

Trabalho de Projecto apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Filosofia, área de especialização em Estética, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Silvína Rodrigues Lopes.

RESUMO

TRABALHO DE PROJECTO

Para a consideração de um plano de criação poética na obra de Mário Cesariny

Emília Isabel Monteiro Pacheco Pinto de Almeida

PALAVRAS-CHAVE: criação, *poiesis*, experimentação, imagem

É possível pensar segundo um plano de criação comum a produção plástica e a produção escrita de Mário Cesariny?

Procuraremos dar resposta à questão enunciada, estabelecendo os princípios que permitam considerá-la como intrínseca à própria obra – da determinação dos modos de uma “Individuação Poética” até ao deslocamento da “poesia” a um sentido primeiro do *fazer geral*. Equacionando conjuntamente as múltiplas vias de uma prática heterogénea e investigando como, nos termos que ela mesma propôs, se chega até ao domínio pleno e rigorosamente fundado de uma “teoria da criação”, o presente trabalho visa delinear um campo problemático que possa servir como base de estruturação a uma investigação futura.

ÍNDICE

I Nota Introdutória. Definição do objecto de estudo, apresentação do problema	4
II Estado da questão, breve análise e interpretação críticas da bibliografia científica.....	7
III Discussão do problema, sustentação teórica e levantamento de hipóteses de trabalho	13
Hipótese I – A Individuação Poética.....	13
1. “o poeta”, “um poeta”.....	13
2. “querer falar”, “dever falar”	16
3. o incondicionável	18
4. “poesia objectiva”	21
5. passagem.....	22
6. “individuação-despersonalização”	26
7. <i>autografia</i> vs <i>autopsicografia</i>	28
8. regime de experimentação-literalidade.....	31
9. recusa da “arte-artística”.....	32
Hipótese II – O <i>Fazer</i> Poético.....	34
1. crítica da habilidade.....	34
2. a exemplaridade de Duchamp	36
3. a “transmutação da matéria”	37
4. um <i>fazer</i> anómalo	39
5. da técnica como prestidigitação.....	41
6. recusa da “arte-profissão”.....	44
IV Planificação metodológica da investigação.....	47
V Exposição fundamentada dos meios materiais e humanos previstos para a concretização...50	
Bibliografia	52

I. Nota Introdutória. Definição do objecto de estudo, apresentação do problema

O presente volume corresponde a um projecto de investigação, fase preparatória de um trabalho subsequente. Importa, pois, começar por afirmar certo teor experimental de que não pode, em momento algum, abdicar. Constituindo-se como estudo preliminar, parece-nos que a tarefa a cumprir deverá tomar os contornos de um esboço, experimentando conceitos, ensaiando hipóteses de trabalho e procurando averiguar, a par e passo, pondo-as à prova, a sua validade. Será nosso esforço, por isso, evitar apresentar conclusões, investindo contrariamente na determinação de um campo problemático a explorar, necessariamente aberto a reformulações. Procuraremos assim manter, para as premissas de trabalho que formos delineando, uma instabilidade que poderíamos dizer “de princípio”, senão “de direito” – e já que consideramos fundamental não perder de vista que aquilo que se irá levar a cabo é a elaboração de um projecto. Não nos parece ser esta uma preocupação meramente formal, como se esvaziada de consequências reais para o curso do processo de que se procurará dar conta mas, antes, um imperativo que deve modular a própria escrita e a sua organização.

Tratando-se de um trabalho de projecto concebido no âmbito da Estética, convém deixar claro que o ponto de vista adoptado não será o da História de Arte ou o da História da Literatura, no sentido mais estrito, disciplinar, pelo que não nos deteremos, por exemplo, nas polémicas decorrentes da posição de Mário Cesariny relativamente ao movimento surrealista nacional ou outras circunstâncias históricas, factos e vicissitudes, cujo carácter é alheio ao que pretendemos pensar. Sobre a questão da História no entanto, embora, a nosso ver, incontornável na análise da obra de Cesariny, não nos debruçaremos tão-pouco por enquanto. Dedicar-nos-emos a ela adiante, no decorrer da investigação que agora iniciamos, conforme se indica na planificação metodológica do trabalho a desenvolver posteriormente¹.

Impõe-se, desde logo, um esclarecimento quanto aos propósitos da empresa a que nos entregámos: Não se quer realizar um estudo comparado da vertente literária e da vertente plástica da obra de Cesariny mas defender a possibilidade de pensá-las a partir de um *plano de criação*²

¹ Partes IV e V do seguinte trabalho de projecto, páginas 47 e 50 respectivamente.

² A ideia de um *plano de criação* pode ser elucidada mediante a consideração do pensamento de Gilles Deleuze sobre a “criação” em articulação com a noção de “plano de imanência”, noção fundamental a partir da qual constrói as suas reflexões em torno do que seria o *próprio* da arte e dos seus processos. Pensamos nomeadamente em *Qu'est-ce-que la Philosophie?*, em que trabalha aquilo que designa como o “plano de composição” da arte.

comum. Ainda que tenha sido prática corrente entre os surrealistas³, nomeadamente entre os surrealistas portugueses, a actividade simultânea no domínio da escrita e da produção plástica, o caso de Mário Cesariny surge ao mesmo tempo como paradigmático e único, comparável a casos maiores como o de Henri Michaux ou mesmo Artaud. Dele nunca se dirá com propriedade que foi um escritor que pintava ou, inversamente, que foi um pintor que escrevia, pois isso equivaleria a considerar como mais válida e legítima uma das duas artes⁴, fazendo-lhe subordinar a outra como uma espécie espúria, fortuita decorrência de uma experimentação artística, eventualmente do âmbito da pesquisa criativa.

Reconhecer que Mário Cesariny foi um poeta-pintor ou um pintor-poeta não é, todavia, suficiente na medida em que, facilmente, uma tal circunstância pode ser relegada para o campo da coincidência ou da “curiosidade interessante”. Interessa perspectivar a sua obra holisticamente, no que contém de disposição crítica, sem amputar a dimensão de pensamento que sempre conservou; determinar nela os momentos de um “pensamento poético”, nos exactos termos que Cesariny utilizou para comentar a obra de Teixeira de Pascoaes⁵.

Compreender como a amplitude do conceito de poesia que mobilizou – concebendo, nomeadamente, com igual validade, uma “poesia pintada” e uma “poesia escrita”⁶ – integrou afinal uma teoria geral da criação⁷. E perceber como, em suma, essa teoria pressupôs o deslocamento da poesia do âmbito da manutenção de técnicas específicas a um ofício para o âmbito do *fazer imagem*, imagens:

³ Aliás, não só os surrealistas: “Schoenberg expôs com o grupo do Blaue Reiter, Klee e Kandinsky legaram-nos poemas e ensaios fundamentais, Delaunay, a luz, escreveu sobre a luz”, conforme notou Cesariny – ver páginas 88 e 89, *Gatos Comunicantes – correspondência entre Vieira da Silva e Mário Cesariny 1952-1985*. Quanto aos surrealistas, tal como, aliás, os “beatnicks fizeram tábua rasa não só da divisão das artes como de qualquer divisão, enquanto Marcel Duchamp prefere continuar como jogador de xadrez, quando é certo que, com alguns futuristas, revolucionou irreversivelmente o ser inteligível-sensível do nosso tempo.” (*ibidem, op. cit.*).

⁴ E ignorando desse modo, nomeadamente, outras formas artísticas que não se enquadram totalmente num domínio ou noutro. Pensamos especificamente nas colagens ou nos “picto-poemas” que, a meio caminho entre um horizonte propriamente plástico e outro textual, evidenciam a coalescência de domínios que apontamos.

⁵ Cf a página 26 e, novamente, a página 29 das “Reflexões sobre Teixeira de Pascoaes por Joaquim de Carvalho reflectidas por Mário Cesariny”, prefácio à edição de 1987 de *Os poetas Lusíadas* pela editora Assírio e Alvim.

⁶ Ler, a respeito, o estudo *Vieira da Silva, Arpad Szenes ou o Castelo Surrealista – pintura de Vieira e de Szenes nos anos 1930 a 1940*.

⁷ De facto para Cesariny a “criação poética” não equivalia necessariamente à forma do poema: “Há muito que vejo inútil a comunicação que se exerce fora do campo, algo obscuro, convenho, da criação poética – o que não significa exclusivamente o poema.” (“Rien ou Quoi?”, *As mãos na água, a cabeça no mar*, página 206). Conforme esclareceu em “Entrevista dada a Bruno da Ponte” para o *Jornal de Letras e Artes* em 1962: “[Q]uando digo poeta não dig o fazedor de poemas, digo poeta, figura bem mais vasta do que andam a dar a ler aos tipógrafos.” (*op. cit.*, página 91). Nesse âmbito, por exemplo, falou da “poesia de Vieira [da Silva]” (“Vieira da Silva”, *op. cit.*, página 185), que considerou como “herdeira secreta da mais importante revolução visual que nos legou em poesia o século XIX: as iluminações, de Rimbaud.” (“Da pintura de Vieira da Silva”, *op. cit.*, página 86).

“Desde o princípio, pois, é tal o desencontro que o poeta, o fazedor de imagens, parece só ter o tempo de se encontrar nelas e de beber o sentido que têm, quadro ou poema, suspensos no espaço pela passagem de adivinhador.”⁸

Exposto o problema com o qual nos debatemos – é possível ou não pensar segundo um *plano de criação* comum a produção plástica e a produção escrita de Mário Cesariny – importa avaliar os moldes em que tem sido perspectivado, fazendo um levantamento crítico das suas diversas abordagens (parte II). Exigindo uma aproximação meticulosa – sob pena de ser confundido com um propósito arbitrário –, é nossa intenção explicitar, inequivocamente, como se trata de um problema imanente à própria obra, sendo apontado pelo autor nalguns dos poucos textos críticos que dele estão publicados⁹. Para elucidar a sua sustentabilidade, recorreremos a esses textos e a alguns excertos de poemas que considerarmos pertinente convocar, estabelecendo, então, um elenco de hipóteses de trabalho – agrupadas em dois grandes blocos –, as quais correspondem fundamentalmente àquelas que tomamos como as questões básicas que o permitem circunscrever. Optando por seguir uma espécie de genealogia do problema, procuraremos, pois, no ensaio que compõe a parte III, desenvolver os aspectos preponderantes que lhe estão subjacentes. Deste modo serão contempladas, paralelamente, as condições da sua possibilidade e certas manifestações da sua apresentação. Só assim, segundo cremos, se tornará possível avaliar *se e como* a poesia pôde, para Mário Cesariny, ser extensível à pintura, reclamando-se fora do domínio exclusivo da escrita.

As partes IV e V configuram a planificação do trabalho a desenvolver futuramente, seguindo as linhas de investigação que aqui propomos, bem como uma breve exposição dos meios supostos para a sua realização.

⁸ No texto redigido em 1966 para a palestra sobre Vieira da Silva, *Gatos Comunicantes – correspondência entre Vieira da Silva e Mário Cesariny 1952-1985*, página 88. A palestra, embora apresentada em versão modificada no ano seguinte na galeria Buchholz em Lisboa, por ocasião da exposição retrospectiva de Cruzeiro Seixas, viria apenas a ser proferida, conforme planeado, na Fundação Calouste Gulbenkian, em 1970.

⁹ Existe uma antologia de textos críticos de Mário Cesariny, previamente publicados em jornais, revistas, catálogos, como prefácios a traduções, etc, *As mãos na água, a cabeça no mar*. Também no volume *Primavera Autónoma das Estradas*, obra de carácter híbrido, encontramos alguns textos críticos. Destaca-se, no entanto, o livro *Vieira da Silva, Arpad Szenes ou o Castelo Surrealista – pintura de Vieira e de Szenes nos anos 1930 a 1940*, onde Cesariny define as bases de um pensamento próprio sobre pintura, desenvolvendo uma série de questões que poderíamos designar e isolar como especificamente pictóricas: o problema da articulação estrutura/ espaço; a consideração da verticalidade e da horizontalidade como linhas axiais do espaço pictural; o esboçar da cor; a determinação do “elemento fundador do quadro”, entre outras. Aí elabora, também, uma crítica ao Modernismo e à ideia de progresso a ele associada, estabelecendo o Surrealismo – e, poderíamos acrescentar anteriormente o Dadaísmo – como ponto de viragem (e mesmo voragem) do que seria o seu sistema teleológico.

II. Estado da questão, breve análise e interpretação críticas da bibliografia científica

Verificado o estado da investigação da obra de Mário Cesariny, constata-se que está por fazer um estudo sistemático que parta da problematização conjunta da sua vertente escrita e da sua vertente plástica, dela extraindo todas as consequências críticas. Se vários autores – nomeadamente Raul Leal, Ernesto Sampaio, Rui Mário Gonçalves, Bernardo Pinto de Almeida, João Pinharanda, Perfecto E. Cuadrado – repetidamente reiteraram a urgência desta abordagem, o facto é que continua por desenvolver na sua máxima compreensão e fecundidade teórica.

As razões desta circunstância prendem-se com o contexto da produção dos textos, redigidos a propósito de exposições, integrando catálogos, estudos antológicos e gerais, ou produzidos no âmbito da História/Crítica da Arte. É o caso do livro *Mário Cesariny. A imagem em movimento* (2005) de Bernardo Pinto de Almeida que, reflectindo a pintura, pressupõe todavia o quadro de uma poética alargada. Surge na sequência de uma série de prefácios do autor a catálogos de exposições, nos quais mobilizou, sempre que possível, uma leitura mais vasta da obra de Cesariny, remetendo frequentemente para o universo literário do poeta. A hipótese teórica que estabelece, desde logo, no título – a consideração de uma “imagem em movimento” presidindo à criação de Cesariny – deve ser estendida ao campo da literatura, e não fosse o título de uma das secções do livro, “O Navio dos Espelhos”, assim designada conforme o poema¹⁰, atestar a exigência de interpenetração mútua. Implica como pressuposto, em última análise, a impossibilidade de distinguir valorativamente a imagem fabricada na esfera da Arte e a imagem elaborada no domínio escrito. Colocar a ênfase no aparecimento da imagem ou, antes, na sua aparição, não significa todavia que se pense que os meios da sua composição sejam os mesmos, isto é, não corresponde à indiferenciação total do que seria *o próprio* da pintura, nomeadamente, ou *o próprio* da escrita. Mas permite certamente esclarecer a posição particular de Cesariny e reavaliar o seu papel complexo na História Portuguesa do século XX.

Reivindicando o que seria da ordem da “imaginação”, perspectiva o essencial da produção poética de Cesariny como desejo de invenção e de alcance de um momento primeiro relativamente a toda a formulação. Um plano “pré-formal”, anterior à narrativa, anterior à fala até, ou seja, a toda e qualquer maneira de fazer significar o mundo mediante a sua descrição normalizadora. Aponta, a esse título, a “origem comum” das várias práticas que Cesariny

¹⁰ “O Navio de Espelhos”, *A cidade queimada*, página 86.

desenvolveu, e a sua coerência segundo um “princípio de idêntica energia”. Interroga a via do *desregramento sistemático* da composição, e o *informe* como investimento da desmesura. Fala de um “experimentalismo selvagem”, que seria – entende – absolutamente constitutivo da obra de Mário Cesariny.

Do ensaio de Bernardo Pinto de Almeida importa reter, ainda, esta outra hipótese, que é, aliás, decorrência da primeira que enunciámos: a da existência de uma espécie de “cinema transcendental”, determinando a relação entre as personagens, que vão reaparecendo e desaparecendo, transitando dos poemas para as pinturas e vice-versa. Segundo esta tese, o “Dormeur Duval”, o “Barco Bêbado”, a “tripulação imaginária” do dito “Navio de Espelhos”, os “Seres do lago”, os “Marinheiros” tornariam afins o “acto da poesia” e o “acto da pintura”, “os dois não sendo senão lados diversos de um mesmo e único acto fundador do mundo”¹¹. É nesse sentido que João Pinharanda no texto “*Quando o pintor é um caso à parte ou as velhas ainda lá estavam*” fala também de um “teatro imaginário”. Sendo muito mais do que os elementos de uma iconografia pessoal, ajudam, com efeito, a identificar as múltiplas séries em que se jogou a pintura de Cesariny, *A Ilha Misteriosa*, *Moby Dick*, *Heliogabalo* e *Iluminações*, entre outras, estas últimas de assumida proveniência ou (in)citação literária. O entendimento de um conjunto muito vasto de personagens transversais à pintura e à poesia como figuras de um “cinema transcendental” ou de um análogo “teatro imaginário” autoriza a encará-las como dispositivos em si mesmo críticos de uma cisão estabelecida e/ou a respeitar entre os dois domínios.

Ao invés de conduzirem à “grilheta da ilustração”, segundo a expressão feliz de Pinharanda, estas “personagens picto-gráficas” revelam, antes, na grande maioria das vezes, a coincidência entre o acto de manipulação dos materiais e o processo de surgimento da imagem. Podemos nomear Naniôra¹², “a Menina-Poesia” ou “Menina-Sol”, o “oiseau-lyre”, o “indivíduo para pequenas voltas”¹³, composto por junção aleatória de algarismos e, ainda, aquela figura que lembra conduzir uma bicicleta, invisível todavia, e aparece nomeadamente num quadro de “Homenagem a Victor Brauner”¹⁴, como casos paradigmáticos. Sempre reincidentes, põem à prova, afinal, a possibilidade de circunscrever cronologicamente fases, momentos, períodos.

¹¹ Bernardo Pinto de Almeida, *Mário Cesariny. A imagem em movimento*, Lisboa, Editorial Caminho, 2005, página 20.

¹² Ver, por exemplo, a obra “Naniôra – uma e duas”, 1960, Têmpera e verniz s/ cartão, 41 x 38 cm, Coleção Fundação Calouste Gulbenkian/ CAMJAP.

¹³ Ver nomeadamente o “Projecto de indivíduo para pequenas voltas”, 1949, Tinta-da-china, cola e verniz s/ papel, 28 x 17,5 cm, Coleção Fundação Cupertino de Miranda.

¹⁴ “Homenagem a Victor Brauner”, 1947, Tinta-da-china e verniz s/ papel, 25 x 32 cm, Coleção Particular.

Trata-se, contrariamente, de uma grande circulação, a qual conjura secretamente a validade da ponderação do que seria o “progresso” em arte.

Interessa, ainda, no texto de Pinharanda a cuidada análise dos processos pictóricos de Cesariny que apresenta, entre os quais, por exemplo, os jogos de “de-composição” das formas por continuidade e separação; a “acumulação-rarefação” das matérias por empastamento, colagem, raspagem, laceração; o “obscurcimento” e “exaltação” do cromatismo. Estes, que acabámos de explicitar, são enfim os vários dados que permitem a reequação do binómio abstracção/figuração. Alegando a sustentação numa “vocação para o alargamento permanente”, Pinharanda propõe também o signo da experimentação e da pesquisa para a boa compreensão da obra de Cesariny, chegando ao ponto de sugerir a sua consideração sob uma perspectiva expressionista.

De entre a bibliografia disponível versando especificamente sobre a obra de Cesariny, merece destaque o volume *Mário Cesariny* (2004), coordenado por Anabela Sousa e João Pinharanda, editado na sequência do Grande Prémio EDP 2002. Nele encontramos o estudo de Pinharanda que acabámos de referir, bem como um outro de Perfecto Cuadrado, cujas conclusões daremos conta em seguida.

Procedendo à exposição de uma breve história da vontade e do projecto da convergência das várias expressões artísticas numa única ao longo da Modernidade, de Poe a Verlaine, passando por Baudelaire, até Apollinaire, Tzara e Marinetti – e fazendo remeter o intento à ideia romântica de *Absoluto* e à *gesamtkunstwerk* wagneriana –, Perfecto Cuadrado propõe pensar a confluência da palavra e da imagem na obra de Cesariny. Embora tratando particularmente a escrita, não escapa a uma mobilização geral do tema da *imagem*, na medida em que trabalha os aspectos da poesia visual, na sua variante caligráfica, caligramática e “colada” (obtida por colagem), bem como na sua variante colectiva do “cadáver-esquisito”. Convoca o pensamento esotérico para a compreensão plena da tradição da “poesia figurada”, nomeadamente as composições pitagóricas, o “cabalismo hermético” hebraico, a alquimia. E discrimina o jogo, a prática combinatória, a associação, o automatismo e o acaso como modos manifestos de pôr em causa o sentido imediatamente reconhecível da escrita, introduzindo nela a possibilidade da intervenção de um outro sentido, “demiúrgico” ou, pelo menos, “genesíaco”. Coloca como questão semiótica a “(con)fusão visual e verbal (e até musical)” e complexifica-a tornando-a aspecto de uma procura de “confusão” mais radical, a qual iria da confusão dos sexos, como

preocupação temática constante na obra de Cesariny aos elementos de um bestiário, que quer a sua pintura quer a sua “poesia escrita” permitiriam identificar. Investindo em elucidar os procedimentos implicados na “confusão” indicada, procura fundamental do “híbrido”, investiga as relações de simultaneidade e de reiteração significante; o aproveitamento (mallarmeniano) do branco da página ou da superfície do quadro; a incorporação de fragmentos estranhos à composição, desestruturando a organização textual pela fulgurância plástica das imagens ou a organização pictórica pela presença insólita das palavras (caso exemplar do “picto-poema” que Cesariny praticou na esteira de Victor Brauner); o estabelecimento de redes de relações analógicas heterogêneas; o uso deliberado, e sua distribuição pelo espaço disponível, da cor, do corpo de letra, bem como de outros recursos tipográficos e outros signos – como a nota musical, por exemplo.

Apesar do indiscutível interesse desta tentativa – rigorosa – de definição daquilo que seriam os territórios de uma experimentação plástico-verbal conjunta ou conjugada, o autor identifica os mesmos como modalidades de uma “intertextualidade”, falando mesmo de “texto visual” ou “texto plástico”. Ora, não cremos ser possível, pelo menos no caso de Cesariny, fazer subordinar a força da imagem ao plano do textual. Se a convergência de múltiplos domínios expressivos se faz pela ideia de uma *linguagem* artística geral é, a nosso ver, matéria ainda a discutir. Porque razão há-de ser a linguagem e, conseqüentemente, a escrita preponderante relativamente à produção pictural no que se refere às práticas híbridas que apontámos? Será realmente necessária a remissão à linguagem para a compreensão da evidência plástica?

