



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
FACULDADE DE LETRAS

LÁPIDES PARA VÊNUS: MÁRIO CESARINY E LUÍS DE CAMÕES EM  
DIÁLOGO

Raphael Felipe Pereira de Araujo

Rio de Janeiro  
2022

RAPHAEL FELIPE PEREIRA DE ARAUJO

LÁPIDES PARA VÊNUS: MÁRIO CESARINY E LUÍS DE CAMÕES EM DIÁLOGO

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Letras na habilitação Português/Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Mônica Genelhu Fagundes.

RIO DE JANEIRO

2022

### CIP - Catalogação na Publicação

AA6631 Araujo, Raphael Felipe Pereira de  
Lápides para Vênus: Mário Cesariny e Luis de  
Camões em diálogo / Raphael Felipe Pereira de  
Araujo. -- Rio de Janeiro, 2022.  
65 f.

Orientadora: Mônica Genelhu Fagundes.  
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -  
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade  
de Letras, Bacharel em Letras: Português -  
Literaturas, 2022.

1. Mário Cesariny. 2. Luis de Camões. 3. amor. 4.  
erotismo. 5. tradição. I. Fagundes, Mônica Genelhu,  
orient. II. Título.

## AGRADECIMENTOS

À professora Mônica Fagundes, por ter orientado este trabalho com atenção e sensibilidade;

Ao Programa de Monitoria da UFRJ, pela experiência que afetou o curso desta pesquisa e pela bolsa que me ajudou a permanecer no caminho das Letras;

Ao Setor de Literatura Portuguesa da UFRJ, pela dedicação ao ensino de literatura e pelos diálogos que me permitiram desenvolver o senso crítico como leitor;

À professora Teresa Cerdeira, por ter marcado meu primeiro contato com a maior parte destes textos e escritores;

Ao professor Marlon Augusto Barbosa, que desde o início da graduação tem sido um verdadeiro amigo;

À professora Silvia Figueiredo Brandão, que sabendo da minha inclinação à literatura ainda me acolheu por um ano na fonologia;

À minha família, pelo cuidado, pelo apoio e incentivo;

Ao Allyson, por mesmo com a distância ainda ser tão presente;

Ao Bolha, à Rubia e ao Vinícius, pela infância menos solitária;

Ao Fernando e à Jéssica, pelos surtos coletivos, pelas chamadas de vídeo e carinho;

Ao Julio e à Julli, pelas conversas, cantores e poetas;

Ao grupo da sala 212, pelas praias e risadas;

Ao grupo das Prezadas Mal-Amadas, pela companhia virtual;

E ao Andrey, *rápidas pinceladas como se o tigre deixasse seu traço caçando o peixe n'água.*

*Norma que agita igual carne y lucero  
traspasa ya mi pecho dolorido  
y las turbias palabras han mordido  
las alas de tu espíritu severo.*

(Federico García Lorca, “El amor duerme en el  
pecho del poeta”)

*E teu nome é matéria.  
Única. De estrutura  
Infinitamente múltipla.*

*E se teu vértice pouosa  
Te fazes igualmente  
Em Delta. E repousas.*

*Em ti  
Começaria a minha Ideia.*

(Hilda Hilst, “Exercício nº4”)

*Às vezes uma ideia toma conta de mim: começo a  
escrutar longamente o corpo amado [...] Escrutar  
quer dizer vasculhar: vasculho o corpo do outro,  
como se quisesse ver o que há dentro, como se a  
causa mecânica do meu desejo estivesse no corpo  
adverso.*

(Roland Barthes, *Fragmentos de um discurso  
amoroso*)

## RESUMO

O surrealista português Mário Cesariny é conhecido por estabelecer diálogos intertextuais com incontáveis artistas. Em sua obra poética, encontramos desde poemas que dialogam com autores da tradição literária portuguesa, como Cesário Verde, Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa, a poemas que dialogam com artistas que estão para além da sua tradição nacional, como Antonin Artaud, William Shakespeare e Edgar Allan Poe. Este trabalho se propõe a pensar no diálogo que Cesariny estabelece com um renomado poeta da literatura portuguesa: Luís Vaz de Camões. Na biblioteca que o surrealista fez de sua poesia, este poeta ocupa um lugar peculiar. Maria Lessa observa que o retorno de Cesariny a Camões se dá “de forma tortuosa” (2017, p. 56), tendo em vista que Camões é raramente referenciado de forma direta pelo surrealista. O apagamento do nome do autor d’*Os Lusíadas*, entretanto, não significa sua completa ausência. Pela obra de Cesariny, encontramos vestígios camonianos, traços que remontam a esta poesia que deixou sua marca na cultura portuguesa. Nosso exercício de leitura é votado à busca destes vestígios, destas sutilezas de que Cesariny se vale para se posicionar diante de Camões. Nesse sentido, tanto Mário Cesariny quanto Luís de Camões elaboraram ideias sobre o amor e o erotismo e isto está no cerne de sua poesia. Isto significa que pensar o diálogo entre Cesariny e a tradição literária portuguesa é pensar como Cesariny estabelece um diálogo com a tradição do pensamento amoroso em Portugal.

**Palavras-chave:** Mário Cesariny; Luís de Camões; amor; erotismo; tradição.

## ABSTRACT

The portuguese surrealist Mário Cesariny is known for his dialogues with countless artists. In his poetic work, we can find not only poems that dialogue with other portuguese authors, such as Cesário Verde, Mário de Sá-Carneiro and Fernando Pessoa, but also with artists that are beyond his national tradition, like Antonin Artaud, William Shakespeare and Edgar Allan Poe. This research's purpose is to reflect about the dialogue Cesariny establishes with an acclaimed poet of portuguese literature: Luís Vaz de Camões. In the library that the surrealist made of his poetry, this poet rests in a peculiar space. According to Maria Lessa, Cesariny's return to Camões happens in a tortuous way, since the author of *Os Lusíadas* name is rarely said by the surrealist. The erasure of Camões name, however, doesn't mean the poet is completely absent. Through Cesariny's poems, we can find traces of Camões, details that dialogue with a poet that left his mark in the portuguese culture. Our reading exercise is devoted to the search of these moments where Cesariny defies Camões. Both Mário Cesariny and Luís de Camões have built ideas on love and erotism and this is in the center of their poetry. That means reflecting about the dialogue Cesariny establishes with portuguese's literary tradition is also reflecting about a dialogue with the tradition of a philosophy of love in Portugal.

**Keywords:** Mário Cesariny; Luís de Camões; love; erotism; tradition.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1:</b> Luis Buñuel; Salvador Dalí. <i>Un chien andalou</i> . 1929.....	11
<b>Figura 2:</b> Capa de <i>Alguns mitos maiores alguns mitos menores propostos à circulação pelo autor</i> .....	15
<b>Figura 3:</b> Adolf Hirémy-Hirschl. <i>O nascimento de Vênus</i> . 1891.....	21
<b>Figura 4:</b> John Everett Millais. <i>Ophelia</i> . 1852.....	22
<b>Figura 5:</b> Mário Cesariny. <i>Este é o meu testamento de Poeta</i> , 1994.....	33
<b>Figura 6:</b> Primeiro fragmento de <i>Este é o meu testamento de Poeta</i> .....	34
<b>Figura 7:</b> Segundo fragmento de <i>Este é o meu testamento de Poeta</i> .....	39
<b>Figura 8:</b> Terceiro fragmento de <i>Este é o meu testamento de Poeta</i> .....	40
<b>Figura 9:</b> Mário Cesariny. <i>Quando o pintor é um caso à parte ou As velhas ainda lá estavam</i> . 1970.....	54
<b>Figura 10:</b> Mário Cesariny. <i>Quem somos? De onde viemos? Para onde vamos?</i> . 2000.....	57
<b>Figura 11:</b> Mário Cesariny. <i>Como um ser inorgânico</i> . 1956.....	57
<b>Figura 12:</b> Fragmentos de <i>Autografia</i> , dirigido por Miguel Gonçalves Mendes.....	58
<b>Figura 13:</b> Mário Cesariny. <i>Porta do mar</i> . 1999.....	59



## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: AMOR, EROTISMO, POESIA E TRADIÇÃO .....	10
1. POEMA EM NAUFRÁGIO: “TU ESTÁS EM MIM COMO EU ESTIVE NO BERÇO” ...	17
2. A DECOMPOSIÇÃO DA FORMA: “EM TODAS AS RUAS TE ENCONTRO” .....	28
3. LIÇÃO DO AMANHECER: “RECONHEÇO ESTE QUARTO IMPERMEÁVEL” .....	42
4. DIANTE DO TÚMULO: “FAZ-SE LUZ PELO PROCESSO” .....	51
CONCLUSÃO .....	59
REFERÊNCIAS.....	62

## INTRODUÇÃO: AMOR, EROTISMO, POESIA E TRADIÇÃO

É numa experiência coletiva que vemos o nascimento das primeiras ideias que o Ocidente teceu sobre o Amor. *O banquete* de Platão nos convida a um encontro com discursos que se tornaram base filosófica para os amantes através dos séculos. Pelos lábios de Diotima, uma profetisa anciã, nos é legado aquilo que chamamos de escala platônica do amor: “embaixo, o amor a um corpo belo; em seguida, a beleza de muitos corpos; depois, a própria beleza; mais tarde, a alma virtuosa; por fim, a beleza incorpórea” (Paz: 2001, 44). Viagem ascendente que parte do corpo para negá-lo em seguida: “Em ti / *Começaria* a minha Ideia”. Esta Ideia de Amor sobrevive ao tempo, marcando sua presença na poesia e na língua – dizemos “amor platônico” quando falamos de um amante inalcançável, um desejo que não se consuma na carne.

Porém, é o próprio banquete, como experiência coletiva, que não nos deixa esquecer que há muitos lugares à mesa. O Amor não é uma Ideia absoluta e fechada, em sua universalidade, o sentimento amoroso inspira *ideias* que se transformam e se chocam sem se excluírem. Ideias que se satisfazem pelo atrito e pela metamorfose. Como a literatura, o amor não encontra uma forma definitiva: a escala platônica do amor sobrevive ao ser relida, contradita e citada pelos outros. Palavras como *corpo* e *alma* – essenciais na construção de uma ideia de amor – são transformadas pelo tempo.

As ideias de amor se confundem facilmente com as ideias de erotismo. Uma percepção comum, que a princípio adotaremos aqui, é a de que o erotismo estaria associado ao desejo pelo *corpo*, enquanto o amor designaria um desejo transcendental, pela *alma*, pelo eterno. A partir da leitura de *O banquete*, há críticos que chegam a utilizar a palavra *erotismo* quase como um sinônimo de amor baixo (o desejo pelo *corpo*) e a palavra *amor* quase como um sinônimo de amor elevado (o desejo pela *alma*).

Georges Bataille separa aquilo que designa como *O erotismo* em três formas: o erotismo dos corpos, o erotismo dos corações e o erotismo sagrado. Essas três formas não excluem umas às outras, de modo que o escritor chega a afirmar que “[o] erotismo dos corações [...] se separa, na aparência, da materialidade do erotismo dos corpos, mas dele procede” (Bataille: 1987, 18). Iremos aproximar o *erotismo dos corpos* a o que outros autores tratam como um erotismo propriamente dito (o desejo pelo *corpo*), e o *erotismo dos corações* a o que outros autores chamam de amor (o desejo pela *alma*). A aproximação não é exata, mas

não deixa de ser um movimento de associação possível e talvez necessário para a compreensão do texto de Bataille.

Octavio Paz considera que “sem erotismo – sem forma visível que entra pelos sentidos – não há amor, mas este atravessa o corpo desejado e procura a alma no corpo e, na alma, o corpo. A pessoa inteira” (Paz: 2001, 34). Em todos os casos, “não há amor sem erotismo” (ibidem, p. 97), ou: não há amor elevado sem amor baixo; não há erotismo dos corações sem erotismo dos corpos. O desejo pela *alma* é inseparável do desejo pelo *corpo*, trata-se sempre de um exercício dos sentidos: amamos o que vemos, o que ouvimos, o que tocamos, amamos um cheiro, um sabor. “O amor nasce à vista da pessoa bela” (Paz: 2001, 43), a Dama de Shalott encara sua maldição ao tirar os olhos do espelho para alcançar a imagem de um Lancelot que não fosse apenas o real refletido, mas a carne e o osso, a matéria: o corpo. Princípio de amor que também está inscrito na língua: dizemos “amor à primeira vista” quando temos o olhar assaltado pelas cores de um outro.

Ao se debruçar sobre quatro meta-poemas do surrealista português Mário Cesariny, onde um sujeito poético se apresenta enamorado pelo próprio objeto artístico, pelo próprio poema, nosso estudo busca refletir não só sobre o amor e o erotismo, mas também sobre a relação que estes estabelecem com a poesia: “Os sentidos são e não são deste mundo. Por meio deles, a poesia ergue uma ponte entre o *ver* e o *crer*. Por essa ponte a imaginação ganha corpo e os corpos se convertem em imagens” (Paz: 2001, 12). Escrevendo num século em que os artistas passam a conceber a linguagem como matéria, Cesariny é tomado pela visão de um corpo *a verso*, um corpo de palavras. Seus meta-poemas encenam uma fusão das ideias de amor e erotismo a uma concepção moderna de poesia: é sobre o corpo do poema que estão os olhos do poeta.



**Figura 1:** Luis Buñuel; Salvador Dalí. *Un chien andalou*. 1929

Se considerarmos que o século XX “viveu e pensou em termos de guerra mundial, mesmo quando os canhões se calavam e as bombas não explodiam” (Hobsbawm: 1995, 30) não é estranho que um movimento como o surrealismo, nascido entre guerras, seja muitas vezes lembrado por aquilo que tem de mais insólito. Apostando no inconsciente como condutor da criação artística, com uma inegável frequência as obras surrealistas são reveladoras de imagens chocantes e incompreensíveis, reflexos de uma experiência histórica traumática. Daí, talvez, a violência com que se inicia o curta-metragem *Um cão andaluz*, dos surrealistas espanhóis Luis Buñuel e Salvador Dalí: trata-se de imagens que só podem ser vistas por olhos cortados, rastros de um tempo em ruína. Ainda que carregado por essas imagens – que provocam tanto espanto quanto fascínio em seus observadores – o surrealismo se levanta não pela violência que o invade e o circunda, mas por três palavras que mantêm relações tão íntimas que, ao nos debruçarmos em uma, necessariamente esbarramos nas outras: *Amor, Liberdade e Poesia*.

Para os objetivos deste estudo, talvez a melhor forma de começar a pensar nessa intimidade seja partindo da seguinte afirmação: o amor pede a interlocução, “ninguém tem vontade de falar de amor se não for *para* alguém” (Barthes: 2018, 114). Se solitário, o enamorado então imagina um outro na cena amorosa, um *tu* a quem se direciona. Seja na linguagem verbal, como nas cartas que dedicamos à pessoa amada, seja na linguagem não-verbal, como num braço que se estende convidando à dança, o discurso amoroso se estrutura a partir de uma relação entre *eu* e *tu*: locutor e interlocutor, remetente e destinatário. Com a linguagem, o amor busca pelo outro.

Essa busca pelo outro se apresenta como um dos aspectos fundamentais da poesia de Mário Cesariny, que *viveu e pensou* conforme a tríade *Amor, Liberdade e Poesia*, mesmo sob os olhos vigilantes da ditadura salazarista. Para Maria Silva Prado Lessa, “o poeta que se apresenta nas cenas de escrita de Mário Cesariny aponta a necessidade de diálogo amoroso com um interlocutor – seja ele um texto alheio, seja um possível leitor” (Lessa: 2017, 43). No livro *pena capital*<sup>1</sup>, nos deparamos com algumas cenas de escrita em que o interlocutor encontrado é o próprio texto que se deita no papel, isto é, o poema é o outro, o “tu” a quem o eu-lírico se dirige. Isso implica num complexo jogo metalinguístico, pois enquanto tece seu

---

<sup>1</sup> Na edição de 1982, que é de grande importância para este estudo, o título do livro *pena capital* aparece em minúsculas, assim como o título dos poemas.

discurso amoroso, enquanto escreve, o poeta está a dar forma ao corpo que ama: o corpo do poema.

Um fato interessante sobre a atividade poética de Cesariny está na dedicação com que reedita suas obras. Em se tratando de *pena capital*, o autor nos apresenta seis diferentes edições, que datam de 1957, 1961, 1972, 1982, 1999 e 2004<sup>2</sup>. A cada reedição, o livro passa por diversas alterações: há poemas que são retirados, outros que se acrescentam, ocorrem mudanças de títulos, palavras e versos. Possibilitando incontáveis vias de leitura, “a obra de Cesariny aceita sua condição de terminada, não de concluída” (Lessa: 2017, 20).

