

**UM FAROL NO ATLÂNTICO: A CORRESPONDÊNCIA ENTRE MÁRIO
CESARINY E SERGIO LIMA**

***A LIGHTHOUSE ACROSS THE ATLANTIC: LETTERS BETWEEN MÁRIO
CESARINY AND SERGIO LIMA***

Marcus Rogerio Salgado¹

RESUMO: O artigo focaliza as paisagens culturais e artísticas que se desdobram na correspondência ativa do poeta português Mário Cesariny com o brasileiro Sergio Lima, entre os anos de 1967 e 1995. São enfatizados aspectos relacionados ao surrealismo e à poesia presentes nas cartas trocadas pelos dois autores. O conjunto de cartas oferece subsídios importantes para ampliar o entendimento da obra poética de Cesariny, sobretudo em suas relações com o surrealismo e com autores portugueses como Teixeira de Pascoaes, Raul Leal, Bocage, Sá-Carneiro e Pessoa.

Palavras-Chave: Poesia portuguesa; surrealismo; Mário Cesariny.

ABSTRACT: The article focuses on cultural and artistic landscapes which are unfolded by Mário Cesariny's active correspondence with brazilian younger poet Sergio Lima, from 1967 to 1995. It emphasizes on aspects related to surrealism and poetics present in the letters exchanged by both authors. The whole set of letters offers important contribution for researchers engaged in understanding Cesariny's relation with surrealism and portuguese authors such as Teixeira de Pascoaes, Raul Leal, Bocage, Sá-Carneiro and Pessoa.

Keywords: Portuguese poetry; surrealism; Mário Cesariny.

Ainda que tenha cruzado o Atlântico em visita ao México e aos Estados Unidos, para Mário Cesariny o Brasil permaneceu como uma realidade distante, que ocasionalmente atravessava seu caminho, mas sempre de forma colateral. Afinal, para o Brasil se mudaram não apenas companheiros de cafés e da vida literária e artística

¹ Professor adjunto da Faculdade de Letras da UFRJ, já lecionou em diversas instituições de ensino superior, no Brasil (UFF, UnB, UERJ) e no exterior (Universidade de Santiago de Compostela). Traduziu obras de Hans Bellmer, Pierre Mabilie, Jean Lorrain e Zhang Longxi, entre outros. Pesquisador vinculado aos grupos de pesquisa cadastrados no CNPq LABELLE - Laboratório de Estudos de Literatura e Cultura da Belle Époque e Grupo de Estudos do Gótico.

portuguesa (como Mário-Henrique Leiria e Fernando Lemos) como também um de seus mais entusiastas mecenas (o empresário Manuel Vinhas). Antes disso, já o pai de Cesariny se dirigira ao outro lado do Atlântico, constituindo nova família nos trópicos.

A distância não impediu, contudo, que o poeta português se correspondesse entre 1967 e 1995, ainda que de forma intermitente, com o poeta e artista plástico brasileiro Sergio Lima. A correspondência ativa de Cesariny acabou reunida em edição conjunta da Documenta/Sistema Solar com a Fundação Cupertino de Miranda, no volume *Sinal respiratório: cartas para Sergio Lima*, publicado em 2019, organizada pelo incansável pesquisador do movimento Perfecto E. Cuadrado.

Composto por cartas trocadas ao longo de três décadas, *Sinal respiratório* funciona como um verdadeiro farol a iluminar as travessias contínuas pelo Atlântico que se tem estabelecido entre Portugal e Brasil. O volume reúne material de grande interesse para os pesquisadores da obra de Cesariny, uma vez que nele tem lugar um instigante debate de ideias tanto no campo estético como no ético. As vozes se cruzam, atravessando o Atlântico, com a generosidade da partilha e da escuta.

Antes de mais nada, vale a pena reconstituir o perfil do interlocutor de Cesariny. Nascido no interior de São Paulo em 1939, desde a década de 1950 Sergio Lima se põe a pesquisar o movimento surrealista, contatando grupos e artistas em outros países e criando obras poéticas e plásticas que procuram responder diretamente às questões levantadas pelo surrealismo, com ênfase nas posições teóricas e críticas encetadas por André Breton em seus escritos, poemas-objetos etc. Durante breve estadia na França, esteve presente em reuniões do grupo em torno de Breton no café. Também colaborou no corpo editorial da revista *La Brèche*, sendo possível encontrar participação sua no número 3 da referida revista, em um dos jogos verbais que o grupo desenvolveu, intitulado “Desenvolvi vosso vocabulário”, ao lado de Breton, Joyce Mansour, José Pierre, Robert Benayoun, Jean Schuster, Arrabal, Jodorowsky etc. Ao retornar ao Brasil, Sergio Lima se dispõe a reunir e movimentar um grupo, encontrando ressonância na mesma revista *La Brèche*, que, em seu oitavo número, datado de 1965, traz um informe em que se apresentam os livros *Amore*, de Sergio, *Anotações para um apocalipse*, de Claudio Willer, e *Paranoia*, de Roberto Piva. Sergio Lima publicaria outros livros de poesia, um deles em Portugal, pela saudosa &etc, capitaneada por Vitor Silva Tavares.

