

**A TRAMA DA INVEROSSIMILHANÇA, O ACASO E A POÉTICA
DE MÁRIO CESARINY**

Helenice Cunha¹

RESUMO: O presente artigo quer demonstrar aspectos da estética surrealista na poética de Mário Cesariny. O poeta é considerado uma das vozes mais singulares, que atuou na história da vida cultural portuguesa, a lançar mão dos princípios propostos pela escrita automática.

PALAVRAS-CHAVE: Mário Cesariny, surrealismo português, escrita automática, abjeccionismo.

ABSTRACT: This paper tries to demonstrate aspects of the surrealist aesthetic in the poetry of Cesariny. The poet is considered one of the most distinctive voices, who played in the history of Portuguese cultural life, to make use of the principles proposed by the "automatic writing".

KEYWORDS: Mario Cesariny, Portuguese surrealism, automatic writing, abjeccionismo.

O poeta é um mago. É um mago que não encontrou os utensílios necessários para sua própria alquimia.

Mário Cesariny

É na coletânea de poemas intitulada **Manual de Prestidigitação**, de Mário Cesariny de Vasconcelos, que, segundo Marinho (apud REIS, 2005, p. 175), se configura de forma mais objetiva alguns conceitos que concorrem para uma arte poética. Esses poemas apresentam-nos a oportunidade para compreendermos alguns procedimentos da poética cesarinyana, a partir das várias experiências que o poeta viveu quer como pintor, poeta ou teórico, que convergiram para a técnica da vanguarda já firmada sob a designação de surrealismo. Cesariny é considerado uma das vozes mais singulares que atuou na história da vida cultural portuguesa. Em entrevista a Maria Bochicchio, declarou que houve uma fase em que lançava mão de uma linguagem neo-realista, mas “depois, a poesia

¹ Doutoranda em Estudos Literários na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. helenice_cunha@hotmail.com

passou a ser texto automático, fascínio pela técnica da escrita poética, experimentalismo.” (VASCONCELOS, 2007, p. 20).

O Movimento Surrealismo, que fascina a escrita poética do texto automático à qual Cesariny faz referência, surge num contexto marcado por mudanças nas estruturas econômicas, sociais e mentais do pós-guerra e da Revolução de 1917. Contrapondo-se às ideias mecanicistas e científicas, ao pensamento discursivo e racional, o surrealista pretendia demonstrar que vivíamos, ainda, “sob o reino da Lógica” (BRETON, 2001, p.23). Todos esses fatores provocam no homem uma “inquietação” espiritual suscitada pela descrença nos valores em voga. Surge dessa angústia o desejo de explorar outra realidade, que poderia ser intuída através do inconsciente, do sobrenatural, do sonho, dos estados alucinatórios, enfim, tudo o que se opusesse à lógica e estivesse sob vigilância da consciência.

Mas quais são, afinal, as raízes e os procedimentos desse movimento que cria a poética do texto automático?

1 Imaginação sem fios

A trama de inverossimilhanças tem de ser cada vez mais tênue, à medida que nos tornamos mais velhos, e o fato é que hoje estamos à espera de aranhas capazes de tecê-las.

André Breton.

O Surrealismo foi um dos principais movimentos estéticos do século XX, tem suas origens imediatas ligadas ao movimento Dadaísta, cuja centelha criativa derivava da negação, do escândalo, da liberdade e do improviso. Alguns de seus membros, como Breton e Picabia, perderam o interesse pela exploração extremada desses recursos. Perceberam que havia algumas estratégias do movimento dadaísta não exploradas com a devida profundidade, como as que se referem à arte e à linguagem, ambas relacionadas com o inconsciente, a “realidade” dos sonhos e a técnica da escrita automática. Esses procedimentos são aprofundados e aplicados pelos surrealistas em suas sondagens ao “inconsciente”, e expressos tanto na literatura quanto na pintura.

Em 1924, André Breton publica aquele que seria o marco fundador e o programa estético do movimento, o Manifesto do Surrealismo, no qual expõe as diretrizes da corrente e defende o processo criativo apoiado no “automatismo psíquico”. O ato criativo seria motivado pelo pensamento liberto do controle atuante da razão e dos condicionamentos sociais, morais e estéticos.

