

---

**DAR UM DIADEMA AO MUNDO**  
**Leituras da poesia de Mário Cesariny**

*Organização*

Silvana M. Pessôa de Oliveira

Roberto Bezerra de Menezes

Raquel Beatriz Junqueira Guimarães



editora  
PUC Minas



---

☙

---

**DAR UM DÍADEMA AO MUNDO**  
**Leituras da poesia de Mário Cesariny**

*Organização*

Silvana M. Pessôa de Oliveira

Roberto Bezerra de Menezes

Raquel Beatriz Junqueira Guimarães



editora  
PUC Minas



© 2025. Os autores. Todos os direitos reservados pela Editora PUC Minas.

Nenhuma parte desta publicação poderá ser reproduzida sem a autorização prévia da Editora.



**PUC Minas**

## **PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS**

Grão-chanceler: Dom Walmor Oliveira de Azevedo  
Reitor: Professor Doutor Pe. Luís Henrique Eloy e Silva  
Pró-reitor de Pesquisa e de Pós-graduação: Sérgio de Moraes Hanriot



**editora  
PUC Minas**

## **EDITORA PUC MINAS**

Diretora: Mariana Teixeira de Carvalho  
Alberico Alves da Silva Filho, Álisson da Silva Costa, Conrado Moreira Mendes; Édil Carvalho Guedes Filho; Ev'Ângela Batista Rodrigues de Barros, Flávio de Jesus Resende; Javier Alberto Vadell; Leonardo César Souza Ramos; Martinho Campolina Rebello Horta, Mônica Eulália da Silva Januzzi, Pedro Paiva Brito; Robson Figueiredo Brito, Rodrigo Coppe Caldeira; Rodrigo Villamarim Soares.

CONTATO: R. Dom José Gaspar, 500 • Coração Eucarístico CEP: 30535-901 • Belo Horizonte • Minas Gerais • Brasil Tel.: (31) 3319-4791 • editora@pucminas.br • www.pucminas.br/editora



## **PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

Coordenadora: Terezinha Tabora Moreira  
Colegiado: Terezinha Tabora Moreira, Daniella Lopes Dias Ignácio Rodrigues, Arabie Bezri Hermont.

**CESPUC**  
CENTRO DE ESTUDOS  
LUSO-AFRO-BRASILEIROS

**CESPUC: Centro de Estudos Lusó-Afro-  
Brasileiros**

Coordenadora: Sandra Maria Silva Cavalcante  
Coordenação editorial: Raquel Beatriz Junqueira  
Guimarães

Projeto gráfico e diagramação: Jefferson Ubiratan  
de Araújo Medeiros

Revisão: Eliana Gomes

CONTATO: Av. Dom José Gaspar, 500. Prédio 20,  
Sala 102 • Coração Eucarístico CEP: 30535-901  
• Belo Horizonte • Minas Gerais • Brasil Tel.: (31)  
3319.4368 • [cespuc@pucminas.br](mailto:cespuc@pucminas.br) • <https://www.pucminas.br/cespuc>

**CESP**  
Centro de Estudos  
Portugueses - UFMG

**CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES – CESP/  
UFMG**

Coordenadora: Silvana M. Pessôa de Oliveira



**POLO DE PESQUISA EM POESIA PORTUGUESA  
MODERNA E CONTEMPORÂNEA**

Coordenação: Silvana M. Pessôa de Oliveira,  
Raquel S. Madanêlo Souza e Roberto Bezerra de  
Menezes

## FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de  
Minas Gerais

D213      Dar um diadema ao mundo [recurso eletrônico]:  
leituras da poesia de Mário Cesariny / organização  
Silvana M. Pessôa de Oliveira, Roberto Bezerra de  
Menezes, Raquel Beatriz Junqueira Guimarães. Belo  
Horizonte: Editora PUC Minas, 2025.

*E-book* (235 p.)

ISBN: 978-85-8229-127-6

DOI: 10.5752/L.9788582291276.2025

Cesariny, Mário, 1923-2006 - Crítica e interpretação.  
2. Escritores portugueses. 3. Poesia portuguesa - Séc. XX.  
4. Surrealismo (Literatura). I. Oliveira, Silvana M. Pessôa  
de. II. Menezes, Roberto Bezerra de. III. Guimarães,  
Raquel Beatriz Junqueira. IV. Título.



Ficha catalográfica elaborada por Fabiana Marques de Souza e Silva  
- CRB 6/2086



## SUMÁRIO

### 13 APRESENTAÇÃO

### O MÁGICO DAS MÃOS DE OURO

18 *Mário Cesariny: “o rosto da Poesia, o corpo do Amor, o mar da Liberdade”*

Maria Silva Prado Lessa

34 *O signo em êxtase: uma leitura dadaísta-alquímica-xamânica de “Carta do Xamã”, de Mário Cesariny*

Jorge Antônio Miranda de Souza

56 *O prestidigitador e as (des)articulações das linguagens nas artes*

Valéria Soares Coelho

### O QUE MINHA MÃO SEGUE

90 *Retrato de Mãe: James Whistler por Cesariny e por Daniel Jonas*

Silvana Maria Pessôa de Oliveira

106 *Coração, cabeça e estômago e “Nicolau Cansado Escritor”: os paratextos como chave de leitura*

Sabrina de Farias Sales

- 123 *Leitura à primeira vista: as partituras (i)legíveis(?) de Cesariny*  
Raquel Beatriz Junqueira Guimarães e Maria Inês Junqueira Guimarães

## **COMO A VIDA SEM CADERNETA**

- 136 *O puxavante e o almocreve: uma hipótese sobre a homotextualidade em M. Cesariny*  
Marcus Vinícius Lessa de Lima
- 184 *Em torno da Torre de Saint-Jacques de la Boucherie: uma leitura de A cidade queimada, de Mário Cesariny*  
Maria Cristina Oliveira Fonte Boa
- 199 *Rapto desobediência exaltação e morte: epitáfios de Mário Cesariny*  
Roberto Bezerra de Menezes

## **230 SOBRE OS AUTORES**







Mário Cesariny (1923-2006) é, juntamente com Alexandre O'Neill, o mais expressivo dos nomes ligados à chamada “intervenção surrealista” em Portugal e àquela que é muito adequadamente denominada como “a única real tradição viva”, em termos de poesia do século XX. Poeta longevo, experimentou vários caminhos e percorreu diversas tendências dentro dos paradigmas surrealistas; no entanto, conservou o ideal da busca ética e estética, jamais abandonando a crença no poema (e na arte) como espaço do lúdico, do acaso, do *nonsense* e do humor. Nesse sentido, foi fiel até o fim à noção de linguagem como liberdade absoluta. Sua poética mantém-se, por isso mesmo, no instável equilíbrio da conjunção de universos tantas vezes díspares, tributária do apego aos jogos, ao gosto pela utilização de procedimentos fonéticos, sintáticos, semânticos e semióticos, como ocorrem nas homofonias, nos poemas-trocadilho, nos poemas-pautas musicais.

Por outro lado, a ideia de que o poema está visceralmente implicado à existência “corresponde à inscrição surrealista da poesia na vida, à valorização do acto poético como aventura e como descoberta, como acto performativo e libertário que mais inclui a poesia escrita do que se reduz a ela” (Martelo, 2010, p. 328). A

partir dos anos 80, Cesariny parece ter perdido “a confiança no poder convocador da palavra poética” (Cuadrado, 2017, p. 19), passando a dedicar-se, então, quase exclusivamente às artes plásticas, com especial ênfase para a pintura, o desenho, a colagem e a cerâmica, tendo realizado, nas décadas seguintes, inúmeras exposições individuais, além de traduções de Arthur Rimbaud, de Antonin Artaud, de Novalis e de Breyten Breytenbach, dentre outros.

Estes nove ensaios tiveram origem na leitura e discussão da obra do poeta, realizadas durante o decorrer dos meses de fevereiro a julho de 2023, no âmbito das atividades vinculadas ao Polo de Pesquisa em Poesia Portuguesa Moderna e Contemporânea, núcleo que abriga professores e pesquisadores oriundos de diversas instituições de ensino nacionais.

A publicação deste volume vem consolidar a produtiva parceria entre a Universidade Federal de Minas Gerais e a Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, para além de manter solução de continuidade ao debate levado a cabo com a realização do Colóquio Internacional Esse Verbo Nosso: Eugénio & Cesariny (Belo Horizonte, dezembro de 2023), ocasião em que as hipóteses e argumentos da leitura da poesia de ambos os poetas puderam ser testadas e expandidas.

Tudo somado, trata-se de atualizar o velho lema, levando adiante a proposição cesarinyana:

Toda a nave cavalga  
(como no espaço os astros)  
Do princípio do mundo  
Até ao fim do mundo  
(Cesariny, 2017, p. 440).

Silvana M. Pessôa de Oliveira  
Roberto Bezerra de Menezes  
Raquel Beatriz Junqueira Guimarães  
(org.)





# **Mário Cesariny: “o rosto da Poesia, o corpo do Amor, o mar da Liberdade”<sup>1</sup>**

Maria Silva Prado Lessa

*Tem alguma coisa contra o sucesso mundano do pintor, novo ou velho?*

*O sucesso mundano é uma alegria em casa, mas não garante nada, porque é o que passa. Por outro lado, o apego ou apego à glória eterna, terrestre ou celeste, adquirida à custa de auto-sacrifício imolador, é outra bizzarria cuja quantidade de eternidade ninguém pode garantir. De forma que venha o diabo escolher uma destas ilusões.*

Mário Cesariny, “Fernando Pessoa? Um emprego público”, entrevista a A. Sérgio S. Silva (Cesariny, 2020, p. 214-215)

Comemorar um poeta que recusa a glória e que se recusou quase sempre, ao longo de sua trajetória pública, a aceitar prêmios e a ser celebrado nos espaços oficiais do Estado e no ambiente acadêmico é, muito provavelmente, uma espécie de traição. A marginalidade crítica, artística e

---

<sup>1</sup> Ensaio elaborado no âmbito do Projeto “Experiência de Poesia: um projeto poético para tempos de indignação”, financiado pela Bolsa de Pós-Doutorado Nota 10 da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro. Uma versão deste texto foi apresentada no evento *on-line* Luso-Brasileiridades: Práticas e Trânsitos, na mesa “As homenagens excessivas: Mário Cesariny centenário”, promovido pelo Polo de Pesquisas Luso-Brasileiras do Real Gabinete Português de Leitura, no Rio de Janeiro, em 11 de maio de 2023.

social de Cesariny pode ser atribuída, em certa medida, às antigas e longevas antipatias com o crítico José-Augusto França e com uma longa lista de desafetos cultivados na sua trajetória como figura pública e, em particular, no seu trabalho como crítico, antologizador, ensaísta e denunciador-geral do cinismo do seu e de todos os tempos. No entanto, a marginalidade é, sobretudo um traço distintivo e conscientemente reivindicado por Cesariny, sendo esta a via escolhida para a sua ação poética e política.

Como diria o poeta em outras ocasiões, contudo, existe uma “glória à portuguesa” que consiste em lançar um livro em espírito de festa em 1973 ou ser celebrado, já nos anos 2000, durante a estreia de *Autografia: um retrato de Mário Cesariny*, sabendo que “quando se fechar a porta [vai] ter de regressar sozinho à casa”. É o mesmo que diz durante uma das entrevistas reproduzidas no filme:

A... a chamada consideração – não quero dizer glória – a consideração literária ou artística para mim isso não... não tem significado. Nenhum. Queres ver como é? Também hás de ter isso, quando começas a receber grandes prémios de curta-metragem na Alemanha. É assim... eu tô assim num pedestal – muito alto – a dizer versos: blábláblá... depois tá uma data de malta cá embaixo: êêê [aplaudindo]. Depois, deixam-me ir para a casa sozinho. Isto é a glória literária à portuguesa.  
(*Autografia*, 2004, 18’10”-19’20”).

Não queremos, aqui, “coroar a cabeça do poeta depois de morto” (Cesariny, 1997 [1962], p. 283), prestando-

lhe uma homenagem póstuma para acariciar o ego de um fantasma. Nosso objetivo é, antes, dizer coisas que a nós nos interessam, a nós nos provocam, a nós nos movem, e que se tornaram incandescentes, existentes, graças ao encontro com esse poeta. Se Cesariny pôde declarar seu amor numa carta aberta a Vieira da Silva com um simples e direto “eu amo-te, Vieira da Silva!” (Vieira da Silva; Cesariny, 2018, p. 78), reivindicamos o amor como força motriz incontornável e inegável do percurso que ora traçamos para celebrarmos o seu centenário de nascimento.

Às voltas com o problema da possível traição que poderíamos cometer num texto arriscado a ser uma glorificação de Cesariny, fomos em busca de uma espécie de redenção abrindo o livro *Pena capital* ao acaso. Eis que surgiu, à primeira abertura aleatória do livro, o poema intitulado *Fidelidade*. É um acaso objetivo, sem dúvida: um acontecimento “fortuito” e “necessário”, como propõem André Breton e Paul Éluard, um encontro central que organiza em torno de si uma série de eventos sem conexão direta, fazendo emergir todo um mundo que antes não teríamos como contactar, mas que se apresentava como desejo, à espera da iluminação objetiva que se dá no clarão do encontro. Como maneira de alcançarmos, assim, um tipo de “fidelidade” na traição que agora perpetramos,

propomos a leitura do poema *Fidelidade*, na sua versão de *Pena capital*, na seção *Planisfério*.

#### FIDELIDADE

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 do poeta porem ovos  
e disseram ao poeta estas são as nossas 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 árvore  
(Cesariny, 2007, p. 123).

O poema, publicado pela primeira vez em *Planisfério e outros poemas*, em 1961, sugere uma sem-razão da fidelidade. É como se, à palavra-título, se seguisse, no primeiro verso, a resposta a uma pergunta velada, não registrada no poema, “mas fidelidade por quê?”: “fidelidade, porquê não se sabe ainda”. Nos versos seguintes, revela-se a quem ou a quem se presta a fidelidade:

àqueles que “amam o poeta porque ele lhes dá o livro do não trabalho/ e diz cor-de-rosa adiante de toda a gente”, “aos que estudaram o problema tão a fundo/ que saíram pelo outro lado”, “aos realmente explorados”, ou “aos realmente montes de trabalho”. Nessa equação sintática, porém, falta um termo: fidelidade de quem? Isto é, algo ou alguém tem fidelidade a alguém ou a algo, por algum motivo. Cabe, então, perguntar: fidelidade de quem? Fidelidade do poeta? Do poema?

A fidelidade será, pouco a pouco, apresentada como um modo de aprisionamento no mundo do trabalho, da produção alienada e da aniquilação de algo que é próprio do poeta, e que ocorre na passagem da escrita à leitura. Desde a sem-razão da fidelidade anunciada na ligação entre o título e o primeiro verso do poema está aberta a possibilidade de se dispensar inteiramente esse tipo de vínculo entre o poema (ou o poeta) a qualquer coisa que seja: “fidelidade// Porquê não se sabe ainda”.

O segundo verso se inicia com uma possível justificativa à manutenção da fidelidade a partir da atribuição de um valor positivo ao objeto ao qual ela se presta: fidelidade aos que amam o poeta. É por nos considerarmos a nós “amantes do poeta” que atribuímos esse traço positivo aos primeiros favorecidos da fidelidade. O verso, porém, alonga-se excessivamente e fragiliza

a projeção otimista de nós, leitores reais do poema, nos leitores personagens do poema: “amam o poeta porque ele lhes dá o livro do não trabalho”. Ora, justificar dessa maneira o amor ao poeta parece ser um modo de avaliar negativamente o amor: a leitura se apresenta, aí, como um lazer (ler só nas férias, entre trabalho e trabalho), como fuga do mundo e como alívio do trabalho. Trata-se de retirar a poesia do mundo, encerrando-a numa torre de marfim que não contacta com a “realidade cotidiana” – antes, o melhor, é que não faça lembrar do trabalho. São esses mesmos leitores-amantes que farão uma apropriação íntima e secreta da beleza do que o poeta diz, corajosamente, “adiante de toda a gente”. Dizer “cor-de-rosa”, porém, parece, por enquanto, mais um modo de legar à poesia um lugar de não-seriedade, de banalidade. Novamente, a poesia é tomada como puro lazer e divertimento.

No entanto, há outros, ‘ainda’, a quem se é fiel no poema. No sétimo verso, a fidelidade é “ainda” “aos que estudaram o problema tão a fundo”. De novo, cá estamos nós, leitores especialistas, estudando tão a fundo o poema. O verso joga com um excesso consonantal, percebido quando encontramos, nesse verso alexandrino com acentos nas sílabas 4, 8 e 12, por sob a palavra ‘problema’, a palavra ‘poema’, modo de acusar a conversão do espaço de

liberdade aberto pela poesia em um “problema” de estudo. A leitura é apresentada como uma atividade interessada na produção de conhecimento por parte dos especialistas que leram a fundo – para a produção de “método”, para usarmos a penúltima palavra do poema.

A longa frase que forma a totalidade de “fidelidade”, unindo o título a todos os versos das suas duas estrofes, se articula num encadeamento narrativo de fundo oral estabelecido, principalmente, pela conjunção “e” e pelas expressões repetidas “e ainda” e “e então”. Não apenas o pensamento do poema é encadeado, mas também aquilo que ele denuncia é uma espécie de cadeia. A um tempo, a cadeia da produção e a cadeia da prisão às quais se submete o poeta publicado em livro.

O encadeamento transformador se concentra, a partir do nono verso, na imagem das galinhas: aquilo que é feito pelo poeta é transformado, aos olhos dos que “estudaram o problema tão a fundo”, em galinhas. Estas porão os ovos amados no novo quintal armado pelos leitores especialistas, com a ameaça de morte feita ao poeta. Em seguida, se desdobram nas suas “belas galinhas dos ovos de ouro”, transformando o poeta em assassino daquilo mesmo que criara: “o poeta vai e mata ele as galinhas que criara”, decidido a não se submeter à ordem imposta pela leitura metódica, já à espera dos ovos

amados: “se elas não põem os ovos que amamos/ matamos-te”. As “belas galinhas de ovos de ouro” do poeta, estão, pela ordem da crítica literária e da academia, decaídas em “malinhas torpes”, em “tristes bichas operárias que cheiram a coelho” e que em nada se assemelham – em nada são fiéis, poderíamos dizer – às originais.

A fidelidade anunciada no título é prestada ainda a outros. Em primeiro lugar, é a fidelidade “aos realmente explorados”, indicando uma função social que a poesia deve assumir. No contexto da obra de Cesariny, porém, a fidelidade a uma função ética da poesia que a “preceda” como diretriz partidária é amplamente recusada, sendo vista como uma imposição externa à poesia. Já no verso seguinte, é a fidelidade “aos realmente montes de trabalho” acadêmico e crítico, âmbito no qual os poemas são transformados em “problemas”. A repetição da expressão “aos realmente” nos dois versos abre caminho à ideia de que o poeta e a poesia não são esses explorados, nem esses montes de trabalho. É essa mesma anáfora o que permite também – e sobretudo – uma leitura irônica da expressão, como se a palavra ‘realmente’ evocasse o traço de uma fala alheia, vinda da boca dos já anunciados: os “que amam o poeta porque ele lhes dá o livro do não trabalho/ e diz cor-de-rosa” e os que estudaram tão a

fundo. Ou seja, para estes, o poeta não é o explorado e aquilo que faz não é visto como trabalho.

É justamente pela via da ironia, porém, que podemos identificar o poeta e o poema como os explorados e os montes ou os rios de trabalho, enrolados na cadeia produtivista estabelecida entre poeta-poesia-livro-leitura-crítica-venda-poeta-poesia-livro-leitura-crítica-venda. Essa cadeia, ao fim e ao cabo, será interrompida pelo poeta “que vai e mata ele” as suas belas galinhas, recusando-se a fazer parte desse mundo.

Poeta que se recusou a limitar a poesia à escrita de versos e, mesmo, à produção de qualquer objeto material, Cesariny a define, em diversos momentos, como um fazer encarnado, uma experiência ressoante no corpo, viva e ardente. É sinônimo de Surrealismo. Como disse em 1978, “a poética do surrealismo não é um livro de poemas, não é um quadro. É dar o Homem na sua totalidade, é toda uma revolução que não se detém na realização duma estética” e que se faz, de fato, “contra a paragem numa estética” (Cesariny, 2020, p. 119). É por isso que o poeta de *Fidelidade* pode assumir de pronto o assassinato das galinhas a partir do momento em que constata a sua transformação em “malinhas torpes”, em “tristes bichas operárias que cheiram a coelho” e que em nada apontam para um ponto futuro de realização completa do humano.

O verso final do poema, após a ruptura mortal com a fidelidade que esperam os leitores, permite vislumbrar também a separação do seu conceito de poesia relativamente às “folhas na árvore cheia do método árvore”, o que talvez seja um modo de recusar uma visão da poesia que a tome como um método ou discurso “realista”, que nada cria ou transforma. É o que sugere a comparação com outros versos de Cesariny, como os da seção “[Tantos pintores]” do longo poema *A cidade queimada* cujas quatro primeiras estrofes reproduzimos abaixo:

Tantos pintores

A realidade comovida agradece  
mas fica no mesmo sítio  
(daqui ninguém me tira)  
chamado paisagem

Tantos escritores

A realidade comovida agradece  
E continua a fazer o seu frio  
Sobre bairros inteiros, na cidade, e algures  
[...]

(Cesariny, 2017, p. 435).

Vinculada à intenção basilar da atitude surrealista, a atividade do poeta se apresenta como uma prática de vida. Como aponta Michael Löwy, é preciso romper com a ideia, frequentemente repetida no discurso crítico, de que o surrealismo se limita à pintura, à escultura ou à escrita de poemas. Apesar de incluir essas produções, diz Löwy,

“o surrealismo é, antes de tudo, um certo *estado de espírito*. Um estado de insubmissão, de negatividade, de revolta” (2002, p. 10). O deslocamento do objeto produzido de uma posição central em prol de uma acentuação da dimensão performática, experiencial e interventiva da poesia implica uma maior visibilidade da experiência poética encarnada na figura pública do artista que, desde os tempos mais remotos da sua trajetória, fez acompanhar a sua obra de uma atuação pública estridente.

Como aponta Rosa Maria Martelo, é na concepção da poesia como vivência e na vinculação a uma poesia menos textualista e mais performática que se marcam as diferenças entre a poética de Cesariny e aquela dominante nos anos de 1960, o que se torna particularmente evidente na leitura de *Fidelidade*, publicado originalmente em 1961 – o ano fulgurante das novas poéticas portuguesas – em *Planisfério e outros poemas*. Recuperando a famosa imagem de Jacques Derrida, Martelo afirma que, nas novas produções do começo da década, “o que é enfatizado é a resultante da acção poética: um objecto, material, poemático, opaco, e por isso mesmo inacessível ao braço do carrasco. A experimentação discursiva devia fazer da obra uma espécie de ouriço eriçado, inexpugnável” (2022, p. 80). A experimentação discursiva, que faz do poema um objeto que tende à opacidade e, portanto, a um tempo, excessivamente visível na página, mas ilegível, parece

contrastar em muito da experiência que temos durante a leitura de “Fidelidade”. Nele, valorizam-se aspectos discursivos de fácil reconhecimento e legibilidade como a narratividade, a oralidade, a coloquialidade, todos traços que abrem o poema como coisa legível e o fazem, em certa medida, invisível.

Se voltarmos ao começo deste texto, uma questão emerge. Diante de uma poética que se funda na ideia de vivência e de experiência, como evitar a glorificação da personalidade do poeta, tantas vezes recusada por Cesariny? Isto é, como evitar a transferência do olhar da crítica da obra à pessoa, atribuindo-lhe os louros de uma excepcionalidade gloriosa por ter sido capaz de, num período de silenciamento, de opressão, de perseguição política, dizer “cor-de-rosa adiante de toda a gente”?

É provável que a resposta a essas questões se encontre numa entrevista concedida à revista *Phala*, em 1986, por Cesariny, e, em particular na resposta que dá à seguinte pergunta: “No limiar do ano 2000, que rosto nos propõe o Surrealismo para apresentar ao século XXI?”. O poeta afirma:

O rosto da Poesia, o corpo do Amor, o mar da Liberdade. “Rumo ao mar! na direcção *desconhecida*”, como a propõe o António Maria Lisboa. E será o século XXI que há-de procurar o nosso rosto conhecido-desconhecido, e não a inversa. Não se invoca o rosto que se tem, quer-se o outro e todos os outros do outro! (Cesariny, 2020, p. 190-191).

Os três termos da resposta podem servir como três eixos fundamentais para compreender uma poética que aponta para a ultrapassagem do poema como fim último da atividade do poeta e que faz o poeta de *Fidelidade* recusar, ao fim e ao cabo, a sua escrita como objeto final, convertida que foi em coisa ‘torpe’, domada e irreconhecível, cheirando a coelho. Se Cesariny definiu a poesia em termos de uma experiência de vida que não se encerra na publicação ou na venda da sua produção, o fez também contra o apagamento e o desaparecimento do autor em prol de uma suposta autonomia da obra. Não à toa a sua recepção crítica, desde muito cedo, operou uma costura entre os objetos e a sua figura pública: trata-se de um movimento instigado e alimentado pelo próprio artista, e que requer instrumentos próprios de análise, para que não caiamos no erro de “justificar” a obra pelos dados biográficos ou de interpretar a biografia a partir da obra.

O “rosto da Poesia, o corpo do Amor e o mar da Liberdade” são não apenas modos de apresentação do Surrealismo, mas da poesia do próprio Mário Cesariny e da figura de poeta que atravessa a sua produção. É por essa via que poderemos evitar a sacralização do “homem” e da sua personalidade, para assumirmos a possibilidade de ir ao encontro nós mesmos de uma experiência poética com

o “rosto da Poesia, o corpo do Amor e o mar da Liberdade”. O poeta assume aí, para nós leitores que o amamos e o estudamos tão a fundo, não uma única face, mas a função de “condutor isolador da corrente poética”, rumo “ao mar, na direção desconhecida”. Em tempos de excessiva midiaticização e de celebrização de tudo e de todos, parecemos necessário reforçar a distinção entre o poeta como personalidade laureável e o poeta como potência poética que nos conduz a uma experiência singular, mas não ensimesmada, do contato com um outro modo de estar no mundo, com a experiência vital que a poesia é.

Se o poeta de *Fidelidade* se recusa a deixar que aprisionem as suas belas galinhas numa cadeia produtiva e de mercado, acusa também negativamente a transformação da sua poesia em lazer, em diversão e em modo de fuga do mundo brutal do trabalho. Tentamos imaginar o que faria hoje, no século XXI, quando nem mesmo o público que ama o poeta o lê nas férias (porque quase não as tem) e a crítica, a academia e o mercado livreiro andam sem poder de fogo para o matar, tendo sido engolidos pela indústria das redes sociais.

Já com duas décadas completas de século XXI, e a 40 anos de distância da pergunta que a *Phala* fez ao poeta, é ainda o seu poema *Corpo visível*, publicado em 1950, que persiste:

[...]  
Convenhamos meu amor convenhamos  
em que estamos bem longe de ver pago todo o tributo devido à miséria deste  
tempo  
e que enquanto um só homem um só que seja e ainda que seja o último existir  
[DESFIGURADO  
não haverá Figura Humana sobre a terra.  
[...]  
(Cesariny, 2017, p. 227).

Exemplo eterno da pulsação de um espírito livre que se encaminhou para dissolver as fronteiras que separariam vida e obra, Cesariny fez da poesia a vida e vice-versa. Se defendia “uma real cidadania para todos”, era porque essa ideia se atrelava, indissociavelmente, à busca insistente por “uma real liberdade de cada um consigo” (Cesariny, 1997, p. 9). Foi este um dos mais importantes fios condutores de sua ação, cujo âmago amoroso-libertário servirá de força propulsora da sua criação poética “longe longe, numa cidade futura”, em que procuraremos, ainda, o rosto conhecido-desconhecido do Surrealismo.

## REFERÊNCIAS

AUTOGRAFIA: um retrato de Mário Cesariny. Direção: Miguel Gonçalves Mendes. Lisboa: Atlanta Filmes, 2004.

CESARINY, Mário. **As mãos na água, a cabeça no mar**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1985.

CESARINY, Mário. **A intervenção surrealista**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.

CESARINY, Mário. **Pena capital**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

CESARINY, Mário. **Poesia** Edição, prefácio e notas de Perfecto E. Cuadrado. Porto: Assírio & Alvim, 2017.

CESARINY, Mário. **Uma última pergunta**: entrevistas com Mário Cesariny (1952- 2006). Organização, introdução e notas de Laura Mateus Fonseca. Prefácio de Bernardo Pinto de Almeida. Posfácio de Perfecto E. Cuadrado. Lisboa: Documenta, 2020.

LÖWY, Michael. **A estrela da manhã**: surrealismo e marxismo. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

MARTELO, Rosa Maria. **Devagar, a poesia**. Lisboa: Documenta, 2022.

VIEIRA DA SILVA, Maria Helena; CESARINY, Mário. **Gatos comunicantes**: correspondência entre Vieira da Silva e Mário Cesariny (1952-1985). Apresentação de José Manuel dos Santos. Edição e textos de Sandra Santos e António Soares. Lisboa: Documenta; Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva, 2018.

***O signo em êxtase: uma leitura  
dadaísta-alquímica-xamânica de  
“Carta do Xamã”, de Mário Cesariny***

Jorge Antônio Miranda de Souza

Uma considerável parte da obra inicial do poeta Mário Cesariny é recepcionada e criticamente lida a partir da chave de leitura do Surrealismo, em especial do programa estético de André Breton, com suas aproximações — e, sobretudo, divergências — por parte do grupo surrealista português dos tempos do Café Herminius, e pela oposição interna do Grupo Surrealista de Lisboa com a literatura neorrealista em voga em meio ao contexto sociopolítico do salazarismo em Portugal. Se, por um lado, esse percurso de abordagem evidencia um campo crítico já consolidado de compreensão da poética cesarinyana, por outro arrisca submeter alguma parte da obra desse poeta a um prejudicial engessamento, como se a única forma de contato e de análise possível fosse o embasamento na perspectiva surrealista.

Proponho percorrer alguns outros caminhos na experiência estética e na recepção crítica dos poemas de Mário Cesariny. Partimos, para isso, do poema “Carta do Xamã”, publicado na obra *Pena capital*.

Carta do Xamã

*para Mário-Henrique Leiria*

Sagani bô  
tangara pura  
kormos ama orgiski oibonkungata  
amagat  
pûra toli  
nîgarasun kulin panaptu pana  
karain bô  
oigos timir vershok toli  
amagat pûra tabitala ak kam  
aiami kara kam oigos timir  
(Cesariny, 2017, p. 364).

Dentro dessa cena textual sugerida pelo título, o gênero *carta* tem três de suas unidades prototípicas atendidas no poema: o remetente, que é o xamã; o destinatário, mencionado na dedicatória, sendo o poeta e pintor português Mário-Henrique Leiria, amigo e integrante, junto com Cesariny, do grupo surrealista da década de 1940; e a mensagem, a qual é o próprio poema. Por sinal, é o extrato lexical dessa mensagem que se destaca. Ao longo de seus 10 versos, deparamo-nos com 24 vocábulos morfológica e foneticamente estranhos, arranjados em uma organização sintática pouco deduzível e dotados de

uma carga semântica a princípio desconhecida. Embora não seja a primeira experiência poética desse tipo evidenciada na obra de Cesariny, o trabalho que se constata em “Carta do Xamã” é diferente de outros procedimentos elaborados pelo poeta português. Tanto em *Manual de prestidigitação* quanto em *Pena capital*, observamos termos como “virgulamperágem”, “raparigataúde”, “noivadiagem”, “grafiaranha”, “homosexoalma” e “amiantulipálida”. Nesses casos, Cesariny realiza uma reestruturação morfológica a partir da aglutinação e recombinação de radicais, prefixos e sufixos, produzindo novas relações entre significante e significado — e, conseqüentemente, gerando novos signos. Em “Carta do Xamã”, por sua vez, por mais que esteja apoiado no substrato alfabético latino, as palavras criadas pelo poeta são irreconhecíveis e ininteligíveis em um primeiro momento, configurando-se como um outro código cujo acesso e partilha se dão por outros meios.

Em termos poéticos, o poema de Cesariny permite, em função de suas particularidades, uma leitura dadaísta, a partir da aproximação com o poema “Karawane”, do poeta Hugo Ball:

Performado em 1916 e 1917 e, posteriormente, publicado em 1920, “Karawane” é o que Hugo Ball definia como um *Lautgedichte*, ou poesia fonética. Primando pelo extrato fônico do poema, Hugo Ball inventava palavras que

resultassem em uma estrutura rítmica desvinculada da dependência racional do sentido, procedimento também verificado em “Carta do Xamã”. Além disso, suas diferentes tipografias explicitam a simultaneidade e a dissonância de camadas sonoras, onde a livre associação onomatopaica oblitera a pretensa lucidez lógica e comunicativa das palavras diante de um modelo de mundo que, no contexto vivenciado por Ball, se esfacelava violentamente em meio à Primeira Guerra Mundial.

### Figura 1 – Poema Karawane do poeta Hugo Ball

**KARAWANE**  
jolifanto bambla ô falli bambla  
*grossiga m'pfa habla horem*  
**égiga goramen**  
higo bloiko russula huju  
**hollaka hollala**  
*anlogo bung*  
**blago bung**  
*blago bung*  
**bossô fataka**  
**ü üü ü**  
*schampa wulla wussa ólobo*  
*hej tatta gôrem*  
*eschige zunbada*  
**wulubu ssubudu uluw ssubudu**  
**tumba ba- umf**  
*kusagauma*  
**ba - umf**

Fonte: Huelsenbeck, 1920, p. 53

Em outra hipótese, a elaboração lúdica e ilógica de um novo código em “Carta do Xamã” pode estar apoiada no empréstimo oriundo de diferentes línguas. Examinando termo a termo, identifica-se que ‘orgiski’ é *orgia* em finlandês; “oibonkungata” significa *muitas pessoas* em zulu; “amagat” é *escondido* em catalão; enquanto “pûra” é *charuto* em curdo e “toli” é *distante* em lituano. Poderíamos seguir com essa decodificação tradutória até esgotar o poema. Coube ao poeta, após a seleção desses termos, por mais aleatórios que sejam, a elaboração de um arranjo a partir do jogo de disposições e repetições que resultassem em assonâncias, aliteraões, rima e ritmo. Nessa oscilação entre compreensível e incompreensível, a variedade e aleatoriedade de línguas e de palavras de diferentes classes agrupadas no corpo do poema acaba por transformar “Carta do Xamã” em uma babel, a torre da ascese, ponto onde a confusão entre as línguas dos homens institui o idioma do xamã, a desautomatização da linguagem por meio da qual a fala estranhamente mágica acontece.

Outra leitura passível de ser aplicada a “Carta do Xamã” se desdobra ao longo da obra de Mário Cesariny e diz respeito à alquimia. Hoje tratados como pseudociência, os saberes alquímicos englobavam os primórdios da química, a medicina, a filosofia, a astrologia, o misticismo

e o ocultismo. Seus adeptos buscavam a transmutação dos metais inferiores em ouro, a obtenção do Elixir da Longa Vida, fonte da cura absoluta e da imortalidade, e o poder de criação de vida humana artificial a partir de matéria inanimada. Praticada ao longo de toda a Idade Média, tendo alguns representantes na modernidade, grande parte do que se conhece até hoje acerca da alquimia se baseia nas obras de Hermes Trimegisto, Nicolau Flamel (1330-1418), Johannes Trithemius (1462-1516), Paracelso (1493-1541) e Heirich Cornelius Agrippa (1486-1535).