Destacamos o livro mencionado também por integrar uma extensa antologia de textos críticos publicados a respeito da obra de Cesariny na imprensa e em catálogos desde a década de sessenta até 2002. Estabelecendo a resenha da recepção da obra, constitui um trabalho de referência e assume o propósito de modificar certo hábito histórico que consagrava Cesariny como escritor e secundarizava a sua importância enquanto pintor, em parte perpetrado por José-Augusto França segundo a leitura canónica que instituiu do Modernismo Português em geral e do Surrealismo em particular – *A Arte em Portugal no Século XX* (1974), *Anos 40 na Arte Portuguesa* (1982), *Balanço das actividades surrealistas em Portugal* (1949), *A pintura Surrealista em Portugal* (1966). Se Rui Mário Gonçalves (*Pintura e Escultura em Portugal, 1940-1980* (1980)) e Bernardo Pinto de Almeida (*Pintura Portuguesa no século XX* (1993)) haviam anteriormente tentado uma tal empresa, a verdade é que foi permanecendo

implicitamente o preconceito, naturalmente adstrito à posição tutelar que França assumiu, durante largos anos, como crítico de Arte no contexto nacional. Votando Cesariny, tal como, aliás, os demais elementos do grupo surrealista dissidente, a um “menor interesse plástico”, embora nunca negando o que considerou como “notáveis proposições poéticas”, França deu, inclusivamente, por terminado o Surrealismo enquanto actividade colectiva em 1952, ignorando toda a produção plástica posterior de Cesariny. Voltar a trazer à consideração pública os instrumentos críticos que, produzidos ao longo de várias épocas, permitem desestabilizar o lugar da exclusividade da sua eminência literária e da marginalização da prática da pintura é, então, tarefa meritória e de grande utilidade.

Não esqueçamos o volume *Mário Cesariny*, publicado em 1977, com o apoio da Direcção-Geral da Acção Cultural da Secretaria do Estado da Cultura e textos de Lima de Freitas, Raul Leal, Natália Correia. Deve ser mencionado como primeiro esforço consequente de conceptualização da obra do autor como *todo*, tratando-se de um estudo completo, bem fundamentado, e de conteúdo relevante para os estudos entretanto aqui discutidos.

Apesar da circunstância exposta, foi, no entanto, a nosso ver, a respeito da pintura que surgiram as reflexões de maior relevância para a possibilidade de pensar simultaneamente escrita e produção plástica na obra de Cesariny. Por isso nos demorámos na avaliação da bibliografia existente a esse nível, e muito embora o trabalho académico feito até agora corresponda a cinco teses de Mestrado portuguesas e uma brasileira, todas elas no âmbito dos Estudos Literários: *Rompimento Inaugural – Um Estudo sobre a Poesia de Mário Cesariny de Vasconcelos* (São Paulo, 1983), Jorge Miguel Marinho; *O surrealismo em Portugal e a obra de Mário de Cesariny de Vasconcelos* (Porto, 1986), Maria de Fátima Marinho – entretanto publicada em livro, conforme abaixo referimos; *Mário Cesariny e o mito pessoano* (Lisboa, 1996), Arlete da Silva Miguel; *Apropriação e representação na poesia de Cesariny e Rimbaud* (Lisboa, 1996), Arturo Araújo Diaz; *Texto Literário e Ensino da Língua: a escrita surrealista de Mário Cesariny*, Fernando Fraga de Azevedo (Coimbra, 2002); *O Poeta Mago – Presenças da Magia na Obra Poética de Mário Cesariny de Vasconcelos*, Diana Vasconcelos (Porto, 2009). Esta última partilhando alguns dos pontos de vista que, se bem que segundo perspectivas diversas, procurámos desenvolver.

Relativamente à Literatura, a restante bibliografia corresponde maioritariamente a recensões críticas ou textos de circunstância, compilados em livros genéricos (antologias e

outros) de autores como Jorge de Sena, António Ramos Rosa, David Mourão Ferreira, Gastão Cruz, Joaquim Manuel Magalhães, António Cândido Franco. Os livros *O Surrealismo em Portugal* (1987) de Maria de Fátima Marinho, *A única real tradição viva* (1998) de Perfecto Quadrado e *La parola interdotta* (1971) de Antonio Tabucchi, embora dedicando-se ao Surrealismo Português em geral, incluem estudos específicos sobre Cesariny.

São de referir as publicações *Espacio/ Espaço Escrito* nº 6-7 (1991), *Correntes d'Escrita* (2006), *Um século de Poesia (1888-1988) – A Phala Edição Especial* (1988), *Quaderni Portoghesi* nº 3 (1978), com dossiers dedicados ao autor, mas, particularmente, o número 1 da revista *A Phala* (2007) e *Judicearias – o álbum das glórias* (2000), volumes especiais sobre ele.

A Phala 1# conta, por exemplo, com um ensaio de Herberto Helder, “Cesariny, sombra de almagre”, e outro de Manuel de Freitas, “manual de desprestidigitação”. Ainda que breves, ambos apontam a necessidade de cruzamento de domínios que vimos afirmando.

Citem-se, ainda, os estudos gerais *Surrealismo em Portugal 1934-1952* (2001), organização de Perfecto Quadrado e Maria Jesus Ávila, relativamente ao qual devemos destacar o trabalho da autora acerca da experimentação plástica no Surrealismo Português, e *A aventura surrealista: o movimento em Portugal do casulo à transfiguração* (2001) de Adelaide Ginga Tchen. Esta, uma obra de cariz marcadamente historicista, que não interessará tanto aos termos da nossa pesquisa.

No quadro da reflexão teórica contemporânea, vários pensadores, nomeadamente aqueles ligados à revista norte-americana *October*¹⁵, sentiram necessidade de reclamar a vocação crítica do surrealismo e resgatá-lo para uma compreensão ampla da Contemporaneidade que integre, como estrutural, a dimensão do *Inconsciente*. Peter Burger, Donald Kuspit, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Hal Foster, entre outros autores, produziram importantes estudos acerca da teoria e práticas surrealistas. Se esta revisão se impôs, interessa considerá-la no caso português. A obra de Mário Cesariny, complexa e feita ao longo de seis décadas, convém certamente a tal apelo.

¹⁵ Revista de crítica de arte e teoria editada por Rosalind Krauss, Annette Michelson, George Baker, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, Hal Foster, Denis Hollier, David Joselit, Carrie Lambert-Beatty, Mignon Nixon and Malcolm Turvey.

III. Discussão do problema, sustentação teórica e levantamento de hipóteses de trabalho

Tendo a convicção que o traçado do nosso campo problemático deve passar por uma compreensão alargada da “poesia”, começaremos por pensar, antes de mais, o que possa significar tal coisa como “um poeta” para depois chegarmos, então, a uma certa concepção de “poesia”. As duas hipóteses de trabalho que apresentamos em seguida correspondem, assim, respectivamente à definição da “Indivuação Poética” e à circunscção das questões próprias ao “Fazer Poético”.

Hipótese I – A Indivuação Poética

1. “o poeta”, “um poeta”

Ocorre várias vezes lendo Mário Cesariny encontrar a seguinte formulação: “o poeta” ou “um poeta”. Esta não corresponde a nenhuma notação de carácter biográfico, como poderia parecer, sobretudo quando se faz acompanhar, versos ou linhas à frente, do nome “Mário Cesariny (de Vasconcelos)”¹⁶. Não identifica, tão-pouco, nenhuma personagem pertencente ao universo da obra do artista ou, dito de outro modo, não se trata de uma figuração, como poderíamos pensar por exemplo a propósito de Titânia, de “o gato” ou de “o marinheiro”¹⁷. “O poeta”/ “um poeta” – e consideramos indiferente atentar numa ou noutra forma, uma vez que, neste caso, o uso do artigo definido ou do artigo indefinido tem a mesma valência – diz antes respeito a um certo modo de indivuação.

Foi o autor que usou a noção¹⁸ nomeadamente quando, com ironia, num texto sobre Rimbaud, perguntou: “(devemos pedir perdão e chorar muito se *descoberta* tem tudo a ver com

¹⁶ Veja-se, por exemplo, o poema “a Antonin Artaud”, *Pena Capital*, página 49.

¹⁷ Analisaremos, adiante, a natureza dessas figurações, que entendemos como “operadores de passagem”. Ver ponto 5, *passagem*, da Hipótese I – A Indivuação Poética, página 22.

¹⁸ Visto tratar-se de uma formulação a que chegou o próprio Cesariny talvez fosse aqui inadequado ir à procura da história do conceito em termos filosóficos, fazendo-o remeter a Duns Scot ou tentando averiguar pontos assinaláveis do seu percurso no pensamento ocidental. Veja-se, por exemplo, a aproximação que Giorgio Agamben fez ao problema da indivuação no texto “*Principium individuationis*” em *A Comunidade que vem*: “A indivuação de uma existência singular não é um facto pontual, mas uma *línea generationis substantiae* que varia em cada sentido segundo uma gradação contínua de crescimento e de remissão, de apropriação e de impropriedade. (...) O ser que se gera nesta linha é o ser qualquer e a maneira como passa do comum ao próprio e do próprio ao comum chama-se “uso” – ou então *ethos*.” (páginas 23 e 24).

individuação?)”¹⁹. A afirmação da indissociabilidade da descoberta e da modalidade de individuação que aqui procuramos discernir torna-se particularmente esclarecedora, por contraste, se considerada à luz da enumeração exaustiva – poderia não conhecer termo – que lhe antecede no texto referido:

“(…) os que sem armas se anicham, sem estrela se dissolvem na vasta massa anónima, tantos e tantos os que dizem querer ser (apenas) Os Outros, nada mais que Os Outros, os que ainda Não Estão, ou, já chegados, não têm nome próprio, por isso mesmo que são sempre Os Outros, os filhotes dos filhos dos filhos dos filhos desses – os milhares de milhões que na devida altura carregarão toda a responsabilidade.”²⁰

A individuação implica descoberta, e vice-versa, já que são “armas” recíprocas contra um certo estado de coisas²¹, uma certa ordem da configuração do real/ ordenação do vivido²² que pressupõe a filiação num encadeamento infindável de figuras da menoridade. Ao modo poético da individuação segundo Mário Cesariny corresponde resistir à aglutinação nessa linhagem que mantém a mediocridade como meio de uma “vasta massa anónima” e confusa; subtrair-se a uma tal continuidade amorfa ou formada segundo opiniões que compõe como herança dogmática, ortodoxa, um mundo já dado; ou então ganhar altura – porque “o tecto é/está muito baixo”²³ –,

¹⁹ Em “Rimbaud”, “prefácio não publicado à edição não efectuada da primeira versão portuguesa de “Une Saison en Enfer”, de Jean-Arthur Rimbaud, página 32, *As mãos na água, a cabeça no mar* (os itálicos pertencem ao texto). Ver, também, “Reflexões sobre Teixeira de Pascoaes por Joaquim de Carvalho reflectidas por Mário Cesariny”, prefácio à reedição de *Os poetas Lusíadas* de Teixeira de Pascoaes, página 30, em que usa o conceito, acoplando-o a “despersonalização”, e fazendo depender o “(re)começo” da poesia da “individuação-despersonalização do enunciado”. Sobre esta questão veja-se adiante respectivamente o ponto 6, “*individuação-despersonalização*”, página 26, e ponto 7, *autografia vs autopsicografia*, página 28, da hipótese I da parte III, do presente trabalho.

²⁰ *Ibidem*, *op. cit.*

²¹ Trata-se fundamentalmente, conforme o poema “o gato legível” de “Alguns mitos maiores, alguns mitos menores propostos à circulação pelo autor”, *Manual de Prestidigitação*, página 105: “[d]a catástrofe do estabelecido: doença do sistema métrico legal, abandono da posição horizontal para os defuntos, repúdio muito activo dos direitos do Pai, dos deveres da Mãe, da exploração do homem pelo Filho, etc.”.

²² Cf página 31 das acima referidas “Reflexões sobre Teixeira de Pascoaes por Joaquim de Carvalho reflectidas por Mário Cesariny” – “Se buscássemos uma diferenciação fundamental entre o poema de Antero e o de Pascoaes talvez acertássemos na natureza, por assim dizer, passiva de Antero, que nada opõe senão lirismo ao que recebe do mundo exterior, enquanto Pascoaes transforma, desloca, agride (...). O poema de Antero pode findar inteiro “na mão de Deus, na sua mão direita”, Pascoaes não pode mover-se sem arrastar com ele mar e montanha, Deus e os Deuses, homens almas e almas animais”. Sobre António Maria Lisboa escreve, em carta de Junho de 1977 a Vieira da Silva e Arpad Szenes: “o A.M.L é um poeta do tremor de terra e da disjunção do ar.” (*Gatos Comunicantes – correspondência entre Vieira da Silva e Mário Cesariny 1952-1985*, página 140).

²³ É nestes termos que explica a sua situação enquanto poeta e, assim, o seu contexto a nível nacional e geracional, no filme *Autografia* de Miguel Gonçalves Mendes (Portugal, 2004). Cf poema IX do “Discurso sobre a reabilitação do real quotidiano”: “no país no país no país onde os homens/ são só até ao joelho/ e o joelho que bom é só até à ilharga/ (...)/ e no país no país que engraçado no país/ onde o poeta o poeta é só até à plume/ (...)” (*Manual de Prestidigitação*, página 83).

ganhar horizonte²⁴, de modo a poder franquear a circunstância, o emparedamento²⁵, criar mais respirabilidade²⁶, “maior liberdade, maior realização, mais espaço para a morte.”²⁷.

Tais imperativos que, assim enunciados, parecem meramente ilustrativos pertencem à obra sem que os possamos completamente discriminar. Embora deles haja referência esporádica em alguns versos específicos²⁸, é ao nível do campo da produção poética que funcionam. Servem um propósito muito concreto: inviabilizar os condicionamentos de instâncias externas relativamente ao próprio plano da criação ou, dito de outro modo, usá-los a favor da sua constituição, transformá-los positivamente em força de afirmação²⁹, invertê-los de modo a permitir o rebatimento do seu peso, a verter a asfixia em grito³⁰, o confinamento em abertura, toda e qualquer forma de opressão em liberdade³¹.

²⁴ Este é, desde logo, um problema pictórico. Partindo do trabalho de Arpad Szenes, Cesariny desenvolve nomeadamente certos conceitos de Worringer de *Abstracção e Empatia*, tratando, a propósito do pintor húngaro, a questão da produção da “horizontal, de infinito a infinito” (Vieira da Silva, *Arpad Szenes ou o Castelo Surrealista*, página 13).

²⁵ A circunstância de “emparedado” é reflectida no poema “You are welcome to Elsinore” (*Pena Capital*, página 34).

²⁶ Marcel Duchamp, em entrevista a Pierre Cabanne, colocou analogamente o problema, afirmando ser a sua grande arte a de viver. Assim, a respiração seria, de facto, a verdadeira obra, aquela que, embora não inscrita em lugar algum, corresponderia a “uma espécie de euforia constante” (*Engenheiro do Tempo Perdido*, edição Portuguesa Assírio & Alvim, tradução de António Rodrigues, página 112 e 113).

²⁷ Segundo os termos em que coloca a questão em “Entrevista dada a Bruno da Ponte”: “O que é, vamos lá, premiável, ou não, é o ser moral representado no homem analfabeto que seja, amoroso da maior liberdade, maior realização, mais espaço para a morte.” (*As mãos na água, a cabeça no mar*, página 91).

²⁸ Por exemplo em “Discurso ao príncipe de Epaminondas, mancebo de grande futuro”: “Despe-te de verdades/ das grandes primeiro que das pequenas/ das tuas antes que de quaisquer outras/ abre uma cova e enterra-as/ a teu lado/ primeiro as que te impuseram eras ainda imbele/ (...) / depois as que crescendo penosamente vestiste/ (...) / depois as que ganhaste com o teu sêmen/ (...) / depois as que hão-de pôr em cima do teu retrato/ quando lhes forneceres a grande recordação/ que todos esperam tanto porque a esperam de ti/ (...)” (*Manual de Prestidigitação*, página 146).

²⁹ Sobre a natureza desta operação consultar José Gil, *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*, nomeadamente página 277 e 278, onde a explicita nos seguintes termos: “Van Gogh comparava o movimento do desenho à “acção de abrir uma passagem através de um muro de ferro invisível”; e todos os artistas insistem na luta e no esforço que é necessário fornecer para se fazerem nascer formas. A este esforço (...) pertence a força necessária à expressão, quer dizer, a força necessária para vencer o que pesa ou se opõe ao surgimento da forma. O que pesa directamente sobre o impulso ou sobre a força de expressão é uma situação ou um contexto global de forças que entram em equilíbrio ou em desequilíbrio relativamente à força expressiva. Não basta ao pintor vencer “a resistência dos materiais”, ele precisa ainda de levar a melhor sobre o peso do mundo interiorizado no impulso da sua própria força de se expressar. / Num outro plano, a situação de qualquer homem a qualquer momento é a mesma: tem de agir, falar, comunicar, pensar. (...) Porque há sempre uma resistência global do mundo que se manifesta, mesmo nos casos mais favoráveis à expressão da força: toda a passagem à expressão modifica e perturba a ordem do mundo num instante dado, porque é uma manifestação de “potência”. Quando a força se exprime, é a força inteira do mundo que se encontra: a força singular tem de vencer a força do mundo para se expressar.”

³⁰ Cf “[O]s meus poemas, digamos, de amor, a esses poemas nunca falta um condimento muito forte de revolta. É talvez isso que os torna mais fortes e não o miau miau, “daquela triste e leda madrugada, toda cheia de mágoa e de piedade”, é o miau miau do gato a quem apertam demasiado o rabo. Espero que os meus leitores se apercebam disso, não são poemas de amor: “Estavas linda Inês, posta em sossego”, são também, não sei, uma espécie de grito. São do

Trata-se do “desenvolvimento de um protesto só desencadeado por aqueles que hoje ou outrora souberam arriscar, em grandeza e miséria, “a sua vida inteira, todos os dias.””³². Abrir uma via³³ que não só divirja de qualquer palavra de ordem, da codificação, da lei como, veementemente, denuncie a impropriedade de toda a expressão que não se singularize, isto é, que não aconteça na e por força da pura necessidade do “querer falar”³⁴. “Só o momento da criação é linguagem, tudo mais é baço, não diz, pertence ao sono das espécies, mesmo quando dormem inteligentemente”³⁵.

2. “querer falar”, “dever falar”

O “querer falar” mobiliza portanto um processo de diferenciação³⁶, o qual não se esgota no diferir, na não subordinação a modelos exteriores, dominantes e pré-determinados mas antes alarga a esfera da possibilidade a uma contingência que extravasa, força os esquemas do possível e provoca aquilo a que poderíamos chamar a “invenção do novo”, precipitando-se num plano de criação³⁷.

contra.” (Cesariny, em *Autografia* de Miguel Gonçalves Mendes (Portugal, 2004), conforme foi transcrito no número especial da revista *Phala*, 1# 2007, dedicado ao autor).

³¹ É importante, sobre a liberdade, tomar em consideração o seguinte esclarecimento de Mário Cesariny: “[A] liberdade não é uma coisa que se dá, ou se recebe como um presente de Natal! A liberdade é algo que se arranca a quem, homem, coisa, ou ideia, traz o hábito do carrasco. Não existe homem livre senão na conquista da liberdade.” (*As mãos na água, a cabeça no mar*, página 94). E este outro, do texto “Autoridade e Liberdade são uma e a mesma coisa”: “Ser-se livre é possuir-se a capacidade de lutar contra o que nos oprime. Quanto mais perseguido mais perigoso. Quanto mais livre mais capaz”. (*op. cit.*, página 75).

³² “Rimbaud”, *op. cit.*, página 32. Cf “A Intervenção Surrealista”, *op. cit.*, página 114: “[N]ão se trata do poema a domicílio uma vez por semana ou mil vezes por dia, trata-se de um ataque e de uma defesa inextricavelmente ligados à expressão do ser vivo, trata-se de todos os homens e de todos os dias.”

³³ Poderíamos indicar várias apresentações desta questão ao longo da obra de Mário Cesariny, nomeadamente o passo de *Vieira da Silva, Arpad Szenes ou o Castelo Surrealista* em que enuncia: “o problema do barroco português é, psicologicamente, a proeza de uma fuga à claustrofobia.” (página 24).

³⁴ “You are welcome to Elsinore”, *Pena Capital*, página 34. Na gravação áudio que integra a edição *Poemas de Mário Cesariny (ditos por Mário Cesariny)*, Cesariny tropeça, ao ler o poema (faixa número 21), neste “querer falar” e esclarece tratar-se, antes, de uma questão de *dever*, “dever falar”. Esta vacilação não é desprecienda, devemos conservá-la e considerá-la criticamente.

³⁵ “D’Assumpção”, *As mãos na água, a cabeça no mar*, página 204. Sobre a relação criação/ linguagem, ver também *op. cit.*, página 206, o texto “Rien ou Quoi?”: “repito que todo o idioma, venha de onde vier, toda a linguagem ausente de impulsão criadora me parece coroadada de inanidade.”.

³⁶ Este é, antes de mais, um processo contra o medo, sendo o medo aquilo que indiferencia e imobiliza, aquilo que tira tamanho, que rouba altura e clareza. Cf o já anteriormente citado texto “Rimbaud”, *op. cit.*, página 32: “E já não basta, para confundir o poeta, o medo animal.”. Cf também, a propósito, o poema “O Inquerito”, *Pena Capital*, página 171: “(...) perceberam?! (...) Não não perceberam/ (...) São milhares de cabeças separadas do tronco/ mantidas por filamento fixo à nuca”.

