

ÍNDICE

Introdução	
Patrícia Soares Martins	7
O fascínio do caos	
Maria de Fátima Marinho	11
Para uma história de sentido ainda oculto	
Emília Pinto de Almeida	23
Informação cancional	
João Dionísio	51
Mário Cesariny: a autonomia livre e o acontecimento da criação	
Carlos Vidal	63
Mário Cesariny e Antonin Artaud: é preciso perder o nome	
Ana Cristina Joaquim.....	63
Que grande realmente razão? Diálogos entre Herberto Helder e Mário Cesariny	
Rosa Maria Martelo	77
Contributos para um poema enquanto (f)acto	
Rita Tabora Duarte	99
Por “uma experiência que não seja maior que o experimentador”: o mar-i-o rio, a torre, a pirâmide	
Maria Silva Prado Lessa	115
Cesariny: iluminação profana de uma cidade queimada	
Pedro Eiras	131
Para uma tempestade de cor – vida e naufrágio em <i>manual de prestidigitação</i>	
Maria Brás Ferreira	143

INTRODUÇÃO

Patrícia Soares Martins

(CLEPUL/Universidade de Lisboa)

Neste texto de apresentação do livro que reúne as comunicações de um colóquio na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa a 9 e 10 de Novembro de 2023, ano do centenário do nascimento de Mário Cesariny, proponho à vossa reflexão as palavras de um título de Maurice Blanchot: “Le demain joueur”. Num ensaio, escrito “à sombra da morte de André Breton” (Blanchot 1969, 597 n), Blanchot observa que uma das primeiras obras do Surrealismo francês, *Nadja*, se enreda em aporias que são generalizáveis ao Surrealismo no seu todo. Breton declarou que a obra (descrita como um “documento”, “pris sur le vif” [Breton 1964, 6]) obedece a imperativos “anti-literários”, tentando desse modo documental, objetivo, levar a cabo o relato da existência e simultaneamente desvendar a verdadeira natureza do sujeito que escreve. Blanchot chama a atenção para que nada subsiste deste projeto, que nela o próprio “encontro” de Breton e Nadja não passa de uma forma de desencontro e que o relato prossegue a partir de certo ponto alheio à intenção inicial, quando a vida de Breton toma um rumo imprevisto. Mas o livro guarda todo o seu fulgor e isso acontece assim também porque o surreal – independentemente dos objetos que o representam ou convocam pelo seu carácter insólito, perturbador ou fascinante – é sobretudo o que a partir de uma não-coincidência com o real transforma a experiência, separando-a de qualquer dado empírico e alargando o campo em que se ela se exerce e que passa a significar justamente o Todo de que ela era apenas uma minúscula parcela.

Na formulação deste título, “Le demain joueur”, é como se o jogo pudesse ser determinado no futuro, não no presente em que teve lugar – ou seja, nela o futuro coloca-se em jogo, na posição do jogador. Por um lado, as palavras nesse título dizem que é o futuro que decide das obras e dos autores, situando-os numa história das leituras. Mas, sobretudo, elas procuram explicar porque razão o Surrealismo não é uma escola como outras, um movimento ou um sistema. O que melhor o define é um modo de relação com um desconhecido que podemos nomear de muitas maneiras – como o

maravilhoso, o surreal, ou de outra forma –, cuja aproximação tem a ver com algo que na primeira obra surrealista, em 1921, André Breton e Philippe Soupault designaram por *campo magnético* (Breton e Soupault 1971). A particularidade do texto de Blanchot consiste em chamar a atenção para esse campo de forças que se constitui como um campo de diferenças. Com efeito, a afirmação surrealista pressupõe um espaço múltiplo e não unificado que excede o todo porque implica uma busca sempre recomeçada do que sendo Uno (o Ideal, o “ponto supremo” [Breton s/d (1930): 76-77] [Cesariny 2007, 19]) só pode atingir-se por meio da contradição e da ruptura. E é exatamente porque o surrealismo é um *campo magnético* que não lhe convém um discurso que o confine a um determinado modo do tempo.

Admitindo que o Surrealismo está ligado à vida de alguém (ou de várias pessoas porque uma participação coletiva no ato criativo é um dos seus correlatos) pode dizer-se que é um fenómeno de época mas será sempre necessário acrescentar que é indissociável de um poder de colocar em suspenso, ou de interromper, que faz de uma época menos aquilo que dura do que o intervalo que se introduz na duração. Encontramo-nos portanto perante uma dificuldade suplementar para a história literária uma vez que nesse hiato e nesse intervalo nada toma forma que possa afirmar-se como uma nova regra (uma regra de um novo jogo). O Surrealismo é indissociável de um futuro que joga aos dados porque recusa inscrever-se na duração preferindo existir num hiato ou numa cesura da história, afirmando-se sempre como algo por vir e como um limite inatingível: sem futuro, presente ou passado.

