua poesia. De facto, a relação que a poesia surrealista de Cesariny mantém com a magia contribui para certas figurações de poeta que o projectam enquanto *agente*, bem como um entendimento da poesia enquanto *acto*. Esta dimensão performativa do poeta e do acto poético sugere, desde logo, uma noção de poesia que não se confina a uma textualidade. E em Cesariny esta relação torna-se complexa, na medida em que o autor empírico, através da encenação que faz de si próprio, corrobora tal figuração de poeta projectada pelos seus poemas, apresentando-se como alguém que, efectivamente, vive em poesia. Este jogo entre as noções de autor textual e autor empírico, que se torna evidente quando reflectimos sobre a poesia surrealista de Cesariny, nomeadamente em relação com a prática da magia, confirma, na sua poesia, a associação entre poesia e vida.

A não confinação do acto poético ao poema, na medida em que a noção de poesia está mais para um modo de viver do que para um movimento estético-literário, e que em Cesariny releva do facto de este procurar o vislumbre poético noutros domínios artísticos, como é o caso da pintura e da *performance*, contribui em muito para que não possamos pôr o poeta entre parênteses a favor de uma ficção textual. De facto, mesmo que nos reportemos apenas à poesia, a própria composição poética que se baseia no processo da *flânerie* e da disponibilidade para o acaso objectivo sugere um poeta que, no seu dia-dia, vive poeticamente, e que, por isso, nunca pode ser afastado do poema.

Esta relação agente-acto que se dá na poesia surrealista de Mário Cesariny aproxima-se das práticas mágicas, xamânicas e alquímicas, precisamente pela profunda crença na transformação do ser humano e do mundo através das suas palavras e acções. Vimos que, nestas práticas, o objecto de transformação nunca se dissocia do agente transformador, o qual se submete a um processo semelhante no próprio acto de transfiguração de determinado objecto. E é esta íntima relação de reciprocidade entre agente e objecto que leva Breton a afirmar no seu *Primeiro Manifesto do Surrealismo* que “[o] surrealismo não permite aos que se lhe dedicam que o abandonem quando lhes

apetece”.¹⁹⁸ De facto, a prática da poesia surrealista, enquanto um modo de vida e de intervenção sobre o real a um nível profundo, implica um processo de transformação do poeta, que passa por uma despersonalização/recusa da identidade social, de modo a destruir as barreiras impostas por uma racionalidade que mantém velada a dimensão maravilhosa e mágica do real. Superadas estas barreiras, o pensamento poético, que surge por oposição ao pensamento racional, “incide sobre a descoberta do *elemento* que permite ao sujeito *organizar-se* de maneira a se integrar totalmente no objecto que o reclama (...)”.¹⁹⁹ Assim, a recusa do nome próprio bem como do nome de família explícita na poesia de Cesariny remete, desde logo, para uma articulação da despersonalização com um profundo envolvimento com o real, o qual, no contexto surrealista, passa sempre pela linguagem, meio de comunicação humana por excelência.²⁰⁰

Neste processo de despersonalização atinge-se um estado de vidência que faz do poeta um meio condutor – um *médium* – de um pensamento convertido em linguagem totalmente livre de quaisquer restrições racionais. Percebemos, então, que a poesia surrealista depende sempre da disponibilidade do poeta para receber uma linguagem que se lhe revela enquanto Visão, mas também percebemos que só através do acto poético e do uso surrealista da linguagem é que o poeta se dissocia do ser humano comum e se torna *Voyant*. É neste momento que podemos dizer que, na poesia surrealista de Cesariny, poesia e poeta surgem sempre magneticamente ligados, devido à dimensão performativa que aproxima o acto poético surrealista do acto mágico. E é neste sentido que António Ramos Rosa nos diz que “[e]screver para Cesariny é estar corporalmente presente no universo”.²⁰¹ Efectivamente, a dimensão performativa do acto poético atribui à palavra escrita poderes que, de tão fortes, extravasam o poema e actuam no real, daí que seja impossível dissociar o plano da escrita do plano da vida.

Mário Cesariny surge assim como um Mago, cuja Visão transfiguradora actua sobre o real que reconhecíamos para nele nos revelar a sua dimensão de Maravilhoso e de Mistério, crendo na palavra poética como um dos mais eficazes meios para lhes aceder. Quando falamos em Cesariny, falamos portanto de um Poeta Forte, que atribui à palavra o seu poder primordial de designar *in praesentia*, não se rendendo nunca à

¹⁹⁸ André Breton, *op. cit.*, p. 57.

