

**O SURREALISMO DUM OCIDENTAL:
LEITURA DE UM POEMA DE MÁRIO CESARINY**

**THE SURREALISM OF A WESTERNER:
READING OF A POEM BY MÁRIO CESARINY**

Marlon Augusto Barbosa¹

RESUMO

O poema “Corpo Visível”, do pintor, poeta, ensaísta português Mário Cesariny de Vasconcelos, publicado em 1950, carrega aparentemente entre o seu título e o seu conteúdo uma contradição: por um lado, o título do poema evoca a visibilidade de um corpo; por outro, na leitura de seus versos, percebemos que as imagens que o atravessam, embora possam ser legíveis, não são necessariamente visíveis. A partir de algumas reflexões necessárias para o entendimento da produção poética de Mário Cesariny, estabelecerei uma leitura cerrada do poema, buscando pensar qual corpo – ou que *corpus* – se tornará legível no poema.

PALAVRAS-CHAVE: 1. Mário Cesariny; 2. Surrealismo; 3. Tradição; 4. “Corpo visível”.

ABSTRACT

The poem “Corpo Visível”, by the portuguese painter, poet, essayist Mário Cesariny de Vasconcelos, published in 1950, apparently bears a contradiction between its title and its content: on the one hand, the title of the poem evokes the visibility of a body; on the other hand, when reading its verses, we realize that the images that cross it, although they may be legible, are not necessarily visible. Based on some reflections necessary to understand Mário Cesariny's poetic production, I will establish a close reading of the poem, trying to think which body - or which *corpus* - will become legible in the poem.

KEYWORDS: 1. Mário Cesariny; 2. Surrealism; 3. Tradition; 4. “Corpo visível”.

¹ É Doutorando em Teoria Literária na UFRJ. Pela mesma instituição, possui graduação em Letras: Português e Literaturas de expressão portuguesa (2014) e mestrado em Teoria Literária (2017) com uma dissertação sobre a obra de Italo Calvino. É professor substituto de Literatura Portuguesa da UFRJ. Também foi professor substituto de Teoria Literária e Literatura Comparada da mesma instituição. Foi o editor responsável pela Revista Garrafa (A4) do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da UFRJ (2016 / 2019). É membro da Comissão Editorial e revisor da Revista *Mulemba*. Desenvolve projeto intitulado “Pensar a imagem sob o risco: escrita e psicanálise” no grupo Outrarte: psicanálise entre ciência e arte - Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP.

Poder que vos desfoca, dinamite.

(Luiza Neto Jorge)

A proposta deste ensaio desde o começo (e esse começo se estende desde um curso da graduação) foi pensar, a partir do poema “Corpo Visível”, publicado em 1950, do poeta, pintor, ensaísta português Mário Cesariny, um esfacelamento da ideia de unidade que convencionalmente se atribui à palavra “corpo”. O que eu pretendo aqui é relançar essa proposta, recomeçar. E eu gostaria de recomeçar pelo título do poema: “Corpo Visível”. A primeira pergunta que poderíamos fazer ao poema é essencial e já, a partir dela, poderíamos traçar alguns comentários: de que corpo ou de que *corpus* tratará o poema?

Nos versos de “Corpo Visível”, como veremos, não encontraremos a unidade de um corpo (seja ele qual for). O poema é atravessado por inúmeros fragmentos que me fazem pensar, em um primeiro momento, que o seu título e o seu conteúdo aparentemente carregam uma contradição: por um lado, esse título evoca a visibilidade de um corpo; por outro, na leitura de seus versos, percebemos que as imagens que o atravessam não são necessariamente visíveis. Um problema de visibilidade se instaura no poema: mesmo assim – e aqui se coloca uma das hipóteses desse trabalho – as imagens se tornam legíveis; no fundo, o corpo “visível” se torna um corpo *legível* em expansão. A travessia do título para os versos do poema sugere um esfacelamento, ou pelo menos, uma série de desdobramentos de um corpo num corpus de citações legíveis.