Segundo Breton, é por meio dessa técnica que “se propõe exprimir, verbalmente ou por escrito, ou de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento” (BRETON, 2001, p.40). Com esse propósito, o autor pretendia revelar o “surreal”, ou seja, a interpretação da realidade à luz dos fenômenos do “universo mental”.

O teórico observa que, a partir de imagens “automáticas”, é possível perceber a organização “fragmentada e caótica” de uma realidade que foge à lógica corrente, como as imagens do sonho, por exemplo. Além disso, reflete sobre o jogo das associações feitas durante o “pensamento falado”, premissa que o conduz à conclusão de “que a velocidade do pensamento não é superior à da palavra” (BRETON, 2001, p.36). Portanto, palavras ditas ao acaso, livre das amarras da razão ou ditas automaticamente acabam por criar imagens insólitas, que se tornam possíveis por causa da associação de “realidades díspares”. Essas relações aparentemente ilógicas ocorrem por causa da dissociação dos objetos do seu contexto usual, que acabam produzindo significações inesperadas, mas não menos significativas como os versos de Cesariny que exemplificam essas aparentes relações “caóticas”: “É uma edição reduzida/ das aras da história sagrada/ é a técnica mais proibida/ da mágica mais procurada” (VASCONCELOS, 1981, p. 150).

A experiência da escrita automática permite a Breton compreender que há um mundo inconsciente que pode ser expresso sem que necessariamente se use o filtro da razão, espaço em que impera uma lógica própria do absurdo, mas que pode legitimar um mundo nem sempre “objetivo”. Com esse exercício, o surrealista conclui que:

A quem escreve, esses elementos [palavras], aparentemente, são *tão estranhos quanto qualquer outro* e suscitam uma desconfiança natural. Poeticamente falando, eles se recomendam sobretudo por um altíssimo grau de *absurdez imediata*, sendo próprio desta absurdez, quando examinada de mais perto, ceder o passo a tudo que há de admissível e legítimo no mundo: a divulgação de certo número de propriedades e fatos não menos objetivos, em suma, que os demais. (BRETON, 2001, p.38, *grifo do autor*).

A escrita do “inconsciente” que se traduz na “absurdez imediata” de imagem “inédita”, aparentemente distanciada da “realidade” circunstancial, contrapõe-se à concepção aristotélica da arte como mimeses, reprodução do real. Breton entende que as imagens surrealistas criam uma realidade autônoma e são produto da imaginação ou do acaso. O teórico creditou parte de seus pressupostos aos estudos e reflexões que Freud fizera acerca dos sonhos. Segundo Breton (2001),

Cumpra sermos gratos às descobertas de Freud. Baseada nelas delineia-se, enfim, uma corrente de opinião graças à qual o explorador humano poderá ir mais longe em suas investigações, uma vez que está autorizado a não levar em conta tão-somente as *realidades sumárias*. É possível que a imaginação esteja *prestes a recobrar seus direitos*. Se as profundezas de nossa mente albergam estranhas forças, capazes de aumentar as forças da superfície ou de lutar vitoriosamente contra ela, é do maior interesse capturá-las. (p. 23-24, *grifo meu*)

Há, nessa reflexão, duas questões suscitadas por Breton a serem consideradas: a primeira se refere à “realidade sumária”, que talvez esteja relacionada à realidade enquanto existência concreta que pode ser comprovada. No entanto, não podemos desconsiderar a possibilidade de outras “realidades”, simplesmente por não tocá-las ou vê-las, pois estas seriam “realidades” que se associam a imagens apenas sugeridas ou sentidas. A segunda questão ressalta a alusão feita por Breton ao fato de que o inconsciente, o misterioso e o maravilhoso foram propulsores de criação artística em outros momentos da história da humanidade, mas com outros propósitos, visto que essas concepções podem variar de época para época. “O maravilhoso [...] participa, misteriosamente, de uma espécie de revelação geral de que só nos chegam pormenores: as *ruínas* românticas, o *manequim* moderno ou qualquer outro símbolo apto a mexer com a sensibilidade humana[...].” (BRETON, 2001, p. 30, grifo do autor).