A *opus* alquímica era composta por sete etapas: Calciniatio – Calcinação; Sublimatio – Sublimação; Solutio – Solução, no sentido de solver e dissolver; Putrefatio – relacionada à mortificação e fermentação; Separatio – destinada à destilação e à separação; Coagulatio – Coagulação criadora; e a Coniunctio, também chamada de Tinctur, etapa final de Tintura, no sentido de mistura, e de união. Ao longo desse processo, o corpo alquímico deveria sair do estado de nigredo (morte espiritual), passar pelo albedo (a purificação), em seguida pelo citrinitas (despertar) até chegar ao rubedo (iluminação, o vermelhidão da vida). Todo esse percurso, com seus elementos simbólicos e suas relações químicas, filosóficas, astronômicas e místicas foi representado em uma abundante iconografia, como exemplifica, a seguir,

a gravura “Escada Alquímica”, presente na obra *Cabala, Speculum Artis Et Naturae In Alchymia*, publicada em 1654 por Stephan Michelspacher:

**Figura 2 - Os Sete Estágios da Escada Alquímica.  
Gravura de Stephan Michelspacher, 1654.**



Fonte: Michelspacher, 1654, s/p.

O que percebemos não apenas em “Carta do Xamã” mas em outros poemas e momentos da obra de Mário Cesariny é a menção e o diálogo entre o exercício poético

e alguns desses processos alquímicos. Em “Alegoria do mundo na passagem de Arnaldo de Villanova”, cujo título já apresenta o nome do médico e sábio alquimista catalão Arnaldo de Villanova, tanto a coagulação quanto a separação — isto é, a conciliação de contrários que se complementam —, são evocadas:

ALEGORIA DO MUNDO NA PASSAGEM DE ARNALDO DE  
VILLANOVA

Ouro trigo leão e prata 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  
(Cesariny, 2017, p. 318).

O poema reúne, em uma organização quase que regular na composição de cada estrofe, elementos indispensáveis ao processo alquímico: os componentes

químicos de origem mineral — ouro, prata, areia, cobre; os animais simbólicos — leão, Homem, cavalo; os fluídos de poder — água e mênstruo; os instrumentos mágicos — vaso menstrual e espelho; e os seres míticos — Rei Verde, uma possível alusão ao Leão Verde, animal alegórico cuja imagem devorando o sol representa a dissolução do espírito na matéria, e o Monstro do Umbral, criação poética de Cesariny que compõe tanto o campo simbólico quanto o estrato sonoro do poema. Aliadas à menção aos quatro elementos e aos reinos animal, vegetal e mineral, aproximados do sideral, o céu espacial do éter e dos astros, e das tensões e harmonias entre luz e trevas, Bem e Mal, constata-se que Cesariny está, na verdade, projetando no poema as transições entre os estágios alquímicos. O último verso, “Reduz expurga fende e ilumina”, uma enumeração ascendente dotada de apenas um conector, como se evidenciasse não depender dessa lógica gramatical para ser elaborada, sintetiza em si as etapas mais importantes da Alquimia, funcionando como um tipo de máxima cabalística que sela o poder emanado pelo experimento alquímico-poético.

Outros poemas de Mário Cesariny, em vez de estarem predominantemente centrados na alquimia como tema ou como fatura produtiva, incluem e mencionam, em alguns versos, termos referentes ao ciclo alquímico.

No poema “Carta casi-poema para Octavio Paz”, escrito em espanhol, afirma a voz poética:

[...]  
a las bocas rellenas de minotauro frito  
se les caían los dientes caninos  
cuando — solve y coagula— el numen niño entró en la cuadra,  
sonreía, nada en su porte denotaba lástima o desprecio  
el murmullo de su voz audible  
remagnetizaba la energía vital  
(Cesariny, 2017, p. 384).

Ao longo do poema, é realizada a aproximação e tentativa de conciliação de figuras díspares entre si, como Salazar, Sor Juana Inés de la Cruz, Stalin, Li Po, Andy Warhol, Orfeu, Odin, Pã, e Enki-Du, amigo de Gilgámesh. Considerando tal procedimento, “solve y coagula” deixam de ser apenas termos da alquimia hoje reduzidos a uma frase feita e introjetam as etapas da solutio e da coagulatio no processo alquímico engendrado no poema. Ao diluir e ao corporificar, dissolver e aterrar, os opostos se reestabelecem como complementares de modo que a coexistência dessas figuras encontra na sua antítese justamente a sua potência — a capacidade de remagnetizar a energia vital.

No poema *Antônio Areal*, nome do pintor e artista plástico autodidata falecido em 1978, o ofício do artista, aos olhos de Cesariny, é comparado ao do alquimista:

como alquimista trabalhaste o informe  
“para que todas as coisas diferentemente  
produzissem inumeráveis frutos  
que em nenhum tempo podem perecer  
nem morte alguma consegue matar”  
(Cesariny, 2017, p. 615).

A estrofe inicial do poema apresenta uma citação cuidadosamente escolhida por Cesariny: os versos entre aspas pertencem à parte final de *De lapide philosophico*, também conhecido como *Tratado da pedra filosofal*, poema alquímico escrito por um autor desconhecido a quem atribuem o nome de Lambspring, também grafado como Lambsprinck. A partir do diálogo com essa obra, Cesariny evidencia como a matéria de trabalho do artista e do alquimista se equivalem: ao trabalhar com o informe, ambos travam contato com o difícil, com a impossibilidade da síntese e, simbolicamente, com a mordida sanguinária de duas aves que se devoram uma à outra por inteiro: a vermelha e a branca, o rubedo e o albedo alquímicos, respectivamente. No entanto, diferente de António Areal, Cesariny compreende a sua existência como poeta em uma outra condição alquímica. No longo poema *Prótese*, se lê:

[...]  
E do anel cabalista  
E outras dobras de medo  
Que a marujada ensaísta  
Me anda a tirar do dedo,

Aqui os digo e confesso,  
Aqui os confesso e nego:  
Dei muita leitura à vista  
E muitas voltas à pista  
Mas para bom alquimista  
Nunca passei do nigredo.

Ísis... Osíris... Que lado  
Do céu para me fartar?  
A quem nasceu desastrado  
Que podem os astros dar?  
(Cesariny, 2017, p. 633).

Diferentemente do artista, a má fortuna e o destino ingrato determinados pela influência desalinhada dos astros impõe ao poeta-alquimista a condição de jamais sair do estado de nigredo: eternamente obscuro, condicionado à morte espiritual, como um metal inferior que não será convertido em ouro. O infortúnio dessa constatação, entretanto, não impede que a voz poética cesarinyana afirme no poema “O Mário Sacramento”:

EU SOU O NOIVADO

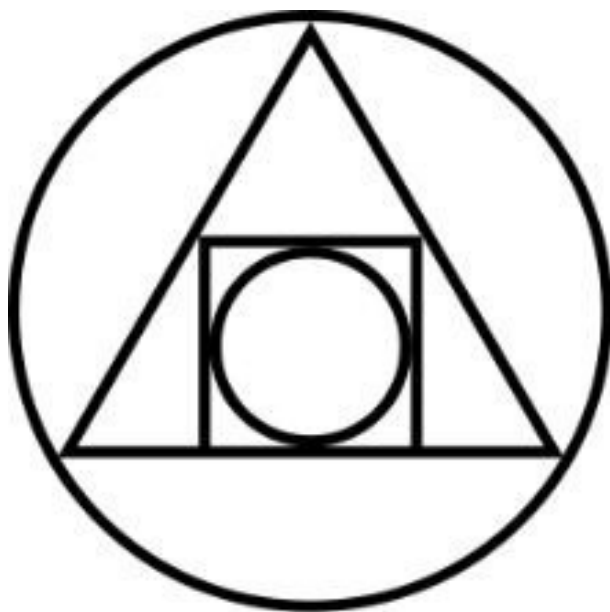
DO TRIÂNGULO DA ESFERA E DO QUADRADO.

Anti ou não anti  
“Se não perderes o Nome”,  
“O Thelema, o Pai de Todas As Coisas Está Aqui.”  
(Cesariny, 2017, p. 648).

A escolha das formas geométricas mencionadas no poema não é aleatória. Mais do que uma composição imagética elaborada dentro da metáfora do noivado — a

temporalidade de um enlace que se encaminha para um ápice —, a união do triângulo, da esfera e do quadrado formam o símbolo alquímico da pedra filosofal, a substância alquímica máxima:

**Figura 3- O símbolo da pedra filosofal: o triângulo, o quadrado e a esfera.**



Fonte: Marshall, 2002, p. 147.

Ao afirmar, em caixa alta, o eu como ponto de conjunção harmônica das formas elementais, Cesariny estabelece o ser, esse ente dotado de força vital, como o centro alquímico por excelência. É nele, no corpo de

pulsões e desejos, que a Alquimia se encontrará com a linguagem para, juntas, manifestarem finalmente o grande elixir. As citações retiradas da *A Tábua de Esmeralda*, texto basilar da alquimia escrito por Hermes Trimegisto, e de *Amphitheatrum sapiential aeternae*, publicado em 1595 por Heinrich Khunrath, importante filósofo hermético e alquimista alemão, reiteram o forte diálogo entre a poética de Mário Cesariny e a alquimia, assim como explicitam um conhecimento aprofundado do poeta português a respeito das obras que integram a literatura alquímica.

Pensada a organicidade da obra poética de Mário Cesariny, “Carta do Xamã”, por sua vez, estaria inserido no meio desse grande processo alquímico que o poeta reelabora em seus poemas. Esse outro material lexical com o qual nos deparamos pode ser compreendido como a linguagem em estado de transmutação; a poesia, essa pedra filosofal que transforma a linguagem funcional, empobrecida, restritamente servil à instantaneidade e à banalidade do cotidiano em fruição, prazer sensorial e estético, ouro em forma de palavra. É interessante, nesse contexto, lembrar que Hugo Ball, anteriormente mencionado, definia seu exercício poético como um esforço para “retornar à alquimia mais íntima da palavra” (McCaffery, 2012, p. 16) para inventar uma nova linguagem fora da convencional — o que evidencia que as leituras

dadaísta e alquímica sobre o poema de Mário Cesariny não só possuem alguma validade como possibilitam o estabelecimento de diálogos entre elas.

Por fim, uma outra perspectiva de recepção de “Carta do Xamã” é justamente aquela que nos convida desde o seu título: uma leitura xamânica do poema. Entende-se aqui o xamanismo como um conjunto de práticas de contato, comunicação e interligação entre natureza, corpo e espírito. A partir de uma cosmologia multiperspectivista, o xamanismo estabelece o encontro e a interlocução entre as formas manifestadas tanto da ordem da *physis*, isto é, da natureza deste mundo físico, quanto das camadas e planos ditos metafísicos, a partir da conexão ancestral realizada por meio das medicinas enteógenas (como a soma, a ayahuasca, o peiote, a wachuma, o mapacho, o rapé, a jurema e a amanita), dos cantos e do transe. Dentro da multiplicidade de tradições xamânicas, a figura do xamã também é ampla e diversa: ele é o mago, o feiticeiro, o médico, o pajé; o detentor de um saber e de um poder atuando como intermédio entre mundos e entidades. Por extensão, para nossa concepção de mundo, seria também algo entre o tradutor e o poeta: tradutor uma vez que sua presença mediadora manifesta uma tradução de mundos, de linguagens e de si mesmo; poeta, dado que sua conexão com a força ancestral se

realiza pelo poder da palavra em estado de êxtase, a qual comumente chamamos de poesia.

Uma primeira evidência que possibilita a leitura xamânica do poema de Cesariny está na própria seleção e presença de duas palavras específicas: *sagani bo* e *karain bo*. Christina Pratt, no artigo “*Black & White*”, publicado em *An Encyclopedia of Shamanism*, aponta que em buriate, língua falada pelo povo de mesmo nome que habita a Mongólia e a Buriácia, no sul da Rússia, *sagani bö* designa, dentro da prática xamânica desse povo, o xamã branco, aquele que se comunica com os espíritos do mundo superior, enquanto o termo *karain bö* designa o xamã preto, que se comunica com os espíritos dos mundos médio e inferior. Mais um vez, Cesariny convoca o branco e o preto, o mundo superior e o mundo inferior, antitéticos em seus devidos lugares-comuns dentro do pensamento tradicional, para uma coexistência possível dentro do poema. Ao mesmo tempo, cientes de seus significados, *sagani bo* e *karain bo* se tornam pontos de referência para uma tentativa de compreensão de “Carta do Xamã”, marcando, por exemplo, os pontos de possível virada temática no poema, de transição ou de comunhão entre o momento de ação do xamã branco e o momento de presença do xamã preto.

Ainda dentro dessa esfera, uma segunda evidência é como “Carta do Xamã” pode ser aproximado a uma

forma musical-espiritual própria dos xamanismos ameríndios conhecida como ícaro / ikaro. O termo tem uma origem dupla: o verbo *ikaray*, em quéchua, que significa *soprar a cura*; e a palavra *ikarra*, que em shipibo significa *canto do xamã*. A presença cultural do ícaro é detectada nos povos originários da Amazônia peruana, como os Shipibo-Konibo, o povo Kofán, em especial na Colômbia, e, no Brasil, entre os povos Bororo, Marubo, Noke Kuin (antigamente denominados como Katukina) e Huni Kuin (anteriormente conhecidos como Kaxinawás). É importante também frisar que, ainda que haja a nomenclatura ‘ícaro’, cada povo possui suas próprias designações linguísticas e culturais para se referirem a ele.

Um ícaro é um canto cerimonial de cura. Para acessá-lo, uma vez que não é o autor desse canto, o xamã deve consagrar uma planta de poder e conectar-se com a força ancestral por meio do transe e da exorporação. Esse espírito ancestral ensinará ao xamã o ícaro específico para aquela pessoa doente e para o devido mal que a acomete. Em muitas culturas, esses espíritos demiurgos são chamados de *shovimaivo*, que, em uma tradução literal, significa *fazedores* (Cesarino, 2011, p. 254). Dentro dessa acepção, a partir de uma leitura ocidental, o espírito portador e ensinador do ícaro pode ser compreendido

como um tipo de *poietes*. No entanto, é importante que haja uma perspectiva centrada na alteridade (ou, em termos mais recentes, no *disothering*, essa *desoutrização* que deixa de tratar, de modo reducionista, sujeitos e culturas não hegemônicos apenas como um outro) que não pratique tal violência epistemológica de captura e recontextualização de determinados saberes nos modelos do pensamento ocidental (isto é, predominantemente branco, masculino e eurocêntrico). Esse posicionamento é também necessário para que a recepção do canto xamânico não seja enviesada, dado que a materialidade textual do ícaro possui propriedades únicas. O canto recebido não é, necessariamente, concedido e cantado na língua daquele povo. Em muitas ocasiões, o ícaro não apresenta sequer unidades morfológicas, sendo criado por meio de vocalizações ritmadas ou por assobios. Há ainda contextos em que o ícaro não é cantado em língua alguma conhecida neste mundo: o seu idioma próprio é o da palavra encantada. Ela é incompreensível, intraduzível, impossível de ser reproduzida em estados convencionais de consciência — e justamente por isso ela é o que ela é: poderosa, mágica e curativa.

As palavras que compõem “Carta do Xamã” se dispõem em uma organização sonora obtida não apenas pela camada fonética, mas também pelas suas variações

e repetições, o que confere musicalidade ao poema. Ainda que ininteligíveis, elas nos convidam não apenas para uma performance da voz, à prazerosa (mas esquecida) prática da leitura em voz alta, mas também à generosidade da escuta, do contemplar pelos ouvidos um canto que não é o ruído do mundo. Quando o xamã canta, todos ouvem; mas quem tem tempo para ouvir o poeta? Nessa aproximação entre poesia e xamanismo, “Carta do Xamã” pode ser lido como esse êxtase em forma de mensagem que opera em nós algo da ordem da religação, da reconexão com uma manifestação da poesia da qual, infelizmente, pouco a pouco vamos nos afastando, sobretudo porque, frente ao império das teorias, nos tornamos céticos e descrentes com relação a ela. Como um ícaro, “Carta do Xamã” nos retira desse estado de adoecimento, no qual quase todas as nossas palavras estão envenenadas pelas moléstias do utilitarismo capitalista da informação e pelos vícios do vocabulário academicista que nos obriga a ficar repetindo o que um tanto de homens sem graça disse por aí. Não conseguir mais acessar o êxtase que repousa em um poema como “Carta do Xamã” é um grave sintoma dessa contaminação dos conceitos na nossa língua, no nosso pensamento e, em uma instância mais profunda, no nosso espírito.

Nossas palavras, quando distanciadas da experiência poética, se tornam doentes, esperando um remédio que seja um estranhamento dadaísta, uma transmutação alquímica ou um reencontro xamânico aliviante. “Carta do Xamã”, nessa abertura para outros modos de leitura, pode ser exatamente tudo isso. Tomara que aquilo que o poeta-xamã canta continue chegando até os nossos ouvidos.

## REFERÊNCIAS

ALVARENGA, Juliana. **A poética da substância:** procedimentos da alquimia em artistas contemporâneos. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016.

CESARINO, Pedro de Niemeyer. **Oniska:** Poética do Xamanismo na Amazônia. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2011.

CESARINY, Mário. **Poesia.** Edição, prefácio e notas Perfecto E. Cuadrado. Lisboa: Assírio & Alvim, 2017.

EVOLA, Julius. **A tradição hermética** — nos seus Símbolos, na sua Doutrina e na sua Arte Régia. Tradução Maria Teresa Simões. Lisboa: Edições 70, 1971.

GERSÃO, Teolinda (org.). **DADA**: Antologia bilíngue de textos teóricos e poemas. Tradução Teolinda Gersão. Alfragide: Publicações Dom Quixote, 1983.

HUELSENBECK, Richard. **DADA Almanach**. Berlin: Erich Reiss Verlag, 1920.

KHUNRATH, Heinrich. **Amphitheatrum sapiential aeternae** (Fac-símile). Duveen Collection, Department of Special Collections, Memorial Library, University of Wisconsin-Madison. Disponível em: <https://www.library.wisc.edu/specialcollections/collections/history-of-science/khunraths-amphitheatrum-sapientiae-aeternae-1595/>. Acesso em: 25 abr. 2025.

LEWER, Debbie. Hugo Ball, Iconoclasm and the Origins of Dada in Zurich. **Oxford Art Journal**, v. 32, Issue 1, March 2009, p. 17-35.

MARSHALL, Peter. **Philosopher's Stone**: A Quest for the Secrets of Alchemy. London: Pan Books, 2002.

MCCAFFERY, Steve. **The Darkness of the Present**: Poetics, Anachronism, and the Anomaly. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2012.

MICHELSPACHER, Stephan. **Cabala, Speculum Artis Et Naturae In Alchymia** (Fac-símile). Disponível em: <https://archive.org/details/b33479410/mode/2up>. Acesso em: 25 abr. 2025.

NETO, Aristóteles Barcelos; GIL, Laura Pérez; RAMOS, Danilo Paiva (org.). **Xamanismos ameríndios**. São Paulo: Hedra, 2024.

PRATT, Christina. **An Encyclopedia of Shamanism**. Vol. I. New York: The Rose Publishing Group, 2007.

SEVER, Alison. El Ícaro Cambiante: Lenguaje y Curación en Santa Rosa de Huacaria. **Independent Study Project (ISP)**, Collection. 1323, spring 2012. University of Vermont. Disponível em: [https://digitalcollections.sit.edu/isp\\_collection/1323](https://digitalcollections.sit.edu/isp_collection/1323). Acesso em: 05 dez. 2023.

TRIMEGISTO, Hermes. **A Tábua de Esmeralda**. Tradução e comentários de Rafael Arrais. Joinville: Clube de Autores, 2024.

VASCONCELOS, Diana Isabel Fontes; MARTELO, Rosa Maria **O Poeta Mago**: – Presenças da magia na obra poética de Mário Cesariny de Vasconcelos. Dissertação. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2009. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/20313>. Acesso em: 08 mar. 2025.

WACKER, Bernd. **Dionysios DADA Areopagita**: Hugo Ball und die Kritik der Moderne. Paderborn: Schöningh, 1996.

## **O prestidigitador e as (des) articulações das linguagens nas artes**

Valéria Soares Coelho

*as preocupações modernas em distinguir o poeta do narrador ou do enunciador são, em certa medida, improcedentes com relação à Antiguidade*

Brandão

*seria tentador interpretar como um reconhecimento tardio a confusão constante que, no fim da Idade Média, faziam entre autor e ator. O “autor” é o avatar laicizado do elocutor divino, Dictator da Escritura; avatar cujas primeiras manifestações, ainda esporádicas, apareceram durante a segunda metade do século XII, embora, por longo tempo ainda o “autor” continue a ser o intérprete na performance de uma poesia que, presença total, não precisa declarar sua origem.*

Zumthor

Partimos do título de um dos livros de Mário Cesariny, publicado em 1956, *Manual de prestidigitação*<sup>1</sup> proposta

1 A publicação possui cinco partes: “Burlescas teóricas e sentimentais”, “Visualizações”, “Discurso sobre a Reabilitação do Real Quotidiano”, “Alguns Mitos Maiores Alguns Mitos Menores Propostos à Circulação pelo Autor” e “Manual de Prestidigitação”. A terceira delas, já publicada separadamente em 1952, possui em seu título uma dubiedade instigante: “reabilitação” pode conter a ideia de recobrar ou regenerar o cotidiano com o sentido de uma reconexão com os enredos desimportantes, ou críticas, tanto ao confinamento dos indivíduos que se emparedam e renunciam à liberdade, quanto uma ironia em relação ao discurso neorrealista. As três ideias são procedentes nos textos. A quarta parte, que traz referências a temas da antiguidade e da mitologia, inventa palavras compostas e derivadas, figuras e atos híbridos, havia sido escrita em 1948, e foi

lúdica para uma prática com a palavra também gestual, imagética e performática. Pela etimologia, aproxima-se de prestímano ou manipresto, a presteza com as mãos, o manejo criterioso e sagaz que aqui põe em cena o exercício mágico da escrita, ideia já presente no Manifesto Surrealista de André Breton. Mas há em toda sua obra várias referências ao teatro como um ato de se pronunciar em posições moventes, marcado pela ação compósita de um real e de um sujeito inacabados, que reivindica para o lirismo o questionamento dos limites das linguagens entre as artes, da palavra, música e imagem, e o próprio lugar do discurso poético, em que a enunciação, o narrado ou a existência dramática perdem as fronteiras, os gêneros se desfazem, deixando exposto o ensaio, o erro, a tentativa, o processo em performance, a possibilidade e a liberdade de ser e fazer de sua produção artística múltipla uma construção permanente, destituída de qualquer perspectiva ou verdade fixas.

O poeta e artista plástico português, falecido em 2006, é reconhecidamente um surrealista, sobretudo se pensamos o movimento através de uma discussão e

---

publicada em uma coletânea de 1958. Tal procedimento é muito comum em sua obra, inclusive as republicações contam com inúmeras modificações a cada nova edição, demonstrando essa reelaboração constante de sua poesia, o que afasta a ideia de um espontaneísmo, diferenciado, portanto, de sua prática experimental constante, evidenciando uma consciência da necessidade de refazer a escrita em consonância com novas referências e ideias em curso, inclusive aquelas que criticavam uma posterior adesão surrealista ao comunismo ou ao cientificismo freudiano

uma cronologia mais amplas, que procuram romper com a matriz epistemológica ocidental baseada na uniformização positivista e racionalista de crivo filosófico ou político, capitalista ou marxista. Sabemos que o surrealismo português teve suas primeiras realizações a partir dos anos 1940, e o Manifesto Surrealista de Breton foi assinado em 1924, logo, esse intervalo de mais de uma década e meia abriu espaços para novas reflexões e revisões, que continuariam depois, como iremos observar em alguns de seus poemas e em afirmações do autor evidenciadas por Rui Sousa, em *A crítica da temporalidade ocidental nas entrevistas de Mário Cesariny* (2022), texto em que traz várias declarações do poeta, norteadoras de uma poética plural, com perspectivas adversas a categorias normativas ou uniformizadoras na arte e na vida. Dessa forma, apresenta, em resposta ao desencanto com seu próprio tempo e país, outras vias de acesso ao ato de pensar, através da convivência com uma temporalidade difusa, mais ampla, diversa e complexa, que compreende o mundo também por tradições de diferentes procedências, fruto de uma sabedoria acumulada que, transversalmente, se incorpora em sua produção artística, e propõe discussões inusitadas, como, por exemplo: “O surrealismo reuniu o romantismo o simbolismo o futurismo e as tradições libertárias e outras correntes e deu-lhes um sentido. Esse sentido não vai desaparecer, ficou explícito. Aquilo o que

se chamou o surrealismo existiu sempre” (Cesariny *apud* Sousa, 2022, p. 56); “Materialismo e Idealismo são hoje os filhos históricos da mesma megera sucessivamente coberta pelo mesmo monstro: a filosofia ocidental e seus racionalistas e sofistas que, como a escravatura, vem dos gregos, como a escravatura veio até nós.” (Cesariny *apud* Sousa, 2022, p. 60).

O manifesto de 1924 já continha uma denúncia da limitação do pensamento lógico formal e uma proposta de desarticulação da linguagem. Veja-se:

A intratável mania que consiste em ligar o desconhecido ao conhecido, ao classificável embala os cérebros. O desejo de análise tem supremacia sobre os sentimentos. Resultam daí exposições longas que tiram sua força persuasiva apenas de sua própria estranheza e só se impõem ao leitor pelo apelo a um vocabulário abstrato, além de mal definido. (...) O racionalismo absoluto que continua na moda só permite considerar fatos de pequena relevância de nossa experiência. (...) É inútil acrescentar que à própria experiência foram assinalados limites. Ela gira dentro de uma gaiola de onde é, cada vez, mais difícil sair. (Breton *apud* Teles, 1983, p. 178-179).

Acreditamos que Mário Cesariny encenou em toda a sua obra saídas para essa gaiola, através de uma linguagem desarticuladora, com o intuito de demonstrar a falência da ideia de representatividade baseada em analogias ou verossimilhanças, fruto de um pensamento meramente classificador de similitudes. Assim, através de vários recursos que tentaremos exemplificar adiante, faz o lirismo e a primeira pessoa perderem contornos

de forma agressiva; a própria ideia de si como um contínuo ou uma pessoa denominada socialmente por um conjunto de atribuições definidoras lhe causa repulsas e estranhamentos quando soa, a ponto de se colocar em dúvida ou reverter posições anteriores: “Como assim Mário como assim Cesariny como assim ó meu deus de Vasconcelos?” (Cesariny, 2017, p. 212); “O lirismo é um epigonismo da prisão de ventre. Se alguma vez fui lírico – mas dizem-me que sim – é porque estava com essa prisão.” (Cesariny, 2017, p. 501); “eu nunca aderi às comunidades práticas de pregar com pregos” (Cesariny, 2017, p. 212).

Essa linguagem quer retirar os pregos ou mesmo “desparafusar” as certezas que criam verdades dominadoras, para sacudir, tirar tudo do seu lugar: “fiquei desparafusado,/ tradição, cultura, estilo,/ certeza, amigos/fatiota,/ tudo fora de seu sítio/ – um desparafuso terrível!// Segurem-me, camaradas,/ (...)/ o parafuso da língua/ vai partido, vai saltar.” (Cesariny, 2017, p. 389).

Desejando sair dessa gaiola do pensamento, como na proposta surreal, Cesariny acrescenta a independência de quem quer se despregar das comunidades/programas e desparafusar a cultura e a linguagem de tradições e certezas paralisantes. A valorização do “Erro Próprio”, manifesto público lido por António Maria Lisboa em 1950, seu parceiro em experiências poéticas, colocaria

em evidência a necessidade inadiável da construção individual e falível de conceitos e referências, da urgência do contraditório em uma realimentação constante e libertária entre a convivência e a polêmica em diálogo, sendo, inclusive, “Convivência e Diálogo” o título de uma folha volante distribuída em 1959 por Luiz Pacheco, outro companheiro da palavra, das discussões e dissensos, e do Café Gelo, em que retoma o valor cultural do conflito como reação poética, ao assumir riscos ou erros, na esteira de António Maria Lisboa.

Ao admitir essa perspectiva de um permanente dinamismo, transforma sua palavra (em várias línguas) em um palco em devir, lugar de uma performática locução viva de processos não passíveis de categorização, como observaremos em alguns de seus poemas. Dentre eles, o artifício da quebra da palavra para a construção de outros significados e significantes em possíveis outras junções, disjunções, desautomatizando a linguagem com empecilhos, problematizando os sentidos e as nomenclaturas, experiência já adotada por E. E. Cummings desde a década de 1930, de quem Cesariny era leitor, como podemos comprovar nos versos do poeta e pintor transcritos em *Autoractor* (Cesariny, 2017, p. 252). Focaliza ainda o ato, o trânsito, o fazer para a formação de sentidos e textos híbridos, tanto nos gêneros gramaticais,

textuais quanto em suas relações com as outras expressões artísticas: teatro, artes plásticas e música.

Em *Primavera autônoma das estradas* (1980) há partituras musicais executáveis (Cesariny, 2017, p. 539-544), entremeadas com desenhos e textos, poemas em francês escritos com letras estilizadas em diferentes formatos, tamanhos e ainda composições a partir de colagens de imagens ou de palavras e expressões. Em *A cidade queimada* (1977), outras ilustrações, desenhos de próprio punho e poemas/montagens, além de uma parte denominada “Diário da Composição”, um diário datado e localizado em Paris e Londres, no qual reforça essa autonomia de sua visão transversal e plástica em que os tempos e espaços diferentes convivem no presente:

Nos meus passeios, de dia, de noite, esta memória faustosamente medieval já me tinha chamado a atenção: é como se o chão da praça quadrangular sobre que assenta fosse o telhado que não tem sob ela. Assim cravada na terra, leva a pensar no topo de uma construção soterrada, ou subterrânea, que continuasse no subsolo as galerias de uma arquitectura herética como ela. (Cesariny, 2017, p. 443).

Em *O virgem negra*, seu último livro, de 1989, há inclusive o uso do epistolar: Raul Leal e Sá-Carneiro, Pessoa, o protagonista, ele próprio e Álvaro de Campos (homenageados e criticados na obra), a João Gaspar Simões, o que desafia os gêneros textuais, as relações entre as artes ou entre personagem e sujeito, lírico ou empírico, a exemplo também dos poemas dramáticos,

como “Pena capital”, entre vários outros, incluído em livro homônimo de 1957, no qual temos a personagem António, que acreditamos ser uma referência ao Maria Lisboa. Já em “Políptika de Maria Klophas dita mãe dos homens”, de *Manual de prestidigitação*, há indicações precisas para a execução da orquestra, com músicas expressas, instrumentos musicais e canto, sem fazer separação do que seria texto ou rubrica. Ali, nas várias referências ao teatro, há poemas que, em seus próprios títulos, declaram ser “manual” na feitura de personagens, ou de como parecer ser natural como eles; a brincadeira, a simulação e o jogo, também ao nível fonético: “Ai/ Manuel de trabalho manual/ Ai manual de prestidigitação” (Cesariny, 2017, p. 163). Há ainda uma forte presença shakespeariana em vários poemas e livros, inclusive em um de seus mais lidos, “You are welcome to Elsinore”, de *Pena capital*: “Entre nós e as palavras há metal fundente” (Cesariny, 2017, p. 198). Tentar entender a forma e a composição dos vários materiais desse “metal fundente” pode ser um caminho para ler o poeta.

Ainda em *Pena capital*, observamos também uma espécie de fusão pela palavra, ou mesmo uma pretensa indistinção do lugar do enunciador, da personagem e do autor, como no poema “Autoracto” (Cesariny, 2017, p. 248-253), o que nos aproxima do universo de referências sobre

o período medieval, comentadas por Zumthor (2001), e sobre a Antiguidade, a que se refere Brandão (2015), ambos em epígrafe.

Reforçando essa ideia, Perfecto E. Cuadrado, em prefácio do livro de pictopoemas, fala de sua convivência com o poeta e com a irmã dele, demonstrando que a conexão de Cesariny com a música, as sessões de canto e celebrações em espetáculos públicos e privados já vinha de família: “Mário, Henriette e eu passávamos horas na rua Basílio Teles lembrando canções espanholas de zarzuela e *cabaret*, por eles aprendidas da mãe” (Cuadrado, 2020, p. 12). E acrescenta:

a pessoa e a personagem do autor, isto é, o actor Mário Cesariny, histrião maior da República que transformava o mundo à sua volta em palco universal para as suas encenações e representações, onde palavras, gestos, movimentos e silêncios reabilitavam para todos nós – espectadores e parte do sentido final do espetáculo – uma realidade que, à boa maneira pessoana, precisava dessa transmutação alquímica para ser definitiva e absolutamente real. [...] Aparecia e criava-se um silêncio expectante à sua volta, um concentrar e coincidir de olhares e de gestos de «disponibilidade absoluta» para a aparição da surpresa, do imprevisível, da reminiscência partilhada, da profecia da luz à saída da caverna. Disse histrião, e podia ter dito, por exemplo, mestre-de- cerimónias na confusão nocturna do labirinto de praças, ruas, becos e bares extramuros de Elsinore, particular mester de resistência onde ele era o jogral, o goliardo e o gilvicente autor, actor, cenógrafo e espetáculo global. (Cuadrado, 2020, p. 11-12).

Para a discussão desse aspecto, a partir de sua obra poética, temos abaixo alguns dos primeiros versos do

poema “Autoractor”, uma vez que, dada a sua extensão,  
torna-se inviável transcrevê-lo na íntegra:

Entre o amor que mata e o amor que se mata  
descem rápido o pano do 4.º acto  
é o fim  
contando que nos deixem representar ainda  
[...]  
na plateia vazia sentou-se a metralhadora  
e esta? não era costume  
personagem tão nobre entrar assim  
quando a peça vai ainda no ensaio  
e das intenções do autor por ora falam apenas  
os olhos em forma de til do prédio em frente

Do que me conta à noite a cabeça de corvo dos séculos dos séculos  
(tu pai o sol tua matriz a lua teu filho o mais capaz o mais esbelto o mais  
livre  
etc.)  
a morte morte mesmo entra pelo tecto  
tum  
recondução do corpo ao estado de corpo  
comissura dos lábios e da calíça  
os actores o autor a criançada e os outros  
(se há alguns reis então é um sucesso)  
procedem à reverência  
procedem à profunda reverência  
a esta bem conhecida ou como tal celebrada comissária indutora das coisas  
[sublimes de cima e das coisas sublimes de baixo  
a morte agradece soluça voa pelos camarotes estende alguns pelo caminho  
[contentíssima  
e volta de novo a sentar-se

Assim era no tempo dos imperadores  
e das primeiras repúblicas  
[...]  
certos homens por sua forma e cheiro nunca admitidos ao espetáculo de gala  
[da nova comida  
rebetavam de vida por asfixia  
[...]  
(Cesariny, 2017, p. 248-249)

No teatro shakespeareano em cinco atos, é no quarto que a dissipação dos conflitos começa a se processar e as consequências das ações das personagens e de suas lutas tem início. No poema dramático apresentado acima, é no intervalo entre o terceiro e o quarto ato que tudo começa, há nesse ponto uma mudança de perspectiva e o foco passa a ser a plateia, quando a tensão do sujeito amoroso diante da morte do amor é posta em cena. Assim, Fénix “em carne e sangue” (Cesariny, 2017, p. 248), a imortal, renasce de suas próprias cinzas, da mesma forma que o rebentar-se de vida por asfixia vai trazer “certos homens”, não admitidos no “espetáculo de gala” (Cesariny, 2017, p. 249) da hipócrita burguesia em tempos de tirania salazarista e pós-guerra. A máquina de matar a tiros rápidos entra e toma assento, sua presença torna-se algo expectante, pois não se sabe até quando ela estará apenas no ensaio, já que a morte, personagem macabra, desliza por esse espaço teatral como conceito ou uma visão grotesca do medo coletivo infiltrado, inapreensível, em um mundo tumultuado e desproporcional. Mas se ela, a partir de uma passagem no teto, pode entrar, passear e vitimar alguns em seu caminho sob reverências do público, e, toda feliz, “volta de novo a sentar-se” (Cesariny, 2017, p. 249) para assistir ao espetáculo, que deve continuar, então seu lugar anterior seria na plateia e não do lado de fora? De onde ela vem? De cima, de baixo? A alegórica figura sempre estaria

lá, panóptica, à espreita de tudo e de todos, vendo e sendo revisitada através dos tempos e espaços. A expressão “a morte morte mesmo” (Cesariny, 2017, p. 248) enfatizaria essa tensão entre a ideia e a performance presente, advinda de uma origem ou autenticidade perdidas, estabelecendo, por meio da repetição e da mudança, esse trânsito entre a imagem, o conceito e a experiência em crise.

