

SEREIA ALUADA, COMETA D'ÁGUA: SOBREVIDAS SURREALISTAS EM PORTUGAL

LUNATIC SIREN, SEA COMET: SURREAL SURVIVORS IN PORTUGAL

Raphael Felipe Pereira de Araujo¹

82

RESUMO

O texto pensa a inquietante relação dos surrealistas portugueses com a História, a partir de uma articulação entre a *Sereia*, figura que surge inesperada em poemas e telas que formam uma constelação surrealista em Portugal, e a *Ninfa*, personagem alegórica que encarna a *Nachleben* [sobrevivência] nos textos de autores como Aby Warburg e Georges Didi-Huberman. Essas figuras femininas traiçoeiras e metamorfoseantes nos ajudam a pensar histórias que se desdobram de forma não-linear e se realizam por saltos temporais, presenças fantasmáticas e acidentes anacrônicos. Este parece ser o caso do surrealismo português, que é sempre lembrado de sua condição “tardia” quando pensamos numa História da literatura ou da arte portuguesa que se apoia num modelo tradicionalmente cronológico e linear. Sobretudo em seus textos críticos sobre a pintura de Maria Helena Vieira da Silva, Mário Cesariny revela traços de uma teoria da história que fundamenta sua atuação e nos abre para outros olhares sobre a intervenção surrealista em Portugal, de modo que privilegiamos aqui o diálogo entre esses artistas.

Palavras-chave: Sereia; Ninfa; História; sobrevivência; surrealismo.

ABSTRACT

The text thinks about the unsettling relationship between Portuguese surrealists and History, proposing an articulation between the *Siren*, a figure that unexpectedly appears in poems and paintings that create a surrealist constellation in Portugal, and the *Nymph*, an allegorical character who embodies *Nachleben* [survival] in the texts of authors like Aby Warburg and Georges Didi-Huberman. These treacherous and metamorphic female figures help us to think of histories that unfold in a non-linear way and are made of time jumps, phantasmatic presences and anachronisms, as seems to be the case of Portuguese surrealism, which is always reminded of its “late” condition when we think of a History of Portuguese art or literature that has a traditionally chronological and linear foundation. In his critical texts dedicated to the painting of Maria Helena

¹ Mestrando em Literaturas Portuguesa e Africanas pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da UFRJ. É bolsista pelo Programa de Excelência Acadêmica da CAPES. E-mail: raphaelfelipe.ar@gmail.com / Orcid: <https://orcid.org/0009-0006-4743-7850>

Vieira da Silva, Mário Cesariny unveils traces of a theory of history that underlies his activity and opens us up to other perspectives on the surrealist intervention in Portugal, for that reason we privilege the dialogue between these artists.

Keywords: Siren; Nymph; History; survival; surrealism.

*Em cada braço uma herança de horizonte
desde o naufrágio de um eco*

(Fragmento de “5 poemas para a noite invariável”.
A noite vertebrada. Luiza Neto Jorge)

*até a noite desfazer o canto,
errático canto e errado no coração da garganta,*

(*Servidões*. Herberto Helder)

*onde peixes luminosos traçam na água as linhas da
palma da mão
eu vi
a sereia de plástico construir um país
e um veleiro para se evadir*

(*O mito da sereia em plástico português*. Al Berto)

Passear pelas telas de Maria Helena Vieira da Silva é como ser suspenso pela água marítima. Levado a um mundo de olhos esvoaçantes, teias de aranhas enlouquecidas, labirintos de escamas, véus distendidos por linhas obsessivas. Aventura vertiginosa a que poetas e leitores se entregaram sem saber que canções o ritmo das ondas os levaria a dançar. Após visitar uma de suas exposições, foi Cecília Meireles quem disse estar encantada como

as crianças diante dos primeiros livros [...] os tapetes por dentro de cujas flores podíamos outrora navegar, porque transbordavam de mares encarnados e amarelos [...] os laranjais da Nau Catarinêta e as sereias de Camões nadando em si mesmas, nas ondas de seus cabelos, nas ondas de seu corpo – ondas, ondas – nadando no tempo, e assim reduzidas a tão puro movimento que estavam em toda parte sem mudarem de lugar. (MEIRELES, 1944, p. 4)

Superfície enevoada que nos cobre como um fantasma, algo que Georges Didi-Huberman chamaria de uma nuvem sem contornos a mudar constantemente de forma (2013a, p. 11). Quando tentamos narrar o delírio diante de suas imagens não conseguimos

esconder a experiência de “certo gozo em nos sentirmos alternadamente cativos e liberados nessa trama de saber e não-saber, de universal e de singular, de coisas que pedem uma denominação e coisas que nos deixam de boca aberta” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 9). Vieira nos suspende por um saber das imagens que sua pintura encena como um canto ou dança de sereia, coreografia distante do mar, melodia secreta que o olho orchestra: “furtiva como um ladrão de quadros, desaparece a imagem da Sereia; só fica o trajecto dela no mar profundo; e do mar fica o ressoar das ondas, e não a água [...] quadros como este são verdades que os enganos da terra têm suspensos” (BESSA-LUÍS, 2009, p. 154).

