

**“AMA COMO A ESTRADA COMEÇA” - POESIA, AMOR E LIBERDADE NO  
PENSAMENTO PLÁSTICO DE MÁRIO CESARINY**

**“LOVE AS THE ROAD BEGINS” - POETRY, LOVE AND FREEDOM  
IN THE WORK OF MÁRIO CESARINY**

*Michele Coutinho Rocha<sup>1</sup>*

15

**RESUMO**

A obra de Mário Cesariny revela a procura de uma identidade poética assumida como expressão e realização integral do indivíduo, onde o poético e o plástico convergem para a concretização de um projeto abrangente, potenciador de uma outra forma de pensar e de agir. Através de uma articulação entre palavra e imagem, procura-se identificar no pensamento plástico do autor territórios de convergência centrados nas problemáticas do Poeta/Pensamento Poético, da Liberdade/Abjeccionismo e do Amor/Homoerotismo. O estudo permitiu identificar representações da identidade poética do artista, assumida como manifestação e realização integral do indivíduo, capaz de gerar novas formas de pensamento e expressão; do poeta abjeccionista, subversivo e interventor, impulsionador da ação e da transformação; e do amor/homoerotismo, assumidos como ato poético, expressão revolucionária da liberdade, do amor e da poesia.

**Palavras-Chave:** Mário Cesariny, Poesia, Amor, Abjeccionismo, Liberdade

**ABSTRACT**

Mário Cesariny's work reveals the search for a poetic identity assumed as the expression and integral realization of the individual, where the word and image converge to achieve a comprehensive project that promotes another way of thinking and acting. Through an articulation between word and image, the study seeks to identify in the author's work territories of convergence centered on the issues of the Poet/Poetic thought, Freedom /Abjectionism, and Love/Homoeroticism. The study allowed identifying representations of the artist's poetic identity, assumed as the manifestation and integral realization of the individual, capable of generating new forms of thought and expression; the abjectionist poet, subversive and intervener, driving action and transformation; and love/homoeroticism, assumed as a poetic act, revolutionary expression of freedom, love, and poetry.

**Keywords:** Mário Cesariny, Poetry, Love, Abjectionism, Freedom

---

<sup>1</sup> Investigadora Pós-doc em Ciências da Arte na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, Doutorada em Belas-Artes/Pintura e Mestre em Teorias da Arte pela mesma Faculdade. Desenvolve investigação sobre o Surrealismo - convergência entre a palavra e a imagem nas Vanguardas Ibéricas do pós-guerra.

## “Sou um homem um poeta”

A poética e plástica surrealista traduzem frequentemente a aspiração à totalidade do ser, materializada na união ou conciliação das polaridades, conducente à libertação de todas as contingências do indivíduo e reintegração numa harmonia universal.

16

A afirmação do Poeta, entendido como ser enriquecido que reúne em si a multiplicidade, potenciadora da expansão do indivíduo, é um dos traços marcantes da obra de Mário Cesariny.

O picto-poema *Como um Ser Inorgânico* (Fig. 1) integra numa mesma unidade compositiva e significativa excertos do texto *Operação do Sol* de António Maria Lisboa e elementos visuais que evocam no seu conjunto a reintegração do ser numa unidade cósmica.



Fig. 1. Cesariny, *Como um ser inorgânico*, 1956; objeto e colagem s/ madeira, 24,5 x 19,5 cm; col. part.

A obra caracteriza-se pela clareza cromática e simplificação da execução, sem recurso a valores matéricos ou texturais, mas também pela redução formal dos elementos compositivos, numa aproximação às palavras de António Maria Lisboa.

António Maria Lisboa, figura estruturante para Mário Cesariny, procurou fundamentar uma outra forma de realização mental, assumidamente poética, que conduzisse à expressão e realização total do indivíduo. No texto *Operação do Sol*, que se encontra na base da conceção da obra, António Maria Lisboa descreve a aventura ou experiência do encontro, conducente à transformação e enriquecimento do indivíduo. O autor defende a necessidade de uma outra linguagem, uma manifestação profunda do *Corpo* que vá para além dos sentidos, que proporcione ao indivíduo a experiência da

*Unidade*, um conhecimento de si próprio e do ritmo universal. A poesia, a “Negra Actividade Poética”, possibilitará ao Individuo estabelecer uma ligação com o Cosmos, “um movimento incessante de enriquecimento comum.” Ao realizar a Unidade, o Homem pode finalmente afirmar-se como “Ser Inorgânico - Corpo” com uma “Existência Cósmica”. Neste sentido, António Maria Lisboa propõe o Amor como força convergente, o “caminho dissolvente” para a reconstituição do corpo uno e a fusão com o Universo (LISBOA, 1995, p. 93-102).

Mário Cesariny aproxima a ideia do “Ser Inorgânico”, integrado em toda a sua extensão e pluralidade numa “Existência Cósmica”, à imagem do círculo ou da esfera. António Maria Lisboa, numa carta endereçada a Mário Cesariny, onde clarifica a sua posição relativamente à *Metaciência*, recorre à imagem da esfera para ilustrar a posição do poeta no “Centro da Esfera do Universo”: “A Metaciência pretende entre outras coisas dar ao homem, ao Poeta a sua posição no Centro da Esfera deste Universo, que o mesmo é dizer fazer que o Poeta possua no seu cérebro todos os raios da esfera deste universo” (LISBOA, 1995, p. 196-197). Ao conquistar o auto-conhecimento o Homem expande-se no Universo e o Universo unifica-se no Homem “pois este é a projecção do Homem e o Homem a Concreção do Universo a um Ponto” (LISBOA, 1995, p. 196-197).

Ao evitar a simetria e a centralidade, Mário Cesariny confere à composição tensão e dinamismo, como metáfora de um caminho a percorrer e de um objetivo a alcançar. A chave colocada num involucro transparente, na parte superior do plano, simboliza a ação a empreender no sentido de restituir ao Homem o seu lugar no “Centro da Esfera do Universo”, nas palavras de António Maria Lisboa: “Seja-me permitido, uma vez por todas, apontar a Grande Legenda que encerra a Chave da ação deste universo” (LISBOA, 1995, p. 30).

Esta ideia está implícita na imagem da “Menina Poesia” ou “Menina Sol”: figuras femininas, representadas em traços esquemáticos, com corpo tendencialmente triangular e com cabeça em forma de estrela, sol ou flor, apresentadas segundo a lei arcaica da frontalidade. Estas figuras, que atravessam a sua obra de uma forma quase inalterável, surgem como uma metáfora do próprio autor, a afirmação da sua identidade poética. De uma forma explícita, nas portadas das janelas do seu *atelier* (Fig. 2), Cesariny

representa um rosto no característico corpo triangular, como afirmação da sua identidade poética. Embaixo pode ler-se a frase: “Cesariny was here 1972”.

