

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

JULIANO SILVA BOLOGNA GARCIA

MÁRIO CESARINY, LEITOR DA LÍRICA EUROPEIA MODERNA

Uberlândia

2009

JULIANO SILVA BOLOGNA GARCIA

MÁRIO CESARINY, LEITOR DA LÍRICA EUROPEIA MODERNA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Estudos da Linguagem (ILEEL), da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Teoria Literária.
Linha de pesquisa 1: Perspectivas teóricas e historiográficas no estudo da Literatura.

Prof. Orientador: Prof. Dr. Roberto Daud.

Uberlândia

2009

JULIANO SILVA BOLOGNA GARCIA

MÁRIO CESARINY, LEITOR DA LÍRICA EUROPEIA MODERNA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Estudos da Linguagem (ILEEL), da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Teoria Literária.

Uberlândia, 28 de agosto de 2009.

Banca examinadora:

Orientador: Prof. Dr. Roberto Daud

Prof. Dr. Eduardo Tollendal

Prof. Dr. Ozíris Borges Filho

para Malu

AGRADECIMENTOS

Gostaria em primeiro lugar, nesta dedicatória, de destacar que, na experiência de elaboração deste trabalho de pesquisa, tive a satisfação de descobrir que o trabalho intelectual, para além de todo esforço pessoal de reflexão e articulação de argumentos e análises, é uma atividade coletiva, em que muitas pessoas contribuem, de várias formas, para o resultado final. Satisfação, pois essa constatação demonstra e confirma o espírito coletivo do conhecimento, que não diz respeito apenas ao interesse e curiosidade de uma pessoa, o autor, mas se relaciona com a atividade e o campo de interesse de muitos, e de formas variadas. Assim, o trabalho extrapola a simples individualidade, para requerer o seu lugar naquilo que é geral e patrimônio de todos. Dito isso, gostaria de agradecer às pessoas que mais estiveram envolvidas neste difícil e interessante caminho:

À minha esposa Livia e à minha filha Maria Luíza pela paciência e apoio de todas as horas;
A meus pais, Tânia e Gesner, pelo apoio sempre presente;

Aos amigos Henrique França, Cristina Nagayoshi, Fábio Tfouni e Patrícia Garcia, inspiradores deste trabalho.

Aos professores Maria Alves T. Bruns e José Marcelino de Rezende Pinto, da USP / Ribeirão Preto, pelo incentivo valioso e fundamental.

À professora Berta Waldman, da USP, que me ensinou a ler um poema.

Ao professor Paulo Franchetti, da UNICAMP, que me orientou no projeto de Iniciação Científica que deu origem à pesquisa e embasou alguns segmentos desta Dissertação, e, além disso, contribuiu com seus comentários e sugestões para a elaboração do trabalho.

Ao professor Carlos Felipe Moisés, da USP, que teve a imensa gentileza de me possibilitar o acesso a um rico material bibliográfico de Cesariny e me incentivar a estudá-lo.

Às professoras Maria Ivonete Santos Silva e Marisa Martins Gama-Khalil, pelas observações pertinentes durante a redação do texto da Dissertação.

À professora Joana Muylaert de Araújo, da UFU, pelo incentivo inestimável, com seu conhecimento e seus comentários, à realização deste trabalho.

Ao professor Eduardo Tollendal, da UFU, que foi meu orientador durante parte de meu curso de Mestrado e contribuiu com comentários importantes para o trabalho final.

E um agradecimento especial ao meu orientador, professor Roberto Daud, da UFU, que acreditou na viabilidade da pesquisa e contribuiu de forma decisiva para que o trabalho fosse bem-sucedido e interessante. A ele devo a realização desta Dissertação.

RESUMO

O presente trabalho de pesquisa em Literatura Comparada investiga a relação entre poesia crítica e construção do eu-lírico na poesia surrealista de Mário Cesariny de Vasconcelos (1923-2006), um dos mais destacados autores do surrealismo em Portugal, verificando como os poemas críticos contribuem para a assimilação e o desenvolvimento da escrita surrealista na obra poética de Cesariny. O estudo correlaciona a análise de poemas críticos de Cesariny com as considerações sobre a lírica moderna feitas pelo filósofo e crítico de arte alemão Theodor Adorno e com as observações sobre escrita poética surrealista oriundas dos próprios artistas do movimento e de seus críticos, a fim de discutir as circunstâncias em que a estética surrealista, chegando com atraso ao meio literário português (fins dos anos 40) e sendo vista como estrangeira nesse meio, pôde ser incorporada pela poesia de Cesariny, não na clave da insuficiência e do epigonismo, mas como estética viva e atualizada dentro do contexto da cultura portuguesa e do salazarismo que vigorou no país durante a maior parte da produção poética de Cesariny. São analisados quatro poemas críticos do poeta, nos quais ele se apropria da linguagem de outros autores, empreendendo uma abordagem crítica da tradição literária enfocada por ele. Essa amostra permite identificar diferentes posturas críticas do autor diante das linguagens dos autores glosados por ele e, particularmente, revela aspectos do complexo processo de constituição do eu-lírico criado por Cesariny, em que ele coloca em questão a vinculação do lirismo ao eu centrado em si mesmo da tradição romântica, e termina por elaborar uma crítica ao centramento do eu na poesia lírica. A análise dos poemas conclui que os procedimentos críticos do poeta constituem tanto uma reação à reificação da linguagem sob o regime fascista quanto uma atualização crítica da poesia portuguesa em relação às diretrizes estéticas da poesia modernista, manifestada numa revisão crítica da tradição simultânea a uma abordagem crítica da própria estética surrealista, confrontando o surrealismo com a desagregação do eu, tópico relevante na poesia vanguardista produzida no pós-guerra.

Palavras-chave: Surrealismo; Vanguarda portuguesa; Poesia crítica; Eu-lírico.

RÉSUMÉ

Cette recherche en Littérature Comparée investigate les relations entre la poésie critique et la construction de le Je lyrique dans la poésie surréaliste de l'écrivain portugais Mário Cesariny de Vasconcelos (1923-2006), l'un des auteurs plus engagés du surréalisme portugais, en vérifiant comme les poèmes critiques concourent pour l'assimilation et le développement de l'écriture surréaliste dans l'ouvrage poétique de Cesariny. L'étude établit une relation entre l'analyse de poèmes critiques de Cesariny, les commentaires sur la poésie lyrique moderne faits par le philosophe germanique Theodor Adorno et l'observations sur l'écriture poétique du surréalisme, faites par les propres artistes du mouvement et de ses critiques, ayant le but de faire une discussion des circonstances dans lesquelles l'esthétique surréaliste, quoique elle arrive en retard dans le milieu littéraire portugais (fin des années 40), considérée comme étrangère par ce milieu, a pu être incorporée par la poésie de Cesariny, non dans la clé de l'insuffisance et de l'épigonisme, mais comme une esthétique vive et actuelle dans le contexte de la culture portugaise et du fascisme portugais, qui fut en vigueur en Portugal pendant la plus part de la production poétique de Cesariny. Sont analysés quatre poèmes critiques du poète, dans lesquels il s'approprie du langage poétique d'autres auteurs et entreprend une critique de la tradition littéraire traitée par lui. Cet *corpus* de poèmes critiques permet identifier positions critiques diverses par rapport à langage poétique des auteurs glosés par lui et, particulièrement, révèle les traits du procès complexe de constitution du Je lyrique conçu par Cesariny, dans lequel il pose en question les liens du lyrisme avec le Je centré sur soi-même de la tradition romantique, et par fin élabore une critique à cet Je dans la poésie lyrique. L'analyse des poèmes conclut que les procédés poétiques de Cesariny constituent tant une réaction à la réification de la langage sous le salazarisme comme une actualisation critique de la poésie portugaise par rapport à les directifs esthétiques de la poésie du vingtième siècle, actualisation manifesté par une révision critique de la tradition en même temps que par une vision critique du propre surréalisme, parce que lui pose devant la désagrégation de le Je, topique important dans la poésie avant-gardiste produite après la seconde guerre mondiale.

Mots-clés: Surréalisme; Avant-garde portugaise; Poésie critique; Je lyrique.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1 – FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	13
1.1. Influência literária e dominação cultural.....	18
1.1.1. O desenvolvimento da Literatura Comparada e a concepção de tempo na história da literatura.....	18
1.1.2. As vanguardas e a concepção de tempo na literatura modernista.....	21
1.1.3. Wellek, Literatura Comparada e a metodologia do presente trabalho.....	24
1.1.4. Observações sobre tempo linear e o objeto do presente trabalho de pesquisa.....	27
1.2. O surrealismo português.....	29
1.2.1. A internacionalização do surrealismo após a segunda guerra.....	30
1.2.2. Tensões ideológicas internas do grupo surrealista.....	33
1.2.3. O surrealismo periférico segundo uma visão epicentrista.....	35
1.2.4. A vertente internacionalista: Sérgio Lima e o Grupo Dissidente de Lisboa.....	40
1.2.5. Considerações finais.....	44
1.3. Escrita surrealista e lírica moderna: contrastes e continuidades.....	47
1.3.1. André Breton e a concepção ortodoxa da escrita automática surrealista.....	47
1.3.2. Princípios teóricos da escrita automática.....	52
1.3.3. Críticas à concepção ortodoxa bretoniana.....	55
1.3.4. A existência retórica da escrita automática.....	58
1.3.5. Retórica do automatismo e trabalho crítico.....	65
1.4. Poesia crítica: uma categoria possível nos estudos sobre a lírica?.....	72
1.5. Adorno e a reificação da linguagem na literatura.....	77
CAPÍTULO 2 – A POESIA CRÍTICA DE MÁRIO CESARINY: TEORIA E LEITURAS.....	88
2.1. O surrealismo em Portugal.....	88
2.1.1. O movimento surrealista português: propostas e dilemas.....	88
2.1.2. A escrita surrealista de Cesariny: algumas questões.....	97
2.2. Leituras de poemas.....	102
2.2.1. O poema “Brasileira”, dedicado a Manuel Bandeira.....	103
2.2.2. O poema “Homenagem a Cesário Verde”.....	112
2.2.3. O poema “A Edgar Allan Poe”.....	129

2.2.4. O poema “passagem de Rimbaud”	165
CAPÍTULO 3 – CONCLUSÕES.....	174
3.1. Os poemas críticos na obra poética de Cesariny.....	174
3.2. Cesariny e a lírica moderna na sociedade reificada do fascismo português.....	179
3.3. A poesia crítica de Cesariny e a questão das influências.....	185
REFERÊNCIAS.....	187

INTRODUÇÃO

O presente trabalho visa elaborar um estudo crítico sobre a produção de Mário Cesariny de Vasconcelos (1923-2006), poeta que foi efetivamente um organizador e, durante várias décadas, participante do movimento surrealista em Portugal. Do final dos anos 40 até o início dos anos 50 do século XX, Cesariny foi certamente na cena literária portuguesa o mais ativo integrante do movimento, ao qual continuou fazendo referência e prestando homenagens em todo o restante de sua trajetória crítica e poética. Atuando como poeta, crítico, tradutor, artista plástico e polemista, Cesariny, juntamente com artistas como Natália Correia, Alexandre O'Neill e Luíza Neto Jorge, tornou-se um dos maiores responsáveis por manter vivo o surrealismo em Portugal. Além disso, como um militante incansável do movimento, discutiu e respondeu a todas as questões que lhe foram colocadas sobre a sua legitimidade em Portugal.

Na década de 40 a proposta surrealista era vista como estrangeira e estranha à poesia tradicional portuguesa. Nesse panorama cultural do pós-guerra, em que as vanguardas francesas eram recebidas com desconfiança tanto por presencistas quanto por neorrealistas, o enfrentamento de Cesariny revela uma postura crítica e um ativismo cultural explícito no sentido de trazer para a poesia portuguesa discussões próprias da vanguarda europeia da primeira metade do século XX. Esta atitude faz de Cesariny, embora ele paradoxalmente afirmasse que não pertencia à vanguarda, um verdadeiro agente de divulgação da estética e de ideias artísticas mais modernas em relação ao cenário literário lisboeta. Deve-se acrescentar que, indo mais além do restrito espaço local, Cesariny tornou-se conhecido em outros países europeus, pela sua visão crítica quanto à relação complexa e não resolvida entre o surrealismo e o dadaísmo.

Neste estudo, será abordado um *corpus* de textos poéticos, que chamamos de “poemas críticos”, em que Cesariny incorpora em seu texto a linguagem ou mesmo o silêncio de outros poetas, que ele pretende ironizar, homenagear ou exaltar. O texto está dividido em: Introdução, onde se faz uma breve apresentação do trabalho, de seu histórico e de suas referências; Fundamentação Teórica, onde se apresentam os conceitos teóricos que servem como instrumentos na análise e na discussão dos textos poéticos; Análises, onde os textos que constituem o *corpus* do trabalho são comentados e analisados, após uma breve introdução sobre as características gerais da obra de Cesariny e das principais questões que sua leitura crítica implica; e finalmente, uma Conclusão, onde se busca uma

síntese das análises e interpretações dos poemas do autor, relacionando-as com os problemas teóricos levantados na fundamentação.

A fundamentação teórica do trabalho volta-se para dois planos essenciais na reflexão que será feita aqui: em primeiro, uma revisão teórica de conceitos e definições pertencentes ao âmbito da literatura comparada, com o intuito de situar e problematizar a poesia de Mário Cesariny em relação à influência exercida pelo surrealismo francês. Quero adiantar que essa questão precisa ser enfrentada num estudo sobre a poética surrealista, tendo em vista que o grupo de Paris, iniciador do movimento em 1919 (o Primeiro Manifesto do Surrealismo, de André Breton, é de 1924) foi um grupo fechado e, por isso mesmo, o único em todo cenário europeu durante vários anos. Fica claro perceber a óbvia ascendência do grupo de Paris nos estudos críticos sobre a difusão internacional do movimento, que por essas conhecidas circunstâncias, ocorreu apenas a partir dos anos 30.

O outro plano de análise da poesia surrealista de Mário Cesariny deverá ser as ideias de alguns estudiosos que vincularam a poesia lírica como gênero à espontaneidade subjetiva do poeta. Essa concepção de lírica foi inicialmente concebida pelo romantismo e depois cultivada, de forma crítica, pela Modernidade, uma vez que a poesia clássica, amparada em um grande número de regras e convenções, não permitia (segundo tal vertente de análise) que a subjetividade pudesse de fato ser explorada em todo o seu potencial. O surrealismo é uma das vanguardas que mais insistiu na exploração lírica do universo subjetivo, inclusive da subjetividade inconsciente que as teorias de Freud haviam mapeado alguns anos antes. A partir desse referencial teórico, pretendemos demonstrar que, sobretudo quando Cesariny retoma em sua criação a linguagem de outros poetas, não lhe é indiferente a maneira como a lírica surrealista se relaciona com a subjetividade. Na forma como trabalha estas questões, há um elemento de originalidade que marca seu estilo pessoal e desempenha uma função relevante em sua poesia.

Entre os poemas analisados, distinguiremos três níveis de leitura que o poeta realiza quando se volta para a linguagem lírica de outros autores da tradição poética ocidental: um nível em que a apropriação é irônica ou crítica, relativamente aos poemas dedicados a Cesário Verde e Manuel Bandeira; um nível em que ela é elogiosa e empática, particularmente no poema dedicado a Edgar Poe; e um nível em que ela serve de impulso para uma atitude radicalmente crítica em relação à constituição do eu-lírico, levando-o a uma espécie de autodesagregação, sobretudo no poema dedicado a Rimbaud.

O Cesariny “leitor da lírica moderna” está voltado para poetas que têm um valor emblemático para ele. Deles, Cesariny adota os mesmos procedimentos poéticos para, desta maneira, definir seus próprios valores, como se ele estabelecesse uma relação viva com as tradições poéticas que servem de base à sua própria criação lírica. No limite deste processo, é a própria integridade do eu como espaço comum de identidade pessoal que está sendo posta em questão. Os três níveis de leitura que propomos constituem uma gradação onde o olhar crítico se torna cada vez mais agudo, até que subverte o próprio lugar de onde fala, pondo em questão a consistência do eu-lírico e, em última instância, o próprio caráter lírico do texto. Assim, o trabalho que Cesariny realiza sobre a linguagem poética em alguns de seus textos coloca em questão os limites da expressão lírica tal como esta concepção que vincula lírica e espontaneidade os concebe. A discussão sobre este aspecto em particular dos poemas de Cesariny aqui analisados, articulada com a consideração sobre como o poeta conduz tais questões em relação com sua condição de divulgador das estéticas vanguardistas no contexto cultural português, constitui a base teórica central do presente estudo, à qual os outros problemas teóricos aqui mencionados estão subordinados.

CAPÍTULO 1 – FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

A fundamentação teórica deste trabalho de pesquisa está voltada para a tarefa de traçar referências para o estudo da arte moderna e de suas manifestações relacionadas à elaboração do texto poético e do seu sentido na cultura em que ele é produzido. É uma tarefa complexa, pois a arte feita na assim chamada “modernidade ocidental” levou para o terreno da estética as inquietudes próprias do mundo moderno, com sua miríade de questões e de dilemas resultantes da dissolução do mundo tradicional e do processo tortuoso de criação de novos valores, de uma nova sociedade, diferente em muitos pontos da antiga ordem, e de uma nova sensibilidade, tanto por parte dos artistas como do público, que atendessem à realidade cultural e às demandas culturais dessa modernidade. Assim, a criação artística que se constituiu na modernidade se propôs como ruptura com as formas tradicionais de se fazer arte.

Tal modo de proceder instituiu uma real novidade em relação à concepção clássica da criação artística, em que se dava à tradição e ao cultivo dessa tradição um valor central. Para os modernos, mais importantes do que a fidelidade a uma tradição são outros valores: a novidade da obra, a originalidade do estilo pessoal, a liberdade formal, a vinculação (ou não) a valores humanistas, a autenticidade e a profundidade da expressão, o olhar crítico sobre a própria tradição. Trata-se de uma forma de arte que representa e discute a vida em uma sociedade em que o indivíduo, antes diluído em ordens sociais nas quais os segmentos coletivos eram preponderantes, passa a ter importância inédita, como agente dos acontecimentos e como ponto de vista sobre o mundo. A poesia é uma das frentes em que esse foco sobre o indivíduo adquire maior nitidez, em meio à vasta e variada produção dos artistas modernos.

Na história da poesia lírica da modernidade, há dois períodos cruciais para a constituição de uma poética moderna. Os líricos do romantismo fundaram sua poética no final do século XVIII e início do XIX, rompendo abertamente com a poesia clássica. Mas no romantismo a poesia moderna ainda não havia atingido sua plenitude, não havia explorado até as últimas consequências a ruptura com a tradição, pois havia vários elementos das formas tradicionais de expressão que permaneciam na poesia romântica, tal como a métrica, a rima, a distinção entre uma linguagem elevada própria da poesia e uma linguagem vulgar adequada apenas à sátira, e outros. Além disso, os poemas românticos foram tomados por fórmulas e clichês, entregando-se aos lugares comuns que eles

criticavam na poesia clássica, aspecto em que, por outro lado, o romantismo influenciou períodos posteriores a ele e sobreviveu, como arte popular e arte de massas, até os dias atuais. Para os poetas posteriores ao romantismo, contudo, o romantismo foi referência, sobretudo, para ser distorcido e negado, dando origem ao que chamamos aqui de “lírica moderna”: uma poesia difícil, enigmática, charadista, fria, que resiste à leitura e pede várias releituras para ser apreendida, e por vezes resvala no puro e simples hermetismo.

Por que os autores ligados à lírica moderna cultivam a criação de textos estranhos ou incompreensíveis? Qual o significado dessa atitude no contexto cultural mais geral onde ela se insere? Uma resposta preliminar é que esse lirismo radical é uma reação ao que os líricos viam como mecanicismo e futilidade do mundo capitalista, constituindo uma postura ética por parte do escritor. Nesse sentido a lírica moderna prolonga a revolta romântica, embora altere completamente a sua visão de mundo e mesmo sua linguagem, voltando-se indiferentemente contra clássicos e românticos, entendidos ambos como poesia tradicional pelos líricos modernos¹. Essa resposta oferece uma descrição geral da estética seguida pela lírica moderna, embora não ofereça parâmetros para se pensar o movimento real de difusão dessa arte e o significado que ela possui em seu contexto. Ela é preliminar, então, por dois motivos: em primeiro, a postura radical diante da linguagem e o niilismo herdado dos ultrarromânticos afastaram efetivamente essa poesia do grande público, das massas que a indústria cultural capitalista abordaria com uma arte que consiste na simplificação da arte do passado, e que os neorrealistas perseguiriam com sua arte de propaganda da revolução. A contradição desse aspecto com o anseio pela revolta contra o capitalismo está em que o afastamento do público compromete a eficácia efetiva da poesia como possível agente propagador da revolta, porque o âmbito em que a ação de escritores dos poetas pode exercer influência na sociedade é consideravelmente restrito a um grupo pequeno de aficionados e aos outros poetas.