Quando recorremos ao dicionário oitocentista de Rafael Bluteau para definir as palavras “corpo” e “visível”, encontramos as seguintes definições: a palavra “corpo” é definida como algo oposto ao espírito, como uma substância material extensa e impenetrável que, no entanto, é divisível; já a palavra “visível” é definida como tudo aquilo que, de certa maneira, é percebido pelos olhos. Nesse sentido, seguindo essa definição, o título do poema, convida o seu leitor a visualizar, em seus versos, fragmentos de um corpo que só é visível, isto é, percebido pelos olhos, em sua divisão: de um corpo humano, poderíamos dizer, que se mostra, por exemplo, na imagem dos “*braços [de uma] estrela*”, nas “*mãos [de um] faroleiro*”, no “*rosto impermeável*”, ou “no aqueduto grande do (...) *peito*”. Braços, mãos, rosto, peito: o poema apresenta assim um corpo humano fragmentado, partido, que escapa da ideia tradicional de corpo como unidade. Cesariny faz do corpo do poema, de seus versos uma fragmentação: e esses fragmentos de um corpo humano – e de uma certa tradição literária – parecem sobreviver no corpo do poema.

2. O poema de Cesariny ganha seus primeiros passos através dos passos dos amantes que não dormiram e partirão nos braços da estrela. Nos versos que nos revelam esse início – “e os dois amantes que hoje não dormiram vão partir / nos braços da sua estrela” – também encontramos uma marca de fragmentação. O verbo “partir” que acompanha esses versos – “vão partir” – apresenta, em um primeiro momento, o sentido de partida. Neste caso, entrar em um mundo de imprecisão (manchado, enevoadado); partir, portanto, para o próprio campo poético do surrealismo – que André Breton chegou a nomear de “mar interior do homem”. Desse modo, Cesariny nos concede a imagem de um poema em que a partida legível se dá não nos mares geográficos “nunca de antes navegados” (CAMÕES, 1978, p. 69), mas no mar interior, que sempre será nunca antes navegado. Ainda poderíamos atribuir um segundo sentido para o verbo “partir” desses versos do poema: “partir-se” ou “despedaçar-se” – sentido não necessariamente imediato, mas que o poema permite pensar –, que também estaria marcado graficamente, como podemos ver, na própria quebra do verso.

Uma fragmentação começa a se tornar legível. Cesariny foi um grande leitor de Fernando Pessoa. A fragmentação presente no poema parece que não remonta apenas a uma técnica do surrealismo, mas às questões tratadas pelo próprio Pessoa e sua heteronímia, principalmente através de Álvaro de Campos – de quem, inclusive, Cesariny assume resgatar certa escrita futurista. É preciso resgatar alguns versos do poema “Apontamento”: “Caiu, fez-se em mais pedaços do que havia loiça no vaso” (PESSOA, 1997, p. 378). O poema de Álvaro de Campos não nos fala apenas sobre um vaso-objeto que se quebra (um corpo que se despedaça), mas também de um vaso-sujeito que não se encontra completamente visível; em sua totalidade: “dividir o homem” (CESARINY, 1982, p. 74) – escreve Cesariny quase no fim do poema. O poema de Álvaro de Campos pode ser lido como a imagem do mito genesíaco da queda: Eva, a criada (a que foi criada) – “Caiu das mãos da criada descuidada” –, iludida pela serpente-demônio, engana a Adão e ambos são expulsos da plenitude e da totalidade do paraíso. Adão e Eva: “alegoria” surrealista, tanto explorada por André Breton, para os amantes que partem – que são expulsos – de um jardim paradisíaco. É preciso também destacar que o início do poema retoma um cenário poético medieval, ou, para ser mais preciso, evoca principalmente um cenário das cantigas de amigo:

“à beira do caminho ladeado de sebes de espinheiro”.

São esses primeiros versos que começam a dialogar com a tradição literária portuguesa e apresentam um campo semântico voltado para uma fragmentação da forma e do conteúdo. Os diálogos com a tradição literária portuguesa seguem com a travessia dos versos do poema. A cidade que é descrita por Cesário Verde – ver, por exemplo, “O sentimento dum ocidental” – com tamanho realismo no final do século XIX é completamente desfigurada por Cesariny. Se nos primeiros versos de “Corpo Visível” o espaço e o tempo, de certa forma, são identificados facilmente, antes que a primeira estrofe termine, um universo onírico toma o cenário poético e uma imprecisão do tempo, do espaço e dos objetos se instaura. Trata-se de um traço da poética surrealista: tornou-se necessário deformar o tempo, o espaço, as formas pré-estabelecidas (e,

também, sistêmicas) que o racionalismo europeu tanto prezava. Embora Cesariny seja considerado um escritor surrealista e que, como tal, tenha questionado uma poética neorrealista – referencial, sobretudo – que combatia de forma mais direta o regime salazarista, o seu objetivo não parece ter sido fugir da tradição literária portuguesa. Podemos até pensar que Cesariny promove “o surrealismo dum ocidental”: mesmo que o poeta tentasse sacrificar – “como o próprio Breton – muitas vezes os seus grandes dotes à intenção de ser um surrealista a qualquer preço”. O seu poema “Corpo Visível” não só se constrói a partir de ideias surrealistas como também se apropria de outros movimentos literários de sua época e de outras épocas para criar uma matéria nova, um corpo novo. Mais do que surrealista, a poética de Cesariny parece se construir através de uma ética da troca.