O olhar do poeta surrealista focaliza processos que privilegiam a espontaneidade do inconsciente, as aproximações díspares, as imagens que tecem a realidade surreal através de símbolos, metáforas, metonímias e analogias, a fim de aproximar por contiguidades significados distantes. Ao refletir sobre esses procedimentos, Breton nos explica o seu método de criação de imagens surreais, pois

Foi da aproximação, de certo modo fortuita, dos dois termos que jorrou uma luz particular, *a luz da imagem*, à qual nos mostramos infinitamente sensíveis. [...]. a atmosfera surrealista criada pela escrita mecânica, que

tentei pôr ao alcance de todos, presta-se à produção das mais belas imagens. Pode-se mesmo dizer que, nessa corrida vertiginosa, as imagens aparecem como as únicas balizas da mente. Pouco a pouco ela se convence da realidade suprema de tais imagens. Recebendo-as, a princípio, passivamente, logo percebe que elas lisonjeiam a razão e alargam, outro tanto, seu conhecimento. (BRETON, 2001, p. 53-54).

É importante ressaltar que, segundo D’Onofrio (2004), a poesia de vanguarda está mais inclinada a sugerir do que comunicar, busca despertar no leitor apenas uma sugestão mágica, não pretendendo ser “interpretada”, ela apenas é. Para esse autor, “A dinâmica das imagens poéticas substitui o significado dessas imagens. [...] Daí o caráter hermético e alógico da moderna concepção da arte: o poeta trabalha com símbolos autárquicos, estranhos ao código ideológico, e explora conteúdos sonambúlicos e alucinantes.” (p.451).

O Surrealismo, enquanto movimento de uma “poética do insólito, transpôs a apreensão “convencional e tradicional” da realidade, promovendo reflexões estéticas fundamentadas nas descobertas freudianas do valor do inconsciente, enquanto continuidade da vida consciente e da força expressiva do sonho. Valorizou a liberação total do homem, desligando-o do padrão lógico, do julgamento crítico, das relações familiares, morais, religiosas, patrióticas – o homem livre de suas relações psicológicas e culturais. Essa valorização leva poeta a recorrer “à magia, ao ocultismo, à alquimia medieval na tentativa de se descobrir o homem primitivo, ainda não maculado pela sociedade.” (TELES, 2000, p. 170).

2 O Prestidigitador

O rato roeu a rolha da garrafa do Rei da Rússia
- frase entre todas triste, a atentar na
significação.

Mário Cesariny

O Surrealismo em Portugal apresenta-se como um momento que se particulariza pela agitação de grupos, criações coletivas, marcado por intervenções e manifestos, momento em que a palavra foi considerada “uma haste pequenina e fina com uma minúscula lâmina na extremidade.” (VASCONCELOS, 1997, p. 107), e que pretendia, segundo o grupo intervencionista, “transformar a sociedade fechada em sociedade aberta.” (VASCONCELOS, 1997, p. 108), O movimento provocou rupturas e inovações e realizou

contribuições fundamentais no campo “linguístico-mental-cultural”, revelando características particulares. Segundo Adelaide Ginga Tchen (2001), o movimento português

[...] valorizou o “acaso objectivo” do quotidiano, promoveu o escândalo e a subversão de valores pelo choque, [...]. Acreditou na revolução da realidade pela palavra e pela imagem, originou uma explosão da subjetividade criadora, ao encontro do Eu subconsciente, da profunda e espontânea individualidade dentro do coletivo através de novas formas: praticou o automatismo e jogou com *cadavre-exquis* que pintados, desenhados ou escritos [...], avultou um humor mais satírico que negro. (p.145, *grifo do autor*)

Alguns protagonistas desse movimento em Portugal, que atuaram junto a Mário Cesariny, exaltam o poder da imaginação em suas obras. Para eles