É importante que isso fique em destaque pois sem algumas alterações que acontecem na quarta edição de *pena capital*, publicada em 1982, a leitura que propomos aqui talvez não fosse possível. Os quatro meta-poemas que formam o *corpus* deste estudo chamam a atenção por compartilharem o mesmo título: “poema”. São aqueles que começam por: “Tu estás em mim como eu estive no berço”, que só é incluso na quarta edição de *pena capital* (1982); “Reconheço este quarto impermeável” e “Faz-se luz pelo processo”, que já aparecem nas primeiras três edições (1957, 1961, 1972), mas como as seções IV e V de outro poema, “AUTOGRAFIA”; e o célebre “Em todas as ruas te encontro”, que, apesar de já ter o título “poema” nas duas primeiras edições, é removido na terceira e então reinserido na quarta edição, de modo que os quatro poemas só aparecem como homônimos a partir de 1982, sugerindo, assim, sua relação.

Estes poemas aproximam a escrita poética da experiência erótico-amorosa. No que se refere à literatura portuguesa, a reflexão poética sobre o amor e o erotismo encontra uma forte tradição, de que podemos destacar as cantigas trovadorescas e Luís de Camões, um poeta cujo diálogo com Mário Cesariny terá relevo ao longo deste trabalho. Maria Lessa constata que há um “certo apagamento desse poeta” (2017, 78) na obra do surrealista, sobretudo devido à corrupção da poesia camoniana pelo discurso salazarista, que torna *Os Lusíadas* – poema que, desde sua concepção, é memória da colonização – emblema do imperialismo português, que continuava a explorar o continente africano durante o século XX. Entretanto, ainda que sejam raras as vezes que esse nome é enunciado em sua obra, Cesariny parece tecer um intertexto secreto<sup>3</sup> com Camões, de modo que a leitura dos poemas que formam o *corpus* inicial deste estudo nos conduz a outros textos e telas em que esse diálogo pode ser reconhecido.

---

<sup>2</sup> Em *O surrealismo em Portugal e a obra de Mário Cesariny de Vasconcelos* (1986), Maria de Fátima Marinho Saraiva registra, com formidável rigor, as variantes presentes em cada uma das edições que haviam sido publicadas até então.

<sup>3</sup> Este termo foi pensado pelo professor Nazir Ahmed Can, a propósito da apresentação de parte desta pesquisa,

Cesariny enfrenta um problema ético em torno da poesia camoniana: como dialogar com uma tradição literária que é culturalmente violada pelo fascismo? Esse problema adquire um tom elegíaco nos poemas e pinturas em que é sutilmente abordado. Como aponta Diana Fuss, a elegia versa não só sobre a perda de uma pessoa amada, mas também sobre a perda de “objetos, abstrações, instituições e valores” (Fuss: 2013, 6)<sup>4</sup>. O que encontramos em Cesariny, portanto, parece ser a dramatização da perda de formas e imagens que incorporam um sentido histórico na literatura portuguesa. Formas e imagens que constroem ideias sobre o amor, a poesia e o erotismo.

Em uma entrevista para o *Jornal de Letras e Artes*, Bruno da Ponte pede que Mário Cesariny comente sobre as polêmicas em torno dos prêmios atribuídos pela Sociedade Portuguesa de Escritores, no que o poeta responde:

Os prêmios literários significam sempre o prémio do bem escrever e são sumamente ridículos [...] O que é, vamos lá, premiável, ou não, é o ser moral representado no homem, analfabeto que seja, amoroso de maior liberdade, maior realização, mais espaço para a morte. [...] Ante o estranho apetite dos Camões (da tripa, do estômago, do sexo, dos olhos, do espírito, das mãos), a sociedade, qualquer sociedade, incluídas as sociedades de escritores, não torce um parágrafo ao seu regimento, nem sei se o poderia fazer, mas costuma, de quando em onde, sagrar um imortal para consumo próprio e euforia da classe (Cesariny: 1985 [1962], 91).

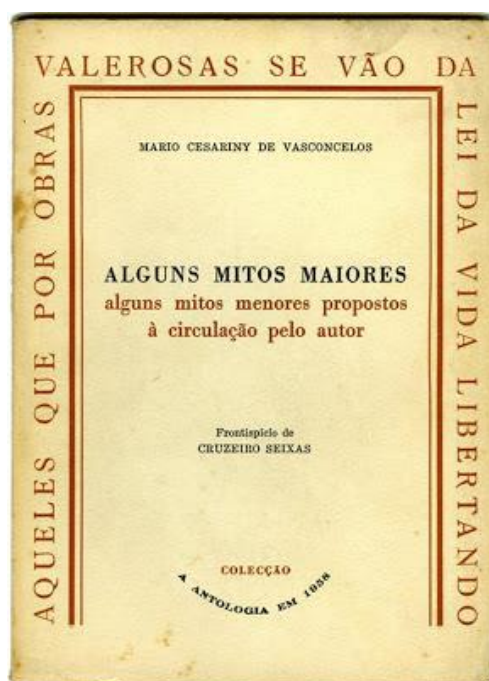
O nome de Camões é seguido por um recurso recorrente em seus poemas: a enumeração. Ao referenciar a canonização de Camões, Cesariny nos apresenta a uma sequência que pode representar tanto a preparação de uma vítima para o ritual de sacrifício quanto um fato biográfico sobre o corpo morto do poeta, enterrado em vala comum, intocado pela suposta glória literária que séculos depois lhe recolheria os pedaços a serem imortalizados no Mosteiro dos Jerónimos – precisamente em 1880, quando comemoravam o tricentenário de sua morte. A transladação de seus restos mortais não pode ser pensada fora da história, tendo em vista que esse é um período em que o movimento republicano ganha força em Portugal e as celebrações em torno de Camões são pensadas como uma “regeneração espiritual do país” (Sandmann: 2003, 197) diante das crises enfrentadas pelos portugueses ao longo do século XIX, criando um laço político entre Camões e a glória nacional.

---

durante a XLII Jornada Giulio Massarani de Iniciação Científica da UFRJ.

<sup>4</sup> As traduções de Fuss (2013) são nossas. “The ethical burdens of poetic elegy have apparently only increased in the modern period, as elegy’s subjects have multiplied to include not just persons but objects, abstractions, institutions, and values”.

O diálogo que Cesariny estabelece com a poesia camoniana parece ser movido por um desejo de profanação, por um desejo de formar um outro túmulo, um outro modo de ler Camões. A capa de *Alguns mitos maiores alguns mitos menores propostos à circulação pelo autor* é emoldurada pela paródia de um fragmento de *Os Lusíadas*. “Aqueles que por obras valerosas / se vão da lei da *Morte* libertando” (*Lus.*, I, 2, grifo nosso) são os versos que aparecem na segunda estância da epopeia, apontando para uma imortalização dos feitos portugueses que se realizaria pelo canto.



**Figura 2:** Capa de *Alguns mitos maiores alguns mitos menores propostos à circulação pelo autor*.

Com a intervenção de Cesariny, lemos “Aqueles que por obras valerosas se vão da lei da *Vida* libertando”, frase que se inscreve pelas bordas como um epitáfio, a tornar a visão do próprio livro semelhante à de uma lápide. Se, por um lado, esta pedra anuncia a perda de uma tradição – o desejo de romper com uma tradição que está ligada aos mitos de glória que se tornaram parte fundamental da cultura portuguesa – por outro, reabilita uma morte que se aproxima do gozo, do ser “amoroso de maior liberdade”, uma morte que transgride o poder.

O elogio à morte atravessa o diálogo entre Cesariny e Camões a tal ponto que o surrealista parece tornar a decomposição da poesia camoniana técnica que dá forma a uma visão sobre sua herança poética. No ensaio “O *tombeau* das vanguardas”, Marcos Siscar chama a atenção para o fato de que um túmulo “é também um monumento: o que se escolhe

marcar com o mármore do fim é também aquilo que edifica uma presença pela via da homenagem” (Siscar: 2016, 35). Nesse sentido, nosso estudo trabalha com as contradições que este intertexto incorpora: desejo de ruptura que é marcado pela manutenção de um laço com a tradição, monumentalização profana, leitura, indistintamente, “Lápide e versão” (Brandão: 2017, 173).



## 1. POEMA EM NAUFRÁGIO: “TU ESTÁS EM MIM COMO EU ESTIVE NO BERÇO”

Transforma-se o amador na cousa amada,  
por virtude do muito imaginar;  
não tenho, logo, mais que desejar,  
pois em mim tenho a parte desejada.

Se nela está minh'alma transformada,  
que mais deseja o corpo de alcançar?  
Em si sòmente pode descansar,  
pois consigo tal alma está liada.

Mas esta linda e pura semideia,  
que, como um acidente em seu sujeito,  
assi co a alma minha se conforma,

está no pensamento como ideia:  
[e] o vivo e puro amor de que sou feito,  
como a matéria simples busca a forma.

(CAMÕES apud MACEDO, 2013, p. 23 – 24)

Camões é um poeta que modernamente pensa o amor como “uma experiência *peçoal* a ser vivida ativamente” (Macedo: 2013, 13, grifo nosso). Este modo de encarar o mundo que “prefere ‘verdades’ a ‘Verdade’” (ibidem) é uma das muitas razões pelas quais sua poesia continua sendo relida mesmo após cinco séculos de sua concepção. Ao longo do tempo, a lírica e a épica camoniana foram retomadas por diversos escritores que nelas encontraram uma importante referência literária. Entretanto, no caso de Mário Cesariny, o retorno a Camões se dá “de forma tortuosa” (Lessa: 2017, 78), tendo em vista que, com exceção de três poemas presentes em *O virgem negra*, Camões não é diretamente referenciado pelo surrealista em sua obra poética. Apesar disso, parece-nos inevitável estabelecer um diálogo entre o soneto “Transforma-se o amador na cousa amada” e o primeiro meta-poema de Cesariny a ser analisado aqui:

poema

Tu estás em mim como eu estive no berço  
como a árvore sob a sua crosta  
como o navio no fundo do mar

(Cesariny: 1982, 23)

Os dois poemas têm como tema a fusão entre um ser e outro. Em se tratando de Camões, “[o] conceito da transformação do amante em quem ama é central a todos os neoplatonismos do Renascimento” (Macedo: 2013, 22). Ao reafirmar o desejo pelo *corpo* frente o desejo pela *alma*, o soneto é elaborado de modo que demonstre como a fusão neoplatônica, característica do chamado amor elevado, seria irrealizável. Para Helder Macedo, Camões parece

trazer uma nova dimensão valorativa à escala platônica do amor [...] que definia como ‘baixo amor’ a submissão do espírito ao corpo, como ‘amor misto’ a não rejeição do corpo e como ‘amor sublime’ a negação do corpo em pura espiritualidade. Da perspectiva que Camões aponta [...] o chamado ‘amor misto’ é investido com o valor superior (ibidem, p. 21-22).

O desejo do corpo pelo corpo é dignificado pela lírica camoniana. Se a fusão entre amador e amada se realizasse, “o corpo não deveria ter mais causa para desejar ou então (e Camões ironicamente sugere o *indecoroso autoerótico* de tal conclusão perfeitamente lógica) só em si próprio poderia satisfazer o seu desejo” (ibidem, p. 23, grifo nosso).

Ao refletir sobre a ausência do corpo desejado, o eu-lírico camoniano demonstra um sentimento de incompletude e insatisfação com o prazer solitário. Podemos observar que, no soneto, o *corpo* se aproxima da *matéria* e da *forma*, enquanto a *alma* se aproxima da *ideia*, do *pensamento* e do ato de *imaginar*. Para Camões, o desejo pela alma amada – ser imaginado, encontrado por via do pensamento –, não prevalece sobre o desejo pelo corpo – ser material, encontrado no ato erótico. Há, porém, uma cantiga de amigo, escrita por Meendinho, que nos apresenta uma outra perspectiva sobre o *indecoroso autoerótico*:

Sedia-m’ eu na ermida de San Simion  
e cercaron-mi as ondas, que grandes son:  
eu atendend’ o meu amigo,  
eu atendend’ o meu amigo!

Estando na ermida ant’ o altar,  
e cercaron-mi as ondas grandes do mar:  
eu atendend’ o meu amigo,  
eu atendend’ o meu amigo!

E cercaron-mi as ondas, que grandes son,  
non ei i barqueiro, nen remador:  
eu atendend’ o meu amigo,  
eu atendend’ o meu amigo!

E cercaron-mi as ondas, do alto mar  
non ei i barqueiro, nen sei remar:

eu atendend' o meu amigo,  
eu atendend' o meu amigo!

Non ei i barqueiro, nen remador;  
morrerei fremosa no mar maior:  
eu atendend' o meu amigo,  
eu atendend' o meu amigo!

Non ei i barqueiro, nen sei remar  
morrerei fremosa no alto mar:  
eu atendend' o meu amigo,  
eu atendend' o meu amigo!

(Meendinho: 1996, 145-146)

No primeiro plano da cantiga, observamos uma moça que, sozinha, se vê cercada pelo mar que sobe até invadir a ermida, levando-a a pensar que irá se afogar. Se pensarmos nas metáforas presentes nas cantigas trovadorescas, perceberemos que esta cantiga representa, também, uma cena de prazer solitário. A ausência do amado fica marcada no refrão “eu atendend' o meu amigo / eu atendend' o meu amigo!” e no paralelismo dos versos “non ei i barqueiro, nem remador”, “non ei i barqueiro, nen sei remar”. Uma leitura clássica desta cantiga identifica as ondas como o elemento feminino que seria metáfora para a crescente excitação da moça, e a morte como seu momento de gozo; minha proposta de leitura tem como foco um elemento masculino do texto: o mar. Vejo o mar como uma fantasia elaborada em torno da solidão: estando distante de seu amigo, o mar se apresenta como um parceiro possível, como se a *alma* imaginada do outro, por via da metáfora, encontrasse um *corpo*. Uma metamorfose que rerepresenta o corpo desejado como um corpo de água e sal: movimento de sublimação que não *nega* o corpo, mas o transforma poeticamente. Em *A dupla chama*, Octavio Paz afirma que

A relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal [...] O erotismo é sexualidade transformada: metáfora. A imaginação é o agente que move o ato erótico e o poético [...] A imagem poética é abraço de realidades opostas e a rima é cópula de sons; a poesia erotiza a linguagem e o mundo porque ela própria, em seu modo de operação, já é erotismo (Paz: 2001, 12).

O conceito de *imagem poética* proposto por Paz está diretamente ligado ao uso das metáforas. Um exemplo utilizado pelo autor é o da pedra que é como a pluma: “a pedra é um momento da realidade; a pluma, outro; de seu choque surge a imagem, a nova realidade” (Paz: 1982, 121). Poderíamos parafrasear como: o amado é um momento da realidade; o mar, outro; de seu choque surge a imagem, a nova realidade – o novo corpo. Trata-se de um ato de fusão

poética que se aproxima da fusão que move o amor e o erotismo: “[o] desejo aspira sempre a suprimir as distâncias, conforme vemos no desejo por excelência: o impulso amoroso. A imagem é a ponte que liga o desejo entre o homem e a realidade” (ibidem, p. 80).

Privilegiando a linguagem metafórica, o meta-poema de Cesariny se aproxima da cantiga, e parece jogar com a relação que há entre amor, erotismo e poesia – tanto pelo fato de o “tu” a quem o sujeito poético se dirige ser o próprio poema, quanto pela sua própria forma, tendo em vista que a imagem poética tem como veículo principal a palavra “como”: *isto é como aquilo* (ibidem, p. 80). A partir do uso anafórico da conjunção comparativa, o meta-poema revela o erótico “abraço de realidades” que forma a imagem poética: os pares “tu” e “mim”, “eu” e “berço”, “árvore” e “crosta”, “navio” e “mar” se aproximam de tal modo que ao ler “a árvore sob a sua crosta” estamos lendo, também, *tu sob mim* – ou *tu em mim*. O poema encena um movimento contínuo de transformação, de fusão entre uma realidade e outra, entre um ser e outro. Para Cesariny,

A ação surrealista tende constantemente, como no acto amoroso, a fundir num só total delirante, “explosivo-fixo”, “solene-circunstancial”, todas as presenças, *ligando estreitamente a coisa a possuir e os meios de possuí-la* numa viagem que só se termina quando ardeu por completo não apenas o carvão que movia a locomotiva, mas a locomotiva, a estação de chegada, os rails e os passageiros (Cesariny: 1997, 89, grifo meu).