Numa obra de natureza autobiográfica, *Este é o meu testamento de Poeta* (Fig. 3), Cesariny recupera a figura de corpo triangular como expressão do ser transformado poeticamente, simultaneamente masculino e feminino – à semelhança do andrógino primordial da tradição alquímica – detentor de todos os poderes e capacidades, potenciador da ação e da transformação.



Fig. 2. Cesariny, *Portadas*, 1972; acrílico s/ madeira; 106,5x124,5 cm; col. part.

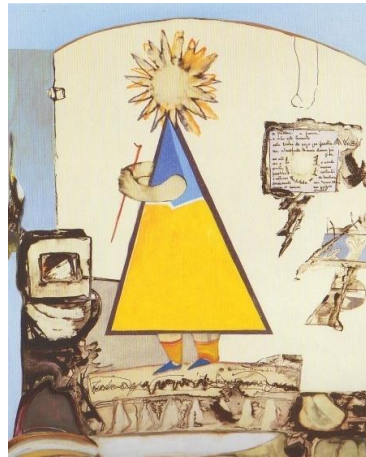


Fig. 3. Cesariny, *Este é o meu testamento de Poeta*, 1994; acrílico s/ serigrafia, 65 x 48,5

No poema *O Regresso de Ulisses*, o autor evoca a união primordial do masculino e do feminino, como imagem da plenitude do andrógino reconstituído: “[...] desde o início dos tempos que Penélope espera o regresso de Ulisses. Mas o regresso de Ulisses é o Homem que é uma Mulher e a Mulher que é uma Mulher que é um Homem” (CESARINY, 2004, p. 206-207).

No mesmo sentido, António Maria Lisboa, numa reflexão acerca do poeta, defende a necessidade de uma “meditação global” que conduza a uma “unificação dos contrários” sem que isto signifique uma perda de identidade. A união do masculino e do feminino, respeitando as diferenças, deve “tender para um denominador comum – que não é a dessexualização ou assexualização mas a integração dos opostos da realidade num ser mais rico” (LISBOA, 1995, p. 107). O poeta representa este ser de exceção que, ao reunir em si a multiplicidade, passa a integrar uma “existência não só terrena mas universal” (Ibidem).

António Maria Lisboa aproxima a imagem do Poeta ao Mago da tradição alquímica, detentor de todos os poderes e capacidades, impulsor da ação e da transformação: “O poeta é portanto um Mago – possuidor das forças das coisas superiores e das coisas inferiores que se darmos uma volta à esfera trocam de posições” (LISBOA, 2005, p. 196) O autor aproxima a atitude do Poeta à dos Magos medievais que tinham como objetivo o conhecimento absoluto: “[...] aqueles que não conhecem as limitações do que quer que seja, melhor: aqueles que conhecem as limitações de tudo e tudo transmutam libertando novas forças, forçando outras [...]” (LISBOA, 1995, p. 152).

No mesmo sentido, na obra *Este é o meu testamento de Poeta* (Fig. 3), a varinha nas mãos da figura, símbolo do poder das artes mágicas, representa a capacidade de realização do Poeta, capaz de transmutar a realidade, agindo no sentido do seu próprio enriquecimento. Atrás, um pequeno poema de António Maria Lisboa exalta o pensamento poético como linguagem subversiva e transformadora: “a poesia! a poesia! / e não este lamento / esta linha de nojo que frustra a Voz / [...]”

Em *Ao Poeta dos Astros...António Maria Lisboa* (Fig. 4), Mário Cesariny identifica de forma clara a imagem da “Menina Poesia” – enquanto representação do pensamento poético – com António Maria Lisboa. Na representação a característica figura assume intensidade lumínica e expande-se em todas as direções, como metáfora do poder interventivo do poeta.



Fig. 4. Cesariny, *Ao Poeta dos Astros...*, 1960; verniz, tinta-da-china s/ papel, 30 x 29 cm; col. part.



A poesia de António Maria Lisboa afirma continuamente o poeta como ser de exceção, que tem a tarefa de despertar nos outros a imaginação: “O Poeta já não apela para a lógica do espectador (antes a nega), nem tão-pouco para a sua memória da natureza – mas para a sua Imaginação. Trata-se de INVENTAR O MUNDO!” (LISBOA, 1995, p. 152).

Para o autor a importância da obra do Poeta não reside no seu valor literário ou estético, mas sim no seu potencial poético, ou seja, na capacidade de suscitar nos outros uma consciência poética que possibilite, através de um processo criativo de permuta e enriquecimento, o conhecimento de si e do Universo.

Numa outra composição (Fig.5) uma figura semelhante às anteriores reforça a proximidade do Poeta ou da “Menina Poesia”, como é entendida pelo autor, ao Mago da tradição alquímica. A figura feminina com a cabeça em forma de estrela-Sol, metáfora do ser renascido poeticamente, está sobre um livro, pairando acima dos limites humanos, como afirmação do poder atuante da palavra poética. Sob a ação da personagem, o espaço assume uma dinâmica de formas, linhas e cores que se propagam para lá dos limites pictóricos. No mesmo sentido, em Autobiografia II o poder mágico das palavras transfigura a realidade envolvente: “Onde está o homem que era um Chevrolet / casado com uma vírgula de amianto? [...] Não importa transfigurá-lo-ei em poderoso egípcio / Abracadabra! Vram! Abracadabra!” (CESARINY, 2004, p. 41).

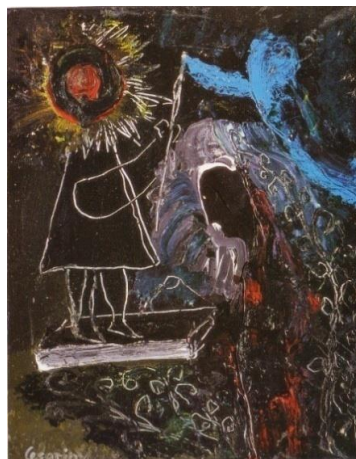


Fig. 5. Cesariny, *Sem título*, n.d; têmpera e verniz s/ papel, 29,5x23 cm; col. part.



Fig. 6. Cesariny, *Sem título*, 1974; acrílico e aguada s/ papel, 31x21,5

Numa outra obra de 1974 (Fig. 6), a figura de corpo triangular, com cabeça em forma de cravo e a característica varinha, metáfora da capacidade de realização do

Poeta, encarna o espírito da revolução. Mário Cesariny transforma a Revolução de Abril numa conquista poética, onde a transformação interior conduz à transformação da própria sociedade.

Mário Cesariny, em concordância com o pensamento de António Maria Lisboa, exalta o ser transformado poeticamente como o único capaz de transcender a consciência do homem comum. A “Menina Poesia”, assumida como identidade poética do autor, representa o ser de exceção que reúne em si a multiplicidade, capaz de gerar novas formas de pensamento e expressão.