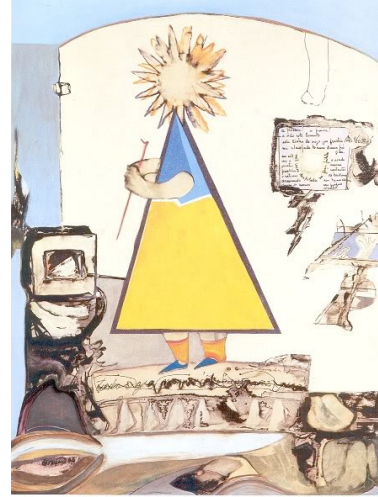
Só a imaginação transforma. É imaginação o livre exercício do espírito que, servindo-se de um (ou mais) aspecto do real, passa lenta ou rapidamente ao extremo limite [...] para encontrar um objeto onde tudo, simultaneamente, tenha as propriedades da verdade e do erro, do uno e do múltiplo, do que foi encontrado e do que está perdido, é transformar (violentar) a realidade depois de a ter transformado, é fixar um novo real poético Uno. (LIEIRA apud GINGA TCHEN, 2001, p.128)

O Abjeccionismo surge como uma das poucas propostas originais frente ao surrealismo francês, “por uma realidade quotidiana aviltada” (GUIMARAES apud REIS, 2005, p. 163). Pedro Onm, a quem é atribuída a sua teorização, explica-nos que a diferença entre surrealismo e abjeccionismo está em:

[...] nós também acreditamos na existência de um determinado ponto do espírito onde a vida e a morte, o alto e o baixo, o sonho e a vigília, deixam de ser contraditoriamente apercebidos, mas cremos igualmente na existência de outro ponto do espírito onde, simultaneamente à resolução das antonimias, se toma consciência das forças em germe que irão criar novos antagonismos. (GUIMARAES apud REIS, 2005, p. 163)

Segundo Guimarães (GUIMARAES apud REIS, 2005, p. 163), o abjeccionismo se aproxima do projeto sugerido por um conjunto de escritores ou artistas plásticos que buscam uma essencial marginalidade, fato que o aproxima ao movimento da contracultura, da atual valorização do *kitsch*.

Um bom exemplo a ser dado, em relação à visão do “real abjecto”, são as imagens dispostas no quadro ao lado de Cesariny intitulado: “*Este é meu testamento de poeta*”², de 1994. Nele, a perspectiva abjeccionista se revela através dos vários elementos que se dispersam ao redor e aos pés da imagem do que seria o “ser humano”. A imagem nos conduz a intuir sua condição de “restos”, o ambiente parece sufocado pelo excesso, pelo acúmulo de informações de um mundo caótico, permeado por ícones da modernidade, produtos da criação tecnológica e da lógica racionalista que aparecem distorcidos, desfocados e descontextualizados pelo olhar abjeccionista/surrealista. Esta é a técnica utilizada pelos surrealistas com a intenção de destruir um “texto” para, em seguida, atribuir-lhe novos significados.



Com essa metodologia, percebe-se a negação do “cultural” em favor do natural, do primitivo, representado no artista em estado mágico, metamorfoseado em ilusionista que, com sua “varinha mágica”, cria uma aparência caótica, uma imagem irônica da realidade, visto que este ato é uma tentativa de re-velar o abjecto, o resto do homem “civilizado”. Essa ação poética de Cesariny vem “dimanar de estados interiores, [...] ressaltando a anamorfose, a subversão da imagem... a surrealidade” (GINGA TCHEN, 2001, p. 29), que são aspectos relevantes para uma poética surreal.

Cesariny experimentou as mais variadas técnicas que lhe permitiam provocar o automatismo psíquico puro em suas criações plásticas. Segundo o poeta, as artes plásticas acabam por inspirar sua obra poética. Em 1972, durante uma entrevista a Rui Mário Gonçalves, ele reconhece essa influência: “Desde a minha adesão ao Surrealismo em 1947, e ao contrário do que a alguns pode parecer, foi a 'despintura' a pintura que me ajudou a desregrar e a desmembrar a linguagem que a partir daí pratiquei nos meus versos.”³

Como são tecidas as “despinturas” na arte poética de um **Prestidigitador**?