Se há poucos estudos focados na obra poética de S. Lima, seu nome é incontornável no âmbito dos estudos sobre o surrealismo em *terra brasilis*, de que fazem prova *Collage*, *O corpo significa* e *A aventura surrealista* (este ainda parcialmente publicado, somando já dois volumes). Nestas obras, Lima consegue conduzir os debates em torno dos surrealistas e de seu movimento a partir de uma perspectiva atualizada, densa e complexa, representando sua trajetória um ponto de virada tanto pela verticalidade da pesquisa (que condensa em si a espessura de seis décadas) como pelos desdobramentos e diálogos que ela suscita com importantes poetas e artistas do século XX, como André Breton, Aldo Pellegrini e Mário Cesariny. Outro ponto que Lima e Cesariny partilhavam é a atuação dupla como poeta e artista plástico.

É desse modo que, se a preparação da exposição de 1967 (de que resultaria uma revista-catálogo, *A Phala*², publicada no mesmo ano) foi o fator de aproximação entre os dois poetas, é igualmente possível afirmar, tanto para Lima como para Cesariny, que esse contato inicial “abre-se em pleno fluxo e numa história que se processava há alguns anos. É muito importante atentar para o contexto que nossas cartas cruzam” (Lima, 2019, p. 15). De fato, os sete itens datados de 1967 sinalizam para um intenso movimento de trocas entre os dois interlocutores, em um processo de identificação e reconhecimento enquanto poetas e pesquisadores. Mário Cesariny envia materiais para a exposição em São Paulo, organizada por S. Lima e Leila Ferraz, naquele ano, e a delegação portuguesa colabora em peso na revista-catálogo: além do próprio Cesariny, que aí publica o prefácio ao livro *A Intervenção Surrealista* e um cadáver-esquisito feito com João Rodrigues, também nela se fazem presentes poemas ou material gráfico de Cruzeiro Seixas (reprodução de “Pintura feita na praia e mergulhada no mar” e do objeto “Soudain du haut du mât s’écrie: Terre”, bem como o “Relatório em 18 de março de 1967”), António Maria Lisboa (“As cinco letras em vidro”), Pedro Oom (“O sonhador especializado”), António José Forte (“Poema”) e Mário-Henrique Leiria (fotografia do poema-objeto “Clareza dada pelo tempo”).

Por outro lado, Cesariny tentou ampliar ao máximo a visibilidade da exposição e da movimentação em torno do surrealismo que se verificava em São Paulo naquele momento, marcada pela atuação do poeta Sergio Lima. Cesariny chega mesmo a

² Não confundir com o boletim homônimo editado entre as décadas de 1980 e 1990, pela Assírio & Alvim, e que, como o próprio Cesariny adverte ao longo de cartas trocadas no período, foi tomado de empréstimo pelos editores do referido boletim.

organizar um número do *Jornal de Letras e Artes* inteiramente dedicado à exposição e ao surrealismo. Logo na capa, vemos um poema-objeto (identificado pelo autor como *objeto de funcionamento simbólico*) de S. Lima, “A voz”. O catálogo da exposição é republicado neste número, acompanhado de desenho do português João Rodrigues, bem como um texto mais longo de S. Lima, “O surrealismo atualmente”, no qual são tratados alguns dos problemas da recepção do surrealismo, apresentadas suas principais linhas de batalha e elencado um rol de autores e obras vinculados ao movimento da década de 1950 para frente. O número especial contém, ainda, uma tradução de S. Lima para texto de Vincent Bounoure, “O surrealismo e o coração selvagem”, e uma resenha de Ernesto Sampaio sobre *Amore*, em que o escritor português saúda o autor brasileiro como “um desses homens-radar que não aceitam a brusca coagulação do mundo” e situa seu livro como “uma sonda que rasga todos os véus da noite e conduz o ser à sua revelação” (Sampaio, 1967, p. 21).

Cesariny, por sua vez, colabora com traduções (um texto crítico de Aldo Pellegrini, “Comentários a três frases de autores célebres”, e um poema de Carlos Latorre, “O eixo quebrado”) e com um poema lúdico (na linha “O que é”), em parceria com João Rodrigues, que, salvo engano, nunca foi editado em livro:

O que é o amor?