Se o ambiente descrito é carnavalizado, onde atores, autor (simultaneamente personagem e espectador), a criançada, reis, além da personificação da guerra e da morte, confirmam o sucesso de uma apresentação dos tempos dos imperadores, podemos pensar que estamos então numa espécie de Teatro de Boulevar francês. Nesses espaços, ao redor das abadias, as feiras prosperavam desde o século XII, garantindo o transitar de vendedores, jogos, estranhos e estrangeiros pelos cafés e bares próximos das tendas de companhias de atores e músicos; prestidigitadores, números de cordas e pirotecnia, acrobacias, pantomimas e bonecos.

O multicultural permanece no poema, também a técnica dos discursos enviesados, em que o enunciador, paralelamente, discorre sobre o cotidiano urbano moderno, a guerra e o assassino diabólico, e, indistintamente, sobre teorias e personagens literárias, como Melmoth, o de alma também do diabo, as “intenções

do autor” (Cesariny, 2017, p. 248), resvaladas pelo corvo de Poe, que, no busto de Pallas Athena, “dos séculos dos séculos” (Cesariny, 2017, p. 248), parece propor ao eu lírico uma filosofia da composição mais primitiva, que resiste, transformada pelos seus contextos, formas e identidades, sem perder a função civilizatória ligada às artes e à cultura. A heterogeneidade dos tempos e espaços narrados, das figuras dramáticas, além da reação demasiado entusiasta da plateia, acrescidos da justaposição de assuntos diversos e sem delimitação, levam-nos a aproximar as cenas do poema de Cesariny aos teatros de feira de que nos fala Camargo (2006).

O teatro de feira necessitava burlar proibições legais, como o uso do diálogo entre os atores, pois tal prática desagradava os poderosos ao entremear em seus enredos, repletos de ambíguas histórias, aspectos das querelas locais. Para tentar compensar essa dificuldade e limitação, contavam com monólogos em cenas distintas em que a coesão estaria implícita; cartazes, rolos com textos que se desenrolavam no palco, ou ainda canções compartilhadas com o público, a partir da voz de atores que se misturavam a ele; diversas estratégias utilizando diferentes formatos flexíveis. De maneira semelhante, em “Autoractor”, há interrupções e quebras de texto para

ações paralelas, descrições e comentários do que se passa no palco e na plateia.

Entre a descida do pano do terceiro e do quarto ato, por exemplo, há a apresentação de uma cena intercalar em itálico, não sem antes advertir: “e algumas revoluções emergiram daqui o melhor do seu vernáculo” (Cesariny, 2017, p. 249), admitindo o carácter insurgente e transgressor da linguagem usada no texto. Nesse interstício, em um festim, comparecem ao *bufete* o mágico, o músico e o mistério das imagens, “cinema pobre” na “praça do obelisco”, onde “rodolfo valentino”, o “califa hassein” (Cesariny, 2017, p. 250) e os fumadores estrangulam a rainha. No meio dessa ebulição fermentadora de dialogismos em tempos e espaços que se justapõem nas cenas frenéticas do longo poema, há apenas uma vírgula e nenhum ponto final, somente vazios irregulares no meio dos versos; a marca das pausas em uma nomenclatura espacial, imagética, alheia à gramática, ao instituído. O poeta seria o eu lírico, o interlocutor, o “tu” do poema, a personagem em terceira pessoa, ou ainda a segunda pessoa do plural? Parece ser a indeterminação da identidade e/ou do foco narrativo outra marca desse autoractor expandido, que procura uma saída para “o desastre do moinho” quixotesco; e ele verga-se então “num abismo de translação de corpos”

(Cesariny, 2017, p. 250), ou “o não-mais-drama o corpo/ que se espacializa” (Cesariny, 2017, p. 251). Veja-se:

[...]  
*no sítio da cisterna de obrigação estás tu a cena representa  
a viagem por mar  
tu levantas o vento dos corredores e fechas-te no quarto toda a manhã*  
*[contigo*  
*tu procuras a língua original e tombas num abismo de translação de corpos  
chegou ao fundo a falua dos beijos  
quem sair dela será rei do mar a cena representa  
o desastre no moinho  
minúsculas entidades postas de perfil para resistir mais tempo ao vento da*  
*[eternidade*  
*escalam os tempos de vida do poeta*  
[...]  
(Cesariny, 2017, p. 250, itálicos do original).

A ficção é vitória e não a derrota contra os gigantes ou os moinhos de vento, não importa se é loucura, fantasia ou lucidez, vencer pode ser estar só, relativizar tudo isso e resistir à viagem com altivez. A fragata que o poeta navega é a solidão de seu próprio quarto, é a procura pela originalidade que deságua sucessivamente em outros corpos, em outros tempos pelo vento e mar da eternidade. Mas, se a cena final desse trecho em itálico é “o cão em cima da árvore// em baixo corre o rio da pestilência” (Cesariny, 2017, p. 251), nada há para se comemorar, exceto a consciência de que vale o percurso, trabalho incessante da imaginação, escritas e leituras, que permanecerá além da morte: “o que se passa em cena nunca a morte o saberá” (Cesariny, 2017, p. 250).

Em seguida, o pano para o quarto ato sobe com a observação de que “não foi de todo inútil a objurgatória anterior” (Cesariny, 2017, p. 252), soando como se tudo que está em itálico fosse um excerto crítico, embaralhando mais ainda as fronteiras entre a cena no palco e a movimentação daqueles que participam da plateia sem deixar de representar. E aí começam os tiros de fuzil que antecedem um fragmento de um poema de E. E. Cummings, que diz de sonhos, cavalgadas e delirantes cidades, evidenciando, processualmente, nessas sequências de justaposições díspares, uma encenação da própria linguagem do poeta norte americano. Esse entrecortar também se faz em outro trecho anterior ao início do quarto ato, pela presença da televisão e seus anúncios repletos de onomatopeias, que comparecem no mesmo plano que “a mão pífia do artista”, referindo-se a Beethoven (Cesariny, 2017, p. 249); denúncia da perda da aura da poesia e da arte como discursos privilegiados no contexto das triviais banalidades e do marketing.

Na última longa estrofe, já no quarto ato, “a cena vai subindo de luz e de coragem”, ao ponto de se poder definir “que os homens e os bois são duas coisas distintas” (Cesariny, 2017, p. 252). Rimbaud, de um telhado, talvez em sua temporada no inferno, diz da ausência dos sentidos, do tato e da audição. Como em um encorajador diálogo,

o eu lírico plural anuncia: “ainda somos nós lívidos insurrectos” (2017, p. 252); e no último verso: “tu pareces a igreja de S. Domingos a arder” (Cesariny, 2017, p. 253). Esse narratário não poderia ser cada um dos seres insurrectos de papel que conversam no poema com o “leão de Nemeia” (Cesariny, 2017, p. 253)? O animal não mais seria morto; os poetas não necessitam dos músculos potentes de Hércules, sua força é a palavra, e, por meio dela, podem atingir até os seres mais temidos. O mitológico devorador leão grego e toda a sua tradição não amedrontarão nem eu lírico do poema, nem os que, como ele, rebelam-se e arriscam-se ardorosamente, transformando o combustível da arte em vida pela arte. Se é no quinto ato que são resolvidos os conflitos e a peça chega ao final, talvez ele aqui não possa mesmo existir, já que o ato de representar para Cesariny não termina nunca e nada está resolvido, nem na arte nem na vida, que se misturam muitas vezes.

O artista inflamado, que transforma e experimenta, interpenetra e conecta texto, imagem e música, dedicou-se integralmente à pintura depois da publicação de *O virgem negra*. Como já mencionamos, além de explorar pautas musicais entremeadas com desenhos e formatar poemas com variações na colocação das palavras no branco da página, com espaçamentos, tamanhos, estilos gráficos irregulares de letras, temos na prática dos pictopoemas

um diálogo com a imagem, em que a incerteza, o processo, o aventurar-se importam tanto quanto o resultado. Fica evidente, performaticamente, o manejo com o provisório e com a curiosidade que marcam seus diálogos na poesia e da poesia com as outras artes, como veremos a seguir, em algumas construções que exemplificam essas (des) articulações de linguagens.

## **Desarticulação irreverente da tradição discursiva ocidental**

### A NOIVADIAGEM SERPENTE

Mistura clássica de *noiva* e de *vadio*. Vista com bons olhos na antiguidade (Zaratrusta, Ulisses, Aquiles e Pátrocles); ligeiramente encarada por Sócrates; reformulada de alto a baixo por Platão; cruzando já a estrada do sacrifício com o florescimento dos impérios cristãos – Tristão e Isolda, a Cavalaria Andante –, o advento da burguesia lançou a noivadiagem na morte civil, criando perspectivas absolutamente alternas à sua força inicial de amor físico, heróico, transfísico e alquímico. «A verdadeira poesia (isto é: a noivadiagem) é de malditos», *António Maria Lisboa*, carta ao autor. (Cesariny, 2017, p. 130).

O texto acima e o seguinte estão em *Manual de prestidigitação*. Interessa observar que esse recurso do autor de inventar palavras a partir de dois ou mais vocábulos não é incomum. No mesmo livro, há outros: ‘Arcaifaz’ (Cesariny, 2017, p. 129), ‘Homossexoalma’ (Cesariny, 2017, p. 133), ‘Raparigataúde’ (Cesariny, 2017, p. 135), deixando

evidente sua opção pela aglutinação como processo, ou mesmo uma incontornável prática multicultural e dos tempos diferenciados como lógica na construção dos significados na arte. A desconstrução da pureza é também a da castidade da noiva pela vadiagem, assim como a negação da origem pura na leitura do mundo e no ofício da poesia, mas o sempre inaugural de cada fazer poético e de cada nova leitura permanece.

A palavra ‘noivadiagem’ aparece novamente em “Ditirambo” (Cesariny, 2017, p. 217), de *Pena capital*, poema dedicado ao escritor russo Daniel Harms, morto na prisão soviética em 1942; “minha noivadiagem serpente” é verso que, em meio aos outros sete, traz palavras também inventadas, compostas por aglutinação, que justificam e notabilizam seu título, e parecem mesmo louvar Dionísio, o caráter fértil e selvagem do prazer como elemento ancestral da vida. Nos textos, há desejos submersos, inconfessos, que atualizam a sedução. Assim como a serpente troca de pele para permanecer como é, “a verdadeira poesia” jamais pode identificar-se só consigo mesma, há muitas peles, muitas identidades transfísicas e alquímicas a se buscar e praticar para que ela mantenha sua sedução viva. Dessa forma, as interpretações das narrativas tradicionais não permanecerão nunca estáticas como o querem a lógica bidimensional do espírito burguês; com toda sua riqueza multicultural e múltiplos significados, elas sempre serão implodidas pelas variadas

leituras e construções não maniqueístas dos poetas e leitores.

António Maria Lisboa, morto precocemente em 1953, aos 25 anos de idade, teve sua obra dispersa reunida por Cesariny e Luiz Pacheco em várias edições ao longo dos anos 60 e 70, até a mais completa em 1977. Aqui interessam particularmente “Textos Malditos”, de 77, que traz o conceito de maldição e libertinagem, de António Maria Lisboa e Pedro Oom sobre as divergências e aporias em que problematizam o espaço trivial do cotidiano no contexto do salazarismo; e “Erro Próprio”, conferência/manifesto lido por Lisboa na Casa da Comarca de Arganil, em 3 de março de 1950, e publicada pelo autor em 1952. Ali os erros são valorizados como essencial ao indivíduo a serviço da descoberta de uma criativa experiência poética, a partir do entendimento de que o percurso não trilhado é sempre o melhor porque ainda não é conhecido.

## **Remissão falsa**

COLAPSO

Tudo está  
eternamente  
escrito  
(Spinoza)

Tudo está  
eternamente

em Quito  
(Uma Rosa)  
(Cesariny, 2017, p. 156).

Há, de imediato, um estranhamento em relação à presença de um filósofo cartesiano aqui, e de fato, tal frase não estaria entre os escritos de Spinoza. Se a perseguíssemos como chave interpretativa para o poema, iríamos em um caminho sem volta. Mas se pensamos em sua defesa da liberdade de pensamento e expressão e em sua expulsão da comunidade judaica na Holanda, talvez seu nome soasse aqui como provocação, ou simplesmente como uma brincadeira meramente fonética, para rimar “escrito” com “Quito”, e nos levar a uma remissão falsa, um empecilho com o intuito de desarranjar ideias prontas. A capital do Equador opera um deslocamento do espaço cultural do centro para as suas margens, e a palavra pode ainda significar “tirar”, “separar” ou “apartar” em espanhol, o que nos leva novamente para outro lugar. A rosa fecha o poema com sua beleza, mas ficamos somente com ela na mão.

## **(Des)articulações dos significados e dos significantes**

À FERNANDO DE AZEVEDO

comment  
devenir  
cor(p)beau?  
(Cesariny, 2017, p. 478).

O poema acima pode ser encontrado em *Primavera autônoma das estradas*, e se autonomia é palavra essencial para pensarmos a obra do poeta, a estrada primaveril, aberta para os que procuram investir em caminhos outros, sem regras ou moralismos, está em plena consonância com o trabalho do artista plástico e crítico de artes Fernando Azevedo, companheiro de Cesariny nas experiências coletivas surrealistas de 1948, denominada “Cadáver Esquisito”. Os dois também montaram obras a partir de recortes e colagens.

A incerteza do não figurativo é uma marca do artista Fernando Azevedo. A abstração e a ambiguidade como trilhas de quem deseja explorar o mundo onírico estão presentes tanto nos poemas de Cesariny quanto nos quadros de ambos. No poema acima, o movimento de recorte e/ou fusão de palavras ou de parte delas monta outras, como em um quebra-cabeças que configura a performance de um vir a ser contínuo do coração/corpo/corvo/belo. Quem saberia dizer? A pergunta, ou a resposta, como o poema, está em devir.

## Desconstrução de formas literárias

### IV

a velha que vende bananas  
o velho roxo de calor  
o rapaz que grita sacanas  
dêem-me um pouco de amor

a outra viagem por mar  
o jovem que já é livreiro  
a camioneta a esmagar  
o túmulo de Sá-Carneiro

o sapato branco do réu  
a imobilidade do rato  
que rói a ala esquerda do hidro

a mão erecta contra o céu  
o céu de súbito contracto  
a água a morte a mosca o vidro  
(Cesariny, 2017, p. 96).

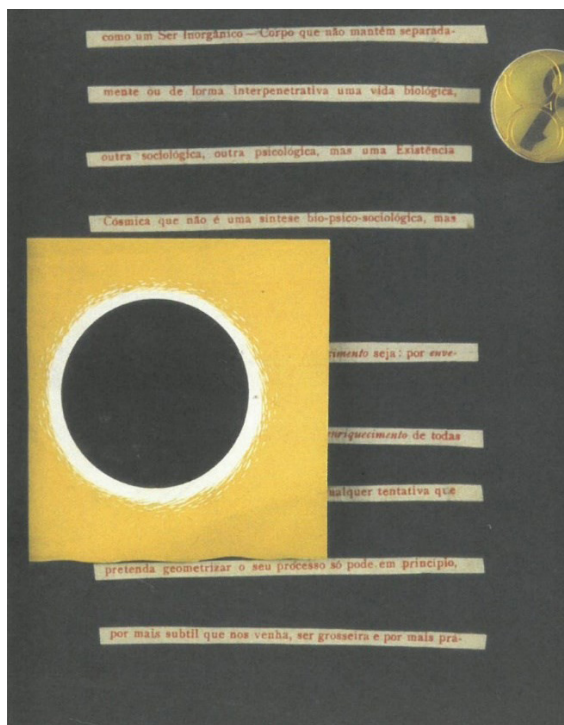
O soneto acima, de *Manual de prestidigitação*, desfaz a forma argumentativa comum desse tipo de composição, pois não há nos versos uma relação de subordinação entre as ideias, como na construção tradicional, muito menos uma conclusão no último terceto, o que seria esperado. Além disso, em lugar dos decassílabos, temos a popular redondilha maior. A sobreposição coordenada de elementos narrativos do meio urbano em sequência vai descrevendo cenas e substitui a formulação de uma ideia central ou um conceito a ser desenvolvido através

de relações lógicas, como no usual de um soneto. Os confinamentos e tensões do cotidiano urbano somam-se em enumerações sucessivas; e até o último lugar da permanência, do descanso ou sono eterno, deixa de ser preservado para abrir pista a uma camioneta. Novos tempos, (des)construções outras. De fato, o túmulo de Sá-Carneiro, alugado por cinco anos em Patin, Paris, deixou de existir em 1949.

O real pode ser desesperador ou abjeto como a mosca, e mesmo assim ser fértil como sua larva na água; pode cortar, ferir ou refletir como o vidro, e está sempre na iminência de mudança. A imediatez dos versos não oracionais ou com verbos no presente e no infinitivo desvencilham-se da ideia de permanência. Apesar de tudo isso, o amor, ou a ausência dele vai continuar merecendo destaque. Um vocativo forte e apelativo e um grito de revolta parecem se prolongar, determinantes, por todo o poema ou além dele.

## Hibridização lacunar de texto poético/imagem

**Figura I - Como um ser inorgânico [capa-poema-objecto],  
1956, objecto e colagem sobre madeira (col. J.P.F.).**



Fonte: Cesariny (2020, p. 550)

Presente em *Poemas dramáticos e pictopoemas*, trata-se de um objeto com colagem sobre madeira. Incluímos abaixo um trecho das notas finais, de Perfecto E. Cuadrado, em que ele nos acrescenta acerca dessa edição e da última seção, intitulada “Outros pictopoemas”: “Incluem-se os

pictopoemas propriamente ditos, colagens pictopoéticas, texto e imagem quase sempre sobre papel mas também sobre outros suportes físicos, como a utilização de técnicas mistas e grande diversidade de materiais.” (Cuadrado *In* Cesariny, 2020, p. 556).

A palavra ‘inorgânico’ pode nos lembrar a força das interações elétricas e químicas do material, e ainda a alquimia, ciência secreta ou mágica da transmutação dos metais, a que Cesariny faz referência várias vezes, inclusive no poema “A noivadiagem serpente” anteriormente aqui analisado. Etimologicamente se aproxima de *organon*, instrumento ou relativo/pertencente a um órgão. Se pensamos em organização como sistema, sua negação em “Como um ser inorgânico” traria ainda a ideia do disseminado, múltiplo e irrepetível, e também do universo das sensações em que comparecem variados órgãos de sentidos concomitantes, através de processos inumeráveis, incluindo os químicos, e as muitas formas de contato e de experiências individuais. Antonin Artaud, ator, dramaturgo e teórico das artes, referência de Cesariny, intitula um poema sob a forma de dedicatória em *Pena capital*, cujos últimos dois versos são: “Haverá/ um acordar” (Cesariny, 2017, p. 214). As importantes e inovadoras teorias estéticas de Antonin Artaud (1999) serviram de base para as ideias de Deleuze & Guattari

em *Mil platôs* (1980), em que os filósofos concebem um corpo cinético, nomeando assim um capítulo: “Como criar para si um corpo sem órgãos”. De fato, a transmissão radiofônica de cinquenta minutos feita pelo ator em 1948, “Para acabar com o julgamento de Deus”, propõe, através de um corpo sem órgãos, um acordar em que o homem deixaria os padrões hierárquicos e moralizantes de uma organização apriorística, para ter acesso a formas múltiplas de sua própria percepção sensível e plural.

Esses postulados poéticos dariam acesso a novos modos de expressão, mais potentes e intensos, em consonância com transformações e tendências das artes a partir dos anos de 1950. Vários movimentos, como os Beat nos EUA, os happenings e suas improvisações como método performático dentro e fora do palco, e ainda as instalações, como as de Lygia Clark e Hélio Oiticica, elegem materiais reciclados e/ou sem valor comercial, usos, experiências e contatos provisórios, o processual e a diversidade; a presença do corpo e da vivência sensível e pessoal são formas de acesso a atitudes e posturas criativas em uma cultura cada vez mais previsível, inumana e massificante.

O “inorgânico” em Cesariny estaria também nessa esteira, com o sentido de uma necessidade de abolição da organicidade intelectual prévia para o

processo de interpretação e feitura da arte. Com a separação cientificista da vida “biológica”, “sociológica” ou “psicológica” (que, didaticamente, podemos referir como versos 1 a 3) não se elabora nunca uma síntese para a “existência cósmica” (versos 3 e 4), ou seja, para uma vivência que concebe a especificidade de cada um em sua desimportância no universo e na ausência de Deus. Os versos 5, 6 e 7 estão cortados, como se o procedimento apontasse para nós, leitores da obra, a necessidade de nossa intuição processual para preencher lacunas; o sentido nunca está dado por completo, haverá sempre outra porta a ser aberta. O quadro que se coloca na frente desses versos para que eles não se tornem legíveis por inteiro nos leva aos versos 1, 2 e 3, nos quais, na lateral, há um círculo com um tamanho suficiente para ele se encaixar na circunferência dentro do quadro, mas com uma sobra; haveria nesse encaixe, portanto, um espaço vazio em torno da circunferência. Dentro desse círculo há uma chave e três outras circunferências simétricas sequenciadas. O verso 7 (que está com o início vedado pelo quadro/porta), o 8 e o 9 vão nos apontar para a impossibilidade de uma interpretação do ser humano e da elaboração artística através do “geometrizar”, da chave única ou da ideia de perfeição. Nunca seremos exatos ou padronizáveis; a razão e a ciência nunca alcançarão a sensibilidade de nossos corpos sem órgãos.

Portanto, ao implodir as linguagens nas artes vinculadas a padrões lógicos formais, sejam eles epistemológicos, gramaticais, estilísticos, da natureza do discurso, dos gêneros textuais ou ainda dos limites entre as artes, Cesariny confirma uma tendência artística presente no século XX afora. A artista plástica e pesquisadora, Maria do Carmo Veneroso, comenta sobre essas relações intertextuais entre imagem e texto. Veja-se:

Essa aproximação entre imagem e texto, no século XX, está relacionada também à quebra de fronteiras entre as linguagens artísticas que ocorre de uma maneira ampla na arte desse século. Nota-se que, se nas artes plásticas não há mais um limite preciso entre desenho e pintura, escultura e gravura, também artes plásticas, música e literatura têm se aproximado. (Veneroso, 2012, p. 82).

Carlos Ceia, em dicionário literário online, traz outras abordagens importantes que nos ajudam situar e entender o híbrido nessas novas práticas em que não há fusão de linguagens no sentido do desaparecimento dos elementos miscigenados, mas justaposições em processos de desterritorialização e ressimbolização. São movimentos de tensão que fertilizam e geram novos objetos culturais; ambiguidades, perturbações e deslocamentos entre luzes e apagamentos em um mundo cinético.

Acreditamos, inclusive, que o ousado prestidigitador e seu trabalho híbrido não apenas cruzaram formas, mas compuseram outras, trazendo um sentido suplementar

para a prática do hibridismo, que se torna tendência artística no século XXI. Nesse início de terceiro milênio, assistimos a um deslocamento da linguagem poética para outras dimensões em que múltiplas referências artísticas e do pensamento exigem novos enfrentamentos teóricos para percorrer fragmentos de narrativas ou de discursos em que a impessoalidade ou o autobiográfico podem conter todos ou ninguém. Cesariny antecede esse processo, praticando-o em certa medida ainda no século XX, quando um eu sem limites, “livre da miserável pena de não ser mais um eu” (Blanchot, 1987, p. 91), (des)articula as linguagens das artes como a um corpo sem órgãos e reinventa heranças ao fazer da *hýbris*, não somente uma mestiçagem híbrida, ou uma desmedida infecunda, mas criações artísticas com dimensões fertilizadoras.

## REFERÊNCIAS

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Tradução Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco Editora, 1987.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. **Antiga musa**. Arqueologia da ficção. Belo Horizonte: Relicário, 2015.

BRETON, André. Manifesto do surrealismo. *In*: TELES, Gilberto Mendonça (org.). **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**. 7 ed. Petrópolis: Vozes, 1983. p. 174- 208.

CAMARGO, Robson Correa de. A Pantomima e o teatro de feira na formação do espetáculo teatral: o texto espetacular e o palimpsesto. **Fênix. Revista de História e Estudos Culturais**, [s.l.], v. 3, n. 4, p. 1-32, out.-dez. 2006. Disponível em:

<https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/786>. Acesso em 10 fev. 2024.

CEIA, Carlos. **E-Dicionário de Termos Literários**. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/> Acesso em: 15 mar. 2025.

CESARINY, Mário. **Poemas dramáticos e pictopoemas**. Porto: Assírio & Alvim, 2020.

CESARINY, Mário. **Poesia**. Porto: Assírio & Alvim, 2017.

CUADRADO, Perfecto E. A palavra convoca o que invoca. Dizemos Mário e acontece a poesia. *In*: CESARINY, Mário. **Poemas dramáticos e pictopoemas**. Porto: Assírio & Alvim, 2020. p. 9- 29.

SOUZA, Rui. A crítica da temporalidade ocidental nas entrevistas de Mário Cesariny. **Metamorfoses**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 2, p. 51-70, 2022. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/metamorfoses/article/view/57118>. Acesso em: 15 fev. 2024.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. **Caligrafias e escrituras**. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2012.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. A “literatura” medieval. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Ferreira. São Paulo: Companhia da Letras, 2001.





## ***Retrato de Mãe: James Whistler por Cesariny e por Daniel Jonas***

Silvana M. Pessôa de Oliveira

Toda imagem é um texto  
Roland Barthes

*Como um tremor de terra  
dentro dapele das coisas*  
Mário Cesariny

*Arte acontece*  
James Mc Neill Whistler

Dizem que, na efervescente Bolonha do século XVI, “uma pintura, fosse um retrato, ou uma cena, religiosa ou alegórica, histórica ou privada, destinava-se a ser lida” (Manguel, 2020, p. 205). Em tal contexto, a obra de arte teria como característica inerente a si própria o estabelecimento de pontes de comunicação entre o ponto de vista do artista e o ponto de vista do público.

Para tentar “ler” e articular a apropriação do quadro “Arranjo em cinza e preto número 1”, de James Whistler, feita por Mário Cesariny, poeta português do século XX, e, mais recentemente, a citação que dele faz Daniel Jonas,

poeta do século XXI, três movimentos de leitura serão propostos. No primeiro, discute-se o quadro de Whistler que retrata sua própria mãe, rigidamente assentada em um aposento curiosamente repleto de citações à pintura do próprio Whistler; no segundo, em uma gravura, Mário Cesariny propõe uma releitura, sob viés muito particular, do referido quadro de James Whistler; já no terceiro movimento, será analisada a forma como o poema de Daniel Jonas (“Composição a negro e cinzento”) recupera de Cesariny o riso e o humor, temperando-os com a sisudez e a austeridade presentes no quadro do pintor americano. Em resumo, do figurativo de Whistler, passa-se para a abstração geometrizar de Cesariny e daí para o poema-piada de Daniel Jonas.

### **Primeiro movimento: James Whistler**

James Abbot Mc Neill Whistler (1834-1903) foi um pintor americano reconhecido por manter fortes ligações com a arte realista francesa, especialmente aquela representada por Courbet e Fantin-Latour. Um de seus quadros mais celebrados intitula-se “Arranjo em cinza e preto número 1” (1871), popularmente conhecido como “Retrato da mãe do artista”<sup>1</sup>, atualmente pertencente ao acervo do Museu D’Orsay, em Paris.

<sup>1</sup> Há também de James Whistler um “Arrangement in grey and black number 2”, que é o retrato de Thomas Carlyle, famoso ensaísta, historiador e filósofo escocês.

Nesse óleo sobre tela, de dimensões reduzidas (144,3 cm x 162,4 cm), pode-se notar como o modelo (Anna Whistler, mãe do pintor) é retratada com sisudez e sobriedade, à típica maneira das senhoras vitorianas, em variações de negro (preto e cinza), com pequenas pinceladas de branco. Desenhada de perfil, como para fornecer apenas uma visão parcial; já que quem está de perfil não nos olha, também todo o cenário é sóbrio e austero. Os poucos objetos de cena (cadeira, escabelo, cortina negra com padrões florais claros, quadros que ornamentam a parede) ali estão para compor e expressar um ambiente severo, com alguma carga de melancolia.

**Figura 1 – “Arranjo em cinza e preto número 1” (1871), óleo sobre tela, 144,3 cm x 162,4 cm.**



Fonte: óleo sobre tela, 144,3 cm x 162,4 cm. Museu D'Orsay, em Paris

Relativamente aos quadros que ornamentam a parede que é cenário do quadro de Whistler, uma breve reflexão sobre a técnica do *mise en abyme* torna-se produtiva. No *E-dicionário de termos literários*, editado por Carlos Ceia, informa-se no verbete dedicado ao termo que se trata de uma técnica, oriunda da heráldica, utilizada para designar o fenômeno de reprodução de um escudo por uma peça no seu centro. Na Modernidade, o procedimento tem sido bastante usado, especialmente no campo dos estudos literários, para referir aos processos de reflexividade narrativa, de jogo e duplicação especular. Da forma como Whistler faz uso dessa técnica (no quadro em pauta), pode-se ver como o recurso ao encaixe de uma obra de arte no interior de outra estabelece, com a primeira, íntimas conexões e diálogos. Assim é que a *mise en abyme* denuncia, por parte do artista, a consciência reflexiva acerca do papel da arte, nele presente.

Nesse sentido, convém chamar a atenção para a presença de um quadro, afixado na parede próxima ao local onde está assentada a figura feminina. Trata-se de “Black lion wharf”, de 1859, de autoria do próprio Whistler. Nele, nota-se claramente a presença de um procedimento metapictórico em tudo condizente com a técnica do *mise en abyme*. Uma curiosa informação de cunho histórico contribui para ilustrar o contexto de produção dessa

obra, em especial. É sabido que quando se muda para Londres, em 1859, o pintor se hospeda nas proximidades do Tâmisia, que então lhe serve de inspiração para compor uma série de dezesseis gravuras, a retratar cenas do rio e de seus armazéns e docas. É também neste ano de 1859 que Whistler reproduz a gravura intitulada “Black lion wharf” na parede situada por trás da figura materna em “Arranjo a cinza e preto número 1”.

Desenhada em preto e branco, a gravura “Black lion wharf” retrata, em primeiro plano, o perfil de um jovem rapaz solitário, sentado no cais, a observar o movimento dos trabalhadores das docas. O ambiente amplo, embora descuidado, tomado por objetos e construções, onde é possível ver texturas de tijolos enegrecidos pela fumaça, além dos telhados em ruínas e restos de madeira caoticamente dispostos no cenário, contrasta com o espaço doméstico algo claustrofóbico e despojado onde a mulher se encontra posicionada.

Essa espécie de “correspondência” metapictórica que se estabelece entre o quadro e a gravura talvez possa ser pensada como maneira de o pintor chamar a atenção para as tensões e conflitos entre os espaços públicos e privados, entre o dentro e o fora, como a insinuar, no interior mais recôndito e pessoal representado pela casa, a presença de uma dimensão coletiva a que não se deve,

não se pode, ficar indiferente. Cabe notar também que a escolha da gravura como técnica de composição reforça certo caráter de ensaio, de esboço, algo que será melhor desenvolvido no quadro a óleo:

**Figura 2 – “Black.lion wharf” (1871), gravura, 29 cm x 41 cm**



Fonte: Metropolitan Museum of Art, New York

## **Segundo movimento: Mário Cesariny**

O poeta e artista plástico Mário Cesariny (1923-2006), no desenho “Sem título (a partir de *A mãe*, de James Whistler)”, elabora uma reconfiguração do quadro de Whistler, como se procedesse à criação de mais um elo nessa corrente de referências visuais. Nesse caso, como se

pode notar pela observação da figura, há um simulacro de caos, algo impossível de ser fixado em uma representação clara. A ideia de remontagem aleatória do que fora um típico representante da pintura figurativa tem relevantes consequências no poeta português. Observe-se o modo como os objetos de cena presentes no quadro do pintor americano são praticamente “explodidos” no desenho de Cesariny. À maneira da livre associação de imagens, procede-se a uma montagem, espécie de reconstrução de um outro sistema, capaz de se reconfigurar e de gerar novas construções de sentido. Os elementos cênicos que no quadro do pintor americano estão ordenados e organizados segundo uma lógica convencional da arrumação do espaço (com a mãe ao centro) são deslocados para dar relevo a uma grande massa de contornos irregulares, que se avoluma no canto direito da imagem. Observando com atenção, pode-se ver como se insinua um disforme corpo feminino, de cabeça pequena, desproporcional às outras partes, avantajadas, em especial seios e ventre, alusão talvez à função nutriz e procriadora da mulher. Por outro lado, dois campos retangulares, ostentando cores frias (vigorosos azul e verde), destacam-se na parte inferior da obra, enquadrados por dois grandes traços (um preto, outro branco), como a delimitar a cena mostrada. Talvez esse seja o modo encontrado pelo poeta/pintor de expor sua radical recusa em “copiar” a natureza (ideal da arte

mimética) e, inversamente, reafirmar a possibilidade de reduzir pintura e desenho a grandes e abstratos blocos de cor, sem nítida separação de margens entre eles. Observe-se:

**Figura 3 – “Sem Título (a partir de *A Mãe* de James Whistler)” (1923), técnica mista e colagem sobre tela, 33 cm x 24 cm.**



Fonte: Coleção particular. Fotografia de Jorge Coelho

Trata-se de um dos traços mais representativos tanto da poética quanto da arte de Cesariny: corta-

se a linguagem referencial, figurativa da pintura de Whistler, deslocando o sentido de suas figuras. No espaço lúdico e especular da obra, confrontam-se elementos heterogêneos, fragmentos de várias imagens, logrando assim operar um expressivo desvio da referência, da fonte. Sob essa perspectiva, o próprio Cesariny, no poema “ASGER JORN”<sup>2</sup> (Cesariny, 2017, p. 556) oferece uma visão panorâmica das técnicas e procedimentos utilizados pelo pintor e pelo artista moderno. Não se pode deixar de referir o fato de o poema possuir dois títulos, como se um fosse o do poema propriamente dito e o outro uma espécie de citação textual de Asger Jorn, em um procedimento que novamente remete à técnica do *mise en abyme*:

ASGER JORN

A PINTURA DESVIADA

Dirige-se ao grande público. Lê-se sem esforço.