¹⁹⁹ Cf. Ernesto Sampaio, *op. cit.*, p. 68.

²⁰⁰ Cf. André Breton,

²⁰¹ António Ramos Rosa, *op. cit.*, p. 31.

fractura introduzida pela Razão no processo de significação. Através da sua Visão mágica, Cesariny revela-nos o mundo mágico que já não conseguimos perceber sozinhos, e através da linguagem mágica – a linguagem poética surrealista – Cesariny abandona qualquer identidade que lhe quisessem fixar, para se assumir enquanto Poeta. Assim, devemos entender o seu processo de escrita como o próprio Cesariny propõe – enquanto “autografia”. O poeta vive poeticamente, transformando-se pela escrita devido ao seu poder performativo. Unindo o sonho à vida através da escrita, o Poeta *acorda*. E espera, ainda, por nós, e que acordemos.

Anexos



1. s/ título, n/d



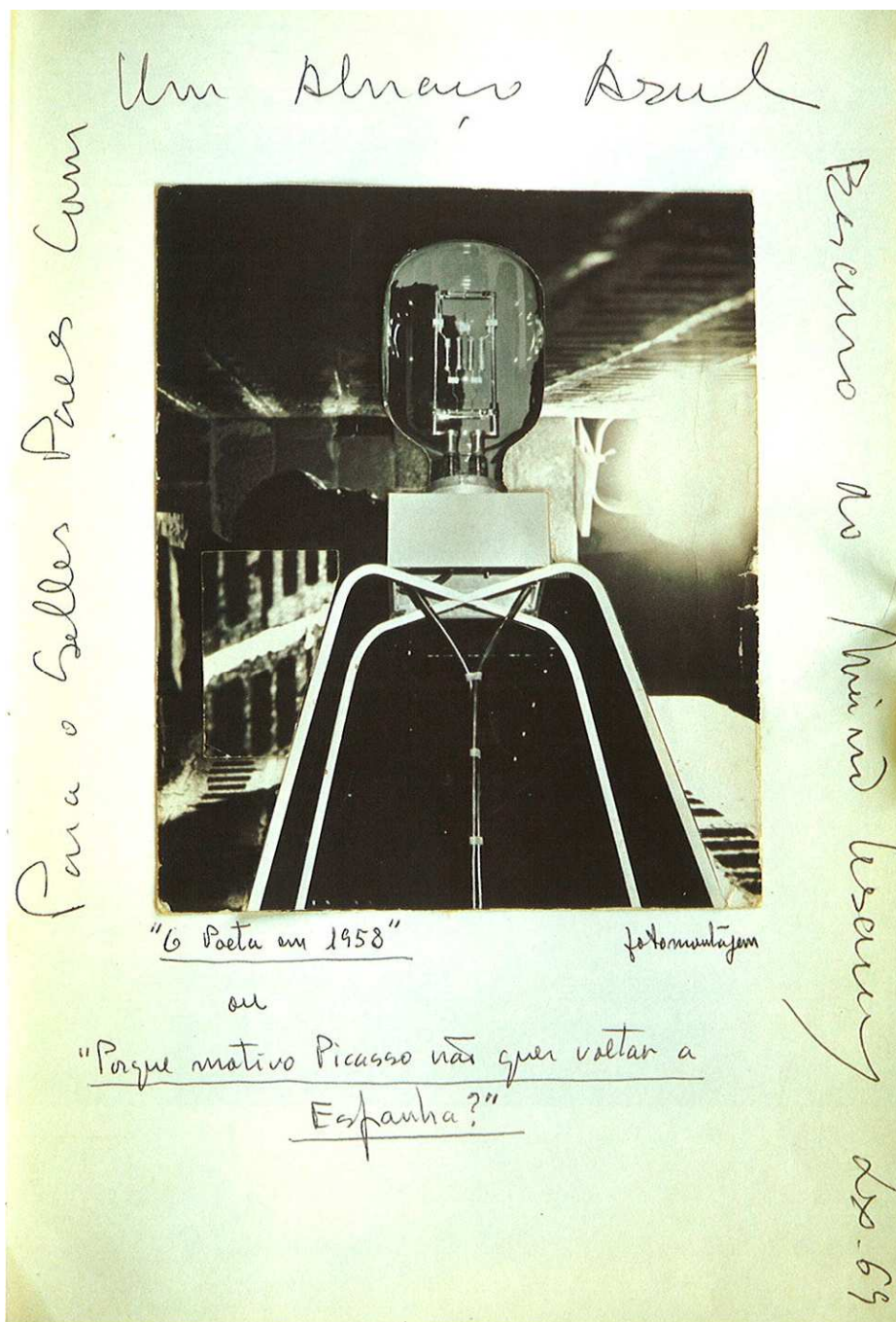
2. Naniôra – uma e duas, 1960



3. Este é o meu testamento de Poeta, 1994



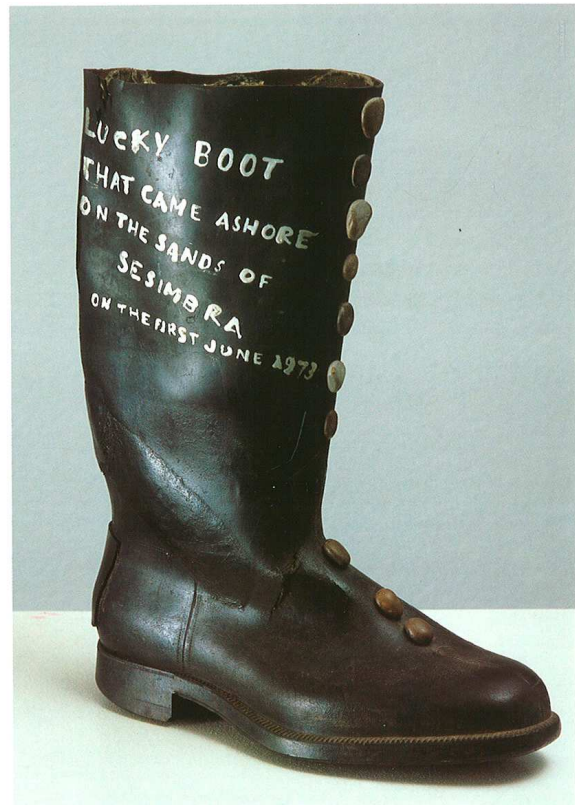
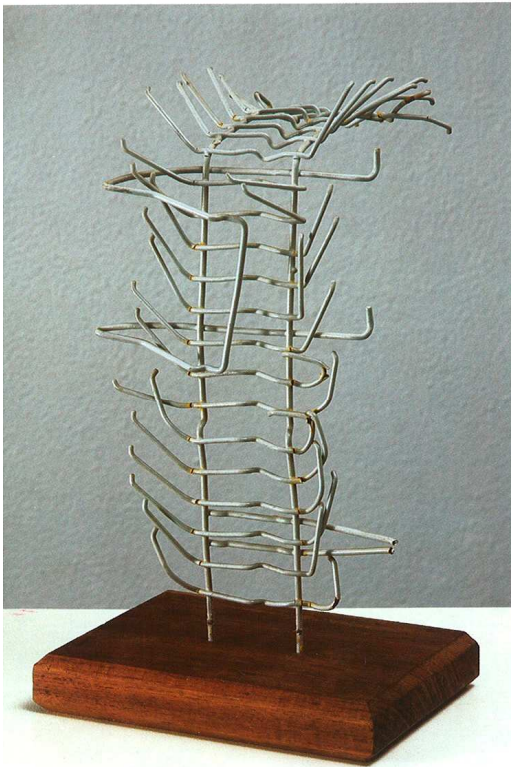