Em segundo lugar, a difusão das novidades criadas pelos poetas modernos não se deu de forma homogênea, mas seguiu um caminho que começava nos países capitalistas centrais, que atuaram como centros ativos dessa difusão, e seguia até aquelas culturas nacionais que se consideravam tributárias da influência cultural desses países: sobretudo países europeus menos influentes (como é o caso de Portugal) e países americanos, cujas formas culturais foram em grande parte transplantadas da Europa, colocando a questão da dependência cultural. Essa circunstância de caráter social e econômico vem complicar a

¹ FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1978, p. 23-34.

maneira de entendermos a produção poética dos líricos modernos, pois as suas obras, muito embora tragam como pressuposto a negação da presença de valores sociais na lírica, orientando-a apenas em função de si mesma, acabam por encontrar, a despeito da pureza e da nobreza de suas intenções, um obstáculo inusitado nas circunstâncias mais avessas ao espaço do eu: as relações internacionais entre nações centrais e periféricas do capitalismo ocidental. Esse aspecto lembra que a lírica moderna não é apenas uma criação pura do espírito, desvinculada das circunstâncias reais de sua existência, mas obedece igualmente, no seu trânsito entre diferentes culturas nacionais, a influência de fatores sócio-econômicos alheios à esfera da cultura, e que traduzem a existência real do contexto social em que a arte se desenvolve, que também participa do seu sentido.²

O tema deste trabalho é um estudo sobre a obra poética de um poeta do movimento surrealista e inserido no campo de indagações sobre a lírica moderna que vimos expondo nestas linhas. Dentre as vanguardas, movimentos artísticos grupais e polêmicos que representaram emblematicamente a arte modernista e o seu contexto social nas primeiras décadas do século XX, época de crise da modernidade, o surrealismo foi uma das últimas e mais articuladas, e inclusive mais prolixas, por isso constituindo já uma síntese particular do conjunto das atividades que se arrolaram pelos vários movimentos vanguardistas. O surrealismo parisiense se propôs, na década de 20, com a disposição de promover uma integração entre a atitude poética radical da lírica moderna e a intenção de assumir a luta política tal qual os militantes comunistas o faziam; ou seja, como fusão entre a transformação da sensibilidade através da linguagem literária e a revolução social, vistas como solidárias e complementares pelos surrealistas: unir o lema “mudar a vida” de Rimbaud ao “transformar o mundo” de Marx.

No limite, isso motivou mesmo os artistas do movimento a não considerá-lo artístico e a pensar o surrealismo como uma espécie de prática de vida, da qual a atividade literária seria apenas uma das facetas. Assim os surrealistas respondiam à exigência ética do trabalho do escritor em uma realidade social convulsa, que foi a realidade social da Europa em guerra intestina de que resultariam as duas grandes guerras mundiais. A liberdade do sentido na expressão poética era símbolo da liberdade do espírito humano que os artistas defenderam em face às sociedades cada vez mais ameaçadas pela sombra do

² CÂNDIDO, Antônio. Literatura e subdesenvolvimento. In: **A educação pela noite & outros ensaios**. 2ª Ed., São Paulo: Ática, 1989, p. 146-157.

fascismo, e a uma individualidade cada vez mais constrangida pelo cerceamento do totalitarismo.

Para Mário Cesariny e companheiros do movimento surrealista português, surgido tardiamente nos anos 40, a coerência que os franceses buscaram entre plano artístico e político era inviável: o surrealismo português nasceu e se desenvolveu sob o regime fascista de Salazar. As poucas manifestações polêmicas que os surrealistas portugueses fizeram publicamente ou foram demasiado acanhadas ou acabaram simplesmente censuradas pela tacanha polícia política do regime, a PIDE. A situação se complicava com o fato de que mesmo no âmbito acadêmico ou cotidiano não havia espaço para atitudes ou manifestações que destoassem da visão de mundo circundante, e menos ainda que a questionassem. Dessa forma, a manifestação dos artistas estava praticamente restrita a um âmbito privado. E foi no âmbito restrito de escassas exposições e, sobretudo, de reuniões realizadas em cafés que os artistas ligados ao surrealismo tiveram existência grupal em Portugal.

O contexto repressivo que envolveu os artistas portugueses criou um impasse: como fossem igualmente válidos para eles os imperativos éticos do escritor que inspiraram os artistas franceses e grande parte dos modernistas em geral, tal situação de fechamento instaurou a pressão de uma crise de consciência. Se esses artistas não tinham como assumir o papel de soldados da revolução sem se oferecerem em holocausto à prisão e à morte, caminho que eles não desejavam seguir, eles não poderiam ser tidos como covardes que fugiram da luta política usando como pretexto a atividade intelectual; ou então, como faz Sartre, ser excluídos do questionamento revolucionário da realidade, por serem líricos ocupados apenas com os problemas do coração³? A primeira dessas alternativas serviu, nas primeiras décadas do século XX, e principalmente depois da Revolução Russa, como uma espécie de chantagem ideológica dos partidos comunistas para pressionar moralmente artistas de muitas nacionalidades a se tornarem militantes e aderirem a uma concepção de arte como propaganda política; assim procedeu em Portugal o chamado neorrealismo do início dos anos 40, pelo qual os surrealistas passaram antes de fazerem sua opção estética mais radical, de orientação vanguardista, a partir de 1944.

A questão que então nos colocamos como trabalho crítico é a seguinte: se partirmos da premissa de que a lírica representa um tipo de capitulação do artista frente às exigências materiais da revolução social, estando assim desqualificada de saída como forma de

³ SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** 3ª Ed., São Paulo: Ática, 1999, p. 9-32.

questionamento da ordem social, não estaríamos colocando a arte sob a tutela da política e avalizando gratuitamente a censura que o comunismo oficial fez da arte de vanguarda, uma censura de resto injusta, pois não é certo que a liberdade criativa dos vanguardistas e sua ruptura estética com a tradição não sejam compatíveis com a transformação da sociedade? Será este um papel correto para a crítica? A discussão que pretendemos empreender neste trabalho, se constitui uma discussão sobre o texto e sua forma, realiza esta discussão e percorre este espaço analítico para indagar-se sobre a obra e o sentido que ela possui no meio extraliterário em que o trabalho de Cesariny encontrou e encontra fortuna, o que implica refletir tanto sobre a relação entre a sua poesia e as tendências internacionais que lhe servem de referência para a construção de sua obra, como entre a sua poesia e a tradição literária portuguesa que lhe serve também, e diversamente, de referência local para o seu trabalho. Mas servem de referência não como simples tema de discussão; é no tratamento formal dos textos, na sua linguagem poética, na conformação material que o poeta dá ao seu elemento lírico, inclusive negando-o, que os problemas suscitados pela poesia de Cesariny são vislumbrados como proposta de intervenção e existência do autor no universo da poesia lírica, do surrealismo e da cultura contemporânea.

Esta opção teórica considera que o valor da arte dos surrealistas e da poesia lírica em geral não deve ser ponderado a partir de critérios exteriores à poesia, ou seja, da ideia de que o artista deva se transformar em ativista político ou de outras do gênero, mas sim da consideração de que, embora no seu âmbito específico de atividade, integrado ao conjunto de fenômenos culturais de uma sociedade, o poeta lírico também pode realizar sua intervenção no sentido de contribuir para a crítica do capitalismo e de seu complexo ideológico, objetivo importante para grande parte dos modernistas, entre os quais, acreditamos, se inclui Mário Cesariny. Essa crítica foi efetivamente encampada pelos surrealistas e praticada, com ou sem apoio dos partidos políticos, como análoga à luta por uma revolução social, mas sem significar submissão a uma estética previamente selecionada por considerações não-literárias: o objetivo da lírica é obter beleza estética, e é como veículo da beleza estética que o poema lírico, assim como qualquer outra obra de arte, deve ser avaliado e pensado. A relação dessa beleza com o contexto cultural e a sociedade onde o poeta está inserido pode ser buscada, e tal busca será feita aqui, com base no princípio, exposto por Theodor Adorno, de que a forma é um plano privilegiado em que se podem pesquisar os valores sociais que animam o texto literário.

Desse modo, as duas etapas da fundamentação teórica que ora se apresenta, conforme o exposto na seção anterior, perfilam-se para situar o estudo da poesia de Cesariny em meio a estas questões que reputamos essenciais para uma compreensão crítica de sua poesia e do sentido que ela assume no tempo e no lugar em que foi criada e lida. O aporte à Literatura Comparada, levantando as relações entre o surrealismo português e seu precursor francês, visa esclarecer os valores que se insinuam na passagem desses programas estéticos da vanguarda do “centro” para a “periferia” do capitalismo, e na pertinência desses valores para o estudo dos poemas em si. As considerações sobre a lírica moderna e a linguagem do surrealismo têm por meta distinguir alguns parâmetros e noções que guiam a produção poética tal como é concebida pelos líricos da modernidade, do ponto de vista do filósofo e crítico alemão Theodor Adorno, e com uma ênfase especial ao lirismo dos poetas surrealistas e à sua teorização da escrita surrealista, bem como às suas contradições e dilemas. A análise dos poemas críticos de Cesariny demonstra que o poeta trabalha sobre tais parâmetros quando se apropria da linguagem poética de outros autores, e isso é relevante para definir a contribuição original que o poeta dá com a sua obra, a maneira por que ele assimila pessoalmente a estética surrealista e constitui as suas formas de ruptura com a linguagem poética da tradição.

1.1. INFLUÊNCIA LITERÁRIA E DOMINAÇÃO CULTURAL

1.1.1. O desenvolvimento da Literatura Comparada e a concepção de tempo na História da Literatura

A primeira questão que se nos apresenta deriva do próprio desenvolvimento teórico da disciplina que chamamos atualmente de “Literatura Comparada”. Este desenvolvimento teórico coloca em evidência uma série de conceitos cuja revisão, pelas tendências mais recentes da disciplina, é condição necessária para que nosso trabalho de pesquisa sobre a poesia de Mário Cesariny faça sentido de um ponto de vista crítico. Dentre estes conceitos destacam-se, para nossos propósitos, os conceitos de “tradição” e de “influência”. Baluartes da estética clássica, a tradição e a influência eram, para os autores clássicos e neoclássicos, noções que estavam situadas no próprio cerne do sistema da composição genérica que sustentava as composições clássicas. Tradição concebida como monumento, como conjunto de referências fixo e supostamente imutável, identificado com a própria

civilização, ao qual os autores deveriam, humildemente, prestar o seu culto, e esforçarem-se por imitar, seguindo-lhe as recomendações normativas, que eram muitas. A influência era buscada com o valor de uma filiação; a criação literária se desejava submissa a autores do passado e deles tributária. Daí a ideia de que os autores que serviam de modelo eram superiores aos que os imitavam; o maior autor de todos era o mais antigo, Homero, e ele era também o mais perfeito, aquele que constituía a essência, o alicerce mais estabelecido de tal sistema.

A Literatura Comparada foi uma tendência crítica importante para a modernização da noção de tempo histórico nos estudos literários. Entre os teóricos da Literatura Comparada francesa, a concepção tradicional de tempo como um monumento ao passado foi criticada e revista, sob um paradigma positivista que interpretava as séries históricas como relacionadas entre si através de relações de causa e efeito. O devir histórico se tornava uma complexa inter-relação entre séries tanto literárias quanto extraliterárias, mas que apesar de complexa poderia ser reconstituída e compreendida à luz das relações de causas e efeitos que o estudioso da literatura estabelecia, comparando produções literárias oriundas de diferentes nacionalidades. Como afirma Paul Van Tieghen sobre a Literatura Comparada, em um texto seminal:

Ela prolongará em todos os sentidos os resultados obtidos pela história literária de uma nação, reunindo-os com os que, por seu lado, obtiveram os historiadores das outras literaturas, e desta rede complexa de influência se constituirá um domínio à parte. Ela não pretenderá de modo algum substituir as diversas histórias literárias nacionais; há de completá-las e uni-las; e, ao mesmo tempo, tecerá, entre elas e acima delas, as malhas de uma história literária mais geral.⁴

Nesta concepção teórica, o tempo que servia de base a este desenvolvimento do fenômeno literário passou a ser o tempo linear da modernidade, onde há progresso da produção literária em determinada direção e rumo ao futuro. O tempo da tradição que tudo dominava na estética clássica perdeu terreno, na proposta dos comparativistas, em favor de um tempo otimista, moderno, oposto ao sentimento de decadência inerente à atitude clássica. Esta história literária é uma história “teleológica”, no sentido em que pressupõe haver um rumo que integra todas as manifestações culturais de um período dado⁵. Tanto na

⁴ TIEGHEN, Paul Van. Crítica literária, história literária, literatura comparada. In: COUTINHO, Eduardo F. & CARVALHAL, Tânia Franco (orgs). **Literatura comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 96.

⁵ FINAZZI-AGRÒ, Ettore. O tempo preocupado. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 9 de maio de 2004, caderno Mais!

leitura deste pequeno fragmento quanto em diversos outros textos da escola francesa pode-se ver bem para que lado aponta esta direção: a história literária geral é uma história da civilização europeia e de como esta civilização se expandiu, através de sua influência, para outras partes do globo. Assim, um estudo de Literatura Comparada deveria tornar evidentes os laços e as dívidas das literaturas europeias e não-europeias com a ideia de civilização racionalista levada adiante pelo projeto burguês do iluminismo, do imperialismo e da revolução industrial, e expressa pela produção cultural das potências centrais do capitalismo europeu.

Entendida desta maneira, o conhecimento que a Literatura Comparada construiu acabou servindo como forma de legitimação de um discurso colonialista. Carvalho observa que

Ao empreenderem a investigação da ‘fortuna de um verso’ ou das ‘fontes remotas’ de determinado texto, os comparativistas clássicos tinham uma idéia fixa: identificar a semelhança ou identidade entre as obras aproximadas. Daí a formação de longos paralelismos (...) Mas havia nesse procedimento uma outra intenção: estabelecida a analogia, instalava-se o débito. E a relação se convertia num saldo de créditos e débitos.

É possível ainda descobrir, subjacente a esses procedimentos e a essas conclusões, outra intenção mais oculta: a demarcação da dependência cultural. Reconhecida a semelhança, contraída a dívida, chegava-se, com naturalidade, a uma conclusão: a dominação cultural de um país (de uma cultura) sobre outro (ou outra).⁶

Ainda que as propostas teóricas desta primeira Literatura Comparada busquem a definição de um tempo moderno, são como que assombradas por aquele tempo monumental que a historiografia da modernidade pretendeu banir. Mas há nesta atitude dos comparativistas um deslocamento em relação à maneira com que os clássicos lidavam com o problema dos monumentos. Para os clássicos, os modelos representavam a essência de suas concepções estéticas, contando com uma legitimação moral por parte da ética, uma vez que se alinhavam ao lado do verdadeiro. A Literatura Comparada politiza a questão, e os monumentos, as obras-primas, passam a contar como símbolos de determinadas hierarquizações entre diferentes culturas nacionais, seja entre países da Europa e países de outras regiões do globo, seja mesmo entre diferentes países do capitalismo europeu. Eles passam a ter um peso no esforço dos países centrais do imperialismo novecentista em legitimar-se como autoridades econômicas, militares e também culturais.

⁶ CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. São Paulo: Ática, 2004, p. 27.

1.1.2. As vanguardas e a concepção de tempo na literatura modernista

Essa concepção de tempo histórico das teorias propostas pela Literatura Comparada de extração francesa, conquanto represente um avanço na concepção de tempo histórico vigente nas reflexões críticas sobre a literatura, já vinha sendo contestada por autores modernistas, na mesma época em que essas teorias se propunham. T. S. Eliot, em seu célebre artigo “Tradição e o Talento individual”, de 1919, defende uma concepção da influência e da tradição que não se dobra aos imperativos do tempo linear e cronológico proposto pela história do século XIX. O poeta inglês propõe uma alteração essencial no sentido do devir histórico tal como fora definido pela crença oitocentista no progresso: no que diz respeito à tradição literária, há entre o passado e o presente uma verdadeira via de mão dupla⁷. Ao invés do passado determinar o presente, como sustenta a tradição histórica positivista que postula uma ordenação dos fatos históricos conforme relações de causa e efeito, o que vem antes determinando o que vem depois, o presente pode virtualmente mudar o passado. Como isso é possível?

Para Eliot, as grandes obras de arte, produzidas pelos autores de maior talento, têm a propriedade de mudar a maneira como vemos o passado, o modo como se configuram as obras que constituem a tradição literária. Um grande autor faz os seus leitores olharem de uma forma diferente para a tradição, alterando a valoração que o passado estabelece entre as obras do cânone. Assim, a tradição não é mais fixa, não é mais um monumento estático, como sustentavam os clássicos, mas ela muda conforme é sistematicamente relida pelas obras do presente. Neste contexto, o talento individual é a capacidade que um poeta tem de reconfigurar a tradição em sua própria obra; a partir de sua leitura (se tal obra for realmente significativa), as relações das obras do passado com a totalidade da tradição se alteram, pois autores e obras que estavam em segundo plano podem ser resgatados para as posições centrais do cânone, ao mesmo tempo em que autores e obras que estavam em primeiro plano podem ser “rebaixados”. Acerca desta questão, Netrovski comenta:

No curso de sua carreira poética e crítica, Eliot viria a formular um novo padrão canônico da literatura européia, esvaziando Shakespeare, reduzindo Milton e nulificando os românticos; favorecendo, em seu lugar, “a simplicidade e inteligibilidade” do estilo comum de Dante e a “sensibilidade unificada” dos poetas metafísicos, ou de Jules Laforgue e outros simbolistas franceses. Eliot, o crítico, se põe em busca da

⁷ NESTROVSKI, Arthur. Influência. In: JOBIM, José Luis (org.). **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 214-216.

verdadeira ordem dos monumentos da arte, já que a tradição estabelecida revela-se longe da “ideal”.⁸

O crítico observa que, em Eliot, essa mudança de atribuição de valor aos autores do passado é concebida como tarefa ética do escritor modernista, no sentido em que constitui uma recuperação ou “salvamento” de valores que a tradição tinha relegado à sombra.

Não é diferente o que, na mesma França em que se desenvolvia a Literatura Comparada, e também à mesma época, André Breton propõe quando define, no Primeiro Manifesto do Surrealismo, de 1924, a tradição que os surrealistas consideravam como sua e que demarcava uma linhagem marginal a toda “atitude realista”, dominante na constituição do cânone literário francês (e europeu) oficial. Servindo-se da ironia que tanto caracteriza a retórica dos manifestos modernistas, Breton cita uma lista extensa de autores que seriam, sem o saberem, surrealistas *avant la lettre*, ou na integridade de suas obras ou em algum seu aspecto particular, ou mesmo em algum traço de seu comportamento pessoal⁹. São na maioria autores do romantismo, simbolismo e pós-simbolismo francês, mas entre eles comparecem até mesmo nomes do cânone oficial, colocados em perspectiva pelo ponto de vista irônico: “bom número de poetas poderiam passar por surrealistas, a começar por Dante, e, em seus melhores dias, Shakespeare”¹⁰. E acrescenta mais adiante:

Insisto, eles nem sempre são surrealistas, neste sentido que descubro neles um certo número de idéias preconcebidas, às quais, bem ingenuamente, eles se apegavam. Apegavam-se porque ainda não tinham ouvido a voz surrealista, a que continua a pregar à véspera da morte e acima das tempestades, porque não queriam servir somente para orquestrar a maravilhosa partitura.¹¹

Este certo número de ideias preconcebidas consistia simplesmente em tudo o que os autores tinham de “próprio”, que Breton ignora para buscar neles algo que não se podia ver claramente antes do surgimento do surrealismo (segundo, claro, diziam os surrealistas), e que corresponde ao próprio recorte que o movimento se propunha a fazer a partir da tradição, reconhecendo, divulgando e defendendo uma certa radicalidade que se desprende dos textos de vários autores que o cânone tradicional relegou como “malditos”. Sob este aspecto, há no surrealismo de Breton uma convergência com a concepção dinâmica da tradição que Eliot sustenta em sua obra crítica, muito embora Breton ironize a ideia de

⁸ NESTROVSKI, Arthur, op. cit., p. 215.

⁹ BRETON, André. **Primeiro Manifesto do Surrealismo**. In: **Manifestos do Surrealismo**. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 58-59.

¹⁰ BRETON, André, op. cit., p. 58.

¹¹ BRETON, André, op. cit., p. 59.

talento pessoal, afirmando que os surrealistas “nos fizemos em nossas obras os surdos receptáculos de tantos ecos, modestos aparelhos registradores que não se hipnotizam com o desenho traçado (...) Assim devolvemos com probidade o ‘talento’ que nos atribuem”¹². O surrealismo, conforme Breton o entende, também está alicerçado em uma postura ética do escritor, que retoma, em última análise, a rebeldia anticapitalista dos românticos malditos, num contexto já de crise aguda da modernidade, e assume, a despeito da ironia agressiva dos textos, uma posição humanista em meio a uma sociedade sacudida pela guerra e pela sombra dos totalitarismos políticos. Assim, a sua atitude está fundada igualmente em uma recuperação de aspectos do passado que permaneceram velados pela “ideologia racionalista” do capitalismo em virtude do seu caráter repressivo, num processo aparentado com a repressão freudiana, mas retomado no plano cultural por Breton e pelos surrealistas.

O contraste entre a concepção positivista de tempo histórico adotada pela Literatura Comparada e a revisão da tradição empreendida pelos autores ligados ao modernismo assinala o divórcio entre artistas e crítica que foi tônica comum entre os modernismos, onde os próprios artistas dos respectivos movimentos assumiam o discurso crítico sobre suas produções, com o intuito disfarçado ou aberto de causar polêmica no enfrentamento com a crítica acadêmica. O impasse entre uns e outros ressalta o relativismo da apreciação estética, e pode ser associado ao olhar crítico que a modernidade dirigiu ao universo cultural como um todo. Dele também resulta uma inquietação epistemológica importante para o presente projeto de pesquisa: qual é a validade que tem uma tal crítica, feita a partir de uma forma específica de ler o mundo, para emitir juízos sobre produções culturais que não só mostram consciência dos critérios pelos quais estão sendo julgadas como propõem os seus próprios critérios de estruturação e de julgamento, propositalmente divergentes daqueles critérios da crítica que se propôs a julgá-las?

