

**“QUE DÊ O NOME E ESPERE. TALVEZ APAREÇA”:
A MAGIA COMO TÉCNICA
“NAME IT AND WAIT. IT MAY APPEARS”: MAGIC AS TECHNIQUE**

*Amanda Tracera*¹



RESUMO

Ao longo dos últimos anos, observou-se a ampliação da crítica acerca da obra de Mário Cesariny, sobretudo no que diz respeito à impossível separação do seu fazer artístico em duas frentes: uma poética e outra visual. Este artigo buscou compreender como essa indissociação está relacionada a uma nova maneira de pensar o fazer poético. Partindo do pressuposto de que Mário Cesariny entende o poema como Ciência da Literatura, usando, como mecanismo, a noção de que o fazer poético está ligado ao fazer mágico, poderíamos compreender a poesia como uma ferramenta epistemológica, o que dá a ela contornos similares aos do ensaio.

Palavras-Chave: Mário Cesariny; poesia; magia; ensaio.

ABSTRACT

Throughout the past few years, there has been an increase in criticism of Mário Cesariny's work, especially in regards to the impossible separation of his artistic work into two fronts: one, poetic and the other, visual. This article sought to understand how this indissociation is related to a new way of thinking about poetry. Based on the assumption that Mário Cesariny thinks of the poem as a Science of Literature, using, as a mechanism, the notion that poetics and magic are similar, we could understand poetry as an epistemological tool, which gives it similar contours to the essay.

Keywords: Mário Cesariny; poetry; magic; essay.

Ao longo dos últimos anos, observou-se a ampliação da crítica acerca da obra de Mário Cesariny, sobretudo no que diz respeito à impossível separação do seu fazer artístico em duas frentes: uma poética e outra visual. O abandono da diferenciação entre

¹ Mestre em Letras Vernáculas – Literaturas Portuguesa e Africanas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e doutoranda na mesma instituição. Desenvolve pesquisa sobre Mário Cesariny desde 2018. E-mail: amandatracera@gmail.com.

“Que dê o nome e espere. Talvez apareça”: a magia como técnica, de Amanda Tracera. *Metamorfoses*, Rio de Janeiro, vol. 19, número 2, p. 38-50, 2022.

os seus ofícios — autor que pintava ou pintor que escrevia — marca a necessidade de um olhar integral para a sua obra, seja a partir da compreensão de um plano de criação comum aos modos de produção (ALMEIDA, 2010), seja a partir da elaboração de uma figura expandida do poeta e do conceito de obra (LESSA, 2021).

Este artigo tem como objetivo contribuir para essas discussões ao analisar como a impossível separação entre ofícios, em Mário Cesariny, possibilita que o poema seja transposto do âmbito literário para o âmbito da crítica, entendendo a sua obra como um exercício crítico *de e sobre* a poesia; um ensaio acerca da poesia — *poiesis* — enquanto mecanismo de transformação social, uma vez que, no surrealismo, esta não pode ser entendida separada da ação performativa do poeta (LESSA, 2021). Nesse sentido, o que se busca investigar é uma possível proposta da poesia como ferramenta epistemológica que possibilitaria que ela assumisse diferentes “formas” — o poema, o quadro, o ensaio, a tradução etc. —, desde que cumprisse a sua função.

Essa hipótese toma como ponto de partida a noção de que parte da poesia portuguesa já é vista como um exercício de teoria e, portanto, como um ferramenta de conhecimento, mais do que um objeto de estudo. Poderíamos mencionar, como exemplos desse processo, dois autores do século XX português: em primeiro lugar, Fernando Pessoa, com o *fingimento*; em seguida, Jorge de Sena e a ideia de *testemunho*. Ambos os conceitos são pensados, na literatura portuguesa, para além das obras dos autores, o que possibilitaria levar o poema da literatura para a crítica. Embora essa não seja uma postura exclusiva do modernismo português, acontecendo também fora de Portugal e em outros períodos literários, chama a atenção que o surrealismo — e, dentro dele, a obra de Mário Cesariny — não seja visto como um dos movimentos responsáveis por contribuir ativamente para que essa transposição se tornasse possível.