³⁷ Daí a dificuldade em determinar definitivamente, conforme expusemos acima na nota de rodapé número 34, tratar-se de um “querer falar” ou de um “dever falar”. Consideremos, pois, que as duas versões configuram o mesmo problema, já que o esforço de expressão a que corresponde o “querer falar” converge, traduz-se, paradoxal mas univocamente, num “dever falar”, e uma vez que ocorre apenas em absoluta necessidade, em momento inequívoco

Interessa compreender a qualidade indivisa, isto é, a integridade do esforço expressivo que individua. Como, várias vezes, esclareceu Cesariny a liberdade – neste caso entenda-se literalmente “liberdade de expressão” – não é fragmentável, divisível, passível de ser considerada por partes. Assim o esforço expressivo e o seu movimento singular. O “querer falar” efectiva-se pois em “dever falar”, o que se traduz na compreensão de que “a palavra poética é a palavra verdadeira”, sendo “a única que diz”³⁸. Foi, aliás, esse o sentido que Novalis deu à verdade – o qual Cesariny actualizou – afirmando: “quanto mais poético mais verdadeiro”³⁹. Ora isso verifica-se, precisamente, na medida em que está em jogo uma integridade expressiva, uma força coesa que sustenta e mobiliza toda a expressão:

“2ª voz A verdade eu explico/ 3ª voz Arcturus e Astralis egípcios-alemães/ passam neste momento na direcção norte-norte/ a terra vai tremer e precipitar-se/ 1ª voz No donde nunca saiu embora se mova/ 2ª voz E com ela a verdade/ 3ª voz Verdade azul verdade branca dos rios/ 1ª voz Verdade em linha recta dos olhos dos namorados”⁴⁰

A “verdade”, como tal também indivisível, passa a dizer respeito ao próprio plano da enunciação ou, no caso da pintura, do gesto artístico, porque deixa de ser objecto de inquérito, garantia externa a ser aferida. Anulada a possibilidade de divisão – a qual de resto ditava que à verdade se contrapusesse a mentira, ao verdadeiro, o falso –, a verdade deixa de ser considerada como exterior ao processo criativo que se desenvolve, e é produzida por ele, por ele agida. É assim que pode tornar-se evidente, por exemplo, que “é preciso dizer rosa em vez de dizer ideia” ou que “é preciso dizer febre em vez de dizer inocência”, conforme o poema “exercício espiritual”⁴¹. E de novo podemos invocar Novalis, segundo o qual “A arte é: formação da nossa efectividade – *querer de um determinado modo* (...) – [sendo] efectuar e querer (...) aqui a

de decisão, a qual é artística, evidentemente, mas é também muito mais vasta do que isso. Cf “Rimbaud”, *As Mãos na água, a cabeça no mar*, página 33: “Muito importante, pois, tomar o ponto, saber (se possível: escolher) “o lugar e a fórmula” da aparição. Vale dizer: do nosso mais capaz sentido de liberdade, do mais nosso apetite de revolução. Do amor da poesia, da inteligência da imaginação.”

³⁸ “Para mim a palavra poética é a palavra verdadeira. É a única que diz.” (“A Maravilha do Acaso”, entrevista telefónica a Mário Cesariny conduzida a 26 de Novembro de 2006 por Maria Bochicchio, *Cesariny, uma grande razão – os poemas maiores*, página 20).

³⁹ Cf *op. cit.*, página 18, a seguinte resposta do poeta à entrevista referida: “A poesia é esse real absoluto que quanto mais poético mais verdadeiro. Era Novalis quem o dizia. A poesia vale como uma liberdade mágica.”

⁴⁰ “O Inquérito”, *Pena Capital*, página 171.

⁴¹ “exercício espiritual”, *Manual de Prestidigitação*, página 128.

mesma coisa. Apenas o exercício frequente da nossa efectividade, pelo qual ela se torna mais determinada e mais vigorosa, forma a arte.”⁴².

Facilmente se entende, então, como a individuação poética é crítica relativamente à validade da concepção de uma figura autoral, pondo à vista a sua obsolescência e propondo, antes, a autonomização da força desse querer, isto é, a autoridade *da* e *pela* expressão. O processo criativo está, desde logo, auto-justificado pelo próprio acontecimento; auto-sustentado pela verdade poética, “verdade em linha recta”⁴³; e auto-legitimado pela autoridade (autonomia) que advém da sua desenvoltura e, assim, lhe é inerente⁴⁴.

O “esforço de expressão” – o “querer falar” – não pode assim ser remetido para qualquer momento primeiro ou estado de preparação prévio, anterior à expressão⁴⁵. Avança, desde logo, sobre todos os meios, apropria-se de matérias várias, isto é, fá-las suas, tornando-se pois, nesse movimento, propriamente criativo, potente, e gerando mais potência (o querer). Trata-se, no processo de criação, de acercar o incondicionado, senão mesmo, o incondicionável, e daí ser tão importante a participação do acaso, como adiante veremos⁴⁶. Por isso a expressão acontece, sempre, no limite de uma potência de expressão, por isso também, e necessariamente, ela toca a mudez ou o gemido, o grito, e se expande, alarga, acrescenta a própria potência.

3. o incondicionável

Coincidindo com a descoberta no engendramento do movimento, a individuação “o poeta”/ “um poeta” impele as condições de possibilidade da experiência – criativa – a coincidirem com a própria experiência⁴⁷. Isto é, invalida, por força da implicação da descoberta no movimento nascente, a anterioridade apriorística daquelas, fundando de direito um regime de

⁴² Seguimos, neste passo, a tradução de Rui Chafes. *Fragments de Novalis*, Selecção, tradução e desenhos de Rui Chafes, Lisboa, Assírio & Alvim, 1992, página 23.

⁴³ “O Inquerito”, *Pena Capital*, página 171.

⁴⁴ Cf “Só a autoridade confere autoridade.”, “Autoridade e Liberdade são uma e a mesma coisa”, *As mãos na água, a cabeça no mar*, página 75.

⁴⁵ É importante compreender que não se trata de uma decorrência, de uma relação de causa-efeito, pois se assim fosse o esforço expressivo encontraria aplicação e, assim, um resultado; o “querer falar”, satisfação. Se a expressão decorresse do “querer falar”, então, haveria um condicionamento mútuo: a necessidade de “falar” condicionando a expressão, a expressão condicionando a necessidade de falar, já que estabelecendo-lhe um fim, uma medida.

⁴⁶ Cf no meadamento o ponto 8 da Hipótese I, *regime de experimentação-literalidade*, página 31.

⁴⁷ A prática colectiva do *cadavre-exquis* foi, a esse título exemplar. Prescindindo da unidade conceptual e institucional da autoria, mostra até que ponto as condições de possibilidade da experiência criativa podem coincidir com o movimento da própria experiência (como num jogo cujas regras se fossem inventando à medida do seu desenrolar).

experimentação em que o plano empírico e o plano transcendental da experiência deixam de ser separáveis.

A individuação poética diz assim respeito a um movimento de singularização, o qual inverte qualquer processamento da origem para a ordem do acontecimento, pressupondo concomitantemente a descoberta. De onde, desde logo, contraria a existência de um sujeito prévio constituído, base ou garante de determinada experiência.

Podemos afirmar que o processo⁴⁸ em curso não corresponde a um processo de subjectivação já que não presume a realização num sujeito nem tão-pouco necessita de qualquer nexo de subjectividade para constituir-se. O processo criativo, para Cesariny, foi o “acto-entre-actos (...), onde todas as coisas *foram* poetas e onde quase que nunca os que *fazem poemas* são ou serão o poema primordial.”⁴⁹. Que “o poeta”/ “um poeta” enquanto modo de individuação prescindia do sujeito como estado constitutivo, seja ele princípio ou posição alcançada no decurso ou término do referido processo, é então, também, uma condição da criação⁵⁰. Por isso advertiu Cesariny: “Dizendo poético nunca estou a dizer poético-sentimental, estou a dizer poético-cosmológico”⁵¹. Trata-se sobretudo de provocar a abertura ao incomparável⁵², esse domínio insuspeitado que já não (se) reporta (a) isto e aquilo, (a) um horizonte relativo (“murado”,

⁴⁸ Esse que segue e deriva no regime de *experimentação-literalidade* que, adiante, será nossa tarefa indicar: Ver ponto 8, Hipótese I, página 31.

⁴⁹ “Mensagem e Ilusão do Acontecimento Surrealista”, *As mãos na água, a cabeça no mar*, página 80.

⁵⁰ Cf texto “Nerval”, *As mãos na água, a cabeça no mar, op. cit.*, em que refere “a poeticamente desmedida humanidade do poeta, que sacrifica até ao fim o seu destino pessoal à ambição de dotar a poesia de uma nova arma de conhecimento.” Sacrificar o destino pessoal em favor da poesia trata-se enfim, também, de um exercício de “lhaneza” e “simplicidade” – conforme o poema “a carta em 1957” de “Planisfério”, *Pena Capital*, página 143 –, de um exercício de pobreza. Ver ainda as notas de “Reflexões sobre Teixeira de Pascoaes por Joaquim de Carvalho reflectidas por Mário Cesariny”, prefácio à reedição de *Os poetas Lusíadas* de Teixeira de Pascoaes, página 23: “Mais que simplicidade conviria talvez dizer pobreza, a pobreza exaltada no texto antigo – “Bem-aventurados os pobres de espírito...” – que eu entendo (já disse) como poder da mente limpa da pompa intelectual e física. Outra ordem (como não?), outra ordem de grandeza.” Sobre a pobreza como outra ordem de grandeza e sua relação com a poesia como forma possível de uma lição das coisas leia-se a obra de Philippe Lacoue-Labarthe, *Duas paixões. Artaud, Pasolini*, nomeadamente a “Hipótese 2”: “O santo faz a experiência do inumano no homem: o facto do homem, que o excede dentro, o seu mais íntimo fora. Interior íntimo meio. É a sua ferocidade.” (Página 35). “A santidade, porque exige e responde, é rigorosa, exacta como um cálculo. Ela releva de um teorema, isto é, de uma dor. Assim é o acto.” (página 36).

⁵¹ “Mensagem e ilusão do acontecimento surrealista”, *As mãos na água, a cabeça no mar*, página 79. Na versão do mesmo texto publicada em *A intervenção Surrealista*, página 238, consta da seguinte forma: “poético-cosmogónico”.

⁵² Ao “in-com-pa-rá-vel”. Cf “La ville brûlée”, *Primavera Autónoma das Estradas*, página 117: “Offrez-vous/ L’in-com-pa-ra-ble”.

“emparedado”⁵³) mas, e desde logo, (a)o “grande imprevisto”, conforme é exposto em “Ars Magna”⁵⁴.

Importa certamente notar que “o incomparável” – tal como, aliás, os análogos e acima referidos “incondicionável” e “imprevisto” – não é uma entidade abstracta cujos contornos, vagos, encontrassem paralelo num certo jeito, hoje em voga, de pensar a poesia através do recurso a uma iconologia do obscuro ou um conceito qualquer esgalhado arbitrariamente para responder aos propósitos da breve análise da questão que aqui levamos a cabo. O que se torna extremamente nítido na consideração de uma “poética” inerente às várias obras de Mário Cesariny é que esta está inteiramente investida, a cada sua ocorrência, na constituição daquilo que poderíamos designar como “horizonte absoluto”⁵⁵, “de infinito a infinito”⁵⁶, sendo por isso irrelevante para a compreensão do seu âmbito a insistência em todo e qualquer “indicador de escala” que não seja da ordem do *sublime*, conforme o formulou Kant.

Num excerto extraído por Mário Cesariny de *Os Poetas Lusíadas*⁵⁷, compilado na pequena antologia de aforismos que dele organizou, esclarecia Teixeira de Pascoaes:

“Não devemos confundir os artistas do verso com os criadores de Poesia. Os primeiros interessam apenas à Literatura, ao passo que os segundos têm um interesse vital e universal, como uma flor ou uma estrela.”⁵⁸.

⁵³ “You are welcome to Elsinore”, *Pena Capital*, página 34.

⁵⁴ “Ars Magna”, *Manual de Prestidigitação*, página 135.

⁵⁵ Como medir-se com o “horizonte absoluto” para além de todo “horizonte relativo”? Cesariny trabalha esta questão em diversos momentos da sua obra, desde a escrita à pintura. Talvez, nomeadamente, a “linha de água” (princípio pictórico que desenvolveu desde 1976 e tematizou num poema) seja uma resposta possível, na medida em que já não configura qualquer “linha de terra”, identificável, discernível, mas se abre à possibilidade infinita de desdobramento, deixando de ser situável, adstrita a uma determinada perspectiva, e podendo corresponder tanto à linha que faz confinar terra e água, como às muitas linhas (ondas) de água que confinam entre si, e à linha que faz confinar água e céu, etc. Este problema foi, também, problematizado por Cesariny a partir do exemplo de uma obra de Vieira da Silva, *Le pont transbordeur* (1931). A respeito de tal quadro interrogou-se acerca da passagem da horizontal relativa, empírica, poderíamos dizer, a ponte, “para a vertical absoluta, para o fuso gigante” (*Vieira da Silva, Arpad Szenes ou o Castelo Surrealista*, página 24). Trata-se, segundo escreveu, de uma “alteração radical do modelo, a do ângulo da visão. Não é vista de terra nem do ar. De onde é vista?” (op. cit., página 23), pergunta.

⁵⁶ Segundo é formulado a propósito de Arpad Szenes no mesmo ensaio, página 13, em que diz ser uma das operações pictóricas do pintor húngaro a produção da “horizontal, de infinito a infinito”. Cf a seguinte descrição de “passagem dos sonhos VI”, editada no # 1 da revista *A Phala*, página 53: “Na minha frente, porém, infinitamente longe, primeiro, mas fazendo-se nítida à medida que avanço, há como que uma linha de horizonte atravessada no ar, estendida de infinito a infinito, sem ligação terrestre. (...) [Esta,] uma largura de infinito.”

⁵⁷ Ver Teixeira de Pascoaes, *Os poetas lusíadas*, a edição citada da Assírio & Alvim, página 45.

⁵⁸ Teixeira de Pascoaes, *Aforismos*, selecção e organização de Mário Cesariny, Assírio & Alvim, 1987, página 12.

Porquê este interesse “ontológico” pelo “poeta”, se é possível interrogar usando estes termos?⁵⁹ Talvez seja uma questão de urgência, avançou Cesariny em “a carta em 1957”⁶⁰.

4. “poesia objectiva”

“Sou um homem/ um poeta/ uma máquina de passar vidro colorido”⁶¹

Enunciações deste tipo, as quais acontecem constantemente nos textos de Cesariny – como de resto nas colagens, “picto-poemas”, etc – não podem ser consideradas levemente sob o pretexto de serem metáfora⁶². Que “um poeta” equivalha a “uma máquina de passar vidro colorido” é coisa a tomar com a máxima seriedade⁶³. Que se possa dizer (escrever) “sou (...) uma máquina de passar vidro colorido” também. Cesariny chamara a uma série de obras de pintura de 1947 “Pintura serial: A máquina de atravessar qualquer tempo” e concebera, em 1949, um

⁵⁹No livro de Agustina Bessa Luís *Longos dias têm cem anos – presença de Vieira da Silva* (Lisboa, INCM, 1982) podemos talvez encontrar uma possível resposta esta interrogação ou, pelo menos, uma reflexão que lhe serve de réplica. Citemos o excerto: “A arte é, provavelmente, uma experiência inútil; como a “paixão inútil” em que cristaliza o homem. Mas inútil apenas como tragédia de que a humanidade beneficie; porque a arte é a menos trágica das ocupações, porque isso não envolve uma moral objectiva. Mas se todos os artistas da terra parassem durante umas horas; deixassem de produzir uma ideia, um quadro, uma nota de música, fazia-se um deserto extraordinário. Acreditem que os teares paravam, também, e as fábricas; as gares ficavam estranhamente vazias, as mulheres emudeciam. Essa experiência inútil que é a arte (...) é, no entanto, uma coisa explosiva. Mais do que os Pershing 2 e os SS-20.

Por isso Arpad, quando diz modestamente que se deve deixar aos artistas um lugar no mundo, como às borboletas, não sei se estará deliberadamente a diminuir a sua própria integridade para evitar confrontos. Houve, e há decerto em qualquer lugar da terra, pessoas que se dedicam à experiência inútil que é a arte, pessoas como Virgílio, por exemplo, e que sabem que o seu silêncio pode ser mortal. Se os poetas se calassem subitamente e só ficasse no ar o ruído dos motores, porque até o vento se calava no fundo dos vales, penso que até as guerras se iam extinguindo, sem derrota e sem vitória, com a mansidão das coisas estéreis. (...) O laço da ficção, que gera a expectativa, é mais forte que todas as realidades acumuláveis. Se ele se quebra, o equilíbrio entre os seres sofre grave prejuízo.” (páginas 71 e 72).

⁶⁰ “a carta em 1957”, “Planisfério”, *Pena Capital*, página 139: “Quando assentaram em que era urgente o poeta apesar dos olhos/ que ele lançava a tudo e daqueles casacos de trazer pelos/ mapas/ todos se viram a braços com mil dificuldades/ (...)/ escrevia não escrevia/ cumprimentava não cumprimentava/ ia não ia demais/ provavelmente até onde os outros estavam quietos/ / era ele!/ (...)/ Entretanto/ algures/ rua Amália kandinsky/ o poeta premia os intestinos/ tinha acabado de traduzir Rimbaud/ e preparava atmosfera para mais/ alguns trabalhos decentes em prosa rítmica/ a literatura propriamente saía-lhe/ a barriga é que estava cada vez pior/ a um febrão sucedia-se outro/ com mais sal e pimenta à volta do prato limpo/ os graves problemas da pátria enferma/ como que coincidiam (na região do corpo)/ co’ aquela aguda sensação de desgraça/ que ia do externo ao sexo e à região das mãos/ de modo que pela pátria ele ia com certa za/ (...)”.

⁶¹ “Autografia I”, *Pena Capital*, página 36.

⁶² Se o são ou não procuraremos esclarecer mais adiante. Ver, nomeadamente, ponto 4 de Hipótese II, *um fazer anómalo*, página 39 e ponto 6 da mesma hipótese, *recusa da “arte-profissão”*, página 44.

⁶³ Falamos em seriedade nesse mesmo sentido em que dizemos, por exemplo, “isto é uma coisa muito séria”, querendo significar “isto é totalmente literal”. Sobre a questão da *literalidade*, debruçar-nos-emos concretamente nas partes 7 e 8 da Hipótese I, páginas 28 e 31.

projecto de uma cabine designado como “objecto de funcionamento real”⁶⁴. Falara, em termos análogos, nos seus textos críticos, a propósito de Lautréamont em “motor poético”⁶⁵; a propósito de Nerval em “poderosa máquina transformadora do poeta”⁶⁶; e no ensaio sobre a obra de Maria Helena Vieira da Silva, a respeito da sua pintura, em “máquina do real”⁶⁷.

O que é uma máquina? Porquê uma máquina?⁶⁸ A máquina permite a abolição dos sistemas de representação e a “impessoalização do instrumento de inquirição poética, limpo do sentimento das coisas, cósmico, não-antropomórfico.”⁶⁹. Põe em exercício o “instrumento de inquirição poética” de modo a produzir a “*poesia objectiva*, de onde o complexo sentimental se ausenta para poder atingir-se o inimaginado.”⁷⁰.

Não é aleatória a escolha do atributo *de passar* (vidro colorido) para a apresentação de uma tal máquina, “um poeta”. Tal como não o é, no título da obra mencionada, o de *atravessar* (ou “ser atravessado”). Importa, pois, atentar naquilo que podemos identificar como o problema da *passagem*⁷¹, assim como foi colocado por Cesariny ou por ele “proposto à circulação”⁷².

5. *passagem*

Espanta o modo inusitado como, subitamente, uma citação de Mircea Eliade – assinalada pelas aspas e pela injunção do nome do autor imediatamente adiante – irrompe a meio da “Ode a

⁶⁴ O “funcionamento real do pensamento” fora preconizado por André Breton no primeiro manifesto do surrealismo (ver página 34 da edição portuguesa, “Manifesto do Surrealismo (1924)”, *Manifestos do Surrealismo*, tradução Pedro Tamen, Edições Salamandra, Lisboa, 1993).

⁶⁵ “Lautréamont”, *As mãos na água, a cabeça no mar*, página 61.

⁶⁶ *Ibidem*, *op. cit.*

⁶⁷ Vieira da Silva, *Arpad Szenes ou o Castelo Surrealista*, página 53.

⁶⁸ Herberto Helder chegará, mais tarde, à concepção de “Máquinas Líricas” e também à ideia de uma “Máquina de emaranhar paisagens”.

⁶⁹ “Lautréamont”, *As mãos na água, a cabeça no mar*, páginas 67 e 68: “O mundo implantado por Lautréamont, como por Rimbaud das *Iluminações*, nasceu da impessoalização do instrumento de inquirição poética...” E adiante: “É no sentimento das coisas, não na especulação sentimental, exterior a elas, que o poeta se descobre mago, exactamente porque em “estado segundo”, em jogo libertário e da acção.”

⁷⁰ “Camilo Pessanha”, *op. cit.*, página 133. Porque até a forma de um sujeito expandido, de um sujeito em expansão, não serve, não basta, é insuficiente para abarcar a *potência do impessoal*. Sobre a *potência do impessoal* consultar a obra de Maurice Blanchot, nomeadamente *L'Entretien Infini*, livro para o qual voltaremos a remeter adiante, bem como o trabalho de Gilles Deleuze, nomeadamente o seu último texto, “L'immanence, une vie” (*Deux Régimes de Fous. Textes et entretiens 1975-1995*, página 258).

⁷¹ “Cada passagem é, ou pode estar a ser, o centro de um diâmetro que se desenvolve a *n* perspectivas geométricas e psíquicas, pois não é só o mundo que se põe em marcha – é a nossa maneira de percorrê-lo.” (*Gatos Comunicantes – correspondência entre Vieira da Silva e Mário Cesariny 1952-1985*, página 91).

⁷² Usamos uma expressão de Cesariny, pertencente ao título do conjunto de poemas “Alguns mitos maiores, alguns mitos menores, propostos à circulação pelo autor”, *Manual de Prestidigitação*.

outros e a Maria Helena Vieira da Silva”⁷³. Diz a citação, que apresentamos conforme o poema expõe:

“A técnica por excelência xamânica consiste na passagem de um plano cósmico a outro. O xamã é detentor do segredo da ruptura dos níveis. Existem três grandes planos cósmicos ligados por um eixo central, o Pilar do Céu. Este eixo passa por uma “abertura”, um “buraco”, por onde o espírito do xamã pode subir ou descer em voos celestes ou descidas infernais.” Mircea Eliade

A extrapolação da consideração da *passagem* – e respectiva(s) técnica(s) – do âmbito da prática xamânica para a prática artística aparece assim justificada por Cesariny e talvez seja legítimo identificá-la como a operação fundamental do modo de individuação poética, a mais necessária ao seu funcionamento, segundo o que entendeu⁷⁴. Com efeito, em vários dos seus textos trata com detalhe a questão, nomeadamente no conjunto de poemas “Planisfério”⁷⁵, em que, entre os demais, define a “passagem do anti-mundo, Dante Alighieri”⁷⁶, a “passagem de Emile Henri”⁷⁷, a “passagem dos amantes justicados”⁷⁸, a “passagem a limpo”⁷⁹, a “passagem”⁸⁰ (apenas), a “passagem de Rimbaud”⁸¹, a “passagem dos elefantes”⁸² e a “alegoria do mundo na passagem de Arnaldo Villanova”⁸³.

Compreender o que, em traços sucintos, acabámos de apontar ajudará certamente a elucidar uma particularidade da obra de Cesariny, transversal aos domínios escrito e pictórico: Se a *passagem* é a operação fundamental do modo de individuação poética, então, as personagens perdem o estatuto identificável e estanque de figuras narrativas, dramáticas ou líricas, e ganham os contornos daquilo que poderíamos designar como *operadores de* (dessa) *passagem*.