Certamente, não é apenas porque é produzida pelos próprios artistas criadores das obras que a crítica dos modernistas tem mais (ou menos) validade do que aquela produzida no meio acadêmico ou jornalístico; não há nenhuma evidência de que determinado artista criador seja, só pela sua condição de criador, a autoridade mais qualificada para emitir uma apreciação de sua obra. Por outro lado, há tendências críticas, como o formalismo russo ou o *new criticism* norte-americano, que não se encontram em franca oposição às obras modernistas, mas cujos pressupostos teóricos são solidários a elas. Assim, esta questão não pode ser resolvida apenas teoricamente: ela implica uma leitura também crítica das

¹² BRETON, André, op. cit., p. 60.

contribuições efetivas dadas tanto pelos críticos quanto pelos artistas para a apreciação das obras produzidas sob os novos critérios que os artistas das vanguardas modernistas propuseram. A realização de tal leitura crítica implica, inicialmente, uma reconsideração daquela concepção de história própria da Literatura Comparada tradicional, que está mais próxima de um conceito de tempo histórico do século XIX que do século XX.

1.1.3. Wellek, Literatura Comparada e a metodologia do presente trabalho

O texto que marca historicamente uma cisão com as concepções tradicionais da Literatura Comparada francesa é o artigo de René Wellek “A crise da Literatura Comparada”, de 1959, que estabeleceu referências, para estudos nesta área, que fugiam aos modelos de estudo impostos pela Literatura Comparada francesa e também pela alemã. Wellek define três críticas fundamentais a estes modelos:

Uma demarcação artificial de seu objeto de estudo e de sua metodologia, um conceito mecanicista de fontes e influências, uma motivação ligada ao nacionalismo cultural, por mais generosa que seja – estes me parecem os sintomas da longa crise da literatura comparada.¹³

O crítico argumenta que em muitos pontos o programa dos comparativistas franceses é insustentável na prática, como a divisão proposta por Tieghe entre “Literatura Comparada” e “Literatura Geral”, ou a tentativa de Marius-François Guyard em estabelecer um “escore” de influências entre diferentes literaturas europeias. Wellek sustenta que o estudo da Literatura Comparada deveria evitar tanto a diluição do texto em circunstâncias secundárias e externas relativas à sua divulgação e circulação, como a colocação do texto literário no mesmo patamar de outras produções culturais, sem que se diferencie delas. Ele defende um estudo que privilegie a especificidade do texto literário como objeto estético e autônomo, a ser abordado por diversos pontos de vista diferentes, conforme as características específicas dos textos estudados. Tal estudo é chamado por ele de “holista”, “que vê a obra de arte como uma totalidade diversificada, como uma estrutura de signos que, no entanto, pressupõe e requer significados e valores”¹⁴. Confrontada com as críticas de Wellek, a Literatura Comparada aparecia como um dos campos mais

¹³ WELLEK, René. A crise da Literatura Comparada. In: COUTINHO, Eduardo F. & CARVALHAL, Tânia Franco (orgs). **Literatura Comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 114-115.

¹⁴ WELLEK, René, op. cit., p. 118.

obsoletos dos estudos literários, instada a buscar novas perspectivas metodológicas para apreender de forma menos interessada, e mais crítica, o seu objeto.

Os questionamentos de Wellek abriram caminho para a consolidação de uma “escola norte-americana” dos estudos de Literatura Comparada, caracterizada pelo ecletismo nos métodos de abordagem do texto e pela rejeição a diversas normas de pesquisa estabelecidas pela chamada “escola francesa”. Coutinho sublinha que a escola norte-americana, bastante atuante em meados do século XX, tinha um pendor para a análise formalista e privilegiava os estudos sobre o texto, sobre a própria obra, diminuindo a importância das relações entre os textos e o universo extraliterário. Ele observa que a aceitação de uma diversidade de posturas metodológicas foi uma herança que a escola norte-americana deixou para as tendências que se firmaram posteriormente:

Embora a maioria dos pressupostos da Escola Americana de Literatura Comparada tenham sido fortemente abalados depois da década de 70, dando lugar a outras tendências distintas e diversas entre si, o veio interdisciplinar por ela amplamente estimulado é um traço que irá permanecer, ainda que com faces diferentes.¹⁵

No âmbito deste trabalho de pesquisa, tais observações a respeito da maneira de encarar as relações entre os textos, as influências que podem representar e as tradições que eles levam adiante, encontram eco na matéria que nos propomos enfrentar, os poemas de Mário Cesariny. Se não é nossa intenção postular aqui um *revival* da escola fundada por Wellek, o sentido geral do questionamento metodológico levado por ele a cabo é-nos útil na consideração de nossos propósitos, por duas razões. A primeira delas é que o presente estudo nasceu de uma série de leituras críticas dos poemas de Cesariny, antes de ser oriundo de uma indagação teórica que teria conduzido a investigação, dando-lhe a coerência dos conceitos. Foi a partir de considerações sobre a obra do poeta e sobre a sua linguagem poética que o conjunto das questões teóricas apresentadas e discutidas aqui pôde ser delineado e formulado, e pôde revelar o sentido específico que adquire nestas páginas.

Desse modo, o nosso estudo tem a intenção de evitar uma aplicação mecânica de esquemas de interpretação prévios à leitura das obras literárias. Seguimos aqui o princípio de que são os próprios textos analisados que indicam o caminho para a leitura. Assim, não se propõe uma leitura dos poemas de Cesariny que o esquematize e reduza a categorias

¹⁵ COUTINHO, Eduardo. Literatura Comparada: reflexões sobre uma disciplina acadêmica. In: **Revista Brasileira de Literatura Comparada**. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC), nº 8, 2006, p. 50.

prévias. Da mesma forma, não há uma linha de análise específica que privilegiamos na leitura dos textos, adotando antes um ecletismo aberto às exigências da matéria analisada, uma análise “aderente ao texto”¹⁶, na expressão de Antônio Cândido; aspecto em que nos aproximamos do ecletismo metodológico sugerido por Wellek e pela escola norte-americana, e nos propomos como uma abordagem contemporânea de um estudo em Literatura Comparada.

Conforme as colocações de Cândido em seu *O estudo analítico do poema*, o exame dos textos poéticos que empreendemos segue, como sequência de procedimentos, duas etapas de trabalho: a análise descritiva dos elementos concretos de forma e conteúdo dos poemas e um comentário interpretativo realizado a partir desta análise¹⁷, buscando uma correlação entre a estrutura formal do poema e o seu conteúdo, e também entre os textos e os aspectos que os poemas põem em discussão (uma vez que o *corpus* deste estudo compõe-se de poemas críticos, em que o elemento racional é preponderante) da concepção de linguagem poética proposta pelo movimento surrealista. Esta opção metodológica na análise dos poemas foi feita com vistas a contemplar a leitura de um autor que está consciente dos processos poéticos que usa, como intentamos demonstrar. E usa-os, com lucidez crítica, porque visa produzir sentidos determinados por questões estéticas definidas e pensadas. Há, contudo, um ponto em que nos distanciamos da orientação da escola norte-americana: é que as análises e interpretações realizadas sobre os poemas têm como meta uma discussão, a partir do trabalho formal que o poema concretiza nos textos, que também envolve fatores extraliterários, como o ambiente fechado do fascismo português e a tradição literária portuguesa que o poeta ostensivamente coloca em perspectiva com sua obra.

O segundo motivo é que encontramos, com relação à difusão do movimento surrealista para fora da França, um autêntico representante da Literatura Comparada francesa mais tradicional, na figura do comparativista Pierre Rivas. Certamente, ele não será considerado como o único exemplo de abordagem da crítica francesa acerca do surrealismo. Mas a persistência de uma visão colonialista e francocêntrica mesmo em nossos dias, e aplicada, além disso, a um assunto pouco simpático a tais atitudes por parte do intelectual, parece-nos uma evidência significativa de que a crítica literária das regiões

¹⁶ CÂNDIDO, Antônio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: FFLCH / USP, 1987, p. 6.

¹⁷ CÂNDIDO, Antônio, op. cit., p. 15-25.

centrais do capitalismo somente a custo se livra do eurocentrismo que durante séculos ela ajudou a formular.

1.1.4. Observações sobre tempo linear e o objeto do presente trabalho de pesquisa

Um tópico em especial, no tocante às definições teóricas da escola tradicional da Literatura Comparada, merece ser comentado antes de passarmos às questões teóricas mais específicas que a nossa matéria exige. Uma noção que o estudo comparado de textos literários de diferentes línguas e culturas pode repensar é o conceito de tempo linear e progressivo, em que os “fatos” são organizados de acordo com relações de causa e efeito que definem em seu encadeamento causal o que vem antes e o que vem depois. Nesta pesquisa, vamos lidar com um objeto que não se encaixa bem no tempo linear do progresso, o que tem consequências relativas ao estudo proposto. Tal desencaixe ocorre em dois planos diferentes: na situação do surrealismo em Portugal e na situação da própria nação portuguesa, em contraste com as nações da Europa plenamente capitalistas.

A eclosão de um movimento surrealista em solo português se deu apenas no final da década de 40, quando o ciclo histórico do movimento francês já tinha sido cumprido e o Grupo Surrealista de Paris, recomposto após a guerra em torno da figura de André Breton, havia deixado de disputar, como no período entre-guerras, o foco principal da cena intelectual de Paris, restringindo-se em grande parte a uma atividade mais propriamente artística. Então o grupo português (que logo se dividiria em dois) se deparou, no fim dos anos 40, com a complexa situação de importar um movimento cuja dinâmica responsável pela sua projeção internacional já tinha seu rumo consideravelmente alterado. Em artigo publicado nos *Quaderni Portoghesi* nos anos 70, a crítica francesa Jacqueline Risset, referindo-se ao fato dos surrealistas portugueses terem como uma de suas principais fontes de informação sobre o movimento o (célebre) estudo *Histoire du Surréalisme*, publicado por Maurice Nadeau em 1944, comenta que esta obra, que já trata do movimento surrealista francês de um ponto de vista “histórico” e, portanto conclusivo, dificilmente poderia servir como ponto de partida para quem se propõe a fundar um movimento de ruptura; assim, a crítica define a paradoxal situação do que chama de “inatualidade” da

vanguarda surrealista portuguesa¹⁸. Mário Cesariny, no prefácio ao livro-coletânea *A Intervenção Surrealista*, de 1967, também se pronuncia a este respeito:

(...) a partir de 1947, com o manifesto “Rupture Inaugurale” o surrealismo em França abandonará toda a atividade de intervenção, como esta palavra se entende em política, e se confina numa fase a que alguns delicados chamam “de impregnação difusa”. Perdida a esperança, talvez desmesurada, de serem ouvidos, se não praticados e seguidos, pelos detentores da inteligência social, atacados à grande pelo marxismo correto e não atacando menos os produtos culturais a ele conformados, os surrealistas, ou melhor, André Breton retrocede como penitente ao utopismo que o opôs a Antonin Artaud, dezoito anos antes, quando a vontade revolucionária do autor dos Manifestos expulsara do grupo surrealista e de todos os seus avatares o grande poeta do Teatro da Crueldade; Breton aceita, talvez pela primeira vez amplamente, um sentido próprio de ocultação.¹⁹

Como se vê, os portugueses não só possuíam um diagnóstico refletido sobre a situação do movimento surrealista após a segunda guerra mundial, como buscavam assumir uma posição crítica em relação a tal situação, representada aqui pelas reticências ao rumo que Breton deu ao Grupo Surrealista de Paris (doravante GSP) e ao destaque de outra figura do grupo, a de Antonin Artaud. Em que medida essa consciência crítica foi exercida efetivamente pela obra de Cesariny, de modo a se contrapor ao tempo colonial das influências de uma matriz sobre uma filial, é um dos objetivos a que nos propomos neste trabalho.

Por outro lado, a própria situação histórica de Portugal em meados do século XX parece apontar para um processo hesitante de modernização – seja no malogro da república portuguesa nas primeiras décadas do século, seja na implantação inexorável da ditadura salazarista a partir do final dos anos 20, até a Revolução dos Cravos em 1974 – e para uma inclusão problemática no concílio das nações colonialistas do capitalismo europeu. Portugal foi uma potência no início do processo de expansão mercantilista, nos séculos XV e XVI, mas desde essa época tornou-se uma nação marginal no processo de modernização das sociedades europeias. Minada por uma série de obstáculos, a modernização portuguesa avançou lenta, incompleta e titubeante, e pode-se interpretar como fator da dificuldade de se estabelecer uma democracia estável no país a permanência de uma mentalidade pré-moderna irreduzível aos apelos de uma Europa moderna.

¹⁸ RISSET, Jacqueline. I discepoli di Breton: paradossi di un'avanguardia inattuale. In: **Quaderni portoghesi**. Pisa: Giardini Editori e Stampatori in Pisa, n° 3, 1978, p. 81-82.

¹⁹ VASCONCELOS, Mário Cesariny de. **A intervenção surrealista**. Lisboa: Ulisséa, 1967, p. 13.

A partir do final do século XIX, e impulsionada por fatos como o declínio da monarquia e o *ultimatum* da Inglaterra, a modernidade portuguesa ganha ares de franca decadência. Se não deixou de ser uma potência colonial de segunda grandeza entre os países europeus, Portugal possuía então economia de país subdesenvolvido, movida pelo comércio e pela produção de matérias-primas, polvilhada por uma dispersa produção industrial, sobretudo de gêneros alimentícios. Dessa forma, o *status* da nação portuguesa é ambíguo em relação ao desenvolvimento capitalista dos países centrais; embora esteja do lado europeu do imperialismo, como metrópole colonial, o país tampouco se encaixa sem problemas entre os países que conduzem os rumos do capitalismo.

O florescimento da ditadura de Salazar, de inspiração fascista, neste cenário de poucas perspectivas de modernização, é o coroamento político de sua situação econômica marginal. O historiador inglês Eric Hobsbawm, que caracteriza o regime de Salazar como “Estado corporativista semifascista”²⁰, observa que seu alicerce foi o conservadorismo católico imiscuído a círculos de intelectuais de direita, simpáticos ao fascismo italiano e mesmo ao nazismo alemão. O que unia ideologicamente católicos, reacionários tradicionais e fascistas era “um ódio comum pelo Iluminismo do século XVIII, pela Revolução Francesa e por tudo o que na sua opinião dela derivava: democracia, liberalismo e, claro, mais marcadamente, o ‘comunismo ateu’”²¹. Assim, a cultura portuguesa foi marcada por uma tradição histórica autoritária que esteve ligada de forma precária à própria tradição iluminista criadora da noção de progresso e de um tempo histórico orientado linearmente, quando não a rejeitou na íntegra. As consequências disso para a arte não poderiam deixar de se fazer sentir. Os artistas portugueses viveram por quatro décadas tutelados pela censura de Salazar, e os surrealistas, entre outros, tiveram por mais de uma vez obras e manifestações diretamente atingidas pelo veto estatal. Além disso, as próprias manifestações públicas de um modo geral foram constrangidas, enquanto manifestações políticas contrárias ao regime simplesmente não tiveram espaço para existir e, o que é talvez mais grave, nem tiveram um público a quem se dirigir. Tal é o terreno problemático da modernidade artística portuguesa.

1.2. O SURREALISMO PORTUGUÊS

²⁰ HOBBSAWN, Eric. **Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p.138.

²¹ HOBBSAWN, Eric, op. cit., p. 118.

1.2.2. A internacionalização do surrealismo após a segunda guerra

O aparecimento tardio do surrealismo em Portugal (final dos anos 40) levanta inicialmente a questão da difusão internacional do movimento surrealista, ou seja, da eclosão do surrealismo em terras não-francesas. Foi um movimento parisiense; isso significa, por um lado, que ele se nutriu do ambiente cosmopolita de Paris do primeiro meio-século, embora vários dos artistas que lhe compusessem as fileiras (Max Ernst, Miró, Dali, Tzara e vários outros) não tivessem naturalidade francesa. Por outro lado significa também que o surrealismo, das diversas correntes modernistas, foi a que surgiu inserida no ambiente literário parisiense, como culminância das manifestações cubistas e espiritonovistas; não é acaso que os seus fundadores, o grupo reunido em torno da revista *Littérature*, fossem unanimemente franceses. Por mais de uma década, o movimento foi apenas parisiense, e despeito de sua repercussão internacional, e foi apenas nos anos 30 que ele se internacionalizou efetivamente, com a constituição de grupos surrealistas em outros países, como Bélgica, Inglaterra e a antiga Tchecoslováquia, entre outros, reunidos em torno das reflexões de Breton contidas nos manifestos do surrealismo.

Em outros países, como Portugal e Brasil, os grupos se constituíram ainda mais tardiamente, o português nos anos 40 e o brasileiro apenas nos anos 60. Isso coloca o problema do epigonismo: a retomada de princípios criados e desenvolvidos num contexto específico, entre as duas guerras mundiais, no ambiente específico das letras francesas, por artistas de outros lugares, em outros contextos, não seria simples epigonismo, tentativa de apropriação dessa experiência para legitimar um fazer literário local, cujas preocupações, por limitações várias, não têm a mesma ordem de complexidade da experiência original vivida pelo grupo de Paris?

Os estudos que abordam o surrealismo francês tratam dessa questão apenas pontualmente, ou não a mencionam simplesmente, deixando implícita a visão de que o essencial que caracteriza o movimento surrealista ocorreu nos anos 20 e 30, e foi francês e parisiense. No próprio estudo de Maurice Nadeau, *A História do surrealismo*, escrito no fim da guerra e, ao que parece, tendo exercido influência sobre o grupo surrealista português, encontramos três referências ao assunto. Quando examina o desenvolvimento histórico do movimento nos anos 30, Nadeau comenta:

Efetivamente, neste momento [estamos em 1935] o Surrealismo sai verdadeiramente da França, fecunda além das fronteiras grupos de intelectuais cada vez mais numerosos, unidos em torno das idéias teóricas

de Breton. Além do grupo belga, já adulto, do grupo tcheco-eslovaco fundado já em 1933, formam-se outros na Suíça, na Inglaterra, no Japão.²²

Ele também se refere a Breton como “caixeiro-viajante infatigável do movimento” por sua atividade de conferencista, e comenta que “é solicitado em Londres, Copenhage, Barcelona, Nova Iorque, Buenos Aires, onde existem homens que querem colaborar com o movimento e freqüentemente colaboram de fato”²³. A posição do grupo parisiense como centro irradiador do movimento é assumida como pressuposto: é o mais “adulto”, o “pai” do movimento surrealista. A segunda referência é uma nota que lista os países participantes da Exposição Internacional do Surrealismo em 1938, em Paris, que “reúne as obras de setenta artistas de catorze países”; são eles: “Alemanha, Inglaterra, Áustria, Bélgica, Dinamarca, Espanha, Estados Unidos, França, Itália, Romênia, Suécia, Suíça, Tchecoslováquia, Japão”²⁴. Finalmente, Nadeau fala da viagem de exílio de Breton para os Estados Unidos em virtude da segunda guerra: “Masson e Breton neste momento [1941] haviam ido juntar-se a seus amigos em Nova Iorque. Com eles o movimento se expatriou, conseguiu nestas novas terras uma expansão mais rápida e maior do que na Europa”²⁵. Ainda aqui, é na medida em que Breton e os outros membros do grupo parisiense saem da França que o movimento se expatria.

Após a segunda guerra multiplicaram-se os grupos surrealistas em outros países, particularmente nas Américas, e atingindo até mesmo regiões como o Oriente Médio; é nesse processo que o surrealismo em Portugal está inserido. A boa fortuna do surrealismo entre artistas criadores de diversas partes do mundo não se deve simplesmente a algo como um modismo, ou uma marca de prestígio; ela aponta para a articulação coerente das propostas originais do grupo de Paris em relação ao estado específico em que se encontra a sociedade capitalista tardia do século XX que serve de cenário de fundo, não só em âmbito francês, mas em âmbito internacional, a estas manifestações culturais.

Outros estudos importantes sobre o surrealismo²⁶ tratam a questão da mesma forma tangencial. Chénieux-Gendron propõe algumas características fixas nas manifestações internacionais do movimento:

²² NADEAU, Maurice. **História do surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 152.

²³ NADEAU, Maurice, op. cit., p. 152.

²⁴ NADEAU, Maurice, op. cit., p. 159.

²⁵ NADEAU, Maurice, op. cit., p. 162.

²⁶ DUROZOI & LECHERBONNIER, p. 67; ABASTADO, p. 176; CHÉNIEUX-GENDRON, p. 256.

É curioso constatar que os pintores e poetas tendem a fixar eles mesmos sua vinculação ao surrealismo como conjunto de projetos formulados pelas revistas ou os textos do grupo de Breton, onde as noções de “acaso objetivo”, a prática da escrita automática e da *collage*, a vida em grupo enfim, são os pontos resistentes a toda definição.²⁷

Adotando também uma postura que afirma a proeminência do grupo de Paris (“O surrealismo é uma invenção parisiense, mesmo que Breton sempre tenha afirmado seu internacionalismo”²⁸), a crítica caracteriza esse conjunto heterogêneo de projetos como sendo o denominador comum de “sua tomada original de consideração das obras do passado, e sua atenção ao desejo”²⁹, somando-se àqueles pontos resistentes a toda definição. Entretanto, a autora é cética quanto à determinação da filiação desses grupos ao surrealismo, e se pergunta como se poderia estabelecer essas filiações através do trabalho crítico:

Seria preciso procurar as vias de difusão, as influências, por vezes recíprocas? Colocar uma série de exigências teóricas (aquilo sem o qual não há mais surrealismo), e examinar se tal ou qual país as encarna em tal ou qual momento? Assimilar o surrealismo a toda forma de subversão e colocar a hipótese de seu surgimento “espontâneo”?³⁰

Chénieux-Gendron apenas coloca as questões, sem, contudo, abordá-las com mais vagar.