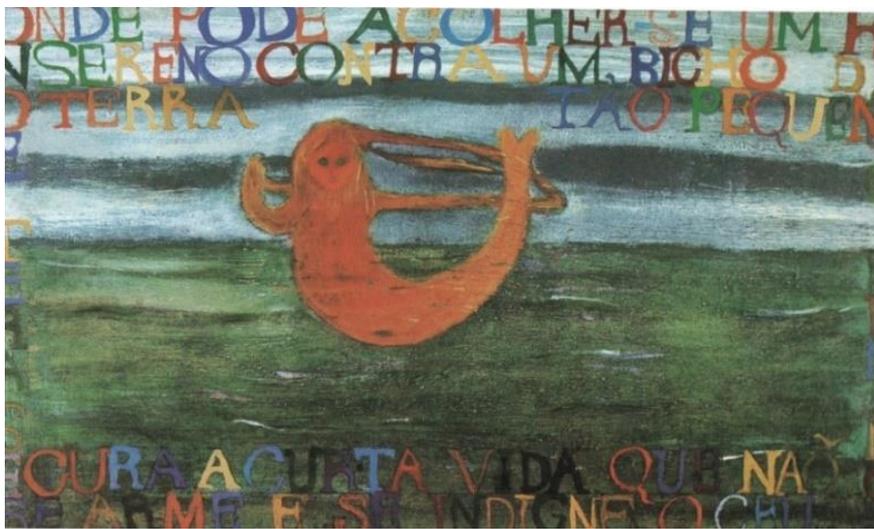


Figura 1: Vieira da Silva. *La sirène*. 1936

Agustina Bessa-Luís também fala do seu encanto diante dum quadro a que ela carinhosamente chama “A pequena Sereia”. Trata-se de um quadro que acompanha Vieira da Silva no exílio, sendo marca de sua intimidade com a menina marinha e viajante com quem a pintora chega a se confundir: “Ela é Maria Helena, vestida de púrpura, como os mares decretam. Ela é a profecia e o risco; a *Primavera* de Botticelli antes de sair das águas em concha aberta” (BESSA-LUÍS, 2009, p. 153). De contornos pouco polidos, é mesmo uma sereia que mãos de criança poderiam imaginar pelas páginas de seus primeiros livros, repleta de uma vitalidade lúdica que com um giro torna o seu corpo lua crescente curvada sobre o mar: “Ela é, já não a pequena Sereia, mas outra espécie que no céu primeiro habita e aí tem o olhar da pequena Sereia” (BESSA-LUÍS, 2009, p. 154). Astro noturno sobre a terra incandescente.

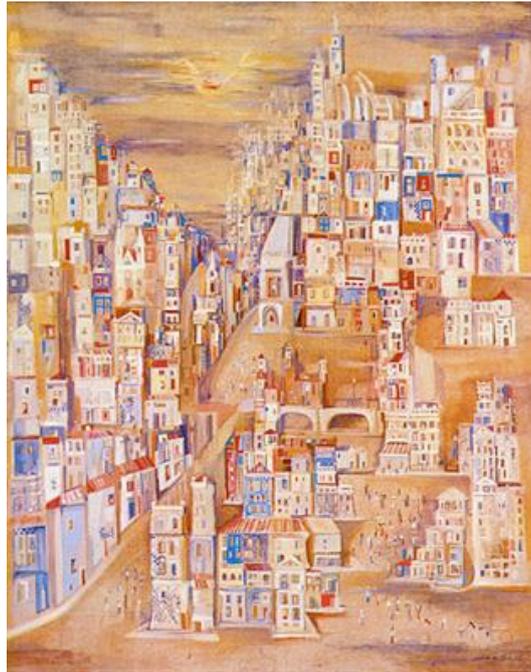


Figura 2: Vieira da Silva. *Bahia imaginée*. 1946

Uma figura metamórfica, “furtiva como um ladrão de quadros [e de palavras]”, que sugere laços entre obras que não estão necessariamente circunscritas ao trabalho pictórico de Vieira da Silva: apenas entre os breves relatos de Cecília e Agustina, encontramos citações a *Os Lusíadas*, a *Nau Catarinêta*, a *Primavera* e por contaminação *O nascimento de Vênus* de Sandro Botticelli. Canto de sereia que sobrepõe palavras e imagens – palavras em imagens – de um arco temporal distendido, como um redemoinho onde rodopiam o Renascimento, a arte moderna, os versos de um Maneirismo desconcertante, e mesmo um poema coletivo, vestígio de uma tradição oral que se volta ao mar sem origem ou tempo definido. A Sereia, convertida a “tão puro movimento”, encanta essas obras que chegam à costa não como frutos dos períodos bem delimitados e estanques que a História – da arte e da literatura – nos leva a crer, mas como detritos de uma mesma embarcação, sobreviventes de um grande naufrágio.