### **SOBREVIVER, mas sobreviver LIVRES**

O entendimento do Poeta como ser único, revolucionário e transgressivo na recusa dos valores instituídos, capaz de suscitar nos outros uma outra forma de pensar e de agir, mais crítica, consciente e livre, encontra-se bem expressa na obra de Mário Cesariny. *Timothy McVeigh - O condenado à morte*<sup>2</sup>, publicada em 2006 - poucos meses antes da sua morte - assumido como objeto interventivo com potencial poético, constitui um dos melhores exemplos.

Esta obra constitui uma declaração pública do autor contra a pena de morte, sendo especialmente dirigida ao povo americano. Num documentário de cariz autobiográfico, Cesariny é perentório na recusa da pena de morte: “Não devia ser permitida [...] olho por olho, dente por dente é a selvajaria” (MENDES, 2004). Neste sentido, mais do que preocupações estéticas ou literárias, a obra tem o propósito de suscitar no observador uma consciência crítica, que possibilite uma reflexão profunda sobre a crueldade e desumanidade da pena de morte.

A obra constitui uma interpretação muito pessoal dos acontecimentos que envolveram a condenação e execução de Timothy McVeigh (1968-2001), um ex-soldado americano responsável pelo atentado em Oklahoma em 1995, que provocou 168 vítimas mortais. Após um julgamento mediático Timothy McVeigh foi condenado à morte por injeção letal e executado a 11 de Junho de 2001, sem mostrar qualquer arrependimento pelos seus atos.

---

<sup>2</sup> Editado pela Perve Global - Lda, com tiragem de 340 exemplares, numerados e assinados pelo autor na contracapa. Impresso totalmente em serigrafia é composto por 16 páginas.

Próxima da tradição da novela-colagem, a obra integra materiais diversos como imagens fotográficas, excertos de notícias, palavras e frases, recolhidos da imprensa, e ainda poemas impressos, posicionados sobre a imagem pictórica por colagem e posteriormente intervencionados. Através da convergência entre palavra poética e informativa, imagem pictórica e fotográfica, Cesariny cria uma disposição sequencial de imagens, para traduzir uma sucessão de acontecimentos identificados no tempo e no espaço e suscitar uma reação do observador.

Uma das composições (Fig. 7) que integra a obra representa o julgamento de Timothy McVeigh. A imagem do condenado surge confinada pelos limites pictóricos e por uma sucessão de linhas concêntricas, numa composição onde a ausência de variações cromáticas reforça o caráter implacável e sombrio da justiça. Na lateral direita acrescenta as palavras “JUS AMERICANO”, numa alusão à justiça americana.



Fig. 7. Mário Cesariny, 2006, serigrafia s/ papel fabriano, 36 x 26 cm, col. Galeria Perve

Tal como sucede em obras anteriores, Mário Cesariny aproxima a representação do condenado à imagem da “menina poesia” ou “menina sol”, assumida como metáfora da identidade poética do autor. Assim, Cesariny identifica Timothy McVeigh com o poeta subversivo e interventor, impulsionador da ação e da transformação e, ao mesmo tempo, aproxima a sua própria imagem, enquanto poeta, com a do condenado inconformado, que age de acordo com a sua consciência, numa posição de rutura com a sociedade. No poema “Autografia I” de *Pena Capital*, o autor aproxima a sua identidade poética à do condenado à morte: “sou um homem/um poeta [...] o meu nome está farto de ser escrito na lista dos tiranos: condenado à morte!” (CESARINY, 2004, p. 36).



O surrealismo, na continuidade com as outras vanguardas, assume o poeta como ser insumisso e inconformado com potencial poético, que vive à margem dos poderes instituídos, capaz de suscitar nos outros uma consciência potenciadora de uma outra forma de pensar e de agir.

O entendimento do sujeito poético como personalidade subversiva e interventora, capaz de assumir uma posição de rutura com os valores instituídos, é levado ao extremo no Abjeccionismo, estabelecido inicialmente por Pedro Oom, e subscrito inteiramente por Mário Cesariny. O Abjeccionismo assume uma posição de total insumissão contra os valores morais, estéticos e religiosos impostos por uma sociedade que, segundo António Maria Lisboa, impossibilita o conhecimento profundo do indivíduo, limita e reprime os seus desejos mais íntimos, restringe a experiência pessoal e o contacto íntimo com os outros, sufoca a imaginação, a sensibilidade e a ação do ser individualizado (LISBOA, 1995, pp. 33-34).

A posição abjeccionista, segundo Pedro Oom, baseia-se na “resposta que cada um dará à pergunta: “que pode fazer um homem desesperado quando o ar é um vómito e nós seres abjectos?” (CESARINY, 1997, p. 292). Perante o desespero “o Poeta só tem como alternativa a angústia ou a abjecção” (CESARINY, 1997, p. 292). Na perspetiva do autor, só esta última atitude permite ainda ter alguma esperança no destino do homem, pois “c’est au found de l’abjection que la pureté attend son heure” (CESARINY, 1997, p. 292).

No mesmo sentido, António Maria Lisboa, refere que só a “posição de abjecção, de desespero irresignável” (LISBOA, 1995, p. 34), entendida como ação individual, pode conduzir o Homem à única atitude que ainda lhe é possível: “SOBREVIVER, mas sobreviver LIVRES”, pois não existe sobrevivência na escravatura. «Ser Livre» é possuir a capacidade de lutar contra as forças que nos contrariam, é não colaborar com elas” (LISBOA, 1995, p. 34). André Breton refere igualmente o “desespero humano” como legitimação para a revolta absoluta, a insumissão e a violência (BRETON, 1993, p. 129).

Na atitude abjeccionista está implícita a destruição e construção de um novo objeto. Face à falta de perspetivas, à ausência de Liberdade e de Amor, António Maria Lisboa defende a “*dissolução*”, como única forma de ação, no sentido da destruição e realização de um novo objeto, uma nova forma de pensar e agir (LISBOA, 1995, p. 94).

