

Arte integral, arte coletiva: o caso Mário Cesariny

Danilo Bueno

Universidade de São Paulo
• buenodanilo@hotmail.com

DOI [https://doi.org/10.34913/
journals/lingualugar.2021.e529](https://doi.org/10.34913/journals/lingualugar.2021.e529)

A partir da ideia de produção de uma obra integral, em que operam a coletivização de discursos, suportes e modos de fazer, busca-se enfatizar a atuação lúdica e performática de Mário Cesariny, por meio da aproximação de poema, pictopoema, fotografia, pintura e colagem.

Palavras-chave: Mário Cesariny; Surrealismo português; Coletivo; Jogo; Performance.



À partir de l'idée de produire une œuvre totale, dans laquelle opère la collectivisation de discours, de supports et de façons de faire, nous cherchons à mettre en valeur la performance ludique et performative de Mário Cesariny, par l'approximation du poème, du pictopoème, de la photographie, de la peinture et du collage.

Mots-clefs: Mário Cesariny; Surréalisme Portugais; Collectif; Jeu; Performance.

Mário Cesariny (1923-2006) criou uma obra multimoda que atravessa a poesia, o ensaio, a correspondência, a pintura e o teatro, bem como a performance, a criação de objetos e livros de artista com uma crescente proliferação de modos de fazer. Essa obra de amplo espectro enfraqueceu as eventuais oposições entre um poeta que pinta e um pintor que faz versos, como pode ser abordagem costumeira.¹ Exercia, sobretudo, a postura de artista total, liberto de convenções e rótulos, atitude que convoca o olhar e o ouvido para uma decifração convergente de seu legado, de aproximação dos materiais, dos diálogos interartes, além de, a partir do surrealismo, da conjugação entre amor, liberdade e poesia. Nesse artista, as atuações não estão isoladas, pelo contrário, são as correspondências, as aproximações, as comunidades e os registros coletivos que suscitam o interesse por essa produção singular. Se a prática surrealista em Portugal está profundamente vinculada aos cafés, espaços prediletos dos (des)encontros, bem como à vida pelas ruas, no ambiente público, notadamente entre 1947 e 1953,² é possível pensar nesse exercício como análogo ao da liberdade civil, ainda mais no contexto da ditadura salazarista no final da década de 40. Se não houve em Portugal um movimento amplo e contínuo como ocorreu na França até ao final dos anos 60, em grande parte pela oposição do aparelho estatal e pela ausência de liberdade cidadã, houve, por outro lado, uma agitação que soube ocupar certos espaços e sentidos por meio de táticas surrealistas que propiciaram efervescência coletiva. Esse cenário favoreceu o convívio e a aproximação dos artistas portugueses vinculados às ideias surrealistas, de forma a se pensar que os momentos mais interessantes dessa atuação estejam vinculados à produção plural e abrangente de vários artistas, em trabalhos coletivos, conforme as exposições, os manifestos, os panfletos, os desenhos e pinturas grupais, criando-se, desse modo, efeitos de resistência política, de arte libertária e de apagamento do ego pela formação de um espaço de inconsciente coletivo. Já, no “campo literário”,³ o surrealismo português rejeita os valores do neorealismo, bem como o viés ideológico da esquerda socialista, apesar da relação entre surrealismo e marxismo ser um ponto muito amplo de discussão para os franceses. Melhor dizendo: a prática

¹ Para além dessa dualidade, Cesariny opõe-se, inclusive, às “especializações” e às “técnicas” artísticas, conforme escreveu, em carta de 1973, para Édouard Jaguer: “Evidentemente, não sou um pintor – nem tampouco um escritor. Se continuo a pintar e, mais raramente a escrever, é por fatalidade que eu não podia supor, há 25 anos. O que chamam maturidade (nos jornais) é quase sempre uma coisa espantosamente ridícula. Há que pôr de lado todas essas maturidades. Eu tenho talvez a-bon-a-chance-má-chance de, em certo sentido, nunca lá chegar. Nunca estudarei as cores complementares, nem os pigmentos, nem os médiums virtuosos. Deixei de escrever, poemas, quando senti odor a experiência já vivida. Um estilo! Uma maneira de! Como um homem diplomado em amor. Realmente!” (Cesariny *apud* Franco, 2013, pp. 98-99).

² “Podemos então concluir que existe um Surrealismo no sentido estrito, entre 1947, ano de formação do Grupo Surrealista Português, e 1953, ano da morte de António Maria Lisboa. E um Surrealismo no sentido lato, que se confunde com o século XX. Neste último sentido, estaremos a considerar uma espécie de eidos surrealista que atravessa a arte moderna portuguesa” (Martins, 2016, p. 31).

³ Essa expressão fere a recusa surrealista em admitir-se como “literatura”. A sua utilização deriva apenas do seu uso comum nos estudos literários.

portuguesa, como em um gesto afirmativo, tinha necessidade de romper com uma produção eminentemente ideológica. A ideologia política, naquele cenário de descoberta do surrealismo não podia sobrepor o ideal libertário que elevava o sonho e o inconsciente como os grandes atores do humano. Desse modo, o começo da atuação de Cesariny começa com dois confrontos: a repressão salazarista e o embate “literário” com a tendência dominante do neorrealismo. Essa “disputa” entre surrealismo e neorrealismo em Portugal é ampla e merece, em outro momento, um desenvolvimento de maior fôlego. Nesse contexto, portanto, o surrealismo português enfatiza a ideia de liberdade e de produção coletiva em resposta ao exercício ideológico neorrealista em oposição ao Estado Novo (1932-1974). Dada a relevância da noção de coletivo, tão central para o surrealismo português como já referido, vinculada apenas ao eixo autorial, busca-se um desdobramento de estudo, possivelmente mais subjetivo, qual seja: o coletivo enquanto estratégia de produção dentro da própria obra de um artista, relacionada aos diálogos interartes, aqui perspectivados pelo símile vida total/obra total derivado do surrealismo, portanto alheio ou avesso à noção de experimentação, mas afeito a uma ideia que entende a obra como uma manifestação integral da liberdade humana.