E isto é o que também uma obra como a de Mário Cesariny demonstra: ela existe como que no “multiverso”, fora das coordenadas do Surrealismo internacional, desfasada ou formando-se em direção diametralmente oposta à dos discursos de correntes predominantes, nomeadamente os da *presença* e os do neorealismo. Por outro lado, ela reata o diálogo com o primeiro modernismo através da carnavalização, de todas as formas de paródia a que submete Pessoa e os seus heterónimos, em particular através da “desratização” de Álvaro de Campos. Através dos testemunhos que restam aos historiadores da literatura para a reconstituição do Surrealismo português (das suas datas, dos seus lugares, dos vários grupos, dos nomes que aparecem e desaparecem, dos factos mais decisivos, das mortes mais extemporâneas – como a de António Maria Lisboa em 1953 – assim como dos seus veios mais subterrâneos, caso das mãos de um editor como Luiz Pacheco) apercebemo-nos dessa dificuldade. Mário Cesariny escreveu em *A Intervenção Surrealista*:

“Curioso é saber que não se fará a história do movimento surrealista em Portugal. Posto entre dois impossíveis, o do início e o do fim [...] É que não há assim tanto a historiar, corrijo: o que há a historiar não pode com

tanto – ou cabe mal, se cabe, num movimento cuja estrutura se ergue, precisamente, contra a História, e nessa mesma sorte contra si próprio (pensa-se).” (Cesariny 1966, 14).

O título do colóquio que se realizou na FLUL em Novembro de 2023 e que é agora o título deste livro, “*A Catástrofe do estabelecido – Ucronia e Acronia na obra de Mário de Cesariny*”, alude a essa situação peculiar de um dos autores maiores da literatura portuguesa do século XX. Cesariny nem sempre, não desde logo, foi surrealista, como se percebe a partir da consulta de obras de referência como as de Maria de Fátima Marinho (1987), de Fernando J. B. Martinho (2003), entre outras. Mas o próprio autor declara que a sua adesão ao surrealismo data de 1947 e alude muitas vezes nos seus textos críticos a processos surrealistas que o guiaram no seu processo criativo transtornando a dimensão da língua na sua vertente comunicativa e gerando as imagens dos poemas como formas de alucinação fonética ou visual. Como escreveu Joaquim Manuel Magalhães, é o Surrealismo que “comparece na sua obra como zona de tumulto donde parte para a sua específica insurreição” (Magalhães 1989, 90). Este crítico e poeta vê nela o exemplo de que, quando se dá na literatura portuguesa e nos seus poetas um diálogo “para fora” – e neste caso expressamente com o Surrealismo francês –, este acaba “por se integrar depois numa linha de marcos estéticos que institui a fortíssima tradição interna da nossa poesia: permite a cada um desses poetas colocar-se perante a nossa língua e perante nós, seus leitores, numa distribuição que ilumina o aparecimento de contiguidades entre alguns deles sem que seja por sombra mútua de uns sobre os outros” (*ibid*). Note-se que Joaquim Manuel Magalhães salienta, ainda assim, que uma tal integração dos elementos de fora se faz em conjunto com a revisitação de “formas fixas tradicionais que podem ir da quadra popular ao soneto, das endechas às xácaras”, e que “nos faz pensar no humor conceituoso de muita poesia dos cancioneiros barrocos” (*ibid*).

Mais recentemente, Fernando Cabral Martins defendeu que as obras de Cesariny e a de Pessoa são como os pilares de uma ponte que liga fortemente *Orpheu* e o Surrealismo: “É, digamos, como se os surrealistas, vindos de um continente diferente, fossem, apesar de tudo, capazes de se entender com Pessoa – em moldes mais profundos e complexos do que os admissíveis pelo matiz neo-romântico das poéticas de Pascoaes e dos presentistas”. (Martins 2016, 70)

A voz coletiva do Surrealismo faz-se ouvir de tempos a tempos pela voz daqueles que tomaram sobre si a tarefa de o representar. Mário Cesariny é uma dessas vozes. Mas o seu jogo é com o desconhecido, um jogo que consiste em reabilitar o quotidiano, em desmistificar os “mitos maiores e menores” subvertendo para isso a própria linguagem, denunciando os sistemas de

comunicação que nos protegem do confronto com a realidade sensível do corpo, do amor e da vida. O seu modo particularmente visionário de nos dar a ver a realidade de fora dos processos de naturalização e enraizamento que os mitos sempre promovem, não é um programa, é uma escuta da língua, uma “Cabala Fonética” (Cesariny 2007, 19) que descobre por iluminação o real. Transtornando os sentidos das palavras e os códigos poéticos numa forma de paródia insistente, a sua fala peculiar, próxima da irrisão, é uma forma de enunciação ideal, dotada de autoridade, próxima da que proferia a “boca de sombra” de Victor Hugo. A autoridade da irrisão é ganha nas pepitas de ouro que extrai de um léxico percorrido em todos os sentidos, e não só num léxico, também numa gama de cores, na composição pictórica das colagens e dos pictogramas.