Figura 3: Anônimo grego. *Ninfas dançando*. Fim do século V. Reprodução de uma pintura de vaso

Em um interminável estudo dedicado a Aby Warburg, Didi-Huberman recorre com frequência à poeira e ao vento para pensar uma figura fugidia que, como observa Ligia Maria Bremer, certamente se diverte ao lado de sereias furtivas, como as que encontramos nas telas de Vieira da Silva. Ele olha com atenção para os pés alados, os vestidos e cabelos drapeados dessas figuras que foram chamadas *Ninfas*, seres que *atravessam o espaço figurativo das pinturas como um acidente, fraturando/rasgando toda suposta unidade das cenas – inserindo um outro tempo ao tempo da imagem* (BARBOSA, 2022, p. 9). Meninas monstruosas e dançantes que surgem em obras de momentos históricos distintos e capturaram o olhar de Warburg, funcionando como personagens alegóricas de seu pensamento sobre a não-linearidade da história e o tempo das imagens.





Figura 4: Sandro Botticelli. *O nascimento de Vênus*. 1484-1486.

Figura 5: Sandro Botticelli. *A primavera*. 1477-1482.

Elas dão expressão à *Nachleben* [sobrevivência], conceito que Warburg elabora para pensar a insistência de um passado não-cristalizado, os restos moventes de “algo ou alguém que volta sempre, sobrevive a tudo, reaparece de tempos em tempos [...] algo ou alguém que não conseguimos esquecer. Mas que não podemos reconhecer com clareza” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 27). *Deusas pagãs em exílio* que surgem geralmente pelo canto dos quadros, como que a passear com o tempo pelas imagens, e nos avisam de sua chegada pela *Pathosformel* [fórmula de *páthos*] que encarnam. Seres de passos aéreos, sua presença é sentida nos corpos velados/desvelados entre as furiosas ondas de seus próprios cabelos e nuvens de pétalas esvanecidas, inscrita na mobilidade – espacial e temporal – que se apodera das telas:

Na parte do corpo que recebe o sopro, o tecido cola-se à pele, e desse contato surge algo como o modelo do corpo nu. Do outro lado, o pano se agita e se desdobra livremente no ar, de forma quase abstrata. É a magia das dobras: tanto as Graças de Botticelli quanto as mênades antigas reúnem essas duas modalidades antitéticas do figurável: o ar e a carne, o tecido volátil e a textura orgânica. De um lado, o drapeado lança-se sozinho, criando suas próprias morfologias em volutas; de outro, ele revela a própria intimidade – a intimidade movente/comovente – da massa corporal. (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 220)

Coreografia de tecidos e texturas que revela um laço subterrâneo/submarino, que fere a superfície como um sintoma, entre as Graças e a Vênus de Botticelli, as Sereias de Vieira da Silva, as mênades que aparecem em vasos da Antiguidade Clássica e uma personagem como a Ofélia de Shakespeare. *Ninfas* que “admitem o deslocamento e a antítese para se entrelaçarem dinamicamente, como faria um amontoado de serpentes” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 225), um coro de peixes ou um emaranhado de tentáculos.



Figura 6: Eugène Delacroix. *La mort d'Ophélie*. 1844.

Figura 7: John William Waterhouse. *Ophelia*. 1889.

Entre cantos alucinantes, Ofélia é “marcada pela fluidez das águas de seu destino de afogada, que se faz um traço seu, incorporado na cabeleira ondeante e num manto que ondula na sua iconografia” (FAGUNDES, 2022, p. 67). O *tecido volátil* de seus vestidos e a *textura orgânica* de seus pés sob a água assumem formas líquidas, “quase abstratas”

pelos incontáveis quadros que dão expressão visual ao texto do *Hamlet*, se assemelhando mesmo a nadadeiras e caudas de sereia, drapeados inflados enquanto ela canta “fragmentos de velhas canções” (SHAKESPEARE, 2019, p. 599), dessas que se confundem com o som próprio das correntes e desaparecem nos rios apenas para quebrar com as ondas sobre a espuma violada.