---

<sup>2</sup> Em *Primavera autônoma das estradas*, livro de poemas publicado em 1980, na seção “Alguns anos depois”, Cesariny faz uma homenagem ao multiartista dinamarquês Asger Jorn, dedicando-lhe, com o nome no título, o poema em causa. Jorn é reconhecido por ser o fundador, em Paris, de um movimento de vanguarda intitulado CoBrA, cujos integrantes tornaram-se célebres por praticarem um estilo de pintura supostamente espontâneo e inspirado pelo que denominavam “a arte das crianças e dos doentes mentais”. Trata-se de movimento confessadamente tributário das conquistas surrealistas, principalmente aquelas ligadas às técnicas da “pintura” automática e da livre associação de imagens.

Coleccionadores, Museus:  
Sejam modernos!  
Se têm pinturas antigas,  
não desesperem.  
Conservem essas recordações  
mas desviem-nas  
para que elas possam corresponder  
à vossa época.  
Para quê rejeitar o antigo  
se podemos modernizá-lo  
com algumas pinceladas?  
Lancem à actualidade  
a nossa velha cultura.  
Ponham-se em dia  
e ao mesmo tempo  
em rara distinção.  
A pintura  
acabou-se.  
Melhor é dar-lhe o golpe de misericórdia.  
Desviem.  
Viva a pintura.

Tomando em perspectiva a proposição do poeta que se vê diante da imagem e dela apregoa um determinado desvio estratégico, cabe lembrar a afirmação de Georges Didi-Huberman, para quem sempre que se está diante da imagem está-se, também, inequivocamente, diante do tempo. O tempo de Cesariny, por óbvio, não é o tempo de Whistler. Ao ambiente claustrofóbico e sombrio presente no quadro do pintor americano, o português contrapõe uma escotilha que, embora ainda presa a uma moldura, deixa entrever um ambiente aberto e arejado, como é o do mar, ainda que recortado pelos limites da janela-escotilha. Dentro de tais limites, em pleno mar largo, emerge uma sombra negra (remota evocação da negra sombra da mãe

de Whistler?), uma mancha escura que parece sugerir uma explosão, um tufão, ou a possibilidade ameaçadora de uma catástrofe. Contudo, está-se no reino das sugestões, das analogias, pois Cesariny põe sob suspeita todo um conjunto de certezas relacionadas ao objeto “arte”, por meio do contínuo deslocamento das imagens.<sup>3</sup>

Com efeito, a “citação” torna-se aqui procedimento técnico relevante. As abstrações contidas nesse desenho deixam entrever um tipo de “fantasma” indeterminado, um espectro que se desprende na fumaça ou na neblina, não se sabe. Pode-se lembrar, analogamente, que, por ocasião da detonação da bomba atômica em Hiroshima, contam que a radiação da explosão foi tão forte e violenta que funcionou como uma grande câmera fotográfica, deixando gravados em bancos de praças e muretas a sombra indelével da pessoa ali sentada. Esse fantasma, à maneira de um fóssil, esvanece no ar no desenho de Cesariny, como uma espécie de crítica à representação figural proposta por Whistler; para o português (e sua obra poética e artística o demonstra), qualquer tentativa de representação estará fadada ao fracasso e só poderá ser vista como “fantasma”. Nesse sentido, pode-se pensar essa sombra escura, esse corpo assimétrico e sem rosto

---

3 Por outro lado, é forte e constante a presença da figura materna em parte considerável da poesia de Cesariny, figura esta que é paradoxalmente referida ora como “mãe fria” (2017, p. 68), ora como “mãe que sorri” (2017, p. 98), “regaço puro e coberto” (2017, p. 72).

como algo que “assombra” a obra como referência e como citação, confirmando, assim, a argumentação proposta por Derrida (2012) ao estudar certas spectralidades em arte:

um espectro é algo que se vê sem ver e que não se vê ao ver, a figura espectral é uma forma que hesita de maneira inteiramente indecidível entre o visível e o invisível. O espectro é aquilo que se pensa ver, “pensar” desta vez no sentido de “acreditar”, pensamos ver (...). Em todo caso, o espectro, como na alucinação, é alguém que atravessa a experiência da assombração, do luto, etc., alguém que pensamos ver (Derrida, 2012, p. 68).

No desenho de Cesariny é o espectro, a citação do quadro de Whistler que se pode ver, que se vê.

### **Terceiro movimento: Daniel Jonas**

Para expressiva parte da crítica literária no século XX, o ato da criação não está centrado na escrita, mas sim na leitura, o que faz supor que o verdadeiro criador não seria o autor, mas o leitor. Assim sendo, cada leitura torna-se nova escrita de um texto. O argumento também é válido para as imagens, já que se pode tomá-las, barthesianamente, como texto que estabelece e mantém conexões com outras artes, especialmente o cinema, o desenho, a pintura, frequentemente em registros ecrásticos.

O terceiro movimento deste texto trata da releitura do referido quadro de Whistler pelo poeta contemporâneo Daniel Jonas, em poema publicado no livro *Bisonte*, de 2016. Em clave paródica, de “canto paralelo”<sup>4</sup>, na peça “Composição a negro e cinzento” (Jonas, 2016), cujo título diretamente remete ao quadro homônimo, pode-se encontrar um relevante exercício do recurso à écfrase, detalhe que permite, assim, novamente o estabelecimento de um diálogo com imagens associadas às artes visuais. Veja-se o poema:

#### COMPOSIÇÃO A NEGRO E CINZENTO

Aquela além  
recolhida, bravia

defenestrando  
o olhar, a razão, a fé,

só

pode ser a mãe de Whistler;  
a minha não é  
(Jonas, 2016, p. 85).

É de notar como o poema imprime um tom satírico e burlesco ao retrato da mãe. De fato, Daniel Jonas recupera de Cesariny o riso e o humor que lhe são costumeiramente atribuídos. Trata-se de uma espécie de poema-piada que valoriza o chiste e a comicidade. Além de tudo, ressalte-se o procedimento ecfástico constituinte do poema. É como

---

<sup>4</sup> Consultar a este respeito JOSEF, 1980, p. 53-70

se todo ele fosse uma grande fala histriônica, em que o poeta, encenando uma visita a um museu, apontasse o dedo para o quadro e com ele fizesse pilhéria. Daí a expressão coloquial, transmutada em forma de verso, que encerra o poema: “a minha não é”. Também é como se, a partir da imagem séria e circumspecta encenada no retrato de Whistler, o poeta buscasse, por meio da comparação entre duas figuras de mãe, chegar ao cômico, fazendo, então, uma brincadeira com a expressão facial severa mostrada no quadro do pintor americano.

Tudo somado, as três manifestações artísticas aqui analisadas são como camadas suplementares de uma mesma figura, podendo atuar como jogo de espelhos lúdico e ao mesmo tempo deformador. São três cenas distintas e entre si dialogantes, conforme pondera Alberto Manguel (2020) ao refletir sobre a natureza da imagem:

Uma imagem, pintada, esculpida, fotografada, construída e emoldurada, é igualmente um palco, o local para uma encenação. O que o artista põe nesse local e o que o espectador vê encenado nele empresta à imagem uma qualidade dramática, como se fosse capaz de prolongar a sua existência através de uma história cujo início o espectador perdeu e cujo final o artista desconhece (Manguel, 2020, p. 339).

Pode-se, então, concordar com Didi-Huberman, para quem as imagens são sempre sobredeterminadas, capazes de atuar como objeto crítico, na medida em que portam várias frentes de sentido, carregando consigo

próprias um amplo leque de tempo, apto a transportar consigo várias camadas de História e memória, numa espécie de contradança das cronologias e dos anacronismos. Resulta daí que tanto o poeta quanto o pintor possam atuar como “desapropriadores”, agentes desestabilizadores empenhados em um processo de “retrabalho” das imagens que não cessa de as usurpar e desviar, no interior de uma ideia de arte encarada sobretudo na sua condição de rede secreta de criação de sentido.

## REFERÊNCIAS

BELLA, Josef. O espaço da paródia, o problema da intertextualidade e a carnavalização. **Revista Tempo Brasileiro** (Sobre a paródia), Rio de Janeiro, n. 62, p. 53-70, jul./set. 1980.

CEIA, Carlos. **E-dicionário de termos literários**. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/>. Acesso em: 08 set. 2024.

CESARINY, Mário. **Poesia**. Edição, prefácio e notas de Perfecto E. Cuadrado. Porto: Assírio & Alvim, 2017.

DERRIDA, Jacques. **Pensar em não ver** – escritos sobre as artes do visível (1979- 2004). Ginette Michaud, Joana Masò e Javier Bassas (org). Tradução Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Editora da UFSC, 2012.

JONAS, Daniel. **Bisonte**. Porto: Assírio & Alvim, 2016.

MANGUEL, Alberto. **Ler imagens** – em que pensamos quando olhamos para arte. Tradução Hugo Barros. Coimbra: Edições 70, 2020.UFMG.

# ***Coração, cabeça e estômago e “Nicolau Cansado Escritor”: os paratextos como chave de leitura***

Sabrina de Farias Sales

## **Introdução**

Título, sumário, prefácio e epígrafe são alguns dos elementos encontrados em livros que se localizam além do espaço ocupado pelo texto principal. A origem desse conjunto remonta ao nascimento da literatura, como, por exemplo, o uso de prefácios nas epopeias, como Gérard Genette (2018, p. 147), teórico literário, explica:

Os primeiros versos da *Iliada* ou da *Odisseia* ilustram [...] essa prática do prefácio integrado: invocação à musa, anúncio do assunto (cólera de Achille, andanças de Ulisses) e determinação do ponto de partida narrativo: querela entre Achille e Agamemnon na *Iliada* e, na *Odisseia*, esta fórmula talvez indicativa de uma estrutura sabidamente mais complexa: “Conte estas aventuras começando por onde você quiser [...]”(Genette, 2018, p. 147).

À vista disso, todo texto possui pelo menos um desses constituintes, e seus usos foram se diversificando com o passar do tempo. Existem diferentes tipologias de um único item e diferentes funções que podem exercer em uma obra para gerarem determinados efeitos em determinados públicos. Contudo, um objetivo mínimo os une, conforme Genette (2018, p. 9-10): tornar o texto um livro para inseri-lo no mundo, apresentá-lo ao público, sendo, por isso, um espaço em que o interior (texto) e o exterior (enunciado sobre o texto) se delimitam, mas também se confundem. O autor denomina-os, assim, paratextos, e a escolha de utilizá-lo se a adoção de alguns de seus modos pelo autor/editor de uma obra podem guiar a leitura e até a interpretação do leitor, tornando-se de suma importância, não apenas para obras não ficcionais, em que os limites entre externo e interno possuem demarcações mais claras, mas inclusive e, especialmente, para ficções, nas quais as divisões podem não estar suficientemente claras.

Camilo Castelo Branco, autor muito associado ao Romantismo, faz uso frequente de paratextos em suas novelas. Em 1862, entre as publicações de *As três irmãs*, *Coisas espantosas*, *Estrelas funestas*, *Memórias do cárcere* e *Amor de perdição*, *Coração, cabeça e estômago* é um dos romances que se destacam por isso. Por sua vez, já em

1961, na antologia *Poesia 1944-1955*, Mário Cesariny, poeta surrealista, publica “Nicolau Cansado Escritor”, também utilizando esses elementos. Não obstante a distância de publicação e os distintos estilos de escrita, essas duas ficções permitem uma aproximação devido ao emprego dessa técnica, o que será tratado neste estudo a fim de se verificar como esses paratextos se constituem uma chave de interpretação para o leitor.

### **Os paratextos em *Coração, cabeça e estômago***

*Coração, cabeça e estômago*, em sua primeira edição, apresenta-se com o “Preâmbulo” de um editor não nomeado. Em um diálogo com Faustino Xavier de Novais<sup>1</sup> acerca de seu amigo em comum Silvestre da Silva, morto após sofrer de indigestões, o Editor afirma que recebeu como herança do falecido a sua obra autobiográfica, composta por três volumes: “Coração”, “Cabeça” e “Estômago”. Entretanto, fazia-se necessária uma organização dos escritos:

Acho aqui em páginas correntemente numeradas sucessos sem ligação nem contingência. Umás histórias em princípio, outras que começam pelo fim, e outras que não têm fim nem princípio. Pode ser que eu, alguma vez, em notas, elucide as escuridades do texto, ou ajunte às histórias incompletas a catástrofe, que sucedeu em tempo que o meu amigo se retirara da sociedade, onde deixara a víscera dos afetos.

---

<sup>1</sup> Faustino Xavier de Novais foi um jornalista e poeta português, nascido em 1820, no Porto. Em 1858 passou a viver no Brasil, até falecer em 1869.

No volume denominado *Coração* encontro algumas poesias, que não traslado, por desmerecerem publicidade, sobre serem imprestáveis ao contexto da obra (Castelo Branco, 2019, p. 5).

Com o fim desse prefácio, a história de Silvestre já organizada pode ser lida, mas essa introdução possui um papel fundamental para a relação texto-leitor, tanto na estrutura quanto no conteúdo.

Em relação a isso, Genette (2018) concebe o preâmbulo como “[...] toda espécie de texto liminar [...] que consiste em um discurso produzido a propósito do texto que segue ou antecede” (Genette, 2018, p. 145). Nessa ficção de Camilo, o Editor informa sobre a gênese da autobiografia que seu prefácio acompanha e os seus métodos de organização, semelhantemente a um prefácio de obras não ficcionais, o que pode gerar um caráter mais aproximado da realidade, uma verossimilhança.

Contudo, é importante ressaltar a presença do manuscrito recebido como um pontapé para a existência da história. Como lembra Marcílio França Castro (Castro, 2008, p. 219), a partir de *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, tal técnica é amplamente conhecida, sendo explorada principalmente nos séculos românticos para criar uma dupla ficção: “a ficção da história contada [...], e a ficção da publicação dessas histórias [...] em forma de livro – a ficção do livro –, que solicita um autor-editor não

menos ficcional” (Castro, 2008, p. 226). Logo, a presença do manuscrito pode ter configurações diversas, já que a história contada pode explicar inclusive o caminho percorrido pelo editor para o encontro dos escritos, mas, mais urgente que isso, em *Coração, Cabeça e Estômago*, é o papel do manuscrito de Silvestre aliado ao uso dos paratextos, denunciando que tudo se trata de ficção.

Genette (2018, p. 163) explica que, dependendo das escolhas realizadas em um prefácio, o teor ficcional do item e o da obra podem diminuir ou aumentar. Dessa maneira, apesar de inicialmente o prefácio criar uma aproximação com a veracidade, as fronteiras se confundem quando a paternidade do texto se insere. Uma vez que não há assinatura nesse tópico, o Editor não é nomeado e não assume ter escrito a história de Silvestre, o leitor é levado a atribuir a autoria do paratexto ao próprio Camilo, tomando a autobiografia como factual. A intenção de causar essa confusão é confirmada posteriormente por meio das notas de rodapé, por exemplo, com o aparecimento da personagem D. Margarida Carvalhosa, afirmando: “Esta D. Margarida e outros personagens mencionados em seguida pode o leitor conhecê-lo sem diferentes romances do editor” (Castelo Branco, 2019, p. 136). Porém, como o nome “Camilo Castelo Branco” se encontra na capa como autor, o leitor pode perceber que

se trata de uma obra totalmente ficcional. Portanto, as barreiras entre o interior (texto) e o exterior (enunciado sobre o texto) começam a se emaranhar na medida em que os paratextos são utilizados e a veracidade do manuscrito é colocada em xeque, causando uma perturbação entre ficção e realidade.

Na segunda edição, de 1864, essa batalha continua. Há a adição de três paratextos posteriores – ou seja, inseridos após um período de tempo não muito distante da publicação original (Genette, 2018, p. 213). Segundo Genette (2018, p. 214-215), há diversas funções nesses tipos de prefácio, como assinalar correções na nova edição, assumir um texto repudiado anteriormente ou responder a críticos. No primeiro inserido, “Da Segunda Edição”, assinado pelo Editor - que novamente pode ser atribuído a Camilo -, ele discorre sobre os motivos do sucesso do livro e a anexação de uma crítica de António Augusto Teixeira de Vasconcelos no novo volume, o outro paratexto. O teor ficcional do prefácio e da obra poderiam diminuir devido à estrutura e ao assunto verossímeis, mas aumentam pela autoria, como anteriormente. A crítica séria e rigorosa, por sua vez, a qual elogia e evidencia os desgostos da história, aponta Camilo como o escritor responsável, que, semelhantemente ao nome do autor na capa, revela a ficcionalidade total da obra.

Por fim, na advertência, Camilo não se anuncia como Editor, mas como Autor – prefácio denominado posterior autoral assuntivo (Genette, 2018, p. 164) – e inicia da seguinte forma: “Folheando novamente os manuscritos de Silvestre da Silva, encontrei algumas páginas que merecem ser intercaladas nesta segunda edição de suas memórias” (Castelo Branco, 2019, p. 21). Nesse contexto, Silvestre é tratado como autor da história que será narrada, mas Camilo é quem assina o prefácio e se coloca como responsável pela obra, impedindo que a barreira de texto-paratexto se concretize. Logo, os elementos paratextuais são adicionados como em obras de não ficção para ressaltar a ficcionalidade da história de Silvestre que será contada e da história de edição do próprio livro, ou seja, a verossimilhança que surge “Não duela contra a ficção; ao contrário, intensifica-a, na medida em que simula não apenas o jogo, mas também as regras do jogo, e acaba, ironicamente, por desconstruí-lo” (Castro, 2008, p. 228). Assim, essa ironia de Camilo, mediante os paratextos, anuncia a obra para o leitor e lhe permitirá compreender o restante do livro, onde essa brincadeira se expande, uma vez que, segundo Maria de Lourdes A. Ferraz (1987, p. 22), para que o efeito irônico se concretize, é necessário que haja o reconhecimento da intenção irônica do texto pelo leitor.

Para se compreender essa desconstrução, é importante destacar que, no fim do século XVIII, a ironia recebe o seu reconhecimento no Romantismo, ocupando um papel crucial:

A ironia é, pois, o meio que o *eu* usa para se auto-representar artisticamente, movimento dialéctico entre realidade e ficção. Daí que este diferente modo de fazer literatura expressasse sobretudo a duplicidade, o distanciamento, em súbitas mudanças de tom e de situação, ao mesmo tempo que se apresentava verídico, único, a própria vida (Ferraz, 1987, p. 43, grifo do autor).

Camilo, sendo Editor da autobiografia de Silvestre e, ao mesmo tempo, quebrando as demarcações entre ficção e realidade para acentuar a ficção, cria a metalinguagem de seu ofício, permitindo o efeito irônico, a sua autorrepresentação, mas também, pelo distanciamento, a crítica literária. Ainda segundo Ferraz (1987, p. 43), nesse período a literatura tem como função o ensino, o qual aparece com o criticar, de forma indireta e irônica. *Coração, cabeça e estômago* apresenta isso em toda a obra, a partir dos quatro prefácios, com as intervenções do Editor nas notas de rodapé (oito na primeira parte do romance e nove na segunda), como demonstrado de forma rápida anteriormente, e também com a crítica e a autocrítica de Silvestre em sua história, possibilitada pelo uso desses paratextos, incluindo o posfácio.

Nesse sentido, na parte intitulada “Cabeça”, o autobiógrafo narra suas paixões por nove mulheres, sendo movido por ideais românticos que se revelam muito longe de sua realidade. Silvestre é desiludido todas as vezes, por se tratarem de relacionamentos com interesses superficiais e aproveitadores, tanto pelas mulheres quanto por ele. A exceção é Marcolina, a última, uma mulher vendida pela mãe quando criança e que teve a vida repleta de infortúnios, porém é apenas na morte dela que eles admitem se amar. Essa primeira parte impacta Silvestre de tal maneira que ele busca viver tendo a cabeça como guia, focando em sua carreira nas letras, a qual o leva a criar um jornal que o endivida e quase o leva à prisão quando tenta desmascarar um pretendente de Mariana, sua nova paixão, denunciando aspectos sociais, como a hipocrisia, por meio de um artigo. O narrador é acusado de calúnia e, a partir disso, muda-se para o interior.

Pretendendo se distanciar da emoção e da razão, Silvestre passa a viver para agradar o estômago, desse modo, finalmente se casando com Tomásia, filha de um sargento-mor, e sendo feliz, longe de toda a suposta idealização romântica que o prejudicou em sua vida. A autobiografia, assim, termina, mas, no posfácio “O Editor ao Respeitável Público”, a sua morte é explicada de forma clara por “[...]caquexia, resultante da imobilidade

e cansaço das molas digestivas” (Castelo Branco, 2019, p. 199), dado que Silvestre recorria ao excesso alimentar para evitar a recaída romântica. Assim é que, por meio do efeito irônico, que é gerado pelos paratextos, aspectos do Romantismo são criticados em *Coração, cabeça e estômago*, e o público é ensinado.

### **Os paratextos em *Nicolau Cansado Escritor***

O uso de paratextos em *Nicolau Cansado Escritor*, de Mário Cesariny, permite uma aproximação com a técnica de Camilo. Inserida em *Poesias 1944-1955*, a obra se inicia com o prefácio “Nota do Fiel Depositário”, datado de 1945. Nele, o Fiel Depositário apresenta ao leitor Nicolau Cansado, o qual teve sua obra perdida, incluindo prosa, ditirambos e uma biografia feita sobre ele por Papuça de Arrebol, com exceção de nove poemas, que constituem o livro. Retomando os conceitos de Genette (2018, p. 145) e de Castro (2008, p. 226) empregados anteriormente, o prefácio cumpre seu papel, como os de obras não ficcionais, e o uso do manuscrito encontrado como ponto de partida para a existência da obra é evidente, criando a dupla ficção.

O segundo prefácio, “Em torno da poesia de Cansado”, é assinado por Marília Palhinha, amiga do

poeta, a qual explica seus laços com o autor e afirma, dando exemplo da recepção do poema “Fantasia Gramática e Fuga”, que é um artista que não será compreendido por todos: “Alguns chegaram mesmo a interromper nestes termos (tentava eu explicar a grandeza humanista que ia de par com a função social do poema): «O doutor dê cinco tostões para uma sopa, que ainda lá não fui hoje!»” (Cesariny, 1961, p. 45-46). Palhinha ainda afirma que Cansado abandonou suas concepções burguesas permanecendo no mesmo estado de vida e, por fim, há uma nota assinada (a única em toda obra) por M.C.V, aparentemente o Fiel Depositário, diante do comentário de Palhinha sobre o poema “Fantasia Gramática e Fuga”: “O poema deste título foi perdido pela própria Marília Palhinha, não tendo aparecido até hoje qualquer cópia” (Cesariny, 1961, p. 34).

Nesse sentido, a atribuição de autoria dos prefácios a um fiel depositário e a uma terceira pessoa e o uso do manuscrito demonstram a ficcionalidade. Nota-se que a certa anonimidade do Fiel Depositário poderia fazer o leitor relacioná-lo a Cesariny, que, conseqüentemente, teria escrito apenas o prefácio, porém, de forma parecida ao caso de Camilo, o fato de apenas o nome de Cesariny estar escrito na capa comprova a real autoria e que toda a obra é ficcional. Ademais, embora esses preâmbulos

exercçam uma função como nos prefácios de apresentação de uma novidade e uma recomendação por outros, uma estratégia de valorização (Genette, 2018, p. 236), nesse caso, de poemas de um autor inédito, eles possuem um carácter pronunciado de deboche, depreciando, cada vez mais, os personagens envolvidos nos paratextos, alcançando o cômico, como nos nomes dos personagens: Papuça de Arrebol, Marília Palhinha o pseudônimo Crocodilo de Luís Oliveira Guimarães, responsável, segundo o Fiel Depositário, de avistar brevemente os papéis onde os ditirambos foram escritos, e o nome do próprio Nicolau Cansado, além do fato de sua poesia não ser apreciada, de sua hipocrisia e da pessoa mais próxima e maior admiradora ter perdido parte de sua obra, tudo contribuindo para a clara ficcionalidade.

Na reedição em *Nobilíssima visão*, de 1959, isso é ainda mais ressaltado. Inicialmente, a “Nota ao Fiel Depositário” passa a se intitular “Nota ao Projecto de Edição” e é assinada por Araruta Província, mais um nome de provocação satírica. Ademais, Marília Palhinha retorna com a “Nota à Presente Edição”, esclarecendo as mudanças da obra: o poema que acreditavam estar perdido, “Fantasia Gramática e Fuga”, estava dentro de uma gaveta, enquanto outro, “Poema Bão”, foi entregue a ela por correio. Transformando os prefácios em uma

discussão, ela ainda acusa ser fantasiosa a história de Província sobre os ditirambos, o qual, retrata-se após a morte da admiradora de Cansado com a “Adenda Corrigenda”. Logo, novamente a ironia de Cesariny nos paratextos expõe a ficcionalidade de tudo de forma clara, destruindo todas as características comuns de um prefácio.

Para se compreender a razão disso, é importante notar que um dos principais aspectos da “Nota à Presente Edição” é a descoberta referente a todos os poemas, inclusive aos publicados anteriormente, na mesma gaveta de “Fantasia Gramática e Fuga”: “[...] os poemas surgem dedicados pelo punho do poeta a todos quantos, mestres ou amigos, o inspiraram.” (Cesariny, 1976, p. 49). Alguns dos nomes expostos são autores relacionados ao Neorrealismo, como observa Rosa Maria Martelo (2018, p. 64): Joaquim Namorado, Fernando Namora, Mário Dionísio e Francisco José Tenreiro.

A partir disso, demonstra-se como se dá a expansão da ironia inicial dos paratextos no restante da obra de Cesariny, já que sua presença nos paratextos permitirá que o leitor compreenda o restante do jogo. Conforme Martelo, é importante lembrar que Palhinha alertou a incompreensão de parte do público diante da poesia do autor no prefácio e, primordialmente, que Cansado

abandonou suas concepções, mas não seu modo de viver, uma vez que “a intensão irônica de Cesariny é óbvia, porquanto a acessibilidade e a comunicabilidade eram dois traços ambicionados pela poética neo-realista” (Martelo, 2018, p. 60). Desse modo, uma crítica aos neorrealistas é criada, posto que esses artistas buscavam conscientizar a sociedade acerca da situação política em Portugal, mas na verdade não abdicavam de sua burguesia (Martelo, 2018, p. 61); eles propunham o uso de uma linguagem coloquial, considerada mais acessível, por exemplo, mas não auxiliavam as classes sociais mais baixas, as quais não estavam lendo literatura, mas buscando sua sobrevivência. Por isso, os quatro prefácios demonstram que Cansado se trata de um neorrealista, bem como seus admiradores. Um exemplo disso pode ser encontrado no texto “Em torno da poesia de Cansado”. Em um trecho, Palhinha cita o episódio que buscava explicar a função social dos poemas, que para ela é grandiosa, quando foi interrompida pelo pedinte, mais preocupado com sua situação de fome do que com a explanação, que não o auxiliaria: “O doutor dê cinco tostões para uma sopa, que ainda lá não fui hoje!” (Cesariny, 1961, p. 45-46). Cesariny, como Camilo, ao se afastar e criar essas personagens autoras dos prefácios, permite o efeito irônico, a sua autorrepresentação enquanto escritor, e a crítica literária

ao Neorrealismo. Os dez poemas, então, elucidam esse caráter, como “Brasileira”, dedicado a Manuel Bandeira:

O vento não varria as folhas  
O vento não varria os frutos  
O vento não varria as flores...  
E a minha vida não ficava  
Cada vez mais cheia  
De frutos, de flores, de folhas...  
(Cesariny, 1976, p. 59).

Tendo em vista o poema original do poeta brasileiro “Canção do vento e da minha vida”, como nos versos: “O vento varria as flores/ O vento varria os frutos,/ O vento varria as flores...” (Bandeira, 1977, p. 112) e o de Cansado sendo o oposto, o leitor percebe a ironia de Cesariny, dado que, como os ventos não causam nenhuma mudança nas folhas, frutos e flores, a vida do eu lírico não foi impactada por eles, bem como a poesia dos neorrealistas, que de fato não contribuem para a alteração social que tanto propunham e projetavam.

### **Considerações Finais**

A relação entre o jogo irônico de Camilo Castelo Branco em *Coração, cabeça e estômago* e o de Mário Cesariny em “Nicolau Cansado Escritor” é evidente: os paratextos, sendo ficcionais, atuam para que o leitor se prepare para a compreensão irônica da totalidade da obra, na

qual o autor se afasta para se autorrepresentar e criticar aspectos da literatura. Nesse sentido, as obras estudadas confirmam que os paratextos são artifícios que podem ser usados como chave de leitura, principalmente quando é uma ficção sobre a própria literatura.

## REFERÊNCIAS

BANDEIRA, M. **Antologia poética**. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1977. Disponível em: <https://aulasdatahaisunitau.com/2023/05/25/antologia-poetica-bandeira/>. Acesso em: 14 mai. 2024.

CASTELO BRANCO, C. **Coração, cabeça e estômago**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2019. Disponível em: [https://impresnacional.pt/wp-content/uploads/2022/03/EdicaoCriticaCamilo\\_CoracaoCabeçaEstomago.pdf](https://impresnacional.pt/wp-content/uploads/2022/03/EdicaoCriticaCamilo_CoracaoCabeçaEstomago.pdf). Acesso em: 14 mai. 2024.

CASTRO, M. F. Ficções de segunda mão: notas sobre o manuscrito. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**, [s. l.], v. 28, n. 39, p. 219-239, jun. 2008. ISSN 2359-0076. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/6578>. Acesso em: 14 maio 2024.

CESARINY, M. Nicolau Cansado Escritor. In: CESARINY, Mário. **Nobilíssima visão**. 2. ed. Guimarães Editora, 1976. p. 41-66.

CESARINY, M. Nicolau Cansado Escritor. *In*: CESARINY, Mário. **Poesia** 1944-1955. Lisboa: Delfos, (s.d) [1961]. p. 29-53.

FERRAZ, M. L. A. **A ironia romântica**: Estudo de um processo comunicativo. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.

GENETTE, G. **Paratextos editoriais**. Tradução Álvaro Faleiros. 2. ed. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2018.

MARTELO, R. M. Mário Cesariny e a poética de Nicolau Cansado, um precursor às avessas. *In*: PESSOA, Silvana;

MOREIRA, Wagner (org.). **A mão inundada** – Ensaios sobre poesia portuguesa moderna e contemporânea. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018. p. 59-79.

## ***Leitura à primeira vista: as partituras (i)legíveis(?) de Cesariny***

Raquel Beatriz Junqueira Guimarães  
Maria Inês Junqueira Guimarães

GATO LEGÍVEL

OU ILEGÍVEL OU ILEGAL — A catástrofe do estabelecido: doença do sistema métrico legal, abandono da posição horizontal para os defuntos, repúdio muito activo dos direitos do Pai, dos deveres da Mãe, da exploração do homem pelo Filho, etc.

VIRGULAMPÉRAGEM — Dialéctica convulsiva. Libertação do objecto sujeito, trepanação do sujeito fascinado pelo objecto. Primeiras concreções de grande estilo: os picto-poemas de Victor Brauner.  
(Cesariny)

Nesses versos de “Gato legível”, a primeira palavra que aparece tensiona o título do poema por significar exactamente o seu contrário (ilegível) e por levantar dúvida sobre a legibilidade em arte. A partir dessa tensão leremos os chamados pictopoemas de Mário Cesariny, especificamente os que se apresentam na forma de uma partitura musical,

aos quais chamaremos, de partituras-poemas e/ou de poemas-partituras. Em alguma medida, pretendemos demonstrar como a tensão legibilidade/ilegibilidade é o que pulsa nas partituras-poemas presentes na obra que reúne a *Poesia* de Cesariny.

Entendemos que a tensão entre legível/ilegível é força composicional presente no poema “Gato legível”, provavelmente pelas formulações poéticas de Cesariny ali presentes, as quais defendem que o “sistema métrico” é uma doença como outras doenças sociais tais como a “exploração do homem pelo Filho”. Essas mesmas formulações pleiteiam, o que já se sabe, um abandono das amarras do sistema estético, poético, linguístico e, no caso dos poemas-partituras, das amarras das estruturas musicais convencionadas.

Na obra *Poesia*, de Mário Cesariny, com edição, prefácio e notas de Perfecto E. Cuadrado encontramos publicadas na parte chamada “Alguns anos depois” (Cesariny, 2017, p. 539-544) seis obras que consideramos poemas-partituras: Canção (p. 339); Praeludium (p. 540); Praeludium Penado (p. 541); Papásca (p. 542); Erik Satie (p. 543); Jeunesse (p. 544).

Em *Poemas dramáticos e pictopoemas* (2020), há também um conjunto de partituras-poemas: uma sem título (2020, p. 504); o “Praeludium Penado” (2020,

p. 505), “Papásca” (2020, p. 506) e a composição em homenagem a Erik Satie (2020, 507). Essas partituras são, para o leitor de poesia, aparentemente ilegíveis, principalmente por se assemelharem a um labirinto de sons e formas, sem significados aparentes. Essa publicação oferece aos leitores, no rodapé das imagens, a informação sobre os materiais utilizados no processo de composição de algumas delas. O “Praeludium Penado”, por exemplo, é apresentado com a seguinte informação no rodapé: “*Praeludium Penado*[1964], tinta de escrever sobre papel com pauta musical impressa” (Cesariny, 2020, p. 505). A legenda abaixo da peça em homenagem a Erik Satie, já informa outro procedimento composicional: “Homenagem a Erik Satie, 1968, colagem sobre papel, 31 x 24,5 cm (col FCM)” (Cesariny, 2020, p. 507). Só com essas legendas, pode-se observar o quanto o artista transita pela escrita musical e literária, pela pintura e pela colagem. A mistura de materiais resulta em atrito inexorável entre as diferentes formas de criação de cada um dos processos artísticos agenciados pelo poeta.

No âmbito musical, as partituras-poemas trazem, do nosso ponto de vista, uma outra tensão criadora. A forma aberta como a notação musical é utilizada, sem claves, que não aparecem em todas as pautas e, também, sem indicações de compassos no curso de todas elas,

possibilitaram em nossa primeira leitura, algumas questões: há, nelas, objetivamente, a indicação de um som definido; é possível ler, musicalmente, aquelas partituras; há, nelas, a indicação de uma obra executável ou não executável? Disso trataremos a seguir.

Antes, voltemos ao poema que trazemos como epígrafe. Nele há uma aproximação de Cesariny com as concepções da estética dos pictopoemas de Brauner, nos quais o artista traz, como elementos constitutivos da pintura, a premonição, a desfiguração e o absurdo. Esse conjunto formado pelas tensões legível/ilegível, executável/não executável, pictórico/sonoro/verbal é, supõe-se, a materialização do estilo surrealista próprio de Cesariny; por consequência, essas partituras-poemas, ou pictopoemas, podem ser consideradas como expressão desse estilo que se concretiza no deslimite da legibilidade e da executabilidade musical. Tomamos, portanto, a ideia de (i)legibilidade como um evento orgânico da criação de Cesariny e como uma proposta estética defendida no campo da arte com palavras, no caso de algumas delas, em escrita convencional, embora desmanchada por superposições, aproximações e aglutinações aparentemente pouco lógicas e, por vezes, desmanchadas pela projeção, no poema, de uma ideia sonora.

Com esse ponto de vista, pretendemos analisar, neste pequeno ensaio, um dos pictopoemas que se enquadram no perfil aqui descrito. Dedicamo-nos apenas ao pictopoema “Canção”, o mais legível de todos, musical e verbalmente, em leitura à primeira vista.