Tal ideia pode se fundamentar na tentativa surrealista, na qual Cesariny está inserido, de uma visão monista da existência/obra.⁴ Os surrealistas rejeitam a dualidade ou a separação entre corpo e espírito. Desse modo, como as noções vivenciais são determinantes, seria possível supor que a obra produzida também rejeitaria a ideia de separação e seria melhor entendida como uma atuação integral, coletiva, no exercício de várias manifestações, como a tradução, o ensaísmo, a edição, a organização de antologias, o constante refazimento dos próprios poemas que integram edições diferentes que vão ao encontro da correspondência com outros artistas, às formas de pintar e de desenhar, à criação de objetos e às performances de panfletos e manifestos (sem esquecer o desprezo surrealista pela divisão da escrita em “gêneros”). Emília Pinto de Almeida mostrou a importância desse tópico, do artista total, para se compreender Cesariny:

4 “Se se pode falar de uma ‘filosofia do surrealismo’, é neste sentido de que a actividade dos surrealistas é totalmente orientada pela convicção de que o jogo dialéctico está permanentemente aberto, e que reconhecer uma função determinante apenas à matéria ou apenas ao pensamento é mutilar o real e ter dele apenas uma compreensão parcial. Para o monismo surrealista, as exigências das duas partes devem ser mantidas, não sendo nenhuma delas anulada pela outra” (Durozoi; Lecherbonnier, 1976, p. 107).

Interrogar a obra de Cesariny a partir de um “ofício múltiplo”, isto é, a partir de uma heterogeneidade constitutiva – que envolve a interpenetração, a reconversão, a coalescência de domínios ou suportes, e a emergência de soluções poemáticas declaradamente híbridas – é uma exigência que ela mesma coloca (Almeida, 2017, p. 40).

Em direção semelhante segue Michele Coutinho Rocha:

A obra de Mário Cesariny, perfeitamente enquadrada nos propósitos do Surrealismo, revela igualmente a aspiração a um saber absoluto, materializado na procura de uma identidade poética assumida como expressão e realização integral do indivíduo, em que o poético e plástico convergem para a concretização de um projeto global, potenciador de uma outra forma de pensar e agir (Rocha, 2018, pp. 07-08).

Por esses pontos de vista, nota-se que Cesariny pratica um movimento convergente, de aproximação e diálogo entre as suas variadas atuações para uma “realização integral do indivíduo”. Nessa perspectiva, a questão do poeta que pinta ou do pintor que escreve é automaticamente posta de lado, uma vez que neste artista a obra se dá com e não por exclusões ou adições, há o efetivo encontro entre linguagens, discursos e suportes. A palavra “aventura”, tão benquista pelo surrealismo, passa a fazer um sentido mais justo nesta conexão entre vida/obra mediatizadas pelo amor/liberdade/poesia. Nessa mesma direção, escreveu Perfecto Cuadrado:

Se na obra de Mário Cesariny a crítica tentou (e quase conseguiu) fixar fronteiras entre a sua produção literária (geralmente louvada e reconhecida como fundamental no futuro da poesia portuguesa do século XX) e a sua obra plástica (condenada também por muitos à subordinação ou a uma certa marginalidade), parece chegada a altura de ultrapassar essas fronteiras reconhecendo na sua obra um projecto (realizado na medida do humano) de totalidade, de que as barreiras entre expressão plástica e expressão verbal mais não seriam do que uma parte apagada e mínima: exatamente a parte que corresponde, como já apontámos, ao dizer no todo onde se integram também o ver e o ser, a arte e a vida, a experiência e o conhecimento, o diurno e o nocturno, o sonho (ou o desejo) e a realidade, os contrários, enfim, definitivamente conciliados e unidos naquele ponto do espírito para o qual sempre se orientou a vontade e a luta agónica das rimbaldianas toupeiras que trabalham na destruição da velha cidadela (Cuadrado, 2020, p. 25).

Nesse passo, a integralidade da obra está correlacionada à ideia da conciliação dos contrários “naquele ponto do espírito”, de acordo com famosa passagem do segundo manifesto Surrealista.⁵ Assim, a perspectiva de um atividade total passa a se apoiar em um preceito espiritual, quicá alquímico, de transformação e metamorfose do ser e do mundo. A relação entre um suporte e outro, mais do que um dado intratextual, criaria uma noção orgânica de coletivização das expressividades na urgência de uma manifestação na “medida do humano”, do indivíduo libertado, de acordo com a utopia surrealista. Como já sugerido e entrevistado, o “coletivo” poderia ganhar, então, nesse contexto do surrealismo

português, ao menos duas leituras, a saber: a atuação conjunta dos artistas surrealistas que produziam e assinavam juntos; e a própria feitura da obra de alguns deles, notadamente de Cesariny, que passa por várias formas de produção, como signo da totalidade e da abrangência da existência.

Essa ampla abertura, no que se refere a Cesariny, coloca-o em uma espécie de amadorismo que foi longamente perseguido, atitude que catalisa o desinteresse pelas noções “técnicas” e pelas “especializações” em arte, como já citado. Ao não se considerar nem escritor nem pintor, no sentido mais comum do termo, ele se coloca a partir de uma noção “amadora” em relação à própria atuação, como se sua busca fosse mensurada pela surpresa e pela ampliação da liberdade dos modos de fazer. É nesse passo que se tenta compreender a produção desse artista ao longo da intensa atividade que exerceu por mais de cinquenta anos.

O jogo e os jogos

Ao se considerar a totalidade da obra como uma coletivização de suportes, discursos e modos de fazer, o leitor passa a ser o decifrador em um “navio de espelhos”, em um amplo espaço de referências, citações e diálogos que se distende cada vez mais pela convivência com as obras. A aventura proposta pelas ideias surrealistas abre-se também para uma atividade lúdica de leitura, em que todas as rotas convergem para aquele tão buscado “ponto do espírito”. Por meio dessa aproximação à produção de Cesariny, em grande medida, tem-se uma espécie de *jogo*, forma de leitura requerida pela composição ampla e heterogênea da própria obra. Em outras palavras, a noção absolutamente lúdica da obra gera uma perspectiva também lúdica em sua recepção, favorecendo a comparação e a releitura, justamente para se perceber os pontos de contato entre os suportes e as correspondências entre eles, na armação maior dessa experiência coletiva.