O problema central que envolve o estudo da difusão internacional do surrealismo é que a ele se sobrepõe o problema da discussão sobre os próprios limites do movimento surrealista. Com poucas exceções, os estudos sobre o movimento consideram a retomada das atividades do GSP, após a segunda guerra, uma atividade anacrônica, e não somente porque a cena cultural francesa tenha sido tomada por existencialistas e stalinistas nesse período, mas acima de tudo porque a situação histórica do surrealismo ligava-se indissoluvelmente ao contexto entre guerras. Nadeau talvez tenha exposto a questão de forma mais clara: trata-se da relação entre o surrealismo e a revolução. Partindo de uma negação do niilismo dos dadaístas, que desembocava, em última análise, no suicídio ou no silêncio, o surrealismo iniciou-se na vida pública amparando-se na mesma metodologia: o escândalo da sociedade burguesa, escândalo que se tornou sistematicamente mais provocador nos primeiros anos da década de 20. Esse escândalo era visto como corolário,

²⁷ CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. **Le Surréalisme**. Paris: Presses Universitaires de France, 1984, p. 256.

²⁸ CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline, op. cit., p. 255.

²⁹ CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline, op. cit., p. 256.

³⁰ CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline, op. cit., p. 256.

no plano social, da revolução da escrita poética representada pela escrita automática. Os surrealistas, contudo, logo viram que o escândalo era uma arma limitada que só atingia superficialmente o alvo: passado o escândalo, o público burguês continuava o mesmo; com o tempo, até mesmo assimilava essa práxis do escândalo como uma espécie de divertimento.

1.2.2. Tensões ideológicas internas do grupo surrealista

Os surrealistas resolveram, em 1925/26, buscar uma atitude ainda mais consequente com seu intuito: ingressaram no Partido Comunista Francês, que se propunha a buscar uma solução política (quicá violenta) para desalojar a burguesia do poder político. Agindo dessa maneira, os surrealistas evitavam a pecha de simples “artistas”, e atuavam como “revolucionários”, intervindo diretamente na realidade; o seu *status* se tornava ambíguo, uma vez que buscavam participar simultaneamente dos dois planos, o da arte (como artistas) e o da política (como revolucionários). Para Nadeau, essa ambiguidade foi a pedra de toque do surrealismo, aquilo que o fez encarnar com mais intensidade as contradições de sua época. Na medida em que o relacionamento entre surrealistas e comunistas se enredou em sucessivas tensões e atritos, já que os surrealistas não consentiam em abjurar o surrealismo em nome da Revolução, o afastamento entre ambos os grupos foi só uma questão de tempo, e em inícios dos anos 30 os surrealistas abandonaram o PCF, stalinista, em prol de uma aproximação com o trotskismo.

Com isso, os caminhos da arte e da revolução social se desconstruíram, e os surrealistas, embora continuassem militando e se posicionando politicamente, reassumiram a condição de artistas, o que, do ponto de vista de Nadeau, representou o fracasso do surrealismo em sua ambição de atuar concretamente na realidade, embora não compromettesse o seu sucesso no plano artístico, como atesta a célebre exposição de 1938. O historiador comenta:

Os surrealistas julgaram que o problema estava resolvido a partir do momento em que sentiram que podiam agir sobre os objetos, moldá-los de acordo com desejos desconhecidos deles mesmos. Como poderiam fazer com que todo o mundo partilhasse de seu delírio? Sobre este mundo econômico, social e político, não podem exercer ação alguma. Quando muito, podiam agir sobre uma camada bastante restrita de intelectuais. E, para fazê-lo, que outro canal havia afora a arte? (...) Isto significava

recair nos valores individualistas (mesmo multiplicados) dos quais com muita dificuldade se procurara desembaraçar-se.³¹

Desse modo, o movimento “não pôde realizar a missão inicial que se havia proposto: ‘a destruição radical de todo um mundo’”³². Isso leva Nadeau a criticar³³ a permanência do grupo de Paris em atividade após a guerra, argumentando que esse grupo surrealista não fazia outra coisa senão gravitar em torno da figura de André Breton, o que representava uma descaracterização dos propósitos iniciais do movimento.

Embora outros estudos viessem a acrescentar elementos a essas observações de Nadeau, acreditamos que ele sintetiza bem o dilema do surrealismo francês, e mostra como a questão propriamente histórica dos surrealistas está visceralmente ligada ao entre-guerras, período em que, logo após a revolução soviética e diante da expansão do comunismo na Europa dos anos 20. O problema da arte de vanguarda como arte revolucionária pôde ser colocado, para depois, a partir dos anos 30, voltar a perder consistência, acuado pelo realismo socialista dos stalinistas. Não foi um problema exclusivo do surrealismo francês, pois esteve presente também para os construtivistas na URSS e para os expressionistas na Alemanha. Mas, se os construtivistas não sobreviveram aos processos de Moscou e os expressionistas não sobreviveram ao nazismo, a permanência do grupo surrealista de Paris após a guerra traz a complicada pergunta: em que medida essa experiência era anacrônica? Pode-se ainda chamar tal grupo de surrealista? E os grupos internacionais? Já não seriam anacrônicos de nascença?

O silêncio dos estudos críticos fornece uma resposta em bloco: essa atividade está marcada pelo anacronismo. Entretanto, essa estranha conclusão levanta o problema de ignorar o que quer que tenha se passado nos grupos ditos surrealistas, tanto nos estrangeiros como no francês, a partir do fim da guerra. Esse é precisamente o ponto de partida deste estudo, cujo pressuposto é de que as obras desses artistas não devem ser desqualificadas pela crítica; no caso de Portugal, isso implica em compreender como os portugueses, em particular Cesariny, inventaram o “seu” surrealismo em Portugal, num contexto político, social e cultural diferente do francês. A discussão sobre essas questões demanda a consideração de material crítico mais específico, que passamos brevemente a considerar.

³¹ NADEAU, Maurice, op. cit., p. 155-156.

³² NADEAU, Maurice, op. cit., p. 156.

³³ NADEAU, Maurice, op. cit., p. 175.

Ao examinar esses estudos mais específicos, encontramos certa divisão dos pontos de vista que, apesar de não ser unânime, é perceptível de modo geral: quando a crítica é produzida por estudiosos acadêmicos, há uma tendência em “enquadrar” as manifestações estrangeiras tomando como modelo a atividade do grupo francês, e mesmo o seu aval; de outro lado, quando a crítica é produzida pelos próprios artistas, articula-se um discurso que reivindica a liberdade de reinventar o surrealismo por cada grupo ou mesmo por cada um, por vezes sem o próprio aval do grupo francês ou de Breton, tal qual o estudo de Chénieux-Gendron percebe. Para os propósitos deste estudo, vamos dizer que o primeiro grupo de textos representa o ponto de vista “epicentrista”, e o segundo, dos textos produzidos sobretudo pelos artistas, representa o ponto de vista “internacionalista”. E gostaríamos de marcar a polêmica com o confronto de textos de lado a lado, de modo a examinar os argumentos de ambas as correntes, seus achados pertinentes e também os limites de sua visão.

1.2.3. O surrealismo periférico segundo uma visão epicentrista

O texto que evocaremos como representante do epicentrismo é um artigo de Pierre Rivas intitulado “Periferia e marginalidade nos surrealismos de expressão romana: Portugal, América Latina”, e apresentado como comunicação num colóquio sobre o surrealismo realizado na Universidade de Montreal, em 1984, cujos trabalhos foram reunidos no volume *Surréalisme périphérique*, do mesmo ano. Rivas conceitua o “surrealismo periférico” como sendo um complemento do “epicentro” do movimento, representado pelo grupo francês, enquanto os grupos de outros países seriam a parte periférica. A evidente precedência histórica e teórica do grupo de Paris se impõe logicamente em todo o estudo que se faça do movimento surrealista, contudo, ao empreender esta divisão entre centro e periferia, o crítico cria uma relação hierárquica entre a coordenação do movimento, entendida como incontestavelmente francesa, e outros grupos que nasceram sob a sua inspiração; o problema é que procede como se as ideias propostas pelo GSP pertencessem a uma espécie de patente, e que outros grupos surgidos eventualmente teriam a obrigação de pedir que os franceses os coordenassem, o que é um equívoco; a partir do momento em que os surrealistas publicaram seus escritos, o seu conteúdo está aberto à devassa dos leitores, que podem, de fato, apropriar-se dele como bem entenderem.

Segundo a caracterização de Rivas, há uma unidade entre epicentro e periferia, compondo a totalidade do movimento, compreendido inequivocamente como “internacional”. Dentro dessa periferia, pode-se distinguir dois tipos de atitude: ou uma atividade grupal que atende aos critérios levantados pelo crítico, ou a “atitude surrealista”³⁴, adesão marginal ou individual. Os critérios usados para fazer a distinção são três: o manifesto, entendido como “ato performativo, uma declaração de guerra, um ato de nascimento, o anúncio de um programa”³⁵; o grupo, “que se constitui como tal, autoproclamando-se e afirmando-se por atos, signos de diferenciação e identidade, e que se manifesta por assinaturas (de pactos, proclamações, exclusões, etc)”³⁶; e uma atividade que vise a sociedade como um todo, já que “a subversão não se reduz à ‘literatura’, (...) a articulação ao político é fundamental”³⁷. Nos países em que haja um grupo em atividade que atenda a esses critérios se poderia falar em “atividade de grupo”. Rivas se propõe a tomá-los como “critérios rigorosos de inclusão/exclusão”³⁸, já que entre aquelas atitudes é que “se estabeleceram as margens do surrealismo e suas marginalidades”³⁹. Enquanto a atividade de grupo estaria dentro dos limites do movimento, a atitude surrealista se situaria “de fora”, mantendo relações ambíguas com o epicentro francês. Assim, Rivas distingue, por exemplo,

(...) o grupo chileno de Mandrágora (1948), o único [na América Latina] a manifestar uma atividade de grupo enquanto tal, público, militante, constante, ofensivo, amparado em revistas de audiência internacional, exposições de porte igualmente internacional, da atitude pioneira (1926) mas isolada do primeiro surrealismo argentino, mais estetizante e introspectivo, marginal, sem uma forte unidade de grupo, a despeito do papel de agente ativo de Aldo Pellegrini.⁴⁰

O crítico comenta que os agrupamentos surrealistas que compõem a periferia são caracterizados por terem ingressado tardiamente no movimento: os portugueses no pós-guerra, os mexicanos durante a guerra, os peruanos logo antes do conflito. Rivas vê uma relação entre a trajetória do grupo francês e as características dos núcleos periféricos, pois foi justamente na guerra que o grupo de Breton estava numa posição de luta de resistência, e foi no pós-guerra que houve “um ressurgimento surrealista menos frenético, explorando

³⁴ RIVAS, Pierre. “Périphérie et marginalité dans les surrealismes d’expression romaine: Portugal, Amérique Latine”. In: **Surréalisme périphérique**. Montréal: Université de Montréal, 1984, p. 11-20.

³⁵ RIVAS, Pierre, op. cit., p. 11.

³⁶ RIVAS, Pierre, op. cit., p. 11.

³⁷ RIVAS, Pierre, op. cit., p. 12.

³⁸ RIVAS, Pierre, op. cit., p. 12.

³⁹ RIVAS, Pierre, op. cit., p. 13.

⁴⁰ RIVAS, Pierre, op. cit., p. 12.

mais que inventando, rebelde a toda ortodoxia como a toda escola, mais marginal e isolado”⁴¹. Do mesmo modo, “um dos pontos comuns a essas periferias é sua repugnância à ortodoxia de grupo; elas são rebeldes”⁴². Assim, essas manifestações periféricas sofreram mais a influência dos marginais e rebeldes do surrealismo (como Desnos e Artaud) do que de suas linhas mestras de pensamento como estabelecidas por Breton ou Péret: “o grupo como lugar de elaboração teórica comum e práxis disciplinada lhes é estranho”⁴³.

O crítico argumenta que as condições políticas em que vivem essas periferias fecham as possibilidades de uma intervenção de grupo, pois o fato de serem ditaduras restringiu a atividade desses surrealistas à intervenção individual, à crítica que se restringe à arte, seja a crítica da realidade provinciana desses países, seja à fuga do real pela transcendência do mito, donde a forte presença do primitivismo. Por isso, frequentemente, os núcleos da periferia assumem uma visada “trans-histórica”, ignorando ou deixando em segundo plano a situação histórica real de seus respectivos países. É assim que se pode entender porque muitos surrealistas da periferia são oriundos do neo-realismo, “do qual são reincidentes certos”⁴⁴. Desse modo, “a referência à periferia é uma referência às heteroculturas, referência à origem e ao outro, que pode ter talvez fecundado o surrealismo francês, mas que não foi nunca plenamente reconhecido por ele”⁴⁵. Rivas procura distinguir entre a solidez da atividade do grupo francês e o descentramento da atividade periférica, a partir da situação histórica de atraso da periferia em relação ao centro: os surrealistas periféricos “se tornam conhecidos quando o surrealismo é ocultado (após 1945) em favor do existencialismo ou da literatura engajada; eles apareciam então como epígonos de um movimento ‘estrangeiro’, epigonal em seu próprio país, e como sobreviventes”⁴⁶. Portanto, pelo seu negativismo e isolamento, a periferia não tem como representar adequadamente o modelo parisiense de grupo surrealista, só podendo aspirar parcialmente àquelas conquistas que os surrealistas franceses anunciaram e buscaram.

A análise de Rivas, em que pesem as observações relevantes a respeito da atividade dos surrealistas fora da França, apresenta um problema: está imersa em uma ideologia colonialista. O crítico procura fundamentar sua argumentação sobre a ideia de que o surrealismo periférico é inferior ao francês, e a atitude surrealista, inferior ao surrealismo

⁴¹ RIVAS, Pierre, op. cit., p. 15.

⁴² RIVAS, Pierre, op. cit., p. 16.

⁴³ RIVAS, Pierre, op. cit., p. 16.

⁴⁴ RIVAS, Pierre, op. cit., p. 17.

⁴⁵ RIVAS, Pierre, op. cit., p. 18-19.

⁴⁶ RIVAS, Pierre, op. cit., p. 19.

“de grupo”, o que é recorrente em todo o texto, transformando uma crítica ponderada sobre as relações entre o movimento francês e o de outros países numa espécie de manifesto destinado a esvaziar a legitimidade da atuação surrealista nas periferias. A inferioridade do surrealismo periférico está baseada num “complexo de filiação”, que Rivas compara à situação do filho bastardo, *prolem sine mater creatam*:

seria essa a situação do surrealismo português, que existe como grupo, mas dual, duplo, em uma relação de incerteza com o epicentro parisiense, cada um dos dois grupos antagonistas reivindicando sua filiação, instruindo uma pesquisa de paternidade e, finalmente, assumindo a marginalidade como filhos de ninguém.⁴⁷

A razão para a existência desse complexo está ligada à condição histórica, econômica e geográfica [sic] dos países em que se encontra a periferia do movimento, “o estatuto e a natureza dessa periferia”⁴⁸. Esses países são “descentrados”, eles

aparecem como ilhas, entre o mar e a montanha (Peru, Portugal), arquipélagos, ao mesmo tempo muito próximos culturalmente da França, mas muito isolados (...); são penínsulas (Portugal, cone sul latino-americano), que vivem de maneira excêntrica sua insularidade; países de “descentramento existencial”, por marginalização histórico-geográfica (Portugal), ou étnica, seja por transplantação desarraigada (Argentina e Chile: “pessoas que descendem de um barco vindo da Europa”), seja por mestiçagem e herança cultural índia (Peru, México).⁴⁹

Assim, aquela compatibilidade entre a situação histórica do surrealismo francês “marginal” do pós-guerra e a estrutura interna dos núcleos periféricos torna-se relativa, devido a essa

especificidade desses países (frequentemente ditaduras) agrários, subdesenvolvidos, sob dependência cultural, onde a questão nacional (que é a unidade étnica identificadora), a questão política (democracia contra ditadura após a queda das potências do eixo), a questão social e o discurso jdanovista se conjugam para provocar a emergência de um movimento cosmopolita.⁵⁰

Finalmente, próximo ao final do texto, Rivas revela onde vai dar sua argumentação: “É preciso lembrar com Poggioli que a vanguarda só pode se desenvolver nos regimes capitalistas liberais, onde há algo a contestar e onde se pode contestar?”⁵¹. O crítico

⁴⁷ RIVAS, Pierre, op. cit., p. 13.

⁴⁸ RIVAS, Pierre, op. cit., p. 13.

⁴⁹ RIVAS, Pierre, op. cit., p. 13-14.

⁵⁰ RIVAS, Pierre, op. cit., p. 16.

⁵¹ RIVAS, Pierre, op. cit., p. 19-20.

termina em uma exaltação do papel irradiador da civilização desempenhado pela *republique française*, a única democrática o suficiente para abrigar o foco central, o epicentro da rebelião surrealista.

O que nos parece questionável nesse artigo de Pierre Rivas é a contradição flagrante entre os postulados programáticos do surrealismo parisiense, aparentemente defendido pelo crítico, e o crivo colonialista seguido por ele. Seria de se perguntar se as proposições do movimento surrealista avalizariam o tom de suas colocações. É verdade que, após a segunda guerra, o grupo surrealista francês se reconstituiu com certa precariedade, reunido em torno da figura de André Breton, que pôde se dedicar com muito mais aplicação à tarefa de árbitro do movimento, como atesta a expulsão de um Max Ernst nos anos 50. Mas, por mais que Breton tenha praticado esse dogmatismo rabugento, amparando-se em sua fama de “líder” do surrealismo, é de se questionar se o movimento como um todo sustentaria publicamente esses argumentos geográficos e étnicos para desqualificar a atividade de artistas estrangeiros. Seria bizarro ver Breton criticar o trabalho de um artista simplesmente por ele viver em um país subdesenvolvido, ou em uma ditadura, terminando com uma apologia da democracia francesa. É difícil crer que as proposições libertárias do movimento surrealista pudessem servir de alicerce para os franceses assumirem a função do pai colonizador em relação aos “filhos”, que seriam então *prolem cum pater creatam*, o que parece ser um alívio.

Por fim, os próprios termos com os quais Rivas se refere ao surrealismo francês parecem um tanto irônicos, uma vez que remetem ao universo da família burguesa e da religiosidade cristã, combatidos pelos surrealistas de Paris, e o leitor fica sem compreender bem se Rivas está realmente defendendo o surrealismo francês. Fica destacada a função ideológica que o artigo desempenha: defender a literatura francesa num congresso realizado para estudar o surrealismo do ponto de vista daqueles que Rivas considera diluidores: os artistas periféricos. Ao invés de assumir claramente o seu ponto de vista como representante da crítica francesa, ele prefere adotar uma visão paternalista de colonizador, de civilizado, por oposição aos “índios”, encobrendo sua atitude pela explicação sobre como é natural que o surrealismo periférico seja inferior.

O esquematismo que Rivas adota incorre finalmente em análises equivocadas. O trecho em que ele comenta sobre o surrealismo no Brasil é exemplar:

Seria preciso insistir aqui sobre o substrato primitivista, como eixo estético-teórico da vanguarda, “pensamento mágico” no coração do modernismo (brasileiro em particular), e que se torna aqui reafirmação

nacional, contra-aculturação por devoração totêmica. O caso limite brasileiro, onde o modernismo devora antropofagicamente o pai europeu, ao ponto de ocultar o surrealismo ou de reduzi-lo a um onirismo introspectivo e neocatólico (Jorge de Lima, Murilo Mendes) é significativo.⁵²

Rivas filia Jorge e Murilo à antropofagia de Oswald de Andrade. Confunde o ateísmo explícito de Oswald com o cristianismo dos dois. Além disso, não sabe muito bem do que está falando: embora Oswald afirme em seu Manifesto Antropófago que “nós tínhamos a língua surrealista”⁵³, e o tema da antropofagia seja atraente à estética surrealista, isso não basta para transformar Oswald e a sua antropofagia em surrealismo, objetivo que ele próprio certamente rejeitaria. Do mesmo modo, reduzir a poesia de Jorge e Murilo a um “onirismo introspectivo neocatólico” é uma simplificação tola. Nenhum dos dois reivindicou filiação ao movimento surrealista, e nem se dedicou a escrever exclusivamente poemas surrealistas. O crítico se engana mais uma vez quando restringe a influência surrealista no Brasil aos modernistas, ignorando a atividade do grupo de São Paulo na década de 60, que inclusive organizou uma exposição internacional em 1967, de cuja coordenação o próprio Breton chegou a participar, antes de seu falecimento em 1966. Assim, é preciso levar em conta que, se por um lado Rivas faz uma análise que pode ser de interesse para o estudioso do surrealismo em língua portuguesa, ressaltando que características culturais locais podem influenciar a forma como o surrealismo é assimilado internacionalmente, ele distorce ideologicamente o seu objeto de estudo de tal forma que esse objeto chega a perder a nitidez.

1.2.4. A vertente internacionalista: Sérgio Lima e o Grupo Dissidente de Lisboa

Ao considerar a vertente internacionalista, é conveniente que citeamos um verdadeiro militante dessa posição: o brasileiro Sérgio Lima, na “Introdução” ao seu volumoso *A aventura surrealista*, uma vez que Lima parece responder a Rivas já na primeira frase do livro: “Entendo que o surrealismo não se apresenta e não se reduz em tanto que um epicentro francês ou europeu. As inúmeras e significativas contribuições que outros núcleos deram ao movimento surrealista, mormente desde o pós-guerra, dão conta

⁵² RIVAS, Pierre, op. cit., p. 18.