Os textos que este volume reúne respondem assim a algumas destas questões, lidando com objectos específicos, textos críticos e de circunstância assim como com poemas. Confrontam-se com a escrita de Cesariny em momentos muito diferentes e dando conta da sua diversidade. Esclarecem-nos sobre a relação que Cesariny manteve com outros poetas seus contemporâneos, esclarecem o sentido contextual de alguns versos e mostram não apenas o escritor mas também o artista. Tratando-se de ensaios de estudiosos da obra de Cesariny, eles interessam-nos também pela sua qualidade ensaística, pelo seu interesse e mesmo afeto pelo escritor e a sua obra que em todos transparece.

Na qualidade de coordenadora do volume agradeço à Professora Doutora Golgona Anghel a sua participação na organização do colóquio, fase inicial do projecto que agora se perfaz.

Referências Bibliográficas

- Cesariny, Mário. 1907. *Uma Grande Razão*. Lisboa: Porto Editora
- Cesariny, Mário. 1966. *A Intervenção Surrealista*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Blanchot, Maurice. 1969. “Le demain joueur”, *L’Entretien Infini*. Paris : Gallimard.
- Breton, André e Soupault, Philippe. 1971. *Les Champs Magnétiques*. Paris: Gallimard.
- Breton, André. s/d “Second Manifeste du Surréalisme (1930)” in *Manifestes du Surréalisme*. Paris: Gallimard.
- Magalhães, Joaquim Manuel. 1989. *Um Pouco da Morte*. Lisboa: Editorial Presença.
- Martins, Fernando Cabral. 2016. *Mário Cesariny e O Virgem Negra ou a Morte do Autor e o Nascimento do Actor*. Lisboa: Documenta
- Marinho, Maria de Fátima. 1987. *O Surrealismo em Portugal*. Lisboa: IN-CM.
- Martinho, Fernando J. B. 2003. *Tendências Dominantes da Poesia Portuguesa da década de 50*. 2.ª ed revista. Lisboa: Edições Colibri.

O FASCÍNIO DO CAOS

Maria de Fátima Marinho

(CITCEM/Universidade do Porto)

Abstract

In this short essay, we will try to outline a theorisation of the chaos present in *Pena Capital* (1957), through the many artifices that Cesariny employs and which have to do with an experimentation that could be defined as a kind of perfection in disorder (Genin 1945: 69), a space that underlies everyday life (Hawkins 1995: 1), where art moves at will in defiance (Hawkins 1995: 4). Edgar Morin, in an interview with Guitta Pessis-Pasternak (Pessis-Pasternak 1996: 87), argues that moments of crisis are conducive to the eruption of chaos since this is the moment when organisation no longer works and suffers from the threat of decomposition. Eduardo Lourenço defines chaos in a very elucidating way and announces the dynamic imposed by Cesariny in the texts in this collection: the incapacity of the spirit to understand and dominate a situation (Lourenço 1998, 5).

Keywords: avantgarde; chaos; Surrealism; Cesariny; *Pena Capital*.

As ruturas protagonizadas pelas vanguardas visavam destruir conceitos adquiridos e estruturas consideradas fundamentais para a comunicação e a representação do real e seus simulacros. Movimentos como o futurismo ou o dadaísmo preconizavam, como é sabido, essas ruturas e acreditavam numa renovação total das expressões artísticas, tornando-as mais adequadas às novas exigências conceptuais e sociais. O Surrealismo, teorizado por André Breton, no fim de 1924, ditava, não já uma destruição tão radical, mas um modo inovador de conhecimento humano, baseado nas recentes teorias de Freud e nas descobertas de potencialidades de escrita e de representação pictural. Os conceitos de escrita automática, de *cadavre exquis* ou de diálogos automáticos teorizados e praticados por Breton e outros surrealistas franceses tiveram a sua fortuna (mesmo se com vinte anos de

atraso) no panorama literário português e António Maria Lisboa, com Pedro Oom, Henrique Risques Pereira e Mário Cesariny de Vasconcelos, escreveram dois textos, *Erro Próprio* e *Afixação Proibida*, que poderão ser considerados os manifestos do Surrealismo português. Será, porém, Mário Cesariny de Vasconcelos quem deixará a herança mais significativa.

Neste pequeno ensaio, iremos tentar esboçar uma teorização do caos, presente em *Pena Capital* (1957), através dos muitos artifícios que Cesariny emprega e que se prendem com uma experimentação, que poderia ser definida como uma espécie de perfeição na desordem (Genin 1945, 69), de espaço subjacente à vida quotidiana (Hawkins 1995, 1), onde a arte se movimentaria num à vontade desafiador (Hawkins 1995, 4). Edgar Morin, numa entrevista a Guitta Pessis-Pasternak (Pessis-Pasternak 1996, 87), defende que os momentos de crise seriam propícios à irrupção do caos, dado que é o momento em que a organização já não funciona e se ressent da ameaça da decomposição. Eduardo Lourenço define de um modo bastante elucidativo o que se entende por caos e anuncia a dinâmica imposta por Cesariny nos textos da presente coletânea:

Enquanto dura, o que nós chamamos caos evoca a ideia não apenas de confusão e desordem dos elementos, mas uma espécie de incapacidade do espírito para compreender e, ainda menos, dominar um estado de coisas, do mundo, da sociedade, da história, onde não se vislumbra a sombra de uma ordem. (Lourenço 1998, 5).