⁷³ “Ode a outros e a Maria Helena Vieira da Silva”, “poemas de Londres”, *Pena Capital*, página 161. Ao longo do poema surgirão mais duas citações de Mircea Eliade, todas elas devidamente indicadas, a última das quais modificada por Cesariny.

⁷⁴ Adiante problematizaremos um outro aspecto desta questão, a *transmutação*. Ver página 37.

⁷⁵ *Pena Capital*, páginas 121 a 146.

⁷⁶ Da série “Planisfério”, *op. cit.*, página 126.

⁷⁷ *Op. cit.*, página 129.

⁷⁸ *Op. cit.*, página 130.

⁷⁹ *Op. cit.*, página 131.

⁸⁰ *Op. cit.*, página 133.

⁸¹ *Op. cit.*, página 137.

⁸² *Op. cit.*, página 138.

⁸³ *Op. cit.*, página 145.

Retomemos, por serem paradigmáticos, os exemplos acima referidos⁸⁴, “o gato” e “o marinheiro” (ou “o marujo”). Surgindo indiscriminadamente na escrita e na pintura, desestabilizam a fácil oposição figuração/ abstracção, pondo em causa a sua pertinência. Têm por função primeira a conexão, ou seja, “efectuar a ligação de planos”, “superior e inferior”⁸⁵ nomeadamente. Correspondem a limiares de transição e transposição entre “níveis”⁸⁶, estratos, zonas, escalas. Ao mesmo tempo permitem o movimento e a errância, possibilitam sondar, bordejar o “inimaginado”⁸⁷.

Configurações da fronteira, mediadores entre o aquém e o além, são pontos de embraiagem⁸⁸ e concreção. Fazem bascular diversas ordens, paradoxalmente medindo realidades incomensuráveis, isto é, mobilizando o seu contacto e a sua convulsão, escandindo as suas diferenças, postas como tal em relação. Seguindo o exemplo do “gato”:

“(…) O GATO urina com êxito nos objectos de lar, e quando a angina de peito estala enfim os peitos da patroa que julgou poder fretá-lo para pequenas voltas, O GATO esfrega os olhos, abre uma janela, e voa toda a noite, de barriga para cima. Nestas surtidas voantes encontra-se por vezes com os seus camaradas libertários, e então acendem fogos que, uma vez por ano, formam cortejo em direcção à Lua, onde um gato já cego os devolve aos espaços, transformados em cinza e em máquinas de luar.”⁸⁹

Ou o caso do “marinheiro”, que no poema “passagem”⁹⁰ é:

“Um marujo rebelde/ (...) [que] como/ quem/ se/ abandona/ luminoso e (...) belo/ (...)/ descobre/ o metal do futuro/ (...)/ amor/ fenómeno/ micro eléctrico/ raramente visto/ (...)”

Na pintura, ora assume esse nome genérico⁹¹ ora outros, de circunstância ou anedota, como “Le Marin”⁹², “O Pombaló”⁹³, “O Manobras”⁹⁴, segundo os títulos das obras. Há porém

⁸⁴ Ver página 13, ponto 1 da Hipótese I.

⁸⁵ Conforme os termos de uma das citações de Mircea Eliade em “Ode a outros e a Maria Helena Vieira da Silva”, “poemas de Londres”, *op. cit.*, página 163.

⁸⁶ “Ode a outros e a Maria Helena Vieira da Silva”, “poemas de Londres”, *op. cit.*, página 161.

⁸⁷ “Camilo Pessanha”, *As mãos na água, a cabeça no mar*, página 133.

⁸⁸ “Virgulampéragem”? Cf poema “O Gato Legível” de “Alguns mitos maiores, alguns mitos menores propostos à circulação pelo autor”, *Manual de Prestidigitação*, página 105: “VIRGULAMPÉRA GEM – Dialéctica convulsiva. Libertação do objecto sujeito, trepanação do sujeito fascinado pelo objecto. Primeiras concreções de grande estilo: os picto-poemas de Victor Brauner.”

⁸⁹ Poema “O Gato Doméstico ou de Lineu”, “Alguns mitos maiores, alguns mitos menores propostos à circulação pelo autor”, *op. cit.*, página 106. Ver, também, no mesmo conjunto de poemas “O Gato Legível”, dito afinal “Ilegível ou Illegal”, página 105.

⁹⁰ “passagem”, “Planisfério”, *Pena Capital*, , páginas 133.

um nome que particularmente se lhe ajusta, precisamente nessa medida que vimos descrevendo, e que convém reter: “O Separador”⁹⁵. No quadro dá-se um marinheiro nessa posição de charneira, braços estendidos, abrindo-se como que para abraçar, entre um plano *azul-mar* e os *planos-terra*. Parece demonstrar a “arte de inventar personagens”⁹⁶, que Cesariny determinou da seguinte maneira:

“Pomo-nos bem de pé, com os braços muito abertos/ e os olhos fitos na linha do horizonte/ Depois chamamo-los docemente pelos seus nomes/ e os personagens aparecem”⁹⁷

Ou então demonstra um dos teoremas dessa “Teoria [maior] dos Espaços Intersticiais”⁹⁸, que perpassa toda a obra do autor e encontrou a sua fórmula exemplar e mais exacta na “linha de água” – série pictórica que iniciou em 1976⁹⁹ e praticou sistematicamente até ao final da sua vida. Há um poema que Cesariny escreveu para Arpad Szenes, e lhe enviou por carta de Londres

⁹¹ “O Marinheiro”, 1962, Têmpera e verniz s/ madeira, 35 x 20 cm, Colecção Jorge Pereira.

⁹² “Le Marin”, 1962, Têmpera e verniz s/ papel, 39,5 x 24 cm, Colecção Paula e Alberto Holly.

⁹³ “O Pombaló”, 1979, Acrílico s/ cartão, 58,5 x 41 cm, Colecção particular.

⁹⁴ “O Manobras”, 1972, Acrílico s/ papel colado em tela, 65 x 50 cm, Colecção J.M. Galvão Teles.

⁹⁵ “O Separador”, 1969, Têmpera e verniz s/ platex, 66 x 44,5 cm, Colecção particular.

⁹⁶ *Manual de Prestidigitação*, página 125.

⁹⁷ Poderíamos continuar a listagem dos *operadores de passagem* na obra de Cesariny: o fantasma, o barco, o pássaro, o gatuno, a prostituta, etc, sendo a sua particularidade e singularidade a posição de charneira que ocupam, o seu lugar da margem e/ou condição de limiar. Destaquemos o caso paradigmático de “Titânia”, personagem principal do livro com o mesmo nome (*Titânia, história hermética em três religiões e um só deus verdadeiro com vistas a mais luz como Goethe queria*) como exemplo da “noivadiagem”. Segundo o poema com esse título, outro de “Alguns mitos maiores, alguns mitos menores propostos à circulação pelo autor” (*Manual de Prestidigitação*, página 112), “a noivadiagem serpente” equivale à “Mistura clássica de *noiva* e *vadio*. Vista com bons olhos na antiguidade (Zaratustra, Ulisses, Aquiles e Pátrocles); ligeiramente encarada por Sócrates; reformada de alto a baixo por Platão; cruzando já a estrada do sacrifício com o florescimento dos impérios cristãos – Tristão e Isolda, a Cavalaria Andante –, o advento da burguesia lançou a noivadiagem na morte civil, criando perspectivas absolutamente alternas à sua força inicial de amor físico, heróico, transfísico e alquímico. “A verdadeira poesia (isto é: a noivadiagem) é de malditos”, *António Maria Lisboa*, carta ao autor”, esclarece. Talvez tenha sido – e esta é meramente uma hipótese que aqui colocamos – aglutinando o gato anteriormente referido a “noivadio” que Luiza Neto Jorge chegou a *Vaidio*, o gato, no conjunto de poemas “Dezanove Recantos”. Ver, por exemplo, “Invocação”: “(...) Vaidio gato animal sustido/ no ovário de minha mãe vestibulo e morgue/ Eléctrico motor louco, louco navegante, máquina arborizada/ a lançar faíscas pelo mundo/ e sangue e seios e cílios sustentando o corpo!” (*Poesia*, página 176). “Recanto 5” (*op.cit*, página 183): “alma de Vaidio esgatanhado./ Seu corpo de outra época/ nas superfícies menores é corpo grado a incidir./ Seu corpo de animal/ só fala de sorver/ tudo o que encontrar.”

⁹⁸ “a grafianha maior”, “Alguns mitos maiores, alguns mitos menores propostos à circulação pelo autor”, *Manual de Prestidigitação*, página 113: “Pintura = Grafia e Antigrafia. Teoria dos Espaços Intersticiais./ Operação do Sol./ A Pintura de Maria Helena Vieira da Silva.”

⁹⁹ Em 1986 foi organizada uma exposição e editado um catálogo, “11 acrílicos comemorativos do nascimento da primeira linha de água” (Assírio & Alvim, Lisboa, Dezembro de 1986), assinalando o décimo aniversário do surgimento da primeira composição com este nome.

em Junho do ano de 1964, que explica assim: “a linha de água/ que suporta e separa e contém os dois mundos/ e ondula”¹⁰⁰.

6. “individuação-despersonalização”

“Os poetas são, simultaneamente, isoladores e condutores da “corrente poética”.”¹⁰¹, afirma Novalis, num dos aforismos de *Fragmentos* que Cesariny traduziu e dos que mais cita e retoma. O poeta há-de ser, como modo de individuação, uma espécie de selector/sintetizador, sendo o ritmo o propulsor¹⁰². Nele há-de cruzar-se os múltiplos feixes de uma “imaginação impessoal”¹⁰³, que nenhum autor pode confiscar em seu proveito, conforme pensou Maurice Blanchot a propósito da experiência de Lautréamont. Só assim poderá ser ao mesmo tempo depositário e transmissor de um conhecimento que nunca teve¹⁰⁴, precisamente porque por ele atravessado. Por isso o poeta “chama a si o mundo”¹⁰⁵, como o disse Cesariny¹⁰⁶.

Tentemos perceber, então, como o “instrumento de inquirição poética” faz explodir o sujeito. Não se trata simplesmente de cindi-lo, dilacerá-lo, dissolve-lo até, mas de fazê-lo

¹⁰⁰ Transcrevemos o poema na íntegra: “O guarda-fatos do mar entreaberto para a noite/ pergunta-me se amo/ e é toda uma paisagem de arcos flamejantes/ deslocando-se a oeste/ o castelo perdido entre duas visões/ o cavaleiro descendo a falésia/ depois de tantos anos tantas fábricas tantos/ arquitectos de amor fitando o espaço/ no alto das arquibancadas o rapaz/ que lindo/ encarna a vitoriosa lividez do dia/ A mim porém o que me apetece é dançar/ Dar um salto comigo/ de forma a que não me evole feito fumo/ nem resvale às profundas feito nada/ Isso/ O reino de Prätazu/ a linha de água/ que suporta e separa e contém os dois mundos/ e ondula” (*A cidade queimada*, página 10).

¹⁰¹ Usamos a já anteriormente citada tradução de Rui Chafes, *Fragmentos de Novalis*, página 197. Na versão de Mário Cesariny, “os poetas são os mais fortes isoladores-condutores da corrente poética” – cf “Reflexões sobre Teixeira de Pascoaes por Joaquim de Carvalho reflectidas por Mário Cesariny”, prefácio a *Os poetas Lusíadas*, página 24.

¹⁰² Talvez seja oportuno citar o texto da palestra de Mário Cesariny sobre Vieira da Silva (*Gatos Comunicantes – correspondência entre Vieira da Silva e Mário Cesariny 1952-1985*, páginas 87 e 88), em que o autor retoma por duas vezes a expressão da pintora: “um filtro de amor”. A ideia de “um filtro de amor” parece-nos próxima da noção do poeta como selector/sintetizador que propomos. “Apresentando, creio que pela primeira vez, os seus próprios trabalhos, [Vieira da Silva] escreve no catálogo da exposição de 63, na Galeria Jeanne Bucher, que as suas telas resultam da ambição desmesurada de dar ao mundo algo que funcione como um filtro de amor”, indica Cesariny (*op. cit.*, página 87).

¹⁰³ Maurice Blanchot, « L’expérience de Lautréamont », *Lautréamont et Sade*, página 69 : « Et qui le sait, qui connaît la chaîne littéraire de certaines figures, et du fait qu’il touche à ces points, entraîné au-delà de toutes les certitudes de sa mémoire personnelle et saisi par un mouvement qui fait de lui le dépositaire d’un savoir qu’il n’a jamais eu (...), faisceaux d’imagination impersonnelle que nul volume d’auteur ne peut immobiliser ni confisquer à son profit. »

¹⁰⁴ Conforme pensou também Blanchot a propósito de Lautréamont (*Ibidem, op. cit.*).

¹⁰⁵ “Vieira da Silva”, *As mãos na água, a cabeça no mar*, página 22: “De maneira nenhuma nos pertence chamar a quem de tão alto chama a si o mundo. É a nós que pertence ir ter consigo, com a sua Arte”.

¹⁰⁶ Tomemos, a este respeito, o que Cesariny pensou a propósito de Apollinaire: “a cada aproximação, a cada leitura de certos poemas-chaves, o espírito desencadeia-se através de zonas que parecem ter deixado de depender de épocas, e mesmo de formas, colhendo-nos numa malha que já não é a da novidade nem a do já ouvido: são os tempos que têm de ir até ela, não ela a percorrê-los fatigadamente.” (“Apollinaire”, *op. cit.*, página 176).

rebentar para “catalisar o acontecimento e narrá-lo limpidamente, como que sem parte pessoal no assunto”¹⁰⁷. É preciso fazer passar a “corrente poética”¹⁰⁸ por meios menos previsíveis de singularização, mais indeterminados, menos habituais¹⁰⁹. Lembremos o começo do Canto IV dos *Cantos de Maldoror* de Lautréamont: “É um homem ou uma pedra ou uma árvore que vai iniciar o IV canto.”¹¹⁰.

Numa das notas do seu comentário às reflexões de Joaquim de Carvalho sobre Teixeira de Pascoaes, escreveu Cesariny: “a poesia (re)começa a exercer-se na individuação-despersonalização do enunciado.”¹¹¹. Sem a consideração da destituição do sujeito como ponto de partida/ chegada da enunciação – lugar a partir de onde se fala – operada por este modo de individuação, sem a atenção ao que seja da ordem do desvio que envolve relativamente à linha de subjectivação, corremos nomeadamente o risco de tomar equivocadamente o “eu” que possa surgir nos poemas como tal marca de uma subjectividade. Trata-se, contrariamente, de um “eu” irremissível¹¹².

Importa salvaguardar a possibilidade de dizer “eu” à revelia ou à margem de qualquer cunho de pessoalidade, isto é, ressaltar o direito à *fabulação*¹¹³. Esse, um direito adquirido,

¹⁰⁷ Giraudoux citado por Mário Cesariny a respeito de Nerval, “Nerval”, *op.cit.*, página 49.

¹⁰⁸ A propósito da “corrente poética” de Novalis e da “imaginação impessoal” blanchotiana, bem como das noções análogos na obra de Cesariny que referimos – sentido “poético-cosmológico” ou “poético-cosmogónico” –, talvez possamos remeter para a noção de uma memória ontológica, desenvolvida por Henri Bergson em *Matière et Mémoire* (nomeadamente na página 150 e em todo o terceiro capítulo, “De la survivance des Images – La mémoire et l’esprit”). Convém, de facto, vincar que aquela para que estas compreensões apontam não se trata, de maneira alguma, de uma memória do tipo psicológica mas, antes, de uma “memória cósmica” que abre directamente para uma continuidade mais profunda de tempo, “virtual”, poderíamos dizer. Assim, a “imaginação impessoal” nunca poderá ser tida como o conjunto hipotético, das várias imaginações pessoais ao longo da história – hipótese extrema, que formulamos apenas para tornar mais perceptível a linha de argumentação que tomamos – mas como reduto inapreensível dessa “memória cósmica”, a qual não é memória de coisas passadas mas permanente actualização/virtualização do devir do universo. A propósito da pintura de Vieira da Silva, por exemplo, a que Cesariny chama “poesia”, diz: “parece vir de eras sem curso” (*Vieira da Silva, Arpad Szenes ou o Castelo Surrealista*, página 12).

¹⁰⁹ Fazê-la passar à existência, isto é, à produção mediante a estrutura “sujeito” significaria reduzi-la artificialmente a determinações fixas, canalizar a potência num sentido estrito, estreito, afunilá-la, quando contrariamente é ela que cria e determina o sentido.

¹¹⁰ Lautréamont, *Cantos de Maldoror*, tradução Pedro Tamen, Lisboa, Fenda, 1988, página 127.

¹¹¹ “Reflexões sobre Teixeira de Pascoaes por Joaquim de Carvalho reflectidas por Mário Cesariny”, em *Os poetas Lusíadas*, página 30. É nessa medida que, segundo procurámos delinear, é fundamental compreender como, efectivamente, “o poeta” se furta à(s) forma(s) da subjectividade, mesmo tratando-se – repetimos – de uma subjectividade altamente expandida, alargada, sujeita a toda a interferência.

¹¹² “Je est un autre”, poderíamos dizer, segundo a conhecida formulação rimbaudiana.

¹¹³ Do francês, “fabulation”, usamos o termo conforme foi traduzido por Margarida Barahona e António Guerreiro na versão portuguesa de *Qu’est-ce que la philosophie? (O que é a filosofia?)*, Editorial Presença, página 148). A “fabulação” ou “função fabuladora”, no sentido que indicamos, é um conceito trabalhado por Gilles Deleuze a partir de Bergson. Citemos o referido texto na sua versão original: «Les écrivains à cet égard ne sont pas dans une autre

usurpado aliás, tomado de sobressalto a partir da potência da própria escrita já que, como “imaginação impessoal”, à fabulação corresponde uma “potência imaginária colectiva”¹¹⁴ e nunca a imaginação privada, “psicanalizável”¹¹⁵. Deste modo o poeta é “um ser que engendra a vida e não a disparidade/ infecciosa/ um sol que se desloca à velocidade do sangue”¹¹⁶.

7. *autografia vs autopsicografia*

Retomemos o que concebeu Cesariny a propósito da poesia de Teixeira de Pascoaes, acrescentando-lhe, agora, o que lhe segue na nota citada:

“(…) a poesia (re)começa a exercer-se na individuação-despersonalização do enunciado. Importa não ler “despersonalização” como ela parece que aparece na invenção fernandiana: levando a uma ficção de outras-a-mesma-personalidade com cada uma delas afirmando personalidades; mas sim como real destruição do conceito, e da prática da

situation que les peintres, les musiciens, les architectes. (...) Pour sortir des perceptions vécues, il ne suffit pas évidemment de la mémoire qui convoque seulement d'anciennes perceptions, ni d'une mémoire involontaire qui ajoute la réminiscence comme facteur conservant du présent. La mémoire intervient peu dans l'art (...). Il est vrai que toute œuvre d'art est un *monument*, mais le monument n'est pas ici ce qui commémore un passé, c'est un bloc de sensations présentes qui ne doivent qu'à elles-mêmes leur propre conservation, et donnent à l'événement le composé qui le célèbre. L'acte du monument n'est pas la mémoire, mais la fabulation. » (edição francesa, página 158). Ou o que diz em *L'Image-Temps*, segundo volume da obra *Cinéma*: « (...) ce n'est pas seulement (...) éliminer la fiction, mais (...) la libérer du modèle de vérité qui la pénètre, et retrouver au contraire la pure et simple *fonction de fabulation* qui s'oppose à ce modèle. » (*Cinéma 2, L'Image-Temps*, página 196). Também Muarice Blanchot, no texto sobre Lautréamont anteriormente citado, escreveu: “(...) quelques points rare de l'espace où la puissance imaginaire collective et la puissance singulière des œuvres voient se conjuguer leur ressources. Qui touche à ces points, ébranle, sous le savoir, une infinité d'analogies et d'images apparentées, un passé monumental de mots tutélaires avec lesquels il se conduit, à son insu, comme un homme cautionné par une éternité de fables. ». Comentou: « Il est frappant que Lautréamont (...) semble hanté par toutes les grandes œuvres de tous les siècles et finalement apparaisse errant dans un monde de fiction, où, formés par tous et destinés à tous, se rejoignent et se confirment les rêves vagues des religions et des mythologies sans mémoire. » (« L'expérience de Lautréamont », *Lautréamont et Sade*, página 69). Cf ainda, sobre *fabulação*, Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Corti, 1947, página 20.

¹¹⁴ Segundo os termos de Blanchot, usados na obra citada (« L'expérience de Lautréamont », *Lautréamont et Sade*, página 69).

¹¹⁵ De acordo com o que Cesariny escreveu em carta a Vieira da Silva de dia 29 de Outubro de 1966, comentando a tese sobre o nascimento e a evolução das imagens de Jacques Bousquet (*Les thèmes du rêve dans la littérature romantique: essai sur la naissance et l'évolution des images*, Paris, Didier, 1964): “Podemos também pensar que há uma memória herdada, reminiscência do que nunca vimos e nos corre no sangue aguardando revelação.” (*Gatos Comunicantes – correspondência entre Vieira da Silva e Mário Cesariny 1952-1985*, página 99).

¹¹⁶ O verso inteiro: “A esses que querem julgar-te porque és um poeta/ um ser que engendra a vida e não a disparidade/ infecciosa/ um sol que se desloca à velocidade do sangue/ e não um cão que ergue as patas para a hóstia.”, “Breyten Breytenbach”, *Primavera autónoma das estradas*, página 185.

personalidade, e dos seus referentes, para emersão do indivíduo ausente de nome próprio, de tempo e de lugar (...).”¹¹⁷

Poder-se-ia esclarecer facilmente aquilo que anteriormente designámos como regime de *experimentação-literalidade* a partir da consideração da diferença fundamental entre a *autopsicografia* pessoana e a *autografia* de Mário Cesariny¹¹⁸, ou a partir da crítica que esta encerra em relação àquela¹¹⁹.