### Figura I - “Canção”

c a m ç ã o

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Canção". The score is written on multiple staves. At the top, the word "Canção" is written in a stylized, spaced-out font. Below it, the tempo marking "Lento" is present. The first staff contains the lyrics "amorte amorte" with musical notation above and below. The second staff contains the lyrics "amorte amorte amorte amorte amorte amorte" with musical notation. The third staff contains the lyrics "cãndido cãndido cãndido cãndido" with musical notation. The fourth staff contains the lyrics "amorte amorte amorte amorte amorte amorte" with musical notation. The fifth staff contains the lyrics "amorte amorte amorte amorte amorte amorte" with musical notation. The sixth staff contains the lyrics "amorte amorte amorte amorte amorte amorte" with musical notation. The seventh staff contains the lyrics "amorte amorte amorte amorte amorte amorte" with musical notation. The eighth staff contains the lyrics "amorte amorte amorte amorte amorte amorte" with musical notation. The ninth staff contains the lyrics "amorte amorte amorte amorte amorte amorte" with musical notation. The tenth staff contains the lyrics "amorte amorte amorte amorte amorte amorte" with musical notation. The eleventh staff contains the lyrics "amorte amorte amorte amorte amorte amorte" with musical notation. The twelfth staff contains the lyrics "amorte amorte amorte amorte amorte amorte" with musical notation. The thirteenth staff contains the lyrics "amorte amorte amorte amorte amorte amorte" with musical notation. The fourteenth staff contains the lyrics "amorte amorte amorte amorte amorte amorte" with musical notation. The fifteenth staff contains the lyrics "amorte amorte amorte amorte amorte amorte" with musical notation. The sixteenth staff contains the lyrics "amorte amorte amorte amorte amorte amorte" with musical notation. The seventeenth staff contains the lyrics "amorte amorte amorte amorte amorte amorte" with musical notation. The eighteenth staff contains the lyrics "amorte amorte amorte amorte amorte amorte" with musical notation. The nineteenth staff contains the lyrics "amorte amorte amorte amorte amorte amorte" with musical notation. The twentieth staff contains the lyrics "amorte amorte amorte amorte amorte amorte" with musical notation. The score is signed "64" at the bottom right.

Fonte: Cesariny, 2017, 539.

A primeira leitura foi movida por algumas perguntas: há aqui de fato uma possibilidade de música? Até onde está aqui legível uma notação sonora? O anotado é executável musicalmente? A aproximação com os pictopoemas foi movida por essas indagações. A primeira percepção que tivemos ao olhar mais detidamente para os poemas-partituras escritos com “tinta de escrever sobre papel com pauta musical impressa” é que a notação musical é notação poética – e mais, a notação poética está no mesmo plano da notação musical. Nota-se, desde a primeira visada, que não se pode ler a “Canção” nem como música, *strictu sensu*, nem como palavra, exclusivamente. Esse pictopoema é a junção da palavra e da música, de modo que o poeta indica as palavras e uma espécie de performance de leitura/execução e essa performance é transmitida por elementos da notação musical tal como altura (altura relativa nas pautas sem claves e altura fixa nas pautas com clave) e o timbre (voz masculina?).

Visto como poema, podemos ler 12 versos (12 pautas) alternando sons e silêncios, ditos de modo a evidenciar as diferentes alturas aparentemente previstas pela posição das palavras na pauta. Por outro lado, numa leitura musical observamos 7 versos - 4 sistemas que suportam fonemas e palavras e três pautas vazias, que evidenciam o silêncio (Fig 2).

Figura 2 – Anotação da leitura das duas estruturas aparentes

c a m e a ã o

verso 1 *Lento* *amo-te amo-te* |||  

sons sistema 1 - verso 1

v.2 |||  

silêncio silêncio - verso 2

verso 3

v.4 *ca-be-ça ca-be-ça* membros 1

v.5 *amo-te amo-te amo-te amo-te amo-te* membros 1

v.6 *manuel manôres manôres danad* MA

v.7 *manuel expiãt danid al'justiãt al'justiãt manôl manôl* sistema 3 - verso 4

v.8 *8<sup>a</sup> cãndido cãndido cãndido cãndido*

v.9 sistema 4 - verso 5

v.10 *sum sum não não quem sabe?*

v.11 silêncio - verso 6

silêncio

v.12 silêncio - verso 7

Fonte: Elaboração das autoras

Na primeira declaração amorosa há várias alturas: registro central da voz, mais agudo e mais grave. Assim,

a expressão “amo-te” está para todas as vozes e pode-se dizer que há, nesse caso, legibilidade e executabilidade. É possível executar sonoramente o que está escrito sobre a partitura por meio de várias vozes.

Logo depois há um verso-pauta, sem palavra alguma. Nele pulsa, é verdade, a ideia de música que não se realiza, uma vez que não há notação que indicia alguma sonoridade, embora haja o campo de escrita dessa sonoridade, que é a pauta e a ausência de alguma notação indica o silêncio.

Depois, na quarta e quinta pautas (segundo sistema), emergem o corpo e o amor: cabeça, tronco e membros, na melodia, e a declaração amorosa em harmonia.

Nas pautas 6, 7 e 8 (terceiro sistema) há um desdobramento de nomes masculinos sempre com o final em “-el”, conjunto fonético sonoro que traz uma ideia de diversidade e monotonia pela alteração dos nomes e repetição sonora da última sílaba.

No quarto sistema (pautas 9 e 10), configuram-se acordes formados por letras e notas, numa mistura significativa das notações tanto linguística quanto musical. Nesse ponto o que parecia ser ilegível, pela mistura de letras com notas na composição do acorde musical, torna-se legível, pelo uso da letra na posição exata de uma nota. Assim, os leitores de notas e de letras se encontram no mesmo grau de possibilidades. A palavra

“sim” traz o acorde de dó maior (dó-dó-sol-mi) e o “não” representa o acorde de si menor com sétima (si-ré-lá-fá) : a nota si na clave de fá e os outros três sons na clave de sol.

Nesta “Canção” a presença de várias vozes sugere uma história de encontros (amorosos, pelo que se vê) que ocorrem entre duas ou mais pessoas, conforme anotações apresentadas na fig. 3.

**Figura 3 - “Canção” anotada - vozes**

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Canção". The score is written on a grand staff (treble and bass clefs). The title "c a m e ç ã o" is written at the top. The score is annotated with several voice parts, indicated by circles and labels:

- System 1:** "lento" and "amo-te amo-te". Labeled "2 VOZES".
- System 2:** "cabeça" and "corpo". Labeled "2 VOZES". "membros!" is written above the staff, with an arrow pointing to a note, labeled "4 VOZES".
- System 3:** "marche marche marche marche". Labeled "3 VOZES". "MARCHA" is written above the staff, labeled "4 VOZES".
- System 4:** "candido candido candido candido". Labeled "8º a - d - i - d - o" above the staff and "4 VOZES" below.
- System 5:** "sim não não não". Labeled "5 VOZES".

The score ends with a double bar line and the number "64" written below.

Fonte: Anotações feitas por Maria Inês Junqueira Guimarães, 2024.

Nesse movimento de leitura à primeira vista, supomos que “Canção” é, dos pictopoemas escritos com caneta tinteiro sobre papel com pauta musical impressa, a obra mais claramente executável. Nota-se a relação amorosa inicialmente em duo, mas há um movimento variável com a presença de várias vozes, em até 5 delas. A construção da ideia de amor e sexo no poema é realizada por meio das repetições que podem significar certo frenesi amoroso até a monotonia, pelos nomes sonoramente semelhantes. O conceito de relação amorosa livre, com a possibilidade de múltiplos parceiros, inclui a flexibilidade e a simultaneidade, uma vez que quando o autor liga as pautas indica que os eventos acontecem ao mesmo tempo como numa partitura de conjunto de câmara: aqui um grupo formado de 2 a 5 vozes. Pode-se, ainda, antever vários tempos: tempos de encontro, tempos de fala, tempos de pausa, tempo de respiração. A intensa canção amorosa é, ainda, corpo, corpo inteiro, da cabeça aos pés.

Dessa primeira leitura, o que fica é que nos pictopoemas de Cesariny há uma significativa mistura de notações: linguísticas (palavras, sinais gráficos como acentos, maiúsculas e minúsculas) e musicais (pautas – 5 linhas e quatro espaços, sistemas - duas ou mais pautas conjugadas que devem ser executadas simultaneamente, claves de fá e sol, apontamento de compassos, ligaduras,

expressões de andamento, nomeação das peças como prelúdio e canção, gêneros musicais, fermatas).

Percorrendo o labirinto dessa escrita linguístico-musical podemos perceber indicações legíveis nas duas notações possibilitando a fruição da performance vocal e da narrativa que emerge da progressão perceptível dos diferentes encontros amorosos.

## REFERÊNCIAS

CESARINY, Mário. **Poesia**. Edição prefácio e notas Perfecto E. Cuadrado. Assírio e Alvim, 2017.

CESARINY, Mário. **Poemas dramáticos e pictopoemas**. Edição, prefácio e notas de Perfecto E. Cuadrado. Assírio e Alvim, 2020.





## ***O puxavante e o almoceve: uma hipótese sobre a homotextualidade em M. Cesariny***

Marcus Vinícius Lessa de Lima

### **Um pressuposto diplomático**

Em 1978, na seção reservada à literatura do clássico compêndio *The Gay Academic*, o pesquisador norte-americano Jacob Stockinger propôs a noção de “homotextualidade” como um ponto médio entre as duas principais perspectivas teóricas então em embate, a crítica literária formalista e os estudos culturais emergentes. Em sua proposta o autor reconhecia, por um lado, a necessidade de “precisão textual” (Stockinger, 1978, p. 36, tradução própria)<sup>1</sup> como uma herança positiva da aproximação formalista à literatura. Por outro lado, reafirmava sua própria inclusão na crítica literária voltada a minorias (*minority criticism*) e defendia

<sup>1</sup> No original, no trecho: “it is undeniable that few, if any, minority studies have attained the degree of textual precision seen in the best of contemporary criticism.”

que os métodos dessa crítica deveriam se tornar mais maduros e precisos, objetivo para o qual a noção de “homotextualidade” viria contribuir. Tal noção surge, portanto, como um operador analítico flutuante e, destaque, *diplomático* entre duas perspectivas teóricas à primeira vista conflitantes.

Stockinger parte da constatação de que “a acusação mais persistente e danosa contra a crítica voltada a minorias é a de ela ser incapaz de acessar um texto diretamente, a de não ser pertinente à literatura entendida ‘literariamente’” (Stockinger, 1978, p. 135, tradução própria)<sup>2</sup>. Para alcançar a ideia de que a sexualidade pudesse configurar uma função textual relevante — a sexualidade de inclinação homoerótica em específico —, Stockinger precisou afastar interpretações meramente ideológicas e biográficas do texto literário. Ao falar em particular sobre esse segundo tipo de interpretação, o autor invoca a noção de “falácia biográfica”, opondo-se a posturas que fariam coincidir os dados textuais aos fatos na vida do autor empírico: “há, claro, vínculos íntimos e causais entre ambos [um escritor e seus escritos], mas são muito mais sutis e intrincados do que geralmente sugerem

---

<sup>2</sup> No original: “the most persistent and damaging accusation leveled against minority criticism is that it cannot directly address a text, that it is not pertinent to literature in a ‘literary’ way.”

críticos que tratam ficções como meras transposições literárias de fatos biográficos” (p. 137 tradução própria)<sup>3</sup>.

O artista a quem dedico as próximas páginas é o português Mário Cesariny. Seria fácil estabelecer elos entre sua vida — a de um homossexual reiteradas vezes alvo de repressão pelo governo salazarista — e o aspecto homoerótico notório em parte da sua produção literária e visual. Lisboa é a cidade onde Cesariny nasceu e passou a juventude, e na qual compôs, em 1947, junto a outros jovens artistas, o Grupo Surrealista Português. Em estudo que analisa à exaustão os arquivos da Polícia de Investigação Criminal de Lisboa na primeira década do Estado Novo (1933-1943), Ana Clotilde Correia conclui o seguinte sobre as práticas policiais persecutórias da homossexualidade masculina:

Houve [...] uma vigilância ativa sobre a prática das relações entre pessoas do mesmo sexo, nomeadamente homens homossexuais, através do policiamento de locais considerados estratégicos, sobretudo os urinóis públicos, dentro dos quais e nas suas imediações os agentes da Secção de Costumes da PSP [Polícia de Segurança Pública] entravam e permaneciam à paisana. [...] A vigilância da polícia de costumes não se cingia aos urinóis públicos, perseguindo na via pública indivíduos que considerava suspeitos ou com atitudes suspeitas. As perseguições iam desembocar muitas vezes não só nos citados urinóis mas também em vãos de escada. [...] As circunstâncias da detenção são essencialmente o flagrante delito, verificando-se, aliás, pelos seus métodos, que a polícia buscava

---

3 No original: “*There are of course intimate and causal ties between the two, but they are much more subtle and intricate than is usually suggested by critics who treat fictions as merely literary transpositions of biographical facts.*”

ativamente e, de certa forma, provocava mesmo esse flagrante delito. [...] A prisão preventiva é norma absoluta nos processos analisados, como ditavam os preceitos legais. A linguagem policial constante dos autos é moralista, como a letra da lei também o era, ao punir a prática de “vícios contra a natureza”. Apesar de esta expressão ser vaga, os policiais procuram ser precisos na reconstituição das circunstâncias que levam às detenções. [...] Os diretores e subdiretores da PIC [Polícia de Investigação Criminal] que proferem as sentenças dos julgamentos sumários recorrem tanto ao ultraje ao pudor como à lei da mendicidade para condenar os arguidos, e fazem-no tanto em casos que envolvem vítimas menores como nas relações que lhes aparecem num quadro de consentimento (Correia, 2017, p. 12).

Ajunte-se a isso o depoimento de Mário Cesariny em sua última entrevista conhecida, quando perguntado sobre como era ser homossexual nas circunstâncias descritas acima:

E disse: “Sim senhor, sou homossexual”. Eles perguntaram: “Com quem?”. E eu respondi: “Não lhes posso dizer, porque quando faço coisas, vou a um cinema e às vezes nem vejo a cara da pessoa que está envolvida comigo”. Quando ameaçaram pôr um agente a seguir-me na rua, disse-lhes: “Esse é o vosso trabalho, mas eu conheço muita gente que não é homossexual e vocês ainda vão ter algum desgosto”. Era assim, uma coisa absurda (Cesariny *apud* Jardim, 2016, p. 146).

Apesar de a via biográfica estar francamente aberta, minha hipótese consiste, na verdade, em tratarmos a inclinação homoerótica nalguns poemas de Cesariny — ou, se os termos de Stockinger se provarem válidos, a *homotextualidade* que os estrutura — como uma estratégia textual. Para lapidar a ideia, comentarei dois poemas em especial, um ao início da produção poética de Cesariny, outro em seu último livro de poemas de todo verbais, isto

é, excetuando alguns lançamentos posteriores melhor descritos como *pictopoemas* ou *poemas visuais*. Ao final, tal estratégia deverá aparecer vinculada à organização e à recepção da tradição literária. Noutras palavras, para retomar a famosa intuição borgiana<sup>4</sup>, a *homotextualidade* pavimentou um dos caminhos pelos quais o poeta *criou seus precursores*, operando, nos poemas em análise, como um modo de leitura ou, se preferirmos, de releitura. O que, de resto, é também o ponto de chegada de Jacob Stockinger no texto que me serviu de partida:

“Homotextualidade” não é tanto um modo de ler textos, mas um modo de relê-los e medir de novo a disparidade entre reações que eram sugeridas ou impostas e a substância que realmente está ali. [...] A proposta não leva a fabricar significância onde ela não existe; busca, na verdade, reduzir as chances de fabricarmos insignificância onde realmente há significância (Stockinger, 1978, p. 148, tradução própria)<sup>5</sup>.

São as últimas palavras de Stockinger em seu artigo no *The Gay Academic*. Espero que o conjunto das passagens citadas até aqui dê mostra suficiente de que a retórica do autor assumia ser incontornável, em 1978, aliar a defesa da pertinência da crítica literária voltada a minorias com a

---

4 “Fato é que cada escritor *cria* seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro.” No original: “*El hecho es que cada escritor crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro*” (Borges, 1984, p. 712).

5 No original: “‘Homotextuality’ is not so much a way to read texts as a way to reread them and to measure once again the disparity between the reactions that were implied or imposed and the substance that is really there. [...] It does not propose that we fabricate significance where there is none; it seeks rather to lessen the likelihood of fabricating insignificance where there really is significance.”

própria formulação do seu aparato teórico e metodológico. Hoje, tal pensamento em mão dupla não parece mais necessário, haja vista o livre-trânsito que perspectivas teóricas tributárias dos estudos culturais conquistaram nos departamentos de literatura de Universidades por todo o mundo. Minha retomada à diplomacia de Jacob Stockinger tem, portanto, outro sentido.

Mais de duas décadas após a publicação do *The Gay Academic*, Leyla Perrone-Moisés pressentia nos estudos culturais “uma chance e um perigo”. A autora dizia que “[a] ‘chance’ é esses estudos abrirem novos territórios na vasta área dos estudos literários; e o ‘perigo’ é de esmagarem o literário e se tornarem tão ideológicos quanto os discursos ideológicos que pretendem criticar” (Perrone-Moisés, 2007, p. 174). Justiça seja feita, em meio às defesas de Stockinger (1978) já está presente a condenação a certo tipo de crítica voltada às minorias, precisamente aquela que assume a postura de ignorar “realidades históricas, sociais e artísticas”, e “acaba sendo valorativa em vez de cognitiva, arriscando transformar autores de primeira-linha em ideólogos de segunda-linha ou vice-versa” (p. 135 tradução própria)<sup>6</sup>. Dito isso, a “chance” que antecipo

---

6 No original: “*Ignoring historical, social and artistic realities, this kind of minority criticism ends up being evaluative rather than cognitive and risks turning first-rate authors into second-rate ideologues or vice-versa.*”

aqui é a de uma reconsideração futura do lugar do homoerotismo no todo do projeto estético cesarinyano. Longe de ser o centro irradiador dessa obra — que, aliás, não me parece redutível a nenhum centro ou aspecto único —, o homoerotismo ou, entendido como função textual, a homotextualidade apresenta-se em traços muito específicos, a ponto de ter importância evidente e, por isso, jamais negligenciável no percurso do artista. Em contrapartida, há o risco da inversão, *mutatis mutandis*, das sentenças anteriores. Melhor dizer, o “perigo” a ser evitado é a redução da obra de Mário Cesariny a uma propriedade exclusiva, sendo esse um artista que legou a nós sobretudo um desafio em forma de obra, tão amplo e variado seu *corpus* textual.

## O campo e o puxavante

e como sempre não há lugar para nós nesta cidade  
esta ou outra qualquer que de perto ou de longe a esta se pareça  
Mário Cesariny (2017, p. 226)

*Burlescas, teóricas e sentimentais* é um dos primeiros conjuntos de poemas escritos por Mário Cesariny, nalgum momento entre 1942 e 1944 (devem ser diferenciados, aqui, da antologia de mesmo título lançada em 1972). Dentre esses textos inaugurais, encontramos “Alcatrão”:

mais primaveras que treze não tem  
mas eu far-lhe-ia, por bem,  
um bom cumprimento rural  
e, pois que é campo, todo em pastoral:

olá puxavante de cabelos louros  
que com tua gola azul-poeta  
matas o estio na bicicleta  
que tem mais raiar que o rei d'ouros!  
(Cesariny, 2017, p. 38).

Numa estrada — o asfalto é introduzido pelo título —, é veloz o encontro entre o eu-lírico e um garoto, quer pela brevidade da forma, quer pelo movimento da bicicleta. A princípio, seguindo a tonalidade burlesca apontada desde o nome do conjunto de poemas, esta é uma simples blague com a tradição poética pastoral. A impressão inicial é de que o efeito humorístico, leve, sutil e gracioso, origina-se no reconhecimento das convenções da poesia pastoril e de sua arbitrariedade. Manifestando autoconsciência (“far-lhe-ia [...] um bom cumprimento rural [...] todo em pastoral”), tal convencionalismo, tão logo o campo é invocado, aparenta intensificar a dicção arcaizante pela presença da palavra incomum “puxavante”. Logo em seguida, a paisagem natural é esboçada por meio da estação, quando o poema nomeia o “estio”. E o artifício literário, além do mais, vai se generalizando à medida que as rimas se impõem progressivamente à audição.

São evidentes a remissão à tradição pastoral, a presença artificiosa das rimas e certo ruído provocado

pelo termo “puxavante”. O “estio”, por sua vez, pede contextualização mais extensa. No grande trabalho de fôlego que é *O campo e a cidade*, ao analisar os reflexos dos modos de vida rural e urbano na literatura inglesa, Raymond Williams (1989) descreve uma complexa dinâmica entre a perspectiva histórica assumida pelos autores e a perspectiva literária que fazem da tradição poética bucólica. Essa tradição tem seu início situado com frequência na Grécia helenística do século III a.C., quando o bucolismo literário já é modalidade poética bem estabelecida e muito praticada. Apesar disso, a primeira tematização conhecida da vida campestre remonta ao mundo grego arcaico do século VIII a.C., com Hesíodo e *Os trabalhos e os dias*. Para Williams, essa é “uma epopeia da lavoura, no sentido mais amplo do termo: a prática da agricultura e do comércio no contexto de uma forma de vida em que a prudência e o esforço são considerados as virtudes fundamentais”(Williams, 1989, p. 28-29). Ao tematizar o mito das cinco raças humanas e da origem divina da humanidade, Hesíodo começa pela mítica Idade do Ouro, identificada a um tempo em que “a terra fecunda produzia seu fruto/ espontaneamente, muito e de bom grado” e os humanos “voluntária/ e tranquilamente repartiam os trabalhos, tendo bens abundantes” (Hesíodo, 2012, p. 73). Contrastada à Idade do Ferro em que o

próprio poeta se situa<sup>7</sup>, aquela originária “terra fecunda” é a primeira configuração ocidental do *topos* literário de um tempo passado de abundância, paz e tranquilidade, algo que reaparece na tradição cristã, mas nos contornos específicos do Paraíso Edênico. No desenvolvimento posterior da canção pastoral grega, em especial nos *Idílios* de Teócrito (séc. III a.C.), tal lugar-comum já fora modificado, surgindo nele um traço que nos interessa de perto: a imagem do verão ganha proeminência, passando a projetar-se numa atmosfera “de comunidade simples [...] desfrutando as delícias do verão e da fertilidade com um prazer acentuado pela consciência do que ocasionam o inverno, a esterilidade e os imprevistos” (Williams, 1989, p. 30).

Seria exagero afirmar que o “estio” no poema de Mário Cesariny retroceda com tamanha facilidade à pastoral clássica. O argumento dependeria de conhecermos a história pessoal das leituras feitas pelo poeta e, depois, trilharmos ao contrário a linha de transmissão, indo de Cesariny às fontes mais remotas. Mesmo assim, considerando a visível alusão de “Alcatrão” à pastoral, não me parece excessivo reconhecer o lugar da estação estival numa estrutura mais abrangente

---

<sup>7</sup> “Que eu não mais fizesse parte então da quinta raça/ de homens, mas tivesse morrido antes ou nascido depois./ Pois a raça agora é bem a de ferro. Nem de dia/ terão pausa da fadiga e da miséria, nem à noite deixarão/ de se consumir: os deuses lhes darão duras preocupações.” (Hesíodo, 2012, p. 81).

de contrastes, característica do bucolismo clássico e posterior. É recorrente nessa literatura rural a tensão entre “tipos de experiência: entre verão e inverno; entre deleite e perda; entre colheita e trabalho; entre cantar e viajar; entre passado ou futuro e presente” (Williams, 1989, p. 33). Ainda que diluída numa polarização generalista entre campo e cidade, ou mesmo numa pura idealização do campo em que sequer é explicitado o outro termo da oposição, o *topos* do passado pródigo se impõe com tamanha força de sugestão a ponto de tornar-se um verdadeiro emblema dessa modalidade literária. Como exemplo, vejamos uma dicionarização mais recente do termo “Pastoral”:

A ideia dominante [...] é a procura de um refúgio no mundo natural, idealizado, como lenitivo e protecção contra conflitos e agressões sofridas na sociedade urbana ou na corte. É assim uma forma de primitivismo ou saudade de um passado edénico — o Paraíso Perdido da mitologia cristã — ou a Idade de Ouro difundida por Hesíodo, Virgílio e Ovídio (Abreu, 2009, p. 3).

É nesse quadro de um mundo outro, campestre e melhor, que a invocação ao estio deve ser entendida, ao lado das palavras “rural”, “campo” e “pastoral”. São palavras-chave que pressupõem, por oposição, o mundo urbano. Chama atenção, e contribui para a impressão de um contraste talvez fundamental, o fato de semelhante espaço se imprimir reiteradas vezes nas *Burlescas, teóricas e sentimentais*, ora com visíveis contornos rurais, ora como

faixa costeira. No poema “Ode doméstica” (Cesariny, 2017, p. 39), endereçado a uma segunda pessoa, a imagem de “um pequeno pastor que passasse/ na estrada, com suas ovelhas” é “um pretexto/ para seres feliz”. Em “Corneta” (Cesariny, 2017, p. 40), o cinema é o local de encontro entre o eu-lírico e certo “jean-claude”; porém, o poeta faz questão de acrescentar um atributo: trata-se do “cinema da terra”. Noutro poema, é “junto à cama do mar” que se pode jogar “os jogos de Diana correça” (Cesariny, 2017, p. 41), deusa romana da caça, numa provável alusão a outro *topos* clássico (aqui deslocado para a costa): o do enlace amoroso que se desenrola com um dos parceiros identificado à presa, o outro, ao caçador. Dois poemas têm o recesso natural como um lugar de reclusão: no “Canto da hora do banho”, primeira seção do *Romance da Praia de Moledo* (Cesariny, 2017, p. 31), o eu-lírico banha-se solitário no mar; em “A fonte” (Cesariny, 2017, p. 35), sempre a “vigiar quem passa/ que vem/ de ver o mar”, há uma fonte solitária na “mudez do pinhal”. Mas exemplo melhor ainda é o do poema “Na foz do Rio Minho”, em que o passeio de barco dos dois amantes é ocasião para a imagética fálica invocada pelo “croque” — uma vara para atracar barcos, com um gancho na ponta — e pela imagem (estival?) do “sol a pino”:

Com as mãos na água fria era melhor.  
Tu largavas a vela e o mar cobrava

De ondas mansas a barca sem motor.

[...]

Tu sol a pino eu senhor do croque  
Que com um seco raspar de unha  
Batia as margens sóbrias da Corunha  
(Cesariny, 2017, p. 44).

Mantendo na retaguarda o raciocínio anterior, há outros detalhes para olharmos de perto. O espaço campestre do poema “Alcatrão” é reforçado por mais um elemento: a acepção principal do “puxavante” (no quinto verso) é a de um instrumento que, dentre outros usos, serve ao ferrador para aparar o casco de um animal antes de lhe colocar ferradura. Noutra acepção, contudo, o termo é sinônimo informal de “puxante”, adjetivo para aquilo que é muito picante ou salgado e, por isso, dá sede. Considerada a homonímia, o poema ganha uma dimensão erótica incontornável. O tal “puxavante” pode caracterizar por metonímia (o instrumento pelo usuário) um jovem ferrador, já que o poema nomeia com o termo um interlocutor intratextual que é sem dúvida humano, vide seus “cabelos louros”, e a qualificação completada pelas duas orações adjetivas. A primeira, lhe dá roupa, a “gola azul-poeta”, e a ação de “mata[r] o estio de bicicleta”. A outra, que tanto pode qualificar a bicicleta quanto o ciclista, destaca, em chave elogiosa, o brilho e a luminosidade de quem “tem mais raiar que o rei d’ouros!”

Agora, se recordarmos que o tal “puxavante” não tem mais do que treze anos, será possível sugerir que a blague com a poesia pastoril se sobrepõe, aqui, a outro gênero poético de estrutura fortemente dialógica, dando-nos, talvez, alguma pista sobre a recepção que Mário Cesariny fez da tradição poética clássica. Trata-se do epigrama homoerótico greco-latino.

João Angelo Oliva Neto (1996), ao comentar sobre o epigrama na Antiguidade — leia-se epigrama *em geral*, não apenas o homoerótico —, recorda que certos textos pragmáticos da Grécia Arcaica (VIII a VI a.C.), aqueles que davam voz à pedra das inscrições tumulares, estão na provável origem desse gênero. Reinterpretado pelos poetas helenísticos (IV a I a.C.) como um gênero poético propriamente dito, no *corpus* epigramático que sobreviveu séculos adentro é significativa a presença dos objetos.

O epigrama, forma breve, nascida talvez das inscrições tumulares, teve em Calímaco e demais helenísticos cultores diligentes e transformou-se em gênero literário autônomo. Seus epigramas guardam aquele traço característico de dar voz à lápide e a objetos votivos, que, em vez de trazer a fala de um narrador alheio, eles mesmos falam o texto ali presente, recurso potencializado pelo cunho literário que possuem (Oliva Neto, 1996, p. 33).

No “Alcatrão” de Cesariny, objeto nenhum ganha voz para conduzir o poema, apesar de o “puxavante” ser fundamental na tensão erótica ali construída. Entretanto, dentre a ampla diversidade temática que caracteriza

o epigrama antigo (Cesila, 2017, p. 35-37), modalidade bastante praticada é o epigrama homoerótico destinado a um garoto, “a chamada *moûsa paidiké* (‘poesia sobre o menino’), que “expressa em geral encanto com o belo corpo de um jovem” (Oliva Neto, 1996, p. 33). Profuso no mundo helenístico, a partir daí recebido e cultivado pelos romanos, é provável que o epigrama da *musa puerilis* (em latim) tenha seu exemplo hoje mais conhecido no ciclo de poemas que Catulo (séc. I a.C.) dedicou ao menino Juvêncio. Ora, o “Alcatrão” de Cesariny aparenta recordar esse traço dos epigramas homoeróticos de Catulo, em que o *puer* (ou garoto) é objeto de desejo. Mas é preciso limitar nosso alcance à chave elogiosa da poesia catulaica e não mais, pois Catulo percorre as fases do amor desde a plenitude à desgraça, observação válida tanto para seus poemas heteroeróticos quanto para os homoeróticos (Fedeli, 2010), o que evidentemente não se aplica ao texto cesariniano em tela.

Dois problemas cuja complexidade excede em muito o presente texto são os intrincados códigos sociais que regiam as relações homoeróticas em Roma e a questão da mediação literária desses códigos. Por ora, deixados de lado ambos, importa mais destacar o fato de Catulo ser o primeiro exemplo conhecido duma mudança de dicção na poesia latina, quando o assunto era o amor e as relações

sexuais entre homens. A respeito do tema, Zélia de Almeida Cardoso (1992) fez um importante levantamento que inicia em meados do século III a.C., com as comédias de Plauto, e vai até meados do século II de nossa Era, com as biografias dos doze Césares por Suetônio. A autora identificou que, ao contrário do tratamento de Plauto, comediógrafo ativo nos séculos III e II a.C., cujas comédias aludem à homossexualidade de modo risível, despertando reações de reprovação em suas personagens, o ciclo que Catulo dedica ao menino Juvêncio marca uma indiscutível transformação. Nele, a relação homoerótica passa a ser representada “como um fenômeno natural: a paixão de um homem por um jovem, semelhantemente à que nutre por uma *puella* [jovem mulher], é causa de sofrimento, de ciúme e de insatisfação” (Cardoso, 1992, p. 87)<sup>8</sup>. Mário Cesariny não percorre semelhante amor de fases, e o componente narrativo não é tão acentuado nas suas *Burlescas, teóricas e sentimentais* quanto num ciclo lírico propriamente dito. Seria difícil, porém, ignorarmos a insistência desse conjunto de poemas em esboçar a figura de um jovem loiro, além do mais, com traços associados ao bucolismo a que vinha me referindo mais acima. Vide esta quintilha do longo poema que fecha o conjunto, a “Cantiga de S. João”:

---

8 Não obstante, Catulo também apresentará a homossexualidade masculina como motivo de insulto — por exemplo, nos poemas de números 16 e 28 —, ou de modo malicioso e irônico — como no de número 100.

Moço de cabelos de oiro  
edénico anjo expulso  
há pedrarias, besoiros  
romances, olhos de toiros  
no contorno do teu pulso  
(Cesariny, 2017, p. 60).

Tal descrição, aliás, vem logo após o quarteto de versos fálicos “S. João João João/ das putas bravas do rio/ ajeita-me no calção/ esse mastro de navio” (Cesariny, 2017, p. 60). Esse poema, como um todo, procede pelo adensamento da imagem de um “amigo” do eu-lírico. A palavra destacada, além de remeter ao estilema mais marcante das cantigas de amigo do Medievo galego-português — mais um elemento a considerar na questão da recepção cesarynana —, também coloca o problema da projeção feminina do eu-lírico, pois a cantiga de amigo, cabe lembrar, emula a locução de uma mulher, o que obviamente não foge ao escopo do homoerotismo discutido aqui.

Retomando a questão da narratividade, nessa “Cantiga de S. João” a relação com o “amigo” é por vezes uma paixão malograda e ressentida:

Ruth dos cabelos de oiro  
Maria da Conceição  
vem falar ao meu amigo  
muda-lhe a pena em paixão!

E o meu amigo afogado  
pálido loiro virado

prò lado da escuridão!

Eu já estive pra matá-lo  
e acabava-se o romance  
mas achei melhor deixá-lo  
andar até que se canse

Daqui pra casa é um talo  
de casa à cama é um lance  
(Cesariny, 2017, p. 59).

Muito mais breve, o poema “Alcatrão” não realizaria sozinho a narratividade esperada de um ciclo. Mas, recorro, não é isso o que está em jogo aqui. Vejamos o que Robson Tadeu Cesila (2017, p. 21-22) comenta sobre “a acepção moderna de epigrama”:

Encontrada em dicionários lexicais ou de crítica literária, é [...] uma composição curta e concisa, em versos e de temática satírica ou jocosa. Assim o entenderia um poeta novel que decidisse se dedicar hoje ao gênero, compondo, sem dúvida, como resultado, um texto poético curto e de tema e tom satírico-jocosos, e empenhando-se para que as palavras, sobretudo as do final do poema, contivessem algo de engenhoso, espirituoso, arguto, malicioso, sarcástico, mordaz, picante ou como quer que chamemos aquele elemento de agudeza que está presente na grande maioria dos exemplares do gênero através dos séculos.