Dentro do grande túnel digo-te a vida
esta nuvem que vai para o centro da cidade leve e
rosada como a proa de um barco
bateira que me trás os dados e a roleta onde no branco
ou no preto devo jogar
jogando-me contigo
malmequer
bem-me-quer
ou muito ou pouco
ou nada
o que só com as mãos pode ser soletrado
só nos teus olhos nos teus olhos escrito

Dentro do grande túnel digo-te a vida
o moço que há uma hora não fazia senão fumar cigarros
o mesmo que julgou ter a noite perdida que maçada
sempre encontrou o seu par lá vão eles já no extremo
do outro lado da praça
ilustrando uma tese velha da idade do sol um tanto
impertinente e desde logo minha
segundo a qual no amor toda a entoação da voz humana
tende a reduzir o indivíduo receptor ao estado de
serpente fascinada
sem que daí advenha a petrificação estrela cadente
ou qualquer outra espécie de perturbação durável

Eu digo que há tambores
mapa louco riscado sobre a areia
há o desenho de onda que atravessa o dorso da cigarra
há o gato tão limpo e ainda e sempre a lavar-se à soleira
da porta – a tua porta
quando olhas para mim, a trave mais segura, dizes tu,
da viagem –
e no vitral de tudo o que eu mais adoro
– a dez mil metros de profundidade lá onde a carpa
avança sem deixar qualquer rasto
há o campo selvagem dos teus ombros
espreitando contra a luz na orla do rio a nuvem
de corsários
que sou eu
vestido de andaluz para o baile em chamas – digo o
grande baile do século na ilha

(CESARINY, 1982, p. 69-71)

3. Nesse segundo fragmento, uma nuvem caminha para o centro da cidade deformando os espaços. Assim, se instaura no poema um caminho/percurso que se constrói de fora para dentro. Esse caminho/percurso intensifica a deformação dos objetos. E essa deformação nos possibilita, a cada momento, redescobrir as imagens. Redescobrir: ler, reler, imaginar o desconhecido de tal maneira que os limites para a criação e para a leitura se tornem infinitos. Deformar para “tocar o coração”: romper os limites de um corpo para alcançar o dentro. O desconhecido via de regra se apresenta retalhado pelas sombras e pela névoa – “hoje és nevoeiro...” (PESSOA, 2008, p. 126). –, onde a escuridão contrasta em muitos lugares com o claro, onde a luz em muitas partes se degrada pouco a pouco, como na tradição do “Brilho sem luz e sem arder”. Há um prazer enorme no desconhecido, e a esse prazer relaciona-se a incerteza e o poder de ampliar os horizontes imaginários com respeito àquilo que não se vê. É exatamente onde a vista se perde que o desconhecido ganha as suas proporções.

No poema, é importante destacar a relação de símile entre a “proa do barco” e a “nuvem”: ambos parecem abrir caminhos e ao mesmo tempo os ocultar. As nuvens escondendo o que existe e a proa do barco marcando os caminhos num breve momento e os apagando em seguida: trata-se sempre do instantâneo – de “pequenas figuras cintilantes”. Na terceira estrofe, o verso “avança sem deixar qualquer rasto” reforça a ideia de que não há rastros no mar, isto é, nenhum vestígio daquele que passou. Não há caminhos delimitados nos mares. Paradoxalmente, o poema, embora cruze os mares, deixa seus rastros / rotas – que caminhos seguir na leitura do poema? As águas, sempre em movimento, aparecem como grandes deformadoras: não há formas fixas no oceano, mas, sobretudo na Literatura Portuguesa, há formas legíveis, mais que visíveis, de cruzar os mares. O poema evoca, assim, mais um sentido para a palavra “partir” presente na primeira estrofe: o “partir dos amantes” é também referência ao “partir para outras terras”, isto é, o projeto das grandes navegações. Embora o poema esteja cercado de carpas, e ondas – como no desenho da barriga de uma cigarra –, Cesariny não faz uma travessia pelo mar, é uma travessia por uma cidade deformada, de fora para dentro como nas *Viagens na minha terra*, de Almeida Garrett (Ou como Cesário: de costas para o mar – “de costas para a janela” (CESARINY, 1982, p. 71) –, logo, de frente para a cidade, para dentro). Mas não se trata de uma cidade romântica nem de uma cidade realista ou neorrealista. O poema está na contramão do épico.