Exigindo desde logo a destruição da “prática da personalidade”, conforme o excerto acima transcrito, a prática da *autografia* não admite a cisão entre uma dita *psicografia* e o que seria da ordem de uma *corpografia*. O “impulso poético”¹²⁰ que inscreve contém todo o “corp-alma” implicado. Assim, é empresa a fazer também com o corpo, como defendeu aliás Antonin Artaud mediante a estratégia que nomeou “teatro da crueldade”¹²¹. Por vontade de querer encontrar vias alternativas para a “condução” da “vida nunca controlada e negra”¹²², procuram atingir-se outras “capacidades da vida lírica exterior”¹²³. Terá sido aliás essa a tarefa desmedida que levou a cabo Cesariny ao “traduzir” Pessoa em *O Virgem Negra/ Fernando Pessoa/ explicado às criancinhas naturais & estrangeiras por M.C.V./ Who Knows Enough About It/ seguido de LOUVOR E DESRATIZAÇÃO DE ÁLVARO DE CAMPOS/ pelo MESMO no mesmo lugar*.

¹¹⁷ “Reflexões sobre Teixeira de Pascoaes por Joaquim de Carvalho reflectidas por Mário Cesariny”, *Os poetas Lusíadas*, página 30. De referir também a página 32, *op. cit.*: “Pessoa será inerte à involução da dor e do prazer (o “inferno” e o “céu” de, quase, toda a gente), sentidas (pensadas) unas ou separadas. Não tem e não quer ter nada com isso. Pascoaes é *isso* o que colhe e fecunda.”

¹¹⁸ Mas também, por exemplo, a partir da distinção entre aquilo que seria da ordem da “paranóia-crítica” e aquilo que seria da ordem da “paranóia-clínica”, conforme expõe em “Lautréamont”, *As mãos na água, a cabeça no mar*, página 61. Não esqueçamos, a esse título, a feroz crítica que fez ao que entendeu como conjugação do platonismo e do cartesianismo em Fernando Pessoa: “Platão, Platão é que é bom/ Pegado a Descartes frito/ Cêrca à cabine do som/ Em praia de muito apito./ Homero, não, nunca quiz, / Leva tudo a braço forte/ Y a mi no me quiere la muerte/ Pois também nunca lhe quiz.” (poema “prótese”, *O Virgem Negra/ Fernando Pessoa/ explicado às criancinhas naturais e estrangeiras/ por/ M.C.V/ Who Knows Enough About I...*, página 12).

¹¹⁹ Não cabe aqui averiguar da justeza ou não dos pressupostos de Cesariny acerca de Fernando Pessoa. Interessa, antes, colocarmo-nos do seu ponto de vista, esse é o esforço de compreensão exigido a partir do momento em que se toma como objecto de análise a obra e o pensamento de um autor. Não nos deteremos, assim, na análise do dispositivo pessoano, concentrando-nos em problematizar a segunda e tomando-a, conforme achamos ser possível, como indicação precisa de uma prática. Talvez fosse elucidativo chamar para a compreensão da *autografia*, tal como a concebe Cesariny, os termos daquilo que Michel Foucault definiu como “função ethopoética” (Michel Foucault, “Écriture de Soi”, *Dits et Écrits II (1976-1988)*, página 1236).

¹²⁰ “A Maravilha do Acaso”, *Cesariny, uma grande razão – os poemas maiores*, página 15.

¹²¹ Que Cesariny traduziu em *Primavera Autónoma das Estradas* sem contudo identificar tratar-se de uma tradução (página 69).

¹²² “Teatro da crueldade”, *Primavera Autónoma das Estradas*, página 73.

¹²³ *Ibidem, op. cit.*

Procurar diversamente as “capacidades da vida lírica” pela incorporação da potência do corpo seria exigir à escrita (*autografia*) não ficar pela *auto-psico-grafia* e incitá-la, deslocá-la até passar necessariamente também pela inscrição do propriamente corporal – inscrição *corpográfica* –, assumindo todas as consequências dessa atitude. Poderíamos falar, até, de um *trajecto do corpo*, uma mobilização de todas as suas forças, no sentido da expressão que se cumpre a cada acto de escrita, e que puxa e trabalha com o “irracional” – com o inconsciente e com o *impensado*¹²⁴ – que vem do mais fundo dele. Trata-se de por em causa o dito “fingimento poético”, por dele duvidar-se altamente, reivindicando uma verdade não contraditada nela mas decorrente da força de expressão, que é “sempre mentirosa por excesso, sempre ardente de febre que só há na infância, mas que o pintor [leia-se “o poeta”] recria em perspectiva adulta: Eleição – Amor – Morte.”¹²⁵.

Exemplifiquemos a torção que Cesariny imprimiu ao ritmo, à métrica, à prosódia, ao vocabulário, aos versos de Pessoa de maneira a fazê-los dizer, (in)vertendo-os, essa outra ordem concreta de uma corporeidade insinuada:

“Põe-me as mãos no sexo,/ Beija-me na coxa,/ Abre-me no plexo,/ Uma ferida roxa./ Eu não sei porquê,/ Mas dêz d’onde venho,/ Sou ser que vê/ Só o seu tamanho./ Põe a tua mão,/ Num laço sem fim,/ E chega ao desvão,/ Abre-o para mim.”¹²⁶

Ou:

“É importante foder (ou não foder?/ É evidente que não, não é importante./ Fode quem fode e não fode quem não quer./ Com isso ninguém tem nada/ Mesmo nada/ A ver./ O que um tanto me tolhe é não poder confiar/ Numa coisa que estica e depois encolhe,/ Uma coisa que é mole e se põe a endurar e/ A dilatar e dilatar/ Até não se poder nem deixar andar/ Para depois se sumir/ E dar vontade de rir e d’ir urinar./ Isso eu o quis dizer naquele verso louco que tenho ao pé:/ “O amor é um sono que chega para o pouco ser que se é”/ Verso que, como sempre, terá ficado por perceber (por mim até)./

¹²⁴ Referimo-nos ao “impensado” como o “inconsciente do pensamento” tal como Deleuze o desenvolveu no capítulo oitavo de *Cinéma 2, L’Image-Temps*, página 246: « « donnez-moi donc un corps»: c’est la formule du renversement philosophique. Le corps n’est plus l’obstacle qui sépare la pensée d’elle-même, ce qu’elle doit surmonter pour arriver à la penser, C’est au contraire ce dans quoi elle plonge ou doit plonger, pour atteindre à l’impensé, c’est-à-dire à la vie. Non pas que le corps pense, mais, obstiné, têtu, il force à penser, et force à penser ce que dérobe à la pensée, la vie. (...) Les catégories de la vie, ce sont précisément les attitudes du corps, ses postures. « Nous savons même pas ce que peut un corps » : dans son sommeil, dans son ivresse, dans ses efforts et ses résistances. Penser, c’est apprendre ce que peut un corps non-pensant, sa capacité, ses attitudes ou postures. ».

¹²⁵ “Emily Dickinson”, *As mãos na água, a cabeça no mar*, página 41.

¹²⁶ *O Virgem Negra...*, página 55.

...../
Também aquela do “outrora-agora” e do “ah poder ser tu/ sendo eu” foi um bom trabalho/ Para continuar tudo co’a cara de caralho/ Que todos já tinham e vão continuar a ter/ Antes durante e depois de morrer.”¹²⁷

Pensamos que o investimento poético na *literalidade* – de que, de resto, a *abjecção* terá sido apenas uma das formas, propositadamente polémica e subversiva – foi uma dessas vias possíveis, tanto para Artaud como para Cesariny.

8. regime de *experimentação-literalidade*

Pela literalidade¹²⁸ se impõe, de facto, a *autografia* e é a partir dela que, na obra de Cesariny, o desejo é mobilizado enquanto agente de composição. Funda, no que se refere à escrita, um certo uso alucinado do verbo, que se faz oracular e escapa aos postulados das teorias linguísticas, instaurando um domínio performativo da linguagem. E corresponde, no que se refere à pintura, a um imperativo de experimentação. Jogando com a imagem enquanto campo de aparecimento, permite a exploração do acaso e a sua objectivação mediante “técnicas” estritamente experimentais, que se querem propiciatórias, modos de *protocolar a experiência*, na expressão de Walter Benjamin¹²⁹.

Se o paradigma da representação se baseava em instaurar um eixo temporal que fazia daquela a mediação de qualquer coisa que *foi* ou que, no limite, *estava sendo*, a esta vem agora substituir-se uma outra noção, fundada na pura experimentação, que desloca o eixo para uma relação de *futuração*¹³⁰.

Que implica tal deslocamento? Que a obra de arte surja como se produzida em resposta a um “mundo futuro”¹³¹ ou, dito de outro modo, como se viesse provar não tanto que esse mundo virá quanto, paradoxalmente, que esse mundo existe. Como se esboçada no lastro desse por vir

¹²⁷ *Op. cit.*, página 75.

¹²⁸ Que interessará, mais tarde, explorar do ponto de vista da concepção surrealista da imagem.

¹²⁹ Conforme pretendemos averiguar adiante, quando pensarmos a “técnica como prestidigitação”, ponto 5 da Hipótese II.

¹³⁰ Sobre a questão da “futuração”, questão complexa que Cesariny extrai das reflexões de Teixeira de Pascoaes, deter-nos-emos posteriormente, havendo ocasião e tempo para tratá-la convenientemente. Fica, assim, este breve apontamento, como primeira achega.

¹³¹ Esta expressão foi extraída do poema “História de cão”, *Manual de Prestidigitação*, página 21.

realizado em promessa. Por isso Cesariny falou no “dom da invenção”¹³² – *do novo*, subentenda-se – em vez de “utopia”, e por isso se percebe porque é que, segundo ele, é possível e “(...) preciso dizer Para sempre em vez de dizer Agora”¹³³.

Pensar o *encontro fortuito* de Lautréamont e a espécie de *encontro marcado* (projectado) em antemão de Duchamp iluminaria, provavelmente, a complexidade desta inversão axial. Compete à arte indiciar essa relação através de imagens do que *ainda não foi*, de um devir ou poder de metamorfose que ela mesma sondaria. A linguagem alucina do mesmo modo que a imagem – ou puxada por ela – e, por isso, nelas os acidentes da matéria podem ser levados até ao âmbito da pintura ou de qualquer outra produção plástica e escrita, devendo a poesia concentrarse na constituição das condições de possibilidade (reais) do acontecimento, que extravasa a esfera de toda a intencionalidade.

9. recusa da “arte-artística”

Uma decorrência do *regime de experimentação-literalidade* é sem dúvida o abandono radical do modelo mimético em favor da celebração de um vínculo diverso com a natureza. Esta, não sendo já tida como fonte, repositório ou matriz de formas, interessa pelas suas forças de engendramento e destruição¹³⁴ – e pelo ritmo dessas forças. Assim pode ser chamada contra a “arte”, para destituir a “arte artística”¹³⁵, portanto. Segundo Deleuze e Guattari no capítulo dedicado à arte, “Percepto, afecto, conceito”, de *Qu’est-ce que la philosophie?* : “É necessário que o artista crie os processos e materiais sintéticos ou plásticos necessários a uma tão grande empresa que recria por todo o lado os pântanos primitivos da vida.”¹³⁶. Terá sido esse, aliás, o grande contributo de dádá segundo Hans Arp, citado por Cesariny, permitindo a compreensão da urgência do fazer artístico ser “sem senso como a natureza”:

¹³² “Vieira da Silva”, *As mãos na água, a cabeça no mar*, página 20. Ver também o que diz no ensaio *Vieira da Silva, Arpad Szenes ou o Castelo Surrealista – pintura de Vieira e de Szenes nos anos 1930 a 1940*, nomeadamente na página 12, sobre a sensação “de inaudito”, “de nascimento do novo”, que a pintura de Vieira da Silva causa.

¹³³ “exercício espiritual”, *Manual de Prestidigitação*, página 128.

¹³⁴ No texto da palestra que redigiu sobre Vieira da Silva, anteriormente citado, Cesariny referiu-se do seguinte modo à natureza: “natureza, instrumento da destruição e da morte.” (*Gatos Comunicantes – correspondência entre Vieira da Silva e Mário Cesariny 1952-1985*, página 96).

¹³⁵ Expressão que surge nomeadamente nas páginas 29, 33 e 41 de *Vieira da Silva, Arpad Szenes ou o Castelo Surrealista – pintura de Vieira e de Szenes nos anos 1930 a 1940*.

¹³⁶ Utilizamos a tradução portuguesa anteriormente referida (“Percepto, afecto, conceito”, *O que é a filosofia?*, edição portuguesa, página 153).

“dadá é pela natureza e contra a “arte”. dadá é directo como a natureza (...). dadá é pelo sem senso infinito e pelos meios definitivos.”¹³⁷

Que resulta imediatamente daqui? Que necessidade e arbitrariedade descubram e firmem uma nova relação, a qual já não passe pela contraposição de uma à outra – a necessidade opondo-se à arbitrariedade e vice-versa – mas pelo enleio entre ambas¹³⁸, que estabelece enfim a razão do acontecimento.

Reivindicar a natureza contra a arte (uma certa ideia de arte) não pode, todavia, ser tomado como ímpeto ingénuo. Veremos adiante como para Mário Cesariny a poesia entendida como prestidigitação chama, precisamente, a atenção para a irreduzibilidade do artifício. A arte é sempre artifício¹³⁹. Trata-se, então, de não autorizar que esse “artifício” se torne formal; de impedir a possibilidade que sempre lhe inere de poder ser demasiado rígido relativamente a um tecido tão delicado, a “inocência do devir”¹⁴⁰. Importa que, de cada vez, a forma nasça ou se renove, metamorfoseie, *de* ou *num* esforço imanente, mas como que puxada pelo “rigoroso acaso”¹⁴¹ do advento. Trata-se, enfim, de levar o artifício (“a arte de inventar personagens”¹⁴²) até ao ponto limite de coincidência com o natural (“a arte de ser natural com eles”¹⁴³). Só a arte

¹³⁷ “Hans Arp”, *As mãos na água, a cabeça no mar*, página 137.

¹³⁸ Talvez convenha aqui citar o que André Breton escreveu em *O Amor Louco*, Lisboa, tradução de Luiza Neto Jorge, edição portuguesa Editorial Estampa, 1971: “É, no entanto, totalmente alheado destas figurações acidentais, que aqui sou levado a fazer o elogio do cristal. Acho eu que não há como o cristal para nos dar a mais sublime lição artística. Toda a obra de arte, e bem assim, aliás, um ou outro fragmento de vida humana encarada sob o seu aspecto mais grave, me parecem desprovidos de qualquer valor, caso não apresentem, em sua face externa e interna, a mesma dureza, (...) perfeição e brilho que possui o cristal. Note-se que, quanto a mim, esta afirmação vem opor-se, da maneira mais insistente e categórica, a tudo quanto, quer estética quer moralmente, tente fundamentar a beleza formal num voluntário trabalho de aperfeiçoamento, ao qual seria mister o homem entregar-se.”

¹³⁹ Lembremos a este propósito Kant que, na *Crítica da Faculdade do Juízo* (tradução portuguesa e notas de António Marques e Valério Rohben, edição INCM.), equacionou a questão da seguinte forma, referindo-se à “bela arte” (adiante identificada como “arte do génio”): a “bela arte é uma arte enquanto ao mesmo tempo parece ser natureza”. Assim, é “como se” o seu produto “fosse um produto da simples natureza” (página 45), embora tenhamos que, diante dele, “tomar consciência que (...) é arte e não natureza.” Se a natureza era bela na medida em que parecia ser arte, a arte apenas pode ser dita bela em absoluta consciência de que é arte e, ainda assim, parecendo natureza.

¹⁴⁰ Movimento que Silvina Rodrigues nomeia para dar conta da poesia de Herberto Helder, retomando uma expressão de Nietzsche.

¹⁴¹ “Vieira da Silva”, *As mãos na água, a cabeça no mar*, página 21.

¹⁴² *Manual de Prestidigitação*, página 125.

¹⁴³ *Op. cit.*, página 126. Sobre este processo de vinculação à natureza contra a “ordem” da representação e a favor de uma procura de encontro ou concreção do natural e do artificial, remetamos para o texto de José Gil sobre a obra de Maria José Oliveira “O silêncio das metamorfoses”, “*Sem título*” – *Escritos sobre arte e artistas*, que a coloca e esclarece elucidativamente. Na página 231, diz: “Será necessário subverter a ordem clássica da *mimesis*: não representar a natureza, mas trazê-la, tal qual ela é, para o plano artístico; concentrar num objecto artificial materiais naturais ou industriais já-feitos (ready-made) (...). Estes têm a sua duração própria; o trabalho do artista consistirá em intensificar e complicar esta duração com os meios artificiais da arte, tornando-a mais real ainda. (...) O

como “natureza segunda”¹⁴⁴ possibilita que tudo volte a estar disponível para nascer. “Por isso a (...) lição [de] Vieira da Silva, é magnífica: (...) Tudo a todos parece estar já feito e eis que, de súbito, nasce outra criatura: vai, de novo, estar tudo por fazer”¹⁴⁵, explicou Cesariny.

Hipótese II – o Fazer Poético

1. crítica da habilidade

Ainda que partindo da primeira hipótese apresentada se possa subentender uma noção residual de “poesia”, bem como algumas das suas determinações, senão mesmo alguns dos seus “usos”, importa agora que nos esforcemos em tratá-la o mais proximamente possível, de modo a que se torne precisa. Devemos, antes de mais, esclarecer que não será a ideia de uma poética como tradição e/ou como teorização da produção artística que irá servir de guia para a compreensão do que foi a poesia para Cesariny. Segundo ele, desde logo, a poesia não pode ser confundida com “habilidade”¹⁴⁶. Assim, considerou que “uma literatura de talentos é a forma mais degradada que pode assumir uma literatura”¹⁴⁷ e falou pejorativamente das “artes da escrita”¹⁴⁸ e do “bem escrever”¹⁴⁹, declarando, a esse título, os prémios literários como “sumamente ridículos”¹⁵⁰. Do mesmo modo, no que se refere à pintura, apontou a derivação para

resultado é um objecto natural-artístico, em que o fazer do artista se confunde com o fazer da natureza, pois a arte trabalha agora na imanência do trabalho da natureza.”

¹⁴⁴ Quem pensou e problematizou nestes termos a arte foi Alberto Carneiro, nomeadamente nos seus textos de *Notas para um Diário* e em diversas entrevistas. Para o artista a arte enquanto “natureza segunda” permite o “encontro com uma Natureza renovada e já infinitamente próxima” (ver “NOTAS PARA UM MANIFESTO DE UMA ARTE ECOLÓGICA”, *Alberto Carneiro – Das Notas para um Diário e outros textos, Antologia*, recolha, organização e bibliografia de Catarina Rosendo, Lisboa, Assírio e Alvim, 2007, página 25).

¹⁴⁵ “Vieira da Silva”, *As mãos na água, a cabeça no mar*, páginas 21 e 22.

¹⁴⁶ “Entrevista dada a Bruno da Ponte”, *As mãos na água, a cabeça no mar*, página 91: “Os prémios literários significam sempre o prémio do bem escrever e são sumamente ridículos pois se, como creio, o génio é incompatível com a habilidade, à Humanidade só os génios interessam, por muito que se esfreguem os talentos à porta da Humanidade.”

¹⁴⁷ *Op. cit.*, *As mãos na água, a cabeça no mar*, página 79.

¹⁴⁸ Na mesma entrevista, ainda (*op.cit.*, página 90), diz: “Quer um exemplo de maus, de maus, de péssimos romances? Eu digo-os: os de Melville, os de Dostoievsky, os de Gogol, os de H. Miller, os de Joyce, os de Sade, os de Maturin, os de Broch, os de Hess, os de Junger, os de Gracq, os de Kafka, os de Proust, os de Jarry, os de Lautréamont, os de Genet. (...) É que, com estes livros e estes homens, a literatura deixa de interessar – mas pergunto-me se, como tal, ela chegou a interessar alguém, em qualquer época – para dar reconhecimento de expressão moral, de uma progressão no humano, de uma genialidade, de uma desmesura, que nada têm de comum com as artes da escrita.”

¹⁴⁹ *Op. cit.*, página 91.

¹⁵⁰ *Ibidem, op. cit.*

o “literário”, entendido como estilização, como perigo maior a combater¹⁵¹ e, inversamente, louvou o efeito que o seu exercício teve na escrita, permitindo a libertação relativamente a certos constrangimentos, como os da retórica ou a necessidade da narrativa¹⁵². Contra a forma estreita correspondente a uma “arte literária”, afirmou portanto a poesia, reivindicando-a como uma prática alargada, a qual não é susceptível de ser referida àquela mas, pelo contrário, permite “vagabundear para o [seu] lado de fora”¹⁵³.

À poesia, não redutível como tal à escrita, fez convir o seu sentido etimológico de raiz grega (*poiesis*), isto é, a noção de um *fazer* e de um *fazer* geral (*poieín*)¹⁵⁴, o qual no limite pode até dispensar o “fazer versos”¹⁵⁵.

Compreender-se-á enfim, segundo cremos, a necessidade da anterioridade, no que diz respeito à economia do presente trabalho, das questões próprias à consideração da “Individação Poética” relativamente àquelas que estabelecem a hipótese que agora enunciaremos. Impunha-se de facto, como esclarecimento prévio, tal elaboração conceptual acerca do que poderia significar no contexto da obra de Mário Cesariny “o poeta/ um poeta”. Cesariny defendeu a autoridade

¹⁵¹ Deve procurar-se, antes, atingir a “ausência de estilização, figurativa ou outra, ausência de especulação sentimental, ausência de tentação literária”, conforme considera ter conseguido Maria Helena Vieira da Silva (cf “Vieira da Silva”, *As mãos na água, a cabeça no mar*, página 86). Conforme pensa a propósito da obra da pintora: “De nenhum (...) [dos seus] elementos é possível derivar para o literário. Não faz triste nem alegre bem conta a história qualquer.” (*Vieira da Silva, Arpad Szenes ou o Castelo Surrealista – pintura de Vieira e de Szenes nos anos 1930 a 1940*, página 22) Ou, conforme esboça referindo-se à obra de Arpad Szenes, marido de Vieira: “Não quero incorrer ainda mais no risco de literalizar o que não tem literatura possível: a pintura pura.” (“Szenes”, *As mãos na água, a cabeça no mar*, página 201).

¹⁵² No filme *Autografia* de Miguel Gonçalves Mendes esclarece: “Acho que foi a (des)pintura que me ajudou a libertar dos versos mais convencionais, que me deu... Não é que eu fizesse grande pintura, mas era a bonecada, a liberdade das cores. E não o contrário. Realmente foi isso que me ajudou um bocado a libertar-me também nos versos, na poesia escrita. (...) Pintar é mais libertino, muito mais. Quer dizer, muito mais libertador.”

¹⁵³ “Lautréamont”, *As mãos na água, a cabeça no mar*, página 60: “Vagabundear para “o lado de fora da literatura”.