Sem querer afirmar que Mário Cesariny extraía motivos e formas de dicionários, o resultado de “Alcatrão” parece encontrar com muita engenhosidade — e argúcia, malícia, sarcasmo, picância... —, na ambiguidade da palavra “puxavante”, uma provocação homoerótica das mais arriscadas, diga-se de passagem, no contexto em que o poema teria sido escrito, durante o Estado Novo,

na década subsequente à promulgação da Constituição de 1933. Se pensarmos, para finalizar, que a variedade temática é aspecto marcante do epigrama antigo, indo desde a morte e o sofrimento até o elogio ao vinho, o elemento homoerótico revelará, aqui, seu caráter de função textual. Ou, para recuperar o termo de Jacob Stockinger, sua funcionalidade homotextual. O quadro bucólico em que Cesariny situa o poema — e a maior parte dessas *Burlescas, teóricas e sentimentais* — daria ainda mais subsídios para tal leitura, se lembrarmos que Stockinger (1978, p. 143, tradução própria) já falava do campo como um dos mais correntes espaços homotextuais na literatura:

autores e personagens [...] também podem deliberadamente deixar um espaço opressivo ao procurarem o espaço marginal do campo, que é um espaço privilegiado para o homossexual, porque marca tanto seu ostracismo quanto a chance de recuperar seu amor “não natural” na própria natureza.<sup>9</sup>

Por mais que o comentário acima se direcionasse às literaturas francófona e anglófona, o percurso até aqui permite deduzir que os espaços do campo ou da costa, ambos remotos, são onde o desejo homoerótico encontra maior vazão nesses primeiros poemas de Cesariny. Tal remissão ao *topos* do refúgio num tempo e mundo melhores — ou, no caso em tela, num espaço melhor —

---

9 No original: “both authors and characters [...] can also deliberately flee oppressive space by seeking out the marginal space of the open countryside, which is privileged space for the homosexual because it marks both his ostracism and the chance to recuperate his ‘unnatural’ love in nature.”

associa-se no poema “Alcatrão” ao desejo sexual por um jovem, característico dos epigramas antigos da *musa puerilis*. Não é demais ressaltar que quaisquer conclusões biográficas retiradas daí seriam um exagero, em relação quer aos parceiros que o poeta teve em vida, quer aos autores que leu e tratou como precursores. É melhor concluir, portanto, falando não no epigrama antigo, mas no *caráter epigramático* desse poema de Mário Cesariny.

Nesse primeiro exemplo, para que fique claro, a homotextualidade se assemelha a um filtro de seleção. Atua sobre a recepção de um *corpus* literário cujo interesse não parece ter sido somente a leitura, mas também, e principalmente, a releitura em forma de resposta poética. Sobrepor um poema da *musa puerillis* e a poesia pastoril, além do mais, empurra esta última rumo à atualização — ou seria rumo à sabotagem? —, já que sua tradição antiga não conhece muitos exemplares homoeróticos. É um amor frustrado, aliás, o exemplo solitário do pastor Coridão, que lamenta sua paixão não correspondida pelo jovem e formoso Aléxis, na segunda bucólica de Virgílio.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Uma investigação mais extensa e menos especulativa que a minha não poderia ignorar o artigo de Fredericksen (2015), tratando da recepção da segunda bucólica de Virgílio na tradição pastoral ao longo do tempo.

## O almocreve e a taponna mestra

*no deitar a língua de fora, no grande manguito aos Autores  
é que se vê se uma obra está completa*  
Mário Cesariny (2017, p. 166)

*é mister desconfiar de um homem mais caprichoso do que todas as mulheres*  
Oliveira Martins (1980, p. 18)

Saltamos agora do início para o final da obra que Cesariny publicou em vida. O poema que leremos é parte d’*O virgem negra*; na edição revista e aumentada de 1996<sup>11</sup>, está na segunda das três seções do livro. Seu título é “Ela canta...”

Ela canta, pobre ceifeira,  
Julgando-se feliz, talvez.  
Canta, e roussa. E a sua voz, cheia  
De alegre e anónima liquidez

É branca como um grito de ave  
Num ferro de Alcácer-Kibir,  
E há réstias de luz e de adarve  
No som que ela faz a se vir.

Ouvi-la, alegre e aborrece.  
Na sua voz há recidiva.  
E roussa como se tivesse  
Mais fodas a dar do que a vida.

Ah! Poder ser tu sendo eu!  
Ter a tua alegre limalha  
E todo o ouro dela! Ó céu  
Ó campo, ó canção,

---

11 A primeira edição saiu em 1989 pela Assírio & Alvim, que também é responsável pela segunda.

O homem pesa tanto e a matriz é tão leve!  
Entrai por mim dentro! Tornai  
Meu ânus o vosso almocreve!  
Depois, levando-me, passai.  
(Cesariny, 2017, p. 627).

É uma indiscutível paródia dessacralizante do conhecido poema ortônimo que Fernando Pessoa publicou no terceiro número da revista *Athena*, em dezembro de 1924. O poema, todos sabemos, não tem título e inicia no verso “Ela canta, pobre ceifeira”.<sup>12</sup>

Por aí já começa o procedimento paródico de Cesariny: na segunda parte d’*O Virgem Negra*, é o único poema que recebe título, talvez para nos provocar a perceber a distância entre cantar e rouçar (no poema “roussar”), palavra que substitui o “ceifar” do terceiro verso pessoano. O verbo utilizado na paródia tem o sentido arcaico de raptar uma donzela. É provável que a partir daí tenha desenvolvido sua acepção contemporânea, a de violentar uma mulher. No dialeto minhoto, significa ainda roçar, esfregar, friccionar.

Deslocando-nos do Minho para a Galícia vizinha —

12 “Ela canta, pobre ceifeira,/ Julgando-se feliz talvez;/ Canta, e ceifa, e a sua voz, cheia/ De alegre e anónima viuvez,// Ondula como um canto de ave/ No ar limpo como um limiar,/ E há curvas no enredo suave/ Do som que ela tem a cantar.// Ouvi-la alegre e entristece,/ Na sua voz há o campo e a lida,/ E canta como se tivesse/ Mais razões pra cantar que a vida.// Ah, canta, canta sem razão!/ O que em mim sente ’stá pensando./ Derrama no meu coração/ A tua incerta voz ondeando!// Ah, poder ser tu, sendo eu!/ Ter a tua alegre inconsciência,/ E a consciência disso! Ó céu!/ Ó campo! Ó canção! A ciência// Pesa tanto e a vida é tão breve!/ Entrai por mim dentro! Tornai/ Minha alma a vossa sombra leve!/ Depois, levando-me, passai!” (Pessoa, 2016, p. 122-123).

pois o verbo também aparece no galego, nas formas “rouçar”, “rousar”, ou, como Cesariny escreve, “roussar” —, encontraremos várias acepções. O galego nos dá o sentido de chiar ou ranger, em conflito com o canto da ceifeira pessoana, numa acepção que sem dúvida ganha tintas zombeteiras ao compararmos paródia e parodiado. Há também a acepção de vagar desocupado, vagabundear, opondo-se outra vez ao original, aliás substituindo dele o trabalho da ceifa. Uma outra acepção galega, por sua vez, a de dar meia volta com um carro de bois ou fazê-lo andar para trás, é consonante com o quadro rural pintado por Pessoa. Além dessas, repetem-se no galego acepções que já havíamos encontrado: a de roçar ou friccionar, como no dialeto minhoto, e a de violar ou forçar uma mulher. Cabe lembrar, porém, que nossa ceifeira “roussa como se tivesse/ Mais fodas a dar do que a vida”. Noutras palavras, o caráter polissêmico desse verbo deve ser apenas aparente, já que na paródia é regulado sobretudo pelo campo semântico sexual.<sup>13</sup> Fernando Cabral Martins (2016), que estudou extensivamente a concepção e o lugar d’*O virgem negra* na obra de seu autor, recompõe a moldura em que a questão da sexualidade

---

13 Para as acepções do galego, utilizei a entrada *rousar* no *Dicionario de dicionários* (DdD), plataforma de obras lexicográficas galegas dos sécs. XIX e XX, sob responsabilidade do Instituto da Língua Galega e do Seminário de Linguística Informática da Universidade de Vigo. Disponível em: <https://ilg.usc.gal/ddd/index.php>. Acesso em: 15 mai. 2024.

peçoana se encontrava alguns anos antes da primeira edição do livro de Cesariny, em 1989:

A questão sexual passa para o primeiro plano das preocupações crítico-mitográficas peçoanas após a edição de David Mourão-Ferreira, em 1978, das *Cartas de Amor* [...]. Entretanto, logo em 1979, um artigo de Y. K. Centeno deduz dessas cartas uma leitura célebre e marcante, que se condensa num título feliz: “Fernando Pessoa. Ophélia-bébézinho ou o *horror do sexo*”. [...] [A] ideia de um estranho homem sem corpo e de um poeta de imaginação assexuada persistiu, e emerge n’*O virgem negra* (Martins, 2016, p. 54-55).

O poema que deu lugar à paródia é importantíssimo para a crítica peçoana, a ponto de Massaud Moisés ([19-], p. 16) dizê-lo portador de “toda uma teoria poética” e do “núcleo da cosmovisão do poeta”, precisamente ao falar do verso “O que em mim sente ’stá pensando”. Ora, esse é o segundo verso da única quadra que Cesariny omite por inteiro em seu “Ela canta...”. Saltando-a, passa de imediato para a questão da projeção do Eu no Outro (“Poder ser tu sendo eu!”), mas termina identificando tal possibilidade de comunhão com o outro, na última quadra, à relação sexual. E essa será uma relação homoerótica no caso de assumirmos que o eu-lírico é masculino, um pressuposto lícito a julgar pelo subtítulo d’*O virgem negra*, que apresenta todo o livro como uma “explicação” de Fernando Pessoa.<sup>14</sup> Os imperativos na quadra final

<sup>14</sup> “*Fernando Pessoa Explicado às Criancinhas Naturais e Estrangeiras*” é o subtítulo na segunda edição. Na primeira era muito mais longo, em forma “típica do folheto de cordel” (Martins, 2016, p. 47-48), mas, para o que interessa aqui, também iniciava no mesmo segmento que a edição revista e aumentada. Ao levantar as prováveis motivações dessa “explicação”, Fernando Cabral Martins (p. 4) recorda que ao longo dos anos 80 as traduções de Pessoa

da paródia, em especial “Entrai” e “Tornai”, manifestam o desejo de ser penetrado. E para dar forma a esse desejo, se recordarmos a questão pessoana da projeção do Eu no Outro, o eu-lírico de Mário Cesariny parece antever a possibilidade da penetração apenas após confundir-se à mulher que “roussa”. Tal projeção é tônica que ressalta em boa parte do livro, e seu momento mais declarado talvez esteja no início do poema “Alheio...”:

E no *Epithalamium* fiz  
Que pudessem saber  
Que feliz ou infeliz  
O sou como mulher

As costas do meu ser  
Deixei em inglês  
Porque isso em português  
Não o podia escrever

[...]

O luso aqui sistema  
Desde o primeiro cacho  
É rebentar a fêmea  
Co' ímpeto do macho  
(Cesariny, 2017, p. 602).

De volta às ceifeiras, não bastasse expurgar o poema original de toda reflexão metafísico-existencial, a paródia ainda se apoia num enquadramento nada elevado, ou melhor, bastante carnal do sexo. Além disso, os arcaísmos

---

universalizaram o nome do poeta, que chegou a ser incluído, em 1994, no *Cânone ocidental* de Harold Bloom.

continuam impulsionando a dicção humorística, tal como no caso do “Alcatrão” que comentei páginas atrás. Mas agora pesam tons adicionais de comicidade, em razão de Cesariny reproduzir — e, com isso, alterar seu efeito — as exclamações que pontuam a maior parte da segunda metade do texto pessoano. Para encaminhar o raciocínio, comparemos a última quadra de cada poema, prestando atenção nas exclamações:

[A ciência] Pesa tanto e a vida é tão breve!  
Entraí por mim dentro! Tornai  
Minha alma a vossa sombra leve!  
Depois, levando-me, passai!  
(Pessoa, 2016, p. 123).

O homem pesa tanto e a matriz é tão leve!  
Entraí por mim dentro! Tornai  
Meu ânus o vosso almocreve!  
Depois, levando-me, passai.  
(Cesariny, 2017, p. 627).

A intensidade elevada pelas reiteradas exclamações tem seu ápice ao chegar na figura do almocreve, isto é, no condutor de bestas de carga. Esse é um dos termos comparativos da metáfora homotextual mais visual, material e corpórea no poema de Mário Cesariny. E que, com certo humor, não deixa de pressupor o Outro (como quereria Pessoa), pois o almocreve só tem razão de ser quando há besta a conduzir. A metáfora encaminha, aliás, o arremate da paródia. Afinal, por mais que os últimos versos dos poemas sejam quase idênticos (salvo

a pontuação ao fim), a corrosão humorística do texto pessoano se completará ali, já que a projeção do Eu na ceifeira, como disse mais acima, terminará convertida numa projeção sexual de caráter homoerótico. Está aí um dos fundamentos da operação parodística de Cesariny n’*O virgem negra*, e que pode nos dar a melhor direção de leitura para o funcionamento da homotextualidade no livro como um todo:

Mário Cesariny [...] prefere descrever Pessoa, dez anos depois do consensualizado “*horror do sexo*”, como alguém de homossexualidade reprimida mas mal escondida. [...] Além disso, é uma afirmação *pro domo sua*, pois Mário Cesariny trava um combate pelo reconhecimento do direito à liberdade sexual que durante tanto tempo lhe fora negado — por vezes com prisão e sempre com a maior humilhação (Martins, 2016, p. 55).

Mas não se trata apenas disso. No caso do poema “Alcatrão”, recordo que propus entendermos a homotextualidade como um princípio de seleção, ou, como denominei, um filtro de precursores literários. O poema “Ela canta...” — melhor dizer, *O virgem negra* inteiro — vai além. Não atua apenas sobre certa tradição literária de que o poeta se quer herdeiro; para falar com outra herdeira considerável, Mário Cesariny não se limita ao “poema arquitectura” pessoano (Andresen, 2015, p. 466). Sua ação principal é, na verdade, uma estratégia de contracrítica: “trata-se, no caso de Cesariny, que a expôs em 1958 [no artigo ‘Fernando Nogueira Pessoa

Autoractor’]<sup>15</sup>, de uma leitura de Pessoa que se confronta com outras. São as leituras dos poemas que são objecto de combate, não os poemas, nem sequer o poeta” (Martins, 2016, p. 76).

Numa das cartas que compõem a terceira parte da edição de 1996<sup>16</sup> ficcionalmente remetida por Álvaro de Campos a João Gaspar Simões, o alvo aparece de forma explícita: o objetivo é dar “uma taponna mestra no aparelho crítico da *Presença*, na consciência crítica da *Presença*, na atenção crítica da *Presença*, na imposição crítica da *Presença*” (Cesariny, 2017, p. 678-679). Tal realização, além do mais, é atribuída na carta ao próprio Pessoa, quando Álvaro de Campos (o de Cesariny) comenta uma outra carta, remetida por seu “irmão” ao mesmo Gaspar Simões, respondendo ao pedido de um juízo crítico para o livro *O mistério da poesia*, que o destinatário publicara (de fato, não ficcionalmente) em 1931. O sentido performático da constituição da obra pessoana — o conhecido “drama em gente” — é elevado ao máximo pela carta que Cesariny inventa. Biografia, heteronímia e mitologia infantil pessoanas se misturam a famosos nomes da vida literária portuguesa; até o próprio autor d’*O virgem negra* comparece:

---

15 Republicado como “Fernando Pessoa” na coletânea de textos críticos *As mãos na água a cabeça no mar* (1985), cuja primeira edição data de 1972.

16 “Uma carta de Raul Leal (Hench) a Mário de Sá-Carneiro”; “Uma carta de Raul Leal (Hench) a Fernando Pessoa”; “Uma carta de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões” e “Uma carta de Álvaro de Campos a João Gaspar Simões”.

Tenho para mim que o rocinante que assina M.C.V. e lhe chamou [a Pessoa] “aldeão do mundo a haver”, nisso, acertou, retirado o “mundo”, e o “a haver”, que bem se vê serem jeito da redondilha. [...] Que ele [Pessoa] tenha descarregado sobre mim todo o seu cosmopolitismo, todo o seu internacionalismo, todo o seu sadomasoquismo, sobre mim, que sou de Tavira que é tudo menos uma aldeia (vá lá ver), não tira uma vírgula ao período. Saloio ainda quando taxa de obscenos o *Antinous* e o “*Epithalamium*”. Que tem aquilo de obsceno, dirme-á o snr. dr.? Obsceno, talvez o tremor que o tomou quando, uma vez, como o Dante Gabriel Rossetti fez com o Swinburne, lhe levei ao quarto uma mulher da vida. Ele saiu disparado para a rua e nessa noite foi dormir ao Hotel Frankfurt com o Chevalier de Pas, por acaso inaudito encontrado no mesmo hotel, e a quem ele, ainda menino, tanto escrevera. Significa que tenham feito “coisas” um ou outro ou ambos a par? Nada disso. Significa o que significa, verdadeiramente, O Mistério da Poesia (Cesariny, 2017, p. 680).

Se recuperarmos a função que Martins (2016) atribuiu a essa carta no conjunto das duas edições d’*O virgem negra* — “suscita[r] uma releitura do livro, em relação ao qual surge como uma conclusão” (Martins, 2016, p. 57) —, e se mantivermos à vista o fato de que Cesariny, quando não parodia poemas em específico, faz o pastiche das várias dicções pessoais, entenderemos o papel da homotextualidade aqui. Quer se trate do poema da ceifeira, quer da carta citada acima (vide o que é dito do Chevalier de Pas), quer do livro como um todo, a rerepresentação de Fernando Pessoa em moldura homoerótica tem papel específico num maquinário textual cujo alcance e intervenção são bem mais amplos do que a simples especulação sobre a vida privada do poeta. Na contracorrente da leitura psiquiatrizante da

heteronímia, o Pessoa parodiado por Cesariny surge como um *poeta-actor* — vide o título do artigo de 1958 — e a heteronímia como uma estratégia consciente, um jogo poético lúdico em escala ampliada, capaz de intervir na própria vida, para além da mera textualidade literária. O movimento é explícito noutra parte da carta de Álvaro de Campos a Gaspar Simões, em que o poema da ceifeira (o da obra ortônima) aparece como o “poema onde ele [Pessoa] *tenta fixar a lume esperto*” — com destaque — “o que ele *quer que acreditemos ser*” — também com destaque — “o cerne da sua filosofia” (Cesariny, 2017, p. 680, grifos próprios). Ressalta o sentido de uma suposta manipulação consciente da recepção crítica por parte de Pessoa.

Desta vez lendo o artigo que Cesariny escreveu em 1958, é Fernando Cabral Martins quem novamente nos dará a direção. Em oposição à leitura literal da famosa carta a Adolfo Casais Monteiro sobre a gênese dos heterônimos, interpretação inaugurada pelo grupo da *Presença* quando da publicação dessa carta<sup>17</sup>, e que colocou em chave psiquiátrica a questão duma suposta “multiplicação de personalidades” pessoana, para Mário Cesariny “não existe em nenhum momento a perda de noção, próxima ou longínqua, de que o autor é Pessoa e que os ‘outros’ são, de facto, apenas personagens suas”

---

17 A carta data de 13 de janeiro de 1935. Veio a público no número 49 da *Presença*, em junho de 1937.

(Martins, 2016, p. 61). E continua, num trecho longo que transcrevo:

O que Mário Cesariny intenta destruir em Pessoa é, não Pessoa, mas uma certa versão da heteronímia. Desde logo, a que toma a sua poesia como dependente da existência forte de heterónimos, uma espécie de cena em que os poemas dramáticos parecem mais do que um teatro de poetas e atingem uma dimensão antropológica — ou quase-psicótica. Esta é a leitura que é preponderante nos anos 70 e 80, e que vem a ser consagrada nos dizeres gravados no túmulo do poeta que jaz no claustro do Mosteiro dos Jerónimos — dizeres esculpidos pela ideologia crítica dominante e que não são nenhuma citação directa ou indirecta de Pessoa: “Fernando Pessoa. Encarnou diversas personalidades — heterónimos — como Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos.” Esta ideia de que alguém “encarnou diversas personalidades” é uma forma sintética que põe em clave psiquiátrica a história complexa da escrita pessoana. [...] Em suma, o que satiriza Cesariny é a heteronímia enquanto concebida como uma “dança de eus”, essa estranha teoria crítica que resulta de uma improvável conjugação de espiritismo e freudismo que a *Presença* muito ajudou a instituir (Martins, 2016, p. 62).

O interesse de Cesariny pela ficção da “cisão subjetiva” pessoana estaria noutro lugar. Em seu texto “Para uma Cronologia do Surrealismo Português”, publicado na revista *Phases* em 1973 (e republicado na segunda edição de *As mãos na água a cabeça no mar*), leremos o seguinte a respeito de Fernando Pessoa, e, destaque, numa operação que estabelece um elo entre ele e o surrealismo à portuguesa:

O que em Fernando Pessoa interessou profundamente os surrealistas foi o desligar da corrente alterna que ligava há séculos o discurso racionalista ao princípio de identidade, foi a destruição do conceito (válido) de “personalidade” (da “personalística contemporânea”, escrevi, em 1948), e não, nunca, a sua divisão, compartimentação ou

dispersão. A “operação cirúrgica” levada por Pessoa ao motor central da psique moveu a gestação de quatro maravilhosos monstrosinhos que cantam todos juntos a morte do super-racionalista seu pai (Cesariny, 1985, p. 263).

O que, de resto, já aparecia no artigo de 1958, nesta passagem em que a busca artística individual de Cesariny parece confundir-se — o tom elogioso dá indícios — à do poeta que ele pretendia comentar:

De facto, o que explode e se cinde, em Fernando Pessoa, é o próprio mecanismo da personalidade. Nunca foi visto por cá um ensaísta tão sólido, tão genialmente dotado do sentido de vida e ao mesmo tempo tão com os pés fora disso, tão sem nada a querer do génio, disso (Cesariny, 1985, p. 72).

Espero, até aqui, ter situado o poema “Ela canta...” no projeto d’*O virgem negra* e em seu modo nada ortodoxo de intervenção no debate crítico sobre Fernando Pessoa. O sentido reforçado por Mário Cesariny, e bem cifrado no epíteto *autoractor*, reivindica um elo relacional entre o surrealismo português — ou, o Abjeccionismo dos dissidentes, em 1949, do Grupo Surrealista — e o modernismo da geração *Orpheu*. Está em jogo o entendimento de Pessoa enquanto vanguardista, pela recuperação do comportamento de vanguarda que toma a vida como espaço de intervenção da arte. Esta não mais a ser fruída num momento de interrupção dos afazeres cotidianos, mas, ao contrário, “entendida como um acontecimento público [...] num espaço social de

convenção, de regra, de expectativa e de circunstância” (Martins, 2016, p. 30). Se há “vasos comunicantes” (Martins, 2016, p. 31) entre Pessoa e Cesariny, e entre *Orpheu* e o Surrealismo, a perspectiva crítica d’O *virgem negra* é o ápice de sua demonstração. E, reitero, jamais pela simples via do embate contra o poeta precursor, mas sim pelo “exorcismo do lugar institucional de Pessoa” (Martins, 2016, p. 49). Que o pivô desse exorcismo seja a ficcionalização da suposta e mal-disfarçada homossexualidade pessoana, é fato que justificaria as observações, de outro modo estranhas, em nota aposta ao poema “Ela canta...”:

O nome ceifeira traz no seu interior a imagem simbólica da morte. Sem *razões* para o suicídio, o poeta prefere o assassinato. Não serve — não deve servir — a interpretação das propensões sexuais, ou meramente eróticas do poeta, o que seria irrelevante no todo e no pormenor. Servirá antes para desvelar essa máscara — a mais incipiente — e levar a seu sítio verdadeiro: as antinomias-pseudo de que demasiadas vezes dá exemplo o discurso fernandino (“Poder ser tu sendo eu”), (“Penso, logo não sinto”) (Etc.). Já Oliveira Martins, no prefácio aos *Sonetos* de Antero, dá cabo desse jogo, hoje de uma piresa (filosofância) devastadora, num poeta de tão alta estirpe (Cesariny, 2017, p. 738).

A remissão ao suicídio não tem motivação contextual noutra parte quer deste poema, quer do livro, e o assassinato mediado pela simbologia da morte (de fato implícita na imagem da ceifeira) só faz sentido se limitado a um ataque mordaz contra o estilema que Cesariny chama de “antinomias-pseudo”. É preciso recordar neste

ponto que *O virgem negra* é “uma exemplificação paradoxal da sátira” (Martins, 2016, p. 54) exatamente por não se limitar ao jogo de corroer por dentro um estilo autoral. Nos termos muito precisos de Fernando Cabral Martins, é um “panfleto que invectiva” e uma “celebração em forma de paródia” (Martins, 2016, p. 54). Não faria sentido que seu autor nos pedisse para ignorar de forma voluntária o homoerotismo escrachado, aspecto tão às vistas, em privilégio exclusivo do pastiche.

Convocar Oliveira Martins também aparenta uma gratuidade tremenda, levando a crer que serviria somente para dar algum lastro de autoridade ao arbítrio anterior. Mas, veja-se bem, a nota ao poema é também parte do jogo poético. E lendo o prefácio citado, veremos que seu instigante retrato de Antero de Quental começa num amálgama de mistificação e oficialidade semelhante ao que cercaria anos mais tarde a figura de Fernando Pessoa.

Escrevendo estas breves páginas à frente dos *Sonetos* de Antero de Quental tenho a satisfação íntima de cumprir o dever de tornar conhecida do público a figura talvez mais característica do mundo literário português e decerto aquela sobre que a lenda mais tem trabalhado (Martins, 1980, p. 7).

Mais surpreendente ainda é a descrição da personalidade de Antero. Se retirássemos o nome desse poeta, são parágrafos que poderiam figurar em quaisquer

das mais costumeiras legendas feitas ao nome e ao anedotário de Pessoa:

É um poeta que sente, mas é um raciocínio que pensa. Pensa o que sente; sente o que pensa. [...] O próprio do génio é querer realizar o irrealizável; é ser quimérico, no sentido crítico da palavra, quando por quimera entendemos uma verdade essencial que não pode todavia reduzir-se a fórmulas compreensíveis, ou uma coisa cuja realidade se sente, sem se poder ver. [...] A imaginação e a razão, irredutíveis nos cérebros humanos com as circunvoluções limitadas que contêm, são igualmente poderosas no seu cérebro para que qualquer delas domine. Lutam em permanência, procurando entender-se, combinar-se, penetrar-se, e, no desejo quimérico da síntese, desequilibram o homem, atrofiando-lhe a energia activa. [...] as suas páginas foram escritas com sangue e lágrimas! E dói ver a vida do mais belo espírito consumir-se em agonias de uma alma em luta consigo mesmo! (Martins, 1980, p. 8; 10; 12).

Mas não encontraremos em nenhuma parte desse prefácio o assunto das “antinomias-pseudo” ou coisa análoga. Com a nota ao poema, Cesariny parece sugerir que aquela marca de estilo seja o banal resultado, em Pessoa, dum conflito similar ao que Oliveira Martins (1980, p. 25) já descrevera em Antero: “poeta que, tendo no peito um coração activo, tem na cabeça uma imaginação mística, e [que], para obedecer ao pensamento, tortura o coração, sem poder também esmagá-lo sob o mando da inteligência”. A discussão das “antinomias-pseudo” — um aspecto tão focalizado do estilo pessoano, e sequer extensivo à totalidade conhecida de sua obra —, é primeiro apontada como o “sítio verdadeiro” que o poema pretende atingir, apenas para ser posta de lado, na sequência, como mera “filosofância”. Mas duas perguntas são inevitáveis.

Por que chamar a autoridade de Oliveira Martins, se os vários versos que ele cita de Antero dificilmente se assimilam a Fernando Pessoa ou ao pastiche de Cesariny? E por que o poeta d’*O virgem negra* pede foco num aspecto que é, esse sim, “irrelevante no todo”, em prejuízo de outro que tanto é o cartão de visita do livro, quanto talvez seja sua reminiscência mais marcante após a leitura? O destaque dado à advertência de que “não deve servir” a “interpretação das propensões sexuais, ou meramente eróticas, do poeta”, ao que tudo indica, opera na contramão do afirmado: dá destaque e coloca o “sítio verdadeiro” noutra lugar.

Rápido percebemos que é impossível se desfazer do elemento homoerótico d’*O Virgem Negra*. Nesse livro, a homossexualidade será uma das circunstâncias fundantes do “heterónimal” (Cesariny, 2017, p. 599) desde o primeiro poema da edição de 1996, em que os heterônimos, ou, nos versos do poeta, a “cartesia/ dos heterónimos manos” (Cesariny, 2017, p. 595), surgem da seguinte maneira:

Desvestidos de seus nus,  
De pernas muito afastadas,  
Duas medidas de mus  
(Duas formas co-irmãs)  
Masturbam homens de as-  
Pecto decente nos  
Vãos de escadas.  
(Cesariny, 2017, p. 595).

E retorna página após página, de modo que exemplos poderiam ser escolhidos quase abrindo o livro à sorte. Sem recorrer a tal expediente, um poema sem título da segunda parte da edição de 1996 demonstra bem a centralidade desse aspecto:

O Álvaro gosta muito de levar no cu  
O Alberto nem por isso  
O Ricardo dá-lhe mais para ir  
O Fernando emociona-se e não consegue acabar.

O Campos  
Em podendo fazia-o mais de uma vez por dia.  
Ficavam-lhe os olhos brancos  
E não falava, mordida. O Alberto  
É mais por causa da fotografia  
Das árvores altas nos montes perto  
Quando passam rapazes  
O que nem sempre sucedia.

O Fernando seu maior desejo desde adulto  
(Mas já na tenra idade lhe provia)  
Era ver os heteros a foder uns com os outros  
Pela seguinte ordem e teoria:  
O Ricardo no chão, debaixo de todos (era molengão  
Em não se tratando de anacreônticas) introduzia-  
-Se no Alberto até à base  
E com algum incómodo o Alberto erguia  
Nos pulsos a ordem da Kabalia  
Tentando passá-la ao Álvaro  
Que enroscado no Search mordida mordida  
E a mais não dava atenção.  
(Cesariny, 2017, p. 636).

E logo chegará o Bernardo Soares, cujo “membro [...] crescia sem parança direcção espaço” (Cesariny, 2017, p. 637). O desejo homoerótico, bem se vê, é o ponto de

convergência entre os heterônimos, além de ser forte a sugestão, no início da terceira estrofe, de que o “maior desejo desde adulto” do Pessoa (o de Cesariny) é o elemento fundante do “heterónimal”, ou, como também diz o poema citado, dessa “endemônia/ Hoje em dia moderna e caso arrumado.” (Cesariny, 2017, p. 637). Regressa à cena o problema da interpretação institucionalizada, o “caso arrumado” que vim comentando. A “explicação” de Pessoa por Cesariny, ou melhor, a sua dessacralização do precursor é um dos atos numa disputa por abrir espaço a um estado de leitura menos viciado por certo aparato crítico que, supunha-se, teria dado conta das questões colocadas nessa obra. Estado de leitura, além do mais, capaz de valorizar o artifício poético e a complexidade de sua tessitura textual, numa operação, como também já expus, dirigida contra a centralidade e interpretação dos heterônimos inaugurada pela crítica presencialista. Mário Cesariny recupera uma das modas de seu tempo — a discussão da sexualidade pessoana — e a remodela pela via da homossexualidade reprimida, mas tão aparente que chega a ganhar os contornos vistos no poema acima, diante dos quais é quase inevitável abordar o precursor pela via do humor e do riso malicioso, à tangente da seriedade mais habitual de seus leitores acadêmicos.

Depois do poema “Alcatrão”, esse segundo exemplo expande a discussão do funcionamento da homotextualidade em Mário Cesariny, pois não atua exatamente e apenas sobre a tradição literária, mas sim, e de forma consciente, sobre o jogo de valores institucionais que colaboram para a tradicionalização de certos autores e, ainda mais, de certas leituras sobre eles. É um tipo de textualidade, assim como no primeiro poema que comentei, mas também uma estratégia de intervenção pública, em que os poemas e as edições em livro se tornam armas de combate. Para concluir, e retomando, aliás, a primeira empreitada de Cesariny nesse sentido — o poema *Louvor e simplificação de Álvaro de Campos*, publicado em 1953 —, à época “alguns dos mais festivos entra[vam] na tarefa de iniciar o que há-se ser [sic], o que já é o martirológico de Fernando Pessoa. [...] Não consta, porém, que Pessoa haja querido monopolizar os dias” (Cesariny, 2017, p. 413-414). No fim das contas, o que revela a ceifeira — a do parodiador, não a do parodiado — é uma defesa do ato poético: do *fingimento*, para terminar falando com Fernando Pessoa; ou da *prestidigitação*, como responderia Mário Cesariny.

## À procura da unidade

*A única palavra — liberdade — é o que ainda me exalta.*<sup>18</sup>

André Breton (1979, p. 68, tradução própria)

*Desde Bakunin, não houve mais na Europa um conceito radical de liberdade.*

*Os surrealistas dispõem desse conceito.*

Walter Benjamin (1994, p. 32)

*a sensibilidade que nas atitudes e gestos surrealistas se encarnou trouxe à superfície um Portugal-outro, anômalo, eficaz justamente até por não propor desta vez “reforma ideológica, cultural ou ética” de nacional recorte ou aplicação, mas apenas por tornar inactual, arcaico, fóssil um mundo de formas que era a forma mesma do inteiro viver nacional.*

Eduardo Lourenço (2016, p. 44-45)

Qualquer estudo sobre a homotextualidade na obra de Mário Cesariny só pode completar-se após considerar a amplitude do projeto estético do artista e, em tão vasto terreno, qual o alcance das manifestações homoeróticas. Num panorama interessante voltado à obra plástica de Cesariny, Michele Coutinho Rocha (2022) define bem as diretrizes a serem seguidas: a escala do mapa está nos parâmetros que o surrealismo à portuguesa determinou para o pensamento e a prática artística; sua unidade de medida, na insubmissão do artista aos códigos sociais e na busca por um estado de coisas transformador do indivíduo e da coletividade. A arte, portanto, é entendida em seu potencial interventor, voltada à vida, jamais isolada num mero momento de fruição.

---

<sup>18</sup> No original: “*Le seul mot de liberté est tout ce qui m'exalte encore.*”

A poética e plástica surrealista traduzem frequentemente a aspiração à totalidade do ser, materializada na união ou conciliação das polaridades, conducente à libertação de todas as contingências do indivíduo e reintegração numa harmonia universal. A afirmação do Poeta, entendido como ser enriquecido que reúne em si a multiplicidade, potenciadora da expansão do indivíduo, é um dos traços marcantes da obra de Mário Cesariny (Rocha, 2022, p. 16).

“O Regresso de Ulisses” é um poema de *Pena capital* (com primeira edição em 1957) que desde o título propõe a moldura mítica em que a “expansão do indivíduo” se torna imaginável. Seu intertexto, a *Odisseia*, convoca a memória dum longo caminho a percorrer, dos muitos artifícios necessários para continuar a viagem, e da reintegração final à forma heroica da humanidade (mas, repare-se, sensivelmente transmutada aqui):

O HOMEM É UMA MULHER QUE EM VEZ DE TER UMA CONA TEM UMA PIÇA, O QUE EM NADA PREJUDICA O NORMAL ANDAMENTO DAS COISAS E ACRESCENTA UM TIQUE DELICIOSO À DIVERSIDADE DA ESPÉCIE. MAS O HOMEM É UMA MULHER QUE NUNCA SE COMPORTOU COMO MULHER, E QUIS DIFERENCIAR-SE, FAZER CHIC, NÃO CONSEGUINDO COM ISSO SENÃO PRODUZIR MONSTRUOSIDADES COMO ESTA FAMOSA “CIVILIZAÇÃO OCIDENTAL” [...] E DESDE O INÍCIO DOS TEMPOS QUE PENÉLOPE ESPERA O REGRESSO DE ULISSES. MAS O REGRESSO DE ULISSES É O HOMEM QUE É UMA MULHER E A MULHER QUE É UMA MULHER QUE É UM HOMEM (Cesariny, 2017, p. 354. Grifos do autor).<sup>19</sup>

Tamanha volta ao círculo dá a dimensão do que Cesariny almejava como totalidade. Já o timbre de sua insubmissão, demonstra-o a aderência do poeta ao *Abjeccionismo* proposto por Pedro Oom como dissidência

---

<sup>19</sup> Em caixa-alta no original.

do Grupo Surrealista. As posições anteriores teriam sido insuficientes para dinamitar aquela “muralha que habitamos” (Cesariny, 2017, p. 198) nomeada no famoso poema “You Are Welcome to Elsinore”. Derrubar a “muralha”, entenda-se bem, não tem somente o alcance social e político imediato de superação do Estado Novo contemporâneo à vida do poeta. Tratava-se de algo mais: uma refundação pretendida da condição humana, a serviço da qual transformar a linguagem e, por ela, a vida, seria a função do poeta ou do artista. O Abjeccionismo coloca para a reflexão surrealista portuguesa uma difícil constatação em forma de pergunta; nas palavras de Pedro Oom (Vasconcelos, 1966, p. 291): “que pode fazer um homem desesperado quando o ar é um vômito e nós seres abjectos?” E aceitando a abjeção — “o Poeta só tem como alternativa a angústia ou a abjecção” (Vasconcelos, 1966, p. 292) —, ainda encontra nela o potencial latente para realizar “a transformação dos valores básicos da sociedade[...] através da transformação moral e espiritual do indivíduo” (Vasconcelos, 1966, p. 291). Isso, porque o Abjeccionismo configurou-se como uma espécie de escolha pela esperança: “é ao fundo da abjecção que a pureza aguarda sua hora” (Vasconcelos, 1966, p. 291, tradução própria)<sup>20</sup>.