O interesse pela poesia popular dos cancioneiros, por Teixeira de Pascoaes, pela tradução de Novalis e de Rimbaud, pela difusão de documentos surrealistas (em um enorme esforço de coletivização e aproximação), entre outras atuações, constitui um painel que acena insistentemente para uma leitura conjunta, em que o *uno* se sobrepõe ao *múltiplo* em meio aos processos heteróclitos. Em outras palavras: o múltiplo se dá na superficialidade do encontro, pois ele convoca, clama

5 De acordo com o Segundo Manifesto do Surrealismo (1930): “Tudo leva a crer que existe um determinado ponto do espírito donde a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incommunicável, o alto e o baixo, deixam de ser apreendidos contraditoriamente. Ora, em vão procuraríamos para a actividade surrealista outro móbil além da esperança de determinação deste ponto” (Breton, 1969, p. 152).

e demanda, uma visão una, integral. É por isso que Cesariny não deve ser considerado um *poeta experimental* (Joaquim Manuel Magalhães chamou a atenção de que toda grande poesia é em alguma medida experimental),⁶ pois a novidade “técnica” é parcelar e atende a um convite talvez do “campo literário” ou do “estilo literário”, na medida que a obra integral de Cesariny aponta para outros ritmos e diálogos que estão voltados para uma *experiência interior*⁷ que convoca e congrega um labirinto que se torna a cada dia mais visível, com o afastamento temporal dos acontecimentos surrealistas em Portugal e a perspectiva cada vez mais completa da obra, inclusive pela correspondência e pelas entrevistas do artista editadas recentemente. Nessa diversidade de eventos, ressalta-se a amplitude e o prazer pelo jogo. Uma das formas de jogar mais caras ao universo cesariniano é o inventário. Leia-se a parte V do “Discurso sobre a reabilitação do real cotidiano”:

vinte e quatro tragédias burguesas
dois casais cheios de felicidade
nove mulheres casadas (portuguesas)
e um caso de mendicidade

um coronel reformado um visconde nazi uma sorte adversa
uma vista para o campo uma menina Ester
um prédio em construção dois dedos de conversa
um lindo rapaz que adora perder

uma prostituta elegante dois galos sem crista
uma vida sem vida um defunto a viver uma vida asquerosa
dois carris de ferro o filósofo existencialista
e
um cínico e a esposa

(Cesariny, 2017, p. 97).

A enumeração cria um registro vertiginoso, em que a livre associação e a analogia ocupam o sentido e a surpresa do poema. Há que se notar também que a leitura “desliza”, tem uma enorme fluidez, em que uma imagem busca a outra imagem, desarticulada semanticamente, mas atada ritmicamente. Até mesmo a pausa, entre o penúltimo verso composto apenas por uma conjunção aditiva (que também teria valor enfático) cria essa amarração rítmico-sonora que é da ordem do encantatório, sem deixar de ser também da literatura oral, dos primórdios dos

⁶ “As diferenças entre cada uma dessas obras ajudaram a afastar o jornalístico ou apressadamente escolar uso de uma expressão vazia, ‘poesia de experiências’ (tão vazia como, pela inatividade de seu uso, a expressão portuguesa dos anos 60 do século passado ‘poesia experimental’ – estas adjectivações tornam-se totalmente inoperantes pois que, tal como acontece com múltiplos outros epítetos, por exemplo poesia do sublime ou poesia do real, nomeiam por estrangulamento algo que comparecerá sempre em qualquer obra poética com qualidade para o ser)” (Magalhães, 2005, p. 14).

⁷ Usa-se essa expressão com o sentido aproximado à forma definida por Georges Bataille: “Entendo por *experiência interior* aquilo que habitualmente se nomeia *experiência mística*: os estados de êxtase, de arrebatamento ou ao menos de emoção meditada” (Bataille, 2016, p. 33).

cancioneiros portugueses, uma das áreas de interesse de Cesariny (cf. Cesariny, 2004a).

Para além dessa observação sobre o ritmo, a livre associação (inconsciente?) das imagens gera aqueles sustos tão caros ao melhor surrealismo: “uma prostituta elegante dois galos sem crista”, em que dois mundos diferentes, talvez vistos até mesmo como reminiscência rural (galo sem crista) e deslumbre noturno (prostituta elegante), partilham o mesmo verso, vale dizer, a mesma matriz de desejo.

Essa forma de “contar” o poema, lúdica e deslizante, atrai o leitor que não se preocupa com a construção “lógica”, mas antes com a apresentação inusitada das imagens, em uma espécie de painel fantástico, afeito à imaginação sem limites das crianças, nas brincadeiras de “isso ou aquilo”. A rima ocupa, naturalmente, um lugar de destaque, propiciando pares como burguesas/portuguesas e asquerosa/esposa, de teor satírico e agressivo, que pode ser aproximada à ideia proposta por Herberto Helder: “a poesia é feita contra todos” (Helder, 2013, p. 152) invertendo o arcaico lema de Lautréamont “a poesia deve ser feita por todos” (Lautréamont, 2009, p. 313) tantas vezes usado como base para as incursões surrealistas. Ou seja, nesse jogo, o escárnio é lançado, em diálogo com a tradição literária portuguesa.

A forma do inventário, apesar de ser muito usada pelo cubismo e pelo surrealismo, com propósitos diversos, tem raízes imemoriais, principalmente se a preocupação estética não ocupar o primeiro plano de análise, como considerou Huizinga:

A primeira coisa que é preciso fazer para ter acesso à compreensão é rejeitar a ideia de que a poesia possui apenas uma função estética ou só pode ser explicada através da estética [...]. Toda a poesia da antiguidade é simultaneamente ritual, divertimento, arte, invenção de enigmas, doutrina, persuasão, feitiçaria, adivinhação, profecia e competição (Huizinga, 2014, p. 134).