“O que significa o erotismo dos corpos senão uma violação do ser dos parceiros[?]” (Bataille: 1987, 16). A fusão conduz à morte, ao abismo – não por acaso vemos “o navio no fundo do mar” no último verso. O que observamos neste meta-poema não é nem o amor misto camoniano, nem o amor elevado propriamente dito, mas uma outra forma de experiência amorosa. Trata-se de um amor que se realiza pela poesia, pela *erótica verbal*, é o movimento de um sujeito que busca pelo outro não só *com* a linguagem, mas *na* linguagem.

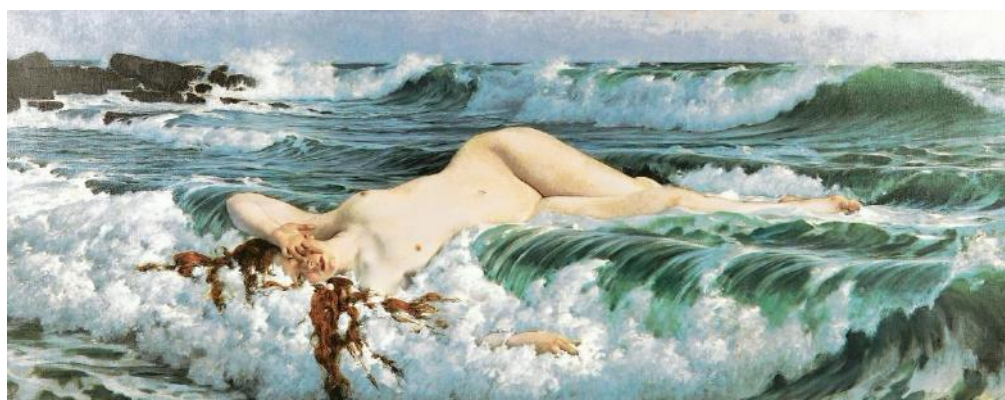
Citando um trecho dos *Fragmentos de um discurso amoroso*, de Roland Barthes: “A linguagem é uma pele [...] É como se eu tivesse palavras ao em vez de dedos, ou dedos na ponta das palavras [...] a linguagem goza de tocar a si mesma” (Barthes: 2018, 113) – *pequena morte* que a palavra encena; e um trecho do ensaio “A literatura e o direito à morte”, de Maurice Blanchot, sobre os abismos na linguagem:

Na palavra, morre o que dá vida à palavra; a palavra é a vida dessa morte; é “a vida que carrega a morte e se mantém nela”. Admirável poder. Mas algo estava ali e não está mais. Algo desapareceu. Como encontrá-lo, como me voltar para o que é antes, se todo o meu poder consiste em fazer o que é depois? A linguagem da literatura é a busca desse momento que a precede.

Geralmente ela a nomeia existência; ela quer [...] o que é fundamento da palavra e que a palavra exclui para falar, o abismo, o Lázaro do túmulo, e não o Lázaro devolvido ao dia, aquele que já tem mau cheiro, que é o mal, o Lázaro perdido, e não o Lázaro salvo e ressuscitado (Blanchot: 2011, 335).

A reflexão de Blanchot parece ser essencial para pensar no movimento que identificamos na poesia de Cesariny: seja nas cinzas que cobrem o que um dia foi estação, trilhos, passageiros e locomotiva; seja no navio que se perde no mar – ou na moça que é engolida por ele – este amor que se realiza poeticamente confina com a morte, com a perda. Trêmula de desejo, a linguagem é o corpo em abismo, a presença da ausência do outro. A palavra é como o contorno de um corpo que amassa os lençóis, um roxo, o som de uma onda que se quebra e se propaga. É na “materialidade da linguagem” (ibidem, p. 335) que o sujeito poético de Cesariny (re)encontra o corpo desejado.

Quando passamos a conceber a linguagem como lugar da ausência *materializada*, da “não-existência que se tornou *palavra*” (ibidem, p. 334), do deixar de ser para tornar a ser de outra forma, percebemos o *poder obscuro* que a literatura detém, pois é a literatura que reconhece que “felizmente, a linguagem é uma coisa: é a coisa escrita, um pedaço de casca, uma lasca de rocha, um fragmento de argila em que subsiste a realidade da terra. A palavra age [...] como um feitiço que obriga as coisas, tornando-as realmente presentes fora delas mesmas” (ibidem, p. 336). A palavra permanece como vestígio, através dela a moça pode olhar o mar e ver o corpo perdido, o corpo possível.



**Figura 3:** Adolf Hirémy-Hirschl. *O nascimento de Vênus*. 1891.

É por um ato de violação que nasce a deusa do amor: quando Saturno, o deus do tempo, corta o falo de seu pai, Urano, e lança este pedaço do céu no mar. Na espuma libertada pela carne imortal, num vestígio do céu, o corpo de Vênus encontra a forma. A pintura do

húngaro Adolf Hirémy-Hirschl cria um contraste ao não representar a deusa erguida, firme sobre a concha, como a vemos no conhecido quadro de Botticelli, mas a ser carregada – ou entregue – pelas ondas. A Vênus que temos sob os olhos é como uma Ofélia perdida no mar.



**Figura 4:** John Everett *Millais*. *Ophelia*. 1852.

Ofélia nasce no teatro. Em *Hamlet*, de Shakespeare, a personagem se apresenta como uma figura cercada de contradições: representa tanto a mulher pura, angelical, quanto a mulher fatal, investida de sensualidade. Como a moça da cantiga de Meendinho, a personagem morre afogada. Numa cena ambígua, que pode ser lida tanto como ato suicida quanto como acidente, ela tem o corpo engolido por um rio. Com o tempo, Ofélia é convidada a participar de outras linguagens, sendo resgatada pela literatura e pelas artes plásticas. No poema “pena capital” – que dá título ao livro onde encontramos os meta-poemas sendo analisados aqui – seguindo um “barco a que faltam os pulmões” (Cesariny: 1982, 95), “o branco corpo de Ofélia” (ibidem, p. 97) se atira ao mar.

Frente a frente, Vênus e Ofélia me ajudam a dar forma à reflexão que desejo expressar aqui. O corpo do mar: berço e leito de água e sal. Palavra onde o poema naufraga, onde o amor se realiza. Encenando um percurso pela obra de Cesariny, percebemos que a imagem do “navio no fundo do mar” é constante:

Sonho um barco em naufrágio e um mar tão fundo que a descida ao abismo é lentidão sem fim. Os afogados, no castelo da proa, ou subidos aos mastros, interrogam sem resultado aquele novo horizonte. Alguns, mais animosos, experimentam lançar-se, desde o mastro grande, para o caos sereno e azul que envolve tudo. Mas o gesto é inútil: permanecem pairando, o corpo em cruz, até que voltam ao ponto de partida. Outros, propõem remar. E entretanto descem lentamente o abismo. (Cesariny: 2017, 702)

Sonho um barco em naufrágio, e um mar tão fundo que a descida do abismo é lentidão sem fim. Os afogados, no castelo da proa ou subidos aos mastros, interrogam sem resultado o seu novo horizonte. Desce-se? Sobe-se? Ou simplesmente oscilam? Alguns, mais ansiosos, experimentam lançar-se desde o mastro grande, todo obscuridade, para o caos sereno e azul que envolve tudo. Mas o gesto é inútil: permanecem pairando, o corpo em cruz, até que voltam ao ponto de partida. Outros propõem remar. E entretanto descem lentamente o abismo. (Cesariny: 1977, 36-37)

O primeiro fragmento encontra-se em “Passagem dos Sonhos”, texto que borra as fronteiras entre a poesia e a prosa, sendo composto tanto por versos quanto por trechos que se assemelham mais à forma narrativa, como o que trago aqui. Sua primeira publicação se dá no livro *19 Projectos de Prémio Aldonso Ortigão seguidos de Poemas de Londres* (1971), entretanto, seu título segue um modelo apresentado no livro *Planisfério e outros poemas* (1961), onde encontramos poemas como “passagem dos amantes justicados”, “passagem de Rimbaud” e “passagem dos elefantes”, de modo que não seria estranho considerar que a “Passagem dos Sonhos”, a princípio, fosse destinada ao *Planisfério* ou, ao menos, se apresente como um eco deste.

O segundo fragmento encontra-se em *Titânia história hermética em três religiões e um só Deus verdadeiro com vistas a mais luz como Goethe queria* – doravante, *Titânia* – narrativa chamada de “romance impossível” por Maria de Fátima Marinho Saraiva, escrita em 1953, como nos informa a data presente em sua última página, e publicada apenas em 1977, junto da segunda edição do livro de poemas *A cidade queimada*. Na capa da edição, vemos *Titânia e a Cidade Queimada*, de modo que leitores desavisados – como eu, em 2018, quando comecei a ler Mário Cesariny – podem pensar que se trata de uma única obra, e não de dois títulos distintos que foram fundidos pela diagramação. Nesse gesto, percebemos como Cesariny fez da edição e reedição de seus livros uma ferramenta de impacto sobre seus leitores, sobretudo aqueles que encontrariam seu trabalho na posteridade, entre bibliotecas, sebos e indicações, não tendo acompanhado as publicações cronologicamente.

Em uma carta a Saraiva, o autor conta que “aquilo [*Titânia*], em 1953, como em 77, quando saiu, *não está pronto*. Em 53 não saía, eu não queria, em 77 saiu talvez para que de

todo não se perdesse” (CESARINY apud SARAIVA, 1986, p. 417). Em Titânia encontramos uma prostituta que, primeiro, nasceu “de um buraco deixado nas ondas por Vênus Urânia” (Saraiva: 1986, 423), e, em seguida, “nasceu rapaz e chamou-se Titanin” (Cesariny: 1977, 17). Figura que rememora os mitos do nascimento de Vênus e da androginia, “macho e fêmea do corpo da imaginação” (ibidem, p. 48).

À deusa do Amor a história também deu uma dupla face: de um lado, Vênus Urânia, nascida de um pedaço do céu, deusa que inspira o amor elevado, o desejo pela alma; de outro, Vênus Anadiômena, deusa dos amores baixos, do desejo pelo corpo. Num capítulo em que o narrador extradiegético<sup>5</sup> de *Titânia* – poderíamos dizer narrador-autor – apresenta aos leitores um “juízo grave e nada particular” (ibidem, p. 45) que um “grande viajante” faz da protagonista, lemos a seguinte passagem:

Um poeta ancião, grato aos ritos humanos dos seus deuses, escreveu um dia, em duas penadas mestras, que o Amor é Duplo e Muito Contraditório. Eu não acho. Acho-o Corpóreo, Uno e Antimuro. Mas como nesta coisa de autoridades melhor é invocar ditiramicamente um pensamento idóneo do que esfiar análises imbeles, ouçamos o poeta grande e antigo:

“Naquele tempo em que os homens falavam, e feitas todas as somas e subtrações necessárias, descobriu-se que havia dois anjos do amor:

“Um deles tinha tudo: paz de espírito; comida; o consenso das pátrias. Era a Vênus Terrestre, a Anadiômena, essa que é inteiramente bela. O outro não tinha nada: era a Vênus Celeste, depois também chamada Urânia da Conceição.

“Pobre de todas as coisas era pois muito esta. De seu só tinha o ar que vem do ar e que não se pertence nem se acaba; que modela o contorno dos países, muda a vida dos homens e a posição dos astros; mas não pode ser rio; nem cidade feliz nem sombra farta.

“Pois é seu corpo o corpo de um desejo; seu hálito, as monções e o amor da eternidade; suas mãos, o contorno de um homem que pensa.

“Era uma Vênus Feia, esta Vênus Celeste.

(ibidem, p. 46-47)

O “poeta ancião” que é mencionado nesse fragmento parece ser uma sátira de Camões. O discurso sobre os “dois anjos do amor” que o narrador-autor põe em seus lábios é representativo de uma leitura que o próprio poeta-crítico Mário Cesariny faz da lírica camoniana como uma espécie de neoplatonismo às avessas, onde Camões estaria limitado ao desejo do corpo pelo corpo. Segundo essa leitura, Camões teria abandonado Vênus Urânia,

---

<sup>5</sup> Há momentos em que a narração é cedida aos personagens.



tratando-a como aquela que “só [...] modela o contorno dos países, muda a vida dos homens e a posição dos astros”, aquela cujo corpo é “o corpo de um desejo [...] as monções e o amor da eternidade [...] o contorno de um homem que pensa”, mas que, ainda assim, seria “uma Vênus Feia” e esquecida. Trata-se de um olhar sobre a lírica camoniana que em muito diverge da leitura de críticos como Helder Macedo, que reconhecem em Camões uma subversiva “consagração do espírito na carne” (Macedo: 2013, 21), e diverge, também, de uma determinada tradição de leitura que considera Camões um poeta neoplatônico, dedicado ao amor sublime que Vênus Urânia inspiraria.

Se levarmos em conta a escolha do advérbio “ditirambicamente” perceberemos que nesse fragmento há, ainda, uma visão crítica sobre a épica camoniana, pois o ditirambo designa tanto uma composição poética feita de estrofes irregulares quanto um louvor a Baco, deus do vinho, do teatro e dos excessos, o mesmo deus que se dedica a sabotar os colonos portugueses n’*Os Lusíadas*. Na avaliação que o “grande viajante” – também Camões? – faz de Titânia, há uma clara oposição entre a heroína de Cesariny e a Vênus camoniana, deusa que, ao contrário de Baco, guia e protege os portugueses na epopeia:

“Essa tua Titânia é uma fraude, rapaz. Falas em hermetismo mas só porque te quadra esconder qualquer coisa que não respira, estrebucha, não caminha, arrasta-se, *não se levanta*, pende. Pois tu não dizes é alta, baixa, loura, morena, encarnada, branca. E as mamas, rapaz – secção fundamental – não te enlevam as mamas? Nã, assim também nã (o meu amigo anasala bastante). Titânia é um fantasma, Oberon dois fantasmas, Julião três fantasmas numa cidade fantasma. Ora vai actuar para outra freguesia!”

(ibidem, p. 45)

Os crespos fios de ouro se esparziam  
Pelo colo que a neve escurecia;  
Andando, as lácteas tetas lhe tremiam,  
Com quem Amor brincava e não se via.  
Da alva petrina flamas lhe saíam,  
Onde o Minino as almas acendia;  
Pelas lisas colunas lhe trepavam  
Desejos, que como hera se enrolavam.

(*Lus.*, II, 36)

É como se Titânia fosse concebida a partir da negação da imagem desta Vênus que protege aqueles que “quase todo o mar tem destruído / Com roubos, com incêndios violentos” (*Lus.*, I, 79). O naufrágio pode ser lido não só como símbolo de uma conduta poético-amorosa, mas também como postura ética assumida diante do “imaginário de um passado

glorioso do qual se apropriou o Estado Novo” (Lessa: 2017, 79-80). De fato, “Titânia é um fantasma”, “a nada-viva [...] sobre o meio das ondas” (Cesariny: 1977, 17), o vazio de um mar e de uma Vênus que não podem ser ditos sem que se relembre o colonialismo e o fascismo. Retornando ao sonho do narrador-autor:

Sonho um barco em naufrágio e um mar tão fundo que a descida ao abismo é lentidão sem fim. Os afogados, no castelo da proa, ou subidos aos mastros, interrogam sem resultado aquele novo horizonte. Alguns, mais animosos, experimentam lançar-se, desde o mastro grande, para o caos sereno e azul que envolve tudo. Mas o gesto é inútil: permanecem pairando, o corpo em cruz, até que voltam ao ponto de partida. Outros, propõem remar. E entretanto descem lentamente o abismo. (Cesariny: 2017, 702)

Sonho um barco em naufrágio, e um mar tão fundo que a descida do abismo é lentidão sem fim. Os afogados, no castelo da proa ou subidos aos mastros, interrogam sem resultado o seu novo horizonte. Desce-se? Sobe-se? Ou simplesmente oscilam? Alguns, mais ansiosos, experimentam lançar-se desde o mastro grande, todo obscuridade, para o caos sereno e azul que envolve tudo. Mas o gesto é inútil: permanecem pairando, o corpo em cruz, até que voltam ao ponto de partida. Outros propõem remar. E entretanto descem lentamente o abismo. (Cesariny: 1977, 36-37)

Há poucas diferenças entre estes trechos, mas com uma leitura atenta perceberemos que elas causam algum impacto. Uma das primeiras variações encontra-se na frase que inicia os fragmentos: “Sonho um barco em naufrágio e um mar tão fundo que a descida ao abismo é lentidão sem fim” (Cesariny: 2017, 702) e “Sonho um barco em naufrágio, e um mar tão fundo que a descida do abismo é lentidão sem fim” (Cesariny: 1977, 36). No trecho de “Passagem dos Sonhos”, a ausência da vírgula provoca uma perda de fôlego no leitor, que reflete a perda de fôlego dos navegantes que se afogam; em *Titânia*, a presença da vírgula sugere uma queda prosódica entre os objetos, o que torna a leitura deste longo período lenta como a descida no abismo de que se trata.