¹⁵⁴ Cf F. E. Peters, *Termos Filosóficos Gregos – Um léxico histórico*, Tradução Beatriz Rodrigues Barbosa, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1977. Segundo a entrada “poieín” (página 193): “(...) num contexto ético Aristóteles distingue (*Eth. Nich.* VI, 1140a) entre *poieín*, no sentido de “produzir” (daí *poietike episteme*, “ciência produtora” de *pratein* (actuar), (daí *pratike episteme*, ciência prática) (...).” Entrada “poetike” (scil. Episteme) (página 194) : 1) *ciência produtiva, arte*; 2) *poética*.” A este respeito ver o capítulo oitavo de *L’Homme sans contenu* de Giorgio Agamben, “Poeisis et praxis”, página 110.

¹⁵⁵ Conforme expôs no texto “Jorge Camacho”, *As mãos na água, a cabeça no mar*, página 145: “Para quem sabe, o poeta é um homem que faz versos, pinta quadros, cria esculturas, lança manifestos, ou simplesmente ama – e então não pinta nem escreve nem faz escultura nenhuma e é nele todo o poeta, porque no “não dispensar-se” continuou a poesia, nasceu nela o acto puro, verbo reencarnado. Porém, para quem não sabe, o poeta é alguém que escreve versos, não deve pintar; o pintor pinta quadros, não deve escrever; o escultor faz esculturas, não tem que estudar. E as galerias vendem, os editores procedem, as Fundações percorrem e o mundo acredita.”

como absolutamente imanente à obra e a esse título “inexpugnável”, impossível de ser desautorizada (ou autorizada) por outrem¹⁵⁶:

“Sim consumada a Obra sobram rimas/ pois ela é independente do obreiro/ no deitar a língua de fora, no grande manguito aos Autores/ é que se vê se uma obra está completa.”¹⁵⁷

Daqui decorre, no entanto, uma dificuldade fundamental: como pensar então o *fazer* poético?

2. a exemplaridade de Duchamp

Começar-se-á por recorrer a Marcel Duchamp para responder, já que inclusivamente dedicou à questão uma comunicação, apresentada na Convenção da Federação Americana das Artes, em Abril de 1957¹⁵⁸. Fazê-lo a propósito de Cesariny não será descabido na medida em que, para este, aquele correspondeu metonimicamente a toda a “Modernidade” ou, reciprocamente, esta àquele, no que a sua obra conteve, desenvolvendo-as ou deixando-as em latência, todas as grandes questões e movimentos que a constituíram no domínio das artes:

“Duchamp é a modernidade, cubista, futurista, dádá, surrealista, outra, desde 1914.”¹⁵⁹

Acerca do processo criativo – ou “acto”, conforme a versão do texto em inglês ou em francês –, Duchamp afirmou que o artista age à maneira de um “ser mediúnico”, devendo ser-lhe negado, no plano estético, o pleno domínio do estado de consciência sobre o que faz ou porque o faz. Todas as suas decisões, ao longo da execução artística do trabalho, permanecem, segundo entendeu, no plano da intuição e não podem ser traduzidas em nenhuma forma de auto-análise. Na sequência destas ilações a respeito do artista – que identificou, no entanto, como apenas um

¹⁵⁶ A autoridade existe como plano da obra, não podendo pois ser subordinada ou avaliada por qualquer instância transcendente a esse plano.

¹⁵⁷ Do poema “tal como catedrais”, *Manual de Prestidigitação*, página 150.

¹⁵⁸ Comunicação apresentada (em inglês) na Sessão “On the Creative Act”, na Convenção da Federação Americana das Artes, Houston, Texas, Abril 1957. Versão francesa, do próprio Duchamp, publicada em *Duchamp du Signe*, sob o título de “Le Processus Créatif”.

¹⁵⁹ “Mensagem e Ilusão do Acontecimento Surrealista”, *As mãos na água, a cabeça no mar*, página 80: “Quanto ao valor (actual) da arte e da literatura (surrealistas), já se disse há tempo e não deu resultado: hoje, como há trinta anos, Mona Lisa ostenta o bigodinho que Dádá lhe doou. Aprendeu, no entanto, trinta novas maneiras de apará-lo: Mona Lisa Bigode Realista, Mona Lisa Bigode Surrealista, Mona Lisa Bigode Abstracto, Mona Lisa Bigode Socialista, Mona Lisa Bigode Fascista, Mona Lisa Bigode Existencialista, são as últimas mais elegantes saídas do literato convencido de que vai poder sair à rua com uma estrela na mão.”

dos pólos constituintes, sendo o outro o espectador –, falou de uma “cadeia de reacções” que acompanha o processo criativo, em que, todavia, há um elo que falta. Esta falha traduz a impossibilidade do artista expressar inteiramente a sua intenção, inscrita na obra como um “resto” indeterminável¹⁶⁰.

A pertinência da convocação de Duchamp para ajudar a esclarecer a pergunta acerca do *fazer poético* extravasa, contudo, o âmbito da sua reflexão sobre o processo criativo, estendendo-se a toda uma problematização – em torno das questões da fabricação, da manufactura, da assinatura¹⁶¹ – que a sua obra mobiliza através da prática (e da teorização) do *ready-made* ou da consideração dessa mínima intervenção (*inframince*) com que justificaria a “acção” sobre tais objectos “já feitos”. A partir de Duchamp e dos *ready-made* como – antes deles – dos “objets trouvés”, a origem das obras de arte deixa de poder efectivamente ser reconduzida ao momento da sua produção (fabricação), tal como o nome “artista” deixa de poder estar estritamente vinculado àquele que produz com as suas mãos o dito “objecto de arte”, e sendo que passa sobretudo a contar, na sua ponderação, não o objecto mas o acto artístico, conforme expôs Octávio Paz em “El Ocaso de la Vanguarda”¹⁶².

3. a “transmutação da matéria”

Interessa, pois, deixar de parte certa interpretação que fez remeter as consequências dos *ready-made* para o campo da chamada “queda da aura” da “obra de arte na era da reproductibilidade técnica” – segundo a conhecida formulação benjaminiana¹⁶³ –, atentando, antes, naquilo que poderíamos conceber como uma espécie de ponto de vista “alquímico” sobre a

¹⁶⁰ Este “resto” dá conta de uma diferença impossível de suprir entre a intenção e a realização, ou a concepção e a execução, a qual Duchamp designa, nesta “relação aritmética”, como “coeficiente de arte pessoal” contido na obra. Uma diferença que não é de ordem temporal, isto é, que não corresponde a um diferimento cronológico, como se pudesse depreender-se, por exemplo, que a intenção é prévia e a realização sua consequência. Trata-se, antes, da descoincidência fundamental entre o que é projectado e o que está ou resulta expresso na obra. A respeito da complexidade dos termos desta equação, que implica altamente não só o inconsciente do artista (e, depois do espectador) como o que seria da ordem de um “inconsciente da matéria”, ver José Gil, “A “Osmose Estética” de Duchamp”, *Sem título*, especificamente página 145.

¹⁶¹ Questões que não cabem aqui ser tratadas mas encontram eco na obra plástica e no pensamento crítico de Cesariny, como poderá atestar a variabilidade dos nomes com que Mário Cesariny assinou as suas obras: Mário Cesariny Vasconcelos, Mário Cesariny, Cesariny Rossi.

¹⁶² Cf “El Ocaso de La Vanguarda”, *Los Hijos del Limo: del Romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 1974.

¹⁶³ Parece, de facto, um dado adquirido que estes insólitos objectos sejam como que os avatares do fenómeno que Walter Benjamin tratou no texto com o mesmo título – ver Walter Benjamin, *A Modernidade*, edição e tradução de João Barrento, Assírio & Alvim, “A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica”, página 207.

questão do *fazer poético*. Notemos que conforme pensou Duchamp – e reiterou Cesariny – o fundamental do processo criativo decorre ao nível de uma “transubstanciação [ou transmutação] da matéria”¹⁶⁴. Notemos, também, a atenção ao trabalho do ínfimo (*infra*), trabalho invisível, praticamente imperceptível, de que vários dos seus escritos nos dão conta, através do registo de uma vasta “soma de experiências”¹⁶⁵, realizadas ou a realizar.

Quer as *Notes* quer *Duchamp du Signe* elaboram um amplo pensamento que se faz a esse nível micro-crepuscular, a partir de uma série de anotações (“recettes”, “exercices”) de operações, mas também de materiais e das suas propriedades, de meios possíveis e instrumentos de “manipulação” (a qual pode ser “manipulação à distância”) desses meios. São elas da ordem da incorporação do acidente, do acaso, do aleatório, e da sua verificação – caso da quebra do vidro de “La mariée mise à nu par ses célibataires, même”. Estabelecem “protocolos de experiência”¹⁶⁶ na medida em que Walter Benjamin pensou e estabeleceu os “protocolos de experiências com drogas”¹⁶⁷.

¹⁶⁴ Cf Marcel Duchamp, “Le Processus Créatif”, *Duchamp du Signe* e Mário Cesariny, “Mensagem e Ilusão do Acontecimento Surrealista”, *As mãos na água, a cabeça no mar*, página 80, “[O] espectáculo mais caro do universo: a transubstanciação da matéria.”

¹⁶⁵ Assim se lhes refere Marcel Duchamp em entrevista a Pierre Cabanne em *Engenheiro do tempo perdido* (página 63).

¹⁶⁶ É, de facto, a experiência em si mesma que interessa. Por exemplo, nas *Notes*, 26r de “Inframince”, escreve Marcel Duchamp: “Le robot, instrument grossier arrivant à peine à l’inframince/ rentoilage (?) (opération) pouvant servir dans l’exploitation des infra minces./Mode: expériences – le résultat ne devant pas être gardé – ne présentant aucun intérêt.” (página 27).

¹⁶⁷ Ver Walter Benjamin, *Imagens de Pensamento*, tradução e edição de João Barrento, Assírio & Alvim, página 297, “Protocolos de experiências com drogas”. No caso de Duchamp, “protocolar a experiência” consiste, nomeadamente, em retirar ou dar peso a uma substância; trabalhar as densidades; averiguar o modo/movimento do alastramento de um gás ou do estilhaçamento do vidro; determinar uma medida métrica a partir de um fio que cai e do jeito como cai, fixar essa medida, convertê-la em medida-padrão (*Stoppage-étalon*). Manipular a leveza, a gravidade, o atrito, a inércia. Criar as condições de lentidão ou velocidade de um material, desenvolver as suas tenuidades, verificar a sua capacidade de circulação/ propagação/ distensão. Estudar a oxidação dos metais, isto é, as marcas da sua passagem no tempo e a conseqüente reacção a certas circunstâncias atmosféricas. “Conservar”, “concentrar” e “ganhar tempo” – como espera, reserva (détente), “attente”, “suspense”, “retard” (Cf Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, página 41). Quatro exemplos, de entre muitos: o cultivo/ cultura do pó e das cores para o “Grand Verre”; as “trois stoppages-étalon” como “acaso em conserva” – assim lhe chama Duchamp em entrevista a Pierre Cabanne (página 68, *Engenheiro do tempo perdido*) –; o “ready-made malheureux”, ajudado pela irmã Suzanne; e a ideia de uma máquina transformadora de energias desperdiçadas, extraída de um poema de André Breton.

4. um fazer anômalo

Respondendo a uma entrevista conduzida por Maria Bochicchio e publicada juntamente com a antologia de poemas *Cesariny, uma grande razão – os poemas maiores*¹⁶⁸, Cesariny definiu a poesia como “a técnica mais proibida da mágica mais procurada”¹⁶⁹ e o poeta como “um prestidigitador”, que “representa o seu próprio impulso poético”¹⁷⁰. Desde logo remetendo para o âmbito do “fazer”, já que escolhendo inequívoca e constantemente o vocábulo “poesia”, esclareceu:

“No “Manual de Magia”, que passou a chamar-se *Manual de Prestidigitação*, o poeta é um mago. Um mago que não encontrou os utensílios necessários para a própria alquimia. E que ficou preso na alegria do mundo. O que ele não encontrou permitiu-lhe estar disponível para a maravilha do acaso.”¹⁷¹

Percebemos contudo tratar-se de um fazer problemático, porque elidido daquelas determinações a que habitualmente é indexado, seja o “saber fazer” seja a “maneira de fazer”, o domínio de uma certa “mestria”¹⁷². Segundo afirmou Cesariny no texto “Do Surrealismo e da Pintura em 1967” aquele “nunca foi uma maneira de “fazer”, foi sempre uma potência de desejo que mal topa feito o seu objecto logo lhe demanda outra profundidade.”¹⁷³.

Que *fazer* pode então ser este, que não se satisfaz em conseguir um resultado, um *feito* ou um *efeito*, um termo? Um fazer concentrado em pesquisa do desejo, em modo propiciatório, modo de “catalisar o acontecimento”¹⁷⁴, em disposição (disponibilidade) para a iminência pura. E que “demanda” o desconhecido, essa dimensão radicalmente outra que o “ainda não conhecido”, conforme explicou Blanchot no seu texto sobre René Char e o *neutro*¹⁷⁵. Entre a

¹⁶⁸ “A Maravilha do Acaso”, entrevista conduzida por telefone a 26 de Novembro de 2006 e publicada no semanário Expresso a 1 de Dezembro de 2006, *Cesariny, uma grande razão – os poemas maiores*, página 15.

¹⁶⁹ *Op. cit.*, página 18 (de acordo, aliás, com o poema “Ars Magna”, *Manual de Prestidigitação*, página 135)

¹⁷⁰ *Op. cit.*, página 20.

¹⁷¹ *Op. cit.*, página 20.

¹⁷² Tal problematidade vai até ao ponto de Cesariny preferiu o termo “des-pintura” a “pintura. Sobre a necessidade de “des-fazer” cf página 120, *Gatos Comunicantes – correspondência entre Vieira da Silva e Mário Cesariny 1952-1985*, carta de 26 de Maio de 1969 a Vieira da Silva: “Aperfeiçoei agora a arte de tirar (tudo: as tintas, as superfícies, os volumes). Fazer desaparecer é a minha alegria. Deixar apenas a marca da passagem.”.

¹⁷³ “Do Surrealismo e da Pintura em 1967”, *As mãos na água, a cabeça no mar*, página 129.

¹⁷⁴ Giraudoux citado por Mário Cesariny a propósito de Nerval, “Nerval”, *op. cit.*, página 49.

¹⁷⁵ Cf Maurice Blanchot, “René Char et la pensée du neutre”, *L'Entretien Infini*, página 439.

possibilidade do logro e a “probabilidade da captação”¹⁷⁶, o fazer anômalo do poeta enquanto prestidigitador implica uma relação com “o desconhecido como desconhecido”¹⁷⁷, o qual deve manter intacto, isto é, não despojado ou revelado, apenas indicado¹⁷⁸. Supõe assim, parece-nos, uma lógica própria de funcionamento que não pode encontrar paralelo na metáfora enquanto operação de substituição mas resposta na metonímia como processo¹⁷⁹. Uma lógica da contiguidade, lógica indicial¹⁸⁰, que inviabiliza qualquer ideia de troca e investe na imponderabilidade total de colocar-se *diante de*¹⁸¹. Mas *diante de* quê? Poderíamos dizer que “do abismo” ou “da Altura” ou “do Enigma”¹⁸² ou “do Fora”¹⁸³; poderíamos nomeadamente dizer, com Rilke, que diante do “Aberto”¹⁸⁴.

¹⁷⁶ Conforme é tematizado em “Dali ou a conferência frustrada”, *As mãos na água, a cabeça no mar*, página 251.

¹⁷⁷ E continuamos a citar Blanchot, “René Char et la pensée du neutre”, *L’Entretien Infini*, página 442.

¹⁷⁸ *Ibidem, op. cit.*: “La recherche – la poésie, la pensée – se rapporte à l’inconnu comme inconnu. Ce rapport découvre l’inconnu, mais d’une découverte qui le laisse à couvert : par ce rapport il y a « présence » de l’inconnu, l’inconnu, en cette « présence », est rendu présent, mais toujours comme inconnu. Ce rapport doit laisser intact – non touché – ce qu’il découvre. Ce ne sera pas un rapport de dévoilement. L’inconnu ne sera pas révélé, mais indiqué. ».

¹⁷⁹ Podemos, talvez, encontrar esclarecimento para o funcionamento desta lógica na passagem do poema “VII” para o poema “VIII” da série “Discurso sobre a reabilitação do real quotidiano”, páginas 81 e 82 respectivamente, *Manual de Prestidigitação*. Os poemas, praticamente idênticos, devem ser lidos, contudo, segundo a pequena nota indicativa que antecede “VIII”, de maneira radicalmente diversa. O que se altera de um para o outro? O sentido do “como”, vertido de conjunção – o “como” comparativo, dispositivo metafórico – para “como” verbo transitivo – operador da transitividade, que convém ao processo metonímico. Deixemos os dois poemas à consideração: “VII” – como a vida sem caderneta/ como a folha lisa da janela/ como a cadela violeta/ - ou a violenta cadela? (...) / como ter-te procurado tanto/ que haja qualquer coisa quebrada/ como percorrer uma estrada/ com memórias a cada canto/ como os lábios prendem o copo/ como o copo prende a tua mão/ como se o nosso louco amor louco/ estivesse cheio de razão/ e como se a vida fosse o foco/ de um baço lento projector/ e nós dois fôssemos pouco/ para uma tempestade de cor/ um ao outro nos fôssemos pouco/ meu amor meu amor meu amor”. E “VIII” – *abate a conjuntiva; lê-se sobre o verbo comer* – como a vida sem caderneta/ como a folha lisa da janela/ como a cadela violeta/ - ou a violenta cadela? / (...) / como os lábios prendem o copo/ como/ o copo prende a tua mão/ como/ se nosso louco amor louco/ estivesse cheio de razão/ como. Se a vida fosse o foco/ de um baço lento projector/ e nós dois ainda fôssemos pouco/ para uma tempestade de cor? / um ou outro comêssemos pouco/ meu amor meu amor meu amor”.

¹⁸⁰ Remetemos para os trabalhos de Rosalind Krauss e a leitura essencial que fez dos processos surrealistas através da descoberta do que designou como a sua “condição fotográfica”, analisando-os a partir de um modelo indicial, teoricamente baseado nos estudos de Pierce sobre o “índice”. Ver nomeadamente os ensaios de *Le Photographique – Pour une Théorie des Écarts* (tradução de Marc Bloch e Jean Kempft, Éditions Macula).

¹⁸¹ O que configura certamente uma crítica como, também, uma exigência poética. Num texto que escreveu a respeito de Vieira da Silva, Cesariny usou os seguintes termos: “uso abusado, de substituição, de uma coisa por outra.” (“Vieira da Silva”, *As mãos na água, a cabeça no mar*, página 182).

¹⁸² “Reflexões sobre Teixeira de Pascoaes por Joaquim de Carvalho reflectidas por Mário Cesariny”, *Os poetas Lusíadas*, página 31: “Pascoaes transforma, desloca, agride mesmo quando grita de medo diante do Enigma.”.

¹⁸³ Sobre a questão do “fora”, nomeadamente, remetamos para o livro que Deleuze escreveu sobre a obra de Michel Foucault, *Foucault* (tradução de José Carlos Rodrigues, edição portuguesa Vega), em que a destaca como questão central do pensamento do filósofo. Trabalhou-a ele mesmo, naturalmente partindo de Foucault, em *Qu’est-ce que la philosophie?* como, antes, em Milles-Plateau x.

¹⁸⁴ Cf Rainer Maria Rilke, “VIII Elegia”, *Os sonetos a Orfeu e Elegias a Duíno* (tradução de Vasco Graça Moura, Bertrand): “É toda olhos para ver o aberto a criatura. Só nossos olhos estão como ao contrário e a cercá-la como a

5. da técnica como prestidigitação

A arte não substitui a vida, não pode estar em vez dela ou responder por ela. Não pode restituí-la, a vida é sempre maior. Pode apenas devolver o homem a essa referência primeira e absoluta: “vive-se”. Sendo-lhe contígua, pode assim, quando muito¹⁸⁵, “devolver à vida”¹⁸⁶. Para Cesariny:

“(…) uma das não menores descobertas *culturais* do século é a do poeta que *não escreve*, “*apenas*” *vive*, podendo nisso e com isso estar mais perto dos deuses que muito poeta de boa ficha literária em curso, líricos, dramáticos, e... e quê? Pascoaes [por exemplo] leva o ilimite do território da cultura até ao homem primitivo, quer-se o primeiro homem que fita o primeiro sol e, como Novalis (...) deseja para si esse estado de graça anterior a todo o pré-conceito, a toda a ideia já codificada.”¹⁸⁷

Aproximar, abeirar, “estar mais perto”, são formulações verbais que podem dar conta da necessidade poética de estar *diante de*. Desde logo tornam evidente a condição de um desconhecimento sem medida que é palpado, perscrutado. Há uma cegueira fundamental, tacteante, balbuciante¹⁸⁸, insone, que é reserva contra toda a codificação prévia¹⁸⁹. Não se parte

armadilhá-la onde é livre a saída. O que está fora, nós só o sabemos da face do animal; e já obrigamos a criança a voltar-se a ver para trás a forma, não o aberto, que é tão fundo no rosto do animal. Livre da morte. Só nós a vemos; o bicho livre tem sempre o seu declínio atrás de si e à sua frente Deus, e ao ir, entra na eternidade, como as fontes vão. Nós nunca temos, nem somente um dia, ante nós o espaço em que as flores se abrem sem fim. É sempre mundo e nunca nenhures sem nada: o puro, o invigiado que se respira e que sem fim se sabe e que não se cobiça. É, em criança, perder-se alguém neste silêncio e ser sacudido. Ou há quem morra e o seja. Perto da morte já não se vê morte e fita-se para fora, longo olhar de bicho talvez”.

¹⁸⁵ Cf “Vieira da Silva”, *As mãos na água, a cabeça no mar*, página 22: “Se eu pouco acredito na Arte, é que ela, na maior parte das vezes, estanca a Imaginação e imbeciliza o que afinal se propunha fertilizar: a real e profunda realização do humano.”

¹⁸⁶ *Op. cit.*, página 21.

¹⁸⁷ “Reflexões sobre Teixeira de Pascoaes por Joaquim de Carvalho reflectidas por Mário Cesariny”, *Os poetas Lusíadas*, página 30.

¹⁸⁸ “Sento-me e começo o balbuceio de um poema (...)”, conforme “Diário de Composição”, *A Cidade Queimada*, página 38).