Frise-se a beleza desse passo de Huizinga e como ele aponta para a totalidade, valor buscado pelo surrealismo e pela atuação de Cesariny. O inventário é o jogo de liberdade e de associação que cria relações da ordem do mágico, talvez por isso o ritmo “deslizante” possa ser lido também como de natureza hipnótica, ao sequestrar o leitor para um mundo em que a estética não responde às urgências do pensamento. Além disso, ao que parece, efetua uma ponte entre as demandas modernas e os caminhos da antiguidade ao recuperar a origem imemorial da relação

do ser humano com a ampla abertura propiciada pela prática poética, vista como previsão, jogo, engenho, etc.

O jogo, em Cesariny, é constitutivo e dominante: cabalas fonéticas, neologismos, mistura de idiomas, caligrafias, perguntas e respostas, textos automáticos, colagens entre outras formas de expressão lúdica. Outro ponto que merece destaque é a colocação do leitor em posição de decifrador do jogo, gerando, assim, a aproximação e a coletivização entre o artista e o leitor, uma relação que pode envolver disputa, mas também igualdade entre o emissor e o receptor, ou, mais bem colocado, entre os *contendores*.

No exemplo do pictopoema abaixo, a homenagem a Miró passa pela proximidade ou comunidade linguística e atravessa a visualidade por meio de cores que remetem ao universo do artista espanhol, em diálogo, ou, até mesmo em situação de *partida*, como se as cores representassem lances acontecendo durante a caligrafia do poema:

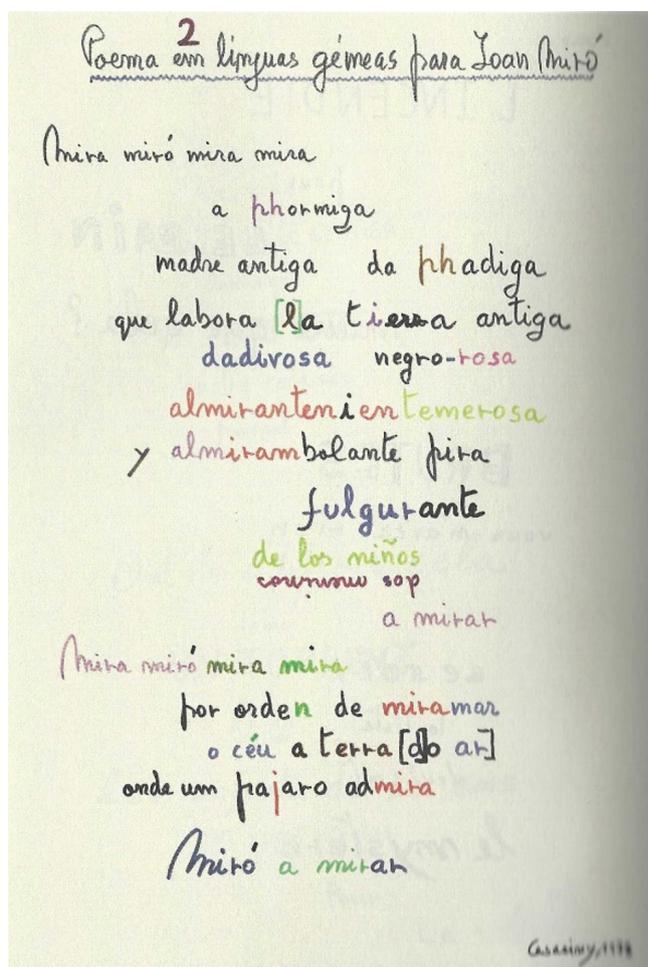


imagem 1

Poema em duas línguas gêmeas para Joan Miró, 1978, tinta de escrever sobre papel (col. António Prates) (Cesariny, 2020, p. 490).

A semelhança fonética entre o verbo conjugado “mira” e o substantivo próprio Miró cria o jogo sonoro que passa também por “admira”, adensado pela disposição sinuosa que o poema toma, relacionado com o lúdico, com a percepção amorosa e com a torção da linguagem em uma compacta camada fonética.

O encontro entre os dois idiomas “irmãos” sugere também a proximidade entre os interesses artísticos de ambos. Falar no idioma do *outro*, é, de certa forma, buscar a comunhão, relacionar-se amorosamente, entre o sentido da homenagem e o da criação, coletivizando a obra homenageada com a forma de ver do homenageado, em um exercício de alteridade.

Assim, ressalta-se o desejo de ser lido junto: a formiga que labora a terra antiga, o mesmo espaço de cultivo entre os dois artistas, para culminar na ampliação da imagem “onde um pajar admira”. Vale notar o uso de animais para a aproximação dos artistas.

O pictopoema conjuga um eixo icônico que dialoga diretamente com certas cores usadas nas obras de Miró, sendo que o jogo da leitura se dá em um nível estrutural/visual, ao mesmo tempo que homenageia, também convive e (desd)obra a obra do artista espanhol, inclusive criando palavras duplas pelo uso das cores: “fulgur” e “ante” de “fulgurante”, ou seja, um delicado jogo de palavras e de cores. Essa criação oscila entre as palavras dicionarizadas e os neologismos, em um processo de desarticulação da fala comum e da sugestão de um idioma próprio, com suas regras secretas, situação típica de um jogo impronunciável, porque único. Manuel Gusmão escreveu sobre “you are welcome to elsinore” um passo que serviria também para esse desenvolvimento de análise que agora se faz:

Toda a integração implica indícios, por mínimos que sejam, de uma dupla transformação, daquilo que integra e daquilo que é integrado. O poético torna-se uma modalidade ética da linguagem, uma ética submetida à contingência de uma maneira verbal que não é um decálogo e não funda uma catequese (Gusmão, 2010, p. 406).

Por essa ótica, o jogo visual e sonoro funda-se, acima de tudo, na partilha entre o que integra e o que é integrado. A homenagem, dessa feita, circularia pelos domínios da ética, no sentido da transformação, da mudança ativa do poeta que toma de empréstimo, amorosamente, a maneira de fazer do *outro*, transformando-se em gêmeo, talvez a mais alta homenagem que se pode render a alguém: a fusão, a metamorfose no objeto amado, sem deixar de ser em si mesmo potência de desejo.