Resgatando a poesia da arbitrariedade da linguagem, Cesariny acredita que o poeta é um mago “que não encontrou os utensílios necessários para a sua própria alquimia (a linguagem). E que ficou preso na alegria do mundo. O que ele não encontrou permitiu-lhe estar disponível para a maravilha do acaso” (VASCONCELOS, 2007, p.21).

² Disponível in: <http://img.photobucket.com/albums/v227/universos/Arte/TestamentoCesariny.jpg>.

³ O talento multifacetado de Cesariny”. Disponível em 20/07/2009. In: http://dn.sapo.pt/2006/11/27/tema/o_talento_multifacetado_cesariny.html

Na coletânea de poema **Manual de Prestidigitação**, publicado em 1956, percebemos o emprego de várias técnicas surrealistas. O processo anafórico se repete como por exemplo nos versos do poema “ars magna”: “*Devo ter* corredores por onde ninguém passe *devo/ ter* um mar próprio e olhos cintilantes” (VASCONCELOS, 1981, p. 147). As imagens metafóricas remetem às surrealidades como nos versos “o teu corpo com nuvens pelos ombros/ as minhas mãos cheias de barbas brancas” (VASCONCELOS, 1981, p. 160), do poema “discurso ao príncipe de epaminondas, mancebo de grande futuro”, nesses versos, a influência da técnica da escrita automática condensa as associações de opostos.

O humor-irônico-caótico está representado em histórias “estranhas” que fogem à ideia de verossimilhança, nelas o humor e a ironia beira o *nonsense*, com a presença de situações ilógicas, absurdas. Essas são características que podem ser observadas no texto “vida e milagres de pápárikáss, bastardo do imperador”:

Era uma vez uma grande boa vontade que se pôs a correr mundo e que no gastar dos sapatos daqueles dias se fez tão pequenina que cabia em qualquer bolso. O crescimento definitivo foi numa quarta-feira de Primavera, dia em que a meteram na parte de dentro de umas calças e a embarcaram para o México. No México só há polícias sinaleiros baixinhos e adolescentes de olhos encarnados, sempre a bocejar, e a dizer de hora a hora a palavra: cabana, de forma que a boa vontade não sabia o que havia de fazer. (VASCONCELOS, 1981, p. 151)

Para Cesariny, a verdadeira poesia se revela na “complexidade psíquica e a explicar o estado latente das formas e representação. [...] está na origem do símbolo, e na concentração sobre o objeto que, se súbito, é um ideal em si mesmo” (VASCONCELOS, 1997, p. 110). A complexidade em representar a ideia “poética” desdobra-se nos versos do poema *A imaculada concepção* (VASCONCELOS, 1981, p.154), pois esses exemplificam a ideia de que a poesia está concentrada na fugacidade do olhar que é “um ideal em si mesmo”:

Um pássaro
a pino sobre a rocha
um pássaro jamais visto
um pássaro só pássaro
um pequeno pássaro enorme
fascinante
gelado

Um pequeno pássaro vivo
sobre as coisas

como um lado do mar
brilhante
impalpável
seguro
e apesar disso impossível
terrível
obsediante
Foi quando me voltei
para dizer-te: “Repara!”
que ele passou

As imagens que por similitude ou contiguidade se associam à ideia de pássaro - objeto ou ideias em “estado latente” - revelam paulatinamente a busca do poeta entre o concreto e o abstrato para obter “a centelha” (BRETON, 2001, p.53)⁴ poética, que fugazmente é perdida no ato de voltar-se: “Foi quando me voltei/ para dizer-te: “Repara!”/ que ele passou”, “um piscar de olhos”, visto que ao voltar-se já terá o poeta que fazer novo tecido, um “novo ideal”.