E Eduardo Lourenço continua e defende que “o caos é um momento ao mesmo tempo de exaustão do que existe e de regeneração” (Lourenço 1998, 6). A estética surrealista poderá bem ajustar-se a esta definição, na medida em que a instabilidade que caracteriza a interação entre ordem e desordem (Hawkins 1995, IX), sabendo nós que a desordem pode ser interpretada como a liberdade de expressão (Balandier in Pessis-Pasternak 1996, 83), está presente em inúmeros poemas, revelando a desorganização aparente que parece presidir à escrita e à leitura. É o desafio da interpretação, ao sentido único, à sistematização ordenada e previsível:

Verdadeira saudade pernlonga
 o para-raios pôs-se a esfalfar romanticamente o toldo
 de uma máquina de escrever disposta para o amor às quatro no interior
 de um quarto
 que era uma planície redonda semeada de vírgulas violeta
 (Vasconcelos 1982, 42-43)

O deslumbramento que os versos acima transcritos, cheios da sua desordenada ordem, transmitem (Genin 1945: 36), pode remeter para a noção de acaso (e não esqueçamos o *hasard objectif* surrealista), que Genin tão bem teoriza ao defini-lo como “un animal qui dort sur le fond de la réalité” (Genin 1945, 52). É precisamente esse carácter, simultaneamente, necessário e imprevisível, necessariamente criativo (Hawkins 1995, 4), que Cesariny atualiza na sua obra, jogando com as palavras, a frase, a pontuação, a violência, o ódio (gerado pela semelhança, que não pela diferença [Lourenço 1998, 42]), a invisibilidade visível, a desestabilização semântica e sintática, a catástrofe e o caos.

A obra de Cesariny é percorrida por essa vertigem discursiva que desestabiliza e que põe constantemente em causa os códigos e os pactos de leitura. Em *O Surrealismo em Portugal* (1987), tentei já demonstrar o modo como os livros, os títulos, os poemas, os versos conseguem subverter, seja por opção ideológica ou estética, tudo o que o mundo sensível parece colocar à nossa disposição. Títulos como *Manual de Prestidigitação* (1956), *Alguns Mitos Maiores Alguns Mitos Menores propostos à circulação pelo autor* (1958) ou *Discurso sobre a Reabilitação do Real Quotidiano* (1952) alertam o leitor mais desatento para o insólito das designações e para o desconforto provocado por essas asserções pouco fiáveis e pouco consentâneas com sentidos diretamente relacionáveis com referentes unívocos.

Tal como anunciado acima, irei analisar *Pena Capital*, cujo título invoca uma situação limite, sem apelo. A violência extrema, o mal, a irreversibilidade, as ruturas estarão subentendidos neste título desconcertante, que é também o título de um dos poemas. Títulos decetivos, porque, de um ponto de vista estritamente factual e semântico (na aceção convencional, claro!) não correspondem ao que é esperado. Logo o primeiro poema, “notícia” (Vasconcelos 1982, 11-12), dececiona o leitor, instaurando o império da transgressão e do absurdo.

E o absurdo, o *nonsense* terão direito de cidadania plena, isto é, o aproveitamento da conceção da imagem surrealista será uma realidade impossível de ignorar. Quando Breton, citando Reverdy, apela para o inusitado e o insólito (“*Quanto mais as relações das duas realidades aproximadas forem longínquas e corretas, mais a imagem será forte*”, Breton 1969, 42) e quando diz que há uma frase que “*batia na vidraça*”, impondo-se para além de qualquer controle da razão, frase essa que parece inapropriada e estranha, “*Há um homem cortado ao meio pela janela*” (Breton 1969, 42), não haverá dúvidas de que a definição que o autor de *Nadja* dá de Surrealismo (Breton 1969, 47) proporciona esse fascínio do caos, da catástrofe.

São vários os exemplos que poderíamos citar. O poema “vinte quadras para um dadá” (Vasconcelos 1982, 14-18), tal como o título parece indicar, é constituído por quadras sem nexos lógicos, todas elas apontando para realidades dificilmente referenciáveis:

Eu estou presente
 todo eu sou sim
 e é de repente
 não dou por mim!

Um bom vazio
 me vem encher
 (nem sinto o frio
 de me não ver)
 [...] (Vasconcelos 1969, 14)

De igual modo, poemas como “uma certa quantidade”, “poema”, “um canto telegráfico” ou “pena capital” (Vasconcelos 1982, 28-29, 48, 81-86, 87-105, respetivamente) são outros tantos repositórios de ligações insólitas, caóticas, de decifração duvidosa: “pendurar numa árvore o rio capitoso de tantas lágrimas” (Vasconcelos 1982, 81); “e o problema do quarto-atelier-avião” (Vasconcelos 1982, 28); “os objetos vivem às escuras / numa perpétua aurora surrealista” (Vasconcelos 1982, 48).

As simultaneidades desconcertantes que sobressaem deste terreno mo-vedição ajudam a construir esse universo instável e imprevisível:

Enquanto três camelos invadiam o aeroporto do Cairo e o pessoal de terra loucamente tentava apanhar os animais
 eu limpava as minhas unhas (Vasconcelos 1982, 11).