Ao identificar a imagem de Timothy McVeigh com a “menina poesia”, Mário Cesariny enquadra a atitude do condenado no contexto do pensamento poético e do Abjeccionismo. No documentário já referido, apesar de reconhecer que o atentado terrorista perpetrado por McVeigh constitui um caso extremo que resultou num número considerável de mortes, defende que “é preciso perceber o significado da sua atitude. Porque ele é tudo menos um tonto ou um treloucado que só sabe da sua loucura”. Cesariny exclui a loucura como explicação para estes atos e reforça a lucidez do condenado, patente na sua última mensagem:

Ele diz: “Não importa quão grande é o castigo. Não importa qual a porta do inferno que se abre ou não abre”. É um tipo lúcido, enlouquecido com a América do Norte. [...] Ele também não devia ter matado 700 pessoas, mas isso já é outro caso, é outro lado. (MENDES, 2004)

Esta ideia é alimentada por uma parte da comunicação social, afeta à oposição da pena de morte, que noticia até à exaustão o atentado ocorrido em Oklahoma, o julgamento de Timothy McVeigh e todos os momentos e pormenores que envolveram a execução do condenado. À ideia de que McVeigh não era louco e agiu com um propósito, acrescem os relatos da sua execução, amplamente difundidos nos órgãos de comunicação, que descrevem que McVeigh morreu em silêncio, consciente dos seus atos, sem mostrar qualquer arrependimento.

Na interpretação que faz dos acontecimentos, Mário Cesariny é sensível a esta argumentação. À semelhança do poeta abjeccionista capaz de lutar com todas as suas forças contra aquilo que o oprime, Timothy McVeigh é alguém desesperado, movido por ideias e convicções muito fortes, em completa rutura com o estado americano.

Numa outra representação (Fig. 8), Cesariny representa o condenado morto, numa composição bipartida que acentua a linha do olhar. A imagem de Timothy McVeigh, recortada da imprensa, surge no centro do plano - intervencionada com manchas e parcialmente colorida na zona dos olhos - delimitada pela gestualidade do contorno que reforça o olhar do condenado. Embaixo, Cesariny acrescenta um recorte de jornal com a frase, amplamente difundida nos meios de comunicação de todo o mundo, “Timothy McVeigh morreu de olhos abertos”, baseada nos relatos das testemunhas. Os jornalistas que acompanharam a execução descreveram que McVeigh estabeleceu contacto visual com todas as testemunhas, inclusive os parentes das vítimas, manteve-se em silêncio e

morreu de olhos abertos, sem mostrar qualquer arrependimento. A frase “morreu de olhos abertos”, tem implícita a ideia de que McVeigh morreu consciente dos seus atos.

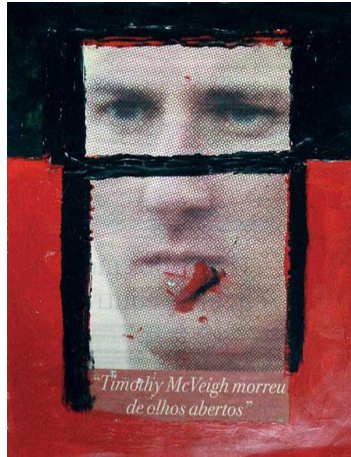


Fig. 8. Mário Cesariny, 2006, serigrafia s/ papel fabriano, 36 x 26 cm, col. Galeria Perve

No mesmo sentido e em continuidade com a argumentação desenvolvida nas composições anteriores, Cesariny inclui a mesma frase, numa alusão à lucidez com que o condenado enfrentou a morte, numa atitude desafiante, convicto dos seus ideais. Cesariny reforça a natureza excepcional do acontecimento: “uma coisa impressionante morreu de olhos abertos... penso que não é costume” (MENDES, 2004).

Na argumentação final Cesariny faz o elogio fúnebre do condenado, recorrendo à palavra dos poetas William Ernest Henley, Oscar Wilde e Teixeira de Pascoais. Assim, a primeira composição (Fig. 9) apresenta a “última mensagem do condenado”, uma cópia do poema *Invictus* de William Ernest Henley (1849-1903), apresentado por McVeigh como a sua última declaração, quando foi intimado a pronunciar-se. A cópia do poema, colocada no centro do plano, surge intervencionada com manchas e pingos de tinta, posicionada sobre fundo negro, ladeada por ramificações vegetais.

O conhecido poema *Invictus*, que inspirou múltiplas personalidades como Winston Churchill, Nelson Mandela ou Martin Luther King, faz a exaltação da liberdade de pensamento: mesmo perante as maiores dificuldades e obstáculos que a vida coloca, o indivíduo nunca será derrotado, se se mantiver fiel àquilo que dita a sua consciência.

No mesmo sentido, McVeigh ao escolher o poema *Invictus* como a sua última declaração, pretendeu transmitir a ideia de que morreu a defender aquilo em que acreditava verdadeiramente e, neste sentido, sairá sempre vitorioso, pois agiu de acordo com a sua consciência, tal como refere o poema: “Não importa quão estreito é o portão/ Quantos castigos são no pergaminho / Sou o senhor do meu próprio destino /Sou o capitão da minha alma”.

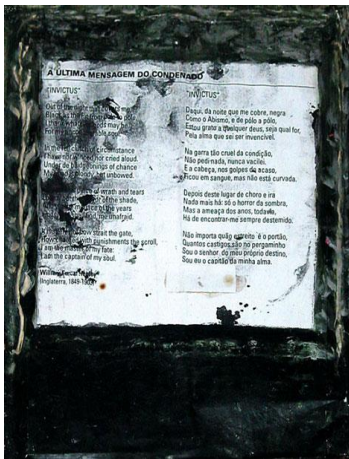


Fig. 9. Cesariny, 2006, serigrafia s/ papel fabriano, 36 x 26 cm. col. Galeria Perve

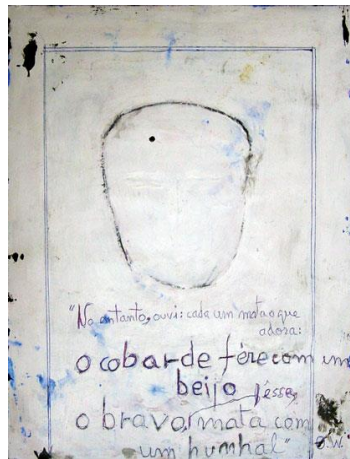


Fig. 10. Cesariny, 2006, serigrafia s/ papel fabriano, 36 x 26 cm. col. Galeria Perve

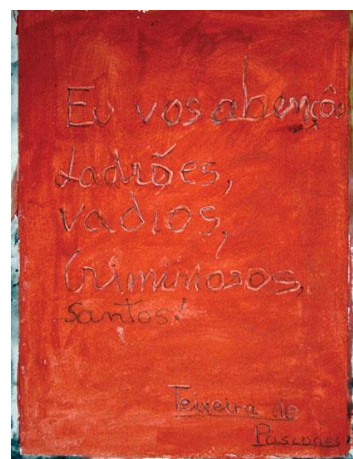


Fig. 11. Cesariny, 2006, serigrafia s/ papel fabriano, 36 x 26 cm. col. Galeria Perve

Na composição seguinte (Fig. 10) o contorno do rosto do condenado surge numa página branca intervencionada com manchas e pingos de tinta, delimitado por uma moldura. Embaixo, Cesariny recupera as últimas palavras do poema *Balada do Cárcere de Reading*, de Oscar Wilde: “No entanto, ouvi: cada um mata o que adora / o cobarde fere com um beijo / o bravo esse mata com um punhal”.