Nesse fragmento do poema, o movimento que a nuvem realiza para o centro da cidade faz ressoar no campo semântico do poema uma passagem do corpo da cidade para o corpo dos amantes. Se a cidade é representada de forma fragmentada, os amantes também o serão: “o que só com as mãos pode ser soletrado/ só nos teus olhos nos teus olhos escrito”. Soletrar é um tipo de fragmentação da palavra, uma separação das letras (Como diria Herberto Helder, “para o leitor [amador] ler devagar”) – o que só com as mãos pode ser [partido], repartido e distribuído. Nesse poema, as mãos que soletram são as mãos do poeta. Mãos que assumem a função de uma

boca. Há um ato de escrita que atravessa constantemente os versos desse poema de Mário Cesariny.

O havermo-nos encontrado na horrível sala dos passos
perdidos
é o que levarei mil anos a decifrar
o teu cabelo mapa onde tudo reflecte a ronda luminosa
dos meus dedos
é o santo e a senha do percurso na sombra
o gesto com que voltas de repente a cabeça interrompendo
o fio da meada sem que é engraçado hajam
batido à porta entrado ou saído alguém
são os astros o sangue e os jardins de Brauner
e a tua mão posta em arco sobre a minha boca
é uma nova rosácea sobre o mar

Livres
digo livres
e isso é não só a grande rua sem fim por onde vamos
viemos
ao encontro um do outro
a esta casa dorso de todas as casas e no entanto
a única perfeita silenciosa fresca
mas e também as chamas que acendemos na terra
da floresta humana
não só ao longo dos álamos gigantes e das clareiras
mais espectaculares — aí a memória é fácil —
mas na erosão física de cada folha no vento
tudo o que teve terá a sua vez connosco
a haver de nós a mesma dádiva recíproca
porque tu vês
de costas para a janela tu que disseste:
“vai haver uma grande guerra”
“nenhum de nós eu sei escapará vivo”

vês tão bem como eu o pouco que isso vale, na muralha
da china onde ainda estamos
nada é de molde a tapar por completo a figura de
bronze enterrada na areia
o écran que floresce
como tu como eu nos tubos que dissemos
fizemos
faremos acordar
e até quando?

(CESARINY, 1982, p. 71-72)

4. Esse fragmento carrega o valor do impossível: “é o que levarei mil anos a decifrar”. A sala dos passos perdidos, que a maçonaria adotaria do modelo do Parlamento inglês, é um modo de chamar às salas em que plebeus aguardavam por favores dos nobres, nos faz pensar na não realização dos desejos que resulta em uma espera fatídica do que talvez nunca vá chegar. O encontro entre as imagens do moço, da moça e da cidade é cercado por gesticulações, silêncios e mistérios. O não dito no poema está escondido sobre a nuvem e as belas manchas: “Livres/ digo livres/ e isso é não só a grande rua sem fim por onde vamos/ viemos/ ao encontro um do

outro (...) perfeita silenciosa fresca”. Liberdade – inscrição, vestígio histórico – que o verso ressalta e destaca – “Livres”: aquilo que o tempo português dos anos 1950 roubava às pessoas, aos poetas e aos escritores. Cesariny escreve à maneira do que é próprio da poética surrealista; é este o estilo que o identifica no cânone moderno e é isso que ele deixa claro em um pequeno prefácio para *A intervenção surrealista*: “Nenhum movimento como o surrealismo propôs tanto, a um só tempo, uma real cidadania para todos e uma real liberdade de cada um consigo” (CESARINY, 1997, p. 9). Ainda nessa estrofe, o poema se torna quase referencial:

mas na erosão física de cada folha no vento
tudo o que teve terá a sua vez conosco
a haver de nós a mesma dádiva recíproca
porque tu vês
de costas para a janela tu que disseste:
“vai haver uma grande guerra”
“nenhum de nós eu sei escapará vivo”

(CESARINY, 1982, p. 72)