Outra variação que gostaria de destacar está nas frases seguintes: “Os afogados, no castelo da proa, ou subidos aos mastros, interrogam sem resultado aquele novo horizonte” (Cesariny: 2017, 702) e “Os afogados, no castelo da proa ou subidos aos mastros, interrogam sem resultado o seu novo horizonte. Desce-se? Sobe-se? Ou simplesmente oscilam?” (Cesariny: 1977, 36-37). No trecho de *Titânia*, são feitas duas interrogações em discurso indireto livre, seguidas por uma terceira interrogação do próprio narrador: “Desce-se? Sobe-se? Ou simplesmente oscilam?”. No livro, as frases aparecem cortadas, pois a última palavra impressa na página 36 é “interrogam”, de modo que os olhos do leitor, que acabaram de

*descer* a folha, *sobem* para continuar a leitura na página seguinte, encenando os movimentos dos afogados<sup>6</sup>. A aliteração das sibilantes nestas palavras – “De[sc]e-[s]e? [S]obe-[s]e? Ou [s]imple[s]mente o[sc]ilam?” – também tem um efeito de corte, e se assemelha a interjeição que usamos para representar o silêncio, que ocupa o “caos sereno e azul” do mar. Citando um trecho de *O arco e a lira*, de Octavio Paz:

Os opostos não desaparecem, mas se fundem por um instante [...] no ato amoroso a consciência é como a onda que, vencido o obstáculo, antes de se desmanchar, ergue-se numa plenitude na qual tudo – forma e movimento, impulso para cima e força da gravidade – alcança um equilíbrio sem apoio, sustentado em si mesmo [...] Cada vez que o leitor revive realmente o poema, atinge um estado que podemos, na verdade, chamar de poético. A experiência pode adotar esta ou aquela forma, mas é sempre um ir além de si [...] para ser outro (Paz: 1982, 29-30).

No ato de leitura, também é nosso o corpo que, seguindo Ofélia, cola “braços, pernas, boca, às velas marejadas” (Cesariny: 1977, 37) de um poema em naufrágio. Aliada a uma Vênus que, sem abandonar a terra, reposiciona os astros, a poesia de Mário Cesariny aparece como uma “busca *desejosa*” (Fagundes: 2009, 18) que conduz ao abismo, à fusão momentânea dos corpos, à indistinção entre o real e o imaginário, entre a vida e a morte, o “amador” e a “cousa amada”. Do *indecoroso autoerótico* aflora esta linguagem que, a tocar-se, é forma possível para conhecer a si sem obliterar o outro.

---

<sup>6</sup> Devo esta percepção à leitura que Maria Lessa faz do poema “pena capital”, onde “há uma coincidência entre o ato de virar a página do livro *pena capital* e o de virar páginas que sucede na cena da ‘hora da lição’” (Lessa: 2017, 86): “O Azul, virando a página: / Virou!!” (Cesariny: 1982, 93).

## 2. A DECOMPOSIÇÃO DA FORMA: “EM TODAS AS RUAS TE ENCONTRO”

Quando de minhas mágoas a comprida  
maginação os olhos me adormece,  
em sonhos aquela alma me aparece  
que para mim foi sonho nesta vida.

Lá numa soidade, onde estendida  
a vista pelo campo desfalece,  
corro para ela; e ela então parece  
que mais de mim se alonga, compelida.

Brado: “Não me fujais, sombra benina!”  
Ela, os olhos em mim c'um brando pejo,  
como quem diz que já não pode ser,

Torna a fugir-me; e eu gritando: “Dina...  
antes que diga: “mene”, acordo, e vejo  
que nem um breve engano posso ter.

(Camões: 1994, 177)

Neste soneto, a ausência do corpo amado é presenciada. Em uma cena que nos lembra o mito de Orfeu e Eurídice, o sujeito poético camonianiano encontra a misteriosa Dinamene em um sonho e desmancha sua figura com o ensaio de um toque. O uso da palavra “alma” reafirma a aproximação que há entre o espírito e a imaginação, e Camões novamente desafia sua tradição ao implicar que sem o corpo do outro não há realização amorosa. Dinamene está para além do sensível, ela está “determinada por uma lei de horizonte: é o limite do sujeito; sua medida e sua limitação; a potência do alcance, o impulso da ação e a consciência antecipada da impossibilidade de chegada, de conquista” (Fagundes: 2017, 108). Intocável, o que resta da amada é seu nome, fraturado nos últimos versos, numa linguagem que dramatiza a sua perda:

[...] quando o sujeito grita “Dina”, é o som mesmo deste nome – feito apenas som, ruído incômodo, destituído de sentido – que despertará o eu-lírico para a consciência, para um estado de vigília em que sabe muito bem que é inútil dizer “mene” [...] vai-se do grito ao silêncio, da presença à ausência, do engano ao desengano. (ibidem, p. 109)

A imagem do sujeito que sonha com o outro também é vista no segundo poema de Cesariny a ser lido aqui. No célebre “Em todas as ruas te encontro”, o leitor é apresentado a um eu-lírico que, ao contrário do encontrado no soneto de Camões, rejeita o estado de vigília, e caminha de olhos fechados enquanto observa a figura amada:

poema

Em todas as ruas te encontro  
em todas as ruas te perco  
conheço tão bem o teu corpo  
sonhei tanto a tua figura  
que é de olhos fechados que eu ando  
a limitar a tua altura  
e bebo a água e sorvo o ar  
que te atravessou a cintura  
tanto tão perto tão real  
que o meu corpo se transfigura  
e toca o seu próprio elemento  
num corpo que já não é seu  
num rio que desapareceu  
onde um braço teu me procura

(Cesariny: 2017, 194)

Uma primeira diferença a ser percebida está no espaço em que o encontro e a perda do outro acontecem nestes poemas: diferente do soneto de Camões, no poema de Cesariny essa dinâmica não se dá “em sonhos”, mas “Em todas as ruas”. O sonho ainda está presente, mas como verbo, como palavra em ação, o que nos leva a destacar a escolha que Cesariny faz ao se referir a este outro imaginado como “corpo” e não como “alma”, denunciando o olhar surrealista que desafia a oposição entre a matéria e a imaginação.

A palavra “corpo” se repete três vezes ao longo do poema: “conheço tão bem o *teu* corpo”, “que o *meu* corpo se transfigura”, “num corpo que já não é *seu*”. No terceiro e no décimo verso, o uso dos pronomes nos revela dois corpos: o *teu* corpo, o corpo imaginado do outro – e o *meu* corpo, o corpo do sujeito poético, que reivindica sua própria fisicalidade. Ao pensar “num corpo que já não é seu”, o leitor encontra mais possibilidades: o pronome *seu* pode se referir tanto ao corpo do sujeito que se transforma, quanto ao corpo imaginado do outro. A fusão que observamos em “Tu estás em mim [...]” se reapresenta, e se realiza sintaticamente na ambiguidade do verso.

A materialidade da linguagem parece ser radicalmente experimentada aqui. Na página do livro, os olhos do leitor caem diretamente nas lacunas do nono verso: “e bebo a água e sorvo o ar / que te atravessou a cintura / *tanto tão perto tão real*”. A partir de um recurso tão simples – e, por isso mesmo, tão fundamental – como a disposição das letras no papel, Cesariny joga com a concretude da palavra, evidenciando o corpo do poema, a cintura

atravessada do poema. Por meio dessa confusão entre corpos que o poeta nos revela a forma que relê sua tradição amorosa e nos abre para uma reflexão sobre a escrita poética.

É por um experimentar do verso, que “[r]ecria, revive a nossa experiência do real” (Paz: 1982, 132), que Cesariny demonstra como “[o] imaginário não é uma estranha região situada além do mundo; é o próprio mundo, mas o mundo como conjunto, como o todo” (Blanchot: 2011, 305). Assumindo a forma italiana do soneto, o poema de Camões conta com catorze versos dispostos em dois quartetos e dois tercetos, cada um com dez sílabas poéticas. Decompondo a métrica do poema de Cesariny, perceberemos que o surrealista corrói essa forma fixa: estamos diante de um soneto imperfeito.

1.	Em/ toda/s as/ ru/as/ te en/con/tro	8 sílabas
2.	em/ toda/s as/ ru/as/ te/ per/co	8 sílabas
3.	co/nhe/ço/ tão/ bem/ o/ teu/ cor/po	8 sílabas
4.	so/nhei/ tan/to a/ tu/a fi/gu/ra	8 sílabas
5.	que é/ de o/lhos/ fe/cha/dos/ que eu/ an/do	8 sílabas
6.	a/ li/mi/ta/r a/ tu/a al/tu/ra	8 sílabas
7.	e/ be/bo/ a á/gua e/ sor/vo o/ ar	8 sílabas
8.	que/ te/ a/tra/ve/ssou/ a/ cin/tu/ra	8 sílabas
9.	tan/to/ tão/ per/to/ tão/ re/al	8 sílabas
10.	que o/ meu/ cor/po/ se/ trans/fi/gu/ra	8 sílabas
11.	e/ to/ca o/ seu/ pró/prio e/le/men/to	8 sílabas
12.	num/ cor/po/ que/ já/ não/ é/ seu	8 sílabas
13.	num/ rio/ que/ de/sa/pa/re/ceu	8 sílabas
14.	on/de um/ bra/ço/ teu/ me/ pro/cu/ra	8 sílabas

Devemos destacar que, em suas primeiras publicações, este poema é apresentado não com catorze, mas dezesseis versos, graças a repetição dos versos de abertura, “Em todas as ruas te encontro / em todas as ruas te perco”, que atuam como uma espécie de refrão nessas versões. A escolha por suprimir o refrão parece ser motivada por um desejo de que o leitor reconheça este poema como um soneto imperfeito, como se o poeta nos deixasse uma pista para o intertexto secreto com Camões.

Se pensarmos na confusão que se dá entre o corpo do poema e o corpo amado e perdido, não será estranho dizer que, mais que um soneto imperfeito, estamos diante de um soneto *em decomposição*. Para materializar esta ausência, é necessário que a própria linguagem apodreça, que a própria forma tenha suas sílabas e rimas roídas pelo tempo. Sobre

a transformação – ou decomposição – do verso alexandrino em verso livre na poesia de língua francesa, Shoshana Felman afirma:

Mallarmé compara implicitamente os efeitos da revolução poética com os abalos desencadeados pela Revolução Francesa [...] a ruptura do verso torna-se ela mesma um sintoma e um emblema da ruptura, na história, de fundamentos políticos e culturais e da libertação ou *liberação* do verso – por meio de sua descanonização – implicando um processo mais vasto de desacralização, de libertação, em curso na consciência social e na cultura como um todo. (Felman: 2000, 32)

Trata-se de uma relação íntima que se dá entre a forma poética e a história. A estética em decomposição que Cesariny adota para dialogar com Camões também pode ser vista como parte do posicionamento ético que o poeta assume diante da obra camoniana, corrompida pelos ideais imperialistas da ditadura salazarista.

O décimo primeiro verso, “e toca o seu próprio elemento” parece jogar com a materialidade que o surrealista reivindica ao aproximar amor, erotismo e poesia. Podemos pensar em pelo menos dois sentidos para o toque: o toque como tato – precisamente o sentido interdito no soneto de Camões – e o toque como a realização de um som. Ao ler o poema, este verso se destaca graças ao seu volume vocálico, que é mais expressivo que o dos outros octossílabos que o acompanham: o toque no corpo perdido passa ao toque das sílabas, do corpo orgânico resta a massa sonora do poema.

Se lemos este poema como um soneto em decomposição, também se trata de tocar o soneto perfeito, deformar as dez sílabas escritas por um consagrado poeta da tradição. É uma forma de profanar Camões: *on a touché au vers*. A violação do verso evidencia a materialidade da linguagem e se apresenta como um poderoso mecanismo de diálogo com a tradição. É interessante que este processo de decomposição do decassílabo camoniano resulte em versos de oito sílabas poéticas, tendo em vista que o octossílabo é a medida privilegiada das cantigas de mestria, uma das modalidades mais sofisticadas das cantigas de amor: “[o] legado provençal [que se estende às cantigas galego-portuguesas] foi duplo: as formas poéticas e as ideias sobre o amor. Por meio de Dante, Petrarca e *seus sucessores*, até *os poetas surrealistas do século XX*, esta tradição chegou até nós” (Paz: 2001, 91, grifos meus). Em alguma medida, é o corpo da própria tradição que se materializa nas sílabas deste poema.

Segundo Giorgio Agamben, “a psicologia medieval [...] concebe o amor como um processo essencialmente fantasmático, que implica imaginação e memória [...] em torno de uma imagem pintada ou refletida no íntimo do homem” (2007, 145). É sobre imaginação e memória que estes poemas meditam, e a reflexão sobre o *indecoroso autoerótico* recupera

agora o imaginário da Idade Média, que “identifica a característica saliente da infeliz história de Narciso não no fato de ser um amor de si [...] mas no fato de ser o amor de uma imagem, um ‘enamorar-se por uma sombra’” (ibidem, p. 147).

O discurso amoroso que se volta para o próprio poema parece estar em diálogo com este “enamorar-se por uma sombra” medieval, nos apresentando a um espelho que não deve ser reduzido a um “amor de si”, mas lido como forma de responder à solidão. Em uma reflexão sobre o *Roman de la Rose* e o mito de Narciso, Agamben diz:

A fonte de Amor, que “inebria de morte os vivos”, e o espelho de Narciso aludem ambos à imaginação, onde mora o fantasma que é o verdadeiro objeto do amor; e Narciso, que se enamora de uma imagem, é o paradigma exemplar da *fin’amors*, e, ao mesmo tempo, com uma polaridade que caracteriza a sabedoria psicológica da Idade Média, do *fol amour*, que rompe o círculo fantasmático, na tentativa de se apropriar da imagem como se fosse uma criatura real. (ibidem, p. 149)

O sujeito que faz do corpo do poema seu objeto de desejo nos remete a este *fol amour* medieval. Nesse sentido, não será estranho recordar o *Amour fou* de André Breton, onde o autor dos manifestos surrealistas pensa sobre o “misterioso intercâmbio existente entre a matéria e o espírito” (BRETON apud GAMBI, 2010, p. 25). É também a Idade Média que irá refletir sobre um *espírito fantástico*, reconhecido como “o lugar em que se celebra a ‘união infável’ do corpóreo e do incorpóreo, da luz e da sombra” (Agamben: 2007, 170). Ponto de indistinção entre o corpo e a alma surrealmente desejado pela poesia de Mário Cesariny. Romper este círculo, “perder o sen”, implica a fusão entre o real e o imaginário.