Figura 8: Fotografia de Vieira da Silva no ateliê do Boulevard Saint-Jacques, 1938, Col. Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva

Numa fotografia provavelmente tirada por Arpad Szenes, seu esposo, Vieira também flutua em si mesma, “nas ondas de seu cabelo, nas ondas de seu corpo”, nadando no tempo e nas dobras do vestido e do lençol de sua cama. Ela própria envolta numa trama que a torna redundante *Ninfa* encarnada, sereia em exílio, também capaz de fraturar a História e arruinar certezas, criar limites deslizantes. Para Mário Cesariny, quando a pintura de Vieira “nasce, parece vir de eras sem curso hoje” (CESARINY, 1984, p. 19) – definição que aproxima o olhar do poeta sobre sua obra às reaparições sintomáticas pensadas por Warburg, os abalos de uma “teoria feita de saltos e latências, de sobrevivências e anacronismos” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 57), movimentos de um obscuro *inconsciente da representação*.

Ele chega a falar em seus textos sobre uma corporeidade evanescente na pintura de Vieira: “o acto amoroso, a mensagem em vias de ser captada, a forma, a cor, o som já ou

ainda inominados [...] Vieira da Silva pinta em reminiscência, mais que o objecto amado, o trânsito amoroso dos objectos” (CESARINY, 1985, p. 87-88), uma presença furtiva, fugidia, o resto de um passado desejante, inquieto e fragmentado. Cesariny tanto descreve um *trânsito amoroso* que poderia caracterizar a *Nachleben* e a *Pathosformel* warburguanas, quanto se vale de uma palavra que também irá nomear um dos principais projetos – não terminado, interminável – de Aby Warburg: o *Bilderatlas Mnemosyne* [reminiscência]. Método de estudo e pensamento das imagens que busca pelas sobrevivências, dentre elas aparições e metamorfoses da *Ninfa*, elaborando um mapa que não poderia levar qualquer navegante a conquistas gloriosas, mas que é feito ele mesmo de deslocamentos, inebriado por uma dança de contaminações, vínculos velados, aberturas.



Figura 9: Prancha 39 do *Bilderatlas Mnemosyne*, de Aby Warburg. 1929.

Fragmentárias histórias que se contrapõem à História total. *Fantasmas errantes* que nos assombram e perturbam as *almas imortais* idealizadas pelas narrativas historicistas (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 82-83) – muitas vezes idealizadas também pela crítica. Não são poucos os momentos em que Cesariny – seja em seus textos e telas, seja em sua atuação enquanto figura pública – se voltará contra as “sociedades de escritores”, que ele acusa de “quando em onde, sagrar um imortal para consumo próprio e euforia da classe” (CESARINY, 1985 [1962], p. 91). Trata-se de uma crítica que cria uma catedral de poetas imortalizados, *purificados*, a que ele responderá com impuras lápides, corpos e formas

em decomposição², numa “recusa do cânone” (CESARINY, 1984, p. 19) semelhante à que ele identifica em Vieira da Silva – recusa do *cânone*, da poesia elevada à condição divina, inalcançável, e não recusa dos *poetas* que foram sacrificados, que ele se esforçará para profanar no ato de leitura.

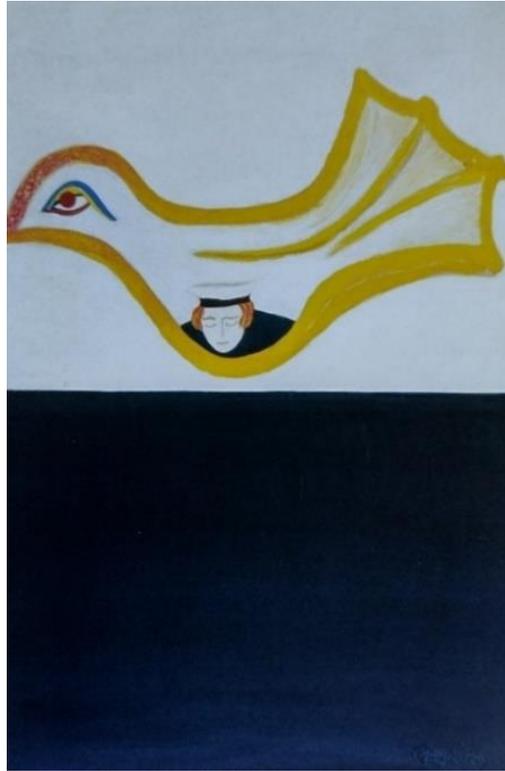


Figura 10: Mário Cesariny. s/título [série *A ilha misteriosa*]. s/d.