Apesar de fortemente influenciada pelo surrealismo francês, a vertente portuguesa da vanguarda adquire contornos próprios (SOUSA, 2014). Isso acontece, em parte, graças ao momento político no qual o surrealismo português se constrói, mas é também resultado de uma ebulição poética que toma forma em Portugal durante o mesmo período. Para além do neorrealismo, frequentemente apontado como movimento ao qual o surrealismo se opõe, é importante pontuar que, levando em consideração apenas a atuação mais expressiva de Mário Cesariny, ou seja, o período de 1950 a 1970, o surrealismo português

divide espaço com outros “acontecimentos” (SILVEIRA, 1984, p. 124), como Poesia 61, de modo que a produção cesarinyana acontece de forma simultânea à produção de poetas como Helder Macedo, Ana Hatherly, Jorge de Sena, Eugénio de Andrade e Ruy Belo, para citar apenas alguns nomes. Considerando, ainda, que Cesariny produzirá quadros e poemas até o fim da década de 1990, e que sobretudo sua obra visual passa por transformações significativas a partir da década de 1970, ainda podemos assumir que há a influência e a confluência de suas obras com a Geração de 1970 de Portugal.

Ou seja: a produção cesarinyana caminha paralelamente àquelas entendidas como capazes de pensar o fazer poético como um trabalho crítico, ou de articular novas formas poéticas, mas ainda há lacunas no que diz respeito à sua influência nessa “virada” e ao modo como Cesariny constrói sua obra pensando a poesia como uma forma de conhecimento — arrisco dizer: a única forma de conhecimento — que possibilita a transformação da realidade defendida pelos surrealistas. De fato, a crítica literária portuguesa com frequência refere o “fim do Surrealismo”, deixando de lado a reivindicação até o fim da vida de Mário Cesariny (e de outros poetas) de que o surrealismo não só não havia acabado, como não poderia jamais acabar:

O meu « código » não necessita assim tanto de mudanças de piso, continua a poder ser encontrado na defesa do Amor, da Liberdade, da Imaginação não de *um* a quem é confiada a representação do ser-ser poeta ou poético, mas de *todos* os homens e de *todos* os tempos (CESARINY, 2015, p. 229).

Cabe mencionar, ainda, que o caráter “crítico” que atribuímos à sua poesia não se refere, necessariamente, à crítica construída dentro do poema ou do quadro, ou a partir deles. A obra *O virgem negra* (1989), por exemplo, pode ser pensada como um trabalho crítico na medida em que dialoga com a obra de Fernando Pessoa (GOMES, 2016). Da mesma forma, poemas que referem outros poemas e quadros que referem outros quadros ou artistas também poderiam ser entendidos como críticos, uma vez que se debruçam sobre um fazer poético específico para estruturar um argumento². Aqui, por outro lado,

² Alguns exemplos na obra de Mário Cesariny: “Homenagem a Cesário Verde”, “A Edgar Allan Poe”, “A António Maria Lisboa”, “A Antonin Artaud” (poemas); *Maldoror* (1947), *Penélope corre ao encontro de Ulisses (s/d)*, *Janela para o poema « Auto-Ficção da Cidade » de Pedro Oom* (1979) (quadros).

“Que dê o nome e espere. Talvez apareça”: a magia como técnica, de Amanda Tracera. *Metamorfoses*, Rio de Janeiro, vol. 19, número 2, p. 38-50, 2022.

interessa pensar o caráter crítico como o entende Eduardo Prado Coelho, isto é, como uma Ciência da Literatura (“Poética”), mais do que como uma crítica literária:

[...] uma Ciência da Literatura ocupa-se dum determinado número de questões teóricas (retórica, versificação, estruturas narrativas, teoria dos géneros, relações produtor-obra, etc.) e fundamenta teoricamente uma história da literatura. A Poética não se ocupa de elementos reais, mas sim de elementos virtuais, conceptualmente definidos pelo seu próprio discurso. [...] A Poética é uma das formas que a literatura tem para falar de si mesma, para assim melhor definir o que, em cada obra concreta, ela visa ser e nunca integralmente é (COELHO, 1972, p. 4).