Considerado um dos melhores poemas de língua inglesa do final do séc. XIX, foi escrito em 1897 após Oscar Wilde sair da prisão, onde cumpriu uma pena de dois anos de trabalhos forçados acusado de atos imorais de natureza homossexual. O poema, assinado com a identificação de prisioneiro “C.3.3.”, reflete não só o intenso sofrimento e humilhação vividos pelo autor, mas também a aquisição de uma consciência profunda relativamente ao sofrimento dos outros condenados, que mudaria para sempre a sua forma de escrever.

A *Balada do Cárcere de Reading* baseia-se na história do ex-sargento Charles T. Woolridge, condenado e executado na prisão de Reading pela morte da sua esposa. O

poema denuncia a crueldade das punições impostas aos condenados pelas severas leis inglesas, o tratamento desumano e humilhante infligido aos prisioneiros e a angústia e sofrimento dos condenados sentenciados à pena de morte. Ao citar o poema de Oscar Wilde, Mário Cesariny enquadra a história de McVeigh neste contexto. À semelhança do condenado do poema de Oscar Wilde, que matou em defesa da sua honra, movido por sentimentos muito fortes, também McVeigh matou num ato de desespero, para defender as suas ideais e convicções.

Mário Cesariny finaliza o livro com as palavras de Teixeira de Pascoaes “Eu vos abençoo ladrões, vadios, criminosos, santos!”, numa composição onde a palavra poética se sobrepõe à forma (Fig. 11). O poema *Verbo Escuro*, de onde são retiradas as palavras, exalta o pensamento divergente de todos aqueles que ousam afrontar as leis e os costumes instituídos, reivindicando uma forma de pensar que recupera a originalidade, liberdade e pureza da infância: “[...] os que saem para a rua sem chapéu por divino esquecimento! e os que vão a falar sós pelos caminhos...e os que olham a lua, latindo intimamente... e os que não se conformam, os que não seguem a lei nem o costume – todas as criaturas onde o anjo da infância sobrevive” (PASCOAES, 1999).

A escolha do poema reforça a argumentação desenvolvida ao longo de todo o livro. Tal como o poeta surrealista inconformado e interventivo, agente da ação e da transformação com pretensões de mudar o mundo, também McVeigh é alguém que ousou pensar de forma diferente, afrontando os poderes instituídos, na perspectiva de construir algo novo.

Mais do que uma declaração contra a pena de morte, o livro assume, de forma subversiva e controversa, a defesa do condenado Timothy McVeigh, numa perspectiva que enquadra a sua atitude no contexto do pensamento surrealista e nos propósitos do Abjeccionismo. Neste contexto, o livro de Cesariny, mais do que pretensões literárias ou estéticas, pretende constituir-se como objeto interventivo, com potencial poético, capaz de suscitar nos outros uma consciência potenciadora de uma outra forma de pensar e de agir. A propósito do livro, Cesariny dirá: “Não é bonito pois não? Nem pensar nisso...” (MENDES, 2004). Publicado poucos meses antes da sua morte, o livro constitui um dos últimos testemunhos do autor, que se manteve sempre fiel aos princípios e propósitos do pensamento surrealista.



## “Quando amo imito o movimento das marés”

O amor é uma das convicções inabaláveis do surrealismo. Em *Arcane 17* Breton anuncia: “...c'est dans l'amour humain que réside toute la puissance de régénération du monde” (BRETON, 1965, p. 54). No *Manifesto do Surrealismo*, no elogio que faz à imaginação e ao poder subversivo da linguagem, apresenta o amor como “situação excepcional”, capaz de devolver ao homem “abandonado ao seu destino sem luz” a vontade de viver e a esperança na liberdade, a “única aspiração legítima” (BRETON, 1993, p. 16).

No final do manifesto, Breton concebe o amor como projeto de emancipação. A revolução ou libertação poética do indivíduo, através do amor, proporciona a “revolta absoluta, a total insubmissão”, que conduzem à transformação da sociedade: “O homem ainda é livre de acreditar na sua liberdade. [...] a chave e o amor, que o poeta dizia ter encontrado [...] Ele que utilize, desprezando todas as proibições, a arma vingadora da ideia contra a bestialidade de todos os seres e de todas as coisas [...] (BRETON, 1993, pp.179-180).

No mesmo sentido, na obra poética e plástica de Mário Cesariny, o amor, concretizado na relação homoerótica e materializado no pensamento poético, é a força libertadora e transformadora capaz de gerar novas formas de pensamento e de expressão.

Neste contexto, na imagética de Mário Cesariny, o mar, entendido como elemento dissolvente e reconstituente, força destrutiva e transformadora, é simultaneamente a metáfora do processo criativo e da concretização do amor homoerótico.

Em 1976 Cesariny realiza um conjunto de *aquamotos* (Figs. 12, 13 e 14) onde associa às imagens, geradas pelo acaso e por processos de automatismo, frases manuscritas reveladoras de conteúdo semântico. As frases *Aos dois deo o ramo*, *O Mar o deo aos dois* ou *As mãos na água a cabeça no mar*, integradas nas imagens geradas pelo efeito espontâneo da água, conferem às composições coerência semântica, sobretudo pela ligação entre a significação marinha – reforçada pela alternância cadenciada dos sons – e a técnica do *aquamoto*.

O *Aquamoto*, técnica inventada pelo autor, utiliza os efeitos espontâneos da água para aceder a novas imagens. O poder transformador da água dissolve o desenho prévio e possibilita a descoberta de outras imagens. Esta ideia está implícita no conceito de



“des-pintura” que o autor utiliza para designar a sua ação criativa. O processo criativo é entendido como ato de dissolvência e destruição que possibilita a construção ou emergência de uma outra realidade.



Fig. 12. Cesariny, *Aos dois deo o ramo*, 1976; aquamoto e têmpera s/ papel, 70 x 50 cm; col. part.

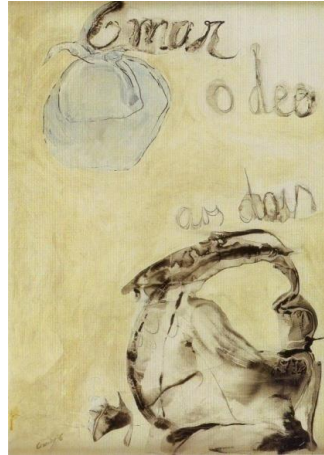


Fig. 13. Cesariny, *O Mar o deo aos dois*, 1976; aquamoto e têmpera s/ papel, 70 x 50 cm; col. part.