4. Ao Poeta dos Astros...António Maria Lisboa, 1960



5. O Poeta em 1958 ou Porque motivo Picasso não quer voltar a Espanha?, 1969



6. O Mago, 1969



7. s/ título, n/d

8. s/ título, 1973

Bibliografia e Filmografia

1. Mário Cesariny

1.1 Bibliografia Activa

1.1.1 Poesia

Discurso sobre a Reabilitação do Real Quotidiano, Lisboa, Contraponto, 1952.

Manual de Prestidigitação (1956), 2ª ed., Lisboa, Assírio & Alvim, 2005.

Pena Capital (1957), 3ª ed., Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.

Nobilíssima Visão (1959), Lisboa, Assírio & Alvim, 1991.

A Cidade Queimada (1965), Lisboa, Assírio & Alvim, 2000.

Burlescas Teóricas e Sentimentais, Porto, Presença, 1972.

Titânia e a Cidade Queimada, Lisboa, Dom Quixote, 1977.

Primavera Autónoma das Estradas, Lisboa, Assírio & Alvim, 1980.

Uma Grande Razão, publicação póstuma, organizador não especificado, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007.

1.1.2 Ensaio

As Mãos na Água, A cabeça no Mar (1972), Lisboa, Assírio & Alvim, 1985.