¹⁸⁹ Vários são os artistas e /ou os poetas, escritores, que reflectem sobre esta circunstância. Alberto Giacometti, por exemplo, afirmou “Je ne sais ce que je voix qu’en travaillant” (Paris, Éditions L’Échoppe, 1993). Indiquemos, também, pelo modo incontornável como o faz, o que pensou Clarice Lispector que, em *A descoberta do mundo* (Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1987, página 25) designou tal circunstância assim: “ir para” (“pois todo o vivo vai para.”). Como caminhar em direcção ao *desconhecido*? Esta é uma das questões que pretende averiguar no romance *A paixão segundo G.H.* (Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1979), nele propondo que à maneira de um sonâmbulo, como que entrando nesse “sem forma” que é o sono. Confiando, entregando-se, dando-se, enfim, ao que não se conhece e não se entende, a uma ignorância profunda e ampla, maior do que tudo o que se sabe e tudo o que se vê. Ou aprofundando-se no medo, deixando-se cumular nele como quem se aloja no abismo e se perde como “coisa encontrável”. Retomando a coragem infantil de perder-se, o que implica necessariamente, segundo a autora, o pôr-se “à beira do nada”.

de uma visibilidade já dada, mas da possibilidade de atingir a vidência¹⁹⁰. Por isso, nomeadamente, Breton exaltou relativamente à pintura a possibilidade de reconduzir a visão ao momento da existência do “olho em estado selvagem”¹⁹¹ e, relativamente à escrita, a fulguração da sua produção automática, directa, que poria em prática o “funcionamento real do pensamento”¹⁹². Segundo um texto de Cesariny, oportunamente chamado “Diário de Composição”, trata-se de enredar-se “num estado de labirinto, numa solidão violenta que não sabe o que quer e exige tudo (...)”¹⁹³

Existe um não-saber irremediável, que deve ser preservado, respeitado e que é preciso, todavia, sondar. Essa é uma exigência para que haja “meio de conter-se a obra”¹⁹⁴, ou seja, para que se atinjam certas “técnicas proibidas”¹⁹⁵ – técnicas por dominar, secretas, incalculáveis – e, então, ela possa tomar lugar.

“Ama como a estrada começa” seria pois, por extensão, o único princípio legítimo, comum a toda a arte. Num texto sobre uma exposição de Eurico Gonçalves em 1954, Cesariny escreveu: “Eurico Gonçalves aparece a pintar como a estrada começa.”¹⁹⁶, retomando a sua própria máxima, que escrevera sob a forma de poema em “Estado Segundo XXI”¹⁹⁷.

Creemos que o fundamental será compreender a radicalidade desta noção que, como se pode ver, exhibe afinal toda a vulnerabilidade do gesto poético, exposto à eventualidade de que

¹⁹⁰ Sobre a questão da vidência em Rimbaud, pensou Cesariny: “Mas a passagem definitiva ao novo real poético de que a pintura de Vieira é como que herdeira secreta, seria dada por esse outro “mestre de silêncio” que, ao escrever as “Iluminações”, abria à poesia europeia um continente que ninguém, até hoje, em literatura, pôde delimitar: Jean-Arthur Rimbaud. Em literatura, diremos, porque o poder visionário requerido pelo autor da *Carta do Vidente* insere a sua revolução magética num sentido ainda baudelaírano mas de profunda ruptura com o passado, algo como a passagem do idealismo romântico ao materialismo poético dialéctico, e, a este, a pintura contemporânea prossegue-o, enquanto que a literatura não sai de repetir, mais, menos, academicamente, alguns versos menores da formidável ruptura inicial, talvez com a excepção única dos ensaios de linguagem por *silêncio falado* dos primeiros dádás (“*jolifanto bambla ô fállí bambla / grossiga m’ pfa habla horem / egiga goramen / higo bloiko russula huju...*” Hugo Ball).” (“Vieira da Silva”, *As mãos na água, a cabeça no mar*, página 183).

¹⁹¹ Cf André Breton, *Le surréalisme et la peinture* (1928), página 11.

¹⁹² Cf André Breton, [primeiro] “Manifesto do Surrealismo” (1924) (ver página 34 da edição portuguesa, tradução Pedro Tamen, *Manifestos do Surrealismo*).

¹⁹³ Página 38, “Diário de Composição”, *A Cidade Queimada...*: “(...) escrevo assim, isto é: não facilmente – como pode fazer-se seguindo uma mnemónica literária, infelizmente vinda da experiência literária – mas enredado num estado de labirinto, numa solidão violenta que não sabe o que quer e exige tudo: um rio e uma torre, eu fascinado nela.”

¹⁹⁴ Esclarece nas “Reflexões sobre Teixeira de Pascoaes por Joaquim de Carvalho reflectidas por Mário Cesariny”, *Os poetas Lusíadas*, página 25: “Que diz porém o poeta do seu próprio labor? Diz que *não é* labor. Que não é responsável mediato nem imediato dele. Que se num poema de quantidade de estrofes surgirem dois ou três versos verdadeiramente sagrados, *já é muito bom*. Todos os outros versos são expiração, a levedura, o estrume sem o qual não há meio de conter-se a obra, o macro-corpo existente no micro-organismo sobrevivente.”

¹⁹⁵ Conforme o poema “Ars Magna”, *Manual de Prestidigitação*, página 135.

¹⁹⁶ “Dante Júlio, Eurico Gonçalves”, *As mãos na água, a cabeça no mar*, página 47.

¹⁹⁷ “Estado Segundo XXI”, *Pena Capital*, página 119.

nada aconteça. Se este deve corresponder à “procura de um trânsito entre o inominado e a probabilidade de captação”¹⁹⁸, e se suspende todo o saber – ignora os “utensílios necessários”¹⁹⁹ – corre largamente o risco de faltar a “maravilha do acaso”²⁰⁰. Daí, então, a sua grandeza e paradoxalmente o seu carácter irrisório.

Facilmente se entende como, neste contexto, a única técnica concebível é a desviada, isto é, uma técnica disruptiva, usada contra a técnica (contra-efectuação/ contravenção da técnica)²⁰¹. A técnica não controlada, não controlável, fora de qualquer controle. Aquela que, no lugar de mediar em direcção a um determinado fim e/ou objectivo, torna obsoletos todos os modos possíveis de uma lógica da eficácia e da produtividade²⁰². Ou – concomitantemente – de uma lógica da comercialização, da indústria, do consumo. Interessou a Cesariny retirar a técnica ao âmbito da manutenção de um saber específico, isto é, de “saber que se sabe” à partida; desvinculá-la do domínio daquilo que considerou como abuso – ou uso abusivo²⁰³ –, a saber, a sua vocação à “profissionalização”²⁰⁴ da arte.

Poderíamos pois a propósito colocar, porque elas surgem em consequência, as seguintes questões: Como fazer enlouquecer a técnica? Ou: O que seria uma técnica que alucinasse? Como dispor o acaso contra a técnica? Como atender ao imponderável contra o calculável e a finalidade? Como constringer o aleatório de modo a tornar inválido o programado? Como fazer implodir o normativo por insistência do jogo? Ou ainda: Como desvirtuar a intenção por meio do próprio *querer poético*? Como, por autonomização desse querer, invalidar o investimento do autor e/ou o seu estatuto como fundamento?

¹⁹⁸ “Dali ou a conferência frustrada”, *op. cit.*, página 251.

¹⁹⁹ “A Maravilha do Acaso”, *Cesariny, uma grande razão – os poemas maiores*, página 20.

²⁰⁰ *Ibidem, op. cit.*

²⁰¹ Crítica ao “espírito da técnica”: “Mas cedo ou tarde terão os nossos “jovens” de constatar que o espírito da técnica a que se apegam todos, abstractos, “surrealistas”, neo-realistas, etc., é a mesinha que leva ao academismo de que estamos cheios. Sim, estamos já fabricando, para prestígio da técnica, magníficas repetições de Mogdlianis, Gromaires, pombas de Picasso, casamentos tão ... (ver palavra que falta) como o podem ser os de Dali com Walt Disney. Vamos todos os anos a Paris colher não a invenção, não a liberdade que “devolve à vida”, mas o par de andas que permitirá no inverno, a tímida passagem de uma exposição, surrealista ou não, neo-realista ou não, mas em qualquer dos casos, sempre muito moderna. (...) a repetição é crónica e geral.” (“Vieira da Silva”, *As mãos na água, a cabeça no mar*, página 21.

²⁰² Em resposta à entrevista de Maria Bocciochio, “A Maravilha do Acaso”, *Cesariny, uma grande razão – os poemas maiores*, página 20, explicita: “As palavras encantam-me pela sua ineficácia. São um exercício espiritual.”

²⁰³ “Mensagem e Ilusão do Acontecimento Surrealista”, *As mãos na água, a cabeça no mar*, página 79: “Aqui – pelo atalho – se encontra a Europa, onde a revolução surrealista (mais exactamente: a praxis surrealista fixada por Breton à liberdade) ou vai desaparecer ou tornar-se uma técnica, tão abusiva como qualquer outra, de aproveitamento, pelo saber, do conhecimento que outrem engendrou.”

²⁰⁴ Cf, por exemplo, “Sobre “Realismo e Realidade na Literatura Contemporânea”, *op. cit.*, página 96, a crítica a “um certo espírito profissão-literatura”.

Pensar o *automatismo*²⁰⁵ a partir destas questões, ajudaria certamente a perceber a necessidade surrealista de forçar a técnica até ao domínio desse exercício propiciatório, lustral, até ao plano de uma prestidigitação. A esterilidade da técnica, a sua improdutividade manifesta revertendo-se, afinal, numa espécie de fecundidade “mágica” ou, pelo menos, ritual(izada).

6. recusa da “arte-profissão”

O poeta – no sentido alargado de “fazedor de arte” – é um “trabalhador improdutivo”²⁰⁶. Duchamp resumiu a questão dizendo que se faz pintura por se querer ser livre, sem ter a obrigatoriedade de ir ao escritório todas as manhãs²⁰⁷. Apesar da aparente ironia de Duchamp, a natureza desta liberdade não deve, contudo, em nenhuma circunstância, ser tomada por “libertinagem”²⁰⁸. Reclama, antes de mais, a possibilidade (a maravilha) da invenção e, por isso, “autoridade e liberdade são a mesma coisa”²⁰⁹. Se acima investigámos o *regime de experimentação – literalidade* e apontámos a metonímia contra o uso da metáfora enquanto modos de funcionamento poético, importa agora esclarecer em que medida tal escolha se joga a um nível complexo de implicações.

Que, para Cesariny, o poeta seja um “trabalhador improdutivo” não é um dado empírico mas factor constitutivo da sua excepcionalidade. Não há neste pressuposto qualquer retórica miserabilista, pouco lhe interessaram – e convieram – as figurações românticas do poeta como marginal, ora “maldito” ora “pobre coitado”. Trata-se de uma questão de “fidelidade”. Sigamos o poema homónimo:

“Porque não se sabe ainda/ mas ainda aos que amam o poeta porque ele lhes dá o livro do
não/ trabalho/ e diz cor-de-rosa adiante de toda a gente/ mas lhe lêem o livro só nas
férias/ (entre trabalho e trabalho) (...)”²¹⁰

²⁰⁵ Cf André Breton, [primeiro] “Manifesto do Surrealismo” (1924) (ver página 34 da edição portuguesa, tradução Pedro Tamen, *Manifestos do Surrealismo*).

²⁰⁶ Usamos os termos em que Thierry De Duve pensou o caso de Duchamp, nomeadamente na obra *Cousus de fil d’or* (Villeurbanne, Art édition, 1990, página 85.). Ver também *Au Nom de l’Art* (Paris, Les Éditions Minit, 1989).

²⁰⁷ Cf *Engenheiro do tempo perdido*, página 43.

²⁰⁸ Cf “Autoridade e Liberdade são uma e a mesma coisa”, *As mãos na água, a cabeça no mar*, página 75: “Trocar a liberdade em liberdades é a moda corrente do libertino.” Sobre a impossibilidade do “fragmento de liberdade” ver “Como se obtém o fragmento de Liberdade”, *op. cit.*, página 74.

²⁰⁹ *Op. cit.*, página 75.

²¹⁰ “fidelidade”, *Pena Capital*, página 123.

O poeta “dá o livro do não trabalho”²¹¹. Joga-se aqui a gratuidade do gesto contra o valor abstracto da troca, que tudo converte em possível mercadoria²¹². No limite é indiferente o que é trocado, o que vale é a circunstância da troca, a permutabilidade, a sua infinita conversão em “moeda”, em coisa cambiável, de todos os objectos, bens, ideias.

O que pode afectar o sistema da troca? O gesto, que é sem equivalência, insubstituível porque irrepetível, contingente. Um gesto não pode ser trocado, é dádiva, não pode ser recompensado, apenas testemunhado²¹³. Para Cesariny, a recusa da “arte-profissão”²¹⁴ comportou assim, implicitamente, toda uma teoria acerca do *fazer artístico* – ou seja da poesia – que equacionou a arte não apenas como actividade livre mas como a expressão mais alta de uma prática libertária que nega o princípio alienador da divisão técnica e social do trabalho e, conseqüentemente, a mercantilização. Implicou, para o autor, a rasura absoluta da noção de especialista, de virtuosismo, de talento e de “academismo”²¹⁵, tal como a distinção entre o plano do “conhecimento”, sempre próprio, singular, intransmissível, e o “saber”²¹⁶, o qual pode ser usurpação ou “aproveitamento” do “conhecimento que outrem engendrou”²¹⁷.

²¹¹ Sobre a questão “do não trabalho”, cf “A Maravilha do Acaso”, *Cesariny, uma grande razão – os poemas maiores*, página 18: “A poesia é um segredo dos deuses. Não é trabalho, embora às vezes se possa morrer de trabalho.” E a carta de 2 de Dezembro de 1976 de Cesariny a Vieira e Arpad: “Ponho “trabalho” entre comas porque a pintura (ou o que fiz ou faço parecido com isso), como (...) a escrita, não as acho eu que sejam “trabalho”. Trabalho. São certamente outra coisa, talvez sejam até o anti-trabalho. Podes esfalfar-te e morrer esfalfado de tanto pintar ou escrever, mas não é “trabalho”, isso, é outra coisa. Não chamem a isso trabalho, por favor.” (*Gatos Comunicantes – correspondência entre Vieira da Silva e Mário Cesariny 1952-1985*, página 136).

²¹² Cf Thierry de Duve, “Fait n’importe quoi”, *Au nom de l’art*, página 130 : «A l’université de l’échange, loi de la réalité, il faut opposer, muette et incompréhensible, la loi de la nécessité (...). L’impératif « fait n’importe quoi » est un impératif catégorique. ».

²¹³ Sobre o surrealismo: “Certo, também, que o surrealismo apenas transformou a realidade para fazer dela sua cama de amor, seu leito de esperanças provadas na praça pública. Com o surrealismo, a poesia faz-se olhos e ouvidos, acto testemunhado.” (“A Intervenção Surrealista”, página 110, *As mãos na água, a cabeça no mar*).

²¹⁴ Conforme lhe chama no texto “Jorge Camacho”, *op. cit.*, página 145.

²¹⁵ Assim falou pejorativamente contra a “academização” do próprio surrealismo, condenando: o “academismo-surrealismo” (“Para uma cronologia do surrealismo em português”, *op. cit.*, página 270); o “bordão surrealista” (“Rien ou quoi?”, *op. cit.*, página 206); o “surrealismo surrealista” (*Vieira da Silva, Arpad Szenes ou o Castelo Surrealista*, página 29); o “surrealismo-copista” (*op. cit.*, página 39).

²¹⁶ Cf “Mensagem e Ilusão do Acontecimento Surrealista”, *As mãos na água, a cabeça no mar*, página 78: “Isto diz-se porém das tarefas do conhecimento, que não das do saber, e eu não sei se anda clara, nas consciências *actuentes*, a diversidade que assiste a estas duas operações de espírito. Para mim, pelo menos, permanece evidente que as tarefas de conhecimento – poético, na ocorrência – são únicas, pessoais e intransmissíveis, enquanto que as do saber, deduzidas daquelas, podem já ascender a leis e valorações que são filosofia, interpretação crítica, quer tramada de dentro, da parte de quem está, quer focada de fora – os que vêm ver estar – e aqui é que é impossível ser-se (ou criticar-se) determinada coisa sem se saber o que essa coisa é.”

²¹⁷ *Ibidem, op. cit.*

Alcançar o “dom da invenção”²¹⁸, modo de alargar as fronteiras da arte “até a um novo impossível, novo objecto poético”²¹⁹, eis o que pretendia ser simultaneamente o móbil e a tarefa, e daí termos acima falado na coincidência entre o plano transcendental e o plano empírico. Sem remeter para uma metafísica – mas antes supondo o que seria uma outra ordem da física – e invalidando a oposição entre o domínio da criação e o domínio do *fazer*, a poesia pensada como meio análogo à prestidigitação esclarece, efectivamente, o impasse na pergunta pela origem da obra de arte, já que preserva, sem a resolver, a equação técnica/“vontade artística”²²⁰. Assim, mantém como reserva absoluta uma certa indeterminação do fazer artístico e desfaz, simultaneamente, “a conspiração do bonito [que] anda de par com a da arte-profissão, impingida à poesia por todos quantos não fazem mas vendem.”²²¹.

²¹⁸ “Vieira da Silva”, *op. cit.*, página 20: “(...) o dom da invenção. Dom que é o seu, Vieira da Silva, seu e de todos os realmente grandes.”

²¹⁹ “Vieira da Silva”, *op. cit.*, desta feita o texto da página 188 com o mesmo nome.

²²⁰ Cf Alois Riegl, *Problems of Style*, tradução de Evelyn Kain, Princeton, Princeton University Press, 1992.

²²¹ “Jorge Camacho”, *As mãos na água, a cabeça no mar*, página 145.

Apresentaremos agora a planificação metodológica estipulada para o desenvolvimento futuro da nossa investigação, incluindo a identificação da informação relevante a recolher e das fontes e procedimentos previstos para a sua análise. Optámos por expor na sequência da descrição detalhada do plano de trabalhos a fundamentação dos meios materiais previstos para a sua concretização²²². Assim os pontos IV e V do presente projecto integram em conjunto a seguinte secção.

IV. Planificação metodológica da investigação

A nossa reflexão partiu da necessidade de perspectivar a obra de Mário Cesariny conjuntamente, sem subordinar o domínio do pictórico ao do escrito ou vice-versa. Considerá-la como *todo* que compõe/produz sentido, cotejando escrita e experimentação plástica num mesmo *plano de criação* e justificando a validade da ponderação desse plano, pareceu-nos, desde logo, uma exigência da própria obra. A forma como Cesariny desenvolveu a poesia enquanto prática geral, exercendo em simultâneo e com igual consistência e coerência ambos os domínios, implicou um projecto crítico que queremos determinar com rigor.

Na primeira parte da dissertação discutiremos, então, a extensão do conceito alargado de poesia tal como a concebeu o autor, recuperando o sentido etimológico de raiz grega “*poiesis*”. Essa discussão pressuporá o deslocamento dos pontos de vista que problematizam parcialmente cada uma das vertentes da obra para o âmbito de um pensamento global do *fazer poético*, que a mesma inscreve. Tal deslocamento não invalida, todavia, a existência de questões específicas à escrita e outras propriamente pictóricas, que iremos discriminar.

Num segundo momento, procuraremos aferir quais as determinações que podemos atribuir ao *fazer poético*, quando postas de parte a especificidade de um ofício e mesmo a especificidade de um *medium*. Excluída qualquer noção de mestria técnica, susceptível de evoluir, de ser melhorada, aperfeiçoada, que lhe pode ainda ser apontado como próprio e/ou constitutivo?

²²² De acordo com os moldes estabelecidos no site da FCSH da UNL relativamente à componente não lectiva de trabalho de projecto para cursos de Mestrado com a duração de três semestres. Última consulta a 26 de Setembro de 2010.

Revisitando a ideia de Alois Riegl de uma *vontade de arte* (*kunstwollen*), interessa debater pormenorizadamente como Cesariny pensou a “prestidigitação” ou a “transubstanciação da matéria”, em certa medida na esteira de Marcel Duchamp. Estabeleceremos os conceitos operatórios que permitem equacionar intenção/intencionalidade, desígnio, inscrição, inconsciente, aleatório, etc., na compreensão do processo da criação poética do autor.

Na terceira parte da dissertação trataremos as várias modalidades desse processo, procedendo à inventariação e conceptualização das diversas operações que mobilizou: colagem/montagem, inventário, “*assemblage*”, “*trouvaille*”, “*readymade*”, “ocultação”, “laceração”, “*frottage*”, “*grattage*”, etc. Deter-nos-emos especificamente naquelas que “inventou” e acrescentou ao pensamento surrealista: “aquamoto”, “sopro figura”, “sismo figura”. A quarta parte da dissertação dedicar-se-á às questões relativas à temporalidade particular da obra. Pretendemos verificar que outra *razão temporal* Cesariny trabalhou, reequacionando a noção de *Vanguarda* a partir do “milenarmente novo” (Novalis)²²³.

Tomaremos como tal em conta, comentando-a, toda a reflexão do âmbito da fenomenologia da arte sobre o problema do *tempo da obra*. Procuraremos também resgatar o que Georges Didi-Huberman designou como *pensamento da anacronia*. Convocaremos determinadamente, a esse título, algumas conceptualizações do nexos *imagem-tempo*, que interessa certamente esclarecer, como sejam a “imagem dialéctica” (Walter Benjamin), a “imagem cristal” (Gilles Deleuze) ou a “imagem mutual” (Gaston Bachelard). Servir-nos-emos ainda, evidentemente, da produção teórica contemporânea especializada no Surrealismo.

Apesar da extinção do Surrealismo enquanto movimento histórico e da dissolução progressiva dos vários grupos a nível internacional, Mário Cesariny continuou a proclamar singularmente o “acontecimento surrealista”, defendendo-o como aberto ao devir dos tempos. Averiguaremos, pois, quais as formas de conceber a temporalidade que o Surrealismo enquanto teoria inscreveu. Problematizaremos concretamente o insólito modelo de História que André Breton esboçou: Através da determinação de famílias e de uma “tradição” instituída retrospectivamente, reivindicou como surrealistas autores anteriores, entre os quais Lautréamont

²²³ Cf *Vieira da Silva, Arpad Szenes ou o Castelo Surrealista – pintura de Vieira e de Szenes nos anos 1930 a 1940*, página 35: “A estética da época veste o “modernismo” por ter vergonha de tirar pouco e não dizer a quem. Aliás, tudo bem se não estivesse incuso na intentona da novidade contra o *déjà vu*. *Macht* nulo porque o *déjà vu* é só uma quantidade de anos, ou de horas, de visto. Dizer moderno não faz oposição (como dizer naturalismo e cubismo), a inversa é que é capaz de ser verdadeira: milenaridade do novo.” Ver também, a propósito e por exemplo, *op. cit.*, página 12: “(...) Vieira dificilmente é reconhecível pelas pautas da época, é essa a impressão que causa, de inaudito, de nascimento do novo.”

ou Swift. Este gesto permitiu a releitura de toda a História da Literatura e da História da Arte, impondo uma mudança de paradigma na consideração do *tempo* e da *temporalidade da experiência criativa*.