Fig. 14. Cesariny, *As mãos na água a cabeça no mar*, n. dat.; aquamoto e têmpera s/ papel, 49 x 55 cm; col. part.

No mesmo sentido, António Maria Lisboa, em *Operação do Sol*, exalta o *Pensamento Poético*, como “verdadeira forma de realização mental” que nasce da destruição das outras expressões de pensamento para afirmar uma nova forma de pensar e de sentir (LISBOA, 1995, p. 99). Na procura de liberdade, na afirmação de resistência, o homem é um náufrago: “[...] Navegamos por água longe e pelo nevoeiro. A bordo do nosso navio fantasma SOMOS O QUE SOMOS e ao nosso redor apenas o chapinhar das águas misteriosamente calmas de encontro ao casco nos impressiona e informa [...]” (LISBOA, 1995, p. 111).

No poema “Barricada”, a água sob a forma de dilúvio, metáfora da exaltação dos inconformados “belos espontâneos e livres”, traz a destruição e com ela a possibilidade de transformação e regeneração. O poder destrutivo da água revela uma outra consciência e institui uma nova era: “[...] E quando essa água morna inundar tudo, então, ó arquitectos, trabalhai de novo [...]” (CESARINY, 2004, p. 29).

Na imagética de Mário Cesariny, o mar é a metáfora do processo criativo: conduz à dissolvência da realidade, à sua desmaterialização, para concretizar uma outra forma de realização, conducente à libertação e superação do indivíduo. Neste sentido, é

também a metáfora perfeita para o amor, materializado no encontro e união com o outro, na medida em que restitui um sentimento perdido de unidade e integridade corporal, presente nas frases *Aos dois deo o ramo* ou *O Mar o deo aos dois*.

A alternância cadenciada dos sons das vogais e consoantes, repetidos em intervalos regulares, bem como a alteração de uma das vogais, sugere o ritmo do movimento das marés. Em “Autobiografia I” o movimento das marés é a metáfora perfeita da relação homoerótica:

[---] um é louro /outro moreno/ e nunca se encontrarão /conheço a tua voz como os meus dedos / (antes de te conhecer já eu te ia beijar a tua casa) / tenho um sol sobre a pleura / e toda a água do mar à minha espera/ quando amo imito o movimento das marés [...]”(CESARINY, 2004, p. 36).

A série *Linha de água* é um dos melhores exemplos desta fixação pelo mar. Constitui uma das opções temáticas e formais mais extensas e constantes da obra de Mário Cesariny, abarcando um período temporal que tem início nos anos 70 e se prolonga aos anos 90.

As composições que integram esta série caracterizam-se não só pela clareza cromática e redução formal, mas também pela simplificação da execução, sem recurso a valores matéricos ou texturais, numa atitude que visa reduzir a paisagem à expressão mais sintética.

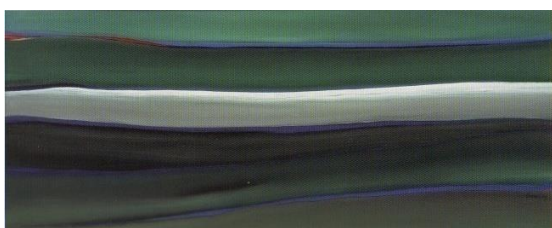


Fig. 15. Cesariny, *Sem título [Linha de água]*, n.d.; n.d., acrílico s/ tela, 38,5 x 99 cm; col. part.



Fig. 16. Cesariny, *Sem título [Linha de água]*, n.d.; acrílico s/ platex, 40 x 102 cm;

Algumas obras (figs. 15 e 16) afastam-se definitivamente da noção de paisagem, tomando um caminho próximo da abstração. Os planos e as linhas multiplicam-se criando uma dinâmica de formas e de cores que se contraem ou se expandem em

movimentos lentos e contínuos, numa gama cromática que oscila entre os azuis, verdes e ocre, com esporádicos apontamentos a vermelho. O prolongamento horizontal dos limites pictóricos reforça a dimensão infinita dos planos e das linhas que se estendem no espaço, numa continuidade direcional regular e homogénea, expressão de uma natureza unitária, não fragmentada.

Na poética de Mário Cesariny, o mar é o território propício à transformação: desmaterializa, dissolve e incorpora o ser, integrando-o numa dimensão una. A afirmação da união com o outro, constante na poética de Mário Cesariny, traduz o desejo de retorno a este espaço primordial, a um estado de indiferenciação sujeito/objeto, característico da relação dual primitiva, propiciadora das primeiras experiências sensoriais e emocionais e anterior a qualquer separação corporal: “Tu estás em mim como eu estive no berço / Como a árvore sob a sua crosta / Como o navio no fundo do mar” (CESARINY, 2004, p. 22).

Num dos poemas de “Visualizações”, do *Manual de Prestidigitação*, Mário Cesariny associa, de forma nostálgica, a água ao seio materno: “[...] e ela / a água que tem / o seu correr / abre-lhe o seio suave / de mãe fria, de mãe / que o não pode saber [...]” (CESARINY, 2005, p. 50).

O Mar, símbolo da dinâmica da vida, é o lugar do nascimento e das transformações. Em *Titânia* o corpo da personagem *Vénus Urânia* emerge das ondas ficando no seu lugar um “buraco do tamanho de um homem” (CESARINY, 1994, p. 11). A água, o “elemento mater” está também na origem da cidade de *Procópio's Town*, que se ergue da água “rastejando, contornando obstáculos, ladeando a colina e, vencida esta, em louca correria para o interior” (CESARINY, 1994, p. 22).

No poema “Barricada”, já referido, a água sob a forma de dilúvio traz a destruição e com ela a possibilidade de transformação e regeneração. O amor, materializado na união com o ser amado, é a força que exalta e impele à liberdade e à transformação: “Quando já não pudermos mais chorar e as palavras forem pequenos suplícios [...] então alguém saltará do passeio, com o rosto já belo, já espontâneo e livre, e uma canção nascida de nós ambos, do mais fundo de nós, a exaltar-nos! [...]” (CESARINY, 2004, p. 29).

O mar é igualmente o território propício ao encontro e união com o outro. Em *Corpo Visível* a descoberta e conquista do corpo amado, “maravilha longínqua obscura

inexpugnável rodeada de água” é a grande viagem marítima dos corsários ao “país dos amantes”:

[...] quando olhas para mim, a trave mais segura, dizes tu, da viagem - / [...] / a dez mil metros de profundidade lá onde a carpa avança sem deixar / qualquer rasto / há o campo selvagem dos teus ombros / espreitando contra a luz na orla do rio a / nuvem de corsários / que sou eu [...] (CESARINY, 2005a, p. 62).