Textos como “parada”, “barricada”, “os bantos e as aves”, “autografia II”, “poema” ou “ditirambo” (Vasconcelos 1982, 11-12, 19, 30, 32-33, 42-45, 61-63, respetivamente) são exemplos que poderíamos citar e que privilegiam conexões estranhas, de coerência mínima: “alto como dois rios inimigos” (Vasconcelos 1982, 61).

A desproporção e absurdo das comparações, imagens e outras figuras retóricas criam um clima desconcertante, que se acentua em alguns versos, como “Aqui chegado até eu venho ver se me apareço” (Vasconcelos 1982, 22), e que culmina no poema “a um rato morto encontrado num parque” (Vasconcelos 1982, 24-25), onde a desproporção entre o tom semi-elegíaco e a criatura, objeto do poema, atinge um elevado ponto de rutura. O rato

morto é referenciado ironicamente, mas as suas características servem para sublinhar também, mesmo se indireta e simbolicamente, a pequenez do ser humano, inserido num ambiente que o ignora. O final do poema, “Como acabar com um corpo corajoso e humílimo / morto em pleno exercício da sua lira?”, insinua essa singular vertigem que a desproporção legitima. Aliás, a antepenúltima estrofe, ao questionar-se sobre a estética a seguir, imprime a faceta irónica e paródica, que poderá ter longínquas reminiscências nas fingidas hesitações de Garrett ao chegar à estalagem da Azambuja, no seu percurso para Santarém: “Não pode ser clássica, está visto, tal descrição. – Seja romântica. – Também não pode ser.” (Garrett 2010, 110). Cesariny não é muito diferente, as suas hesitações acentuam o elogio da inadequação:

Sem abuso
que final há de dar-se a este poema?
Romântico? Clássico? Regionalista? (Vasconcelos 1982, 25).

E a paródia continua em passagens aparentemente desconcertantes, com ligações ténues ao discurso em que estão inseridas:

Mundo mundo vasto mundo
(Carlos Drummond de Andrade)
os conspiradores conspiram
os transpiradores transpiram
os transformadores aspiram
e Deus acolhe tudo num grande cesto especial (Vasconcelos 1982, 12).

A referência explícita ao poeta brasileiro e ao seu conhecido “Poema de sete faces” (Drummond 2012, 53-54) demonstra as subterrâneas influências que se apropriam do discurso, subvertendo-o:

Mundo mundo vasto mundo,
se eu me chamasse Raimundo
seria uma rima, não seria uma solução
Mundo mundo vasto mundo,
mais vasto é meu coração (Drummond 2012, 54)

A diferença de tom e de significado entre um e outro poema marca a divergência entre o poeta que se interroga sobre a sua relação com o mundo (tal como se verificará, com as devidas alterações, em “a antonin artaud” (Vasconcelos 1982, 55-57) e o que parodia o autor brasileiro,

imprimindo um diferente significado, menos conceptual e mais aparentemente interpretativo.

Esta tentativa de dissecar o sentido, de o transformar em blocos de significado duvidoso e transgressivo, atualiza-se em múltiplos recursos, que jogam numa relação intermedial com as artes plásticas. Falo das palavras autónomas, como as queria Marinetti, sem conexões fráscas ou mediadores discursivos: “Automóveis-dilúvio. Sobretudos-dilúvio. Soldadinhos-dilúvio” (Vasconcelos 1982, 30); “Meu maresperantototémico” (Vasconcelos 1982, 60); “estrada-dedal” (Vasconcelos 1982, 66).

É o aparente caos semântico que nem as anáforas presentes em vários textos ou outras figuras retóricas conseguem organizar. Os próprios modos e tempos verbais corroboram essa instabilidade persistente entre a ordem e a desordem de que o poema “o jovem mágico” (Vasconcelos 1982, 26-27) dá magistralmente conta: a oscilação entre presente, perfeito e imperfeito, o emprego do modo imperativo e do infinitivo conseguem transmitir o tempo e lugar ucrónico e utópico para que tende a poética de Cesariny.

O jogo com as palavras, essas “palavras sentadas inúteis à porta dos dias / as trémulas palavras ainda quentes / dos machados de seda dos teus lábios” (Vasconcelos 1982, 52), culmina no poema “you are welcome to elsinore” (Vasconcelos 1982, 37-38), onde a relação do poeta com as palavras se torna razão suficiente de arte poética. A evidente ligação a Shakespeare e a invocação ao texto e à palavra leva-nos para a lancinante aventura da escrita e da sua perigosa, oblíqua e irremediável desestruturação:

Entre nós e as palavras há metal fundente
entre nós e as palavras há hélices que andam
[...]
entre nós e as palavras há perfis ardentes
espaços cheios de gente de costas
[...]
Ao longo da muralha que habitamos
há palavras de vida há palavras de morte
há palavras imensas, que esperam por nós
e outras, frágeis, que deixaram de esperar
[...]
Entre nós e as palavras, surdamente,
as mãos e as palavras de Elsenor (Vasconcelos 1982, 37)