---

20 Em francês no original: “c’est au fond de l’abjection que la pureté attend son heure”.

O amor é um dos estados psicológicos que comparecem à fundação do surrealismo europeu. No “Manifesto do surrealismo” de 1924, Breton o convoca logo ao início como termo comparativo para que o leitor entenda que é uma “situação excepcional”, contrapondo-a à “imperativa necessidade prática” (Breton, 1977, p. 14, tradução própria)<sup>21</sup>, esta, a inimiga por excelência que a vanguarda surrealista quis combater. É pela via do homoerotismo (na poesia) e da homossexualidade (na vida) que tal entendimento do amor teve ressonância para Cesariny. Se recordarmos a centralidade da vida na experiência surrealista — ou na *intervenção surrealista*, diria nosso poeta —, o resultado não poderia ser outro. Só assim é possível compreender o lugar, nessa obra, do homoerotismo (em abordagem temática) ou da homotextualidade (em abordagem funcional). Como já sugeriu Michele Rocha (2022), no texto que citei há pouco, o amor homoerótico atua junto do pensamento poético na tentativa cesariniana de reinvenção do mundo: “é a força libertadora e transformadora capaz de gerar novas formas de pensamento e de expressão” (Rocha, 2022, p. 28). E é caminho, por isso, para a aspiração à totalidade, como nesta “Autografia I”, em que vem integrar dois

---

21 No original, no trecho: “Qu’il [l’homme] essaie plus tard, de-ci-de-là, de se reprendre, ayant senti lui manquer peu à peu toutes raisons de vivre, incapable qu’il est devenu de se trouver à la hauteur d’une situation exceptionnelle telle que l’amour, il n’y parviendra guère. C’est qu’il appartient désormais corps et âme à une impérieuse nécessité pratique, qui ne souffre pas qu’on la perde de vue.”

pólos à primeira vista afastados, mas assemelhados se considerarmos a ideia de dissolução implícita tanto nas águas do mar quanto na morte: “quando amo imito o movimento das marés/ e os assassínios mais vulgares do ano” (Cesariny, 2017, p. 200).

Não é possível decidir se o poeta é vítima ou *actor* (ou ambos?) dos assassínios imitados. Compreendê-lo talvez nos levasse a solucionar de vez aquele desafio teórico e historiográfico lançado nos anos 1970 por Eduardo Lourenço, na sua “Psicanálise mítica do destino português”. Todos sabemos como nesse conhecido ensaio — em notação que recorda Walter Benjamin sobre os surrealistas franceses e alemães — Lourenço (2016, p. 42-45) afirmou que o surrealismo foi o único movimento capaz de reformular a paisagem artística portuguesa em meados do século XX, reorientando-a, numa propensão prévia à leitura exclusivamente realista do mundo, rumo à abertura de um novo horizonte para a interpretação de Portugal. E até onde o amor do nosso poeta participou nisso? Sem respostas por ora, faço jus à manutenção do sentido em jogo, um outro modo de soletrar surrealismo e, portanto, Cesariny.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Maria Eduarda Ferraz de. Pastoral. **E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia**, Lisboa, 29 dez. 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/pastoral>. Acesso em: 06 mai. 2024.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **Obra poética**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7.ed. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BORGES, Jorge Luis. **Obras completas – 1923-1972**. 14.ed. Buenos Aires: Emecé Editores, 1984. (Obras completas; I)

BRETON, André. **Manifestes du surréalisme**. Paris: Gallimard, 1979.

CARDOSO, Zélia de Almeida. O homossexualismo na poesia latina. **Clássica - Revista Brasileira de Estudos Clássicos**, Belo Horizonte, Suplemento I (Anais da VI Reunião Anual da SBEC), p. 83-94, 1992. Disponível em: <https://classica.emnuvens.com.br/classica/article/view/819>. Acesso em: 09 dez. 2023.

CESARINY, Mário. **As mãos na água a cabeça no mar**. 2. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1985.

CESARINY, Mário. **Poesia**. Edição, prefácio e notas Perfecto E. Cuadrado. Porto: Assírio & Alvim, 2017.

CESILA, Robson Tadeu. **Epigrama**: Catulo e Marcial. Campinas: Editora da Unicamp, 2017.

CORREIA, Ana Clotilde. O Estado Novo e a repressão da homossexualidade, 1933- 1943. **Ler História**. Lisboa, n. 70, p. 161-181, 2017. Disponível em: <https://journals.openedition.org/lerhistoria/2669>. Acesso em: 04 mai. 2024.

FEDELI, Paolo. A poesia de amor. *In*: CAVALLO, Guglielmo; FEDELI, Paolo; GIARDINA, Andrea. **O espaço literário da Roma antiga**: Vol. I: a produção do texto. Tradução: Daniel Peluci Carrara e Fernanda Messeder Moura. Belo Horizonte: Editora Tessitura, 2010. p.151-185.

FREDERICKSEN, Erik. Finding another Alexis: pastoral tradition and the reception of Vergil's second eclogue. **Classical Receptions Journal**, Oxford, v. 7, n. 3, p. 422-441, dez. 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/crj/cluo24>. Acesso: 09 mai. 2024.

HESÍODO. **Os trabalhos e os dias**. Tradução: Alessandro Rolim de Moura. Curitiba: Segesta, 2012.

JARDIM, Luciana Abreu. Antonin Artaud e Mário Cesariny: desconstruções da metáfora solar. **Navegações**, Porto Alegre, v. 9, n. 2, p. 144-150, jul.-dez. 2016. Disponível em:

<https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/navegacoes/article/view/27188>. Acesso em: 04 mai. 2024.

LOURENÇO, Eduardo. **O labirinto da saudade**. Rio de Janeiro: Tinta-da-China Brasil, 2016.

MARTINS, Fernando Cabral. **M. Cesariny e O virgem negra ou a morte do autor e o nascimento do actor**. Lisboa: Documenta, 2016.

MARTINS, Oliveira. Prefácio. *In*: QUINTAL, Antero de. **Os sonetos completos**. Porto: Publicações Anagrama, 1980. p. 7-29.

MOISÉS, Massaud. Introdução. *In*: PESSOA, Fernando. **O guardador de rebanhos e outros poemas**. Seleção e introdução de Massaud Moisés. São Paulo: Círculo do Livro, [19--].

OLIVA NETO, João Angelo. Introdução. *In*: CATULO. **O livro de Catulo**. Tradução: João Angelo Oliva Neto. São Paulo: EdUSP, 1996. p. 15-66.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Vira e mexe, nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PESSOA, Fernando. **Obra poética de Fernando Pessoa: volume I**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

ROCHA, Michel Coutinho. “Ama como a estrada começa” - poesia, amor e liberdade no pensamento plástico de Mário Cesariny. **Metamorfoses**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 2, p. 15-37, 2022. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/>

<index.php/metamorfoses/article/view/60525>. Acesso em: 20 mai. 2024.

STOCKINGER, Jacob. Homotextuality: a proposal. *In*: CREW, Louie (ed.). **The Gay Academic**. Palm Springs: ETC Publications, 1978. p. 135-151.

VASCONCELOS, Mário Cesariny de (org.). **A intervenção surrealista**. Lisboa: Ulisseia, 1966.

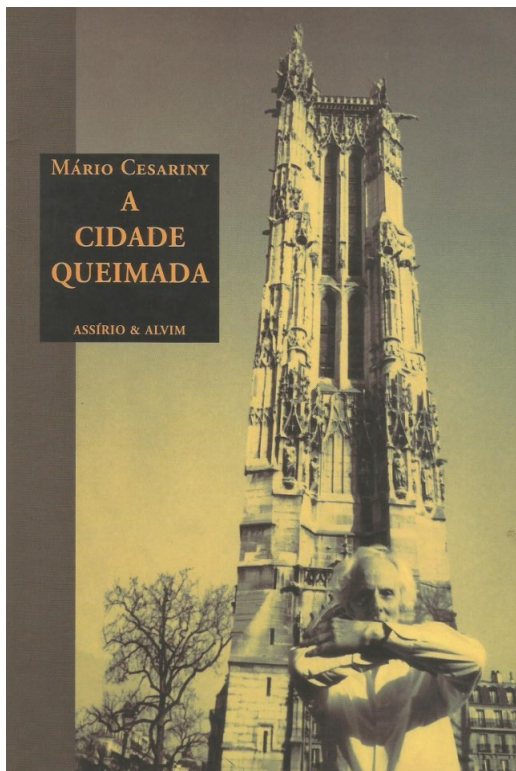
WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade**: na história e na literatura. Tradução: Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

***Em torno da Torre de Saint-Jacques  
de la Boucherie: uma leitura de  
A cidade queimada, de Mário  
Cesariny***

Maria Cristina Oliveira Fonte Boa

Este livro de Mário Cesariny, *A cidade queimada* (1966), demorou muito a dizer-me qualquer coisa. Mas de início já percebi que a cidade de Paris tinha ali um protagonismo — o título mesmo o sugere. Essa presença se faz pela menção a endereços, autores, monumentos e pelas passagens em língua francesa. No entanto, de maneira mais específica, uma torre parisiense perpassa todo o livro, desde a capa da edição atual à ilustração da folha de rosto de Cruzeiro Seixas; dos poemas às narrativas e divagações incluídas no “Diário da Composição” ao fim do livro. Uma torre que não é a famosa dos turistas; uma outra, aquela que, segundo o próprio poeta, foi “erguida por Flamel no século XIV e ornada de símbolos da «ciência oculta»” (Cesariny, 2017, p. 444): a torre de Saint-Jacques de la Boucherie.

**Figura 1 – Capa da edição de 2000 (Assírio & Alvim)**



Fonte: [www.assirio.pt](http://www.assirio.pt)

O quanto Nicolas Flamel contribuiu com a edificação da torre de Saint-Jacques é difícil de verificar, mas é certo que o legendário copista (esta era sua profissão a princípio) viveu à sua vizinhança e contribuiu com vantajosas doações à comunidade local, as quais renderam diversas especulações sobre um envolvimento

com a alquimia que explicasse a riqueza incompatível com a atividade profissional.

Este monumento, localizado no cruzamento entre as ruas Rivoli e Nicolas Flamel no 4° distrito da cidade (margem direita), foi uma igreja até sua destruição durante a Revolução Francesa (que poupou a torre) e posterior venda. Desde então, serviu à fabricação de chumbo, foi palco de experiências científicas e trabalhos meteorológicos e hoje é patrimônio cultural da cidade.<sup>1</sup> Podemos pensar que a torre de Saint-Jacques de la Boucherie padeceu ao fogo das revoluções de que Paris foi palco e, assim como esta *cidade frequentemente queimada*, submeteu-se às transformações sociais que elas provocaram.

---

<sup>1</sup> Um pequeno panorama histórico mais detalhado da torre: uma igreja antiga já existia no local desde o século X, no bairro dos bouchers (açougueiros) de onde vem seu sobrenome, em distinção a uma outra Saint-Jacques na cidade. A torre foi construída entre 1509 e 1523. Em 1647, Pascal reproduz experiências de Torricelli. Em 1797, a torre é vendida pelos revolucionários e se torna pedreira. Até o século XX, foi palco de estudos meteorológicos, como relata Cesariny. Hoje em dia é um dos 4 lugares de partida do caminho de Compostela (ao alto da torre há uma imagem de Saint-Jacques peregrino: Santiago, um dos 12 apóstolos de Jesus Cristo).

**Figura 2 – Torre de Saint-Jacques de la Boucherie  
antes da Revolução Francesa**



Fonte: Gallica – Biblioteca digital da BnF, 2013.

Nesse livro, Cesariny continua a ornar a torre de símbolos adicionando outros àqueles de que a história e a literatura se encarregaram. São símbolos que

realçam a verticalidade desta construção em contraste à horizontalidade de outros elementos recorrentes nesses textos, como o espelho e a linha d'água, compondo assim uma relação geométrica.

**Figura 3 – Torre de Saint-Jacques de la Boucherie na atualidade**



Fonte: cidadeecultura.com

Vê-se na Figura 3 a torre de Saint-Jacques como é atualmente: “é como se o chão da praça quadrangular sobre que assenta fosse o telhado que não tem sob ela. Assim cravada na terra, leva a pensar no topo de uma construção soterrada, ou subterrânea, que continuasse no subsolo as galerias de uma arquitectura herética como ela” (Cesariny, 2017, p. 443). De fato, é inusitada, mais parecendo um recorte apartado de seu contexto arquitetônico e social ou um órgão amputado, exibindo-se como um monumento por si só já tão surrealista.

#### Figura 4 – “Ici, la fête des morts”



Fonte: (Cesariny, 2017, p. 428)

Palavras igualmente apartadas de um contexto formam um dos quatro poemas-colagem do livro, como vemos na Figura 4. Esses poemas, que *a priori* nada remetem à torre textualmente, compartilham com ela dois princípios: o corte e o acaso. Quanto ao primeiro, refiro-me ao violento descarte de um entorno, que já comentei, do qual a torre de Saint-Jacques foi vítima.

Sem grandes esforços, consegui resgatar o texto original de uma das partes deste poema, proveniente de uma publicidade de um produto automotivo.

**Figura 5 – Publicidade automotiva**

**UN**  
**MOTEUR**  
**SANS TOXINES**

Votre moteur, vous le voulez nerveux, mordant, actif. Vous le nourrissez avec ce qu'il y a de mieux, le Super BP. Pour le garder propre, pour éviter les boues et les gommes qui freinent son bon fonctionnement, prescrivez l'huile BP VISCO-STATIC LONGLIFE.

STATIC LONGLIFE, la première huile longue durée. Grâce à ses améliorants spéciaux, l'huile BP VISCO-STATIC LONGLIFE maintient les résidus de combustion en suspension, elle devient plus foncée (mais toujours neuve) pour que votre moteur reste propre.

Une preuve ? Une FORD TAUNUS 12 M de série a battu le record du monde des 300.000 km à 106 de moyenne, avec BP VISCO-STATIC LONGLIFE. A l'issue de la performance, son moteur, vidangé tous les 20.000 km seulement, était resté comme neuf.

**BP**

**visco-static**  
**LONGLIFE**

Fonte: Aauto-Pedia.s.d.

Vemos (e seria difícil perceber isso sem acesso ao texto original) que o poeta aproveitou não somente as palavras que ali encontrou como também a disposição em que foram utilizadas. Trata-se de uma operação ao acaso (daí o segundo princípio) a que se segue um outro acaso na circunstância de criação de um novo texto, que é a colagem. Por este procedimento de união fortuita de recortes, o poeta encontra — ou constrói — uma mensagem: “Olhando em mim, olhando em volta (um pouco) não tenho a pretensão de ter recebido uma mensagem, mas a certeza de ter encontrado uma” (Cesariny, 2017, p. 448).

Neste ponto, voltemos à torre. Ao fim do livro, o poeta inseriu o “Diário da Composição”, no qual são narrados os movimentos que circunstanciam a escrita de dois poemas: “Alto como a presença verdadeira” e “Nunca estive tão só diz o meu corpo e eu rio-me”. No dia 27 de maio de 1964, Mário conta como *casualmente* descobriu a torre em uma de suas andanças por Paris, sem se dar conta de todo o repertório histórico-literário associado a ela, e como por ali se sentou a propósito de ler outro texto. No entanto, o que dali surgiu foi o “balbuceio de um poema” (Cesariny, 2017, p. 443) seu, sobre o que adiciona:

Há muito tempo que não escrevo versos e há alguns anos que não os escrevo assim, isto é: não facilmente — como pode fazer-se seguindo uma memória mnemônica literária, infelizmente vinda

da experiência literária — mas enredado num estado de labirinto, numa solicitação violenta que não sabe o que quer e exige tudo: um rio e uma torre, eu fascinado nela (Cesariny, 2017, p.443).

No dia 1º de junho ainda escreve: “[a torre] surgiu-me iluminada no céu escuro, e dirigi-lhe um agradecimento [...] por me ter devolvido ao país da poesia” (Cesariny, 2017, p. 445). Vamos aos poemas:

Alto como a presença verdadeira  
dos namorados descendo a falésia  
este rio trazido à torre de Saint Jacques  
punhal cravado para cima sobre um chão que fica  
à espera de chegar ao outro mundo de noite  
já que de dia não vem não vem (Deus como os mais)  
este rio deitado construído ensonado  
trazido aqui por Descartes daqui levado por Stendhal  
não vai dar nem sequer para uma groselha comigo  
quanto mais para o encontro com Deus que é católico  
com mais fome nos dentes do que a baleia nas tripas

No entanto disse alto e verdadeiro amor

É que isso ainda dá horas ainda é tempo de querer  
ainda é meia-noite as árvores ainda  
não destruíram tudo o que a este dia respeita  
barco ébrio de tanta torre bebida  
escuna medrosa em cada vigia ao longe  
barco homem que avança pelos telhados e se ri à hipótese  
de haver chão lá em baixo  
e risca lentamente o ar com o braço  
numa hipótese de música de concerto  
(Cesariny, 2017, p. 429).

Já aqui a torre em toda a sua verticalidade. E a seguir no livro após uma colagem (o livro todo é composto segundo uma certa aritmética que intercala as diferentes linguagens):

Nunca estive tão só diz o meu corpo e eu rio-me  
lembra-me alguém que se atardava sempre  
diante de uma montra da rua da palma  
a olhar para uma camisa que seria sua  
assim que o ordenado lhe pedisse  
porque era aberta branca lisa de praia!

Seis e meia sete horas  
saltava da vedeta vinda do Alfeite  
e era como um gato  
ia com os pés para a frente daquela montra  
só para ver só para olhar sem ser reparado  
só enquanto não fechavam estas lojas  
Esse, ou o António, que gostava de homens  
E não só isso como o declarava  
dois e dois quatro a quem bem queria ouvi-lo  
porque, dizia, ajustando o corpete,  
homem sou eu dentro da minha farda

Nunca estive tão só diz o meu corpo e eu rio-me  
porque o corpo é o corpo  
não tem nada a fazer não tem para onde ir  
não lembra não se lembra quer estar sempre agarrado  
suprimido  
apertado  
e se é belo é pior  
vive num amarrote permanente

Sim decerto matéria atrai matéria  
a boca faz-se sangue o sangue faz-se esperma  
a urina espera a custo que o esperma se faça  
para vir de novo à superfície do ar  
Quando o total atinge a sua forma ejectável  
preme-se noutro corpo noutros lábios idênticos  
mas do lado de lá como num espelho  
sua fiel imagem convertida

Isso o meu corpo quer — o corpo — noite e dia  
ele julga que eu tenho a idade dele  
que ainda só sei do homem pelo que transporta  
a meia-nau sobre o alto das pernas  
— o quadrado das ânsias respirando abertas —  
— a diagonal dos braços formando-se em centro —

mas o meu centro de aeração mudou-se  
o meu relógio de mar parou em cima da mesa  
o espelho meu foi puxado para trás  
e foca — admirado — a magnificência liberta  
(Cesariny, 2017, p. 431- 432).

A projeção das imagens do “punhal cravado para cima” e do “total em sua forma ejetável” em torno do objeto fálico muito se relaciona àquilo que Mário descreve como sendo sua “nova [...] situação em relação ao mundo [...] que lhe surge pela primeira vez não através, ou não só através, do corpo amado, como instrumento de gozo, de imaginação e de posse, mas tocando em seu todo o mundo de formas, a própria imaginação do universo” (Cesariny, 2017, p. 448). Para o poeta, há no amor algo de sagrado, como nos diz na entrevista feita para o filme *Autografia*. Sendo assim, parecem coincidir a torre e o falo na tentativa de “chegar ao outro mundo”. Ambas as “torres” configuram-se como símbolos de uma travessia ou contato; um encontro intermediado por um outro plano perpendicular, podemos dizer, que é o espelho ou a superfície da água.

Em entrevista, ele diz: “Eu acho que, em muitos casos, o outro é o nosso espelho, sem esse espelho, nós não nos vemos. Não existimos. Eu no espelho ou vejo os dois ou vejo o outro, através de mim [...]. Não é o Narciso [...]. É o que olha para a água e olha para o espelho e vê o outro” (Cesariny, 2014, p. 31).

Ambos, o espelho e a superfície da água, são também notadamente importantes num dos poemas mais conhecidos, “O navio de espelhos”:

O navio de espelhos  
não navega, cavalga

Seu mar é a floresta  
que lhe serve de nível

Ao crepúsculo espelha  
sol e lua nos flancos

Por isso o tempo gosta  
de deitar-se com ele

Os armadores não amam  
a sua rota clara

(Vista do movimento dir-se ia que pára)

Quando chega à cidade  
nenhum cais o abriga

O seu porão traz nada  
nada leva à partida

Vozes e ar pesado  
é tudo o que transporta

E no mastro espelhado  
uma espécie de porta

Seus dez mil capitães  
têm o mesmo rosto

A mesma cinta escura  
o mesmo grau e posto

Quando um se revolta

há dez mil insurrectos

(Como os olhos da mosca  
reflectem os objectos)

E quando um deles ála  
e o corpo sobe os mastros  
e escruta o mar do fundo

Toda a nave cavalga  
(como no espaço os astros)

Do princípio do mundo  
até ao fim do mundo  
(Cesariny, 2017, p. 439-440).

É também espelho nesse mar, por onde cavalga esse estranho navio, a superfície da água que separa dois mundos. Assim, por meio dela, quando um dos homens sobe o mastro — vertical como a torre — está no alto e simultaneamente no fundo. É essa a linha d’água, o reino da Pràtazul de que fala um outro poema do conjunto: “que suporta e separa/ e contém os dois mundos/ e ondula” (Cesariny, 2017, p. 427).

Todas essas noções de “outro mundo”, do sagrado e do universo escapam à apreensão racional ou a interpretações religiosas, de que o poeta se esquiva insistentemente em seu Diário. Ainda no dia 1º de junho, ele afirma ter se deparado ao acaso com um trecho da *Epístola aos Coríntios* para a qual escolheu a seguinte tradução de Cipriano de Valera: “Agora, vemos num

espelho, obscuramente; mas então veremos face a face. Agora conheço parcialmente; então conhecerei tal como sou conhecido”, de onde o poeta afirma ter extraído a segunda estrofe do poema “Nunca estive tão só diz o meu corpo...”, e acrescenta: “depois de denunciar o encontro meramente causal, carnal, do corpo com os corpos, escolhe o conhecimento que é amor por ligação aos mais remotos rostos do universo” (Cesariny, 2017, p. 447). Aqui o sagrado é de alguma forma ressignificado pois dele foi subtraída a ideia de Deus, isso já na tradução da *epístola* escolhida como inspiração. O *então* parece se referir não à vida eterna cristã, mas ao momento do encontro com o eu e com o outro: é o conhecimento.

Não é fácil lidar com uma coletânea de textos tão labirínticos como esta, sobretudo por tocar em assuntos tão complexos como a magia, a cabala e a alquimia, sobre os quais admito escasso conhecimento. Há sempre o risco de se incorrer em uma transcendência demasiadamente religiosa ou de se escorregar em um verbalismo vazio. Tento então ensaiar aqui, uma conclusão modesta porque pouco ousada, parodiando as palavras do Diário da Composição: o que tem ligado os poemas, a torre, o espelho, a horizontalidade e a verticalidade? Pois nada, senão o desejo, o encontro, o encontro fortuito, o acaso. É o

país da poesia que a torre de Saint-Jacques de la Boucherie devolveu ao poeta.

## REFERÊNCIAS

CESARINY, Mário. **Poesia**. Porto: Assírio & Alvim, 2017.

CESARINY, Mário. **Verso de autografia**. Lisboa: JumpCut, 2014. Disponível em: [http://www.mgm.pt/MGM\\_Autografia\\_WEB.pdf](http://www.mgm.pt/MGM_Autografia_WEB.pdf). Acesso em: 20 maio 2024. *E-book*.

PARIS. Prefeitura Municipal. **Sept choses à savoir sur la tour Saint-Jacques**. Paris, 2023. Disponível em: <https://www.paris.fr/pages/sept-choses-a-savoir-sur-la-tour-saint-jacques-23432>. Acesso em: 20 maio. 2024.

## ***Rapto desobediência exaltação e morte: epitáfios de Mário Cesariny***

Roberto Bezerra de Menezes

*pour les amis qui sont morts  
je pourrais pleurer ci-devant*  
Mário Cesariny

Com o surgimento dos volumes *Poesia* e *Poemas dramáticos e pictopoemas*, respectivamente editados por Perfecto E. Cuadrado em 2017 e 2020 na chancela Assírio & Alvim, fica o leitor com a impressão de estar perante a totalidade da obra de Mário Cesariny, na forma como ele a concebeu ao longo dos anos em que se dedicou a esse estranho animal chamado literatura. Na sua “apresentação cordial” em forma de prefácio da *Poesia*, Cuadrado nos esclarece acerca da relação de proximidade que manteve com o autor de *Pena capital* e que, em alguma medida, integra o processo de edição da referida recolha: “Falo do «meu» Cesariny” (Cuadrado, 2017, p. 13), nos diz frontalmente. Mais à frente, quando passa aos critérios de edição, nos elucida quanto à dificuldade de por ordem ao que está sob a assinatura de Cesariny, o que

“equivale a penetrar e a se perder num labirinto de danças e mudanças de palavras, versos, fragmentos, poemas e até livros inteiros [...] que, mesmo encontrando afinal uma porta de saída, acabariam por fazer desta edição um livro quase ilegível” (Cuadrado, 2017, p. 23). Corroborando essa visão, Joaquim Manuel Magalhães diz que a obra de Cesariny é “uma espécie de «baralha e toma a dar» regida por estritos critérios interiores”, levando esse conjunto de publicações, em seu percurso metamórfico, a se constituir como “uma obra como dúvida de obra” (Magalhães, 2022, p. 353). De toda forma, mesmo sem querer oferecer uma edição completa ou crítica de Cesariny, esse volume de *Poesia* intenta cumprir o objetivo de reunir os sete livros publicados em vida do poeta, e por ele revistos em relação a edições anteriores, já na Assírio & Alvim. Entretanto, como nos alerta António Cândido Franco, as interferências de Perfecto E. Cuadrado na compilação de Mário Cesariny ensejam novos problemas para uma produção que, em si, já carrega o signo da impossibilidade. O pesquisador, em recensão ao volume de 2017, assinala: “o editor toma a liberdade de intervir, alterando a ordem dos livros, cortando poemas e acrescentando dispersos que o autor não meteu na versão final dos livros” (Franco, 2018, p. 14). Mesmo que Cuadrado reconheça, no prefácio, a sua interferência, os critérios restaram pouco claros, uma vez que servem para mover determinado texto, mas,

em outros casos, não. Isso posto, é inegável a contribuição dos dois volumes para a revisitação de uma poética que é das mais corajosas surgidas na segunda metade do século XX.

É, pois, com esse Cesariny que iremos ter, cientes de toda a complexidade que essa obra, em sentido amplo, implica. E nesse amplo espaço de experimentações poéticas, com frequentes reedições e reelaborações das unidades de sentido que perfazem a noção de livro, passaremos por alguns poemas que, de acordo com a nossa perspectiva, se apresentam como epítáfios poéticos.

### **O epítáfio na poesia portuguesa moderna e contemporânea**

A “inscrição sobre lápides tumulares ou monumentos funerários” (Moisés, 2013, p. 163), o chamado epítáfio, nos remete, naturalmente, ao registro do fim de uma vida, em forma de síntese da existência e de homenagem a quem foi. Esse tipo de atitude lisonjeira é, frequentemente, reservado aos vivos, aos que ainda não conheceram a morte, mas, não raro, há os que, ainda em vida, dedicam seu tempo a pensar a sua inscrição lapidar, um gesto que, para muitos, pode ser compreendido como

de coragem perante a finitude.<sup>1</sup> Em ambos os casos, há a participação num rito que integra a nossa existência e nos reafirma o inevitável: “*Et moriemur, morremos todos*” (Ariès, 2012, p. 66). É evidente que a relação com a morte varia de pessoa a pessoa, de poeta a poeta. Na pesquisa em andamento, interessa-nos analisar, no âmbito da poesia portuguesa moderna e contemporânea, alguns poetas e poemas que se inscrevem no regime do epitáfio, o que faremos neste breve contributo a partir de Mário Cesariny.

Nesse contexto, cumpre pensar o epitáfio tanto como essa “Inscrição tumular que inclui informações biográficas e, eventualmente, breves palavras lisonjeiras para o defunto” (Ceia, 2108, s.p.), quanto como o poema que, autonomamente, não se destina a figurar precisamente no túmulo do morto, mas, antes, a registrar, geralmente em livro, os vínculos, sobretudo afetivos, que ligam autores e poéticas, coevos ou não. Veremos mais à frente, a partir de alguns exemplos de Cesariny, que essas “informações biográficas” e esses elogios serão muito frequentes nos epitáfios poéticos; entretanto, por vezes o biográfico perde espaço para o literário, sobretudo quando o epitáfio poético é produzido para alguém de quem só se conhece a obra e pequenos pormenores da vida que nada definem quem o morto foi para além de sua vida literária.

<sup>1</sup> Entre os autores clássicos, “era costume compor o próprio epitáfio enquanto se estava vivo, Ovídio, Propércio e Tibulo, por exemplo, adotaram essa prática, e Trimálquio fez o mesmo”. (Harvey, 1987, p. 200).

Aceitando e, em certa medida, esquecendo a máxima de T. S. Eliot (2018, p. 293) de que “*Every poem an epitaph*” [“Cada poema, um epitáfio”], vamos nos ater neste momento a poemas de Cesariny em que, por um lado, voltam-se para a figura autoral que os assina e, por outro, dedicam-se a pensar a poesia portuguesa do século XX a partir de três de seus nomes, ora sendo possível perceber certas circunstâncias externas verificáveis desencadeadoras do poético, isto é, a circunstância da morte de alguém, ora a partir de uma relação mais próxima da literária, em outras palavras, abrindo-se mais como um diálogo entre poéticas, com as circunstâncias ao fundo.

Portanto, é produtivo para esta pesquisa considerar, como ponto de partida e sem a ele se restringir, a poesia de circunstância como propõe o ensaísta eslavo Predrag Matvejevitch, em *La poésie de circonstance – étude des formes de l’engagement poétique* (1971), que assim a define:

Por um lado, a *poesia de circunstância*, no sentido estrito do termo, designa frequentemente uma poesia feita à ocasião de algum acontecimento que se impõe por sua importância ou sua atualidade [...]. Por outro lado, não é raro, em nossa época, que qualifiquemos de *poesia de circunstância* a poesia dita *engajada*, particularmente aquela que possui um conteúdo político mais pronunciado e toma partido nos debates da cidade e do século. Enfim, toda obra poética que se liga de forma mais próxima a algum acontecimento privado e pessoal [...] pode ser dita de *circunstância*. (Matvejevitch, 1971, p. 7-8 *apud* Pimenta, 2019, p. 20-21)<sup>2</sup>

---

2 No original: “D’une part, la poésie de circonstance, au sens strict du terme, désigne le plus souvent une poésie faite à l’occasion de quelque événement

A par dessa proposta de definição, Matvejevitch (1979, p. 175-176) estabelece três categorias para se pensar a poesia de circunstância: 1) a que acompanha diversas cerimônias (poesia cerimonial); 2) a engajada, ligada aos eventos sócio-políticos ou históricos (poesia engajada); 3) a que canta os acontecimentos da vida privada ou subjetiva (poesia de circunstância no sentido goethiano). Longe de se querer preciso e definitivo, Matvejevitch já assinala no seio da sua argumentação a imprecisão como inerente aos versos chamados “de circunstância”.

Também atento à natureza dessa poesia, Jean-Michel Maulpoix, em verbete de seu *Les 100 mots de la poésie*, dirá, sobre os versos de circunstância, que são “mais próximos do momento e da fugacidade dos desejos, são uma espécie de breve celebração verbal, como um brinde que a poesia traz tanto para si como para o seu destinatário”<sup>3</sup> (Maulpoix, 2018, s.p., tradução própria). Nessa definição, realça o endereçamento como um dos aspectos mais atinentes a essa prática, trazendo à discussão as relações que, por vezes, extrapolam o nível

---

qui s'impose par son importance ou son actualité[...]. D'autre part, il n'est pas rare, à notre époque, que l'on qualifie de poésie de circonstance la poésie dite engagée, particulièrement celle qui a un contenu politique plus prononcé et prend parti dans les débats de la cité ou du siècle. Enfin, toute œuvre poétique qui se rattache de plus près à quelque événement privé et personnel [...] peut être dite de circonstance”.

3 No original: “au plus près du moment et de la fugacité des désirs, ils sont une manière de brève fête verbale, comme un toast que la poésie se porte à elle-même autant qu'à son destinataire”.

da linguagem poética, “uma relação, nela evidente e inegável, entre poesia e mundo, entre escrita e história além ou aquém de uma separação autonomista” (Leone, 2015, p. III), como a propósito do tema argumenta Luciana di Leone.

Em todo caso, não podemos perder de vista que, em muitos poetas, a presença do epitáfio irá se constituir como um modo de se fazer a poesia, num jogo de “lápide e versão”, segundo Fiama Hasse Pais Brandão (2017, p. 173 *apud* Martelo, 2022, p. 8). Daí que possamos pensar as relações estabelecidas ao nível textual a partir da discussão em torno da ideia de influência, como é o caso da famosa tese de Harold Bloom (2002), para quem a relação entre poetas e poéticas se dá sobretudo a partir de um confronto agônico, mas também numa modalização desse discurso, que, na voz de Ruy Belo, ganha outras dinâmicas constitutivas, por exemplo no texto “As influências em poesia”, quando diz que a poesia pode ser um lugar de confronto, um meio de convívio e ainda um ato de homenagem (Belo, 2002, p. 284).

Considerando o que aqui foi dito acerca da natureza do epitáfio, interessa-nos agora, sobretudo, pensar a poesia como um ato de homenagem, ato este que, para Belo, pode ser comparável à participação na construção do edifício da poesia, isto é, o conjunto de poetas, numa

intercomunicação nem sempre clara, que constroem essa edificação de linguagem chamada poesia, “um grande empreendimento colectivo” (Belo, 2002, p. 284).

Passo, então, aos poemas de Mário Cesariny que podem nos ajudar a compreender o que até aqui foi exposto acerca do tema.