Interessante aludir aqui a um fato histórico: em 1914, na passagem do dia 31 de julho para o dia 01 de agosto, quando o mundo estava prestes a mergulhar na Primeira Guerra Mundial, Edward Grey, secretário das relações exteriores da Grã-Bretanha, ao observar, da janela de sua casa, as luzes de sua rua se apagando, supostamente, teria pronunciado as seguintes palavras: “As luzes se apagam em toda a Europa. Não voltaremos a vê-las acender-se em nosso tempo de vida.” (HOBSBAWM, 1995, p. 30) Talvez, Edward Grey não tivesse consciência do poder que havia em suas palavras. No entanto, elas ultrapassaram a constatação primeira para, metaforicamente, transbordar em uma crítica ao positivismo e ao racionalismo que estava impregnado na história da humanidade e nos discursos dos homens nos últimos quatro séculos, tendo como auge o Iluminismo, e que, paradoxalmente, havia levado o mundo a um período de extremo terror. “A humanidade sobreviveu” – essa é a conclusão. Mas Eric Hobsbawm continua: “Contudo, o grande edifício da civilização do século XX desmoronou nas chamas da guerra mundial, quando suas colunas ruíram”.

Cesariny ainda escreve em outro poema publicado em *Pena Capital*:

As Luzes
Voltam A Acender-se

(CESARINY, 1982, p. 127)

Assim, no poema, encontramos um corpo que, por ser contrário às formas do totalitarismo – a partir, sobretudo do princípio da imposição –, se constrói por meio de partes sobrepostas que compõem pequenos conjuntos em constante movimento de ir e vir. A mistura entre os tempos verbais em “fizemos/ faremos acordar/ e até quando?”, que finaliza o fragmento escolhido um pouco mais acima, abre caminhos para uma sensação de incerteza. Se a memória

é a faculdade pela qual o espírito conserva imagens, ou as readquire ao acaso, essas imagens não retornam como foram, mas sempre reformuladas.

É imaginação o livre exercício do espírito que servindo-se de um ou mais aspectos do “real” passa lenta ou rapidamente ao extremo limite deste para alcançar, pouco importa em que margens, o objecto real de um irreal conquistado no espírito. Acelerar este processo levando-o a um ponto em que se torne impossível falar de real e irreal (negação da negação anterior), produzir um objecto onde tudo, simultaneamente, tem as propriedades da verdade e do erro, da razão e da loucura, do que foi encontrado e do que foi perdido, é transformar a realidade depois de a haver transtornado – é fixar, violentando a realidade “presente”, um novo real poético (uno). (CESARINY, 1997, p. 89)

Reiterando Cesariny: “onde tudo, simultaneamente, tem as propriedades da verdade e do erro” conduz-nos a ler o poema tal como Michel Foucault entende uma teoria do sujeito: a leitura, a nossa leitura, “em vez de se abrir à verdade e ao mundo, se enraíza nos ‘erros’ da vida”². O erro assume aqui o sentido de “errância” – viagem sempre em construção.

5. A relação entre a noite (a escuridão) e o dia (a luz) também é estabelecida em estrofe anterior³: “seja ela a aurora halo multicolor/ seja o perpétuo real ceptro branco da noite”. Pensar sobre o branco da noite é pensar sobre uma luminosidade que, assim como a escuridão, também cega ou deforma. A noite é lugar da mudez, do sossego e dos sonhos: “seja até porque não a luz crepuscular com o seu chapéu/ preto as suas hastes mudas”. O branco está na cidade, nas nuvens; o preto está no corpo, na mancha. Há ainda nesta estrofe um diálogo com a pintura. A ideia de alterar a cor dos objetos na pintura, de deformar as imagens, de juntar os dois planos em apenas um. O poema de Cesariny é uma grande pintura que une (logo, junta o que está fragmentado [mas há mais partes que antes]) cidade, corpo, amor, moço e moça. Essas imagens se tornam constelações.

² “Est-ce que toute la théorie du sujet ne doit pas être reformulée, dès lors que la connaissance, plutôt que de s'ouvrir à la vérité du monde, s'enracine dans les ‘erreurs’ de la vie?” (FOUCAULT, *Dits et écrits*, v. 4, p. 774).

³ Amor

amor humano
amor que nos devolve tudo o que perdêssemos
amor da grande solidão povoada de pequenas figuras cin-
tilantes
digo: a constelação de peixes rápidos
do teu corpo em sossego
seja ela a aurora halo multicolor
seja o perpétuo real ceptro branco da noite
seja até porque não a luz crepuscular com o seu chapéu
preto as suas hastes mudas

6. Encontramos o uso do itálico em um trecho poema que se inicia com “*O cigarro do anúncio luminoso adoeceu de veras*”. A ideia que se dá através dessa construção revela um jogo entre o claro e o escuro: as letras finas são mais claras e contrastam com o resto das letras do poema que são mais grossas e mais escuras. A estrofe em itálico possui uma forma e um sentido legível, o que no resto do poema não acontece. A cena é de fácil acesso, e quase se transforma em uma narrativa realista. Assemelha-se bastante com as construções poéticas de Cesário Verde: os poemas narrativos e o caminhar pelas cidades.