É uma rua muito sossegada onde só se passou uma vez.

O que é a muita fome?

É um tinteiro de prata cheio de sangue.

O que é a nobreza?

É o vento vindo dos bosques.

O que é o suicídio?

É descer lentamente com o vagar de quem sobe.

O que é o destino?

É o amor a todo o comprimento.

Quem és tu?

Um fio que ato à volta da cabeça.

(CESARINY, 1967, p. 25)

É um número muito importante para pesquisadores que se debrucem sobre questões relacionadas à recepção do surrealismo em Portugal, pois nele encontramos, ainda, uma tradução de Mário-Henrique Leiria para poema de Benjamin Péret, antecedida por pequena nota crítica de António José Forte sobre Péret, um breve texto de Bruno da Ponte sobre Charles Fourier, duas cartas e excertos de António Maria Lisboa (entre eles uma passagem jocosa sobre o Brasil), bem como colaborações de Cruzeiro Seixas e Pedro Oom.

Se mesmo após a morte de Breton, Cesariny se manteve atualizado e atuante em relação a exposições, catálogos, textos de combate e publicações em geral do movimento, isso não implica que sua adesão ou mesmo vinculação ao movimento não passasse por gestos de revisão crítica, uma vez que, ao conceber o surrealismo como, acima de tudo, experiência interior, resulta dessa atitude inicial toda uma sorte de modulações personalíssimas que essa mesma experiência individual demanda. Isso fica particularmente explícito em duas cartas datadas de 1991. Na primeira delas, datada de janeiro daquele ano, Cesariny faz uma verdadeira chamada em prol da proposição do que chama “processo crítico-revisivo do surrealismo” (Cesariny, 2019, p. 121), inclusive em suas obras. Na primeira carta, ataca mesmo um dos pilares do movimento – o erotismo centrado na exaltação da figura da mulher. Para Cesariny, os surrealistas (e exemplifica com versos edulcorados de Éluard) “sobre a mulher que protestam amar, nunca fizeram senão projetar a própria sombra macha” (Cesariny, 2019, p. 122). Assim, vê a emergência do *corpo novo* anunciada por Rimbaud como algo bem distante dos versos sacarinados de Éluard ou da boneca de Bellmer – a esta última chega a qualificar como “horrorosa” (Cesariny, 2019, p. 132). Na segunda carta, prossegue ataque contra outro pilar: a escrita automática. Para Cesariny, mereceria revisão “também o automatismo, que resultou muito mais literário – literário de código literário, ou literatura, é igual – muito mais literário do que psíquico, teria de ser ventilado” (Cesariny, 2019, p. 134). Finalmente, e talvez seja este o ponto mais importante nessa chamada por um processo revisivo, sem abjurar a uma atitude plenamente compatível com a intervenção surrealista, propõe não apenas a crítica de alguns de seus aspectos nucleares como sobretudo um deslocamento – de Breton para Artaud como *corpo central* do movimento: “para mim, o espírito e o

corpo central do Surrealismo estiveram sempre e muito mais com Antonin Artaud” (Cesariny, 2019, p. 133).

O interesse constantemente renovado pelo surrealismo em suas obras e enquanto matéria de reflexão e de propulsão existencial pode ser amplamente testemunhado da parte de Cesariny nestas cartas. Por ela, vem à tona o papel por ele desempenhado em exposições e publicações ocorridas nos anos imediatamente posteriores à morte de Breton, que, contudo, mantinham acesa a chama poética do movimento. Cesariny se correspondia com uma rede internacional de artistas e pesquisadores do surrealismo que se desdobrava pelo mundo, indo da Espanha (grupo de Madrid, em torno da revista *Salamandra*) à Holanda (com Laurens Vancrevel, cuja correspondência com Cesariny também foi editada), passando pelas Ilhas Canárias (Miguel Pérez Corrales) e por Chicago (a movimentação em torno de Franklin e Penelope Rosemont).

Ao longo da correspondência com Lima, Cesariny vai traçando um painel das diversas manifestações do surrealismo ocorridas em Portugal e que lhe antecederam. Sem deixar-se afetar por um tom professoral ou, tanto pior, historicista, o poeta vai passeando por um rol de nomes que, em momentos precisos ou em situações bem delimitadas, poderiam ser associados ao movimento, sobretudo no campo plástico.

Assim, somando as informações apresentadas ao longo das cartas, forma-se uma espécie de amplo painel dos antecedentes do surrealismo em Portugal, com suas principais figuras e obras.