O amor, concretizado na união com o outro, restitui um sentimento perdido de unidade e integridade corporal: “Amor / Amor humano / Amor que nos devolve tudo o que perdêssemos” (CESARINY, 2005a, p. 64). Contra a figura do “Homem Sufocado” sobrepõe-se a beleza do corpo masculino: “maravilha longínqua obscura inexpugnável rodeada de água por / todos os lados estéreis” (CESARINY, 2005a, p. 67). O amor é, à semelhança do mar, o território livre e inexpugnável para onde tudo converge: “Contra ele meu amor a sombra que fazemos / No aqueduto grande do meu peito O MAR” (CESARINY, 2005a, p. 67).

Em inúmeros poemas o mar transfigura-se no corpo amado: “Dir-te-ei que os meus dias foram os teus dias o meu leito o teu corpo este mar” (CESARINY, 2005a, p. 75). A intensidade da relação amorosa converte e desmaterializa o corpo em matéria volátil e solúvel, num elogio exaltado do amor físico: “[...] e bebo a água e sorvo o ar / que te atravessou a cintura / tanto tão perto tão real / que o meu corpo se transfigura / e toca o seu próprio elemento / num corpo que já não é seu [...]” (CESARINY, 2005a, p. 30).

No mesmo sentido, em algumas composições o mar evoca a figura do marinheiro (figs. 17 e 18). Mário Cesariny aproxima a imagem das *Linhas de água* à representação do colarinho de alcaxa, com as características listas brancas - a peça inconfundível do uniforme dos marinheiros.

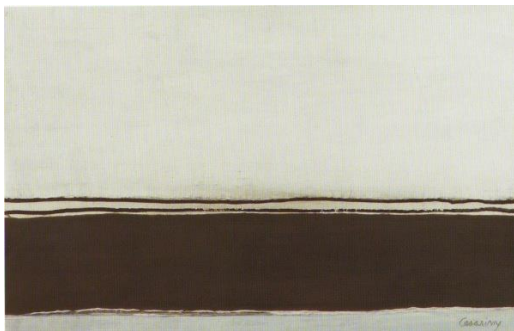


Fig. 17. Cesariny, *Sem título [Linha de água]*, n.d.; acrílico s/ madeira, 45 x 59,5 cm; col. part.



Fig. 18. Cesariny, *Sem título [Linha de água]*, n.d.; acrílico s/ platex, 39,5 x 101,5 cm; col. part.

Na série *A ilha misteriosa*, numa alusão ao clássico de aventuras de Júlio Verne, a ilha rodeada de água, metáfora do corpo masculino, é o lugar idílico de celebração do amor homoerótico. Numa composição (fig. 19) a imagem do marinheiro – recorrente noutras representações – associada ao pássaro mensageiro, transforma-se numa promessa de encontro.

No objeto *Lucky Boot*, a conhecida bota de borracha preta, Mário Cesariny, de forma subversiva, recorre ao “objet trouvé”, umas das teorias fundamentais do surrealismo, para afirmar a sua homossexualidade.

A bota de borracha preta é intervencionada com uma frase, escrita a acrílico branco na parte lateral: Lucky Boot/ That came ashore/ on the sands of/ Sesimbra/ on the first June 1973 (Bota da sorte/ que deu à costa/ nas areias de/ Sesimbra/ no primeiro dia de junho de 1973). Na parte frontal Cesariny acrescenta seixos colados dispostos em linha.



Fig. 19. Cesariny, s.t., n.d.; [série Ilha misteriosa, acrílico s/ madeira, 40,5 x 28 cm, col. part.



Fig. 20. Cesariny, s.t., 1973; objeto (borracha, pedra e acrílico), 37 x 8 x 33 cm, col. F.C.M.

Mário Cesariny evoca com ironia o “objet trouvé” (objeto encontrado) anunciado por André Breton em *Le Amour Fou*, como o reencontro do objeto de desejo entre todos os objetos do mundo (BRETON, 1971).

Breton salienta o “papel catalisador do achado”, como promotor do reencontro. O achado não realiza imediatamente o desejo, torna possível a sua concretização: só no achado nos é permitido reconhecer o “maravilhoso precipitado do desejo” (BRETON, 1971, p. 19).



A escolha eletiva de Breton recai sobre uma insólita colher de madeira (comprada no mercado *Les Halles* de Paris) com uma terminação em forma de sapato — o “sapato da Cinderela” — que o autor associa ao “*objeto perdido*”, à procura e reencontro da mulher amada: “[...] não me custa a perceber que ele, para mim, simbolizasse uma mulher *única, desconhecida, enaltecida e dramatizada* pela consciência da minha solidão [...]” (BRETON, 1971, p. 48). O sapato anuncia o encontro com aquela que seria “a onipotente ordenadora da noite do girassol” (BRETON, 1971, p. 88).

No mesmo sentido, a bota intervencionada de Mário Cesariny evoca de forma irônica o “*objet trouvé*” (objeto encontrado) anunciado por Breton em *Le Amour Fou*. À semelhança do “sapato da Cinderela”, comprado por Breton no mercado *Les Halles* de Paris, que anuncia o encontro com a mulher amada, também o objeto encontrado por Cesariny, a “bota da sorte” que dá à costa na praia de Sesimbra no primeiro dia de Junho de 1973, anuncia a chegada do ser amado, como afirmação assumida do amor homoerótico.

A assunção da imagem da bota como materialização do objeto de desejo surge implícita numa série de desenhos anteriores intitulados *Os dias desta semana* (Figs. 21 e 22). Nestes desenhos, sem grandes variações entre eles, alusivos aos sete dias da semana, a bota masculina, juntamente com outros elementos, assume uma conotação erótica, explicitamente homossexual.

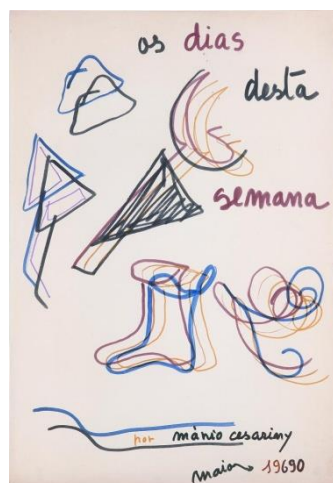


Fig. 21. Cesariny, *Os dias desta semana*, 1960; marcador s/ papel, 32 x 22 cm, col. F.C.M.



Fig. 22. Cesariny, *Terça*, 1960; marcador s/ papel, 32 x 22 cm, col. F.C.M.



A sugestão de uma bota intervencionada com manchas de tinta colorida (Fig. 23) – à semelhança do conhecido chinelo de cabedal<sup>3</sup> identificativo do autor – surge num poema-objecto (colagem e acrílico sobre madeira) com uma conotação semelhante. Ao lado Cesariny recupera a *Ode* de Ricardo Reis de 1923, heterónimo de Fernando Pessoa, que apela insistentemente ao amor e à descoberta.