Ou seja: entende-se que é na produção poética que Mário Cesariny elabora as questões teóricas que, então, fundamentam a concepção de arte e de fazer artístico que pretende defender. Sua obra passa a ser, assim, construída por produções que se tornam, também, modos de crítica — de Ciência da Literatura —, na medida em que investigam o próprio fazer poético. Poderia ser pensada, portanto, na mesma esteira do ensaio (enquanto gênero), isto é, como “afirmação da razão, do livre exercício da razão, e da livre afirmação da liberdade do homem” (COELHO, 1997, p. 19). Daí a possibilidade de entender o poema não apenas como uma obra em versos, mas como uma produção que poderia, com frequência, se expandir para outros modos de fazer; como apenas um dos possíveis “ponto[s] de encontro entre a poesia e o homem” (PAZ, 2012, p. 22): “[...] o poeta é um homem que faz versos, pinta quadros, cria esculturas, lança manifestos, ou simplesmente ama [...]” (CESARINY, 2015, p. 160).

Pontuamos, por fim, que o próprio Cesariny não entende a crítica literária da sua época como um processo de reflexão, mas como algo destinado “a selar e a perpetuar a inautenticidade dos juízos” (CESARINY, 2020, p. 77). Por isso, ao elencar os bons poetas e os bons romances em entrevista a Bruno da Ponte, argumenta que, “com estes livros e estes homens, a literatura deixa de interessar [...] para dar lugar ao reconhecimento de uma expressão *moral*, de uma progressão no humano, de uma genialidade, de uma desmesura, que nada têm de comum com as artes da escrita” (CESARINY, 2020, p. 73, grifos do autor). Isto é: mais do que a literatura enquanto arte, interessa pensá-la enquanto *processo*, devendo este “transtornar para transformar” (CESARINY, 1973, p. 85),

contribuindo, assim, para a fundamentação de uma “história da literatura”, como explica Prado Coelho.

Para guiar a análise proposta neste artigo, nos debruçamos sobre dois poemas de *Manual de prestidigitação* (1956). A escolha se deu por entendermos que, nessa obra, fica evidente uma reivindicação fundamental para compreender a poética de Mário Cesariny: a de que recusar “o domínio do *logos*” e recuperar o “pensamento primitivo” (VASCONCELOS, 2009, p. 30) é essencial para que o fazer poético possa acontecer. Nesse sentido, para (re)pensar o poema, como mencionamos, é preciso, primeiro, se afastar das concepções modernas de conhecimento e construir uma relação profunda com saberes místicos, ritualísticos e sensoriais.

*

A associação entre a figura do poeta e as práticas místicas é comum ao surrealismo, e também a Mário Cesariny, para quem “[...] o poeta é um mago [...] que não encontrou os utensílios para a própria alquimia” (CESARINY, 2007, p. 21). Em *Manual de prestidigitação*, as referências a um exercício poético ligado ao misticismo são recorrentes, e podem ser inferidas não apenas no título do livro, mas também a partir da capa de uma de suas primeiras edições (Figura 1).

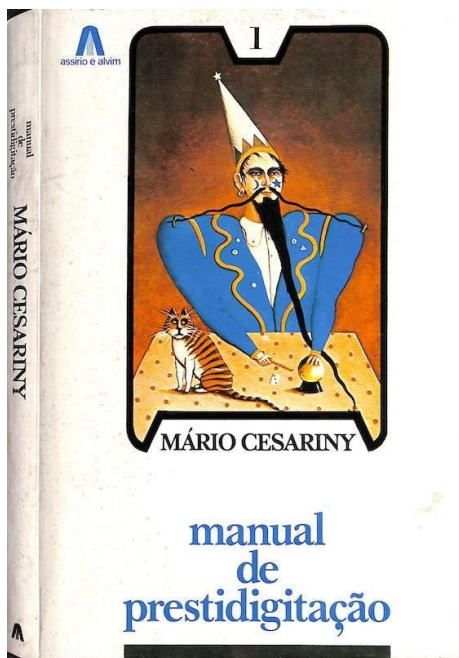


Figura 1: Capa *Manual de prestidigitação*, 1956, Assírio & Alvim.