⁵³ ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**. 4ª Ed., Rio de Janeiro: Vozes, 1977, p. 296.

dessa afirmação”⁵⁴. Mais adiante, ele precisa: “Quero dizer que vamos nos afastar declaradamente de uma premissa epicentro-e-periferia, e de suas conseqüentes avaliações (e/ou desqualificações), procurando retomar a noção de que o artista estabelece a festa à margem e não marginalizado”⁵⁵. À visão do crítico literário que avalia e julga Lima opõe o ponto de vista do artista participante do movimento; como tal, uma visão que nada tem de neutra. Ela reivindica a permanente atualidade (e atualização) do ideário de Breton e do grupo parisiense, mesmo em condições históricas diversas. E reinstaura uma atividade vanguardista que opõe o ponto de vista do artista ao da crítica. Sérgio Lima participou do Grupo Surrealista de São Paulo nos anos 60, ao lado de Cláudio Willer e Roberto Piva, e se dedicou nas décadas seguintes a exercitar a estética surrealista nas artes plásticas e na poesia, embora, a nosso ver, com menos êxito nessa última. Assim, é com a autoridade de artista e participante do movimento que ele confronta as afirmações de Rivas, a partir de três ordens de argumentos: as considerações sobre contribuições daqueles outros núcleos, as discussões ocorridas no próprio grupo de Paris na ocasião da morte de Breton, em 1966, e a desqualificação do ponto de vista de Rivas.

Lima busca demonstrar que a atividade dos grupos mais recentes não é “desqualificável”, e que sua contribuição não é necessariamente menos importante do que a do grupo francês. Para ele,

o modelo de epicentro (...) implica desqualificar os demais centros de atividades do surrealismo, os quais não se constituíram em ‘arredores’ pouco, ou muito, ou nada significativos. Pois não só tais centros outros propiciaram vários dos principais nomes das atividades de sua vigência, tanto desde o início, como também a partir da terceira etapa do movimento, ou seja, o pós-guerra. Basta citar os principais países onde se desenvolveu a Aventura Surrealista, e nos quais, em sua maioria, continua vigente.⁵⁶

Ele destaca, então, uma lista com grupos de dezenas de países em todo o mundo, muitos dos quais ainda estavam em atividade em 1995, data do estudo de Lima. É possível que vários continuem em atividade ainda hoje. E seria esse inclusive o caso do Brasil, onde atua ainda hoje o “Núcleo São Paulo-Fortaleza”, encabeçado por Cláudio Willer e Floriano Martins, do qual participa o próprio Lima, e que possui como veículo de divulgação e revista eletrônica *Agulha*, editada por Willer. Na mesma linha, Mário Cesariny publicou

⁵⁴ LIMA, Sérgio. **A aventura surrealista**. Campinas: Editora da UNICAMP / São Paulo: Editora da UNESP / Rio de Janeiro: Vozes, 1995, p. 18.

⁵⁵ LIMA, Sérgio, op. cit., p. 29.

⁵⁶ LIMA, Sérgio, op. cit., p. 66.

em Portugal em 1977 o volume Textos de afirmação e combate do movimento surrealista mundial, onde constam manifestos surrealistas de diversos países, até mesmo do Oriente Médio. Assim, o surgimento e manutenção de grupos surrealistas jovens, inclusive a partir de datas mais recentes, seria uma prova da pertinência das propostas surrealistas para além de seus limites históricos e da época que as viu serem elaboradas.

Por outro lado, citando um texto do escritor internacionalista Vicent Bounoure, participante do movimento em Paris, nos anos 60, que trata do processo de dissolução do GSP em 1969, Lima coloca a questão do estatuto do surrealismo periférico por um outro ângulo. Bounoure observa que, após a morte de Breton em 1966, as posições que foram tomadas no grupo parisiense acerca dos grupos internacionais dividiam os que acreditavam que o grupo de Paris deveria exercer um controle centralizado sobre os outros grupos, dos que acreditavam, como ele, que todos os grupos não-franceses deveriam ter autonomia de seguir os seus próprios caminhos. Estas afirmações constituem uma manifestação de apoio em prol da autonomia de todos os grupos surrealistas. Assim, Lima esforça-se em fundamentar sua posição em uma polêmica interna ao próprio GSP, o “epicentro” do movimento. Num capítulo que tem como epígrafe a frase de Breton “o Surrealismo é uma dinâmica cujo vetor atual não deve ser procurado em *La Révolution Surréaliste* [primeira revista do movimento, de 1924], mas sim em *La Brèche* [última revista do grupo de Paris antes da morte de Breton]”⁵⁷, é evidente que Lima busca nessa fundamentação a prova de que a dinâmica interna mesma do surrealismo se desenvolve na direção do internacionalismo, como consequência inevitável do desdobrar-se internacional do movimento somado à sua ideologia antiautoritária.

A partir destas críticas à postura epicentrista, Lima a associa à crítica literária, afirmando que o epicentrismo resulta de um processo de projeção do crítico. Habitualmente ligado à vida acadêmica, que se organiza hierarquicamente, o crítico tenderia a projetar essa hierarquia no seu objeto de estudo:

Lembremos que o epicentrismo possui um fundamento cativante em termos de abordagem acadêmica. Permite reduzir qualquer processo a um aparato formal, vide hierárquico, e daí destilar a ideologia que está implícita na própria hierarquia pré-estabelecida no modelo, igual à da vida acadêmica, por suposto.⁵⁸

⁵⁷ LIMA, Sérgio, op. cit., p. 45.

⁵⁸ LIMA, Sérgio, op. cit., p. 68.

Isso implica num reducionismo metodológico do qual o epicentrismo não pode, por definição, se livrar:

Estamos insinuando que as abordagens acadêmicas, ou melhor, formais e historicistas, apenas explicam os seus próprios modelos de abordagem (...) e desqualificam, por assim dizer, os aspectos que não integram o seu campo de especialização e, por extensão, o seu tema de abordagem.⁵⁹

Tal desqualificação da abordagem crítica não se detém no texto de Rivas e vai muito além, consistindo por fim em um dos pontos fracos da defesa de Lima.

Dessa forma, o autor afirma coisas como: “a História é feita de omissões e linearidades. Portanto, não é competente para compreender o surrealismo, mas para o situar no histórico, quando muito”⁶⁰. Mantendo o que chama de “um acento herético contínuo”, Lima dedica-se ao longo de todo o texto à “exaltação ininterrupta” do surrealismo “e de seus diversos valores”⁶¹. Isso faz com que seu texto ganhe um tom de manifesto, laudatório e retórico, com todos os riscos que o gênero apresenta para a constituição de um espaço crítico. Embalado por essa exaltação ininterrupta, ele traça uma visão do movimento que, muito embora tenha os seus momentos de precisão conceitual, ao tratar de conceitos que nortearam a estética surrealista, vem acompanhada de uma perspectiva utópica que acaba por organizar todo o mundo em função das referências dadas pelo surrealismo. O surrealismo se transforma na medida de todas as coisas, e a crítica de Lima ao crítico francês mantém-se amortecida, pela sua atitude unilateral: ao sectarismo colonialista de Rivas, Lima opõe um sectarismo do artista, que permaneceria alheio a toda crítica, além da capacidade de compreensão crítica. Com isso, acaba idealizando a própria atividade, e essa idealização do artista tem um corolário na questão revolucionária do movimento.

De fato, o autor defende um caráter “revolucionário” para o surrealismo, que “situa-se como posição diante do mundo e no mundo, portanto, conhecimento e ação, fazendo vigorar o ‘novo’ e a re-erotização de um mundo dado contra a pouca realidade permitida”⁶². Mas essa função revolucionária, cuja realização compreende o encontro com aquele *point sublime* onde as contradições deixam de sê-lo, não possui forma de objetivar-se no plano político, pois seu objetivo é ideal: encontrar um ponto sublime, reerotizar o mundo, etc. Poderíamos fazer, sobre essas afirmações, a mesma pergunta de Nadeau: para

⁵⁹ LIMA, Sérgio, op. cit., p. 69.

⁶⁰ LIMA, Sérgio, op. cit., p. 33.

⁶¹ LIMA, Sérgio, op. cit., p. 28.

⁶² LIMA, Sérgio, op. cit., p. 25.

cumprir a tarefa a que se propõem, os artistas só dispõem de sua atividade como artistas; acaso o mundo os seguirá, apenas porque as obras de arte assim o pedem? O objetivo especificamente político está afastado, e o que temos aqui é uma estetização da revolução. Desse modo, Lima repete o dilema fundamental do surrealismo: a impossibilidade de conciliar arte e revolução. A desqualificação da crítica encontra um obstáculo nos contrassensos do próprio texto, que carrega consigo os problemas inerentes ao gênero do manifesto: em última análise, o que ele busca não é o convencimento do leitor, mas a sua adesão. Nesse deslocamento, a busca de um ponto de vista crítico sai prejudicada, pois o raciocínio do autor baseia-se num projeto utópico, fechado, ele também, sobre o seu modelo de abordagem. Por isso, o texto de Lima fica sem munição, por exemplo, para retrucar o colonialismo de Rivas, tarefa que talvez fosse mais pertinente para um artista “da periferia” do que se dedicar a desqualificar toda a atividade crítica, comprometendo o alcance de sua própria reflexão.

Os artistas ligados ao movimento surrealista português, mais intenso nos anos de 1949 e 1950, numa época em que Breton se empenhava em reconstituir o GSP, tiveram uma relação ambígua com a autoridade do grupo francês: buscaram, de um lado, o aval de Breton e fizeram a peregrinação à Meca parisiense; além disso, adotaram as principais práticas e procedimentos, como a escrita automática, a prática de jogos de linguagem, a publicação de manifestos e a vocação polemista, embora tolhida pelo ambiente cultural e político reinante. Por outro lado, realizam um esforço de ancorar a sua atividade na tradição poética portuguesa, empreendendo uma reavaliação crítica de autores portugueses, organizando antologias, traduzindo textos do surrealismo francês e mesmo criando obras a partir de formas da tradição portuguesa.

1.2.5. Considerações finais

O confronto entre os textos de Rivas e Lima ilustra a polêmica entre essas duas formas de se entender a herança do movimento, com a vantagem de pôr a nu problemas que minam a argumentação de lado a lado. Ele também ensina que a estratégia da desqualificação do interlocutor não nos leva muito longe no sentido de obter uma compreensão mais profunda do nosso tema. Rivas chama a atenção para a dificuldade de se criar sob uma ditadura, mas se perde em sua ideologia colonialista; Lima se expressa com a verve dos que respondem pelo movimento, na defesa dos grupos jovens, embora num tom

que inviabiliza uma crítica mais exigente, déficit que ele resolve descartando a própria crítica. Fica claro que o caminho para aprofundar a questão passa pela consideração de autores que buscam uma reflexão mais ponderada, que parta dos textos e das obras, e não aplique sobre eles um critério prévio, seja o da insuficiência, seja o da exaltação cega.

Embora o contraste ilustre a questão, é necessário que consideremos alguns pontos pertinentes sobre ela. Seria absurdo tentar negar de algum modo que o Grupo Surrealista de Paris é o responsável pela formulação do movimento e pelo estabelecimento de sua visão de mundo; mesmo nas dimensões modestas deste estudo nós já o demonstramos. Não se trata de negar essa primazia, mesmo porque ela não garante um selo de autenticidade, como queria Breton: o surrealismo parisiense dos anos 20 não inventou do nada sua visão de mundo; ela era solidária, num contexto mais próximo, com toda a inquietação modernista em suas múltiplas formas, e, num contexto mais amplo, com o simbolismo de linha rimbaudiana, descendente do romantismo maldito. Walter Benjamin sublinha mesmo que a paternidade da linguagem poética do surrealismo se deve a autores que antecederam o GSP, na “rebelião apaixonada e amargurada contra o catolicismo, no curso da qual o surrealismo foi criado por Rimbaud, Lautréamont e Apollinaire”⁶³. O surrealismo dos anos 20 teve uma função de articular os elementos surrealistas criados por aqueles autores com as questões da crise da modernidade, com as quais aquelas obras possuem uma relação profética, e formalizar princípios estéticos e éticos para o movimento.

Assim, o próprio surrealismo participava de um sentimento de liberação que o ultrapassava, maior do que o âmbito da cultura francesa, abrangendo diversas manifestações políticas, filosóficas e artísticas, surrealistas ou não, em diversos países, centrais ou não, e fazendo a crítica do capitalismo em crise da primeira metade do século XX. A forma como o movimento inspirou a formação de “grupos surrealistas” em locais variados não pode ser tomada num sentido partidário, hierárquico, mas tem de considerar sobre como a experiência do surrealismo francês pôde ser assimilada e transformada em outros contextos e outras tradições culturais. Nesta “assimilação”, a doutrina surrealista, embora eivada de um conteúdo humanista e rebelde, teve que passar pelos trâmites de que as idéias modernas não escapam quando se veiculam para fora do capitalismo central, trâmites que envolvem uma conciliação com um contexto diferente dos países que simbolizam as democracias liberais do Ocidente. Eles envolvem também o prestígio

⁶³ BENJAMIN, Walter. O Surrealismo. In: **Walter Benjamin – textos selecionados**. São Paulo: Nova Cultural, [ca. 1980], p. 84.

cultural destes países que frequentemente participam da exploração econômica dos países não-centrais, o que lhes dá um estatuto ambivalente: são fonte de influência cultural e ao mesmo tempo de exploração econômica. Desse modo, o próprio estatuto da “grande França”, independentemente do caráter dos produtos culturais que a cultura francesa cria, já traz esta ambivalência, problemática para os estudos que busquem avaliar a “influência” da cultura francesa sobre quaisquer outras.

A solução deste dilema não pode passar por outro caminho senão o da reflexão sobre os textos e as manifestações que os surrealistas efetivamente produziram, e sobre o sentido desta atividade nas realidades culturais onde ela se insere. Para a crítica, não se trata, em primeiro lugar, de determinar critérios de classificação, auferindo o grau de vínculo de artistas “periféricos” com os “não-periféricos”, mas de refletir sobre a obra efetiva de vários artistas que trabalharam, com mais ou menos profundidade, os elementos estéticos elaborados pelo surrealismo, o seu pensamento político, e sobre o sentido disso em suas respectivas culturas; é impossível que este sentido seja o mesmo que adquiriu o surrealismo na França. Em segundo, quando Lima vincula inequivocamente o epicentrismo aos críticos, ele se equivoca ao ignorar que existem defensores do surrealismo mesmo entre eles. Esse é o caso, para citar dois exemplos entre outros, de Ferdinand Alquié, filósofo, que publicou o importante *Philosophie du Surréalisme* nos anos 50, ou então o caso mais recente do espanhol Perfecto Cuadrado, que publicou recentemente em Portugal uma antologia de poetas surrealistas intitulada *A única real tradição viva*, onde o autor, rebatendo o modelo epicêntrico de Rivas, busca mostrar que o surrealismo português preencheu sim todos os requisitos básicos para ser considerado autêntico movimento surrealista, a despeito de apresentar as inevitáveis diferenças com o “modelo francês”. A crítica não é avessa ao surrealismo pelo fato dele ser invulnerável ao olhar crítico; a ela também interessa a discussão sobre o significado do movimento e sobre os seus temas centrais.

Por fim, é importante observar que, no plano da linguagem poética, a crítica que busca levantar critérios de surrealidade resistentes a toda definição elege a escrita automática ortodoxa como paradigmática, e os textos automáticos como “os” textos típicos da produção surrealista. Mesmo os artistas dos grupos estrangeiros sentem a necessidade de praticar a escrita automática passiva, como tarefa obrigatória a quem se dispõe a chamar-se surrealista. Assim, a presença do automatismo nos textos se torna, para epicentristas e mesmo para internacionalistas, um critério central para a avaliação do

vínculo com o surrealismo. A consideração sobre as heterodoxias do automatismo e a relação entre os escritores surrealistas e estas definições centrais que constam dos manifestos do movimento escritos por André Breton são um passo necessário para uma compreensão correta de como se dão estas relações entre os artistas que se propõem a adotar a estética surrealista, sejam franceses ou não.

1.3. ESCRITA SURREALISTA E LÍRICA MODERNA: CONTRASTES E CONTINUIDADES

1.3.1. André Breton e a concepção ortodoxa da escrita automática surrealista

A questão da vinculação dos postulados da estética surrealista aos princípios gerais da lírica moderna tem relação direta com a atuação de André Breton no Grupo Surrealista de Paris. Sendo Breton um dos fundadores do movimento, autor dos manifestos principais do surrealismo e liderança mais ou menos consentida no grupo durante toda a sua existência, além de ser um de seus teóricos mais empenhados, as suas concepções a respeito da poesia surrealista têm um peso inegável como referência a quem quer que se dedique a ser um escritor surrealista, ou mesmo a conhecer o movimento e suas propostas. Um exemplo disso é dado pela difusão internacional do movimento surrealista, como foi visto mais acima: a prática da escrita automática, teorizada por ele, é tomada de modo unânime pelos artistas de outros grupos como um dos requisitos básicos para se participar do movimento. Assim, as formulações de Breton a respeito da estética do surrealismo estabelecem posições que são aqui denominadas como “concepção ortodoxa” da escrita surrealista. Ela não é a única concepção estética do GSP, formado por vários artistas que também propuseram os seus modos pessoais de entender o movimento e o sentido da escrita surrealista e também de suas escritas particulares, tal como Breton, e nem sempre sem causar polêmica com as teorias bretonianas; não obstante, a concepção ortodoxa consolidou-se como uma teorização “oficial” do movimento surrealista, e foi referência importante entre os integrantes do surrealismo português, seja como modelo a ser imitado seja como voz encarada com distanciamento crítico.

A referência principal acerca da linguagem poética do surrealismo é o Primeiro Manifesto do Surrealismo, escrito por André Breton e referendado pelos integrantes do então recém-nascido GSP, publicado em 1924, em conjunto com um grupo de textos

poéticos de Breton, que são uma espécie de exemplificação dos princípios contidos no Manifesto, intitulado *Poisson Soluble* (ou Peixe Solúvel em português, fazendo, em francês, um trocadilho entre “poisson”, “peixe”, e “poison”, “veneno”, palavra que remete aos escritores malditos do século XIX). Nesse Primeiro Manifesto, há uma paródia de uma definição enciclopédica do surrealismo, que, não obstante a sua ironia, estabelece uma relação entre o movimento surrealista e a prática do que Breton chama de “automatismo psíquico puro”⁶⁴. Diz o escritor, nessa passagem já célebre:

Surrealismo, sm. Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral. / Encicl. Filos. O surrealismo repousa sobre a crença na realidade superior de certas formas de associações desprezadas antes dele, na onipotência do sonho, no jogo desinteressado do pensamento. Tende a demolir todos os outros mecanismos psíquicos, e a se substituir a eles na resolução dos principais problemas da vida.⁶⁵

A própria definição de surrealismo está vinculada à prática do automatismo, versão moderna e mais livre, por estar menos presa a clichês de linguagem, da inspiração romântica, na qual o artista, tomado por um transe ou frenesi, escreve ou recita o seu texto sem nenhum escrúpulo de ordem racional. Essa espontaneidade radical foi considerada, por românticos e surrealistas, uma chave para o acesso aos sentimentos autênticos do eu, apesar disso ter um sentido diferente nesses dois momentos, pois, à época do surrealismo, após simbolistas e psicanálise, o escritor dispunha de um aparato mais elaborado para explorar esses “sentimentos autênticos”, incluindo-se aí a presença do inconsciente, apenas intuído pelos românticos. Daí que o “automatismo psíquico puro” fosse capaz de exprimir o “funcionamento real do pensamento”. Como a expressão de tal funcionamento estava vinculada a uma prática, estamos diante de uma concepção nominalista, pois o pensamento em si e a sua expressão se identificam no ato mesmo da escrita, que concretiza efetivamente a criação do texto. Octavio Paz comenta a respeito: “O fundamento da ‘escrita automática’ é a crença na identidade entre falar e pensar. O homem não fala porque pensa, mas sim pensa porque fala; melhor dizendo, falar não é distinto de pensar: falar é pensar.”⁶⁶

⁶⁴ BRETON, André, **Manifestos do Surrealismo**, op. cit., p. 58.

⁶⁵ BRETON, André, **Manifestos do Surrealismo**, op. cit., p. 58.

⁶⁶ PAZ, Octavio. A imagem. In: **Signos em rotação**. 2ª Ed., São Paulo: Perspectiva, 1990, p. 223.

Breton assinala que havia diversos meios pelos quais o automatismo podia ser praticado. Estava incluída aí toda uma série de atividades que visavam explorar aquilo que, na terminologia da psiquiatria da época, era chamado de “estados segundos”, referindo-se à concepção de que tais estados se sobreporiam a um “estado primeiro”, que seria a consciência no estado de vigília. Alexandrian lista várias dessas atividades, observando que os surrealistas

desejaram aprofundar o “estado de sonho”, e que esse estado compreendia não apenas o sonho noturno e o sonho diurno, mas também a rememoração, a distração, o devaneio de antecipação, o sonambulismo lúcido, os projetos, os fantasmas, as visões hipnagógicas, as frases de semi-sono, os delírios espontâneos ou provocados, a alucinação, o êxtase, as representações mentais durante o amor, os jogos que põem o inconsciente a nu, e todas as atividades irrefletidas que fazem predominar o princípio do prazer.⁶⁷

Em suas Entrevistas, Breton explica os motivos da predileção dos surrealistas por esses estados de sonho ou estados segundos:

O que nos interessou apaixonadamente neles é a possibilidade que nos deram de evadir-nos das obrigações que pesam sobre o pensamento vigilante. Um desses fardos, e o mais grave, é a sujeição às percepções sensoriais imediatas que, em grande medida, fazem do espírito um brinquedo do mundo exterior (...) e que, em virtude de seu caráter parasita, as impressões resultantes não podem deixar de falsear o curso da ideação. Outra dificuldade não menos árdua e da qual sentíamos a necessidade de nos sacudirmos, era a que faz intervir o espírito crítico na linguagem e, em geral, nas mais diversas formas de expressão.⁶⁸

Assim, compreendendo por um lado as questões mais propriamente psicológicas, a valorização dos estados segundos tinha para Breton um valor ideológico preciso: contrapor-se ao pensamento lógico, identificado com o princípio da realidade e associado com o poder político burguês na cultura racionalista do capitalismo, e também ao espírito crítico, ao mesmo tempo racional e repressor, que o escritor francês chama de “inimigo público número um”⁶⁹.