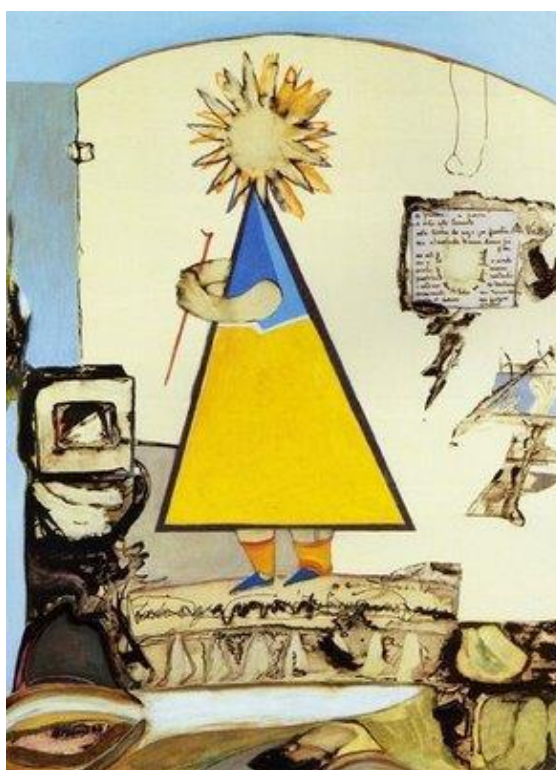
“À visão imprevista de quem se ama, treme-se”, lemos no Código do Amor Cortês. A concepção da visão como um sentido diretamente relacionado ao sentimento amoroso foi amplamente trabalhada pelos trovadores. “Um problema de visibilidade se instaura” (Barbosa: 2021) na leitura de “Em todas as ruas te encontro”: “[s]ó na cultura medieval é que o fantasma emerge ao primeiro plano como origem e objeto de amor, e o lugar próprio de Eros se desloca da visão para a fantasia” (Agamben: 2007, 146). Ao renunciar a visão para olhar um corpo de linguagem – “que é de olhos fechados que eu ando” – o sujeito joga com a tensão de sentidos provocada pelo encontro entre a matéria e o espírito:

[...] aquilo que nos mostra o poema não vemos com nossos olhos da matéria, e sim com os do espírito. A poesia nos faz *tocar o impalpável* e escutar a maré do silêncio cobrindo uma paisagem devastada pela insônia. O testemunho poético nos revela outro mundo dentro deste, o mundo outro que é este mundo. Os sentidos, sem perder seus poderes, convertem-se em



*servidores da imaginação e nos fazem ouvir o inaudito e ver o imperceptível. Não é isso, afinal, o que acontece no sonho e no encontro erótico?* (Paz: 2001, 11, grifos nossos)

O soneto de Camões também lida com um *problema de visibilidade*: “[...] a comprida / maginação os olhos me adormece”. É ao abraçar este outro olhar fantasioso, por meio do qual “a imaginação ganha corpo e os corpos se convertem em imagens” (Paz: 2001, 12), que Cesariny se contrapõe à lírica camoniana e se aproxima da tradição trovadoresca. É pelo olhar, afinal, que o leitor percebe as lacunas que atravessam o corpo do poema. Para Amanda Tracera, é possível destacar uma visualidade nos poemas de Cesariny. Sobre o sujeito que fecha os olhos em “[...] todas as ruas te encontro”, a autora escreve: “[e]sse deslocamento do olhar promovido pelo poema reforça o caráter imagético que a poesia de Mário Cesariny passa a assumir e, conseqüentemente, a mistura entre a linguagem verbal e a linguagem visual que o autor promove em sua obra” (Tracera: 2021, 74). Não por acaso há uma pintura<sup>7</sup> que, como este poema, se apresenta como corpo que carrega os sinais das cantigas trovadorescas e de Camões:



**Figura 5:** Mário Cesariny. *Este é o meu testamento de Poeta*, 1994.

<sup>7</sup> Agradeço ao Andrey Istvan e à Jéssica Faber que, como todos citados aqui, contribuíram de forma fundamental com a leitura que proponho para esta imagem.

No centro da imagem, vemos uma personagem das pinturas de Cesariny. Designada por “Menina-Poesia”, “Menina-Sol” ou ainda “Naniôra” em alguns quadros (Pinharanda: 2004, 30), ela é tida como uma figura andrógina, graças ao seu corpo triangular, que “remete à união do masculino e do feminino, dissolvendo suas barreiras” (Tracera: 2021, 44), podendo ser vista até mesmo “como uma metáfora do próprio autor” (Rocha: 2017, 118), que assume a posição do mago que transfigura “os elementos que estão à sua disposição – as palavras, as tintas e o seu respectivo *medium*” (Tracera: 2021, 13). Tracera chama a atenção para o título deste quadro, que evidencia “a impossibilidade de separação” entre a palavra e a imagem: “[o] uso da palavra ‘testamento’ no título da pintura é responsável [...] por transformá-la em um longo texto” (ibidem, p. 46).

A palavra “testamento” designa um documento que determina a disposição de bens de um sujeito que falece. Trata-se, portanto, de observar a herança poética de Mário Cesariny. Acredito que este corpo triangular pode ser lido como a metamorfose de um pinheiro, símbolo fálico presente nas cantigas de amigo. Com suas “[...] flores do verde piño”, D. Dinis nos apresenta a um signo andrógino, mediador entre o feminino e o masculino. Graças a sua cabeça solar, o corpo do pinheiro floresce em desejo. “[E]xercício mágico” (Tracera: 2021, 46) que presentifica a ausência e funde os contrários em poesia. Imagem que marca a tradição literária da qual Cesariny é herdeiro, a ser resgatada pelo pintor que lega esta linguagem aos seus sucessores.



**Figura 6:** Primeiro fragmento de *Este é o meu testamento de Poeta*.

Ao lado do pinheiro, há uma nuvem tempestuosa onde estão inscritos alguns versos de “olho o côncavo azul”, um dos *Poemas de Londres* – conjunto que parece estabelecer um diálogo constante com a poesia camoniana:

[...]

a poesia a poesia

[...]

e não esta linguagem de lamento esta linha de rogo que frustra a voz  
não este verso exposto a mil vagares na almofada branca de uma página  
mil vezes decapitada na praça pública  
em oitavas e quartas paralelas e sétimas dominantes cheias de horror  
e ainda assim contentes  
de bailarem em torno do seu próprio círculo

(Cesariny: 1982, 170)

As palavras são dispostas de modo a formar um vazio com o verso “mil vezes decapitada na praça pública”, criando um “aparente ‘rasgo’” (Tracera: 2021, 46) na pintura. O verso que faz menção a “oitavas e quartas paralelas e sétimas dominantes” parece refletir sobre a métrica, se referindo às oitavas, que são estrofes de oito versos – precisamente o modelo adotado por Camões na composição d’*Os Lusíadas*; às “quartas paralelas”, que podem ser lidas como as quadras de um soneto italiano; e às “sétimas dominantes”, que talvez não estejam relacionadas necessariamente a estrofes de sete versos, mas sim à redondilha maior, o verso de sete sílabas poéticas, considerando sua popularidade e musicalidade na poesia de língua portuguesa.

Nesse sentido, este verso recupera o Camões da poesia épica (“oitavas”), o Camões da medida nova (“quartas paralelas”) e o Camões da medida velha (“sétimas dominantes”). Talvez possamos ler “[...] este verso exposto a mil vagares na almofada branca de uma página / mil vezes decapitada na praça pública” como uma referência ao que foi feito da poesia camoniana pela ditadura. É interessante que isto esteja inscrito numa nuvem tempestuosa, poderíamos dizer numa *tormenta*. Em um ensaio sobre Gérard de Nerval, Cesariny afirma que “Baudelaire [...] toma *vulto de Adamastor* ante a tímida embarcação onde Nerval se instalou para sonhar” (Cesariny: 1985, 51, grifo meu).

O surrealista se apropria da imagem do gigante de pedra d’*Os Lusíadas* para se referir a um poeta que, no seu ponto de vista, se apresenta como um monstro a ser vencido pela literatura moderna (Gomes: 2020, 101). Curiosamente, a presença de Adamastor é anunciada por uma tempestade na epopeia camoniana:

Porém já cinco Sóis eram passados  
Que dali nos partiríamos, cortando  
Os mares nunca d'outrem navegados,  
Prosperamente os ventos assoprando,  
Quando uma noite, estando descuidados  
*Na cortadora proa vigiando,*  
*Uma nuvem, que os ares escurece,*  
*Sobre nossas cabeças aparece.*

Tão temerosa vinha e carregada,  
Que pôs nos corações um grande medo;  
Bramindo, o negro mar de longe brada,  
Como se desse, em vão, nalgum rochedo.  
Ó Potestade, disse, sublimada  
*Que ameaço divino ou que segredo*  
*Este clima e este mar nos apresenta,*  
*Que mor cousa parece que tormenta?*

Não acabava, quando uma figura  
Se nos mostra no ar, robusta e válida,  
De disforme e grandíssima estatura;  
O rosto carregado, a barba esquelada,  
Os olhos encovados, e a postura  
Medonha e má e a cor terrena e pálida;  
Cheios de terra e crespos os cabelos,  
A boca negra, os dentes amarelos.

(*Lus.*, V, 37-39, grifos meus)

A partir da inscrição dos versos de “olho o côncavo azul” na tormenta pintada, Cesariny parece apontar para Camões como o Adamastor da tradição literária portuguesa. Trata-se de um poeta incontornável, com quem teve de estabelecer um diálogo desafiador que, naturalmente, se apresenta entre as heranças no seu testamento. Um poeta que, como o Adamastor, só pode ser atravessado pela linguagem (Berardinelli: 1973).

Para Yara Frateschi Vieira, o episódio do Adamastor representa “a oposição absoluta entre [...] o corpo e a alma, o masculino e o feminino, e a angustiada ânsia do primeiro termo no esforço desesperado e quase sempre inútil de alcançar o segundo” (Vieira: 1984, 33). *Oposição absoluta* que Cesariny contesta por meio da poesia, por meio da *escritura* que Vasco da Gama – narrador que condiciona nosso olhar do Adamastor – desafia ao terminar seu longo discurso sobre a história de Portugal:

Ventos soltos lhe finjam e imaginem  
Dos odres e Calipsos namoradas;  
Harpías que o manjar lhe contaminem;  
Descer às sombras nuas já passadas:

Que, por muito e por muito que se afinem  
Nestas fábulas vãs, tão bem sonhadas,  
A verdade que eu conto, nua e pura,  
Vence toda grandíloqua escritura!

(*Lus.*, V, 89)

Em um de seus excursos, a própria figura do *Poeta* censura esta fala: “Porque quem não sabe arte não na estima” (*Lus.*, V, 98). A epopeia camoniana parece voltar-se contra si. Esta metalinguagem corrosiva também pode ser percebida nas palavras do Velho do Restelo, que condena o cantar das navegações:

Oh! Maldito o primeiro que, no mundo,  
Nas ondas vela pôs em seco lenho!  
Digno da eterna pena do Profundo,  
Se é justa a justa Lei que sigo e tenho!  
Nunca juízo algum alto e profundo,  
*Nem cítara sonora ou vivo engenho,*  
*Te dê por isso fama nem memória,*  
*Mas contigo se acabe o nome e glória!*

(*Lus.*, IV, 102, grifos meus)

A partir da decomposição do soneto, Cesariny nos apresenta a uma forma-contr-a-forma. Seria este um reflexo da informe linguagem camoniana? Um modo de escrita semelhante ao identificado no poema “Em todas as ruas te encontro” pode ser observado num dos três poemas em que Camões é diretamente referenciado pelo surrealista:

Quando, em boa estação,  
Camões, o Cavalgante Castelhana,  
Ler a minha *Mensagem*  
Vai ficar todo o ano  
A repensar a imagem  
Do galaico-português  
Que ele desfez  
E eu não.

(Cesariny: 2017, 645)

1.	Quan/do,/ em/ bo/a es/ta/ção,	7 sílabas
2.	Ca/mõe/s, o/ Ca/val/gan/te Cas/te/lha/no	10 sílabas
3.	Le/r a/ mi/nha/ Men/sa/gem	6 sílabas
4.	Vai/ fi/car/ to/do o/ a/no	6 sílabas
5.	A/ re/pen/sa/r a i/ma/gem	6 sílabas

6.	Do/ ga/lai/co/-por/tu/guês	7 sílabas
7.	Que e/le/ des/fez	4 sílabas
8.	E eu/ não.	2 sílabas

Este é um dos poemas de *O virgem negra: Fernando Pessoa explicado às criancinhas naturais e estrangeiras por M.C.V. Who Knows Enough About It seguido de Louvor e Desratização de Álvaro de Campos pelo MESMO no mesmo lugar. Com 2 Cartas de Raul Leal (Henoah) ao Heterónimo; e a Gravura da universidade* (1989), livro que se apresenta como um grande teatro feito com a poesia de Fernando Pessoa. Nele, encontramos desde paródias de poemas de Pessoa, a alguns poucos poemas em que o eu-lírico se identifica com Cesariny, a outros que, embora escritos por Cesariny, têm como sujeito poético um Fernando Pessoa forjado pelo surrealista (Gomes: 2016). É neste livro que remonta “a uma modalidade que prosperou em Portugal, a cantiga de escárnio e maldizer” (Willer: 2003) que encontramos as poucas menções diretas a Camões.

O nome do poeta d’*Os Lusíadas* parece ser convertido numa ferramenta de ataque contra a poesia pessoana, assim como o Pessoa forjado por Cesariny se apresenta como uma máscara que possibilita um enfrentamento frontal à figura de Camões. Ao retomar o embate entre *Os Lusíadas* e *Mensagem*, Cesariny nos apresenta a um espelho que se parte pelo encontro destes dois autores. Metalinguagem corrosiva que lembra o movimento encenado por Camões ao dar espaço a vozes que se voltam contra a escrita do mesmo poema que lhes anima. Intertexto implosivo que provoca uma reflexão crítica sobre o cânone literário português.

Se “Em todas as ruas te encontro” se apresenta como um *soneto* em decomposição, podemos ler “Quando, em boa estação” como uma *oitava* em decomposição. Com seus oito versos, o poema de Cesariny possui uma métrica um tanto particular. À melódica redondilha maior que abre o texto se contrapõe o peso do decassílabo heroico do segundo verso: “Camões, o Cavalgante Castelhana”. O toque que dessacraliza e, em alguma medida, denuncia, aqui, é o próprio nome deste *vulto* da tradição. Graças à irregularidade das sílabas, o poema encena um ritmo que lembra o de um cavalo a mancar, algo que se ressalta pelo uso do hexassílabo nos versos subsequentes, verso desconcertado, abismo sonoro que parte as redondilhas.

Diante da “[...] imagem / do galaico-português”, é inevitável que o leitor se lembre dos pinheiros – os fálicos pinheiros, que contraditoriamente dão abrigo a um signo andrógino – das cantigas de D. Dinis, resgatados num poema da *Mensagem* de Pessoa:

D. DINIS

Na noite escreve um seu Cantar de Amigo  
O plantador de naus a haver,  
E ouve um silêncio múrmuro consigo:  
É o rumor dos pinhais que, como um trigo  
De Império, ondulam sem se poder ver.

Arroio, esse cantar, jovem e puro,  
Busca o oceano por achar;  
E a fala dos pinhais, marulho obscuro,  
É o som presente desse mar futuro,  
É a voz da terra ansiando pelo mar.

(Pessoa: 2016, 233)

Há uma metamorfose em questão: o movimento ultramarino que, mitologicamente, teria feito do corpo dos pinheiros navios, fabricando as barcas que iriam “[...] cortando / As marítimas águas consagradas” (*Lus.*, I, 19) numa desastrosa viagem. Se voltarmos o olhar ao testamento de Mário Cesariny:



**Figura 7:** Segundo fragmento de *Este é o meu testamento de Poeta*.

A poesia de Mário Cesariny parece se apoiar num túmulo. De baixo dos pés de Naniôra, vemos riscos e um espaço que replica suas pernas em sequência, num tom terroso mais escuro. Entre suas pernas, se forma um vazio, um triângulo desfigurado, que ora lembra o formato das velas de um navio, ora os pinheiros cortados e perdidos. Se, em *Titânia*,

observamos um poeta que lida com o vazio do mar, aqui somos apresentados a um impasse em relação a estes outros dois signos tão presentes no imaginário cultural português, tão presentes na tradição literária herdada por Cesariny.

Ao olhar para “Quando, em boa estação” com mais atenção, perceberemos, também, que a disposição gráfica dos versos cria uma forma que lembra um triângulo invertido. A intimidade que Cesariny reivindica entre a palavra e a imagem se apresenta como outro recurso de experimentação da materialidade da linguagem. A tinta que toca o papel, que permanece no papel como o sabor de um lábio no outro, é um corpo que se forma. A decomposição torna quase ilegível uma frase inscrita no túmulo em que a Menina-Poesia se apoia, espécie de epitáfio que se rasura:



**Figura 8:** Terceiro fragmento de *Este é o meu testamento de Poeta*.

Acredito que estamos diante de uma inversão da clássica imagem da Europa que se deita a observar o Ocidente, descritapor Camões – “Jaz soberba a Europa [...]” (*Lus.*, III, 6) – e relida por Pessoa – “A Europa jaz, posta nos cotovelos / [...] Fita, com olhar esfíngico e fatal, / O Ocidente, futuro do passado / O rosto com que fita é Portugal” (Pessoa: 2016, 231). Com olhos apertados, é possível ler a frase “A América observa a Luzi”. Poderíamos reconhecer esta última palavra como uma “Luzitânia” que se apaga, um Portugal que se desfaz. É possível ler, também, “A Ausência observa a Luzi”, visão plural possibilitada pela materialidade das palavras, pela imagem das pequenas palavras rabiscadas sobre a tela.