O Sentimento dum Ocidental

I - Ave-Maria

Nas nossas ruas, ao anoitecer,
Há tal soturnidade, há tal melancolia,
Que as sombras, o bulício, o Tejo, a maresia
Despertam-me um desejo absurdo de sofrer.

O céu parece baixo e de neblina,
O gás extravasado enjoa-me, perturba;
E os edifícios, com as chaminés, e a turba
Toldam-se numa cor monótona e londrina.

(VERDE, 1964, p. 103)

No entanto, o campo semântico que rodeia a estrofe do poema de Mário Cesariny de Vasconcellos ainda encaminha todos os espaços e objetos para uma imprecisão: “penacho da fumaça”, “a fumaça do cigarro”. O penacho, a fumaça encobrem as coisas criando uma atmosfera de mistério. A questão da memória mais uma vez atravessa o poema: “*na sua torre de londres o relógio da estação do rossio adquire/ decidida importância/ amanheceu é óbvio amanheceu/ da nossa viagem ao país dos amantes já não resta senão/ esse penacho de fumo/ que ameaça evoluir de acordo com a paisagem*”. Essas imagens fazem lembrar um poema de Eugénio de Andrade – vale ressaltar que a edição original de *Corpo Visível*, como explica Mário Cesariny, foi uma *plquette* subsidiada pelo próprio Eugénio de Andrade:

As palavras interditas

Os Navios existem, e existe o teu rosto
encostado ao rosto dos navios.
Sem nenhum destino flutuam nas cidades,
Partem no vento, regressam nos rios.

Na areia branca, onde o tempo começa,
uma criança passa de costas para o mar.
Anoitece. Não há dúvida, anoitece.
É preciso partir, é preciso ficar.

Os hospitais cobrem-se de cinza.
Ondas de sombra quebram-se nas esquinas.
Amo-te... E entram pela janela
as primeiras luzes das colinas.

As palavras que te envio são interditas
até, meu amor, pelo halo das searas;
se alguma regressasse, nem já reconhecia
o teu nome nas suas curvas claras.

(...)

(ANDRADE, 1983, p. 39-40)

Nesse poema, que foi publicado em 1951 no livro também intitulado *As palavras interditas*, estão inscritas todas as palavras evocadas por Cesariny em seu poema. As palavras interditas parecem ser resultado, como podemos perceber na quarta estrofe, de certa negação da comunicabilidade (Censura?): “se alguma [palavra] regressasse, nem já reconhecia”. Há, como o próprio título do poema de Eugénio de Andrade parece revelar, uma impossibilidade de comunicação. O livro não deixa de ser marcado pela experiência da guerra e do amor. Ainda nesse fragmento em itálico, encontramos a presença de uma palavra pertinente para muitas questões: multidão. “*porque nós somos a multidão a que eu chamo/ o homem e a mulher de todos os tempos áridos/ e como sempre não há lugar para nós nesta cidade/ esta ou outra qualquer que de perto ou de longe a esta se/ pareça*”. Há, em toda essa esta estrofe, uma espécie de não permanência nas coisas, de uma transitoriedade. A noção de multidão, tão trabalhada no final do século XIX e início do século XX por Edgar Allan Poe (a quem Cesariny dedica um poema intitulado “a edgar allan poe”, também em *pena capital*), Charles Baudelaire e, também, Walter Benjamin, reaparece no poema surrealista de Mário Cesariny. As multidões revelam o anonimato, a perda de um nome – ela é uma massa informe. Mais um diálogo se estabelece. Desta vez com “A uma passante”, de Charles Baudelaire:

A uma passante

A rua em torno era um frenético alarido.
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,
Uma mulher passou, com sua mão suntuosa
Erguendo e sacudindo a barra do vestido.

Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina.
Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia
No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,
A doçura que envolve e o prazer que assassina.

Que luz... e a noite após! – Efêmera beldade
Cujos olhos me fazem nascer outra vez,
Não mais hei de te ver senão na eternidade?

Longe daqui! tarde demais! “nunca” talvez!
Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,
Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!