É notória a atitude performática de Mário Cesariny ao longo de toda a sua trajetória. A importância do corpo e do espaço público são determinantes, inclusive quando confrontados com a repercussão política de sua atuação e as represálias “estatais” recebidas pelo artista. Antônio Cândido Franco, em sua minuciosa biografia *O triângulo mágico* (2019), inclui na seção “Bibliografia & Fontes” os processos da PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado) contra Cesariny. É uma parte da vida civil que emerge com a referência a esses documentos, com toda a carga simbólica na criação de uma aura de artista opositor, que ilustra de forma aguda o entorno da intelectualidade portuguesa. Essa vida civil mescla-se com a intervenção surrealista, dos cafés e das ruas, das andanças de poeta público (note-se, aliás, a extensão temporal da perseguição que beira trinta anos).⁸

Ao se colocar em face ao regime, Cesariny é submetido à “liberdade vigiada”, que culmina em prisão por “atentado ao pudor” e “suspeita de vagabundagem” (em outras palavras, perseguição pela homossexualidade do artista). Desse modo, Cesariny assume o preço alto da censura, da exposição e de todo o horror que essa vivência implica. Ele consegue redimensionar, ironicamente, a experiência do cárcere quando afirma, na carta já citada de 1973, para Édouard Jaguer: “Há também a prisão, lugar mágico, luz central da nossa civilização. Mas é sempre muito frio, a prisão, mesmo no Inverno” (Cesariny *apud* Franco, 2013, p. 99). A intervenção de Cesariny, portanto, também passa por essa contraparte política-prisional, como se ele trouxesse o período de “liberdade vigiada” e de “prisão” para o campo da transfiguração performática e criativa, ligada à dimensão dos modos de fazer.

Para além dessa relevante atitude pública, deve-se pensar esse artista no que diz respeito às polêmicas para se notar a extensão de seu jogo performático.

Uma das mais interessantes, diz respeito a Luiz Pacheco e à publicação não autorizada de cartas de Mário Cesariny (e de outros autores), no livro *Pacheco versus Cesariny* (1974).⁹ No mesmo ano, em resposta, Cesariny publica *O jornal do gato* (1974). Na edição de 2004, a fotografia de Cesariny, antes da folha de rosto, chama a atenção:

⁸ PIDE (1945-1972), SC, Reg. 130498, NT 8059 ; SC, Ci(1), 2884, NT 1252; SC, E/GT 4939, NT 1609; SC, DPI 90-58/59 NT 6650; Del. P, 22401, NT 3807” (Franco, 2019, p. 496). Essa escrita pode ser lida como a linguagem burocrática (absurda, kafkiana) do Estado fascista, além de testemunho das perseguições e da liberdade vigiada que acometeram Cesariny. Crê-se que esse registro é de suma importância para o dimensionamento político no mosaico da obra do artista.

⁹ *Pacheco versus Cesariny* (1974) tem como subtítulo: *Folhetim de feição epistolográfica* e vem com a seguinte advertência: “Este folhetim é uma invenção e montagem de LUIZ PACHECO”. Antônio Cândido Franco pontuou-o da seguinte forma: “O conjunto é, porém, muito mais que um mero subsídio histórico que ilumina os bastidores do meio surrealista português na época mais rica de sua acção. Luiz Pacheco tinha consciência de que uma coisa era uma carta lida quando recebida e outra era essa mesma carta num livro; a reunião daqueles vastos materiais em volume iria produzir a impressão duma ficção à margem do que a realidade histórica acontecera. Daí a ideia de ‘folhetim’ de sucessão narrativa fragmentada mais contínua” (Franco, 2017, p. 130).



imagem 2

O nosso diretor (*Jornal do Gato*) correndo pelas ruas de Toledo (Foto de Manuel Rodriguez Mateos) (Cesariny, 2004b, p. 04).

Creio que muito acertadamente Perfecto Cuadrado denomina Cesariny de “autor-actor” (Cuadrado, 2020, p. 13). O inusitado da cena, o que ela implica de descompromisso e alusão paródica, o ato de “correr” (chegar de um ponto a outro? distanciar-se de Pacheco? ou assumir, apenas, um carácter burlão com o “campo literário”?), além da autodenominação de “nosso diretor”, revelam o viés satírico que Cesariny empresta a sua defesa na polémica. Há, nessa postura, ao mesmo tempo, desprezo e humor que revestem as dez cartas do livro. Essa foto, vista como uma performance, acena para o carácter teatral do universo cesarinyano e conversa muito bem com a didascália, colocada ao lado da foto, na página de rosto: “Contribuição ao saneamento do livro pacheco versus cesariny edição pirata da editorial estampa colecção direcções velhíssimas” (Cesariny, 2004b, p. 05).¹⁰

10

A primeira edição, de 1974, feita por Raul Vitorino Rodrigues, chamava-se: *Jornal do Gato – Resposta a Um Cão*, acenando para o jogo de cão e gato que é, ao mesmo tempo, ódio primitivo e brincadeira doméstica, aumentando-se a noção performática e satírica da querela com Pacheco.

Quando se coloca lado a lado os livros *Pacheco versus Cesariny* e *Jornal do gato* cria-se uma espécie de contenda crítica, que pode ser notada pela leitura em confronto das cartas de ambos os livros, tornando-se rica fonte historiográfica do surrealismo português. Para além dessa indiscutível importância documental, a polémica requer um leitor apto a participar do jogo na reconstituição dos acontecimentos que permearam a polémica, qual seja, a publicação de *A intervenção surrealista* (1966 [1997]). Mais uma vez o carácter do jogo, e o posicionamento do leitor como aquele que é conclamado a uma partida, um desafio quase detetivesco, aparece na obra de Cesariny, em que documentos são alinhados em uma montagem, conforme elucidou António Cândido Franco:

Já vi escrito que este *Jornal do Gato* não é fiável pela falsificação dos documentos. Cuidado! Em 10 documentos só um foi forjado e esse sem ludíbrio – a continuação da célebre carta de 14 de Agosto de 1966 de Luiz Pacheco a Vitor Silva Tavares, já atrás citada e em que se resumem sem rodriguinhos os argumentos críticos contra *A intervenção Surrealista* [...]. Não há aí engano, já que o pastiche é feito às claras, sem nada escondido. Qualquer leitor percebe que o autor não pode escrever em nome de Pacheco uma carta ao editor da Ulisseia, alterando as linhas do livro *Pacheco versus Cesariny*, a não ser por falsificação. Trata-se pois de uma montagem crítica, não de uma impostura (Franco, 2019, p. 238).