Reivindicação constante da *margem*, encontrando nela outras possibilidades, outros modos de atuação (LESSA, 2021). Cesariny não deixou de demonstrar descontentamento com a postura assumida pela crítica diante do surrealismo português, que até hoje temos entendido como um surrealismo *tardio*. Ideia que não pode ser atribuída a um único autor ou autora, e que nem sempre é evocada de forma pejorativa, mas que foi utilizada para desqualificar o surrealismo em Portugal e a obra daqueles que circulam ao seu redor – como o faz Jorge de Sena, que chega a desqualificar o surrealismo em suas diversas faces, afirmando que existem “cinco tipos de surrealistas ‘falhados’: políticos (Aragon),

² É o caso de um livro como *O virgem negra*, poemas como “Antero” ou o poema XIV do *Discurso sobre a reabilitação do real quotidiano*, todos dedicados aos túmulos e corpos mortos de poetas como Fernando Pessoa, Antero de Quental e Mário de Sá-Carneiro, num gesto que se desdobra na putrefação da poesia desses autores. É ainda o caso de um intertexto velado, uma *secrecitação* (DERRIDA; CIXOUS, 2001) – secretar ou citar em segredo –, que Cesariny tece com Camões.

aldrabões de feira (Dalí), artistas (Char), papas dogmáticos (Breton) e suicidas (Crevel)” (GOMES, 2020, p. 130), e insinuando em outros momentos que “ele e seus contemporâneos tinham uma erudição e um conhecimento de língua, cultura e literatura que vai além daqueles que, de fato, se reuniram em grupos ditos surrealistas” (GOMES, 2020, p. 127).

Na ocasião em que Sena assina o prefácio de uma tradução dos Manifestos do Surrealismo realizada por Pedro Tamen, Cesariny satiriza uma passagem do texto em que Sena faz uma enumeração exaustiva de movimentos como o Romantismo, Simbolismo, Esteticismo, Unanimismo, Futurismo e Dadaísmo, cronologicamente anteriores ao surrealismo, para descredibilizar André Breton e os surrealistas. O poeta das *Metamorfoses* – aqui na condição de crítico – pensa que havia pouco “de novo ou de adaptado a novo” (SENA apud CESARINY, 1985 [1969], p. 197) no surrealismo, tecendo uma avaliação negativa que se apoia num modelo histórico linear – muito contrário ao que encontramos em sua poesia – e pouco atenta às transformações que o surrealismo desencadeia nessa tradição, devorando seus restos, sendo sobrevida de outros espíritos revolucionários e vanguardistas.

É contra a crítica que “para tudo busca o favor da História – mesmo para aquilo que é negação da História” (CESARINY, 1985 [1959], p. 82) que Cesariny irá se voltar constantemente. Negação da História enquanto disciplina que acaba por enclausurar a poesia num discurso linear e totalizante: “a poesia portuguesa ‘já está pronta’ [...] cantares de amigo, um Camões, um Bocage, um Antero, um Junqueiro, uma Ode Marítima... Agora é classificar, e não deixar que surja ponto algum de largada” (CESARINY, 1985 [1959], p. 82). No prefácio dedicado ao volume d’*A intervenção surrealista* (1966), um dos muitos gestos que Cesariny teve enquanto poeta e editor para assegurar que os detritos surrealistas não fossem completamente esmagados pela História da literatura e da arte portuguesa, ele escreve:

Curioso é saber que não se fará a história do movimento surrealista em Portugal. Posto entre dois impossíveis, o do início e o do fim, nem os seus protagonistas se qualificam para Herculanos nem os amadores disso, temos visto, se haverão de esforçar. Um opúsculo idiota e dois artigos de jornal chegam para esclarecer o rumo que teria tal história, se ela fosse [...] Por seu lado, os serviços de enciclopédia e a arrumação

precária de alguns nomes nas histórias da literatura portuguesa ultimamente saídas, não fazem senão acentuar o carácter totalmente provisório dos ficheiros e o tom amachucado da publicação. É que não há assim tanto a historiar, corrijo: o que há a historiar não pode com tanto – ou cabe mal, se cabe, num movimento cuja estrutura se ergue, precisamente, contra a História, e nessa mesma sorte contra si próprio (pensa-se). (CESARINY, 1997 [1966], p. 14)

Diante da impossibilidade de determinar o início do surrealismo português, poderíamos nos lembrar tanto de figuras como Teixeira de Pascoaes, eleito como “iniciador de uma nova tradição que desembocará no Surrealismo” (GOMES, 2020, p. 49), quanto de figuras como Vieira da Silva, sereia exilada, que perde a cidadania portuguesa ao se casar com um estrangeiro fora de seu país de origem. *Ninfa* que em desterro passeia por círculos onde estão figuras como René Char, na França, ou Murilo Mendes, no Brasil. Ela é responsável por “uma obra paradoxalmente não inscrita nos anais do movimento surrealista” (CESARINY, 1985 [1973], p. 264), tendo provocado uma das primeiras enunciações da palavra “surrealismo” pela intelectualidade portuguesa numa conferência em que João Gaspar Simões apresentava uma de suas exposições (CESARINY, 1985 [1973], p. 267). Cesariny chega a considerá-la como alguém que leva “a um novo leito de vida as conquistas fundamentais do surrealismo” (CESARINY, 1985 [1962], p. 87) – como se a obra de Vieira encenasse um trabalho da sobrevivência, da metamorfose. Poderíamos dizer que a Sereia fratura o surrealismo em Portugal, e nos leva a perceber como a atividade surrealista portuguesa não pode ser limitada ao primeiro chamado Grupo Surrealista de Lisboa ou mesmo aos dissidentes Os Surrealistas, o que impede que se estabeleça rigorosamente *um* início do surrealismo português, *uma* origem – ou um definitivo fim.