A imagem faz lembrar a carta do tarô, O Mago, ou *Le Bateleur* (Figura 2). O nome original, em francês, faz referência ao ilusionista das feiras e das praças públicas do século XVII e XVIII, sendo, em geral, associado a uma imagem pejorativa e pouco confiável. Sinônimo, portanto, do prestidigitador.

O personagem do *le bateleur* era, na sociedade da época, descreditado: seu ofício, ligado à diversão, era visto como uma forma indigna de obter lucro, em geral porque estava associada a um truque de mãos. Para atrair o público, ele era capaz de construir uma cena em que a aposta parecia simples; na prática, porém, uma vez alcançada uma grande soma de dinheiro, as suas habilidades manuais se transformavam, sendo capazes de confundir a pessoa que apostava. Desse modo, *le bateleur* sempre saía vitorioso (NADOLNY, 2022).



Figura 2: *Le bateleur*, Tarô de Grimaud, 1981.

Na carta do baralho, *le bateleur* é representado como uma figura de roupas coloridas, com um chapéu cuja ponta não se vê e que, pela forma, faz lembrar um símbolo do infinito. Sobre a sua mesa, estão dispostos diferentes materiais, em geral usados para os truques (dados, copos, pequenos objetos), e suas mãos estão ocupadas com o seu ofício. Seus pés estão plantados em um chão irregular, que faz lembrar uma natureza sem vida, e ele não olha para o seu trabalho, mas para a esquerda, como se enxergasse algo que está além das vistas do cartomante.

É apenas no século XX que a imagem do Mago assume contornos mais positivos. A carta de tarô passa a ser vista, a partir de então, como um início de jornada e como uma referência à destreza e à habilidade de construção — isto é, à figura de um criador. Não raro, a figura do Mago é interpretada como alguém capaz de manipular a natureza e as circunstâncias para tomar uma decisão acertada, ou alguém que vive em função das sensações, das paixões emotivas. A imagem da carta também muda: no Tarô de Marselha (Figura 3), o Mago é representado rodeado pela natureza, agora primaveril; seus

instrumentos são substituídos pelos naipes do baralho³, indicando que recai sobre ele o poder — ou a responsabilidade — de “jogar com os signos” (BARTHES, 1980, p. 28), o que possibilitaria aproximá-lo, enfim, da figura de um autor.



Figura 3: O Mago, Tarô de Marselha, 1909

É Diana Vasconcelos (2009) quem articula, em profundidade, a aproximação possível entre o poeta e a figura do Mago na obra de Mário Cesariny, destacando duas dimensões fundamentais, que se articulam: por um lado, a capacidade transformadora do poeta-mago; por outro, a sua dimensão performativa.

O mago que Mário Cesariny cria para o seu livro faz lembrar, de imediato, o Mago do tarô de Marselha. Ao olhar para a imagem com mais atenção, porém, nota-se a completa ausência de seus elementos característicos, à exceção da varinha de condão: sobre a mesa cesarinyana, dispõe-se uma bola de cristal, uma carta de baralho e um gato — imagem a que seus poemas fazem referência e que, não raro, no surrealismo, se aproxima da figura do poeta. Além disso, as mãos do mago encontram-se para baixo, e ele perde o símbolo do infinito sobre a cabeça. A barba e o bigode, muito longos, quase

³ O cálice: copas; o prato com a estrela de cinco pontas: ouros; a espada: espadas; o varão de madeira sobre a mesa: paus.

“Que dê o nome e espere. Talvez apareça”: a magia como técnica, de Amanda Tracera. *Metamorfoses*, Rio de Janeiro, vol. 19, número 2, p. 38-50, 2022.

caricatos, completam a imagem que parece sugerir uma representação irônica da figura do Mago, pintado em uma carta de tarô — note-se o número 1 no topo na imagem —, mas trajado como os magos das histórias infantis. Na prática, portanto, a figura que Cesariny evoca está muito mais próxima de *le bateleur*, na medida em que também ele é um ilusionista, uma representação que joga com o seu interlocutor.