1.1.3 Entrevistas

«A Maravilha do Acaso», entrevista a Mário Cesariny conduzida por Maria Boichichio, in *Uma Grande Razão*, publicação póstuma, organizador não especificado, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007.

Entrevista audio a Mário Cesariny pelo Jornal «Sol», in http://sol.sapo.pt/PaginaInicial/Cultura/Interior.aspx?content_id=12486, acedida em 31 de Agosto de 2009.

1.1.4 Organização de antologias

Antologia Surrealista do Cadáver Esquisito (1961), Lisboa, Assírio & Alvim, 1989.

Surrealismo/Abjeccionismo, Lisboa, Editorial Minotauro, 1963.

A Intervenção Surrealista (1966), Lisboa, Assírio & Alvim, 1997.

Textos de Afirmação e de Combate do Movimento Surrealista Mundial, Lisboa, Perspectivas e Realidades, 1977.

1.2 Bibliografia Passiva

ALMEIDA, Bernardo Pinto de

Mário Cesariny: a imagem em movimento, Lisboa, Caminho, 2005.

AZEVEDO, Fernando José Fraga de

Texto literário e ensino da língua: a escrita surrealista de Mário Cesariny, Braga, Universidade do Minho / Centro de Estudos Humanísticos, 2002.

FREITAS, Lima de

“Mário Cesariny, Pintor”, in João Lima Pinharanda e Perfecto Cuadrado (org.) *Mário Cesariny*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel

“Mário Cesariny”, *Os Dois Crepúsculos*, Lisboa, A Regra do Jogo, 1981.

MARINHO, Maria de Fátima

O Surrealismo em Portugal, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.

PINHARANDA, João Lima

“Quando o pintor é um caso à parte ou as velhas ainda lá estavam”, *in* João Lima Pinharanda e Perfecto Cuadrado (org.) *Mário Cesariny*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.

ROSA, António Ramos

“Cesariny ou a sublevação da palavra”, *Incisões Obíquas*, Lisboa, Caminho, 1987.

TEDJOANS

“Risks of Wrinkles”, *in* “Cesariny”, Catálogo da Exposição “Ilha Misteriosa”, Almadarte Galeria, Costa da Caparica, 1991.

1.3 Filmografia

CALVET, Carlos

“Momentos na Vida do Poeta”, Lisboa, 1964.

CUADRADO, Perfecto

“Ama como a estrada começa”, Lisboa, 2002.

MENDES, Miguel Gonçalves

“Autografia”, Lisboa, 2004.

2. Bibliografia Geral

AGAMBEN, Giorgio

“Edipo y la Esfinge”, *Estancias: La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Valencia, Pre-Textos, 2001.

AUGÉ, Marc

“Magia”, in Ruggiero Romano e Fernando Gil (org.) *Enciclopédia Einaudi*, vol. nº 30, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994.

AUSTIN, J. L

How to do things with words, Oxford, Oxford University Press, 1962.

BENNINGTON, Geoffrey

Jacques Derrida: par Bennington et Jacques Derrida, Paris, Editions du Seuil, 1991.

BRÉCHON, Robert

Le Surréalisme, 2ª ed., Paris, Armand Colin, 1971.

BRETON, André

Manifestos do Surrealismo, 4ª ed., trad. Pedro Tamen, prefácio de Jorge de Sena, Lisboa, Moraes Editores, 1985.

BUESCU, Helena

Em busca do autor perdido, Lisboa, ed. Cosmos, 1998.

CARLOS, Luís Adriano

“O Discurso Erótico nos «Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómena», Quaderni Portoghesi 13 e 14, Primavera – Outono, Pisa, 1983.

CHKLOVSKI, Victor

“A Arte como Processo”, *Teoria da Literatura – I: textos dos formalistas russos apresentados por Tzvetan Todorov*, Lisboa, Edições 70, 1999.

CLARK, Timothy

The Theory of Inspiration, Manchester, Manchester University Press, 1997.

CLÉBERT, Jean-Paul

Dictionnaire du Surréalisme, Paris, Editions du Seuil, 1996.

FARRA, Maria Lúcia Dal

“Surrealismo e Esoterismo: A Alquimia da Poesia”, in Guinsburg Sheila Leiner (org.) *O Surrealismo*, São Paulo, Perspectiva, 2008.

FOUCAULT, Michel

O que é um autor, trad. Edmundo Cordeiro, Lisboa, Vega Editora, 1992.

FRAZER, J. G.

The Golden Bough, Londres, Papermac, 1987.