De igual modo, o uso dos espaços duplos entre as palavras, sem qualquer pontuação, cria alguma perturbação na leitura e instaura um clima de desconfiança semântica, que obriga a reequacionar o modo de apreensão

do sentido. Os textos “radiograma” (Vasconcelos 1982, 34) ou “poema” (Vasconcelos 1982, 46-47) ilustram este processo (“Alegre triste meigo feroz bêbedo” ou “Porque tu não tens nome existes”). Em “os bantos e a aves” (Vasconcelos 1982, 32-33), parece haver referências espaciais e sociais que determinam a escolha de ambientes simulados, de coerência duvidosa:

Junto da pobre praia sempre suja
 onde é desconhecido o automóvel por dentro
 ele repousa da sua longa miséria
 ouvindo o pássaro-bicho canta que canta
 mirando o rio-pluma desce que desce (Vasconcelos 1982, 32)

É ainda de salientar a alusão a referentes externos como “ORADOUR-SUR-GLANE” (Vasconcelos 1982, 11), comuna francesa onde ocorreram massacres perpetrados pelas tropas nazis, que potenciam a leitura outra, escondida, que implica uma construção simbólica, mas altamente significativa: “Gritos brancos gritos pardos gritos pretos”.

Será, porém, em “o jovem mágico” (Vasconcelos 1982, 26-27) que este artifício ganha maior relevo e que as consequências interpretativas se revelam mais interessantes. O lugar onde habitaria o sujeito é descrito de forma imprecisa e são esses espaços duplos entre as palavras que ajudam a caracterizar a ausência de lugar ou a sua recorrente negação:

Vivia longe longe já se sabia
 tão longe que era absurdo querer determinar
 metade campo metade luz
 aí era a sua casa o sítio onde era longe (Vasconcelos 1982, 26).

Neste ambiente de indefinição essencial, o sujeito estrutura-se frequentemente em relação a um **tu**, que facilmente se transforma num **nós** e se posiciona em relação aos **outros**. A relação com os outros (sejam eles o **tu** ou os **outros** mesmo) é o núcleo de muitos dos textos e define a visão do sujeito e o seu posicionamento no universo. A solidão, sentimento obsessivo e sufocante, parece tomar conta do sujeito que simula a existência de um **tu**, nem sempre facilmente objetivável:

Esperar ou vir esperar querer ou vir querer-te
 vou perdendo a noção desta subtileza.
 Aqui chegado até eu venho ver se me apareço
 e o fato com que virei preocupa-me, pois chove miudinho
 Muita vez vim esperar-te e não houve chegada. (Vasconcelos 1982, 22).

E esse **tu**, que se pode até fundir com o sujeito (“Tu estás em mim como eu estive no berço”, Vasconcelos 1982, 23), numa reminiscência platónica, é também aquele que falha o combate à solidão, que deixa o sujeito irremediavelmente só: “Hoje venho dizer-te que morreste e que velo o teu corpo no meu leito, um corpo estranho e surdo um corpo incompreensível” (Vasconcelos 1982, 58).

A perda irrecuperável está patente na reiteração de termos como **encontrar** e **perder**, que simbolizam a aproximação e o afastamento que poemas como “corpo visível” (Vasconcelos 1982, 69-75) demonstram claramente. A criação de uma palavra por justaposição, “encontrado-perdido” (Vasconcelos 1982, 34 e 62) será a súpula do que se afirma na última estrofe de “poema” (Vasconcelos 1982, 31): “Em todas as ruas te encontro / em todas as ruas te perco”.

No caos provocado por esta instabilidade relacional, sente-se a necessidade de o sujeito afirmar a sua identidade, mesmo se ela se revela inoperacional ou derivada de uma catástrofe: em “autografia” (Vasconcelos 1982, 39-41), podemos ler:

Sou um homem
 um poeta
 uma máquina de passar vidro colorido
 um copo uma pedra
 uma pedra configurada
 um avião que sobe levando-te nos seus braços
 que atravessam agora o último glaciar da terra

O meu nome está farto de ser escrito na lista dos tiranos: condenado à morte! (Vasconcelos 1982, 39).

O clímax desta desconfortável autodefinição encontra-se em “a antonin artaud” (Vasconcelos 1982, 55-57), onde se pode compreender a distância que o sujeito estabelece entre si e o seu nome, numa tentativa desesperada de conciliar o caos existencial:

Haverá gente com nomes que lhes caiam bem.
 Não assim eu.
 De cada vez que alguém me chama Mário
 de cada vez que alguém me chama Cesariny
 de cada vez que alguém me chama de Vasconcelos
 sucede em mim uma contração com os dentes
 há contra mim uma imposição violenta
 uma cutilada atroz porque atrozmente desleal. (Vasconcelos 1982, 55).