O próprio título do *Manual de prestidigitação* anuncia esse jogo: porque é um “manual”, propõe-se, em teoria, a fornecer orientações precisas para a execução de uma tarefa — neste caso, a prestidigitação. Sua elaboração se dá, no entanto, a partir da experiência empírica de um eu poético que ensina enquanto, simultaneamente, testa e aprende. Há, nos poemas, um forte caráter de experimentação, e, desse modo, torna-se impossível para o leitor aprender de fato qualquer ofício. Poderíamos dizer, para os fins deste artigo, então, que Mário Cesariny aponta para uma aprendizagem que não pode acontecer na teoria: para ele, apenas a prática poética faria “aparecer”, ao mesmo tempo, poema e poeta:

“[a] profunda relação estabelecida, no surrealismo, entre poesia e vida advém, precisamente, da relação entre poesia e ‘acto’. Efectivamente, muito além de se confinar a uma manifestação literária, a poesia surrealista é entendida, sobretudo, como um meio de conhecimento e de acção sobre o real” (VASCONCELOS, 2009, p. 34).

Em “O prestidigitador organiza um espetáculo”, o leitor é colocado diante do Mago cesarinyano. Este, por sua vez, preocupa-se com a disposição de elementos em um palco. A repetição do verbo “haver” no presente do indicativo sugere um processo de “fazer aparecer” que se aproxima da magia: objetos, sons e imagens ganham contorno quando são descritos no poema; é impossível adivinhá-los. Desse modo, o poema parece se construir a partir da noção mallarmiana de que basta ao poeta aludir às coisas para que elas tomem forma (MALLARMÉ, 2011), sendo dispensada qualquer necessidade de fazer com que os elementos enumerados no poema encenem entre si ou de que um espetáculo aconteça. O ato fica, assim, por fazer; a poesia só pode tomar forma a partir de um exercício ativo de leitura, que parte do leitor do *Manual*.

O prestidigitador organiza um espetáculo

“Que dê o nome e espere. Talvez apareça”: a magia como técnica, de Amanda Tracera. *Metamorfoses*, Rio de Janeiro, vol. 19, número 2, p. 38-50, 2022.

Há um piano carregado de músicas e um banco
há uma voz baixa, agradável, ao telefone
há retalhos de um roxo muito vivo, bocados de fitas de todas as cores
há pedaços de neve de cristas agudas semelhantes às das cristas de
[água, no mar
há uma cabeça de mulher coroada com o ouro torrencial da sua
[magnífica beleza
há o céu muito escuro
há os dois lutadores morenos e impacientes
há novos poetas sábios químicos físicos tirando os guardanapos do
[pão branco do espaço
há a armada que dança para o imperador detido de pés e mãos no seu
[palácio
há a minha alegria incomensurável
há o tufão que além disso matou treze pessoas em Kiu-Siu
há funcionários de rosto severo e a fazer perguntas em francês
há a morte dos outros ó minha vida

há um sol esplendente nas coisas
(CESARINY, 2017, p. 145)

A ideia de uma poesia inseparável da alquimia e da magia também está presente em outros poemas do livro. Mas parece ser sobretudo em “Exercício espiritual” que Mário Cesariny eleva à condição de Ciência da Literatura o seu poema, construindo, enfim, a tese de que a elaboração poética é indissociável do exercício mágico:

Exercício espiritual

É preciso dizer rosa em vez de dizer ideia
é preciso dizer azul em vez de dizer pantera
é preciso dizer febre em vez de dizer inocência
é preciso dizer o mundo em vez de dizer um homem

“Que dê o nome e espere. Talvez apareça”: a magia como técnica, de Amanda Tracera. *Metamorfoses*, Rio de Janeiro, vol. 19, número 2, p. 38-50, 2022.