Eis, por esse passo, o jogo das correspondências que requer um leitor que participe dessa polémica e atue como decifrador em uma *partida* entre os atores do surrealismo português, principalmente na carta “inventada” de Cesariny que continua uma carta de Luiz Pacheco. Com essa manobra, Mário participa, convoca, reatualiza o livro de Pacheco, criando-se um bloco semântico que, ainda que a contragosto, gera o efeito de coletivização.

Esse carácter teatral, visto tanto na foto quanto na polémica, pode ser observado também em uma entrevista concedida por Mário Cesariny a Miguel Gonçalves Mendes, que lhe perguntava sobre a relação do poeta com Lisboa:

O meu hábito era escrever... nunca escrevi em casa, sabes? Escrevia no café. E esses cafés sssst [...]. Para escrever, era pela rua ou no café. Depois, se aparecia um amigo – porque apareciam muitos, não era só eu que era o vadio – mandava-se o poema passear e íamos para a conversa (Mendes, 2014, p. 47).

Nesse passo, as derivas autoficcionais somam-se às reminiscências lisboetas para aparecer o poeta *público* (ou seria melhor dizer *civil*, recu-

perando-se uma expressão já usada pelo artista), em constante transição com a cidade e com os eventuais companheiros que surgiam pelo caminho. A palavra “público” ganha uma dimensão ainda mais forte se for colocada ao lado dos processos da PIDE citados e ao caráter coletivo que essas andanças por Lisboa representavam: o espaço dos (des)encontros e das trocas, na aventura surrealista.

O poeta solto pela cidade, rejeita a postura de “gabinete” para a produção de sua poesia, daí a ideia de que a escrita esteja fundamentalmente ligada à experiência e à vida, requisitando para si mesma esse contexto efervescente das passagens, andanças, longas noites e grupos nos cafés, semantizando aquilo que há de transitório, uma das finalidades, aliás, da performance.

Além disso, escrever dessa forma comunica imediatamente a escrita de Cesariny ao entorno histórico e político, como atores expressos ou tácitos na feitura do poema, que se dá em situação. Essa característica decerto imprime marcas relevantes na fatura da escrita, permeada pelo espaço aberto e pela fricção com a realidade, na busca e no encontro dos “acazos objetivos” que resultam dessa paisagem/cenário público.

O poema que teria nascido pelas ruas da cidade e pelas mesas dos cafés reitera o gesto comunitário de criação, e enfatiza a necessidade da escrita de Cesariny como um gesto com – seja a cidade, o café ou a rua. O artista alega ter “parado” de escrever poesia conforme a idade exigia que ele permanecesse mais tempo em casa. Os poemas “acontecem” em cena, o que amplia a identificação de Cesariny com o domínio cênico e a percepção de uma atuação integral e coletiva.

Obra plástica: tintura, despintura, antipintura, pintura, entre outras

Lima de Freitas começa um texto, de 1973, com o seguinte passo: “Mário Cesariny, poeta que também pinta, não é pintor” (Freitas, 1977, p. 21). Sobre as denominações acerca da atuação artística de Cesariny, já foi aventada a ideia de que ele não era nem *pintor* nem *poeta*. No entanto, o que Lima Freitas pretende aludir é ao afastamento de Cesariny da ideia de profissionalização, ou seja, não passava os dias a estudar pintura, e sequer estava envolvido com os meios de exposição e divulgação mais comuns, nos circuitos comerciais. Retorna-se à ideia de um “amadorismo” essencial. Talvez por isso, a obra plástica de Cesariny tenha passado por tantas nomeações, apesar de ter surgido, ainda na década de 40, concomitantemente à sua escrita de

poesia, em uma fusão de imaginários.¹¹

Apesar dessa antiguidade da obra plástica do artista, houve um preconceito inicial, a uma dupla genialidade ou cidadania artística. Rui Mário Gonçalves pontua a mirada ligeira que ele recebera, tendo sido parcialmente reconhecida apenas muito tempo depois:

A atitude reticente do grande público perante a expressão plástica de Cesariny advém de uma característica e de alguns preconceitos. A característica é a sua originalidade. Os preconceitos então instalados na desconfiança perante o excesso de talento, o surrealismo e o abstraccionismo. Isto é: aqueles que o consideravam já um grande poeta manifestaram relutância em reconhecer que ele era também um grande pintor; e, entre nós, os apreciadores de literatura raramente têm olhos para a pintura (Gonçalves, 2006).

Talvez por isso essa oscilação na denominação que vai de “tintura”, “despintura”, “antipintura” para depois, em outros momentos, chegar até “pintura”. Por meio dessa flutuação entre o nome do ofício e o nome da produção, há já um gesto performático, que coloca o artista em um espaço excêntrico, pronto para executar a liberdade de exploração que notabilizou a sua forma de ação e não se deixar rotular pela expressão artística que executa, colocando o *fazer* como superior ao meio ou à “técnica” empregada, fazendo com que o imaginário do artista seja ressaltado, e, sobretudo, convocando toda a produção para os limites do poético.

Apesar dessa liberdade performática na construção da *personagem* Cesariny, ou seja, do artista que não se reduz às denominações, mas as atravessa, ele tem também um inquieto arco criativo na obra plástica, com o uso de soprofiguradas [imagem 3] e aquamotos [imagem 4],¹² além de ser bastante citado como uma espécie de precursor do informalismo em todo o mundo, bem como é referido como o primeiro português a usar a colagem em um contexto político, ao associar De Gaulle ao nazismo [imagem 5].