(BAUDELAIRE, 1985, p. 345)

Podemos pensar que se trata de uma releitura desse poema de Baudelaire: em Cesariny, aquele que olha e aquela que passa (e que talvez nunca mais se encontrassem: “Longe daqui! tarde demais! “nunca” talvez!”) são agora os amantes que se encontram e que partem, o homem e a mulher de todos os tempos (que carregam a memória do passado, do presente e do futuro). O poema de Cesariny reconta o encontro: “e isso é não só a grande rua sem fim por onde vamos / viemos / ao encontro um do outro”.

Parece que a tentativa de tornar o poema visível apenas para si, que Cesariny descreve em alguns dos seus ensaios, se frustra em nome de uma causa maior: é justamente por não estar visível que o leitor tenta juntar os cacos, tenta aos poucos buscar referências. Essa é também uma das heranças que o dadaísmo deixou para os surrealistas. Naquele momento as artes precisavam de algo que ultrapassasse o racionalismo que impregnava as artes. Era preciso abalar o significado das coisas, retirar a forma original e alcançar outras formas. Foi o racionalismo que carregou a Europa e o mundo para um progresso tecnológico e científico e consequentemente carregou o continente para as duas grandes guerras mundiais. Continuar representando a realidade através das mesmas artes seria um absurdo, pelo menos era o que consideravam os primeiros dadaístas e os primeiros surrealistas.

A poética dos dois grupos tinha como base abalar todo o sentido, todas as formas, toda a razão: desfigurar, destruir um saber totalizante que é dado a uma forma. Os diversos diálogos que o leitor encontra no poema de Cesariny não enclausuram o texto num sentido único, mas o abrem para inúmeras possibilidades de leitura. Ainda que as imagens surrealistas apontem para o irreal, elas ainda partem de um plano real.

O regresso é sempre assinalado por esta negra actividade
carfológica
verdadeiro sinal-emblema destes tempos
em que a evidência necessita de envólucro
para não morrer na estrada
junto às rodas do avanço a golpes de clarim reinvenção
espantosa masculina da morte
ou nos carros do clube As Mãos no Sexo
junto ao qual admira-te vivemos
O problema não passa da sua fase primária:
um — o crocodilo
e dois — o *clou* do arame
se bem que esta velha raça de acrobatas anões
devesse dar por terminada há muito a sua nobre facécia
sobre a cúpula em chamas
dividir o homem
pôr-lha à direita a luz a assistência aplaude pôr-lhe à
esquerda a sombra a assistência treme
de tal modo que a meio da operação cabalística
em silêncio e miséria em medo e melancolia o homem
atinja bravo bravo bravo a imobilidade do sepulcro
após o que rocegagem do arlequim de plumas
e iluminação de todos os fósseis mais antigos

(CESARINY, 1982, p. 74)

7. Nessa estrofe do poema encontramos um regresso – o saída do itálico: “O regresso é sempre assinalado por esta negra actividade/ carfológica/ verdadeiro sinal-emblema destes tempos/ em que a evidência necessita de envólucro/ para não morrer na estrada”. Nesses versos, encontramos a palavra “carfológica”, que significa movimento automático e contínuo das mãos em que um doente faz gesto de pegar pequenos objetos à sua volta, como: as roupas de cama, a felpa de cobertores etc. esse movimento é observável em delírios febris e situações de grande exaustão. O movimento poético que se constrói em “Corpo Visível” parece ser um movimento carfológico. Mas é preciso ir além, se ater ao termo “assinalado” – que nunca aparece por acaso em uma literatura de “barões assinalados”.

Em diálogo com *Os Lusíadas*, Mário Cesariny escreve na contramão de Camões: da partida “por mares nunca de antes navegados” ao regresso sempre assinalado. Os amantes partiram, assim como os barões, mas foi o regresso, o ato de regressar, que, no poema de Mário Cesariny, recebeu o título de “assinalados”.

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 a existir DESFIGURADO
não haverá Figura Humana sobre a terra

(CESARINY, 1982, p. 74-75)