É preciso dizer candelabro em vez de dizer arcano
é preciso dizer Para sempre em vez de dizer Agora
é preciso dizer O Dia em vez de dizer Um Ano
é preciso dizer Maria em vez de dizer aurora

(CESARINY, 2017, p. 128)

Assim como em “O prestidigitador organiza um espetáculo”, a estrutura do poema é formada pela construção anafórica. Neste caso, repetem-se os termos “É preciso dizer” e “em vez de dizer”, o que sugere uma espécie de musicalidade proposital, ritualística. Se o poeta é um mago, então a leitura em voz alta de “Exercício espiritual” permitiria aproximar o poema de um feitiço: ao dizer em voz alta as palavras, elas se tornam visíveis, reais; constrói-se a imagem do poema: “Que dê o nome e espere. Talvez apareça” (CESARINY, 2021, p. 21).

De fato, o ritmo faz parte do ritual mágico: tem como função “encantar e aprisionar certas forças, exorcizar outras”, e serve também para “reproduzir certos mitos” (PAZ, 2012, p. 65-6), adquirindo, assim, um sentido específico em cada contexto. Além disso, reforça uma ideia de jogo entre o eu lírico e o leitor: ao repetir as mesmas palavras várias vezes, o seu sentido se perde por completo (HUIZINGA, 2000), abrindo-se no poema, desse modo, o espaço para a imaginação e para a construção de um novo sentido. Mais uma vez, estamos diante, portanto, de *le bateleur*, que recria o jogo entre significante e significado.

O uso da palavra “exercício”, no título do poema, também contribui para a noção de que ele deve ser entendido como um ritual, uma atividade que deve ser repetida diversas vezes. Reforça-se, assim, a posição de aprendiz do poeta-mago, presente desde o título do livro, e a ideia de que o *Manual de prestidigitação* é, na verdade, um convite à prática da poesia e da magia; um convite ao jogo poético, no qual a única regra é a transformação. Daí, inclusive, a possibilidade de ir do poeta-mago ao poeta-alquimista, figura que “transforma a linguagem comum numa linguagem superior” e que, ao mesmo tempo, transforma-se “de homem comum em poeta” (VASCONCELOS, 2009, p. 47).

A noção da magia como um modo de arte poética é recuperada, ainda, a partir da percepção de que, nos versos do poema citado, não se empreende necessariamente uma “Que dê o nome e espere. Talvez apareça”: a magia como técnica, de Amanda Tracera. *Metamorfoses*, Rio de Janeiro, vol. 19, número 2, p. 38-50, 2022.

oposição — uma palavra *ou* outra palavra. Na verdade, a partir do uso de signos visivelmente distintos, ocorre uma aproximação de significantes, em consonância com a “resolução futura dos estados contraditórios” (BRETON, 1985, p. 98) proposta no *Segundo Manifesto Surrealista*. É Manuel Gusmão que atenta para a distinção, empreendida por Cesariny, “entre a articulação verbal e o mundo da vida, [...] o mundo a dizer, que é também o mundo da matéria, do imaginário, do irrepresentável”, e observa que é justamente essa distinção que permite que as palavras figurem “o infigurável”, uma vez que elas vão de “meros instrumentos de comunicação” para o meio através do qual “temos acesso ao imaginário e podemos tocar o impossível” (GUSMÃO, 2010). Transformar as palavras em algo para além daquilo que elas significam, importa reforçar, também é um ato mágico, uma forma de jogar com a linguagem.

Por fim, é por meio do poema que o próprio poeta(-mago-alquimista) se modifica: vale lembrar que os “exercícios espirituais” eram praticados também por Santo Inácio de Loyola, e, para ele, assumiam o papel de purificar corpo e mente para possibilitar o encontro com o divino (LOYOLA, 2017). O exercício espiritual era, assim, uma maneira de, pelo ritual, ensinar e aprender — transformar-se enquanto, simultaneamente, transformava-se o outro.