No texto de Breton é possível identificar os traços essenciais dessa escrita, tal como ele a entendia: ela é um análogo da fala do paciente psicanalítico, realizada no plano da escrita, com o objetivo de fazer aflorar o inconsciente; isso é obtido por meio da velocidade, uma vez que é o aumento da velocidade da escrita (preservando-se a

⁶⁷ ALEXANDRIAN, Sarane. **Le surréalisme et le rêve**. Paris: Gallimard, 1974, p. 10.

⁶⁸ BRETON, André. **Conversaciones**. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 80.

⁶⁹ BRETON, André, **Conversaciones**, op. cit., p. 81.

mencionada fluência) que proporciona ao escritor os meios de se libertar dos julgamentos críticos e “reticências”, interrupções no fluxo da escrita, cujas causas Breton associa à repressão freudiana, impedindo o inconsciente de aflorar; sendo assim, o escritor se aproxima do “pensamento falado”, cuja identificação com o inconsciente de Freud o escritor francês jamais assumiu plenamente, o que cria um dos problemas que envolvem esse conceito de escrita automática, de precisar o que está sendo realmente expresso no discurso automático, problema de que se tratará mais adiante. Enfim, Breton propõe que a velocidade desse pensamento real não só não desagrega a palavra como não afeta a própria sintaxe da frase. A questão não é, como para futuristas e dadaístas, destruir a frase, produzindo um efeito de fragmentação e desagregação, mas de desenvolver, dentro de um horizonte vinculado à revolta romântica, um discurso paralelo ao racionalismo burguês.

A técnica do aumento da velocidade de escrita foi usada na primeira obra surrealista, *Les Champs Magnétiques*, escrita em parceria de Breton com Phillipe Soupault e publicada em 1919. Nesse livro, os autores escreveram textos próprios e também textos em que se alternaram na redação de suas partes, compondo uma série de poemas em prosa nos quais desfilam as imagens surpreendentes que doravante seriam marca registrada dos poemas surrealistas. De acordo com a velocidade empregada em cada capítulo, há diferentes graus de absurdo na construção das imagens. Um trecho escrito numa velocidade mais branda traz imagens mais reconhecíveis, que o crítico Marcel Raymond caracteriza como “belas frases tocantes, essencialmente líricas”⁷⁰:

Ce soir nous sommes deux devant le fleuve qui déborde de notre désespoir (...) Nous pensons aux lueurs des bars, aux bals grotesques dans ces maisons en ruine où nous laissons le jour. Mais rien n'est plus désolant que cette lumière qui coule doucement sur les toits à cinq heures du matin. Les rues s'écartent silencieusement et les boulevards s'animent: um promeneur attardé sourit près de nous. Il n'a pas vu nos yeux pleins de vertiges et il passe doucement. Ce sont les bruits des voitures de laitiers qui font s'envoler notre torpeur et les oiseaux montant au ciel, chercher une divine nourriture.⁷¹

Há trechos em que a “velocidade média” se faz sentir, produzindo imagens incoerentes com a ordem sintática intocada. É o que acontece neste trecho do capítulo “*Ne burgeons plus*”, um apanhado de fragmentos considerados interessantes pelos autores:

Le sol maté par les scies à vapeur et les foreuses de chiendent nous donnerait-il le bon exemple, une pie d'ivresse saute un à un les sillons empourprés de nielle. Le labour crépusculaire a pris fin et sur la place de

⁷⁰ RAYMOND, Marcel. **De Baudelaire au Surréalisme**. Paris: Gallimard, 1963, p. 283.

⁷¹ BRETON, André et SOUPAULT, Philippe. **Les Champs Magnétiques**. Paris: Gallimard, 1968, p. 29-30.

l'église, les bouquets de lait des fiançailles éclosent entre les pavés. Le salut triste des cornettes âgées, la part de responsabilité du notaire et du maréchal-ferrant s'effacent dans la matinée de limonade gazeuse.⁷²

Aqui, encontra-se o tom de tantos textos surrealistas dos anos 20: o absurdo, o *nonsense*, a incoerência povoam todo o texto, embora tudo ocorra dentro de uma condição gramatical bastante convencional, como se a linguagem que usamos todos os dias fosse tomada de assalto por essas imagens ilógicas, que subverteriam o seu sentido e sua função “normal” de comunicação. Há um humor ao qual se adere quase irresistivelmente, a imaginar como seriam as coisas se pudéssemos olhá-las de um outro ponto de vista. Por fim, as velocidades mais extremas da escrita produzem momentos em que a sintaxe se afrouxa e as imagens são mais incompreensíveis, como nas frases abaixo:

Suintement cathédrale vertèbre supérieur
les derniers adeptes de ces théories prennent place sur la colline devant
les cafés qui ferment
pneus pattes de velours⁷³

Essa associação entre o grau de absurdo da imagem e a velocidade de escrita fundamenta o caráter “científico” que Breton dá a esses experimentos, caráter que constitui para a teorização do escritor francês um dos alicerces que justificam a escrita automática e o seu valor político na sociedade capitalista. Breton o encarece em seus escritos, e complementa o cuidado científico da prática da escrita automática com o depoimento pessoal, como quando, nas Entrevistas à Rádio Francesa, comenta que esse trecho o levou a ter alucinações, relativamente à frase “*pneus pattes de velours*”, pois ele teve a viva impressão de ver os carros transformados em gatos gigantes ao caminhar pela rua. Tais fundamentos e justificativas não são, evidentemente, necessários: a criação literária, em sua leveza, os dispensa. Mas no contexto das proposições da vanguarda, das posições assumidas por Breton em sua atividade polemista como artista da vanguarda, eles cumprem a função de legitimar a atividade literária (num movimento que propunha ser a vida mais importante que a arte) diante da tradição que ela ataca ferozmente, diante do contexto literário agitado na Paris dos anos 20 e também diante da inteligência de esquerda, que tendia, como ainda tende, a ver a atividade artística como supérflua na realização da revolução social. O livro *Les Champs Magnétiques* tornou-se paradigmático

⁷² BRETON, André et SOUPAULT, Philippe, *Les Champs Magnétiques*, op. cit., p. 75.

⁷³ BRETON, André et SOUPAULT, Philippe, *Les Champs Magnétiques*, op. cit., p. 46.

como referência para a escrita surrealista, exprimindo bem o clima do surgimento do grupo surrealista, tão bem caracterizado por Walter Benjamin:

Quando irrompeu na forma de uma onda onírica engolfando seus próprios criadores, [o surrealismo] parecia o que havia de mais integral, mais definitivo e mais absoluto. Integrou em seu bojo tudo aquilo que tocava. A vida parecia digna de ser vivida, apenas na medida em que a soleira a separar dormir de acordar era destruída como por passos de inúmeras imagens a flutuarem desordenadamente, em que a linguagem parecia autônoma, na qual som e imagem, imagem e som, se ligavam com exatidão automática de maneira tão perfeita que não restava lugar algum para o “sentido”. À imagem e à linguagem pertence a ordem de precedência.⁷⁴

1.3.2. Princípios teóricos da escrita automática

No texto do Primeiro Manifesto, podemos observar outros princípios importantes da escrita automática tal como entendida por Breton. A passividade do escritor no ato da escrita é um ponto essencial, pois é a via pela qual se manifesta a autenticidade da escrita. Abandonando-se, o escritor “recebe”, tal qual um médium, o “ditado automático”, e Breton diz a certa altura que “nós (...) que não nos dedicamos a nenhum trabalho de filtração, que nos fizemos em nossas obras o surdo receptáculo de tantos ecos, modestos aparelhos registradores que não se hipnotizam com o desenho traçado, talvez sirvamos a uma causa mais nobre”⁷⁵. Qualquer impulso de elaboração é um corte no “fluxo” automático, e nesse sentido vê-se que a escrita automática descende da inspiração romântica, que também almejava criar através da espontaneidade um texto escrito na linguagem especial da poesia.

Um segundo ponto que Breton menciona é o detalhamento da mecânica do automatismo escrito. O ponto de partida do texto é uma frase inicial que vem “por si”, como que acionada pela velocidade da escrita. Essa primeira frase deve conter a energia que faz o restante do texto deslanchar, e possui um *status* especial em relação às outras, pois é a única frase totalmente espontânea, uma vez que a simples enunciação da segunda frase já supõe uma premeditação. Outro aspecto importante é a enfática posição contrária à desagregação sintática. Para ele, e este ponto de vista ele manifestou em diversas ocasiões, a manutenção da ordem sintática é condição indispensável ao bom andamento do discurso automático. Quando a sintaxe afrouxa ou se rompe, Breton via aí uma intensificação do

⁷⁴ BENJAMIN, Walter. O Surrealismo. In: **Walter Benjamin – textos selecionados**. São Paulo: Nova Cultural, [ca. 1980], p. 84.

⁷⁵ BRETON, André, **Manifestos do surrealismo**, op. cit., p. 60.

caráter alucinatório do texto, acompanhada de uma desagregação dos elementos que o constituem.

Assim, a sintaxe rompida era sinônima do autocontrole rompido, e pode-se perguntar se esse purismo gramatical de Breton não tinha como finalidade o estabelecimento de um laço paródico com a linguagem “convencional”, como a tentar demonstrar que o surrealismo não se propunha a transformar a linguagem em cacos, mas sim a criar todo um outro discurso que se opunha ao discurso concatenado da razão, dispondo inclusive da mesma sintaxe, mas promovendo uma reviravolta no sentido do que é dito, através da linguagem imagética da poesia.

Por fim, um aspecto também relevante na exposição de Breton é o comentário de que o fluxo automático não se detém nem mesmo diante do acaso, propondo aí a formulação que colocava o surrealismo “em vantagem” sobre o imobilismo a que chegara a poética dadaísta, imediata antecessora do surrealismo. Enquanto os dadaístas chegaram enfim à paródia mais radical da arte, elegendo o acaso como autor de textos incompreensíveis, Breton propôs que os surrealistas fossem ainda além, superando o niilismo dadaísta que destruía a linguagem e produzindo um tipo de “incompreensível” que não destrói o sentido, mas apresenta-se como linguagem cifrada do inconsciente e, como tal, virtualmente inesgotável na geração do sentido, o que lhe garante uma grande produtividade, além de desembaraçá-lo da pecha de obra literária. O discurso automático se baseia em um procedimento efetivo que está ao alcance de qualquer um, e que abre as portas do inconsciente e do desejo a um ser humano constrangido por séculos de repressão, segundo a visão ideológica do GSP.

Tal associação entre revolta existencial e prática de escrita está amparada numa teoria da imagem poética. Breton cita no Manifesto a definição de imagem poética proposta por Pierre Reverdy em 1918:

A imagem é uma criação pura do espírito. Ela não pode nascer da comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos remotas. Quanto mais longínquas e justas forem as afinidades de duas realidades próximas, tanto mais forte será a imagem – mais poder emotivo e realidade poética ela possuirá... etc.⁷⁶

Ele acrescenta que essa definição o fazia “tomar os efeitos pelas causas”⁷⁷, ou seja, a imagem não surge da aproximação anterior de duas realidades afastadas, mas ela cria essa

⁷⁶ BRETON, André, **Manifestos do surrealismo**, op. cit., p. 52.

⁷⁷ BRETON, André, **Manifestos do surrealismo**, op. cit., p. 52.

aproximação, a própria imagem é que é “anterior” à aproximação das realidades. Assim, Breton postula que a imagem surrealista é produzida com a aproximação, não das realidades, do referente, mas sim dos próprios significantes, que produzem a imagem a partir da linguagem. A premeditação não tem valor para a busca dessas imagens, que “não são mais evocadas pelo homem, mas que [nas palavras de Baudelaire] ‘se lhe oferecem, espontaneamente, despoticamente’”⁷⁸. Breton afirma que

se a pessoa se apóia, como eu faço, na definição de Reverdy, não parece possível aproximar voluntariamente o que ele chama “duas realidades distintas”. A aproximação se faz ou não se faz, eis tudo (...) Considero falso pretender que “o espírito discerniu as relações” das duas realidades em presença. Para começar, nada é discernido conscientemente. É da aproximação, por assim dizer, fortuita dos dois termos que fulgiu uma luz especial, a luz da imagem, à qual somos infinitamente sensíveis.⁷⁹

Dessa forma, Breton rejeita toda possibilidade de manipulação consciente ou racional da imagem:

É forçoso, portanto, admitir que os dois termos da imagem não são deduzidos um do outro pelo espírito em vista da centelha a produzir, que eles são os produtos simultâneos da atividade que denomino surrealista, limitando-se a razão a constatar e a apreciar o fenômeno luminoso.⁸⁰

É uma espécie de garantia de autenticidade, de que o texto automático não está sujeito a nenhum controle, a não ser da voz do desejo que fala através dessa espontaneidade pura, ou supostamente pura. Conforme Breton, que se serve de metáforas eletromagnéticas para expor seus comentários, “o valor da imagem depende da beleza da centelha obtida; é, por conseguinte, função da diferença de potencial entre os dois condutores. Se esta diferença mal existe, como na comparação, a centelha não se produz”⁸¹. Com essa definição “operativa” de beleza poética, Breton abria virtualmente ao infinito o leque de associações possíveis na criação da imagem poética, retomando a postura radical da metáfora de Rimbaud e Lautréamont. Por outro lado, há na ideia da escrita mediúnica um neorromantismo indisfarçável que motivou a maioria das críticas (sérias) que a concepção ortodoxa recebeu.

A teorização bretoniana da escrita automática tem no texto do Primeiro Manifesto sua exposição mais completa, o que faz desse texto uma síntese das ideias de Breton sobre

⁷⁸ BRETON, André, **Manifestos do surrealismo**, op. cit., p. 69.

⁷⁹ BRETON, André, **Manifestos do surrealismo**, op. cit., p. 70.

⁸⁰ BRETON, André, **Manifestos do surrealismo**, op. cit., p. 70-71.

⁸¹ BRETON, André, **Manifestos do surrealismo**, op. cit., p. 70.

o assunto; essa teorização abrangeu vários textos, a começar por “Entrée des médiums”, de 1922, até o conclusivo “Le message automatique”, de 1933, em que o escritor francês, numa época em que já não tomava a escrita automática como carro-chefe do surrealismo, se queixa justamente do infortúnio contínuo que representou para ele a prática da escrita automática, em função de tais críticas. O exame das principais críticas que se pode fazer à concepção ortodoxa é importante no âmbito deste trabalho de pesquisa, para que se possa avaliar convenientemente, entre o psicológico e o retórico, qual é a natureza e o sentido dessa escrita automática, fora do quadro apologético em que Breton a colocou em sua teorização.

1.3.3. Críticas à concepção ortodoxa bretoniana

As observações críticas que faremos sobre a escrita automática ortodoxa são de duas ordens: por um lado, sobre o aspecto psicológico, envolvendo as instâncias psicológicas que estão em jogo na experiência da escrita automática, tendo como referência a conceituação psicanalítica que é a inspiração declarada de Breton no Primeiro Manifesto; de outra parte, sobre a realidade retórica da escrita automática, aspecto menosprezado na concepção ortodoxa, mas importante no desenvolvimento da poética surrealista e da própria compreensão crítica dos textos automáticos. Essas críticas surgiram à época mesma em que o movimento surrealista aconteceu, mas foram desenvolvidas por vozes mais recentes, informadas por um ponto de vista mais preciso nos campos psicológico e linguístico. Os aspectos abordados aqui compreendem esses dois momentos, sem fazer uma discriminação rigorosa entre eles, uma vez que se trata de refletir sobre os problemas de fundamentação da escrita automática ortodoxa, e não de traçar um panorama detalhado da evolução histórica do GSP. Além disso, a própria obra de Breton espelhou as polêmicas que agitaram o grupo no final dos anos 20, acerca dessa questão, e o próprio escritor fez uma espécie de revisão de seus conceitos iniciais. Assim, o desenvolvimento de uma visão heterodoxa da escrita automática corresponde ao amadurecimento da concepção surrealista de poesia. Convém examinar mais de perto, então, tais críticas, e ver quais questões elas levantam.

Do ponto de vista psicológico, o ponto central a ser destacado é o equívoco conceitual já presente na própria concepção ortodoxa. A ideia de um texto que seja a expressão pura do inconsciente, o autêntico pensamento falado, é um contrassenso segundo

o modelo freudiano da personalidade, que é, em princípio, o modelo confessadamente seguido por Breton na teorização que empreendeu no Primeiro Manifesto. Não pode haver expressão pura do inconsciente, pois há, no aparelho psíquico, censura em nível inconsciente, anterior ao afloramento do conteúdo à consciência. Não se trata aqui de resenhar os mecanismos complexos que regulam o funcionamento e o equilíbrio da personalidade, conforme Freud os definiu, tarefa que excede os nossos objetivos e, além disso, que não poderia ser realizada no espaço exíguo de que dispomos. Mas se pode, através de algumas rápidas pinceladas, recapitulando alguns elementos centrais da teoria de Freud, obter uma visão geral dessa questão da expressão do inconsciente.

Retomando o conceito de inconsciente criado pela psiquiatria do século XIX, Freud inverteu, contudo, o valor desse conceito na explicação dos fatos psicológicos: para o cientista austríaco, o inconsciente, ao invés de constituir-se pela degeneração das funções mentais conscientes, como era a interpretação corrente, é tido mesmo como o centro da atividade psíquica, determinando muitos eventos da vida mental consciente, em relação à qual é nitidamente mais relevante. Dessa forma, o inconsciente não é ativo somente em pessoas doentes por uma falha do pensamento consciente, mas ele está ativo continuamente, também em pessoas normais, inclusive durante a vida de vigília, em que somos aparentemente senhores do nosso pensamento. A concepção freudiana, assim, inverteu uma hierarquia que havia sido construída com o Iluminismo burguês do século XVIII, ao afirmar que as ações humanas dependem mais dos instintos e dos eventos que ocorreram na tenra infância (quando o eu ainda não assumiu o seu papel na organização da personalidade) do que da razão humana, todo-poderosa até então como núcleo essencial da alma do ser humano. Tal inversão foi feita através do “método analítico”, que, antes de ser uma descrição biológica do comportamento aliado ao funcionamento do sistema nervoso (meta ambicionada por Freud, mas inviável em razão do limitado conhecimento neurológico de sua época e, aliás, ainda hoje inviável, mesmo com o nível de conhecimento atual), constituía-se como uma técnica minuciosa de análise do discurso associativo do paciente psicanalizado, instado a falar de tudo o que lhe vem à mente, com o mínimo possível de controle consciente, a fim de reconstituir o simbolismo inconsciente das representações que surgem na consciência; o conhecimento desse sentido inconsciente tem para o paciente um valor terapêutico, e deve liberar traumas que o afligem.

Segundo Freud, portanto, o acesso ao inconsciente que é possível obtermos não é nunca um acesso direto; ele ocorre a partir de uma leitura não-linear do discurso e do

comportamento do paciente durante a sessão terapêutica, o que envolve o exame de diversas “pistas” que indicam o caminho para os sentidos inconscientes. São essas pistas os chistes, trocadilhos, relatos de sonhos, a própria sequência discursiva obtida por livre-associação do paciente. Tal acesso indireto ocorre dessa maneira justamente porque as representações inconscientes não podem atingir livremente a consciência, pois têm que passar por uma instância que Freud chama de “pré-consciente”, onde há censura e deformação dessas representações motivadas por uma força chamada de “repressão”. Freud observa, ao comentar sobre a formação dos sonhos:

Como causa primária da formação dos sonhos, assumiremos a existência, em todo ser humano, de duas forças psíquicas (tendências ou sistemas), uma das quais forma o desejo expresso pelo sonho, enquanto a outra exerce uma censura sobre este desejo, impondo-lhe uma deformação (...). A admissão à consciência é uma prerrogativa desta segunda agência; nada pode atingir a consciência, partindo do primeiro sistema, sem antes ter passado por essa segunda instância.⁸²

Desse modo, a intenção de Breton em conseguir obter um monólogo semelhante ao que o paciente psicanalítico produz, por livre associação, para a escuta do analista, é problemática porque, na lógica do processo de análise, a escrita automática parece gratuita. Enquanto o paciente produz associações livres para que o analista tenha meios de reconstituir um significado inconsciente em meio às representações que povoam a consciência, o escritor surrealista produz um texto cujo conteúdo latente, inconsciente, não pode ser encontrado pelo leitor, ou por qualquer um que não seja o psicanalista do escritor ou ele próprio. Numa carta a Breton, Freud, comparando o gosto do escritor francês pelos relatos de sonho, expõe o problema:

o enunciado literal, o que chamo de sonho “manifesto”, não tem para mim qualquer interesse. Dediquei-me a encontrar o “conteúdo latente do sonho”, que se pode extrair do sonho manifesto por meio da interpretação analítica. Uma recopilação dos sonhos, sem as associações que lhe são acrescentadas, sem o conhecimento das circunstâncias em que o sonho teve lugar – uma recopilação semelhante nada quer dizer para mim.⁸³

Assim, aquelas pistas mencionadas mais acima são indícios indiretos, que não podem ser considerados como “expressão pura” do inconsciente. A analogia básica, entre texto e inconsciente, que Breton traça no Manifesto revela-se uma analogia “aproximada”; de um ponto de vista rigoroso, carece da sustentação científica que Breton desejou lhe dar.