GEBER

“A Súmula da Perfeição ou Compêndio do Magistério Perfeito de Geber, Filósofo Árabe”, in Victor Zalbidea, Victoria Paniagua, Elena Fernandez de Cerro e Casto de Amo (org.) *Alquimia e Ocultismo*, Lisboa, ed. 70, 1972.

GIL, José

Metamorfoses do Corpo, Lisboa, A Regra do jogo, 1980.

GRIMAL, Pierre

“Orfeu”, *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, 3ª ed., Lisboa, 1999.

GOLDBERG, Roselee

Performance Art, London, Thames & Hudson, 1993.

LISBOA, António Maria

Poesia, Lisboa, Assírio & Alvim, 1995.

LOPES, Adília

César a César, Lisboa, &etc, 2003.

MALLARMÉ, Stéphane

“Crise de Vers”, *Variations sur un Sujet in Oeuvres Complètes*, ed. par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1945.

MAUSS, Marcel

Esboço de uma Teoria Geral da Magia, Lisboa, ed. 70, 2000.

MORAVIA, Venceslau Lavínio de

“Tratado do Céu Terrestre de Venceslau Lavínio de Moravia”, in Victor Zalbidea, Victoria Paniagua, Elena Fernandez de Cerro e Casto de Amo (org.) *Alquimia e Ocultismo*, Lisboa, ed. 70, 1972.

NADEAU, Maurice

Histoire du Surréalisme, Paris, Éditions du Seuil, 1964.

PAGLIARO, Antonino

“A magia da palavra”, *A Vida do Sinal*, trad. Aníbal Pinto de Castro, 2ª ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

PRA, Mario Dal

“Alquimia”, in Ruggiero Romano e Fernando Gil (org.) *Enciclopédia Einaudi*, vol. nº 18, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990.

PLATÃO

Íon, trad. Victor Jabouille, 3ª ed., Mem Martins, Editorial Inquérito, 1999.

RICŒUR, Paul

Soi-même comme un autre, Paris: Seuil, 1990.

RIMBAUD, Arthur

“Correspondance: Rimbaud à Georges Izambard”, *Oeuvres Complètes*, ed. Par Antoine Adam, Paris, Éditions Gallimard, 2007.

ROSA, António Ramos

“Como falar sobre poesia?”, *Relâmpago: revista de poesia*, nº 6, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava, 2000.

SAMPAIO, Ernesto

“A Única Real Tradição Viva”, in Mário Cesariny de Vasconcelos (org.) *Surreal/Abjeccionismo*, Lisboa, Editorial Minotauro, 1963.

SENA, Jorge de

“Do Postfácio a Metamorfoses, seguidas de Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómena”, *Antologia Poética* (org. Jorge Fazenda Lourenço), Lisboa, Asa Editores, 1999.

“Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómena”, *Antologia Poética* (org. Jorge Fazenda Lourenço), Lisboa, Asa Editores, 1999.

SERVIER, Jean

Dictionnaire Critique de L'Esoterisme, Paris, Press Universitaire de France, 1998.

SILVA, Vítor Aguiar e

Teoria da Literatura, 8ª ed., Coimbra, Livraria Almedina, 2000.

STIERLE, Karlheinz

“Lenguaje e Identidad del Poema. El Ejemplo de Hölderlin”, in Fernando Cabo Aseguinolaza (org.) *Teorías sobre la Lírica*, Madrid, Arco/Libros, 1999.

TEIXEIRA, Joaquim de Sousa

Ipseidade e Alteridade: uma leitura da obra de Paul Ricœur, vol. 1 e 2, Lisboa, INCM, 2004.

VALENTIM, Basílio

“As Doze Chaves da Filosofia”, in Victor Zalbidea, Victoria Paniagua, Elena Fernandez de Cerro e Casto de Amo (org.) *Alquimia e Ocultismo*, Lisboa, ed. 70, 1972.

VALÉRY, Paul

Discurso sobre a estética – Poesia e pensamento abstracto, trad. Pedro Schacht Pereira, Lisboa, Vega Editora, 1995.

VELSNER, H. S.

“The Poetics of the Magical Charm”, in Paul Mirecki, Marvin Meyer (org.) *Magic and Ritual in the Ancient World*, Leiden: Brill, 2002.

WILLER, Claudio

“Magia, Poesia e Realidade: o Acaso Objectivo em André Breton”, in Guinsburg Sheila Leiner (org.) *O Surrealismo*, São Paulo, Perspectiva, 2008.

ZALBIDEIA, Victor et alii (org.)

“A Tábua Esmeralda de Hermes Trismegisto”, in *Alquimia e Ocultismo*, Lisboa, ed. 70, 1972.