¹¹ A relação unitária e integral da obra aparece nesse passo de Bernardo Pinto de Almeida: “A pintura em Mário Cesariny é assim, em certa medida, anterior aos seus poemas, mesmo se é feita, tantas vezes, ou simultaneamente ou mesmo depois deles. Capta, na sua origem comum, um princípio de idêntica energia. Mas por ser anterior à fala e à narrativa, por se querer sobrevinda do puro imaginário, habitada por forças mais do que por formas, descreve o que poderia ter sido o mundo antes da linguagem o significar, normalizando-o [...]. Anterior aos poemas, querendo aqui dizer somente isso, essa vertigem de fixar o que a linguagem desconhece ainda e em razão do que se funda” (Almeida, 2005, p. 26).

¹² Sobre o uso do sopro: “[...] Cesariny incorpora elementos pictóricos, recortes de imagens, excertos de frases e de palavras, fragmentos de papel com padrões estampados e ainda objetos, em superfícies intervencionadas com aguadas, gotejamentos e tintas sopradas” (Rocha, 2017, p. 47). Sobre os aquamotos: “O *Aquamoto*, técnica inventada pelo autor, utiliza os efeitos espontâneos da água para aceder a novas imagens. O desenho inicial, abstrato ou figurativo, é alterado de uma forma radical através da aplicação de água. O poder transformador da água dissolve o desenho prévio e possibilita a descoberta de outras imagens. Essa ideia está implícita no conceito de ‘des-pintura’ que o autor utiliza para designar a sua ação criativa” (Rocha, 2017, p. 57).

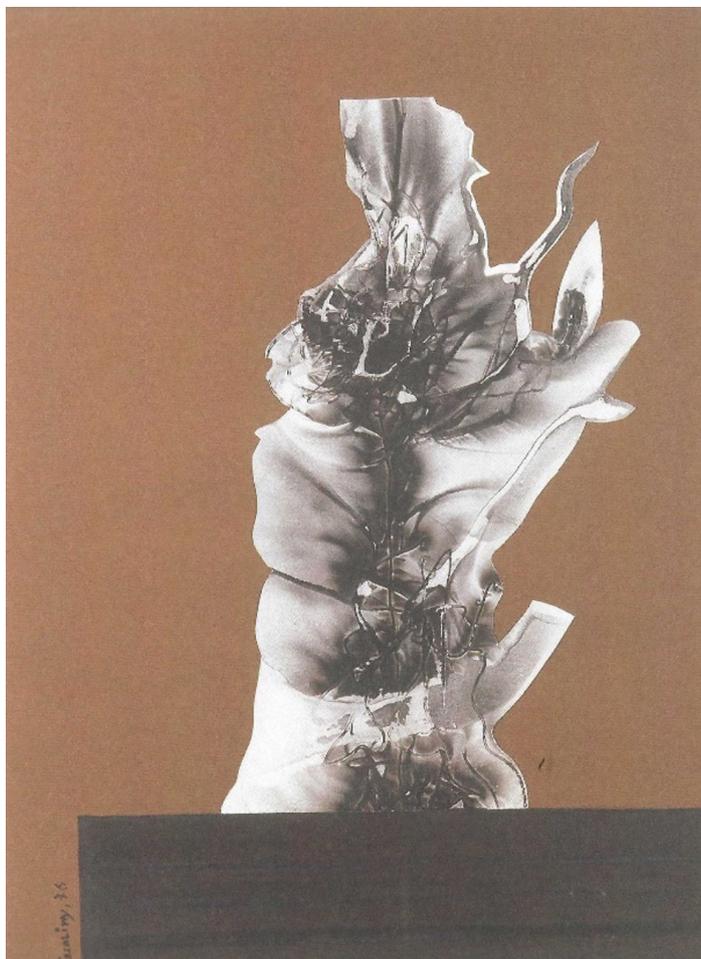


imagem 3

Figuras de sopra (1947), Tinta chinesa sobre papel, 36,5 cm x 24 cm. (Corredoira, 2010, p. 70).

A exploração da arte plástica favorece também a busca pelo acaso surrealista, em constante curiosidade pelos modos de fazer. Lima de Freitas relacionou o número de tentativas e de procuras que a pintura de Cesariny buscou:

O recurso ao automatismo e aos “acazos” documenta-se nas “pinturas laceradas”, obtidas por rasgões praticados no papel depois de ter sido pintado, ou no uso voluntário do *craquelé* resultante da utilização de vernizes ou no aproveitamento dos escorridos de tintas e tinturas [...] e ainda nos desenhos que baptizou com a designação de “Sismofiguras”, executados por meio da aplicação da caneta ou do lápis sobre o papel durante viagens de elétrico, de comboio ou de autocarro, mantendo os olhos fechados. Outras modalidades de “acazos” são-nos dadas pelos quadros em que o pintor serve de pingos da tinta (*drippings*) lançados de longe [...] (Freitas, 1977, p. 34).

**imagem 4**

Sem título (1976), Aquamoto, colagem e
têmpera sobre plátex, 69 cm x 49 cm.
(Corredoira, 2010, p. 71).

A atuação plástica de Cesariny tem recebido maior atenção nos últimos anos, fazendo com que a figura do artista integral passe a ganhar maior definição. Nesse jogo performático, ainda há muito a relacionar, no universo cesarinyano.

A aproximação entre os modos de pintar e desenhar aos de escrever poemas e fazer colagens parece um caminho vindouro no exercício de leitura desse artista em plena expansão libertária. No caso Cesariny haverá ainda muito esforço de leitura, de gozo e de decifração.