Os Surrealistas dissidentes, dentre os quais estava Mário Cesariny, chegam a lançar um desafio ao intento historiador ao não se apresentarem como grupo cujos passos podem ser acompanhados com precisão. A posição assumida em seus manifestos é a de uma atuação que se desdobra não como um movimento organizado – o que consideravam irrealizável num país tomado por uma ditadura fascista – mas como isolados atos de guerrilha, “transformações súbitas”, “esporádicas sortidas no campo do desconhecido” (LEIRIA; SILVA; CRUZEIRO SEIXAS, 1981 [1950], p. 152). Eles encarnam o

“Homem-Asa”, figura que percorre o universo enquanto se desfaz nas caudas de um cometa. São poetas estilhaçados pelos astros, cujas obras se comunicam mesmo como estrelas de uma constelação desconhecida.

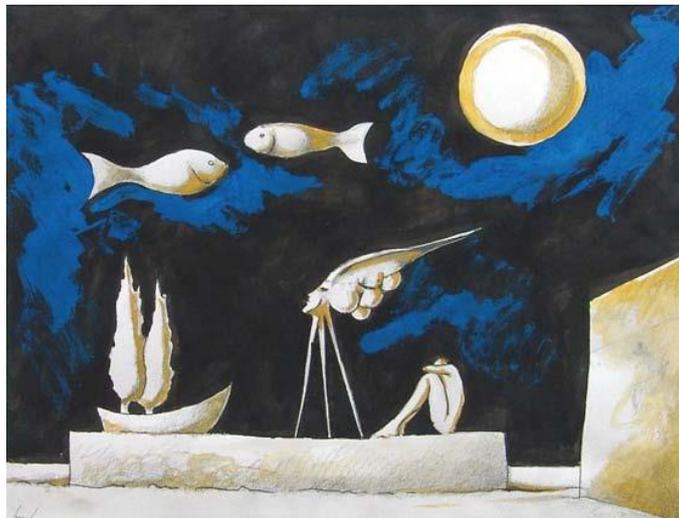


Figura 11: Cruzeiro Seixas. Longa viagem ao mundo das palavras azuis. 2002.

Figura 12: Cruzeiro Seixas. Paisagem da alma. 1980-1989.

Em um texto de 1957, nomeado “Passagem do meteoro Vieira da Silva”, Cesariny lamenta o silêncio da crítica após uma exposição de Vieira em Portugal, que estava distante do país desde a década de 30:

Da parte de Vieira da Silva – naturalizada francesa em 1956 – era, visivelmente, um gesto de amor e, através dele, talvez, também, de esperança numa recondução harmoniosa, num desejável encontro com o meio de que se separara para ir correr os perigos e as fortunas de um imprevisível futuro (CESARINY, 1985 [1957], p. 52).

A Sereia furtiva quase passa despercebida. Mas Cesariny é afetado pela desarticulação que a sua passagem promove na cultura portuguesa, e dedica mais de vinte anos de sua vida ao estudo da obra de Vieira, de modo que temos hoje não só um livro, *Vieira da Silva / Arpad Szenes ou O castelo surrealista* (1984), como também poemas, ensaios, pinturas, cartas onde ressoa o canto da Sereia, e teríamos cadernos perdidos mantidos pelo poeta durante as viagens que realizou pela França e Inglaterra enquanto desenvolvia a sua pesquisa. Viagens em que preencheu suas “reservas de oxigénio intelectual e físico” (CESARINY, 2018, p. 180), num gesto que não deixa de ser temporário e desejado exílio, escolha por se distanciar de um Portugal tomado pelo salazarismo.

Estes meteoros e cometas deixam a lembrança de seu trajeto ardente sobre a paisagem cultural portuguesa. Passeiam pelas telas e poemas como astros constelados, ou um emaranhado de peixes aluados.