### **Um rato morto, um poeta morto**

Da seção homônima de *Pena capital*, leiamos o poema cujo título assume a forma de uma dedicatória, “A um rato morto encontrado num parque” (Cesariny, 2017, p. 187-188):

#### A UM RATO MORTO ENCONTRADO NUM PARQUE

Este findou aqui sua vasta carreira  
de rato vivo e escuro ante as constelações  
a sua pequena medida não humilha  
senão aqueles que tudo querem imenso  
e só sabem pensar em termos de homem ou árvore  
pois decerto este rato destinou como soube (e até como não soube)  
o milagre das patas — tão junto ao focinho! —  
que afinal estavam justas, servindo muito bem  
para agatilhar, fugir, segurar o alimento, voltar atrás de repente, quando  
[necessário

Está pois tudo certo, ó «Deus dos cemitérios pequenos»?  
Mas quem sabe quem sabe quando há engano  
nos escritórios do inferno? Quem poderá dizer  
que não era para príncipe ou julgador de povos  
o ímpeto primeiro desta criação  
irrisória para o mundo — com mundo nela?

Tantas preocupações às donas de casa — e aos médicos — ele dava!  
Como brincar ao bem e ao mal se estes nos faltam?  
Algum rapazola entendeu sua esta vida tão ímpar  
e passou nela a roda com que se amam  
olhos nos olhos — vítima e carrasco

Não tinha amigos? Enganava os pais?

Ia por ali fora, minúsculo corpo divertido  
e agora parado, aquoso, cheira mal.

Sem abuso  
que final há-de dar-se a este poema?  
Romântico? Clássico? Regionalista?

Como acabar com um corpo corajoso humílimo  
morto em pleno exercício da sua lira?

Como se vê, é colocada em primeiro plano a figura abjeta do rato morto, que, afinal, mesmo em vida, é assim considerada pela humanidade: um ser que habita o subterrâneo mundo que não nos interessa visitar ou conhecer. O rato “parado, aquoso, [que] cheira mal” é, em certa medida, humanizado por Cesariny se considerarmos a posição que ocupa no poema, constituído do encontro do sujeito poético com o corpo do rato morto em desfazimento. Podemos perceber essa humanização também nas diversas caracterizações feitas a partir de referências do mundo dos homens: a ideia de vasta carreira, o suposto milagre das patas/mãos e a função das patas para esse corpo, a ideia de destino que inspira a questão de uma outra possibilidade de futuro (se príncipe ou julgador

de povos), as questões sobre as amizades e os pais, por exemplo. Daí que, ao final, seja factível a aproximação da figura do rato morto com a do poeta, ou melhor, com a de um certo tipo de poeta que vive à margem de certos valores partilhados por uma comunidade ambiciosa de grandeza desmedida, de conquista de lugar de destaque. Essa oposição de valores se nota desde os primeiros versos — “Este findou aqui sua vasta carreira/ de rato vivo e escuro ante as constelações” —, a partir dos quais não será demasiado assinalar o conflito entre o aspecto “escuro” do rato e o caráter luminoso das “constelações”, assim como na posição alta e inalcançável destas em comparação com o submundo do rato, ele mesmo detentor de um mundo interior: “desta criação irrisória para o mundo — com mundo nela?”.

Dessa maneira, percebemos o quanto a primeira parte do poema investe no diagnóstico da situação do rato, assim como das pessoas e de suas dinâmicas sociais. A morte do animal, portanto, funciona como catalizador de meditações que lhe ultrapassam e ganham contornos mais amplos que a cena ali desenhada a princípio dá a ver. Entretanto, apesar da temática fúnebre, e como é frequente na poética de Cesariny, o humor e a ironia encontram lugar em meio a tópicos essencialmente sérios, sendo disso exemplo explícito o verso “Tantas preocupações às

donas de casa — e aos médicos — ele dava!”. Ora, em que pese a influência do Surrealismo francês na formação intelectual e poética de Mário Cesariny, sendo mesmo ele um dos responsáveis por aclimatar em terras portuguesas tal visão artística, não encontramos nesse poema em específico o uso humorístico como técnica surrealista, ou, mais precisamente,

o humor, pela crítica que exerce sobre as relações normais e lógicas das imagens, palavras e objetos, precipita-os num outro universo, pondo mesmo em evidência o princípio de identidade e fazendo o espírito voltar ao caos inicial, por imprevistos choques de imagens. (Duplessis, 1956, p. 30).

Antes, parece presidir o humor e a ironia presentes nesse poema o uso de situações ordinárias, mesmo comezinhas, que, ressaltadas em aspecto de seriedade, terminam por revelar o absurdo do real. Além do verso acima destacado, cumpre essa função o seguimento final, no qual o sujeito questiona que final dar a esse poema e, por conseguinte, a essa história que se inventariou a partir do encontro no parque: “Romântico? Clássico? Regionalista?”. Essa sequência de interrogações aporta para a dimensão poética um vocabulário de fundo crítico, esvaziado pela ironia que lhe subjaz ao confrontar, mais uma vez, a semelhança do rato morto com a figura do poeta: “Como acabar com um corpo corajoso humílimo/morto em pleno exercício da sua lira?”. Ora, esses versos finais parecem nos induzir à coincidência desses corpos

verbais, sendo o poema uma alegoria para a compreensão da situação de (certos) poetas em sociedade: os parâmetros utilizados para julgar o valor de certas vidas/obras em detrimento de outras, verificável na descrição da morte do rato pelo “rapazola”, que julgava ter o poder de tomar para si essa vida/obra e de fazer com ela o que bem entendesse, inclusive extingui-la. Nesse contexto, António Cândido Franco, na biografia do poeta, dirá que esse poema está em “um dos livros mais pessoais de Cesariny”, a par de outros poemas “que identificam o seu rosto” (2019, p. 116).

Ao fim e ao cabo, “A um rato morto encontrado num parque” apresenta-se como um epitáfio poético para um rato desconhecido/um poeta em situação de marginalidade. Nesse sentido, é ele epitáfio e lápide, *tombeau*, para o corpo, oferecendo-lhe o velório e o enterro em letras poéticas, o que seria negado por tantos outros poetas afeitos a imagens sublimes e elevadas em poesia. Não será estranha, portanto, a hipótese de associação com um livro como *As flores do mal*, de Charles Baudelaire, em que sobressaem figuras nefandas, como é disso exemplo o poema “XXIX – Uma Carniça”: “Lembra-te, meu amor, do objeto que encontramos/ Numa bela manhã radiante:/ Na curva de um atalho, entre calhaus e ramos,/ Uma carniça repugnante.” (1985, p. 173), diz a primeira estrofe. Nesse poema baudelaireano, a disparidade entre a descrição do

sujeito poético e a reação do “meu amor” a quem o poema se dirige é a mesma que encontramos no poema de Cesariny, sendo, nesse caso, a oposição entre o sujeito, que enxerga algo no rato morto, e a humanidade, enquanto coletivo representativo da mentalidade de uma maioria que só vê nesse quadro um animal repugnante indigno de verso.

Além dessa associação com a poética baudelairiana, é oportuno remeter para possíveis ecos nas letras portuguesas, mais precisamente para poemas como “Requiem por um cão” (2014, p. 471), de Ruy Belo, presente em *Transporte no tempo* (1973). Nele, encontramos uma situação deveras semelhante à do poema de Cesariny, pelo que vale a pena revisitá-lo na íntegra:

#### REQUIEM POR UM CÃO

Cão que matinalmente farejavas a calçada  
as ervas os calhaus os seixos e os paralelepípedos  
os restos de comida os restos de manhã  
a chuva antes caída e convertida numa como que auréola da terra  
cão que isso farejavas cão que nada disso já farejas  
Foi um segundo súbito e ficaste ensanduichado  
esborrachado comprimido e reduzido  
debaixo do rodado imperturbável do pesado camião  
Que tinhas que não tens diz-mo ou ladra-mo  
ou utiliza então qualquer moderno meio de comunicação  
diz-me lá cão que faísca fugiu do teu olhar  
que falta nesse corpo afinal o mesmo corpo  
só que embalado ou liofilizado?  
Eras vivo e morreste nada mais teus donos  
se é que os tinhas sempre que de ti falavam  
falavam no presente falam no passado agora  
Mudou alguma coisa de um momento para o outro  
coisa sem importância de maior para quem passa

indiferente até ao halo da manhã de pensamento posto  
em coisas práticas em coisas próximas  
cão que morreste tão caninamente  
cão que morreste e me fazes pensar parar até  
que o polícia me diz que siga em frente  
Que se passou então? Um simples cão que era e já não é

Como se percebe prontamente, a situação é semelhante na importância dada à morte de um animal<sup>4</sup>, ainda que a posição de cada animal, do rato e do cão, em sociedade seja distinta: enquanto o rato é visto como ser a ser exterminado, o cão é domesticado e integrado ao lar como um membro da família. Daí decorre uma diferença fundamental entre essas duas poéticas. Cesariny, afeito à investigação do que é usualmente posto de lado em matéria de poesia, poetiza o feio sem retirar-lhe o que o caracteriza; Belo, por sua vez, mesmo que faça o seu poema a partir do atropelamento do animal, não lhe destina qualquer palavra que desabone essa existência, não há qualquer termo que descreva a cena do corpo morto a partir da plasticidade que a morte oferece em situações assim tão trágicas. Repare-se, a esse propósito, nos seguintes versos: “Foi um segundo súbito e ficaste ensanduichado/ esborrachado comprimido e reduzido/ debaixo do rodado imperturbável do pesado camião”; “que falta nesse corpo afinal o mesmo corpo/ só que embalado ou liofilizado?”; “cão que morreste tão caninamente”;

---

4 De se ressaltar que já na Grécia Antiga foram produzidos “epitáfios sobre cães e outros animais de estimação” (Harvey, 1987, p. 199).

“Que se passou então? Um simples cão que era e já não é.”. Ora, todas as expressões aqui destacadas dão ao leitor uma ideia muito precisa da violência dessa morte, mas nunca por meio do uso de vocábulos indigestos. É inegável, no entanto, a crítica, ao lado de Cesariny, a uma sociedade que pouca atenção dá à passagem desses seres, abatidos pela ação humana.

### **Sá-Carneiro, Antero e O’Neill: epitáfios à poesia portuguesa**

Se na seção anterior detivemo-nos na análise de um epitáfio poético escrito para um rato desconhecido, que em quase tudo lembra um poeta marginal, aqui, vamos nos deter em três poetas portugueses: Mário de Sá-Carneiro, Antero de Quental e Alexandre O’Neill.

No livro tornado seção, “Discurso sobre a reabilitação do real quotidiano”, de *Manual de Prestidigitação* (Cesariny, 2017, p. 109), lemos:

XIV

hoje, dia de todos os demónios  
irei ao cemitério onde repousa Sá-Carneiro  
a gente às vezes esquece a dor dos outros  
o trabalho dos outros o coval  
dos outros

ora este foi dos tais a quem não deram passaporte  
de forma que embarcou clandestino

não tinha política tinha física  
mas nem assim o passaram  
e quando a coisa estava a ir a mais  
tzzt... uma poção de estriçnina  
deu-lhe a moleza foi dormir

preferiu umas dores no lado esquerdo da alma  
uns disparates com as pernas na hora apaziguadora  
herói à sua maneira recusou-se  
a beber o pátrio mijo  
deu a mão ao Antero, foi-se, e pronto,  
desembarcou como tinha embarcado

Sem Jeito Para o Negócio

Inicialmente, chama a nossa atenção o uso da marcação temporal (“hoje”), que indicia um gesto que se quer no presente, ou ao menos num futuro próximo, ainda por se desenrolar proximamente, sinalizando que algo se altera nessa relação com o mundo e com as coisas, sendo o presente discursivo o momento que não só solidifica essa transição, mas desencadeia o poema em forma de epitáfio e de homenagem. Na sequência, essa transformação toma forma no suposto gesto de visitação ao túmulo do poeta Mário de Sá-Carneiro, assumindo um sentido mais amplo: muitas vezes, esquecemos, enquanto sociedade, pessoas, poetas e fatos do passado, numa ânsia de viver o presente e de construir, nós próprios, os passos que, afinal, vão nos constituir enquanto sujeitos do

mundo. “Dor”, “trabalho” e “coval” são, assim, metonímias que prenunciam ao menos uma parte do que essa vida foi.<sup>5</sup>

Entre o sujeito supostamente em direção ao cemitério, ação projetada para o futuro, e o corpo que supostamente jaz nesse cemitério, em um tempo presente que, em processo de desfazimento, refaz um passado, temos um poema construído na forma de um epitáfio poético, gesto de reenvio a uma poética e a uma figura autoral fulcrais para o cenário desenhado no princípio do século XX.

Repare-se ainda que Sá-Carneiro é aqui visto como “Sem Jeito Para o Negócio”, isto é, inadequado para as dinâmicas culturais e sociais envolvidas no jogo da literatura para além do texto, alguém a “quem não deram passaporte”. Como no epitáfio ao rato desconhecido, esse panegírico mostra muito mais as afinidades entre aquele que escreve e a figura cantada que uma distância descompromissada de puro respeito, identificada “uma comum atitude perante a vida” (Cuadrado, 2017, p. 10). Nesse sentido, o poema em questão é produtivo para se pensar essa relação entre poetas e poéticas não pela

5 Nesse contexto de homenagens ensejadas pela sociedade, recorde-se a inclusão de “Um poema de Luis Cernuda – *Birds in the night*” (2017, p. 349-350) em *Pena capital*. A lápide posta na residência onde Rimbaud e Verlaine viveram um romance é o mote para o poeta andaluz tecer imensas críticas às homenagens vazias, à “farsa elogiosa repugnante” (2017, p. 350), à hipocrisia de uma nação que fez pagar alto preço a Verlaine pelas semanas de amor com Rimbaud, pelos “costumes/ Que a sociedade e a lei condenam” (2017, p. 349).

simples ideia de filiação, mas como um reconhecimento de si no outro. Não é à toa que esse “hoje” se apresenta como o “dia de todos os demónios”, uma provável ironia com o dia de todos os santos, isto é, com o dia 1º de novembro, que antecede precisamente o dia 2 de novembro, o dia de Finados, quando a população em geral reserva um tempo para visitar cemitérios e túmulos de entes queridos. Sabendo Cesariny<sup>6</sup> que o outro Mário foi enterrado em Paris, no cemitério de Patin, num terreno alugado por cinco anos e que, após 1949, acabaria por desaparecer ao ser jogado em vala comum<sup>7</sup> faz desse poema não só um epitáfio, mas também um cenotáfio, ou seja, um monumento fúnebre em memória do poeta sem túmulo que guarde o seu corpo sepultado, de forma a lhe prestar as honras, “Um cemitério falso sem ossadas” (Sá-Carneiro, 2015, p. 150). É, pois, um “poema [que] se insere na tradição das homenagens feitas a um autor que muito se admira tendo em atenção o lugar onde ele se encontra sepultado”, “uma espécie de oração fúnebre pronunciada à beira da campa e em que se enaltecem as qualidades do morto” (Martinho, 2010, p. 90-91).

---

6 É possível que o poema tenha sido escrito quando Cesariny esteve em Paris, em 1947, dois anos antes, portanto, do corpo de Mário de Sá-Carneiro ser jogado em vala comum (Martinho, 2010, p. 90).

7 Acerca das providências para o enterro de Sá-Carneiro, consultar a carta de José Araújo a Fernando Pessoa (Sá-Carneiro, 2015, p. 531-535).

Impressiona ainda no poema as referências ao suicídio de Sá-Carneiro, que teria tomado “uma poção de estricnina” para sair desse mundo que lhe julgava inadaptado. Cesariny, ao contrário, confere-lhe o título de “herói à sua maneira”, muito provavelmente pelo lugar de marginalidade que ocupou nessa sociedade normativa, de quem “recusou-se/ a beber o pátrio mijo”. Esse que “desembarcou como tinha embarcado”, é emparelhado ao Antero de Quental, outra figura literária que tirou a própria vida, e a quem Mário Cesariny (2017, p. 584) dedica um poema de *Primavera autónoma das estradas*, também com ares de epitáfio:

ANTERO

se conseguires meter 3 balas na cabeça  
encontrarás a síntese que procuras  
«O Amigo de Antero» (inédito)

a primeira bala na cabeça: a Tese  
a segunda na garganta: a Antítese  
a terrível determinação de extermínio  
não conseguiu inteira a cessação imediata da vida

fero só contra a Ideia, e Voz que a moldava  
agonizou realmente como um Santo  
(ganhando o que era, aos poucos)  
enquanto a Caixa de Pensar saía

de mistura com a Lógica e um pêlo de poeta  
que caiu no parterre e encaracolou  
liberto de Proudhon Hegel e Kant

«Deixá-la VIR, a Vida...»

De pronto, encontramos nesse poema a referência aos dois sonetos “Tese e antítese”<sup>8</sup>, de Antero de Quental, primeiramente publicados em *A Folha*, n. 3, 2ª série, de 1870, e depois passados ao livro *Odes modernas*, cuja segunda edição é do mesmo ano. Esses dois poemas são exemplares para se verificar a influência na poesia de Antero de sua formação baseada no pensamento dialético hegeliano, pendendo a sua expressão literária mais para a esfera filosófica que para a estética. Se o “modo como Antero põe fim à aventura poética [...] decorre de uma coerência com a concepção filosófica na linha de Hegel” (Júdice, 1994, p. 12), podemos ao contrário aqui dizer, a partir do epítáfio de Cesariny – de resto uma maneira muito particular de construir uma imagem do poeta –, que, ao fim da vida, Antero se encontrou muito mais “liberto” dessa filosofia toda do que integrado aos princípios que

---

8 Ei-los: “I – Já não sei o que vale a nova ideia,/ Quando a vejo nas ruas desgrenhada,/ Torva no aspecto, à luz da barricada,/ Como bacante após lúbrica ceia...// Sanguinolento o olhar se lhe incendeia;/ Respira fumo e fogo embriagada:/ A deusa de alma vasta e sossegada/ Ei-la presa das fúrias de Medeia!// Um século irritado e truculento/ Chama à epilepsia pensamento,/ Verbo ao estampido de pelouro e obus...// Mas a ideia é num mundo inalterável,/ Num cristalino céu, que vive estável.../ Tu, pensamento, não és fogo, és luz!” (Quental, 1994, p. 104); “II – Num céu intemerato e cristalino/ Pode habitar talvez um Deus distante,/ Vendo passar em sonho cambiante/ O Ser, como espectáculo divino...// Mas o homem, na terra onde o destino/ O lançou, vive e agita-se incessante:/ Enche o ar da terra o seu pulmão possante.../ Cá da terra blasfema ou ergue um hino...// A ideia encarna em peitos que palpitam:/ O seu pulsar são chamas que crepitam,/ Paixões ardentes como vivos sóis!// Combatei pois na terra árida e bruta,/ Té que a revolva o remoinhar da luta,/ Té que a fecunde o sangue dos heróis!” (Quental, 1994, p. 105).

cultivou em vida: “Proudhon Hegel e Kant”. Essa espécie de saída proposta por Cesariny não abdica de certa visão metafísica de Antero, dando às maiúsculas alegorizantes uma carga que, ao fim e ao cabo, são parte da ironia com que desnuda essa figura portuguesa daquilo que por muito tempo pôs sobre si e sua poesia.

Além disso, se considerarmos o poema em sua dimensão estrutural, perceberemos que, somados os dois versos em epígrafe aos demais, Cesariny remonta à estrutura do soneto italiano naquilo que a caracteriza de maneira mais geral: os catorze versos divididos em duas quadras e dois tercetos. De notar ainda que a síntese se apresenta em epígrafe, antes, portanto, da apresentação da tese e da antítese, deixando evidente o gesto desordenador de Cesariny, que retira ao poeta a sua base de pensamento. Por outro lado, se pensarmos que o primeiro soneto de Antero seria a Tese, enquanto o segundo, a Antítese, esse poema – com boa vontade, um soneto singular, como de resto é a poesia de Cesariny – seria a síntese, obtida por outras mãos, fazendo-lhe epitáfio.

Voltando ao título *Pena capital*, mais precisamente na seção “Cortina”, encontramos uma “Cantiga de amigo e de amado” (Cesariny, 2017, p. 344-345) que faz epitáfio singular a outra figura da poesia portuguesa do século XX: Alexandre O’Neill.

## CANTIGA DE AMIGO E DE AMADO

Ca morreu o meu amigo  
o que surrealista migo  
na escurana da manhã,  
ca morreu o meu amigo  
por todolo bem que fez consigo  
vou pôr outro Dolviran

Ca morreu o meu amado,  
o que se fazia no prado  
sobre las terras da louçã,  
ca morreu o meu amado,  
pelo sabor que me ha cobrado  
vou pôr outro Dolviran

Ca morreu trigoso e gentil  
e não mais irá a fossado  
nem de seu elmo constelado  
terá nome Alexandre O'Neill  
ca morreu má hora e mau grado,  
em as ondas do mar quebrado  
vou pôr outro Deprimil

E s' dormiu, o de corpo delgado,  
sob' lo pano mais fraguado  
que todolos que possam estar  
nessa côrte que não tem lado,  
em o quarto mais retirado  
o seu sopro quero catar

E se lá secam as delgadas  
e as aljavas deslustradas  
que gostosa eu lavava aqui,  
não mais serei destas estradas  
e destas terras desterradas  
irei pôr o Dolviran i.

Esse poema, já no título, evoca a lírica medieval galego-portuguesa autóctone, a chamada “Cantiga de

Amigo”, na qual um eu lírico feminino canta sobretudo as saudades e a espera pelo amigo, o amado, assim como os encontros cheios de enamoramentos. Se lá reinava a incerteza acerca do estado em que se encontrava o amigo/amado na distância, aqui, de partida, a morte – ambígua morte que, afinal, tende à metáfora decorrente da dissidência do Grupo Surrealista de Lisboa – instala-se como ponto de não retorno, fato que leva à expressão da dor a ser sanada pelos fármacos: “vou pôr outro Dolviran”; “vou pôr outro Deprimil”, índices, junto a outros elementos, da contemporaneidade desta cantiga. Assim, vemos o recurso à paródia, inerente ao fazer poético de Cesariny, com vistas a nunca fazer do poema lugar de lamento puro, da gravidade que o epitáfio comumente convoca<sup>9</sup>, adequando-se, podemos dizer, aos espíritos dos dois poetas, o que canta e o que é cantado/satirizado. A esse propósito, Ana Raquel Baião Roque (2014, p. 159) irá dizer:

Com efeito, este texto é um excelente exemplo de fusão de épocas e de estéticas, sendo, no fundo, um exercício engenhoso de colagem – prática tão cara aos surrealistas – de lexemas e de motivos medievais, que se sucedem de forma tão vertiginosa que se cria um certo efeito – também tão característico do Surrealismo – de *nonsense*.

---

9 Há ainda na poética de Cesariny epitáfios em que o tom grave e sério (Greene *et al.*, 2012, p. 451) se sobrepõe, que se destinam a figuras de soldados e de vítimas da guerra e das dinâmicas sociais, como o “adolescente morto” de *Manual de prestidigitação* (2017, p. 69-70) – ecoando “O menino da sua mãe” pessoano –, o soldado de “rosto deambulador” (2017, p. 258) e o poema que nos conta a “Passagem de Émile Henry” (2017, p. 287), ambos de *Pena capital*.

Desse “exercício engenhoso de colagem” decorre um jogo de invenção vocabular que busca recuperar certos “lexemas e motivos medievais” amplamente utilizados nessas cantigas, como, por exemplo: “amigo”, “migo”, “todolo”, “louçã”, “sabor”, “fossado”, “mau grado”, “s’dormiu”, “corpo delgado”, “delgadas”, “i” etc. A cantiga cesarinyana preza ainda por recuperar certas noções técnicas, como o paralelismo, o refrão e a voz feminina (“que gostosa eu lavava aqui”). Entretanto, cumpre mais ao autor de *Pena capital* fazer dessa cantiga de amigo uma cantiga satírica, ironizando essa morte simbólica que é padecer em vida com a ausência de ousadia para romper com práticas poéticas que fugiam aos preceitos que deram origem à euforia com o surrealismo em 1947.<sup>10</sup>

Feito esse breve percurso pela poética de Mário Cesariny, podemos dizer, com a pesquisadora Teresa

<sup>10</sup> Como relata António Cândido Franco, em julho de 1948 Cesariny decide deixar o Grupo Surrealista de Lisboa, e “Confiava que pelo menos O’Neill e Domingues, com quem fizera os primeiros cadáveres esquisitos na Primavera de 1947, se rebelassem com ele [António Pedro] e acabassem por arrastar Azevedo, Vespeira e Moniz Pereira, deixando isolados e desarticulados António Pedro e França”, mas “percebeu que só Domingues o seguia. Os outros ou calavam a decepção ou riam-se dela.” (2019, p. 94). A título de contraste a esse cenário, destaque-se a homenagem “À Alexandre O’Neill” (Cesariny, 2017, p. 477), na seção “Les hommages excessives”, de *Primavera autónoma das estradas*, escrita em francês, à época da citada euforia com os preceitos surrealistas franceses trazidos à Lisboa pelas mãos de O’Neill (Franco, 2019, p. 66). Ainda segundo Franco, essa seção teria sofrido algumas alterações ao longo dos anos, mas nada substancial, de modo que conservou seu impulso inicial, decorrente do contato com as ideias francesas, simulando o processo típico da colagem, com “imagens gratuitas apresentando um alto grau de choque irracional” (2019, p. 80).

Ferreira, em sua tese acerca dos autorretratos, que os epitáfios poéticos dão a ver um “trabalho sobre a morte e a ausência” (Ferreira, 2019, p. 285), que “evocam *presença* e anunciam *ausência*, por meio da materialização de uma voz em palavras escritas” (Ferreira, 2019, p. 283. Grifos da autora). E, nesse jogo de ausências e presenças, fica evidente que os epitáfios de Cesariny aqui estudados se constituem muito mais como cenotáfios, monumentos honoríficos que, pelo elogio e pela sátira do “poeta avesso aos cerimoniais da instituição literária” (Martinho, 2010, p. 85), recordam memórias de figuras e poéticas fulcrais para se pensar o século XX português, Cesariny incluso, ele que disse, em tom de despedida da poesia: “Quanto a mim perdi a calma,/ fiquei desparafusado,/ tradição, cultura, estilo,/ certeza, amigos, fatiota,/ tudo fora do seu sítio/ – um desparafuso terrível!” (Cesariny, 2017, p. 389).

## REFERÊNCIAS

ARIÈS, Philippe. **História da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias.** Tradução Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal.** Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. (Poesia de todos os tempos).

BELO, Ruy. As influências em poesia. *In: Na senda da poesia*. Edição de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002. p. 284-286.

BELO, Ruy. **Todos os poemas**. 4. ed. Porto: Assírio & Alvim, 2014.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência** – Uma teoria da poesia. 2. ed. Tradução Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BRANDÃO, Fiana Hasse Pais. **Obra breve**. Porto: Assírio & Alvim, 2017.

CEIA, Carlos. Epitáfio. **E-dicionário de termos literários de Carlos Ceia**, 2018. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/epitafio>. Acesso em: 27 ago. 2024.

CESARINY, Mário. **Poesia**. Ed., prefácio e notas de Perfecto E. Cuadrado. Porto: Assírio & Alvim, 2017.

CUADRADO, Perfecto E. Entre nós e as palavras, Mário (apresentação cordial). *In: CESARINY, Mário. Poesia*. Ed., prefácio e notas de Perfecto E. Cuadrado. Porto: Assírio & Alvim, 2017. p. 9-21.

DUPLESSIS, Yves. **O surrealismo**. Tradução Pierre Santos. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1956. (Coleção Saber Atual).

ELIOT, T. S. **Poemas**. Tradução Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

FERREIRA, Teresa Pinto da Rocha Jorge. **Autorretratos na poesia portuguesa do século XX**. 2019. 346f.

Tese (Doutorado em Estudos Portugueses – Estudos de Literatura). Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2019. Disponível em: <https://run.unl.pt/handle/10362/77603>. Acesso em: 10 maio 2024.

FRANCO, António Cândido. Mário Cesariny: os critérios da edição da sua *Poesia*. **Jornal de Letras, Artes e Ideias**, Livros, p. 14-15, 31 jan. a 13 fev. 2018.

FRANCO, António Cândido. **O triângulo mágico** – Uma biografia de Mário Cesariny. Lisboa: Quetzal Editores, 2019.

GREENE, Roland *et al.* **The Princeton encyclopedia of poetry and poetics**. 4. ed. Princeton: Princeton University Press, 2012.

HARVEY, Sir Paul. **Dicionário Oxford de literatura clássica** – grega e latina. Tradução Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.

JÚDICE, Nuno. Introdução. *In*: QUENTAL, Antero de. **Sonetos**. Org., introd. e notas de Nuno Júdice. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994. p. 7-20.

LEONE, Luciana di. O convívio da poesia. **Outra Travessia**, Florianópolis, n. 19, p. 105-120, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2015n19p105/30947>. Acesso em: 13 ago. 2024.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. **Poesia portuguesa contemporânea**. [S.l]: Bestiário, 2022.

MARTELO, Rosa Maria. Apresentação. In: **Antologia dialogante de poesia portuguesa**. Porto: Assírio & Alvim, 2020. p. 5-14.

MARTINHO, Fernando J. B. Cesariny para além do surrealismo. **Relâmpago – Revista de Poesia**, n. 26, p. 83-98, abr. 2010.

MATVEJEVITCH, Predrag. **La poésie de circonstance: étude des formes de l'engagement poétique**. Paris: A.G. NIZET, 1971.

MATVEJEVITCH, Predrag. **Pour une poétique de l'événement: la poésie de circonstance**. Suivi de L'engagement et l'événement. S.l.: FeniXX réédition numérique, 1979.

MAULPOIX, Jean-Michel. **Les 100 mots de la poésie**. Paris: Presses Universitaires de France / Humensis, 2018. *E-book*.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. rev., amp. e atual. São Paulo: Cultrix, 2013.

PIMENTA, Tamy de Macedo. **Poesia e circunstância em Carlito Azevedo e Manuel de Freitas**. 2019. 215f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Programa de Pós-Graduação em Estudos da Literatura, Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, 2019. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/bitstream/>

handle/1/21889/TESE%20VERS%c3%83O%20FINA  
L\_Pimenta.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 27  
ago. 2024.

QUENTAL, Antero de. **Sonetos**. Org., introd. e notas de  
Nuno Júdice. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda,  
1994.

ROQUE, Ana Raquel Baião. Vi Hoj'eu Cantar D'amor –  
Ecos dos Cancioneiros Medievais na Poesia Portuguesa  
Contemporânea. In: LOPES, Graça Videira; MASINI,  
Manuele (org.). **Cantigas trovadorescas da Idade  
Média aos nossos dias**. Lisboa: Instituto de Estudos  
Medievais (FCSH-UNL), 2014. p. 133-193.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. **Em ouro e alma** –  
Correspondência com Fernando Pessoa. Edição de  
Ricardo Vasconcelos e Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta-  
da-china, 2015.





### ***Jorge Antônio Miranda de Souza***

Atualmente, cursa o Doutorado em Estudos Literários – Teoria da Literatura e Literatura Comparada no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (Pós-Lit) da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, com pesquisa sobre o dizível e o indizível na obra do poeta brasileiro Marcos Siscar. É integrante do Polo de Pesquisa em Poesia Portuguesa Moderna e Contemporânea, sediado no Centro de Estudos Portugueses da UFMG.

### ***Marcus Vinícius Lessa de Lima***

Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Foi professor substituto no Núcleo de Estudos Clássicos (NUCLA) e no Núcleo de Teoria Literária e Literaturas de Língua Portuguesa (NUCLIT) do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia (ILEEL/UFU). Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de Araraquara (FCLAR/UNESP).

### ***Maria Cristina Oliveira Fonte Boa***

Bacharel em Estudos Literários pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Integra o Polo de Pesquisa em Poesia Portuguesa Moderna e

Contemporânea, atualmente com pesquisa comparativa das poesias contemporâneas portuguesa e brasileira.

### ***Maria Inês Junqueira Guimarães***

Pianista, compositora e musicóloga é doutora em Musicologia pela Sorbonne-Paris IV. Tem se dedicado à divulgação de repertórios brasileiros na Europa. Desde 1999 é professora titular de piano do Conservatoire d'Antony, França, onde coordena o curso de improvisação livre e uma oficina de Choro baseada na transmissão oral. Como intérprete, dirige e participa de grupos de câmara especializados em choro e improvisação, com 15 CD's gravados em diferentes países da Europa e da América Latina. Suas composições são publicadas pelas edições francesas Billaudot e Buissonnières e a alemã Egge Verlag.

### ***Maria Silva Prado Lessa***

Professora Doutora da área de Literatura Portuguesa na Universidade de São Paulo e investigadora colaboradora do CLEPUL - Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Universidade de Lisboa. Realizou estágio de Pós-Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da UFRJ, com bolsa da FAPERJ, pelo qual desenvolveu trabalho voltado para o ensino de leitura de poesia no período do pós-pandemia. É autora de *Mário Cesariny: a obra ou a vida* (2022), editado pela Documenta

e pela Fundação Cupertino de Miranda, em Portugal, e organizadora de *O navio de espelhos: antologia poética de Mário Cesariny* (2024), editado pela Bazar do Tempo.

### ***Raquel Beatriz Junqueira Guimarães***

Professora adjunta da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais e professora Assistente da Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia. Mestre e Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais, dedica-se aos estudos sobre o leitor e a leitura de textos literários. Coordena o grupo de pesquisas Versiprosa e, atualmente, realiza a pesquisa “A poesia brasileira contemporânea: o diálogo com a tradição e o encontro das artes” e participa do Polo de pesquisa em poesia portuguesa moderna e contemporânea.

### ***Roberto Bezerra de Menezes***

Professor de Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Campus de Três Lagoas, onde também atua no Programa de Pós-Graduação em Letras. Licenciado em Letras-Português-Francês (UFC), mestre em Literatura Comparada (UFC) e doutor em Estudos Literários – Literaturas Modernas e Contemporâneas (UFMG). Foi bolsista do Programa Nacional de Pós-Doutorado – PNPd/CAPES de 2018 a 2023 no Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos

Literários da FALE/UFMG. Integra o comitê coordenador do Polo de Pesquisa em Poesia Portuguesa Moderna e Contemporânea, sediado no Centro de Estudos Portugueses da FALE/UFMG. É editor da revista *Tamanho Poesia* e editor associado da *Revista do Centro de Estudos Portugueses* da FALE/UFMG.

### ***Sabrina de Farias Sales***

Cursa o Bacharelado em Estudos Literários na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Pesquisadora de Iniciação Científica, com bolsa do CNPq, na área de Literatura Portuguesa. Integra o Polo de Pesquisa em Poesia Portuguesa Moderna e Contemporânea.

### ***Silvana M. Pessôa de Oliveira***

Professora de Literatura Portuguesa na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, onde ministra cursos em nível de graduação e pós-graduação. Coordenadora do Centro de Estudos Portugueses e editora da *Revista do Centro de Estudos Portugueses*. Mestre e doutora em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais, com estágio pós-doutoral na Universidade de Lisboa, na Universidade Federal Fluminense e na Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, campus de Araraquara.

***Valéria Soares Coelho***

Doutora em Literaturas em Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, com graduação em Letras na Universidade Federal de Minas Gerais. Realizou estágio pós-doutoral na mesma universidade, durante o qual fez o estudo comparativo entre a produção poética de Adília Lopes e de Ana Cristina César. Integra o Polo de Pesquisa em Poesia Portuguesa Moderna e Contemporânea, sediado no Centro de Estudos Portugueses da FALE/UFMG.

**Este livro foi composto, em maio  
de 2025, em família tipográfica  
Vollkorn, para a Editora PUC Minas.**