Será necessário determinar como a obra de Cesariny incorporou essa matriz, reavaliando cânones estabelecidos, questionando certo positivismo modernista e investindo numa concepção da “inactualidade”, quando não reclamando a potência do anacrónico. Elucidaremos, portanto, como colocou o problema da produção/ invenção do *novo* e como, a esse respeito, propôs termos heterogéneos de compreensão da Contemporaneidade, nomeadamente artística – a qual sempre acompanhou²²⁴. Importará, assim, avaliar a pertinência do seu trabalho numa perspectiva internacional²²⁵ e, ainda, perceber como apropriou certa herança literária e artística portuguesa (nomeadamente Teixeira Pascoaes na Literatura e António Carneiro na Pintura), mostrando que imagens e princípios dela extraiu.

Numa quinta parte da dissertação, uma vez expostas as bases teóricas da investigação, procederemos ao exercício, mais prático, de definição de um “corpus” de textos e obras plásticas de entre a obra do autor e sua análise crítica a partir dos pressupostos estabelecidos.

Analisaremos detalhadamente as condições de aparecimento da imagem – *intermitência, dispositivo espelho/horizonte, fenda, espaço intersticial*. Trabalharemos a sua articulação com o suporte e os materiais e o aproveitamento dessa interferência a partir da noção de “acaso objectivo”. Para melhor entender a natureza de tais operações, recorreremos nomeadamente a Teixeira de Pascoaes e sua particular concepção da *saudade* – como, aliás, Cesariny fez –; a Artaud; a Lautréamont; a Rimbaud e à questão da “Vidência”; a Bataille e sua teorização do *informe*; a Breton, que preconizou que a imagem fosse “*explosiva-fixa*” e a beleza convulsiva.

²²⁴ Refiramos, a título de exemplo, o encontro com Breton em 1947 e a correspondência mantida com Victor Brauner, desde o mesmo ano, ou a amizade com Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes, aprofundada desde 52 e firmada no seguimento atento do desenvolvimento da obra dos dois pintores. De referir, também, a recepção crítica da actividade do grupo Cobra ou a leitura, logo no início da década de sessenta, dos estudos de Lucy Lippard sobre a influência do surrealismo no expressionismo abstracto e na Pop Art americana. Consideremos, ainda, como, nomeadamente criticando a arte enquanto actividade sujeita à lógica da produção e do consumo, i.e., a “arte-profissão”, e paralelamente recusando a “arte artística” como “saber fazer” preso ao tecnicismo e ao virtuosismo, se aproximou, por exemplo, daquelas que foram as posições de Fluxus, Cage ou Beuys.

²²⁵ Desde logo o *Dictionnaire Général du Surréalisme et de ses Environs*, Paris, 1982, contém uma entrada, assinada por Edouard Jaguer, sobre a técnica descoberta e praticada por Cesariny, o “Aquamoto”. Mas mencione-se, ainda, que em 1969 integrou a *Exposição Internacional Surrealista* em Haia; que em 1970 conheceu Édouard Roditi, de quem se tornaria amigo; que colaborou, logo em 1973, na revista internacional *Phases*; que traduziu e prefaciou, em 1974, a versão portuguesa de *Os Poemas de Luis Buñuel* de José-Francisco Aranda, com quem viria a cooperar por diversas ocasiões; que visitou, em 1976, Octavio Paz, no México, e Eugenio Granell, em Nova Iorque, nesse ano participando também na exposição colectiva *World Surrealist Exhibition* em Chicago, galeria Black Swan; e etc.

V. Exposição fundamentada dos meios materiais e humanos previstos para a sua concretização

Ao reunir os instrumentos que possibilitem a reavaliação da obra de Mário Cesariny, estudaremos – para além dos textos publicados pelo autor e bibliografia passiva, geral e específica – arquivos privados e os acervos da Biblioteca Nacional, Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva e Fundação Cupertino de Miranda (detentora do seu espólio), onde investigaremos documentação inédita.

Prevê-se que o segundo ano lectivo de Doutoramento, após um primeiro, curricular, seja maioritariamente votado à pesquisa, contemplando sobretudo longos períodos de investigação na sede da Fundação Cupertino de Miranda em Famalicão. É nosso intuito ter a noção o mais aproximada possível do laboratório de pensamento de Cesariny, pelo que o estudo cuidado de correspondência, cadernos de apontamentos, e material vário, como sejam as inscrições/anotações à margem dos livros da sua biblioteca que a Fundação conserva, se afigura fundamental. Imprescindível será, também, o conhecimento íntimo da sua obra plástica – pintura, picto-poemas, colagens, livros de artista, objectos, etc. Recorreremos, assim, não só à referida instituição – a qual mantém, de resto, por enquanto em suspenso, o projecto da formação de um Museu do Surrealismo Português –, bem como a museus e galerias, nomeadamente a galeria Neupergama em Torres Novas, representante da obra do artista quando em vida. De igual modo, entraremos em contacto com a editora do autor, Assírio e Alvim, no sentido de averiguar da existência de textos não publicados. Outros contactos serão efectuados, podendo eventualmente ser conduzidas entrevistas.

Procurámos, desde logo, constituir uma bibliografia base, sendo o primeiro passo necessário para o curso de um trabalho deste tipo certamente o levantamento e consulta de fontes, entre as quais periódicos, monografias, catálogos de exposições – individuais e colectivas –, folhetos expositivos, assim como teses académicas cujo tema, de alguma forma, esteja relacionado com os aspectos que pretendemos considerar. Não poderemos esquecer, no entanto, que esta é uma tarefa progressiva e sem termo, pelo que o trabalho de recolha/ análise de fontes será contínuo.

A apresentação e discussão de bibliografia crítica e teórica suplementar acompanhará todo o processo de investigação, bem como inevitavelmente enformará, do ponto de vista metodológico também, a redacção da dissertação. Será, todavia, nossa preocupação não partir de

coordenadas metodológicas demasiado rígidas e previamente orientadas já que cremos que a procura de um método deve decorrer do objecto de estudo e não antecede-lo. Defendemos teoricamente o pressuposto romântico da imanência da crítica à obra, isto é, estamos convictos de que a *criticabilidade* da obra é sua condição e de que sobre ela se deve fundar toda a reflexão, a qual contém, em si mesma, em estado latente ou germinal.

Os restantes dois anos de Doutoramento serão repartidos entre a escrita e, naturalmente, outros momentos de pesquisa, os quais poderão integrar a frequência livre de seminários, conferências, colóquios, bem como viagens ao estrangeiro de modo a proceder a trabalho de consulta em bibliotecas; desenvolver pesquisa em determinadas universidades; seguir exposições ou mostras que sejam relevantes para o estudo do Surrealismo e/ou da obra de Mário Cesariny.

BIBLIOGRAFIA

1. Bibliografia Activa :

CESARINY, Mário,

Corpo Visível, Lisboa, Ed. do autor, 1950.

Discurso sobre a Reabilitação do Real Quotidiano, Lisboa, Contraponto, 1952.

Louvor e Simplificação de Álvaro de Campos, Lisboa, Ed. do autor, 1953.

Manual de Prestidigitação, Lisboa, Contraponto, 1956; 2ª edição revista Lisboa, Assírio & Alvim, 2005 (edição consultada).

Pena Capital, Lisboa, Contraponto, 1957; 2ª edição Lisboa, Assírio e Alvim, 1982; 3ª edição aumentada Lisboa, Assírio & Alvim, 2004 (edição consultada).

Alguns Mitos Maiores e Alguns Mitos Menores Propostos à Circulação pelo Autor, Lisboa, Col. A Antologia em 1958, 1958.

Nobilíssima Visão, Lisboa, Guimarães Editores, 1959; 2ª edição Lisboa, Assírio & Alvim, 1991.

Poesia (1944-1955), Lisboa, Delfos, s.d.

Planisfério e Outros Poemas, Lisboa, Guimarães Editores, 1961.

Um Auto para Jerusalém, Lisboa, Minotauro, 1964.

A Cidade Queimada, Lisboa, Col. "Poesia e Ensaio", 1965; 2ª edição Lisboa, Dom Quixote, 1977; Lisboa, Assírio & Alvim, 2000 (edição consultada).

Cruzeiro Seixas, Lisboa, Ed. Lux, 1967.

19 Projectos de Prémio Aldonso Ortigão seguidos de Poemas de Londres, Lisboa, Liv. Quadrante, 1971.

As mãos na Água, a Cabeça no Mar, Lisboa, A Phala, 1972; 2ª edição Lisboa, Assírio e Alvim, 1985 (edição consultada).

Burlescas, Teóricas e Sentimentais, Lisboa, Presença, 1972.

Jornal do Gato, Lisboa, Ed. do autor, 1974.

Titânia e a Cidade Queimada, Lisboa, Dom Quixote, 1977; *Titânia história hermética em três religiões e um só deus verdadeiro com vistas a mais luz como Goethe queria*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1994.

Primavera Autónoma das Estradas, Lisboa, Assírio & Alvim, 1980.

Vieira da Silva, Arpad Szenes ou O Castelo Surrealista, Lisboa, Assírio & Alvim, 1984; 2ª edição Lisboa, Assírio & Alvim, 2008 (edição consultada).

O Virgem Negra, Lisboa, Assírio & Alvim, 1989.

Poemas de Mário Cesariny ditos por Mário Cesariny, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007 (obra antológica).

Cesariny, Uma Grande Razão – os poemas maiores, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007 (obra antológica).

Gatos Comunicantes – correspondência entre Vieira da Silva e Mário Cesariny (1952-1985), apresentação José Manuel dos Santos, edição e textos Sandra Santos e António Soares, Assírio & Alvim/ Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva, 2008.

[Antologias/ colaborações:]

Antologia Surrealista do Cadáver Esquisito, Lisboa, Guimarães Editores, Col. “Poesia e Verdade”, 1961; 2ª edição Lisboa, Assírio & Alvim, 1989 (edição consultada).

Surrealismo/Abjeccionismo, Lisboa, Minotauro, 1963.

A Intervenção Surrealista, Lisboa, Ulisseia, 1963; 2ª edição Lisboa, Assírio & Alvim, Lisboa, 1997.

Reimpressos Cinco Textos Colectivos de Surrealistas em Português, Lisboa, Ed. por Cesariny e Cruzeiro Seixas, 1971.

Contribuição ao Registo de Nascimento Existência e Extinção do Grupo Surrealista de Lisboa, Lisboa, Ed. por Cesariny e Cruzeiro Seixas, 1974.

(org.), *Textos de Afirmação e Combate do Movimento Surrealista Mundial*, Lisboa, Perspectiva & Realidades, 1977.

2. Bibliografia Passiva:

ABASTADO, C., *Introduction au Surréalisme*, Paris, Bordas, 1971.

AGAMBEN, Giorgio,

A comunidade que vem, tradução de António Guerreiro, Lisboa, Editorial Presença, 1993.

L'homme sans contenu, tradução de Carole Walter, Circé, 2003.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de,

Mário Cesariny – A imagem em movimento, Lisboa, Editorial Caminho, 2005.

Pintura portuguesa no século XX, Porto, Lello e Irmãos, 1993.

ALQUIÉ, Ferdinand, *Philosophie du Surréalisme*, Paris, Flammarion, 1956.

AMARAL, Fernando Pinto de, *Um século de Poesia (1888-1988) – A Phala Edição Especial*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1989.

ÁVILA, María Jesus e CUADRADO, Perfecto E. (org.), *Surrealismo em Portugal 1934-1952*, Lisboa/Badajoz, Museu do Chiado/Museu Extremeno e Iberoamericano de Arte Contemporâneo, 2001.

BACHELARD, Gaston, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Corti, 1947.

BENJAMIN, Walter,

A modernidade, edição e tradução de João Barrento, Lisboa, Assírio e Alvim, 2006.

Imagens de Pensamento, edição e tradução de João Barrento, Lisboa, Assírio e Alvim, 2004.

Poésie et révolution, Paris, Denoel, 1971.

BERGSON, Henri, *Matière et Mémoire*, Paris, Quadrige-Puf, 1939.

BIRO, Adam e PASSERON, René, *Dictionnaire Général du Surréalisme et de ses Environs*, Paris, Puf, 1982.

BLANCHOT, Maurice,

A besta de Lascaux, Lisboa, tradução de Silvina Rodrigues Lopes, Lisboa, Vendaval, 2003.
Lautréamont et Sade, Les Éditions de Minuit, Paris, 1963

L'Entretien Infini, Paris, Éditions Gallimard, 1969.

L'Espace Littéraire, Paris, Éditions Gallimard, 1978.

BOIS, Yve-Alain e KRAUSS, Rosalind, *Formless – A User's Guide*, New York, Zone Books, 1997.

BOUSQUET, Jacques, *Les thèmes du rêve dans la littérature romantique : essai sur la naissance et l'évolution des images*, Paris, Didier, 1964.

BRETON, André,

Le surréalisme et la peinture, Paris, Gallimard, Nouvelle édition revue et corrigée 1928 – 1965, 2006.

Manifestos do Surrealismo, tradução Pedro Tamen, Lisboa, Edições Salamandra, 1993.

O Amor Louco, tradução de Luiza Neto Jorge, Lisboa, Editorial Estampa, 1971.

BURGER, Peter, *Theory of the Avant-Garde* (1974), trad.ução de Michael Shaw, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.

CAMINADE, P., *Image et Métaphore. Un problème de Poétique Contemporaine*, Paris, Bordas, 1970.

CARNEIRO, Alberto, *Alberto Carneiro – Das Notas Para um Diário e Outros Textos, Antologia*, recolha, organização e bibliografia de Catarina Rosendo, Lisboa, Assírio e Alvim, 2007.

CARROUGES, Michel, *André Breton et les Données Fondamentales du Surréalisme*, Paris, Gallimard, 1950.

CRUZ, Gastão, *A Poesia Portuguesa Hoje*, Lisboa, Relógio de Água, 1999 (2ª edição corrigida e aumentada).

CUADRADO, Perfecto E., *A única real tradição viva*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1998.

DE DUVE, Thierry,

Au Non de l'Art, Paris, Les Éditions de Minuit, 1989.

Cousus de fil d'or, Villeurbanne, Art Éditions, 1990.

DECOTTIGNIES, Jean, *l'Invention de la poésie. Breton, Aragon, Duchamp*, Lille, Press Universitaire de Lille, 1994.

DELEUZE, Gilles,

Cinéma 2, L'Image-Temps, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.

Crítica e Clínica, tradução de Pedro Eloy Duarte, Lisboa, Edições Sécuro XXI, 2000.

Deux Régimes de Fous. Textes et entretiens 1975-1995, David Lapoujade (org.), Paris, Les Éditions de Minuit, 2003.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix,

Qu'est-ce que la Philosophie?, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991; *O que é a Filosofia ?*, tradução e revisão de Margarida Barahona e António Guerreiro, Lisboa, Editorial Presença, 1992.

Mille Plateaux, Paris, les Éditions de Minuit, 1980.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant le Temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2000.

DOMINGOS, Paulo Costa, *Judicearias – O álbum dos Glórias*, Lisboa, Frenesi, 2000.

DUCHAMP, Marcel,

Duchamp du signe, Paris, Champs/Flammarion, 1994.

Engenheiro do tempo perdido (entrevistas com Pierre Cabanne), tradução de António Rodrigues, Lisboa, Assírio e Alvim, 1990.

Notes, Paris, Flammarion, 1999.

DUPLESSIS, Yves, *Le Surréalisme*, Paris, Puf, 1961.

DUROZOI, G. e LECHERBONNIER, B., *Le Surréalisme, théories, thèmes, techniques*, Paris, Larousse, 1971.

FISSETTE, J., *Le texte automatique : essai de théorie/pratique de sémiotique textuelle*, Montréal, Presses Universitaires du Québec, 1977.

FOUCAULT, Michel, *Dits et Écrits II (1976-1988)*, Paris, Éditions Gallimard, 2001.

FOSTER, Hal, *Compulsive Beauty*, Cambridge, Mass. MIT Press, 1993.

FRANÇA, José-Augusto,

A Arte em Portugal no Século XX, Lisboa, Bertrand, 1974.

A Pintura Surrealista em Portugal, Lisboa, Artis, 1966.

GIACOMETTI, Alberto, *Je ne sais que je vois qu'en travaillant*, Paris, Éditions L'Echoppe, 1993.

GIL, José,

A Imagem-nua e as pequenas percepções – estética e metafenomenologia, Lisboa, Relógio d'Água Editores, 1996.

« Sem título » *Escritos sobre arte e artistas*, Lisboa, Relógio d'Água Editores, 2005.

GONÇALVES, Rui Mário, *Pintura e Escultura em Portugal, 1940-1980*, Lisboa, Instituto de Cultura e Línguas Portuguesas, 1983.

HEIDEGGER, Martin, *A origem da obra de Arte*, tradução Maria da Conceição Costa, Revisão Artur Morão, Lisboa, Edições 70, 1990.

- HELDER, Herberto, *Ou o poema contínuo*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.
- JAGUER, Édouard, *Le Surréalisme face à la Littérature*, Paris, Actual/ Le temps qu'il fait, 1989.
- JORGE, José Miguel Fernandes,
Paisagens com Muitas Figuras, Lisboa, Assírio e Alvim, 1984.
- O que resta da manhã*, Lisboa, Quetzal Editores, 1990.
- KANT, Immanuel, *Crítica da Faculdade do Juízo*, tradução e notas de António Marques e Valério Rohben, Lisboa, INCM, 1998.
- KRAUSS, Rosalind, *Le Photographie – pour une Théorie des Écarts*, tradução de Marc Bloch e Jean Kempft, Paris, Éditions Macula, 1990.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, *Duas paixões. Artaud, Pasolini*, tradução de Bruno Duarte, Lisboa, Livros Vendaval, 2004.
- LAUTRÉAMONT, *Cantos de Maldoror*, tradução de Pedro Tamen, Lisboa, Fenda, 1988.
- LISPECTOR, Clarice,
A descoberta do Mundo, Rio de Janeiro, editora Nova Fronteira, 1987.
A paixão segundo G.H., Rio de Janeiro, editora Nova Fronteira, 1979.
- LUÍS, Agustina Bessa, *Longos dias têm cem anos – presença de Vieira da Silva*, Lisboa, INCM, 1892.
- LOPES, Silvina Rodrigues,
A inocência do devir, Lisboa, Livros Vendaval, 2003.
Literatura, Defesa do Atrito, Lisboa, Vendaval, 2003.
- MABILLE, Pierre, *O Maravilhoso*, tradução de Judite Berkemeier, Lisboa, Fenda, 1990.
- MAGALHÃES, Joaquim Manuel Magalhães, *Os Dois Crepúsculos – Sobre Poesia Portuguesa Actual e Outras Críticas*, Lisboa, a Regra do Jogo, 1981.
- MARINHO, Maria de Fátima, *O Surrealismo em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.
- MENDES, Miguel Gonçalves (ed.), *Verso de Autografia/ Mário Cesariny*, fotografia de Susana Paiva, design gráfico de Paulo Reis, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.
- MIRANDA, José A. Bragança de, *Corpo e Imagem*, Lisboa, Nova Vega, 2008.
- MOLDER, Maria Filomena, *Semear na neve*, Lisboa, Relógio d'Água, 1999.
- NANCY, Jean-Luc,

Au Fond des Images, Paris, Galilée, 2003.

Les Muses, Paris, Galilée, 2001.

NOVALIS

“*Fragmentos*”, selecção e tradução de Mário Cesariny, Lisboa, Assírio e Alvim, 1986.

Fragmentos de Novalis, Selecção, tradução e desenhos de Rui Chafes, Lisboa, Assírio & Alvim, 1992.

PASCOAES, Teixeira de,

Aforismos, selecção e organização de Mário Cesariny, Lisboa, Assírio & Alvim, 1998.

Os poetas lusíadas, Lisboa, Assírio & Alvim, 1987.

PAZ, Octavio, *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 1974.

PETERS, F. E., *Termos Filosóficos Gregos – Um léxico histórico*, Tradução Beatriz Rodrigues Barbosa, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1977.

PINHEIRANDA, João Lima e SOUSA, Anabela (org.), *Mário Cesariny*, Lisboa, Fundação EDP/ Assírio & Alvim, 2004.

RANCIÈRE, Jacques, *Le partage du sensible Esthétique et Politique*, Paris, La Fabrique éditions, 2000.

RELÓGIO, Francisco, *Catálogo da Exposição Mário Cesariny, 47 anos de Pintura*, Torres Novas, Galeria Neupergama, 1993.

RIEGL, Alois, *Problems of Style*, tradução de Evelyn Kain, Princeton, Princeton University Press, 1992.

RILKE, Rainer Maria, *Os sonetos a Orfeu e Elegias a Duíno*, tradução de Vasco Graça Moura, Lisboa, Bertrand, 2007.

RIMBAUD, Jean-Arthur, *Les Lettres du Voyant*, Daniel Leuwers (ed.), Paris, Ellipses, 1998.

RODITI, Édouard, *Catálogo da Exposição O Mar-i-o Cesariny: o navio dos espelho*, Lisboa, Galeria EMI-Valentin de Carvalho, 1988.

ROSA, António Ramos, *Incisões Oblíquas*, Lisboa, Caminho, 1987.

SAMPAIO, Ernesto, *Catálogo da Exposição Mário Cesariny, Pintura Surrealista Monocromática e Outra*, Torres Novas, Galeria Neupergama, 1998.

SOBRAL, L. de Moura (org.), *Surréalisme périphérique*, actas do colóquio « Portugal, Québec, Amérique Latine: un surréalisme périphérique ? », Montréal, Université de Montréal, 1984.

TABUCCHI, António, *La Parola Interdetta*, Giulio Einaudi, Torino, 1971.

TCHEN, Adelaide Ginga, *A Aventura Surrealista*, Lisboa, Edições Colibri, 2001.

VANCREVEL, Laurens, *Catálogo da Exposição Mário Cesariny*, Lisboa, Galeria S. Mamede, 1981.

WORRINGER, WILHELM, *Abstraction et Einfühlung*, tradução de Emmanuel Martineau, Paris, Klincksieck, 1986.

3. FILMOGRAFIA:

MENDES, Miguel Gonçalves, *Autografia*, Lisboa, 2004.