Figura 13: Detalhes dos quadros de Cruzeiro Seixas, Vieira da Silva e Mário Cesariny

É o próprio Jorge de Sena quem, considerando que o surrealismo português “chegou tarde e viveu pouco” (SENA, 1988 [1974], p. 244), fala da obra de alguns destes poetas como uma *insidiosa presença* que ainda pairava sobre a cultura portuguesa. Apoiando sua crítica numa História que deveria ser representada como “uma espiral” (SENA, 1988 [1949], p. 221) – que não deixa de ser uma linha solitária, ainda que desassossegada –, talvez Sena não tenha se dado conta de que é justamente nessa presença *insidiosa*, que paira insistente sobre a cultura como uma estrela ou um fantasma, que estava uma das virtudes do surrealismo em Portugal. No fato de mesmo o primeiro agrupamento de jovens poetas a se declararem “tardiamente” surrealistas na década de 40 ser já o rumor de um espectro, ária que “sobrevive, em termos sintomais e fantasmais, à sua própria morte” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 55).



Figura 14: Vieira da Silva. *História trágico-marítima ou Naufragie*. 1944

Warburg e Didi-Huberman – e também Mário Cesariny – pensam a história não como uma única linha, esticada ou espiralada, partindo fixa do passado pelo presente em direção ao futuro, mas como um *novelo móvel*, uma *sopa de enguias* ou um temível *amontoado de serpentes*, algo que os surrealistas portugueses parecem encenar. *Movimento serpenteante* que a Ninfa – a Sereia – incorpora, em metamorfose constante, dando a ver algo que não pode ser solidificado entre começos grandiosos e decisivos finais, mas se move como a geometria das ondas, o segredo dos peixes, uma dança do mar:

Coberta de algas e impurezas, já se vão séculos que essa herança espera para ser reconhecida, colhida, repensada [...] Todos os seres dos tempos passados naufragaram. Tudo se corrompeu, com certeza, mas tudo ainda está lá, transformado em memória, ou seja, em algo que já não tem a mesma matéria nem a mesma significação: um novo tesouro a cada vez, um novo tesouro a cada Outrora metamorfoseado [...] foi o mar, a água turva e maternal, tudo aquilo que não é “tesouro” endurecido, mas o entre-dois das coisas, o fluxo invisível que passa entre pérolas e corais, foi justamente isso que, com o tempo, transformou os olhos de seu pai em pérolas e seus ossos em corais. Ao intervalo, à matéria do tempo – ora flutuante, ora estagnada –, devem-

se todas as metamorfozes que fazem de um olho morto um tesouro sobrevivente. (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 425)

Mário Cesariny chega a pensar os surrealistas portugueses como uma sobrevivente comunidade de náufragos: “[é]ramos umas pessoas zangadas no meio do mar alto e havia um naufrágio – nós escolhemos a mesma jangada” (CESARINY apud SARAIVA, 1986, p. 66). Trata-se de montar a embarcação possível para aqueles que preferem a fatalidade do canto à glória imortal. Soprar velas que flutuam com os despojos no mar profundo, ouvir os espasmos dos afogados, chegados à costa ornados por tentáculos de medusa, lascas de concha, barbatanas de estrela e outros *tesouros sobreviventes* que a sereia encanta evasiva.

Referências

- AGUILAR, Nelson. **Vieira da Silva no Brasil**. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2007.
- BARBOSA, Marlon Augusto. **Desvios na crítica: Roland Barthes e Georges Didi-Huberman leitores de Honoré de Balzac**. 2021. 203f. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura) Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.
- _____. O surrealismo dum ocidental. **Metamorfozes**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 1, p. 194-208, 2020.
- _____. Os usos do sintoma. **Lacuna: uma revista de psicanálise**, São Paulo, n. 13, p. 9, 2022. Disponível em: <<https://revistalacuna.com/2022/03/16/n-13-09/>>. Acesso em 20 fev. 2023.
- BARTHES, Roland. **Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França**. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.
- BATAILLE, Georges. **Documents: Georges Bataille**. Tradução de João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. Vol. 1. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BERTO, Al. **O medo**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.
- BESSA-LUÍS, Agustina. **Longos dias têm cem anos: presença de Vieira da Silva**. Lisboa: Guimarães Editores, 2009.
- BLANCHOT, Maurice. “O canto das Sereias” In: **O livro por vir**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BREMER, Lígia Maria. **As sereias com Kafka, Brennd e Blanchot**. 2015. 129f. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina, 2015.
- BRETON, André. **Manifestos do surrealismo**. Tradução de Luiz Forbes. Prefácio de Cláudio Willer. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