A estranheza identitária legitima a recorrência obsessiva da morte, presente em vários dos textos, e, frequentemente, associada à morte violenta, ao assassinio, como em “os braços sobre a areia”; em “pena capital” ou “auto-ractor”, a morte é também uma realidade, que favorece uma certa instabilidade existencial (Vasconcelos 1982, 76-80, 87-105, 106-112, respetivamente): “Entre o amor que mata o amor que se mata / descem rápido o pano do 4.º ato”; “fora no entanto com a morte que vem pela mão da morte / o que se passa em cena nunca a morte o saberá” (Vasconcelos 1982: 106 e 108, respetivamente). A componente cénica presente em vários textos prefigura a urgência da máscara, como componente essencial da construção poética.

A máscara, construtora de artifício, de mentiras e inverdades, está disfarçadamente insinuada no poema “o jovem mágico”. “que nem se chamava assim (...) ele, que estava ali, era um falsário / um fugido de outro” (Vasconcelos 1982, 26). A dificuldade em proceder a uma nomeação rigorosa e objetiva revela a fragilidade do sujeito e a necessidade de assumir máscaras sucessivas, colocando-se sob a égide de outros atores, constantemente convocados em diversos poemas: Cervantes, Rufino Tamayo (Vasconcelos 1982, 11), Cesário Verde (Vasconcelos 1982, 13; Cf. Marinho 1987, 378), Mário de Sá-Carneiro (Vasconcelos 1982, 15), Jesus, Aristóteles, Platão (Vasconcelos 1982, 29), Shakespeare (Vasconcelos 1982, 37-38), Edgar Allan Poe (Vasconcelos 1982, 49-51; Cf. Marinho 1987, 379-380), António Maria Lisboa (Vasconcelos 1982, 52-54 e 87-105), Antonin Artaud (Vasconcelos 1982, 55-57), Victor Brauner (Vasconcelos 1982, 71), Lautréamont (Vasconcelos 1982, 76-80; cf. Marinho 1987, 373-375), Melmoth, personagem do romance *Melmoth the Wanderer* (1820), de Charles Maturin (Vasconcelos 1982, 106-112). Os nomes citados são, todos eles, referências obrigatórias do Surrealismo (uns surrealistas, outros, nomes fundamentais para a consolidação da corrente), seja na escrita, seja na pintura, e concorrem para situar o autor de *Manual de Prestidigitação* numa linha coerente de incoerência, caos e catástrofe.

A ausência de coordenadas e de conexões lógicas (espaciais e temporais) favorece a ucronia e a utopia, que emergem deste contexto de assincronia total. Em “de profundis amamus” ou “a antónio maria lisboa” (Vasconcelos 1982, 21-22, 52-54, respetivamente), o tempo parece existir de um modo virtual (“decorrerão muitos séculos antes de nós”, “*longo tempo*”).

Se de utopia falarmos, então, a presença nos poemas é ainda mais constante e o significado escondido revela-se de modo incisivo, dissimulado e sombrio.

O lugar é frequentemente um espaço de caracterização indefinida e contraditória: imensurável, “O mundo das distâncias incalculáveis” (Vasconcelos 1982, 52); de localização imprecisa, “na muralha da china onde ainda

estamos” (Vasconcelos 1982, 72), “impossível sair impossível passar ele quer ir connosco até aos confins da terra” (Vasconcelos 1982, 75), “o fundo da Terra cidade lúcida e quente” (Vasconcelos 1982, 85), “Olha hoje o teu clima está magnífico / olha vamos sair desta cidade / onde o teu clima é sempre para dividir por cinco” (Vasconcelos 1982, 87); de origem mítica, “Esta é decerto a origem das cidades porque já de todos os lados soam gritos e chegam casas aladas.” (Vasconcelos 1982, 78).

Mais uma vez, o poema “o jovem mágico” condensa o sentido presente nos outros textos e atualiza a ausência de localização espacial, “Vivia longe longe já se sabia” (Vasconcelos 1982, 26), significado, como dissemos, pela utilização dos espaços duplos entre as palavras, e criando uma indefinição urgente, imprescindível para o aparecimento desse “jovem mágico”, “que nem se chamava assim” e que “tinha vivido há muito”. A mudança de tipo de letra (de redondo para itálico) e de pessoa enunciadora (aparece abruptamente uma primeira pessoa que se dirige a um destinatário desconhecido), que afirma a ignorância da sua condição, e a promessa de um renascimento num lugar utópico, liberto dos condicionalismos temporais e espaciais, também concorre para criar esse ambiente vago e aparentemente desestruturado:

*nada sabemos de nós a não ser que chegámos
sem uma luz a esconder-nos o rosto
belos e apavorados de estranhos casacos vestidos
altos de meter medo às aves de longo curso
[...]
e não me fales nunca eu sou surdo eu não te oiço
eu vou nascer feliz numa cidade futura
eu sei atravessar a fronteira das coisas
olha para as minhas mãos que te pareço agora?* (Vasconcelos 1982, 27)

As duas últimas estrofes (uma quadra e um terceto, o único do poema, todo ele composto por quadras), em caracteres redondos e em terceira pessoa, comentam o discurso anterior e reiteram a indefinição, dissimulação e obliquidade dessa personagem que escapa ao mundo sensível e que se situa num espaço e num tempo fora das coordenadas espaço-temporais:

No entanto surgiu como simples criança
conseguiu sorrir sentar-se verter águas
com as mãos na cintura livre natural
ele que era um fantasma um fugido de outro

um que nem mesmo se chamava assim
o jovem mágico das mãos de ouro
desaparecido nu de todos os sítios da Terra (Vasconcelos 1982, 27).