É o caso de António Pedro, tema de uma carta datada de 1994. Nela Cesariny informa que, apesar do fato de que nas exposições feitas pelo pintor português no Brasil em 1941 “nenhuma atividade sua pressupõe, sequer, a existência, e ainda menos a defesa, do surrealismo” (Cesariny, 2019, p. 154), o artista se movia consciente e contraditoriamente nesse campo:

A prática (de António Pedro), aliás valorosa e em contra-corrente, estética, de uma pintura “abjeta”, monstruosa, tem índices próprios a merecer atenção, mas António Pedro, que frequentará em Paris, em 1935, o atelier de Oscar Dominguez, trava amizade com Camille Bryen e pode conhecer de perto e ao vivo a atividade, então claramente política, do movimento surrealista, não traz de volta à Lisboa da governação salazarista-fascista, nenhuma proposta que se aproxime, sequer, da luta e das lutas de Breton e do grupo em França, antes

contrapondo (muito deliberadamente, creio) a tais combates, o ‘nome’ de um ‘movimento’ que, praticamente, não chegará a ter existência, nem no tempo nem, por ironia, no espaço: o “Dimensionismo”. (Cesariny, 2019, p. 154)

De todo o modo, Cesariny saúda em António Pedro a novela *Apenas uma narrativa*, afirmando que “hoje a mesma corre como surrealista (e eu não me importo. Mas chamar-lhe-ia eu abjecionista, não lhe faria mal” (Cesariny, 2019, p. 155). Segundo Cesariny, a novela representaria “uma ruptura frontalmente antitética de toda a sua (vasta) obra escrita anterior. Vasta – e realmente sem nenhuma contribuição apreciável, de coisa nenhuma, diga-se” (Cesariny, 2019, p. 155).

Outro pintor cujas atividades em torno de ideias do surrealismo chamaram atenção de Cesariny foi Candido Costa Pinto. Por ocasião de exposição e lançamento de catálogo (a que envia ao Brasil, para conhecimento de S. Lima) do pintor, Cesariny o coloca como “o primeiro (com a Vieira da Silva e o Arpad Szenes) pintor surrealista abstrato aqui” (Cesariny, 2019, p. 167). Em outra carta, chega a reforçar a relevância do pintor: “eu não morro de amores pela pintura do Costa Pinto, mas há que reconhecer que ele tem uma meia dúzia, ou mesmo uma dúzia, de quadros muito superiores a todos os que os Antónios Pedros, Fernandos de Azevedos, e os Vespeiras (os do Grupo Oficial) fizeram depois” (Cesariny, 2019, p. 177).

O catálogo de Candido Costa Pinto não foi o único comentado ou enviado por Cesariny ao correspondente brasileiro. Seguiram-se, também, envios e referências a catálogos e exposições de Paula Rego, António Dacosta e António Areal. Maior destaque mereceu o segundo destes artistas plásticos: Cesariny saudava em Dacosta menos sua rápida passagem junto ao grupo de Paris na década de 1940 (o que também ocorrera com Costa Pinto) e mais sua capacidade de renovação. Para Cesariny, Dacosta iniciara como “surrealista-copista” (termo que utilizava com frequência para diluidores e repetidores de clichês estéticos ou técnicos), mas lograra “cursar uma visão perfeitamente original, muito bela, quase *naïf*, e não menos, antes mais, surrealista, por própria, do que a outra” (Cesariny, 2019, p. 178).

Três figuras ignoradas pela historiografia oficial das artes plásticas portuguesas são ressaltadas por Cesariny ao longo da correspondência, a saber: João Rodrigues, Manuel d’Assumpção e Gonçalo Duarte – “dois suicidas e um louco que morreu de fome

em Paris” (Cesariny, 2019, p. 160). Maior destaque recebe Manuel d’Assumpção, a quem destaca a trajetória, de “surrealista-copista (surrealistas a la Magritte, a la Dali)” (Cesariny, 2019, p. 170) a “uma via pessoal mais abstrata, e de um poder pictórico formidável” (Cesariny, 2019, p. 170). Como se percebe, interessava bastante a Cesariny a presença daquilo que chamava de “vertente abstrata” (Cesariny, 2019, p. 174) no âmbito do surrealismo, fazendo prova disso outra carta, datada de 1995, em que Cesariny retoma o assunto e, juntamente aos nomes de Manuel d’Assumpção, Vieira da Silva e Arpad, surge outra figura negligenciada pela historiografia oficial, mas que o poeta considerava de igual forma importante precursor: “o pintor Julio, que como poeta assinava Saúl Dias” (Cesariny, 2019, p. 174). Outro nome a aparecer na correspondência é Joaquim Baptista Antunes, que foi pastor de ovelhas e garçom antes de atirar-se com força à pintura, expondo entre os surrealistas na década de 1980 e desenvolvendo, nas décadas seguintes, trajetória plástica própria (pintura e escultura), com exposições pela Europa, pelos Estados Unidos e pelo Brasil.