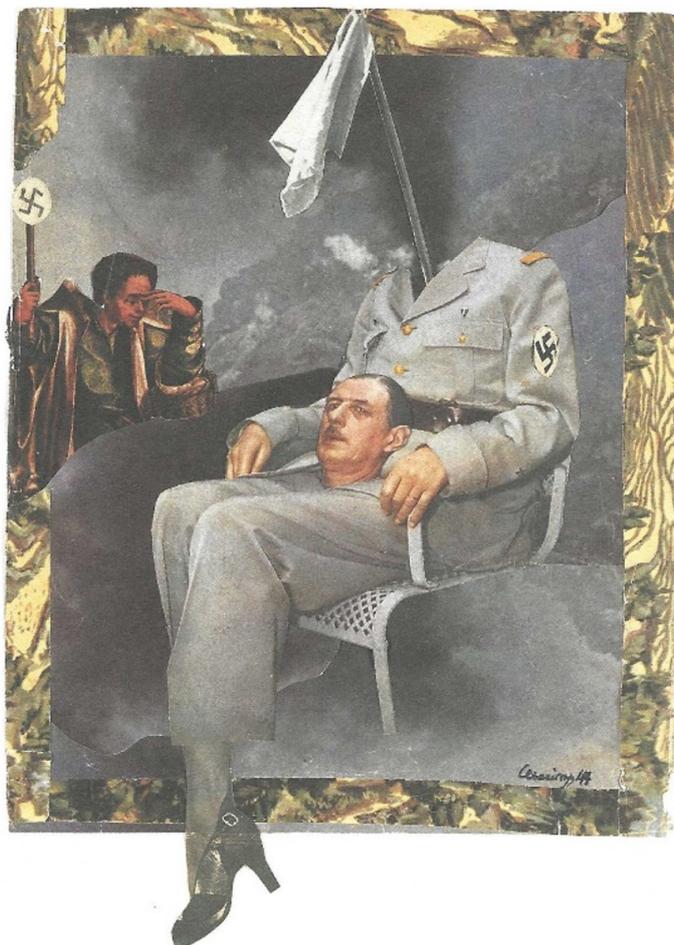


imagem 5

General de Gaulle (1947),
colagem sobre papel, 53 cm x 42 cm.
(Corredoira, 2010, p. 74).

Bibliografia

- Almeida, E. P. de. (2017). "Da liberdade livre das imagens: a poesia segundo M.C.V". In: J.M. Frias, P. Eiras, R.M. Martelo (orgs.). *Ofício múltiplo poetas em outras artes*. Porto: Edições Afrontamento, pp. 39-54.
- Almeida, B. P. de. (2005). *Mário Cesariny – A imagem em movimento*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Bataille, G. (2016). *A experiência interior*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Editora Autêntica.
- Breton, A. (1969). *Manifestos do surrealismo*. Trad. Pedro Tamen. Lisboa: Moraes Editores.
- Corredoira, P. (Coord.) (2010). *Bem-vindos a | You are welcome to Elsinore – Mário Cesariny | Artur Cruzeiro Seixas – Colección Fundación Cupertino de Miranda*. Galicia: Xunta de Galicia.
- Cesariny, M. (org.) (2004a). *Horta da literatura de cordel*. 2ª edição. Lisboa: Editora Assírio & Alvim.
- (2004b). *Jornal do Gato*. Lisboa: Editora Assírio & Alvim.
- (2020). *Poemas dramáticos e pictopoemas*. Lisboa: Editora Assírio & Alvim.
- (2017). *Poesia*. Lisboa: Editora Assírio & Alvim.
- Cuadrado, P. E. (2020). "A palavra convoca o que invoca. Dizemos Mário e acontece a poesia (ou seja, PREFÁCIO)". In: *Poemas dramáticos e pictopoemas*. Lisboa: Editora Assírio & Alvim, pp. 09-29.
- Durozoi, G.; Lecherbonnier, B. (1976). *O surrealismo*. Trad. Eugénia Maria Madeira Aguiar e Silva. Coimbra: Editora Almedina.
- Franco, A. C. (2017). *Luiz Pacheco Essencial*. Lisboa: Maldoror Letra Livre.
- (2013). *O Surrealismo português e Teixeira de Pascoaes*. São Paulo: Editora Escrituras.
- (2019). *O triângulo mágico – uma biografia de Mário Cesariny*. Lisboa: Editora Quetzal.
- Freitas, L. de (1977). "Mário Cesariny, pintor". In: *Mário Cesariny*. Lisboa: Direção-Geral de Acção Cultural – Secretaria do Estado de Cultura, pp. 19-39.
- Gonçalves, R-M. (2004). *O talento multifacetado de Cesariny*. <<https://www.dn.pt/arquivo/2006/o-talento-multifacetado-de-cesariny-649291.html>> (último acesso em 16 de Novembro de 2020).
- Gusmão, M. (2010). "Entre nós e as palavras". In: *Tatuagem e palimpsesto*. Lisboa: Editora Assírio & Alvim, pp. 388-406.
- Helder, H. (2013). *Photomaton & vox*. 5ª edição. Lisboa: Editora Assírio & Alvim.
- Huizinga, J. (2014). *Homo ludens*. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Lautréamont, C. (2013). *Os cantos de Maldoror – Poesias I e II*. Trad. Manuel de Freitas. Lisboa: Editora Antígona.
- Magalhães, J.M. (2005). "Nota introdutória". In: *Antologia – José Ángel Cilleruelo*. Lisboa: Editora Averno, pp. 11-15.
- Martins, F. C. (2016). *Mário Cesariny e O Virgem Negra*. Lisboa: Edições Documenta.
- Mendes, M. G. (2014). *Verso de Autografia: Miguel Gonçalves Mendes conversa com Mário Cesariny*. Lisboa: Edição JumpCut.
- Pacheco, L. (1974). *Pacheco versus Cesariny*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Rocha, M.C. (2018). "Mário Cesariny e Joan Brossa: para a transformação poética do homem". In: *Cadernos 17 – Mário Cesariny e Joan Brossa*. Vila Nova Famalicão: Centro de Estudos do Surrealismo/Fundação Cupertino de Miranda, pp. 07-39.
- Rocha, M.C. (2017). "'Dizer no todo': Palavra e imagem na obra de Mário Cesariny". *Revista Visualidades*, 15(02), pp. 39-68. Recuperado de <<https://doi.org/10.5216/vis.v15i2.46479>>.