O conceito aqui expresso, representativo da problemática presente em toda a obra, terá ainda um complemento na noção dos Grandes Transparentes, definidos por André Breton nos “Prolegómenos a um Terceiro manifesto do Surrealismo ou Não”, 1942 (Breton 1969: 331-345): “*O homem não é talvez o centro, o ponto de mira do universo. Podemos ser levados a acreditar que existem acima dele, na escala animal, seres cujo comportamento lhe é tão estranho como o seu pode ser para a efêmera ou para a baleia.*” (Breton 1969, 344). Depois da definição, Breton pergunta-se: “Um mito novo? Deveremos convencer esses seres de que provêm da miragem ou dar-lhes azo a que se revelem?” (Breton 1969, 345). Pergunta e resposta(s) impossíveis, porque, na verdade, não carecem de explicitação. A noção de transparência implica necessariamente as congêneres translucidez e opacidade e condiciona esse sentido implícito nos Grandes Transparentes bretonianos: “O único fim que eu persigo / é a fusão rebelde dos contrários as mãos livres os grandes transparentes” (Vasconcelos 1982, 63), ou então, o apelo explícito à ausência de limites, visuais, táteis ou auditivos: “À transparência, entre alas de cristal, este quarto que parte para o desconhecido leva consigo o chão de uma aventura que deve transcender os sentidos humanos.” (Vasconcelos 1982, 79).

Recomeçemos! Cesariny sente o fascínio do caos que se lhe insinua de várias formas, sejam elas estéticas, vivenciais ou aparentes. A “catástrofe do estabelecido”, que ele tão bem define em *Manual de Prestidigitação*, no poema “o gato legível” (Vasconcelos 1980, 117) serviria para explicar a sua arte poética: “doença do sistema métrico legal, abandono da posição horizontal para os defuntos, repúdio muito ativo dos direitos do pai, dos deveres da Mãe, da exploração do homem pelo Filho, etc.”.

E a evocação de Paul Verlaine, cuja poética parece estar presente em canais subterrâneos difíceis de ignorar, surge como uma necessidade, a de recordar implacavelmente o poema “Art Poétique” e o seu incisivo verso final: “Et tout le reste est littérature” (Verlaine *apud* Richer 1960, 193).

Referências bibliográficas

- Andrade, Carlos Drummond de. 2012. *Poesia 1930-62*. Edição crítica preparada por Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify.
- Breton, André. 1969. *Manifestos do Surrealismo*. Prefácio e tradução de Jorge de Sena. Lisboa: Moraes Editores.
- Garrett, Almeida. 2010. *Viagens na Minha Terra*. Edição de Ofélia Paiva Monteiro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda [1846].
- Genin, Paul. 1945. *Essai sur le Chaos*. Algiers: Charlot.
- Hawkins, Harriett. 1995. *Strange Attractors – Literature, culture and chaos theory*. New York, London, Toronto, Sydney, Tokyo, Singapore: Prentice Hall – Harvester Wheatsheaf
- Lisboa, António Maria. 1977. *Poesia*. Texto estabelecido por Mário Cesariny de Vasconcelos. Lisboa: Assírio e Alvim. Documenta Poética 5.
- Lourenço, Eduardo. 1998. *O Esplendor do Caos*. Lisboa: Gradiva.
- Marinho, Maria de Fátima. 1987. *O Surrealismo em Portugal*. Lisboa: Imprensa nacional-Casa da Moeda.
- Pessis-Pasternak, Guitta. 1996. *Le social et les paradoxes du chaos (entretiens avec Guitta Pessis-Pasternak)*. Préface de Jean-Michel Besnier. Paris: Desclée de Brouwer.
- Petrus (coord.) (s/d). *Os Modernistas Portugueses – Escritos Públicos, Proclamações e Manifestos III – Dos Independentes aos Surrealistas*. C.E.P.. Porto.
- Richer, Jean. 1960. *Paul Verlaine* (avec un choix de textes, des lettres, des documents fac-similés et une bibliographie). Paris: Edition Pierre Seghers.
- Shakespeare, William. 1969. *The Complete Works*. Middlesex: Penguin Books Lda.
- Teles, Gilberto Mendonça. 2012. *Vanguarda Europeia & Modernismo Brasileiro*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora.
- Vasconcelos, Mário Cesariny de. 1980. *Manual de Prestidigitação*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Vasconcelos, Mário Cesariny de. 1982. *Pena Capital*. Lisboa: Assírio e Alvim [1957].
- Vasconcelos, Mário Cesariny de (org.). 1961. *Antologia Surrealista do Cadáver Esquisito*. Lisboa: Guimarães Editores.
- Vasconcelos, Mário Cesariny de (org.). 1966. *A Intervenção Surrealista*. Lisboa: Ed. Ulisseia. Documentos do Tempo Presente/35.