Como ressalta Perfecto E. Cuadrado, as cartas entre Cesariny e Lima “são um documento importante para a história do Surrealismo e, de maneira muito especial, para a história da intervenção surrealista em Portugal e no Brasil e as suas ligações através dos diálogos entre dois dos seus protagonistas maiores” (Cuadrado, 2019, p. 193).

Uma conversa entre poetas sempre corre o risco de ter por foco a poesia. Mais do que truísmo, é o que aqui se verifica, também.

Ao longo das cartas, Cesariny explicita para seu interlocutor uma linhagem de autores portugueses aos quais atribui valor e posição cimeira em sua escala de valores. Neste processo, são particularmente enfatizados Teixeira de Pascoaes, Pessoa, Sá-Carneiro, Raul Leal e Bocage.

Cesariny esteve envolvido diretamente na revisão da obra de Teixeira de Pascoaes, chegando a organizar um volume de aforismos e uma antologia do poeta amarantino que vieram à luz nos anos de 1970. O tema comparece com força nesta correspondência, em reiteradas ocasiões.

Pascoaes vem à tona, por exemplo, quando Cesariny escreve suas impressões sobre Octavio Paz. Ficamos sabendo do envio de um exemplar de Pascoaes para o poeta mexicano:

Mas enviei-lhe uma vez, há já longo ano, o *Regresso ao Paraíso*, do Pascoaes, T. de [sic]. Dizia-lhe: *Não é para que leias. É para que tenhas, na tua biblioteca*. E não lhe dizia: *é para que saibas que aqui, no Portugal, há mais, e talvez maior, do que o Pessoa*. (CESARINY, 2019, p. 149).

É sintomático que Pascoaes e Pessoa apareçam deste modo contrapostos e reunidos em par. A tal ponto que, em *O triângulo mágico*, António Candido Franco dedica praticamente um capítulo a esse par, intitulado “O Velho da Montanha e o Virgem Negra” – afinal, Cesariny, “na contra-historiografia do surrealismo português, em 1973, não hesitara em ser heresiarca: ‘Teixeira de Pascoaes, poeta bem mais importante, quanto a nós, do que Fernando Pessoa’” (Franco, 2019, p. 329). Para Franco, haveria razões de várias ordens implicadas nesta escolha, incluindo a repulsa de Cesariny ao “pessoanismo oficial de Estado e a banalização desenfreada de sua imagem” (Franco, 2019, p. 330), mas não apenas:

Quem era Fernando Pessoa para o autor que fechou o livro sobre Vieira e Arpad [Cesariny]? Um clássico, um fruto do mundo greco-romano, e logo alguém que lhe interessava pouco. O meu biografado cultuava Teotihuacan, detestava a Renascença e o moderno, interessava-se pelos folhetos de cordel e pela raiz de cultura oral (...). Reconhecia o talento literário de Pessoa mas via na sua obra, até pelo modo, a sequência última do Ocidente, não um corte com ele. (Franco, 2019, p. 328).

O que estaria em jogo, portanto, não seria a qualidade estética da poesia de Pessoa e sim a obra de um e outro poeta em sua significação cultural. Não é à toa que A. C. Franco fala em “adesão de Cesariny a Pascoaes” (Franco, 2019, p. 332), uma vez que as relações entre os dois poetas se estabelecem em planos situados para além das meras questões versificatórias:

O autor de *Pena Capital* viu em Pascoaes aquilo que nunca pensara possível na poesia portuguesa do século XX – a via primitivista, em que a arte deixava de ser vista à luz dos valores clássicos para passar a ser tomada como o momento do metabolismo cósmico. Pascoaes passou assim a ser o trilho onde por força a poesia do futuro tinha de seguir. Em lugar da via rápida ou do comboio de alta velocidade que Pessoa quisera construir com betão e aço na esteira de Antero e

de Cesário, Cesariny preocupou-se em encontrar uma senda onde não entrasse nem automóvel nem locomotiva e só à pata fosse possível prosseguir. Foi o primeiro a desinteressar-se pelas estradas construídas pelos modernos. Esse trilha pedestre, esse caminho de cabras descobriu-o ele na montanha de Pascoaes e deslumbrou-se com ele. (Franco, 2019, p. 331).