Em “Exercício espiritual”, portanto, ilumina-se a poética baseada na noção surrealista de que o fazer poético não está associado apenas à reflexão, mas sobretudo à prática. Para isso, Cesariny reforça o papel da prestidigitação e do jogo, responsáveis por recuperar um “pensamento primitivo” baseado não na racionalidade fragmentada do conhecimento ou na ideia de poeta como gênio, mas na noção de que é papel do poeta estar, como *le bateleur*, no espaço da rua. O poema é, então, não só o lugar da poesia, mas também o de uma Ciência da Literatura: “a técnica mais proibida/ da mágica mais procurada” (CESARINY, 2017, p. 137).

Sua obra pode ser entendida, dessa maneira, como uma defesa de um fazer poético que se afasta da noção de “arte pela arte” e se coloca como “acto testemunhado” (CESARINY, 2015, p. 124), ritualístico: é função da poesia, afinal, “atravessar a fronteira das coisas” (CESARINY, 2021, p. 26), unir sonho e vigília, transtornar para transformar. Afinal, “[...] toda a imaginação é actuação do mundo” (CESARINY, 1973, p. 85), sendo impossível uma poética que não seja, ela própria, revolucionária.

Referências

- ALMEIDA, Emília I. **Para a consideração de um plano de criação poética na obra de Mário Cesariny**. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. Lisboa, 2010. 59f.
- BARTHES, Roland. **Aula**. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, 2009.
- BRETON, André. **Manifestos do surrealismo**. Tradução: Luiz Forbes. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1985.
- CESARINY, Mário (Org.) **A intervenção surrealista**. Lisboa: Ulisseia, 1973.
- CESARINY, Mário. **Uma grande razão: os poemas maiores**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.
- CESARINY, Mário. **as mãos na água a cabeça no mar**. Porto: Assírio & Alvim, 2015.
- CESARINY, Mário. **Manual de prestidigitação**. Porto: Assírio & Alvim: 2017.
- CESARINY, Mário. **Pena capital**. Porto: Assírio & Alvim, 2021.
- CESARINY, Mário; FONSECA, Laura M. (Org.) **Uma última pergunta: entrevistas com Mário Cesariny**. Lisboa: Documenta, 2020.
- COELHO, Eduardo P. Sobre crítica literária. In: **A palavra sobre a palavra**. Porto: Portucalense Editora, 1972.
- COELHO, Eduardo P. O ensaio em geral. In: **O cálculo das sombras**. Porto: Edições Asa, 1997.
- GOMES, Julia P. **Fernando Pessoa revisited: uma leitura de O Virgem Negra, de Mário Cesariny**. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas Literaturas Portuguesa e Africanas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.
- GUSMÃO, Manuel. Entre nós e as palavras, Mário Cesariny. In: **Tatuagem e palimpsesto**. Porto: Assírio & Alvim, 2010.
- HUIZINGA, Johan. **Homo ludens: o jogo como elemento da cultura**. Tradução: João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- LESSA, Maria S. P. **A obra ou a vida: a figura do poeta e a aventura da experiência poética de Mário Cesariny**. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas – Literaturas Portuguesa e Africanas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2021. 287f.
- LOYOLA, Ignácio de. **The spiritual exercises of St. Ignatius of Loyola**. Tradução: Padre Elder Mullan, S.J. São Francisco: Ignatius Press, 2017.
- MALLARMÉ, Stephanie. **Crise do verso**. Tradução: Pedro Eiras e Rosa Maria Martelo. Porto: Deriva Editores, 2011.
- NALDONY, Isabelle. **História do tarô**. São Paulo: Editora Pensamento, 2022.
- PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- SILVEIRA, Jorge F. Poesia 61: Um acontecimento na história da poesia do século XX em Portugal. In: **Ensaio de semiótica**, n. 12, 1984. p. 121-143.
- SOUZA, Rui. Realismo-abjecionismo em Portugal: apontamentos para a análise de uma experiência crítica de marginalidade radical. **Estação Literária**, Londrina, v. 12, p. 186-205, 2014.
- VASCONCELOS, Diana I. F. **O poeta mago: presenças da magia na obra poética de Mário Cesariny de Vasconcelos**. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes) – Faculdade de Letras, Universidade do Porto. Porto, 2009. 105f.