Marlon Augusto Barbosa chama a atenção para a necessidade que o surrealismo tem de “deformar o tempo, o espaço, as formas pré-estabelecidas (e também sistêmicas) que o racionalismo europeu tanto prezava” (Barbosa: 2021). Os poemas e a pintura nos levam a pensar sobre um diálogo enlutado com a tradição. Trata-se de palavras perdidas, imagens desfeitas, historicamente corrompidas e poeticamente transformadas pelo surrealista. “[...] não há formas fixas no oceano, mas sobretudo na Literatura Portuguesa, há formas legíveis, mais que visíveis de cruzar os mares” (Barbosa: 2021). Há formas legíveis, mais que visíveis de



manter um laço com a tradição, formas de conhecer este corpo inorganicamente apodrecido por Mário Cesariny.

### 3. LIÇÃO DO AMANHECER: “RECONHEÇO ESTE QUARTO IMPERMEÁVEL”

Na poesia ocidental, há um gênero que se dedica especialmente à elaboração poética sobre a perda: trata-se das *aubades*<sup>8</sup>, também conhecidas como *albas*, *alvas* ou ainda *cantigas de amanhecer*. Diana Fuss chama a atenção para a semelhança entre as palavras *mourning* (luto) e *morning* (manhã) na língua inglesa, e relaciona sua proximidade sonora a estes poemas. A autora chega a sugerir que a *aubade* pode ser lida como uma forma de elegia: “talvez mais que qualquer outro gênero poético, a *aubade* case eros e tânatos, juntando o amor e a perda em um drama secular de amantes que partem ao nascer do sol”<sup>9</sup> (Fuss: 2013, 89).

Ao passar do tempo, os sentidos do amanhecer em poesia se tornam cada vez mais abrangentes, como podemos perceber na imagem da “aurora surrealista”. Inscrita no poema de Cesariny a ser lido neste ensaio e presente nas obras de tantos outros companheiros de movimento – portugueses ou não – a aurora é apropriada pelos surrealistas não necessariamente como signo que cristaliza o luto, mas como símbolo de rebeldia e revolução. Recuperando a tradição do pensamento romântico, Breton dará um grande destaque à *estrela da manhã*: “Os antigos representavam o planeta Vênus, a luz da manhã, na figura de um jovem portador de uma tocha: Lúcifer” (Paz: 2001, 133). Enquanto signo que funde Vênus e Lúcifer, e incorpora o desejo e a revolta, esse astro representa “a mais alta imagem da insubmissão” (Löwy: 2002, 27).

Lendo este terceiro poema como uma *alba* surrealista, pretendo aproximar esses sentidos do amanhecer. Canto de perda que dialoga com uma tradição poética que passa pelas cantigas trovadorescas e por Camões, e símbolo do desejo de ruptura que move a poesia de Mário Cesariny.

poema

Reconheço este quarto impermeável  
reconheço-te estás adormecido  
o peito muito aberto as mãos luminosas  
o grande talento dos teus dentes miúdos

---

<sup>8</sup> Nos estudos sobre a lírica medieval galego-portuguesa, o termo *alba* nem sempre coincide com *aubade*, tendo em vista que é muitas vezes utilizado para se referir a cantigas que apenas constroem uma cena que se passa durante o amanhecer e não versam necessariamente sobre a perda. Entretanto, há exemplos de *albas* galego-portuguesas que se encaixariam na definição de *aubade*, como “Levad’, amigo, que dormides as manhanas frias”, de Nuno Fernandes Torneol.

<sup>9</sup> “Perhaps more than any other poetic genre, the *aubade* marries eros and thanatos, joining together love and loss in a centuries-old drama of lovers parting at sunrise.”



sentido, também podemos destacar a sexta estrofe, onde o sujeito poético recorda um passado em que era um “[...] marselhês / silencioso / e tímido”, tendo em vista que Marselha se situa na região de Provença, berço da poesia occitânica que inspiraria o trovadorismo português. Além disso, percebemos a reminiscência de alguns recursos formais das cantigas, como a repetição de palavras – “reconheço”, “falta”, “belo”, “boca”, “tu”, “caverna” – ou mesmo de versos completos, como acontece com “A aurora” e “A minha boca”.

Natália Correia destaca que “[é] o valor concreto da palavra que fundamenta a técnica da repetição, posto que nesse mundo, que desconhece a divisória entre o sujeito e o objecto, o nomeado é tanto mais eficaz quanto mais acentuado for o som que o nomeia” (1978, p. 42). A autora chama a atenção para o fato de que a estrutura musicada das cantigas dialoga com a “esfera mágica” de uma poesia em que “a palavra é subentendida como a própria entidade que designa” (ibidem, p. 42). Cesariny também recupera uma potência mágica da palavra, que vai do som à grafia: “Tu davas-me a lousa dos magos / o teu riso as letras”. Entretanto, graças à consciência moderna da cisão entre os nomes e as coisas, o feitiço do surrealista se apoia na palavra enquanto vestígio, enquanto aquilo que é perda do real e justamente por isso pode se metamorfosear e agir sobre ele, exercitando a “força genésica da linguagem, a capacidade das palavras para criar realidade, para impor à realidade real uma realidade poética que dela faz parte e que nela se oculta ou se disfarça ou dissimula” (Cuadrado: 2002, 283).

Nos primeiros versos do poema, o leitor é apresentado a um sujeito poético que desperta ao lado do amado: “Reconheço este quarto impermeável / reconheço-te estás adormecido”. Diferente dos poemas analisados anteriormente, em que o eu-lírico medita sobre a ausência do outro, neste “o peito muito aberto as mãos luminosas” e “o grande talento dos [...] dentes miúdos” do corpo amado estão ao alcance do sujeito. Já não se trata apenas de materializar a ausência do outro nas sílabas do poema, mas sim de desmanchar-se, perder-se na realidade de linguagem que o próprio texto inaugura e que é desejada por uma poesia que pretende fundir a vida e a arte: “o próprio Orfeu é o Orfeu disperso, o ‘infinitamente morto’ que a força do canto faz dele” (Blanchot: 2011, 188). É o que os versos da segunda estrofe, “Há o perigo de um grito lindíssimo / quando andas assim comigo no invisível”, sugerem, se entendermos o *invisível* como um espaço imaginário, como o “outro mundo dentro deste, o mundo outro que é este mundo” que Paz nos dizia ser acessível pelo testemunho poético, pelo sonho e pelo ato erótico (2001, 11).

Situadas no crepúsculo, a primeira e a segunda estrofes nos conduzem ao anseio pelo amanhecer da terceira: “Quando a manhã vier sairás comigo / para o espaço que nos falta para o amor / que nos falta”. Ao contrário das *albas* tradicionais, que são marcadas pelo sofrimento da despedida após a noite de amor, nesta *alba* surrealista a manhã prolonga o encontro amoroso, sendo não o momento do adeus, mas sim de uma busca compartilhada por um espaço, por uma geografia. É nas estrofes seguintes que diversos elementos que dariam forma ao palco do encontro amoroso começam a emergir: um rio, os elevadores, a caverna, o túnel, os lagos diligentes. Elementos que preenchem o “[...] alto / alto / branco e despovoado” espaço das páginas de um livro: “como se, dormente ainda, houvesse esse ímpeto de povoar o poema, de habitá-lo, de *existi-lo* como parece ter sido possível em algum passado não definido” (Joaquim: 2015, 16).

Se na *alba* os amantes de Cesariny lidam com um vazio geográfico e partem numa busca que retorna ao espaço branco da página, na altura do Canto IX de *Os Lusíadas* os navegantes são presenteados com uma ilha pela deusa que personifica a estrela d’alva:

Oh! Que famintos beijos na floresta,  
E que mimoso choro que soava!  
Que afagos tão suaves, que ira honesta,  
Que em risinhos alegres se tornava!  
*O que mais passam na manhã e na sesta,*  
*Que Vênus com prazeres inflamava,*  
Melhor é experimentá-lo que julgá-lo;  
Mas julgue-o quem não pode experimentá-lo.

(*Lus.*, IX, 83, grifos nossos)

No poema de Cesariny, os versos que me levam a pensar num diálogo com a poesia camonianiana são os da décima estrofe: “A minha boca / sabe à tua boca”. Versos que cristalizam a ideia de um conhecimento que se realiza pela experiência corporal do amor, a jogar com os sentidos do verbo “sabe” no português lusitano, que vão do *saber* ao *sabor*. Helder Macedo reconhece o episódio da Ilha dos Amores como a “gnose erótica oferecida aos portugueses como prémio do seu serviço à pátria” (Macedo: 2013, 61). Utopia amorosa, a Ilha com que Vênus presenteia os portugueses é também um não-lugar que só pode existir nas tramas do texto. É curiosa a presença do amanhecer neste momento do poema, a começar pela imagem de uma Vênus que rompe o céu como o feixe de luz que anuncia o raiar do dia, em um movimento semelhante à queda de Lúcifer.

Cortando vão as naus a larga via  
Do mar ingente para a pátria amada,  
Desejando prover-se de água fria  
Para a grande viagem prolongada,  
Quando, juntas, com súbita alegria,  
Houveram vista da ilha namorada,  
Rompendo pelo céu a mãe formosa  
De Menônio, suave e deleitosa.

De longe a ilha viram, fresca e bela,  
Que Vênus pelas ondas lha levava  
(Bem como o vento leva branca vela)  
Para onde a forte armada se enxergava;  
Que, por que não passassem, sem que nela  
Tomassem porto, como desejava,  
Para onde as naus navegam a movia  
A Acidália, que tudo, enfim, podia.

(*Lus.*, IX, 51-52)

São três os verbos no gerúndio na estância 51: “cortando”, “desejando” e “rompendo”. O romper do céu em alguma medida se espelha às naus que cortam o mar, num laço formado pelo desejo. É erótica a elaboração dos versos que narram a Ilha dos Amores, as palavras encenam um movimento constante de penetração, fusão e ruptura. Na estância 52, as ondas com que Vênus leva a Ilha aos portugueses são comparadas ao vento, símbolo fálico da tradição que se faz presente aqui tanto por referência direta, “Bem como o *vento* leva branca vela”, quanto pela própria forma, que simula o seu som, “Que Vênus pelas ondas lha levava / (Bem como o vento leva branca vela)”, como acontece numa conhecida cantiga de D. Dinis que narra uma primeira experiência erótica não-consensual, “Levantou-s’ a velida”.

A própria palavra “alva” aparece algumas vezes pelas estâncias: “Por entre pedras alvas se deriva / A sonora ninfa fugitiva” (*Lus.*, IX, 54), “Ao longo da água, que, suave e queda, / Por alvas pedras corre à praia leda” (*Lus.*, IX, 67), “Acende-se o desejo, que se ceva / Nas alvas carnes súbito mostradas” (*Lus.*, IX, 71), “As mãos alvas lhe davam como esposas / Com palavras formais e estipulantes” (*Lus.*, IX, 84). Pedras, carnes e mãos: parece haver uma fusão entre o amanhecer, a natureza e as ninfas com que Vênus presenteia os navegantes.

Para julgar, difícil cousa fora,  
No céu vendo e na terra as mesmas cores,  
*Se dava às flores cor a bela Aurora,*  
*Ou se lha dão a ela as belas flores.*  
Pintando estava ali Zéfiro e Flora  
As violas da cor dos amadores,  
O lírio roxo, a fresca rosa bela,  
Qual reluze nas faces da donzela

(*Lus.*, IX, 61, grifos nossos)

Os encontros entre os navegantes e as ninfas dão expressão constante à relação que Camões tece entre amor, experiência, razão e conhecimento, sempre nesta claridade própria da luz da manhã, da beleza e de Vênus. Citando Luís Maffei,

[...] a evidente beleza é também compreensão, pois a deusa tem “claro” o entendimento do que pôde saber pelas Parcas [...] recebendo as delícias da Ilha, os lusitanos terão recompensa do “trabalho que faz clara a memória”, ou seja, poderão desfrutar de um prazer por Vênus elaborado, pensado, já que a “ilha angélica” é “pintada” (IX, 89, 2), fabricada, construída: ficcional, claro, e também fruto de uma ideia cheia de intencionalidade. Aplica-se a isso uma das palavras-chave que aprendi com Ruy Belo: sabedoria. (Maffei: 2014, 521)

Me chama a atenção que, após os versos “A minha boca / sabe à tua boca”, o sujeito poético afirme justamente “A minha boca / perdeu a memória [...]”, assumindo uma posição contrária à dos navegantes que passam a ter “clara a memória” (*Lus.*, IX, 39) graças à experiência amorosa na Ilha de Vênus. Enquanto para os navegantes há um prêmio de saber, um ganho de memória concedido pela deusa, há uma perda fundamental que se integra ao canto do surrealista, inscrita na parte do corpo responsável pela linguagem verbal e pela realização sonora do poema. Cesariny parece buscar um outro saber que, ainda que se realize também pelo amor e pela poesia, já não quer ser o mesmo narrado em *Os Lusíadas*. No poema “pena capital”:

[...]

*Caderno de Afrodite Urânia:*

São quatro! QUATRO! Aliás, cinco mil  
pronunciados por crimes de aparição na duna  
junto à terra da Ilha dos Amores  
na pálpebra de sol que me deixaram  
vêm exaustos de esperança, exaustos de água,  
respirando pelas mãos, ouvindo atónitos  
a música da guerra que levantam

[...]

(Cesariny: 1982, 100)

Ao ler os versos de “pena capital”, Maria Lessa afirma que “a conquista portuguesa deixa de ser vista como gloriosa, para ser tomada como um crime de invasão” (Lessa: 2017, 82). Nesse sentido, acredito que é possível elaborar uma leitura perversa da Ilha dos Amores, se respondermos à provocação de Mário Cesariny. Dentre os encontros na paisagem de Vênus, destaca-se o que se dá entre Vasco da Gama e Tétis, que no canto X lhe mostra a máquina do mundo. Segundo Helder Macedo,

No mundo da razão ideal, que é o da Ilha dos Amores, a ninfa – ou, mais propriamente, deusa – que Vênus escolheu para Gama e que, ‘em doces jogos e em prazer contínuo’, o prepara para a imortalidade simbolizada na visão transcendente dos segredos do universo, é Tétis, filha de Urano e de Gaia, esposa de Oceano, mãe de todos os rios do mundo, a mais nobre de todas as deusas do mar e a personificação mais antiga da sua fecundidade – em suma, a Magna Mater. (Macedo: 2013, 71)

O encontro entre Gama e Tétis seria, portanto, a expressão máxima da *gnose erótica* que Vênus oferece aos portugueses. Macedo continua sua reflexão afirmando que “[a] sua amorosa submissão [de Tétis] ao Gama representa, assim, também, o triunfo total dos portugueses [...] sobre todas as forças que se lhe tinham oposto” (ibidem, p. 72), e relembra a leitura de Jorge de Sena, que defende que, enquanto “[c]onsequência do merecimento da nação portuguesa” (ibidem, p. 72), “o encontro sexual de Tétis e de Gama [...] tem o valor simbólico da fusão do Ocidente com o Oriente” (ibidem, p. 72).

Entretanto, é preciso que estejamos atentos à natureza do encontro, e não esqueçamos da violência que provoca esta união – tanto na história, quanto no próprio poema. Como Helder Macedo mesmo destaca, Tétis havia sido “[f]erida por Cupido com especial intensidade, ‘porque mais que nenhuma lhe era esquiva’” (ibidem, p. 71):

Os cornos ajuntou da ebúrnea Lua,  
Com força, o moço indómito, excessiva,  
Que Tétis quer ferir mais que nenhuma,  
Porque mais que nenhuma lhe era esquiva.  
Já não fica na aljava seta alguma,  
Nem nos equóreos campos Ninfa viva;  
E se, feridas, inda estão vivendo,  
Será para sentir que vão morrendo.

(*Lus.*, IX, 48)

Não é por iniciativa própria que Tétis – ou mesmo as ninfas – vão para a Ilha dos Amores. É “com força [...] excessiva” que Cupido as alveja, obrigando-as a ceder o corpo



para os prazeres e para a realização da gnose erótica dos portugueses, para que, nas palavras de Vênus, “Os esperem as ninfas amorosas, / De amor feridas, para lhe entregarem / Quanto delas os olhos *cobiçarem*” (*Lus.*, IX, 41, grifo nosso). É interessante a escolha do verbo destacado, tendo em vista a censura que o *Poeta* faz da cobiça em alguns de seus excursos, seja ao início da fala do Velho do Restelo – “Ó glória de mandar, ó vã cobiça / Desta vaidade a quem chamamos Fama!” (*Lus.*, IV, 95) – seja ao final do próprio canto IX, onde a palavra aparece ao lado da “ambição” e do “vício da tirania”:

E ponde na cobiça um freio duro,  
E na ambição também, que indignamente  
Tomais mil vezes, e no torpe e escuro  
Vício da tirania infame e urgente;  
[...]