Neste jogo de polaridades em que Pessoa representa a sequência última do Ocidente e da Renascença, Pascoaes “era um medieval, um primitivo, um velho da montanha em que não havia resto nenhum de folclore. Era o anti-moderno, o anti-retórico, o anti-intelectual” (Franco, 2019, p. 331). Pascoaes aparece, assim, como contraparte pessoana, sem que, contudo, se possa deixar de pensar tais relações aos pares como dotada de ambivalências e territórios intermédios. Se de Pascoaes prepararia antologia e seria sempre um divulgador entusiástico, Cesariny acertaria parte de suas contas pessoais com Pessoa em *O virgem negra* – cujo processo de composição é mencionado, também, em dado momento da correspondência, ainda que sem detalhamentos.

Em se tratando de dois pesquisadores vorazes, a correspondência reunida em *Sinal respiratório* abrange trocas de materiais e é aí que reaparece Pascoaes. Dificilmente localizável duas décadas depois a antologia publicada nos anos de 1970, o poeta português prepara fotocópias de um conjunto de aforismos de Pascoaes, com o que se revelam algumas informações importantes. Segundo Cesariny, a seleção abrange passagens de uma obra específica de Pascoaes, *Santo Agostinho*, avançando até a página 140 da mesma:

E ainda bem que parei aí, porque quando anos mais tarde, fui acabar de ler, tive o definitivo susto-mestre! Estamos lá todos (os surrealistas portugueses), todos!, o António Maria Lisboa, *quase literalmente* no fundamental da sua perquisição. Eu também, de passagem. Um maravilhoso horror! (CESARINY, 2019, p. 150).

Essa passagem é particularmente importante, pois, além de identificar-se como um surrealista – e um *surrealista português* em companhia de *outros surrealistas portugueses* –, Cesariny reafirma sua vinculação com a poesia de Pascoaes, a quem chama “nosso Pascoaes. Pois que este é grande demais para poder caber numa só gente, rosto e mosto” (Cesariny, 2019, p. 151). Essa imagem magnificada de Pascoaes reapareceria em uma carta de Cesariny a Cruzeiro Seixas, em que se lê: “Quanto ao Pascoaes, é um caso

de grandeza que o faz sair desta terra para atingir sem dificuldade o ‘espaço finito mas ilimitado’, como ele diz” (apud Franco, 2019, p. 332).

Outro aspecto que Cesariny valorizava em Pascoaes e que, por sua vez, também o aproximava de Sergio Lima é o fato de serem todos poetas abertos à experiência com o signo visual. Segundo A. C. Franco, ao visitar a Casa de Gatão, surpreendeu-se Cesariny com as intervenções plásticas produzidas por Pascoaes enquanto *imagier*:

Maravilhou-se com a sua ação plástica – desenho a caneta, carvão e lápis e pintura a guache e aquarela – até aí desconhecida. Havia centenas de trabalhos, espalhados pelas paredes e pelas gavetas. Foi ele o primeiro a valorizar esta pintura na qual viu as teorias de Jean Dubuffet sobre a “arte bruta”. Pareciam trabalhos de arte sacra popular, ex-votos de ermida, feitos com uma ingenuidade e uma crença mágica assombrosas. Eram manchas espectrais, borrões de imagens arquetípicas feitos por alguém que não sabia desenhar mas tinha dentro de si o poder genésico de engendrar mundos. (Franco, 2019, p. 334).

Como se percebe, com frequência Cesariny contrapunha Pascoaes a Pessoa como possível centro gravitacional da poesia portuguesa. A dinâmica se repete no que diz respeito a Raul Leal, a quem Cesariny considera, em linhas gerais, a verdadeira alma de *Orfeu*: “o Fernando Pessoa desvelou-se em carinho e atenções para com ele, e como ponho em Soneto ele é que será *de facto* e *de jure*, *Orfeu*” (Cesariny, 2019, p. 128).

Como ocorre em relação ao par Pessoa x Pascoaes, o que está em jogo aqui também é uma discussão sobre a modernidade e o conceito de poesia moderna que seria endossado pela visão oficialista, no qual *Orfeu* ocuparia papel nuclear e, dentro de si, novamente Pessoa se veria entronizado. Ao deslocar, neste gesto, o foco para *Orfeu* – e consigo para a questão da poesia moderna –, mais uma vez Cesariny propõe a aplicação de um outro sistema de valores para avaliar o impacto que a outros nomes se poderia reivindicar. Como ressalta A. C. Franco, “sempre mantivera de resto a distância para com Fernando Pessoa. O seu poeta de identificação na década de 40 era Sá-Carneiro, o que se ‘recusou a beber o pátrio mijo’, a quem fizera a mais subida vênua no *Louvor e simplificação...*” (Franco, 2019, p. 330). Assim, não é por acaso que, na carta em que se detém em Raul Leal (comentando, por sua vez, as duas cartas de Leal que anexou em *O Virgem negra*), Cesariny afirme de forma veemente em relação a Sá-Carneiro:

A primeira carta era e é endereçada para o Mário de Sá-Carneiro, entretanto em Paris a preparar-se para a estica final, e está no espólio do Pessoa porque o Sá-Carneiro lha enviou de Paris, *para que o Pessoa lhe dissesse o que achava daquilo*. Sempre o Pessoa teve de dizer ao Sá-Carneiro achava de tudo e de mais alguma coisa, porque o Sá-Carneiro, por si mesmo, não atinava muito de coisa alguma. O que não obsta a que o dito Carneiro seja mais poeta por dentro e por fora do que o Pessoa dos múltiplos. (Para quem assim o sinta, como eu). (Cesariny, 2019, p. 130).

Na correspondência com S. Lima seguem detalhes sobre como foram obtidas as cartas e sobre o convívio tardio com Leal no Café Gelo, bem como uma verdadeira peregrinação que Cesariny faz, quando em Toledo, na Espanha, em busca do hotel de onde Leal escreveu para Pessoa uma das cartas anexadas em *O Virgem negra*. Para Cesariny, ao lermos a poesia de Raul Leal “bem possível seria estarmos na presença do verdadeiro Orpheu” (Cesariny, 2019, p. 131). Leal representaria uma *outra* modernidade, que não aquela oficialmente endossada. Sua descida existencial à miséria e à sombra o tornava, assim, não apenas o maior de *Orfeu*, como ele próprio uma verdadeira figura órfica (Orpheu), em sua trajetória descensional. A tal ponto que a medida de grandeza análoga apresentada por Cesariny em relação à poesia de Raul Leal é ninguém menos que Artaud: “a poesia dele (toda a inédita se terá perdido) é, estranhamente, a de um Artaud antes de Artaud, e digo estranhamente porque se vale da simbologia e terrenos do Velho Testamento – não fora isso e era mesmo o Artaud, vinte e cinco anos antes!” (Cesariny, 2019, p. 131).

É importante ressaltar que a posição de antagonismo entre Pessoa e Leal deve ser compreendida em suas ressonâncias simbólicas e em seu significado cultural, à maneira do que ocorre em relação a Pascoaes, como já vimos. Empiricamente não se verifica posição antagônica entre Leal e Pessoa; pelo contrário, foi pela Olisipo que foi publicado *Sodoma divinizada* e ambos estiveram próximos não apenas em *Orfeu* como também por ocasião da polêmica em torno das *Canções* de António Botto e a apreensão de livros editados pela Olisipo. A esse respeito, leia-se o testemunho do próprio Pessoa, que não só se reputava honrado com a amizade pessoal de Leal como ainda “nem creio que em minha vida, como quer que decorra, maior honra me possa caber que a presente, que é a de tê-lo por companheiro nesta aventura cultural em que coincidimos, diferentes e sozinhos, sob o chasco e o insulto da canalha” (Pessoa, 2010, p. 131).

Na afirmação de uma possível superioridade estética e ética (uma vez que se verifica a valorização da instância existencial e do transbordamento da arte para o interior da vida) de Teixeira de Pascoaes, Sá-Carneiro e Raul Leal em relação a Pessoa, ficam explícitas as relações complexas e de difícil apreensão de Cesariny com a poesia e o mito deste último.

Finalmente, Cesariny ressalta de Bocage as *Cartas de Olinda e Alzira*, a que reputava superiores a Sade. A associação não é descabida, pois deve ter por parâmetro o romance epistolar *Aline et Valcour*. Além disso, Bocage, como Sade, passou por uma experiência prisional, com a diferença de que o português, “depois de preso, não conseguiu mais abrir versos” (Cesariny, 2019, p. 97). Cesariny valorizava particularmente a “Epístola a Marília”, poema que teria atraído contra Bocage a atenção do Rei e do Santo Ofício. Além do filósofo libertino, em Bocage enxergava Cesariny também uma espécie de aura de maldito, propondo uma leitura pessoal do lendário em torno do poeta setecentista: “há como que uma pena imposta, pela qual este enorme poeta deixa de escrever versos, dele, dedicando-se, desde o ano da prisão até ao da morte, a fazer apenas traduções de poetas latinos, clássicos, digo. O susto deve ter sido grande, terrível mesmo!” (Cesariny, 2019, p. 97).