- CAMPOS, Daniela Queiroz. A Ninfa como personagem teórica de Aby Warburg. **MODOS**. Revista de História da Arte. Campinas, v. 4, n.3, p. 225-245, set. 2020.
- CESARINY, Mário. **A intervenção surrealista**. 2ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.
- _____. **as mãos na água a cabeça no mar**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1985.
- _____. **Poesia**. Ed. Perfecto E. Cuadrado. Lisboa: Assírio & Alvim, 2017.
- _____. **Três poetas do surrealismo**. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1981.
- _____. **Vieira da Silva / Arpad Szenes ou o Castelo Surrealista**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1984.
- CIXOUS, Hélène; DERRIDA, Jacques. **Véus... à vela**. Tradução de Fernanda Bernardo. Coimbra: Quarteto Editora, 2001.
- COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013b.
- _____. **A semelhança informe ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille**. Tradução de Fernando Scheibe, Caio Meira. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.
- _____. **Cascas**. Tradução de André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017.
- _____. **Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013a.
- _____. **O que vemos, o que nos olha**. Prefácio de Stéphane Huchet; Trad. de Paulo Neves. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 1998.
- FAGUNDES, Mônica Genelhu. **Desastrada maquinaria do desejo: a Prosa do observatório** de Julio Cortázar. São Paulo: Porto de Ideias, 2009.
- _____. Ninfa seniana: uma travessia por *Metamorfoses*. **Texto Poético**. v. 18, n. 35, p. 46-76, 2022.
- GOMES, Julia Pinheiro. **Fernando Pessoa revisited: uma leitura de O Virgem Negra**, de Mário Cesariny. 2016. 90f. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas) - Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.
- _____. **Mário Cesariny, poeta-crítico da modernidade**. 2020. 131f. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.
- HELDER, Herberto. **Servidões**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2013.
- HERBST, Hélio. Camadas de tempo e espaço no painel de azulejaria *Kilomètre 47*, de Maria Helena Vieira da Silva. **Revista ARA**, n. 11, p. 35-64, 2021.
- JORGE, Luiza Neto. **poesia 1960-1989**. Organização e prefácio de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.
- KAFKA, Franz. “O silêncio das sereias” In: **Narrativas do espólio**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- LASSAIGNE, Jacques; WEELLEN, Guy. **Vieira da Silva**. Tradução de Maria Teresa Tendeiro e Rui Mário Gonçalves. Barcelona: Polígrafa, 1978.
- LESSA, Maria Silva Prado. A iluminação do real: Mário Cesariny lê Vieira da Silva. **eLyra: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics**, [S. l.], n. 7, p. 101-116, 2016.
- _____. **A obra ou a vida: a figura do poeta e a aventura da experiência poética de Mário Cesariny**. 2021. 287f. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

- _____. **O poema como palco**: algumas cenas da escrita de Mário Cesariny. 2017. 102f. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.
- LOURENÇO, Eduardo. **O labirinto da saudade**: psicanálise mítica do destino português. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2016.
- MEIRELES, Cecília. Passeio prodigioso. **A Manhã**, Rio de Janeiro, p. 4; 6, 13. dez. 1944. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=116408&pasta=ano%20200194&pesq=passeio%20prodigioso&pagfis=25165>. Acesso em 20 fev. 2023.
- MORAES, Eliane Robert. “A comunidade dos naufragos” In: **Comunidades sem fim**. Org. João Camillo Penna e Ângela Maria Dias. Rio de Janeiro: Circuito, 2014.
- PEREIRA, Amanda Reis Tavares. **Ressonâncias entre Cecília Meireles e Maria Helena Vieira da Silva**: encontros prodigiosos. 2017. 245f. Tese (Doutorado em Crítica e História da Arte) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.
- PINHARANDA, João Lima; CUADRADO, Perfecto E. (Orgs.). **Mário Cesariny**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- ROQUE, Maura Voltarelli. **Amar, depois de perder**: uma poética da Ninfa. 1a ed. São Paulo: Ofícios Terrestres, 2021.
- ROSENTHAL, Gisela. **Vieira da Silva**: the quest for unknown space. London: Taschen, 2005.
- SARAIVA, Maria de Fátima Aires Pereira Marinho. **O surrealismo em Portugal e a obra de Mário Cesariny de Vasconcelos**. 1986. 740f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, 1986.
- SCHNEIDER, Michel. **Ladrões de palavras**: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento. Tradução de Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.
- SENA, Jorge de. **Estudos de Literatura Portuguesa – III**. Lisboa: Edições 70, 1988.
- SHAKESPEARE, William. **Obras escolhidas**. Tradução de Beatriz Viégas-Faria e Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2019.
- TRACERA, Amanda Massante Peixoto. “**É preciso dizer**”: linguagem(s) em Mário Cesariny. 2021. 106f. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.
- VIEIRA DA SILVA, Maria Helena; CESARINY, Mário. **Gatos comunicantes**: correspondências entre Maria Helena Vieira da Silva e Mário Cesariny (1952 — 1985). Apresentação José Manuel dos Santos, edição e textos de Sandra Santos e António Soares. Lisboa: Assírio & Alvim / Fundação Arpad Szenes — Vieira da Silva, 2018.
- WARBURG, Aby. **Histórias de fantasma para gente grande**: escritos, esboços e conferências. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.