(*Lus.*, IX, 93)

Ainda que sejam figuras míticas, seres de linguagem, Tétis e as ninfas são violadas para servir ao projeto de imortalização e triunfo dos portugueses – uma posição que essas personagens ocupam com alguma frequência na história da literatura, se pensarmos em narrativas clássicas recuperadas pelo Renascimento, como *As metamorfoses* de Ovídio. Além de feridas com *força excessiva* por Cupido e *cobiçadas* pelos navegantes, Vênus as apresenta como “presa incerta” (*Lus.*, IX, 65) para aqueles que chegavam à praia carregando “espingardas” e “bestas” (*Lus.*, IX, 67).

Em “os braços sobre a areia”, longo poema em prosa de Mário Cesariny que também está no livro *pena capital*, e que parece fazer referências constantes às quedas de Vênus e Lúcifer<sup>10</sup> lemos que “o saber é uma estrela negra e inamovível em direcção à qual poucos singram intactos” (Cesariny: 1982, 80). Talvez o trabalho desta escrita seja o de reconhecer os desastres históricos que foram incorporados à poesia portuguesa, e a partir disso buscar uma relação ética com o outro. No poema “ode a outros e a maria helena vieira da silva”:

[...]

A neve nos sapatos como uma barba

---

<sup>10</sup> “Solta a nuvem como se soltava repentinamente no silêncio das coisas” (Cesariny: 1982, 76), “o céu abriu um buraco vazio que se pôs a espreitar o soluço” (ibidem, p. 76), “Atravessa os espaços majestosamente, e depois de riscar no céu iluminado uma enorme figura chamejante, desce para o solo” (ibidem, p. 78), “Quando a aurora forçar estas paredes e fizer emergir, sob as asas da sombra, as marcas desiguais do mistério amoroso revelado” (ibidem, p. 79)

lembra-me o Gama dos livros da infância  
Que chapéu que ele usava!  
Então aquela Índia começava assim?  
E o mar que nós fizemos só para ser ondeado?  
Crianças de piroca grande a remexer na trave do infinito  
Luís de Sousa Luiz Vaz de Almada Luís Pacheco  
depois da praia surgia o terror  
e depois do terror a destruição  
Tudo o que aniquilámos porque parecia nosso sem testemunhas  
e era jovem dúctil como um corpo nu  
que esburacamos vivo só porque tínhamos ferros para isso  
e assim não ficou escrito nunca será lido

[...]

(Cesariny: 1982, 180)

Cesariny recupera uma cena que pode ser encontrada tanto nos jogos de linguagem d’*Os Lusíadas* quanto em relatos históricos do período das navegações: a chegada dos colonos em espaços ditos paradisíacos, como a América, a África, as Índias – ou mesmo um espaço literário, como a Ilha dos Amores, se adotarmos a leitura provocada por “pena capital” – e seu encontro violento com os outros que ali estavam. Os primeiros versos da estrofe fazem referência às representações de Vasco da Gama nos “livros da infância”, onde a ditadura se apropriava dos versos da epopeia camonianiana para sustentar o discurso imperialista, sendo seguidos por questionamentos sobre a Índia e sobre o mar, símbolo tradicional da glória portuguesa que aparece aqui despido de grandiosidade, reduzido a sua condição estática de elemento da natureza. Há uma tentativa de dizer o nome de Camões, um nome que não se completa, mas se funde ao de outros poetas como uma presença que se alastra pela literatura portuguesa: “Luís de Sousa Luiz Vaz de Almada Luís Pacheco”.

Outros saberes pedem pela escrita. É com essa percepção que os amantes do surrealista partem “para o *espaço* que nos falta para o *amor* / que nos falta”, em busca de uma nova utopia amorosa que toma forma no próprio corpo do poema. As lacunas que evidenciam a materialidade da linguagem nos versos de “Em todas as ruas te encontro” reaparecem aqui, talvez como portas, passagens que convidam os leitores ao abismo. Lembro que esta *alba* surrealista medita sobre a perda: não de uma pessoa, mas de um espaço, de um amor, de um imaginário, da memória. O amanhecer cesariniano encena um saber que não está na claridade da razão ou na beleza das obras da Vênus lusitana, mas nas sombras que a luz revela, no vazio, nas brechas.

#### 4. DIANTE DO TÚMULO: “FAZ-SE LUZ PELO PROCESSO”

poema

Faz-se luz pelo processo  
de eliminação de sombras  
Ora as sombras existem  
as sombras têm exaustiva vida própria  
não dum e doutro lado da luz mas no próprio seio dela  
intensamente amantes                      loucamente amadas  
e espalham pelo chão braços de luz cinzenta  
que se introduzem pelo bico nos olhos do homem

Por outro lado a sombra dita a luz  
não ilumina              realmente              os objectos  
os objectos vivem às escuras  
numa perpétua aurora surrealista  
com a qual não podemos contactar  
senão como os amantes  
de olhos fechados  
e lâmpadas nos dedos                      e na boca

(Cesariny: 1982, 48)

A aurora surrealista retorna no último poema a ser lido neste trabalho. O diálogo com Camões começa na própria forma: trata-se de um poema composto por duas oitavas em decomposição, à semelhança da técnica empreendida em “Quando, em boa estação” e “Em todas as ruas te encontro”. O poema também recupera a poesia camoniana na medida em que lida com uma proposição lógica – ou que subverte a lógica – sobre a luz e a sombra, também presentes em uma *alba* camoniana que opõe a claridade e a escuridão:

Já a roxa manhã clara  
do Oriente as portas vinha abrindo,  
dos montes descobrindo  
a negra escuridão da luz avara.  
O Sol, que nunca pára,  
de sua alegre vista saudoso,  
trás ela, pressuroso,  
nos cavalos cansados do trabalho,  
que respiram nas ervas fresco orvalho,  
se estende, claro, alegre e luminoso.  
Os pássaros, voando,  
de raminho em raminho vão saltando,  
e com suave e doce melodia  
o claro dia estão manifestando.

A manhã bela e amena,  
seu rosto descobrindo, a espessura

se cobre de verdura,  
clara, suave, angélica, serena.  
Oh! deleitosa pena!  
Oh! efeito de Amor alto e potente!  
que permite e consente  
que onde quer que me ache, e onde esteja,  
o seráfico gesto sempre veja,  
por quem de viver triste sou contente!  
Mas tu, Aurora pura,  
de tanto bem dá graças à ventura,  
pois as foi pôr em ti tão excelentes,  
que representes tanta fermosura.

A luz suave e leda  
a meus olhos me mostra por quem mouro,  
e os cabelos de ouro  
não iguala os que vi, mas arreda.  
Esta é a luz que arreda  
a negra escuridão do sentimento  
ao doce pensamento;  
o orvalho das flores delicadas  
são nos meus olhos lágrimas cansadas,  
que eu choro co prazer de meu tormento;  
os pássaros que cantam  
meus espíritos são, que a voz levantam,  
manifestando o gesto peregrino  
com tão divino som que o mundo espantam.

Assi como acontece  
a quem a cara vida está perdendo,  
que, enquanto vai morrendo,  
algũa visão santa lhe aparece;  
a mim, em quem falece  
a vida, que sois vós, minha Senhora,  
a esta alma que em vós mora  
(enquanto da prisão se está apartando)  
vos estais juntamente apresentando  
em forma da fermosa e roxa Aurora.  
Oh! ditosa partida!  
Oh! glória soberana, alta e subida,  
se mo não impedir o meu desejo,  
porque o que vejo, enfim, me torna a vida!

Porém a Natureza,  
que nesta vista pura se mantinha,  
me falta tão asinha,  
quão asinha o Sol falta à redondeza.  
Se houverdes que é fraqueza  
morrer em tão penoso e triste estado,  
Amor será culpado,  
ou vós, onde ele vive tão isento,  
que causastes tão longo apartamento  
porque perdesse a vida co cuidado.  
Que se viver não posso

(Homem formado só de carne e osso,  
esta vida que perco, Amor ma deu,  
que não são meu), se mouro, o dano é vosso.

Canção de cisne, feita em hora extrema,  
na dura pedra fria  
da memória te deixo, em companhia  
do letreiro de minha sepultura,  
que a sombra escura já me impede o dia.

(Camões: 1992, 193-195)

Segundo Helder Macedo, nesta canção “o próprio desejo é a fivela que ata as duas pontas da vida, a espiritual e a material” (Macedo: 2010, 29). A luz da manhã, que deveria afastar o sujeito poético da materialidade das sombras, preparando-o para uma gloriosa, “soberana, alta e subida” morte, incorpora a amada – “vos estais juntamente apresentando / em forma da fermosa e roxa Aurora” – e acaba por “reacender o indomado desejo do poeta” (ibidem, p. 29) que termina o poema não como alma que ascende em direção a uma luz divina, mas como corpo devorado pela escuridão do túmulo.

O cantar dos pássaros, que no início do poema modulava o nascer do sol, passa ao cantar do cisne que é imagetivamente inscrito “na dura pedra fria” como epitáfio do poeta, último vestígio esculpido para a amada antes de sua imersão nas sombras: “da memória te deixo, em companhia / do letreiro de minha sepultura”. Versos que não deixam de ser, também, companhia para o leitor diante do túmulo, encarado por um esvaziamento, pelo “destino do corpo semelhante ao meu, esvaziado de sua vida, de sua fala, de seus movimentos [...] E que no entanto me olha num certo sentido – o sentido inelutável da perda posto aqui a trabalhar” (Didi-Huberman: 1998, 37).

O esvaziamento também está presente no poema de Cesariny, quando ao fim da primeira oitava lemos que as sombras “amantes” e “amadas” formam braços, fragmentos de um corpo que se introduz “pelo bico nos olhos do homem”. Em uma comunicação realizada no I Congresso Internacional do Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas da UFRJ, Amanda Tracera destacou que ao elaborar um jogo entre luz e sombra, claridade e escuridão, o surrealista evidencia a materialidade das próprias letras impressas em tinta negra no espaço branco da página. É o corpo do poema que nos olha e nos esvazia, o corpo do poema enquanto linguagem em metamorfose, sustentada pela perda:

Fazer com que a literatura se torne a revelação desse dentro vazio, que inteira se abra à sua parte de nada, que realize sua própria irrealidade, eis uma das tarefas desenvolvidas pelo surrealismo, de tal maneira, que é exato

reconhecer nele um poderoso movimento negativo; mas também é correto atribuir-lhe a maior ambição criadora, pois, assim que a literatura coincide por um instante com nada, imediatamente ela é tudo, o tudo começa a existir: grande prodígio. (Blanchot: 2011, 292)

Assim como “Reconheço este quarto impermeável” e “Em todas as ruas te encontro”, este poema tem o corpo fraturado, com rasgos que cindem seus versos e convidam visualmente os leitores ao abismo. Este recurso, em conformidade com a imagem que o poema verbalmente evoca – as sombras no seio da luz –, me leva a pensar em alguns quadros de Cesariny onde também somos encarados por um vazio.



**Figura 9:** Mário Cesariny. *Quando o pintor é um caso à parte ou As velhas ainda lá estavam.* 1970.

Como o poema, a tela cria um jogo entre a luz – na claridade da moldura pintada – e a sombra que ela envolve. Tracera destaca que, sobretudo a partir dos anos 70, a ilusão de molduras será recorrente na obra plástica de Cesariny. Me interessa como estas molduras se assemelham também a portas, passagens que “permanecem diante de nós para que não atravessemos seu limiar, ou melhor, para que tenhamos atravessá-lo, para que a decisão de fazê-lo seja sempre diferida” (Didi-Huberman: 1998, p. 232).

Didi-Huberman, a partir de uma leitura do *Processo*, de Kafka, reflete sobre a condição do homem que envelhece diante da porta, sem nunca a atravessar: o homem “só terá podido assistir, em todos esses anos, a um único acontecimento: o de sua própria morte. A princípio sem o saber, ele se olhava morrer sob o olhar dessa porta” (ibidem, p. 249). Condição semelhante à que nos é imposta diante do corpo morto do poeta em “Já a roxa manhã clara”, a que o corpo do poema responde em sua potencialidade de transformar o real pela perda. Recordar o leitor de sua própria corporalidade, de seu próprio limite, é uma forma de nos convidar para agir materialmente com a obra. Relendo alguns versos da segunda oitava:

[...]  
os objectos vivem às escuras  
numa perpétua aurora surrealista  
com a qual não podemos contactar  
senão como os amantes  
de olhos fechados  
e lâmpadas nos dedos e na boca

(Cesariny: 1982, 48)

Tracera destaca que “se a luz é com frequência associada ao pensamento racional e científico, as sombras de que fala Cesariny parecem representar um outro modo de pensar – material, físico, em contato com o mundo” (Tracera: 2021, 87). A forma como o corpo do poema nos é apresentado aponta para a necessidade de um contato amoroso com o objeto: “[d]ebruçar-se diante de uma obra, curvar-se para pegar / tocar um [verso] [...] significaria, por outro lado, um movimento de aproximação; um pensamento que se debruça sobre a experiência sensível” (Barbosa: 2021, 176), o poema nos pede um modo erótico de leitura. Trata-se de uma forma de conhecer que estabelece uma crise na razão – crise declarada pelo próprio surrealismo, que enfrenta um saber que nos levou às guerras no século XX e, em alguma medida, orientou também a expansão marítima e a colonização.

Essa crise da razão pode ser observada na própria estrutura argumentativa do poema<sup>11</sup>, que joga com as adversativas trazendo afirmações que parecem absurdas à primeira vista. A subversão da lógica no poema aponta para um conhecimento que não é regido pelo pensamento racional, mas pela realização corporal do amor: é “como os amantes” que tocamos as sombras “*loucamente* amadas”, que *sabemos* às coisas. É interessante como a

---

<sup>11</sup> Vale observar, também, como o poema parece parodiar a alegoria da caverna, de Platão.

proposição poética de argumentos recupera e desconstrói uma estrutura que é essencialmente camoniana. Tanto na épica quanto na lírica, Camões elaborou formulações lógicas para construir sua ideia de amor, é o caso de sonetos como “Transforma-se o amador na cousa amada”, lido anteriormente, ou mesmo da canção que trouxemos neste ensaio.

Segundo Helder Macedo, os polos da poesia camoniana são “o amor assumido como uma experiência pessoal a ser vivida ativamente” e “a razão como a faculdade humana capaz de transformar a experiência em conhecimento” (Macedo: 2013, 13). Lendo uma carta de Cruzeiro Seixas a Mário Cesariny, Ana Cristina Joaquim destaca como o saber “é resultado de uma atividade carnal” (Joaquim: 2015, 7) e como essa é uma noção que se expande entre os surrealistas portugueses, que elaboram um conhecimento que não se forma pela razão, mas pelo corpo.

Com toda irreverência, os poemas de Cesariny demonstram como o surrealista, em muitos pontos, se assemelha a Camões, seja pela apropriação informe das estruturas camonianas, seja por uma noção de amor que dignifica o corpo e vê a experiência como via do saber. O grande ponto em que os poetas se afastam parece ser, realmente, histórico: tanto pela reflexão crítica que Cesariny propõe sobre a ideologia imperialista, quanto pela negação da razão como modo de elaborar o conhecimento.