Não deixa de ser curioso verificar como a associação entre Sade e Bocage seria endossada por estudos posteriores, que sinalizam para o mesmo sentido. Para José Paulo Netto, “penso que Bocage deve ser abordado, explicado e compreendido como um libertino” (Bocage, 2022, p. 17). Eliane Robert Moraes segue o mesmo vetor ao afirmar que “tanto Sade como Bocage abordam o que há de mais alto e de mais baixo no sexo, tangenciam o nojo e os nossos tabus mais radicais. Falam do sujo e do escatológico com uma liberdade e um acabamento estético e filosófico imbatíveis” (apud Gabriel, 2023), sendo ainda essa “expansão do tom alto à matéria baixa” (Pécora, 1996) na obra bocageana devidamente estudada por Alcir Pécora. Vale lembrar, ainda, que, para realizar a mais recente tradução para o português de *120 dias de Sodoma*, a tradutora Rosa Freire d’Aguiar confessadamente se utilizou de textos contemporâneos a Sade, com particular ênfase os sonetos de Bocage, para temperar a língua com um sabor setecentista. No âmbito do próprio surrealismo essa associação seria evocada em uma *collage* de Alex Januário, “A manhã carmesim (para Sade e Bocage)”, publicada na revista *A Ideia*, em 2016. No mesmo número da revista dirigida por António Candido Franco publicou-se uma “Carta apócrifa de Bocage ao Marquês de Sade”, pastiche assinado por Filipe de

Fiúza – além de um ensaio de Rui Sousa, “Leituras surreal-abjecionistas de Bocage”, e diversos poemas de corte libertino-libertário do poeta português setecentista, vertidos para o inglês. Essa aproximação de Bocage para junto de uma visão de mundo compatível com a do surrealismo já fora antes sinalizada por Natalia Correia, que, em *O surrealismo na poesia portuguesa* (1973), selecionou os poemas “A infidelidade de Nize” e “Ao Sono, para que lhe represente a imagem da amada” da obra bocageana.

Como se percebe, a correspondência ativa de Cesariny com Sergio Lima se constitui em uma fonte extraordinariamente rica para pesquisadores empenhados em compreender a vinculação de sua obra com o surrealismo, bem como as linhagens dentro da poesia e da arte portuguesas com as quais sua obra dialoga e junto às quais se posiciona. Se um oceano separava os dois poetas, o mesmo fogo os impulsionava, de forma que, parafraseando outro poeta, podemos dizer que não apenas ao sol, mas também ao mar, carta é farol.

Referências

BOCAGE, Manuel Maria de Barbosa du. **Da erótica**. São Paulo: Boitempo, 2022.

CESARINY, Mário. **Sinal respiratório: cartas para Sergio Lima**. Lisboa: Documenta; Vila Nova do Famalicão: Fundação Cupertino de Miranda, 2019.

_____. [Poema sem título]. In: **Jornal de Letras e Artes**. Ano VII, número 258, dezembro 1967, p. 25.

CUADRADO, Perfecto E. De Pirassununga a Lisboa – os sustos – o mesmo mar, o mesmo fogo. In: CESARINY, Mário. **Sinal respiratório: cartas para Sergio Lima**. Lisboa: Documenta; Vila Nova do Famalicão: Fundação Cupertino de Miranda, 2019, pp. 187-194.

FRANCO, António Candido. **O triângulo mágico: uma biografia de Mário Cesariny**. Lisboa: Quetzal, 2019.

GABRIEL, Ruan de Sousa. Antologia erótica de Bocage apresenta projeto político libertino e iluminista do poeta português. In: **O Globo**. Seção Livros. Versão digital do jornal, 04 de fevereiro de 2023. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/noticia/2023/02/antologia-erotica-de-bocage-apresenta->

projeto-politico-libertino-e-iluminista-do-poeta-portugues.ghtml. Acessado aos 20 de abril de 2023, 09:38.

GONÇALVES JUNIOR, Elvio Fernandes. **Da montanha transparente à sintaxe do abismo: escrita automática, collage e imagem poética na obra inicial de Sergio Lima**. Dissertação de mestrado – FFLCH da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Literatura Brasileira. São Paulo, 2023, 170 f.

PÉCORA, Alcir. Parnaso de Bocage, rei dos brejeiros. In: *Arte e Pensamento: Libertinos libertários*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. Disponível em: <https://artepensamento.ims.com.br/item/parnaso-de-bocage-rei-dos-brejeiros>. Acessado aos 15 de abril de 2023, 15:25.

PESSOA, Fernando. Sobre um manifesto de estudantes. In: LEAL, Raul. **Sodoma divinizada**. Lisboa: Babel, 2010, pp. 127-131.

SAMPAIO, Ernesto. *Amore* de Sergio Lima. In: **Jornal de Letras e Artes**. Ano VII, número 258, dezembro 1967, p. 21.