⁸² apud MEZAN, Renato. **Freud: a trama dos conceitos**. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 78.

⁸³ apud WILLER, Cláudio. Prefácio. In: BRETON, André. **Manifestos do Surrealismo**. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 20.

Ela dramatiza, por assim dizer, a concepção de linguagem poética que o escritor defende, que fala da imagem como encontro de significantes. Se, em termos estéticos, tal concepção é consequente com a evolução da metáfora poética desde o romantismo ao modernismo, nos termos científicos em que se coloca a psicanálise de Freud, onde há uma finalidade e uma exigência de aplicabilidade, a descoberta do conteúdo latente é fundamental, justificando a prática psicanalítica, pois é a operação sobre a qual se alicerça a cura ou melhora do analisado.

Os problemas de fundamentação teórica se refletem na imprecisão conceitual a que já aludimos. Assim, pode-se perguntar: onde se localiza a fonte? Não deverá ser no inconsciente propriamente dito, sujeito à censura subconsciente, comprometendo a espontaneidade; caso ela seja formada por representações subconscientes, será uma distorção das imagens inconscientes originais, por via da repressão; talvez ela venha da própria instância censora, o que não seria lisonjeiro para um movimento que pregava a imaginação livre. Decididamente, a assunção desse conceito não esclarece a relação entre a escrita automática e o aparelho psíquico de Freud; ele responde a uma indagação mais filosófica, mais geral, pouco compatível com a psicanálise freudiana. Com relação à questão da heterogeneidade do discurso automático, a questão é mais ambígua: o subconsciente freudiano é uma região do psiquismo em que diversas representações competem pela atenção da consciência. Há um processo complexo que regula a entrada de tais representações no âmbito da consciência. A diferença, aqui, passa novamente pela concepção de linguagem poética de Breton. A heterogeneidade é resultado de lapsos de atenção que rompem o fio do discurso homogêneo (supostamente puro), e o recurso ao arbitrário é apontado como forma de restaurar esse fio. Mas na psicanálise freudiana não há acasos no ingresso de conteúdos na consciência. Todo lapso é, como formula Mezan, “um compromisso entre o pensamento reprimido e a força repressora”⁸⁴, e como tal exprime a dinâmica das fantasias onde se realizam os desejos inconscientes: ele é determinado pelo jogo do desejo. Desse modo, o recurso ao acaso é uma ilusão, pois esse acaso não existe. Mezan ainda acrescenta que “o caráter inconsciente da repressão confirma com clareza a tese, exigida pela lógica interna da teoria psicanalítica, de que a diminuição da atenção não basta para dar conta do lapso lingüístico”⁸⁵.

⁸⁴ MEZAN, Renato. **Freud: a trama dos conceitos**. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 104.

⁸⁵ MEZAN, Renato, op. cit., p. 105.

1.3.4. A existência retórica da escrita automática

Esses argumentos de ordem psicológica aprofundam-se quando passamos à consideração da condição retórica do automatismo. Obter um grau máximo de espontaneidade significa também um mínimo de premeditação retórica. O ideal de um texto automático seria um texto onde a figuração retórica estaria ausente; apenas a pura espontaneidade emergiria como sentido literal em si, como “o” sentido. O crítico Laurent Jenny, ao analisar essa questão, chama a atitude retórica dos textos automáticos de “retórica negativa”:

Efetivamente, porque ela se aplica à invenção e somente à invenção, a retórica do automatismo se proíbe qualquer controle sobre as formas do discurso (...) Ela codifica um momento que lhe é anterior, um ponto que se poderia nomear como “expressão pura”, ponto do qual ela pretende abandonar ao acaso as consequências formais.⁸⁶

Essa retórica negativa caracteriza-se antes de tudo por ser uma retórica da fuga: a contínua codificação da invenção na escrita obriga o escritor a estar constantemente fugindo das figuras de retórica, pois elas trazem uma intenção figurativa racional da qual é preciso escapar a todo custo. Jenny vê aí a falha mais saliente da concepção ortodoxa:

Compreende-se logo onde se situa a fraqueza da escrita automática: é que ela é sem provas. Instrumento da procura, ela mesma é inacessível. Pois é às formas reais da linguagem, às formas, dir-se-ia, recebidas, que se demandará o testemunho de uma “expressão pura” – rebelde a toda tradição, toda herança, toda linguagem. As palavras do automatismo são então chamadas a prestar contas de um ponto do espírito que as nega.⁸⁷

O crítico argumenta que a posição de Breton é insustentável em longo prazo, visto que a necessidade de proteção da pureza do fluxo é constante e imperativa: a escrita automática “que devia submergir o mundo se encontra em posição de ser sem cessar protegida contra ela mesma, relançada, recuada aos princípios. E, a cada vez, é o surrealismo inteiro que vacila”⁸⁸. Assim, a escrita automática é vulnerável a qualquer “impureza” retórica, e “de impurezas em impurezas, ei-la aberta a todas as escórias da palavra: clichês, trucagens, pastiches”⁸⁹. Tais escórias foram se acumulando ao longo da prática do automatismo nos anos 20, gerando uma postura “hipócrita”, cheia de acrobacias

⁸⁶ JENNY, Laurent. Les aventures de l'automatisme. In: **Littérature**. Paris: Larousse, décembre 1988, n° 72, p. 5.

⁸⁷ JENNY, Laurent, op. cit., p. 5.

⁸⁸ JENNY, Laurent, op. cit., p. 5.

⁸⁹ JENNY, Laurent, op. cit., p. 5.

teóricas para justificar a presença das impurezas. Jenny faz críticas ao próprio texto do Primeiro Manifesto, apontando a contradição entre as afirmações de que “o surrealismo escapa a toda figura” e de que “certas figuras são índices de surrealidade”⁹⁰. Sobrepõe-se uma retórica de figuras, convencional, à retórica da invenção que é aquela que os surrealistas realmente valorizam no automatismo.

Essa situação problemática que a concepção bretoniana suscitava foi objeto de questionamentos na virada dos anos 20 para os anos 30, centrados especialmente nas afirmações críticas e nos resultados artísticos de Salvador Dalí. Em textos como *La femme visible*, de 1930, Dalí defende uma concepção de escrita que se opõe à concepção ortodoxa de Breton: é o “método paranoico-crítico”, que consiste em um método de conhecimento irracional “baseado na objetivação crítica e sistemática das associações delirantes”⁹¹, nas palavras de seu autor. Dalí adota como paradigma de visão de mundo o delírio paranoico, que lhe serve de base para uma interpretação delirante da realidade, submissa não ao princípio de realidade, mas ao princípio do prazer, vinculado ao desejo inconsciente. Isso se deve sobretudo à grande coerência que possuem os delírios paranoicos, que reorganizam toda a realidade em função dessa paranoia:

A paranóia (...) se serve do mundo exterior para fazer valer a idéia obsedante com a perturbadora particularidade de tornar válida a realidade desta idéia para os outros. A realidade do mundo exterior serve como ilustração e prova, e é posta a serviço da realidade do nosso espírito.⁹²

Assim, o método paranoico-crítico, reinterpretando a realidade, propõe um trabalho ativo que se opõe à visão passiva do conceito original de Breton:

O delírio assume o caráter tangível e impossível de contradizer que o coloca nos próprios antípodas da estereotipia do automatismo e do sonho. Longe de constituir um elemento passivo propício à interpretação e apto à intervenção como estes, o delírio paranóico já constitui em si mesmo uma forma de interpretação; é precisamente este elemento ativo nascido da “presença sistemática” que, para além das considerações gerais que precedem, intervém, como princípio desta contradição na qual reside para mim o drama poético do surrealismo.⁹³

Tal delírio não se manifesta apenas na escrita poética, mas pode se manifestar em qualquer linguagem: nas artes plásticas, cinema, crítica de arte e literária, arquitetura,

⁹⁰ JENNY, Laurent, op. cit., p. 6.

⁹¹ apud NADEAU, Maurice. **História do surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 139.

⁹² apud NADEAU, Maurice. **História do surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 139.

⁹³ apud NADEAU, Maurice. **História do surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 140.

filosofia, e “todo tipo de exegese”⁹⁴. No seu livro *Diário de um gênio*, publicado em 1964, Dali dá um rápido exemplo da atividade associativa a partir da qual ele compunha seus quadros:

Tenho uma idéia! Uma idéia que vai escandalizar todo mundo, principalmente os surrealistas. Ninguém poderá dizer nada, pois eu sonhei duas vezes com esse novo Guilherme Tell! Trata-se de Lênin. Quero pintá-lo com uma nádega de três metros de comprimento, sustentada por uma muleta. Para isso eu precisaria de uma tela de cinco metros e meio... Pintarei meu Lênin com seu apêndice lírico mesmo que seja expulso do grupo surrealista. Ele segurará um meninozinho, que serei eu. Mas ele me olhará com um olho canibal e eu gritarei: “Ele quer me comer!”.⁹⁵

Dali fez a crítica do automatismo passivo, afirmando a existência de um mito da expressão na concepção original de Breton, ou seja, a ideia de que esse discurso expressa uma substância, no caso, o inconsciente. Esse mito da expressão, que embasa a ideia de uma retórica sem figuras, é o que torna frágil a base teórica sobre a qual assenta a prática do automatismo. A razão é simples: sabe-se que todo discurso possui existência retórica. Jenny comenta:

A retórica inquieta a recepção do discurso colocando-lhe o problema da figuração, melhor dizendo, do evento que preside o discurso. A partir do momento em que a retórica é declarada, uma frase não é somente uma frase, com seu sentido claro ou obscuro, é também virtualmente o traço de uma forma de intenção figurada.⁹⁶

Assim, a procura da pureza do discurso pelo surrealismo mostra-se uma busca impossível, uma vez que o fundamento mesmo do automatismo nega à linguagem a sua característica básica: a sua natureza convencional, o seu valor de uso. Da mesma forma, a própria proposta do procedimento de escrita do automatismo, apresentada como paródia de uma receita culinária, embora defenda a ideia da espontaneidade total, define, por mais lúdica que se apresente, um conjunto de procedimentos retóricos. Essa retórica é menos uma retórica das figuras tradicionais do que uma retórica da invenção, mas estabelece os artifícios pelos quais se produz o sentido do texto, assim como qualquer outra. E ocorre que, em função de sua indeterminação, “essa ‘arte mágica’ do discurso é também a mais profana, a mais compartilhável, a mais reproduzível – a mais retórica, em suma”⁹⁷, como

⁹⁴ apud NADEAU, Maurice. **História do surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 139.

⁹⁵ DALI, Salvador. **Diário de um Gênio**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989, p. 26.

⁹⁶ JENNY, Laurent, op. cit., p. 4.

⁹⁷ JENNY, Laurent, op. cit., p. 5.

aponta Jenny. Foi basicamente um artifício, a velocidade da escrita, que foi manipulado, de múltiplas formas, em *Les champs magnétiques*, obra inaugural do movimento.

Na própria obra de Breton houve, nessa virada de década, mudanças de orientação que testemunhavam uma insuficiência da concepção ortodoxa para conduzir integralmente a atividade do escritor. Isso ocorre em obras como *L’Immaculée Conception*, de 1930, e *Les Vases Communicants*, de 1931. Nos *Vases*, Breton se dedica a postular uma impregnação entre sonho e realidade, relacionando interpretações de seus próprios sonhos com interpretações de eventos reais; pode-se ver aí a interpretação delirante de fenômenos reais impregnados pelos elementos oníricos. Em *L’Immaculée Conception*, publicado em 1930 por André Breton e Paul Éluard, que o escreveram a quatro mãos, os autores, no capítulo “*Les Possessions*”, fazem uma simulação de delírios de pacientes mentais, demonstrando que a partir dos sintomas descritos em compêndios de psiquiatria é possível criar um texto cuja autoria não poderia ser atribuída a uma pessoa normal. Os escritores mostram que qualquer discurso, inclusive o discurso do louco, não tem um valor absoluto, e pode ser mimetizado obedecendo-se à sua retórica específica. Citamos aqui um fragmento inicial do “*Essai de simulation de la paralysie générale*”. Na “*Notice*” a esse texto, constante das *OEuvres Complètes* de Breton, o Doutor Rauzy informa inicialmente quais são os sintomas da paralisia geral:

Apoiando-se sobre diversas fontes psiquiátricas, o Doutor Rauzy sublinha “que a linguagem dos paralíticos gerais, rica em superlativos, hipérboles, redundâncias e reditos”, é agitada por “um lirismo intenso”, no qual “o processo demencial manifesta sua infiltração por toda sorte de absurdidades e de estereótipos, por todas essas falhas no pensamento que descreve Séglas”. Ele comenta a frequência da palavra “tout”, característica dessa doença, o uso de cifras respondendo ao delírio de grandeza e o agravamento da incoerência ao máximo. Se ele objeta que o tema geral retido, o amor, casa mal com uma alienação mais inclinada “à filantropia, ao altruísmo, à prodigalidade”, ele insiste sobre a verossimilhança do andamento do texto: “a expressão desordenada, fértil em projetos insensatos, estrepitosa, magnânima”.⁹⁸

O texto de Breton e Éluard é o seguinte:

Ma grande adorée belle comme tout sur la terre et dans les plus belles étoiles de la terre que j’adore ma grande femme adorée par toutes les puissances des étoiles belle avec la beauté des milliards de reines qui parent la terre l’adoration que j’ai pour ta beauté me met à genoux pour te supplier de penser à moi toi ma beauté adorable ma grande beauté que j’adore je roule les diamants dans la mousse plus haute que les forêts dont

⁹⁸ BONNET, Marguerite. “Notice” a *Les Champs Magnétiques*. In: BRETON, André. *Oeuvres Complètes*. Paris: Pléiade, Vol. 1, p. 1661.

les cheveux les plus hauts pensent à moi – ne m’oublie pas ma petite femme sur mes genoux à l’occasion au coin du feu sur le sabre émeraude – regarde-toi dans ma main qui me sert à me baser surtout au monde pour que tu me reconnais pour ce que je suis ma femme brune-blonde ma belle et ma bête pense à moi dans les paradis la tête dans mes mains⁹⁹

À vista deste fragmento, logo se percebe como ele se distancia de uma concepção ortodoxa do discurso surrealista. Ao invés de uma obscura projeção inconsciente do escritor sobre o texto, o que se tem aqui é um texto construído explicitamente a partir de um receituário bem definido, cujo estabelecimento nem mesmo foi feito pelos autores, mas retirados de um manual de psiquiatria. Assim, é possível a qualquer um, a partir das observações do Doutor Rauzy, ou da consulta a um manual de semiologia psiquiátrica, simular as características do discurso psicótico. Superlativos (“*ma grande femme adorée par toutes les puissances des étoiles*”), hipérboles (“*avec la beauté de milliards de reines*”), redundâncias (“*belle*” e “*beauté*” aparecem quatro vezes, a expressão “*penser à moi*” aparece três vezes e é retomada ainda uma vez por “*ne m’oublie pas*” e “*regarde-toi*”), a presença freqüente de “*tout*” (três aparições), o “lirismo intenso”, os estereótipos (várias frases não passam de clichês), o absurdo e a incoerência. A parataxe acentua a impressão geral de descontrole.

A leitura do texto depende da consideração desses elementos explicitamente retóricos. E a função do escritor não é deixar-se levar pelo fluxo de ideias, mas demonstrar concretamente que o discurso do louco também é convencionado, e, desse modo, mostrar que a loucura não é um fenômeno em si, mas depende do discurso da racionalidade para existir, sem o qual não há sentido em dizer que alguém é “louco”. A fala do louco também tem existência retórica e, como tal, não se distingue qualitativamente de outros discursos, inclusive daquele discurso que se empenha em defini-la, todos discursos *humanos*. Vê-se como a perspectiva política está alterada: não se trata de prometer ao leitor as joias do “tesouro subjetivo”, mas criticar a posição ideológica de uma racionalidade vista como solidária à ordem capitalista, e fazê-lo crítica e objetivamente. Há uma vinculação do lirismo com o trabalho crítico. Em vista disso, a questão do controle e da premeditação também está recolocada. O escritor não busca se isolar para poder se perder de si mesmo, mas maneja conscientemente determinadas formas objetivas: a importância da inspiração é secundária. A assunção do ponto de vista irracional como reinterpretação da realidade

⁹⁹ BRETON, André & ÉLUARD, Paul. **L’Immaculée Conception**. In: BRETON, André. **Oeuvres Complètes**. Paris: Pléiade, Vol. 1, p. 855.

constrói um processo de “desrealização”, crítica da realidade tal como a ideologia capitalista e racionalista a concebe, por meio de procedimentos de linguagem que visam desmontar a representação convencional da realidade.

Sob o ponto de vista de Dali, e diante desses textos do próprio Breton, os produtos do automatismo ortodoxo foram reavaliados, como observa Jenny:

Os produtos do automatismo são compreendidos como “interpretações delirantes” (Dali) e não mais como “fatos mentais” objetivos (Aragon); prefere-se ver no automatismo “a forma funcional do pensamento”, lógica da imagem animada pelo desejo (Dali), mais que o “funcionamento real do pensamento” (Breton). Donde resulta que o automatismo “passivo” era ainda, por mais que o rejeitasse, uma forma de realismo, enquanto o automatismo “ativo” visa à desrealização.¹⁰⁰

A desrealização é concebida, tal qual os marxismos, como enfrentamento de uma ordem social. Assim, o automatismo surrealista passou a ter outra formulação no movimento, a partir da virada dos anos 30. Para Jenny, isso significa que

o automatismo toma consciência de sua dimensão retórica (...) O automatismo “ativo” sai então do solipsismo, ele se reconhece como uma manipulação simbólica, mobilizando valores coletivos, e por isso ele pode se prestar muito mais eficazmente que o automatismo “passivo” a produzir efeitos de confusão social.¹⁰¹

Nessa nova concepção, a intencionalidade do processo deixa de ser tabu e é assumida por completo.

Todas estas críticas evidenciam as contradições e o neorromantismo da concepção ortodoxa. Apesar da perspectiva de criação mais ampla que o automatismo ativo estabelece, englobando inclusive a prática passiva, Breton nunca deu o braço a torcer em relação à sua concepção original; nas Entrevistas dadas à Rádio Francesa, em 1952, ele afirma:

Para que esta escrita seja realmente automática, é preciso efetivamente que o espírito tenha conseguido se colocar tanto em condições de desapego em relação às tentações do mundo exterior como em relação às preocupações individuais do tipo utilitário, sentimental, etc.¹⁰²

Entretanto, nos livros *L'Amour fou*, de 1935, e *Arcane 17*, de 1944, talvez os pontos altos de sua carreira de escritor, Breton se utiliza de uma elaboração complexa, que enreda numa mesma trama lembranças pessoais, considerações a respeito do surrealismo, reflexões

¹⁰⁰ JENNY, Laurent, op. cit., p. 8.

¹⁰¹ JENNY, Laurent, op. cit., p. 8.

¹⁰² BRETON, André, **Conversaciones**, op. cit., p. 82.

filosóficas e políticas, descrições poéticas, entre outras coisas; ou seja, o próprio Breton se utilizou do planejamento do texto, e em seus melhores livros, evidenciando que o automatismo passivo só eventualmente servia de base para a criação. O automatismo ortodoxo ficou com o valor histórico de ter sido o “ato de nascimento do surrealismo”¹⁰³, nas palavras de Carrouges. Para a imagem do movimento surrealista, contudo, a escrita automática ortodoxa permaneceu sendo um sinônimo de escrita surrealista; frequentemente se esquece desse amadurecimento conceitual de que estamos falando, que é a reflexão mais propriamente modernista, antirromântica, do surrealismo. Se a concepção de imagem poética foi uma conquista das teorizações de Breton, o vínculo dessa concepção com uma expressão pura do eu, resquício da concepção romântica da poesia, parece mais uma idiossincrasia do escritor. Ele não o rejeita, pelo significado pessoal que o automatismo ortodoxo tem para si, mas reconhece os problemas de sua proposição inicial.

1.3.5. Retórica do automatismo e trabalho crítico

Resta ainda comentar outra consequência dessa mudança de perspectiva, que diz respeito ao trabalho crítico. Conforme a concepção ortodoxa, interpretar o sentido de um poema surrealista envolve necessariamente evocar os dados biográficos e a vida pessoal do autor, em especial o que diz respeito ao seu inconsciente, de maneira a relacionar as imagens criadas no texto com o simbolismo inconsciente do autor, descobrindo suas motivações e como elas aparecem no texto. É o que faz Breton em *L'Amour fou*, explicando verso a verso os sentidos inconscientes de seu poema “A noite do girassol”; ele busca demonstrar que o poema, escrito nos anos 20, é na verdade uma profecia de seu encontro com uma mulher por quem se apaixonou. Nessa perspectiva, o trabalho de crítica torna-se uma espécie de psicanálise do poema, pois o texto não tem autonomia em relação à biografia. Durozoi e Lecherbonnier, alinhados com o ponto de vista de Breton, comentam: “o surrealismo é uma prática de linguagem ligada a uma leitura da vida” e, como decorrência, “essa prática e essa leitura se superpõem sem cessar, surgindo de um fundo obscuro, do qual as obras produzidas nos mostram hoje a evidência da existência: a

¹⁰³ CARROUGES, Michel. **André Breton et les données fondamentales du Surréalisme**. Paris: Gallimard, 1950, p. 142.

vida inconsciente, da qual os textos surrealistas são os fragmentos fascinantes, os ‘peixes solúveis’”¹⁰⁴.