No “Diário de composição” do livro *A cidade queimada*, Cesariny reflete sobre “o conhecimento que é amor por ligação aos mais remotos rostos do universo” (1977, 106) e sobre a

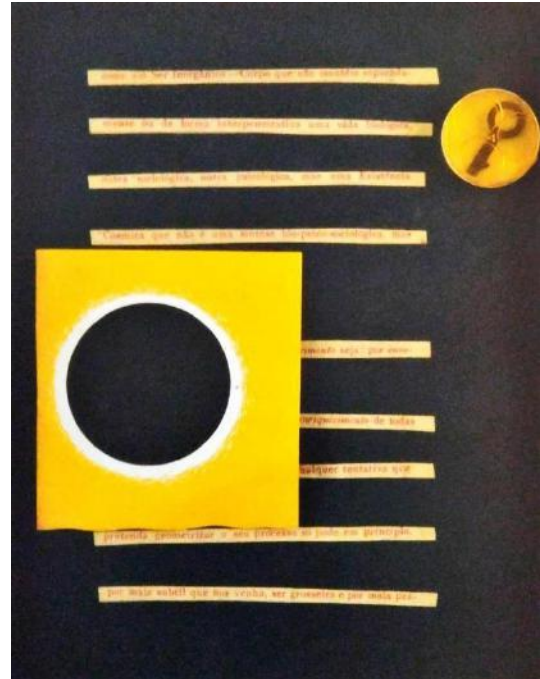
[...] situação do poeta em relação ao mundo – ao *seu* mundo amoroso – que lhe surge, pela primeira vez, não através, ou não só através do corpo amado como instrumento de gozo, de imaginação e de posse, mas tocando em seu todo todo o mundo das formas, a própria imaginação do universo. (ibidem, p. 106)

Como se o corpo do outro guardasse em si a brecha, a porta para o “mundo das formas” e para a “imaginação do universo”. É uma concepção surrealista da experiência amorosa, que em muito dialoga com as ideias de António Maria Lisboa, companheiro de movimento que defendia “a necessidade de uma outra linguagem, uma manifestação profunda do *Corpo* que vá para além dos sentidos, que proporcione ao indivíduo a experiência da *Unidade*, um conhecimento de si próprio e do ritmo universal” (Rocha: 2017, 154). O diálogo com Lisboa também acontece em sua pintura, em telas que, como o poema que lemos aqui, jogam com a luz e a sombra.





**Figura 10:** Mário Cesariny. *Quem somos? De onde viemos? Para onde vamos?*. 2000



**Figura 11:** Mário Cesariny. *Como um ser inorgânico*. 1956.

Em *Quem somos? De onde viemos? Para onde vamos?* além da moldura que envolve o vazio, vemos uma esfera no centro das sombras, de modo que o quadro pode ser visto tanto como uma porta quanto como uma janela a revelar um astro noturno. No picto-poema *Como um ser inorgânico*, os fragmentos do texto *Operação do Sol*, de António Maria Lisboa, são cobertos por um quadrado que inverte o amarelo e o preto, se aproximando mais da imagem evocada em “Faz-se luz pelo processo”. Além disso, ao lado do texto há uma chave de sombras na esfera, o que intensifica a minha leitura dessas imagens como portas, passagens que convocam os leitores, como “[u]ma brecha num muro, ou uma rasgadura, mas trabalhada, construída” (Didi-Huberman: 1998, 243)

Se os poemas em decomposição evidenciam a materialidade da palavra – do desenho das letras, da sonoridade fraturada do verso –, aqui, o jogo entre a luz e a sombra encena uma decomposição da imagem. Em sua economia visual, essas telas nos revelam duas formas geométricas que estão na base de toda a pintura: o quadrado e o círculo, o que atenta o espectador para a materialidade do que vê, para as formas que dão corpo às imagens, nos lembrando que é preciso trapacear com a linguagem, que é “preciso um [poeta] ou um [pintor] para dar forma a nossas feridas mais íntimas. Para dar, à cisão do que nos olha no que vemos, uma espécie de *geometria fundamental*” (Didi-Huberman: 1998, 243).

As sombras aparecem também no documentário *Autografia*, realizado por Miguel Gonçalves Mendes, numa cena em que o desenho do corpo de Cesariny se funde ao corpo de um marinheiro pela coreografia.



**Figura 12:** Fragmentos de *Autografia*, dirigido por Miguel Gonçalves Mendes.

A presença de um imaginário náutico na obra do surrealista demonstra como o poeta se apropria de símbolos ligados ao imperialismo para subvertê-los. A corporalidade das sombras, que dançam no seio de uma aurora cósmica, dá a figura do marinheiro um sentido erótico que transgride o poder. Ao convidar os leitores às sombras, Mário Cesariny provoca um retorno a essas formas e imagens históricas, e nos leva a encarar o vazio guardado por elas.

## CONCLUSÃO



**Figura 13:** Mário Cesariny. *Porta do mar*. 1999.

No início de uma pesquisa de iniciação científica sobre a obra de Mário Cesariny, este trabalho começava com a proposta de pensar o modo como quatro poemas de *pena capital* elaboravam uma experiência amorosa que não poderia se separar da poesia. Nestes quatro poemas, em que o discurso amoroso retorna ao corpo do próprio poema que se deita no papel, há um diálogo com a concepção teórica de Octavio Paz de que “[a] relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal” (Paz: 2001, 12). Assim, o objetivo era pensar como estes metapoemas eram reveladores não só de princípios da arte poética de Mário Cesariny, mas também de uma arte erótica e amatória que se realizaria na linguagem. Era necessário refletir sobre o prazer no texto e sobre uma fragmentação do corpo, que possibilitasse pensá-lo tanto em sua condição de matéria orgânica quanto como inorgânico vestígio textual.

Com a leitura dos poemas, a reflexão sobre o século XX e sobre como a arte moderna se vê no espelho logo se aproximou de uma longa tradição literária portuguesa que também pensa o amor poeticamente. Uma tradição que aparece nos poemas de Cesariny tanto por semelhanças temáticas, pela recuperação de cenas e imagens presentes em séculos de poesia amorosa, quanto por semelhanças formais, que se revelam na predileção do poeta por formas

fixas fraturadas, como o soneto e a oitava, ou na repetição de palavras e versos, que parecem ser reminiscências de recursos como o leixa-pren e o refrão.

Desse modo, pensar a relação entre amor e poesia na obra de Mário Cesariny significou necessariamente pensar no diálogo que o poeta tece com uma tradição que passa pela lírica medieval galego-portuguesa e, sobretudo, pela poesia de Luís de Camões. Um diálogo conturbado, uma vez que a ditadura salazarista se apropria da poesia camoniana. Jorge Fernandes da Silveira destaca que, nas aulas de história, desde classes mais jovens, como a 4ª série, eram distribuídos textos que funcionavam como “pastiche dos versos camonianos”, se apropriando da literatura para sustentar a ideologia fascista: “*Os Lusíadas* deixam de ser o título de uma obra [...] para se irem transformando em nome próprio dos ditadores e de suas atrocidades. Ser ‘lusíada’ era manter viva a nostalgia do passado glorioso” (Silveira: 1986, 47-48).

Nesse sentido, talvez a elegia seja uma das formas prediletas de que Mário Cesariny se valeu para dialogar com a tradição. Em sua obra muitas vezes nos deparamos com a figura de um poeta enlutado, que medita sobre a perda de seus antecessores. Em um dos poemas de *Discurso sobre a reabilitação do real quotidiano*, seu segundo livro, publicado em 1952, encontramos um sujeito poético que decide visitar o túmulo de Mário de Sá-Carneiro, um dos grandes nomes da geração de *Orpheu* e um escritor com quem Cesariny dialogaria intensamente ao longo de sua vida poética.

hoje, dia de todos os demónios  
irei ao cemitério onde repousa Sá-Carneiro  
a gente às vezes esquece a dor dos outros  
o trabalho dos outros o coval  
dos outros

[...]

(Cesariny: 2017, 109)

A dor, o trabalho e o coval: três elementos que com alguma frequência aparecem lado a lado na obra poética de Cesariny. Com o primeiro verso, o poeta revela a postura diabólica assumida pela sua poesia: celebra-se não o dia de todos os santos, de todos os inalcançáveis e imortalizados, mas o dia de todos os demônios, todos os profanos, os cobertos de terra, sujos, dessacralizados. Citando uma comunicação do professor Edson Rosa da Silva:

Para revitalizar, é preciso, segundo Michel Tournier, *inverter*, diabolizar, não mais aceitar passivamente os símbolos que nos impõe nossa cultura, pensar com ela, lançar-nos (*syn-ballein*), mas pensar contra ela, penetrando-a, lançando-nos através (*dia-ballein*), para atravessá-la e ver o outro lado. Pois os símbolos aceitos sem contestação fecham o horizonte (ROSA apud CERDEIRA, 1999, p. 10).

A apropriação informe das estruturas camonianas em Cesariny é marca da postura diabólica de sua poesia, que não se perde a olhar o céu em adoração aos mitos imortais de Portugal, mas antes se volta para o túmulo, e encara o profano rosto de seus mortos. O desejo de romper com a tradição não se realiza de fato, mas ao dessacralizar estes fantasmas, ao torná-los matéria passível da reflexão crítica e do toque, o surrealista possibilita que vejamos o poema como poema, e não como o mito patriota de que ele foi feito. Possibilita que sejamos nós, também, leitores diabólicos d'*Os Lusíadas*, capazes de perceber como os versos de Camões revelam as contradições de um poeta que já no século XVI reconhecia os desastres das navegações e questionava a suposta glória que sua epopeia prometia cantar. *Os Lusíadas* voltam a ser o título de uma obra a ser lida com responsabilidade histórica.

E diante do túmulo, no vazio da tradição se revela o horizonte, e assim buscamos por outras formas de encenar uma viagem, não aceitando os sentidos que nos são ditados.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. **Estâncias**: a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- AUTOGRAFIA**: Um retrato de Mário Cesariny. Direção: Miguel Gonçalves Mendes. Lisboa: Atlanta Filmes, 2004.
- BARBOSA, M. A. **Desvios na crítica**: Roland Barthes e Georges Didi-Huberman leitores de Honoré de Balzac. 2021. 203f. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura) Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.
- \_\_\_\_\_. O surrealismo dum ocidental. **Revista Metamorfoses**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 1, p. 194 – 208, 2020.
- BARTHES, R. **Aula**: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.
- \_\_\_\_\_. **Fragmentos de um discurso amoroso**. São Paulo: Editora Unesp, 2018.
- \_\_\_\_\_. **O prazer do texto**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva: 1987.
- \_\_\_\_\_. **O rumor da língua**. Prefácio de Leyla Perrone-Moisés. Tradução de Mário Laranjeira. 3ª edição. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- BATAILLE, G. **A literatura e o mal**. Tradução de Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.
- \_\_\_\_\_. **Documents**. Tradução de João Camillo Penna, Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.
- \_\_\_\_\_. **O erotismo**. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BERARDINELLI, C. **Estudos camonianos**. Rio de Janeiro: UFF – FCRB / MEC, 1973.
- BLANCHOT, M. **A parte do fogo**. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- \_\_\_\_\_. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BRANDÃO, F. H. P. **Obra breve - Poesia reunida**. 2. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2017.
- BRETON, A. **Manifestos do surrealismo**. Trad. Luiz Forbes. Prefácio de Cláudio Willer. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- CAMÕES, L. **Lírica**. Ed. José Lino Grünwald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- \_\_\_\_\_. **Lírica completa II [Sonetos]**. Ed. Maria de Lurdes Saraiva. 2a Ed. Lisboa: INCM, 1994.
- \_\_\_\_\_. **Os Lusíadas**. Ed. Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora, s/d.
- \_\_\_\_\_. **Os Lusíadas**. Ed. Francisco da Silveira Bueno. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- CERDEIRA, T. C. De viagens e viajantes: Camões, Garrett e Saramago. **Boletim CESP**, São

Paulo, n. 24, v. 19, p. 9-21, jan./jun., 1999.

CESARINY, M. (org.). **A intervenção surrealista**. 2ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.

\_\_\_\_\_. **as mãos na água a cabeça no mar**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1985.

\_\_\_\_\_. **pena capital**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1982.

\_\_\_\_\_. **Poesia**. Ed. Perfecto E. Cuadrado. Lisboa: Assírio & Alvim, 2017.

\_\_\_\_\_. **Titânia e a Cidade Queimada**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1977.

CORREIA, N. (seleção, introdução, notas e adaptação). **Cantares dos trovadores galego-portugueses**. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

CUADRADO, P. E. “You Are Welcome to Elsinore”. In: SILVESTRE, Osvaldo (Org.). **Século de Ouro. Antologia crítica da poesia portuguesa do século XX**. Lisboa: Cotovia, 2002, p. 280-284.

DIDI-HUBERMAN, G. **A semelhança informe ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille**. Tradução de Fernando Scheibe, Caio Meira. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

\_\_\_\_\_. **O que vemos, o que nos olha**. Prefácio de Stéphane Huchet; Trad. de Paulo Neves. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 1998.

FAGUNDES, M. G. “Da mágoa, sem remédio, de perder-te”: o luto como trabalho da linguagem na poesia de Camões. **Revista Diadorim**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 19, p. 102-14, Janeiro-Junho, 2017.

\_\_\_\_\_. **Desastrada maquinaria do desejo: a Prosa do observatório** de Julio Cortázar. São Paulo: Porto de Ideias, 2009.

FELMAN, S. “Educação e crise ou as vicissitudes do ensinar” In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio. (Org.) **Catástrofe e representação**. Trad. Cláudia Valladão de Mattos. São Paulo: Escuta, 2000.

FUSS, D. **Dying modern**. A meditation on elegy. Durham e London: Duke University Press, 2013.

GAMBI, H. N. **O fogo das aparências: descrição e fotografia em Amor louco**, de André Breton. 2010. 109f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

GOMES, J. P. **Fernando Pessoa revisited: uma leitura de O Virgem Negra**, de Mário Cesariny. 2016. 90 f. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas) - Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

\_\_\_\_\_. **Mário Cesariny, poeta-crítico da modernidade**. 2020. 131f. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de

Janeiro, 2020.

HOBBSAWM, E. **A era dos extremos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JOAQUIM, A. C. O Corpo-Cesariny-surrealista. **Revista Convergência Lusíada**, nº 33. Rio de Janeiro, janeiro – junho, 2015.

LESSA, M. S. P. **A obra ou a vida**: a figura do poeta e a aventura da experiência poética de Mário Cesariny. 2021. 287f. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

\_\_\_\_\_. **O poema como palco**: algumas cenas da escrita de Mário Cesariny. 2017. 102f. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

LÖWY, M. **A estrela da manhã**: surrealismo e marxismo. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

LOURENÇO, E. **O labirinto da saudade**: psicanálise mítica do destino português. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2016.

\_\_\_\_\_. “Camões diferente” In: **Poesia e metafísica**. Lisboa: Gradiva, 2002.

MACEDO, H. **Camões e a viagem iniciática**. Ed.rev. Rio de Janeiro: Móbile, 2013.

\_\_\_\_\_. Luís de Camões então e agora. **Outra Travessia**, Santa Catarina, n. 10, p. 15- 54, 2010.

MAFFEI, L. Segundo Camões, a pedagogia de Vênus e Cupido pelo amor no mundo. **Remate de Males**, Campinas, SP, v. 34, n. 2, p. 513–530, 2014.

PAZ, O. **A dupla chama**: amor e erotismo. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 2001.

\_\_\_\_\_. **O arco e a lira**. 2ª ed. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

\_\_\_\_\_. **Os filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PESSOA, F. **Antologia poética**. Organização, apresentação e ensaios de Cleonice Berardinelli. 1ª ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2016.

PINHARANDA, J. L.; CUADRADO, P. (Orgs.). **Mário Cesariny**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

PLATÃO. **O banquete**. Trad. José Cavalcante de Souza. São Paulo: Editora 34, 2016.

RECKERT, S.; MACEDO, H. **Do Cancioneiro de amigo**. 3ª ed. Lisboa: Assírio e Alvim, 1996.

ROCHA, M. C. Reconstrução do corpo uno em António Maria Lisboa e Mário Cesariny: convergência poética e plástica. **Poéticas visuais**, Bauru, v. 8, n. 1, p. 106- 129, 2017.



- SANDMANN, M. C. As comemorações do tricentenário de Camões no Brasil. **Revista Letras**, Curitiba, n. 59, p. 197-205, jan./jun. 2003. Editora UFPR.
- SARAIVA, M. F. A. P. M. **O Surrealismo em Portugal e a Obra de Mário Cesariny de Vasconcelos**. 1986. 740 f. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, 1986.
- SILVEIRA, J. F. **Portugal – maio de poesia 61**. Lisboa: INCM, 1986.
- SISCAR, M. **De volta ao fim**: o ‘fim das vanguardas’ como questão da poesia contemporânea. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.
- TRACERA, A. M. P. “**É preciso dizer**”: linguagem(s) em Mário Cesariny. 2021. 106f. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.
- VIEIRA, Y. F. Adamastor: o pesadelo de um ocidental. **Revista Colóquio/Letras**. Ensaio, n.º 98, Jul. 1987, p. 25-37.
- WILLER, C. Alguns comentários sobre O Virgem Negra - Fernando Pessoa explicado às criancinhas naturais e estrangeiras, Por M.C.V., por Mário Cesariny. **Agulha**, Fortaleza/São Paulo, n. 36, out. 2003. Disponível em: <[Agulha - Revista de Cultura \(jornaldepoesia.jor.br\)](http://jornaldepoesia.jor.br)> Acesso em: 13 fev. 2022.