A flor que és, não a que dás, eu quero/ Porque me negas o que te não peço?/ Tempo há para negar/ Depois de teres dado/ Se te colher avaro/ A mão da infausta esfinge/ Tempo errarás absurdo/ Buscando o que não deste.

À semelhança do poema, onde o apelo ao amado, para que se entregue, está implícito na flor que lhe é dada – e que é desde logo rejeitada –, no picto-poema de Cesariny a imagem da flor – como representação do objeto de desejo – permanece inacessível, firmemente ancorada na parte superior da composição.

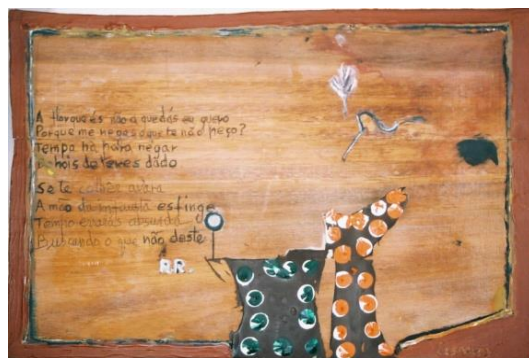


Fig. 23. Cesariny, s. t., n. dat.; Colagem, acrílico e esferográfica s/ madeira; 24x 37,5 cm, col.

Mário Cesariny identifica no poema de Ricardo Reis a afirmação do amor e do desejo homoerótico. É conhecida a crítica que Mário Cesariny faz a Fernando Pessoa, acusando-o de reprimir a sua homossexualidade: “[...] O Fernando o seu maior desejo desde adulto (Mas já na tenra idade lhe provia) Era ver os héteros a foder uns com os outros [...]”. Na obra *o Virgem Negra...*, que integra o poema, Mário Cesariny faz uma leitura irónica e dessacralizada da obra de Fernando Pessoa. No título a ausência de concordância de género entre nome e adjetivo tem implícito a união entre o masculino e o feminino (CESARINY, 2015)

<sup>3</sup> Mário Cesariny, s.t, n. d.; acrílico s. chinelo de cabedal, 10 x 6 x 28 cm; col. part.

Na escultura *Fernando Pessoa ocultista* (Fig. 24) – executada por Isabel Meyrelles a partir de desenhos do autor – Mário Cesariny representa uma figura andrógina que reúne em si diferentes entidades. Nos estudos para a escultura (figs. 25 e 26) Cesariny projeta uma personagem que integra no mesmo corpo elementos formais de natureza fálica, seios femininos, membros masculinos e femininos, conforme as indicações escritas no próprio desenho.



Fig. 24. Cesariny, *Fernando Pessoa ocultista*, Bronze, n. d.; 33 x 11 x 13 cm, col. F.C.M.

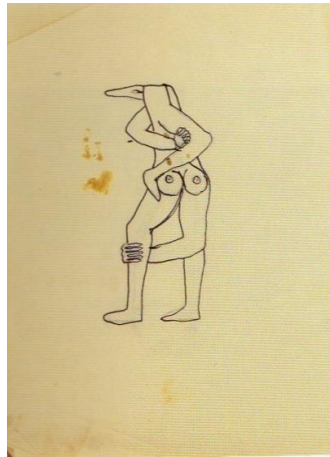


Fig. 25. Cesariny, *Estudo para escultura*, n. d.; desenho a grafite e marcador s/ papel, 20,5 x 15,2 cm, col. F.C.M.

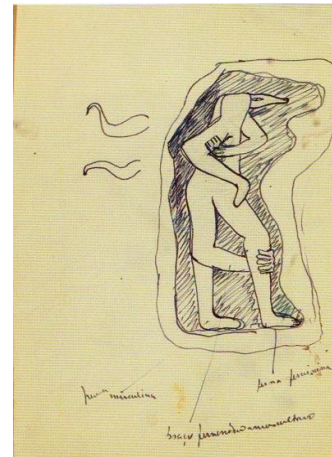


Fig. 26. Cesariny, *Estudo para escultura*, n. d.; desenho a grafite e marcador s/ papel, 20,5 x 15,2 cm, col. F.C.M.

À semelhança da “Menina Poesia”, afirmação da identidade poética do autor, a escultura de Fernando Pessoa representa o ser transformado poeticamente, capaz de agir no sentido do seu próprio enriquecimento, como agente da ação e da transformação.

Numa época em que a homossexualidade era profundamente reprimida, Mário Cesariny escolheu viver livremente a sua sexualidade, de forma contestatária e subversiva, à semelhança do poeta abjecionista, afrontando os poderes instituídos. Na obra plástica e poética, o homoerotismo, implícito muitas vezes na evocação do mar, é assumido como ato poético, como manifestação profunda do corpo, expressão da sua plena liberdade, nas palavras de António Maria Lisboa, “ação revolucionária [...] Livre, Apaixonada, Poética” (LISBOA, 1995, p. 39).

No poema de uma só linha “Ama como a estrada começa” (CESARINY, 2004, p. 119), Mário Cesariny refere esse amor, livre de todos os constrangimentos, que não conhece limite ou fronteiras, ainda no começo de tudo, num lugar pleno de possibilidades e promessas. Este amor, intensamente celebrado pelos surrealistas, será

sempre para Cesariny a força que exalta e impele à poesia, à liberdade e à transformação.

## Referências

37

- BRETON, André. **Arcane 17**. Paris: Union Générale d'Éditions, 1965, p. 54. [1ª ed., 1945].
- BRETON, André. **Manifestos do Surrealismo**. Trad. Pedro Tamen. Lisboa: Edições Salamandra, 1993. [1ª ed., 1924]
- CESARINY, Mário. **A Intervenção Surrealista**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1985.
- CESARINY, Mário. **Titania: História Hermética em três religiões e um só Deus verdadeiro com vistas a mais luz como Goethe queria**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1994.
- CESARINY, Mário. **As mãos na água, a cabeça no mar**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.
- CESARINY, Mário. **A Intervenção Surrealista**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.
- CESARINY, Mário. **Pena Capital**. Lisboa: Assírio & Alvim, 3ª ed., 2004.
- CESARINY, Mário. **Manual de Prestidigitação**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2ª ed., 2005.
- CESARINY, Mário. **Timothy McVeigh - O condenado à morte**. Lisboa: Perve Global Lda, 2006.
- LISBOA, António Maria. **Poesia**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995 [texto estabelecido por Mário Cesariny de Vasconcelos].
- MENDES, Miguel Gonçalves. **Autobiografia: Um filme sobre Mário Cesariny**. Lisboa: Editora Clap, Português Dolby Digital 2.0, 103 min., 2004.
- PASCOAES, Teixeira de. **Senhora da Noite. Verbo Escuro**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1999.