8. O início do penúltimo fragmento parece dizer de um presente diante de um passado. Nesta estrofe, um existir desfigurado e desnaturalizado faz referência à forma/ à guerra/ à deformação (ao informe), palavras que, de certa forma, tiveram algo em comum. Não podemos esquecer que Georges Bataille em seu dicionário crítico publicado na revista *Documents*, escreve um verbete intitulado “Figura Humana”. Nesse verbete a questão da transgressão de uma representação e de uma desproporcionalidade dos corpos também aparece – como no poema “Em todas as ruas te encontro” em que lemos: “sonhei tanto a tua figura” (CESARINY, 1982, p. 31). Podemos ler em Georges Bataille: “(...) devemos citar apenas uma época em que a forma humana acusou a si mesma, no conjunto, como uma derrisão decrépita de tudo o que o homem possa ter concebido de grande e violento” (BATAILLE, 2018, p. 85). O final do verbete de Bataille evoca as lágrimas: “um dia, nos surpreenderemos correndo absurdamente – com os olhos repentinamente embaçados e carregados de inconfessáveis lágrimas” (BATAILLE, 2018, p. 94). A deformação aparece inclusive na visão, tanto no poema de Cesariny, como também em Bataille, através das lágrimas: “— Aa ensombração maligna de certas lágrimas quando a/ alegria é mais resplandecente”. Ver através das lágrimas é ver embaçado, distorcido. A visão já não pode mais ser lúcida, ela se dá através das águas. Das mesmas lágrimas de outro tempo que

rolaram das faces das mulheres que viram seus maridos, filhos e pais partirem por mares virgens nunca antes navegados. Como no poema do próprio Fernando Pessoa:

Ó mar salgado, quanto do teu sal
São lágrimas de Portugal!
Por te cruzarmos, quantas mães choraram,
Quantos filhos em vão rezaram!
Quantas noivas ficaram por casar
Para que fosses nosso, ó mar!

(PESSOA, 2008, p. 98).

Em *A água e os sonhos*, Gaston Bachelard classifica os diversos tipos de água, que, de alguma forma, dialogam com o poema de Mário Cesariny. Há duas que se destacam: a água em seus reflexos e as águas compostas: a água em seus reflexos duplica o mundo e as coisas, duplica também o sonhador e não simplesmente uma imagem vaga, mas, no seu envolvimento, numa experiência onírica; as águas compostas se mesclam de todas as cores, de todos os sabores, de todos os cheiros, compreendendo a dissolução dos sólidos na água, a combinação das diversas matérias, é um deslumbramento quando encontram líquidos que não se misturam. Essas classificações nos abrem caminhos para a última estrofe:

Contra ele meu amor a invenção do teu sexo
único arco de todas as cores dos triunfos humanos
contra ele meu amor a invenção dos teus braços
maravilha longínqua obscura inexpugnável rodeada de
água por todos os lados estéreis
contra ele meu amor a sombra que fazemos
no aqueduto grande do meu peito O MAR

(CESARINY, 1982, p. 75)

O mar, território do desconhecido, das formas que se formam mas logo desaparecem encerram o poema que ainda evoca a imagem de Portugal, rodeado de água por todos os lados. E ainda poderíamos dizer dos amantes que são aqueduto / água e ponte sobre o mar que rodeia terras estéreis; o corpo dos amantes a fazerem o arco com o peito que abrigasse o mar. Nesse poema de Cesariny, a literatura tal como a cidade é revisitada. Seu aspecto exterior é alterado, deformado, desfigurado. O Cesariny poeta resgata o princípio do Cesariny ensaísta e faz do seu poema um lugar de pensamento, transformação e transtorno. É Maurice Blanchot que pode nos abrir o horizonte do surrealismo: “(...) a literatura deve ter uma eficácia e um sentido extraliterários, isto é, não renunciar aos meios literários e ser livre, isto é, engajada. Talvez, considerando o valor desses paradoxos, compreendamos por que o surrealismo é sempre atual” (BLANCHOT, 2011, p. 106).

Referências

- ANDRADE, Eugénio de. **Antologia breve**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1983.
- BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- _____. **A água e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BATAILLE, Georges. **Documents**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.
- BAUDELAIRE, Charles. **As Flores do Mal**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BENJAMIN, Walter. “O Surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia”. In: **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BLANCHOT, Maurice. “Reflexões sobre o Surrealismo”, “O mistério nas letras”. In: **A parte do fogo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BLUTEAU, Raphael. **Dicionário**. Disponível em: http://200.144.255.59/catalogo_eletronico/consultaDocumentos.asp?Tipo_Consulta=Acervo&Acervo_Codigo=1&Setor_Codigo=11
- BRETON, André. **Manifestos do Surrealismo**. Rio de Janeiro: Editora Nau, 2001.
- CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- CESARINY, Mário. **A Intervenção Surrealista**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.
- VERDE, Cesário. **Obra Completa de Cesário Verde**. Lisboa: Portugalia, 1964.
- HOBBSAWM, Eric. *A era dos extremos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- PESSOA, Fernando. **Mensagem**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.