Cesariny busca na poesia “o real, todos os aspectos do real” (VASCONCELOS, 2007, p.19), que encontramos nos desdobramentos da imagem do “pássaro”: “Um pequeno pássaro vivo/ sobre as coisas/ como um lado do mar/ brilhante/ impalpável/ seguro”, um real imanente à ideia, visto sob alguns ângulos, pois o real não está à vista, e por isso torna-se “impossível/ terrível/ obsediante”, uma armadilha, como se o poeta não conseguisse captá-lo, a não ser deslocando-o para um outro nível de significação, ao nível do inconsciente - semelhante à busca de Breton, para quem “tudo é válido quando se trata de obter de certas associações a subitaneidade desejável” (BRETON, 2001, p. 57).

Como se vê, na aparente “ilogicidade” do poema, nós podemos tentar entender como seria “um pássaro jamais visto”.

Este poema para nós confirma a busca incessante do poeta surrealista em captar o instante “mágico”, em encontrar a centelha que faz de duas realidades díspares uma nova: na primeira estrofe há um pássaro em estado bruto “Um pássaro/ a pino sobre a rocha/ um pássaro jamais visto/ um pássaro só pássaro”, mas que, embora ainda não tenha sido revelado, já fascina o poeta “um pequeno pássaro enorme/ fascinante/ gelado”, mesmo que ainda não tenha vida.

⁴ Breton refletindo sobre as imagens poéticas do surrealismo, diz “Cumpre, pois, admitir que os dois termos da imagem não são deduzidos um do outro pela mente *tendo em vista* a centelha a produzir: eles são produtos simultâneos da atividade que chamo de surrealista, limitando-se a razão a constatar e apreciar o fenômeno luminoso.”

A poesia⁵ cesarinyana é marcada pela contradição “tensa e dinâmica” entre o real e o mágico submetido ao “acaso”, de modo que a realidade se reinventa, se fragmenta num caos que não se realiza completamente, porque é permeada por um lirismo descrito entre o mundo e a imaginação.

As palavras encantam-me pela sua ineficácia. São um “exercício espiritual”, são aquilo que é preciso dizer. Para mim, a palavra poética é a palavra verdadeira. É a única que diz. (VASCONCELOS, 2007, p.20)

REFERÊNCIAS

BRETON, André. *Manifesto do surrealismo*. Rio de Janeiro: Nau, 2001.

D’ONOFRIO, Salvatore. *Literatura Ocidental: autores e obras fundamentais*. 2ª ed.. São Paulo: Ática, 2004.

GINGA TCHEN, Adelaide. *A aventura surrealista*. Lisboa: Colibri, 2001.

GUIMARAES, Fernando. Uma nova concepção da poesia. In: *Historia crítica da literatura portuguesa: Do neo-realismo ao post-modernismo*. Coimbra: Verbo, 2005.

MARINHO, Maria de Fátima. “O surrealismo em Portugal”. In: REIS, Carlos. *Historia crítica da literatura portuguesa: Do neo-realismo ao post-modernismo*. Coimbra: Verbo, 2005.

TELES, Gilberto M.. “O surrealismo” In: *Vanguarda Européia e o Modernismo Brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 2000.

REIS, Carlos. *Historia crítica da literatura portuguesa: Do neo-realismo ao post-modernismo*. Coimbra: Verbo, 2005.

⁵ Mas, a poesia é ainda, para Cesariny, “A técnica mais proibida da Mágica mais procurada. A poesia nasce do contacto com o mundo na solidão em que nos encontramos. [...]. A poesia é segredo dos deuses. Não é trabalho, embora às vezes se possa morrer de trabalho. Creio que sou um poeta inspirado, no sentido romântico de “daimon” – gênio. Até ao momento em que o poeta se fecha e parte e voa. E depois fica igual aos outros.”. (VASCONCELOS, 2007, p. 18-19).

VASCONCELOS, Mario Cesariny de (org.). *A intervenção surrealista*. Lisboa: Assirio & Alvim, 1997.

_____. (org.). *Antologia surrealista do cadáver esquisito*. Lisboa: Guimarães, 1961.

_____. *Manual de Prestidigitação*. Lisboa: Assirio & Alvim, 1981.

_____. (org.). *Surrealismo / Abjeccionismo*. Lisboa: Editorial Minotauro, 1963.

_____. *Uma grande razão: os poemas maiores*. Lisboa: Assirio & Alvim, 2007.