Um trabalho como esse, estabelecer o valor simbólico das palavras a partir da relação do texto com o inconsciente do escritor, torna-se especialmente intrincado para um estudioso que não seja íntimo do escritor, ou seu psicanalista, ou ele próprio, pois ele tem de fazer um levantamento rigoroso de tudo o que possa estar relacionado à biografia do artista e correr o risco de fazer hipóteses equivocadas sobre tal biografia: daí o fato de que os exemplos que Durozoi e Lecherbonnier levantam sejam todos estudos críticos dos próprios surrealistas (em particular de Breton), baseados na autoanálise. Essa questão leva os autores a terem dúvidas sobre a própria possibilidade da crítica: “um tal modo de descobrir no texto signos relativos à existência do poeta coloca a questão da possibilidade mesma de uma aproximação estritamente crítica aos escritos surrealistas”¹⁰⁵.

Alexandrian, ainda dentro de uma linha ortodoxa, reserva um lugar menos inglorio para a crítica. Enquanto Durozoi e Lecherbonnier entram em contradição, em certo sentido, com o livro que escrevem, uma introdução ao surrealismo (fazendo, portanto, trabalho de crítica), Alexandrian assume desde logo o papel de crítico, dedicando-se à crítica genética, se assim podemos dizer, de textos de Breton. A tese central de Alexandrian é a de que o sonho é o verdadeiro paradigma que orienta as criações textuais do surrealismo (em especial de Breton), e ele demonstra suas proposições não por uma investigação exaustiva do simbolismo de elementos subjetivos, mas fazendo um estudo que está baseado na confrontação de elementos mais palpáveis: a comparação entre os segmentos do original manuscrito e os segmentos publicados por Breton, buscando com isso refletir sobre as interferências e recortes do escritor sobre o material original; esse método culmina em uma análise dos manuscritos de *Poisson soluble*, dando origem a observações interessantes sobre o texto, que demonstram haver recortes e censura (processo em parte consciente, em parte inconsciente) sobre os manuscritos, em relação ao texto final que Breton publicou.

Assim, o material de pesquisa de Alexandrian é mais objetivo, e com isso ele recupera a figura do crítico literário não como biógrafo, mas estudioso dos textos. Apesar desse posicionamento diverso, ainda não se vê no trabalho de Alexandrian uma abordagem funcional dos elementos que compõem a retórica da imagem; a ênfase ainda recai sobre a dimensão psicológica e inconsciente do texto de Breton, muito embora seja o

¹⁰⁴ DUROZOI, C. & LECHERBONNIER, B. **Le surréalisme**. Paris: Larousse, 1972, p. 239.

¹⁰⁵ DUROZOI, C. & LECHERBONNIER, B, op. cit., p. 254.

texto, e não apenas as imagens encontradas dentro do texto, o material de estudo do crítico. A mudança de perspectiva proporcionada pelo automatismo ativo permite ao crítico debruçar-se sobre a realidade propriamente textual das obras, sem negar o aspecto psicológico, mas assumindo que as relações entre linguagem e inconsciente não se dão de forma direta, mas sim de forma oblíqua e dissimulada, e restituindo às reflexões sobre o texto a sua pertinência. Um estudo crítico particularmente bem sucedido nesse aspecto é de autoria de Michel Riffaterre, dentro de um referencial teórico de base estruturalista.

No texto “A metáfora tecida na poesia surrealista” Riffaterre se propõe a estudar o que ele denomina “*métaphore filée*”, traduzido para o português como “metáfora tecida”. A metáfora tecida ocorre quando aparece no texto “uma série de imagens ligadas umas às outras através da sintaxe”¹⁰⁶. O postulado do crítico, dentro de um referencial estruturalista que dá uma atenção especial aos usos do código linguístico que divergem do uso comum, é que a metáfora tecida constitui um código especial, pois “as imagens que a compõem só têm sentido, tanto individual quanto em grupo, em função da primeira delas”¹⁰⁷. A primeira metáfora rege as demais, que vão manter uma referência para aquela. Riffaterre propõe como paradigma de análise a equação “ $T = V$ ”, onde T é o teor (o significado literal) da metáfora e V é o veículo, ou seja, a palavra que marca o campo semântico no plano figurado, dentro de cada metáfora particular. O código especial é definido da seguinte maneira: se M1 representa a primeira metáfora da série e V1 o veículo da metáfora, então V2, V3, ..., Vn contidos em M2, M3, ..., Mn são derivados de V1, “cada uma dessas metáforas derivadas retoma a equação inicial, precisando-a ou desenvolvendo-a”¹⁰⁸. Derivação, conforme o autor, “significa que o compartimento [a posição] V de cada metáfora derivada é ocupado por uma palavra aparentada à que ocupa o compartimento V1 da metáfora primária”¹⁰⁹.

Essa definição se aplica a qualquer metáfora tecida, seja “convencional” ou “surrealista”. A “sintaxe” do código metafórico está baseada na equivalência de sentidos entre V e T dentro de cada ocorrência de nova metáfora: “como cada metáfora derivada é composta de um elemento do sistema V ligado ao seu homólogo de T através de uma equivalência semântica, as palavras que chamarei ‘conjuntivos’ exprimem essa

¹⁰⁶ RIFFATERRE, Michael. A metáfora tecida na poesia surrealista. In: **A produção do texto**. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 195.

¹⁰⁷ RIFFATERRE, Michael, A metáfora tecida na poesia surrealista, op. cit., p. 195.

¹⁰⁸ RIFFATERRE, Michael, A metáfora tecida na poesia surrealista, op. cit., p. 197-198.

¹⁰⁹ RIFFATERRE, Michael, A metáfora tecida na poesia surrealista, op. cit., p. 198.

equivalência”¹¹⁰. Os conjuntivos não constituem uma classe de palavras específica; ocorrem segundo diversos processos que são enumerados pelo autor:

a) a união “ser” (...); b) uma preposição, principalmente “de”, introduzindo um “complemento nominal” (...); c) o aposto (conjuntivo zero); d) um verbo ou adjetivo do teor construído com um substantivo do veículo (...); e) uma palavra de sentido pleno modificando igualmente, na figuração, o veículo e, como é esperado, o conteúdo.¹¹¹

Desse modo, o crítico encontra uma fundamentação formal nos procedimentos semânticos que a escrita automática coloca em jogo, evidenciando sua associação com as figuras retóricas tradicionais, o que joga uma pá de cal na concepção espontaneísta defendida por Breton.

A metáfora tecida surrealista se comporta da mesma forma que a convencional; entretanto, os elementos que na metáfora convencional possuem papéis precisos serão percebidos de modo diferente na metáfora surrealista, porque a escrita automática “associa significantes cujos significados são incompatíveis: a representação da realidade é alterada; essa alteração provoca diversas racionalizações no leitor (ele tenta, por exemplo, explicar o texto através da inspiração onírica, como mimese do fantástico, etc)”¹¹². O caráter desconcertante da imagem surrealista contrasta com a metáfora tradicional, onde a ideia de “aceitabilidade” é fundamental: a relação entre V e T é legitimada pelo uso corrente que se faz desse tipo de associação e limitada, de certo modo, pelo uso contínuo que termina por transformar a metáfora em catacrese. Na metáfora tecida surrealista, pelo contrário, a noção de aceitabilidade é alargada. Tal alargamento só é possível dentro de condições especiais: ou por uma convenção literária, ou pelo próprio contexto, ou por um postulado formal, que força o leitor a aceitar uma associação que ele trata como arbitrária em relação às formas conhecidas, mas que devido à “naturalidade” com que é apresentada ela é aceita, como se aceita, a despeito da estranheza, “uma charada ou um paradoxo”¹¹³.

Na metáfora surrealista os principais conjuntivos utilizados são os de tipo d ou e; por exemplo, o tipo d ocorre em “*cet instant fait dérailler le train rond des pendules*”¹¹⁴, de Breton, onde “*rond*” é a palavra sobre a qual recai a equivalência. Mas o dado fundamental sobre os conjuntivos na escrita automática é que eles não representam, como na metáfora

¹¹⁰ RIFFATERRE, Michael, A metáfora tecida na poesia surrealista, op. cit., p. 200.

¹¹¹ RIFFATERRE, Michael, A metáfora tecida na poesia surrealista, op. cit., p. 200.

¹¹² RIFFATERRE, Michael, A metáfora tecida na poesia surrealista, op. cit., p. 200.

¹¹³ RIFFATERRE, Michael, A metáfora tecida na poesia surrealista, op. cit., p. 197.

¹¹⁴ RIFFATERRE, Michael, A metáfora tecida na poesia surrealista, op. cit., p. 197.

convencional, “relações reais, ou seja, ‘semelhança’ entre os significados correspondentes”¹¹⁵, mas sim uma relação puramente formal onde o significado lexical do conjunto está esvaziado. Enquanto no sistema convencional “a sucessão das metáforas derivadas verifica, através de um exercício repetido da função referencial, a exatidão da metáfora primária”, os conjuntivos surrealistas “não representam relações reais, e os termos que unem só são homólogos porque ocupam uma posição semelhante em suas respectivas seqüências”¹¹⁶. Decorre daí que os conjuntivos surrealistas adquirem um valor simbólico diferente dos conjuntivos tradicionais. Estes últimos significam relações que têm a marca do “real”. Os conjuntivos surrealistas, entretanto, possuem simplesmente uma significação sintática que indica pontos em comum entre T e V, constituindo uma espécie de “ilusão de metáfora”, pois justamente “acopla metaforicamente palavras que não têm nenhuma relação semântica”¹¹⁷. A metáfora surrealista transgride a ideia de que na metáfora sobrevive uma relação referencial entre os termos comparados:

(...) pelo fato de unirem gramaticalmente os termos da metáfora normal, os conjuntivos simbolizam a existência implícita de pontos comuns ao conteúdo e ao veículo. Esse simbolismo, ancorado nos hábitos do leitor, sobrevive ao desaparecimento das semelhanças que justificam a aproximação dos termos.¹¹⁸

Isso implica que a metáfora surrealista refere-se não às “relações reais” entre os referentes, mas sim “à própria forma da mensagem linguística”¹¹⁹, demandando a exploração da função poética da linguagem, como mecanismo de estabelecimento de um conhecimento analógico por via da escrita. Riffaterre observa que esse é o próprio mecanismo correspondente à definição surrealista, estabelecendo a analogia

que deve, segundo Breton, “fazer o espírito apreender a interdependência de dois objetos de pensamento situados sobre planos diferentes, entre os quais o funcionamento lógico do espírito não está apto a lançar qualquer ponte e se opõe *a priori* a que qualquer espécie de ponte seja lançada”.¹²⁰

Por fim, o crítico afirma que essas características do código metafórico surrealista é que permitem que Breton invoque o arbitrário como fonte de manutenção do discurso automático. Como a singularidade do automatismo consiste em abandonar os hábitos

¹¹⁵ RIFFATERRE, Michael, A metáfora tecida na poesia surrealista, op. cit., p. 200.

¹¹⁶ RIFFATERRE, Michael, A metáfora tecida na poesia surrealista, op. cit., p. 200-201.

¹¹⁷ RIFFATERRE, Michael, A metáfora tecida na poesia surrealista, op. cit., p. 201.

¹¹⁸ RIFFATERRE, Michael, A metáfora tecida na poesia surrealista, op. cit., p. 201.

¹¹⁹ RIFFATERRE, Michael, A metáfora tecida na poesia surrealista, op. cit., p. 201.

¹²⁰ RIFFATERRE, Michael, A metáfora tecida na poesia surrealista, op. cit., p. 201.

linguísticos que associam teores e veículos em função da percepção das relações reais, então não há impedimento em se abrir caminho ao acaso, uma vez que a associação metafórica está aberta a quaisquer palavras; ela não é garantida por uma operação da ordem do sentido, mas sim da sintaxe. Desse modo, Riffaterre propõe uma espécie de redefinição do “arbitrário”: “Esse arbitrário é uma racionalização do leitor, pois não há fantasia nem gratuidade no nível das palavras, mas lógica interna de um código”¹²¹. Ou seja, a questão central está no código, e não na espontaneidade que tanto ocupava as preocupações de Breton.

Assim, Riffaterre busca, em seu texto, recuperar as noções teóricas de Breton, precisando-as com um aparato linguístico mais contemporâneo, embora tal análise acabe por não se enquadrar na concepção teórica do escritor francês, e por superar a explicação pseudo-psicanalítica que Breton dava a seus textos. O trabalho do crítico, apesar de não ser generalizável para todo tipo de imagem (a “metáfora tecida” é apenas uma das possibilidades na criação de metáforas), tem a pertinência de mostrar a realidade retórica da escrita automática. Já não há sentido em afirmar que o surrealismo escapa a toda figura: há metáforas no texto surrealista, e até mesmo metáforas complexas, como as metáforas tecidas. Além disso, o funcionamento dessas metáforas não é anômalo; as metáforas surrealistas têm a mesma expressão formal das “normais”. O que as diferencia são processos de ordem semântica que esvaziam a referencialidade da metáfora, o que constitui uma definição retoricamente mais precisa de proposições do próprio Breton em sua concepção ortodoxa.

É interessante notar, por fim, que Riffaterre vê, no limite, um componente destrutivo no código metafórico especial da escrita surrealista, no que diz respeito à integridade da linguagem, privada daquela referencialidade: “A criação desse código especial tem por corolário a destruição do código lingüístico”¹²², uma vez que a metáfora tecida surrealista substitui a comparação proposta como verossímil da figura convencional por uma oposição formal e explícita entre os polos da imagem, o que “anula uma característica essencial da definição semântica de seus termos”¹²³.

O artigo “Incompatibilidades semânticas na escrita automática” desenvolve as afirmações a respeito da metáfora surrealista, a partir de uma análise de dois fragmentos de *Poisson soluble*. Riffaterre se propõe a buscar na estrutura narrativa dos fragmentos a

¹²¹ RIFFATERRE, Michael, A metáfora tecida na poesia surrealista, op. cit., p. 202.

¹²² RIFFATERRE, Michael, A metáfora tecida na poesia surrealista, op. cit., p. 202.

¹²³ RIFFATERRE, Michael, A metáfora tecida na poesia surrealista, op. cit., p. 203.

maneira específica com que a escrita automática age sobre a narrativa. Ele mostra como Breton utiliza arcabouços narrativos que servem como norma a ser transgredida pelo discurso automático; os *topoi*, ou então certas referências intertextuais, são em grande parte mantidos, a fim de não quebrar o fio narrativo dos textos, mas o escritor introduz desvios que sabotam a estrutura narrativa e levam o leitor a reinterpretá-la:

Na narrativa automática (...) manifestam-se incompatibilidades entre a narrativa e o discurso, entre o encadeamento narrativo e o encadeamento lexical, gerando por sua vez seqüências que, em contexto, parecem aberrantes e que procuramos explicar através do sobrenatural ou do fantástico, ou como mimese da alucinação ou do sonho.¹²⁴

Assim, da mesma forma que a escrita poética, a narrativa surrealista também é construída sem a desagregação da sintaxe: mais uma vez, é no plano semântico que a escrita atua; no caso do texto narrativo, é a mimese do real que está colocada em questão.

Para os propósitos deste estudo, o artigo interessa-nos particularmente pelas observações que Riffaterre faz sobre o automatismo, afastando da análise crítica as questões psicológicas:

É verdade que, ao falar em ditado do subconsciente, Breton dava a entender que a análise psicológica era pertinente. Mas, na prática, ela chega a um impasse: uma vez Breton catalogado conforme categorias psicológicas, resta explicar como as características comuns a toda forma de atividade mental produziram uma forma específica ao texto. Supondo que lá cheguemos um dia, ainda teremos explicado apenas a gênese do texto e não o produto acabado.¹²⁵

O efeito que o automatismo produz no leitor, em que pesem as projeções psicológicas de ambos, leitor e autor, se deve a um trabalho que se faz no texto, seja de forma espontânea, seja de forma premeditada, trabalho que torna possível essas projeções. Ao desviar o texto daquilo que o crítico chama de “um discurso lógico, uma narrativa teleológica, uma sucessividade e uma temporalidade normais”¹²⁶, a escrita surrealista subtrai ao leitor a impressão de que o escritor tem controle sobre o texto:

toda exceção, toda anomalia, não deixa de ser sentida como o produto de um impulso subconsciente, como uma suspensão do controle do artista. Daí a aparência de um automatismo. Essa aparência pode muito bem ser artificial, produzida justamente por um trabalho muito consciente da forma. Espontânea ou limitada, irei chamá-la “efeito de automatismo”.¹²⁷

¹²⁴ RIFFATERRE, Michael. Incompatibilidades semânticas na escrita automática. In: **A produção do texto**. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 214.

¹²⁵ RIFFATERRE, Michael, Incompatibilidades semânticas na escrita automática, op. cit., p. 213.

¹²⁶ RIFFATERRE, Michael, Incompatibilidades semânticas na escrita automática, op. cit., p. 213.

¹²⁷ RIFFATERRE, Michael, Incompatibilidades semânticas na escrita automática, op. cit., p. 213.

O conceito de “efeito de automatismo” é, a nosso ver, convergente com a ideia de “automatismo ativo” sustentada por Jenny, em torno da noção de desrealização, pela oposição ao caráter passional (e neorromântico) do automatismo ortodoxo. Embora a ideia do automatismo ativo envolva a criação de textos sem o compromisso de reproduzir o efeito de automatismo, a proposta de Riffaterre, que desvincula a espontaneidade da feitura do texto, estabelece um ponto de vista solidário à ideia de escrita surrealista como processo premeditado de desrealização, onde o que importa não é a autenticidade do gesto, mas a eficácia simbólica (a capacidade de atingir a dimensão simbólica da visão de mundo do leitor) da crítica à realidade. Desse modo, assim como a consciência da dimensão retórica dos textos influenciou as obras do movimento surrealista, ela também se faz refletir no plano da crítica, à busca de uma interpretação que não seja sempre tributária à psicanálise do autor.

1.4. POESIA CRÍTICA: UMA CATEGORIA POSSÍVEL NOS ESTUDOS SOBRE A LÍRICA?

Ao tomarmos a terminologia “poesia crítica”, aplicada a um *corpus* de poemas de Mário Cesariny, gostaríamos de propô-la numa acepção próxima à de João Cabral de Melo Neto, quando distingue, na apresentação de sua coletânea *Poesia Crítica*¹²⁸, “os poemas em que o autor tomou como assunto a criação poética e a obra ou a personalidade de criadores poetas ou não”¹²⁹. Ou seja, ele diferencia o texto dirigido a uma indagação abstrata sobre a poesia em geral daquele que delimita seu universo de significações com referência a outros textos, escritos ou de outro tipo, por outros autores que não o poeta. Em ambos os casos temos um texto poético que foca o referente objetivo (que é constituído pela argumentação sobre a poesia ou pelas próprias obras concretas de outros autores) em detrimento da expressão sentimental de um eu individual.

O uso de expressões como “poesia crítica” e “poeta crítico” não ocorre de forma isolada na literatura crítica que se volta para o estudo da poesia contemporânea. Vários autores, entre críticos e poetas, as utilizam para se referirem à poesia que toma por assunto a própria poesia: sua definição, sua linguagem, seus meios expressivos, seu contexto

¹²⁸ MELO NETO, João Cabral de. **Poesia Crítica**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

¹²⁹ MELO NETO, João Cabral de, op. cit., p. V.

social, a poesia de outros poetas e mesmo a arte de outros artistas, relacionando-os à expressão poética. Em todos estes casos, o lirismo, que, para usar a terminologia de Michel Foucault¹³⁰, busca ser a expressão de uma “linguagem primeira” que pode ser identificada com a espontaneidade do poeta, com um sentido último do que ele diz, cede espaço a uma “linguagem segunda” na qual a linguagem do poema foca a si mesma de forma refletida, racional, distanciada, com a objetividade própria das formas que a constituem: é uma voz crítica cuja natureza se choca com a pureza intocada da linguagem espontânea.

Diante disto, é lícito perguntar se tal invasão do discurso crítico não desfigura o caráter lírico do poema. Tal pergunta é possível quando se pensa que a lírica produzida na modernidade ocidental tem como um de seus fundamentos mais assentados a ideia de que a expressão lírica tem algo a dizer sobre a profundidade do ser humano. A lírica moderna é, como se viu acima, concebida como inevitavelmente ligada a uma autenticidade do espontâneo ou do subjetivo que vem cifrado ou escancarado no texto¹³¹. Assim, uma consciência demasiado crítica do poema compromete tal autenticidade, tornando-a artificial e perdendo “aquele caráter do imediato, do desmaterializado”¹³² de que nos fala Adorno, pois a pureza do discurso da subjetividade é maculada pela intencionalidade retórica do discurso crítico. Para fundamentar melhor, contudo, a reflexão, é conveniente examinar alguns exemplos de como essa questão está presente na crítica contemporânea.

Já o Roland Barthes estruturalista dos Elementos de Semiologia define a conotação como o contrário da metalinguagem¹³³. Enquanto na metalinguagem os significantes e os significados (os signos, de acordo com a terminologia de base saussurreana seguida por Barthes) de uma linguagem são o significado de outra, que os analisa conforme esquemas formais próprios, na conotação os próprios significantes e significados de uma linguagem (a língua natural, no caso da poesia) constituem o significante de uma outra linguagem, a poética, cujo significado precisa ser desvendado ou interpretado. Assim, qualquer discurso crítico que foca os fenômenos da linguagem poética constitui um rompimento com o plano conotativo do poema, por definição, uma vez que o discurso crítico existe em função do plano denotativo daquilo que afirma (do contrário, não poderia se sustentar como discurso racional). Com estas breves colocações, Barthes procura fundamentar teoricamente, do

¹³⁰ FOUCAULT, Michel. Linguagem e literatura. In: MACHADO, Roberto. **FOUCAULT, a filosofia e a literatura**. 3ª Ed., Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005, p. 155-160.

¹³¹ ACHCAR, Francisco. **Lírica e lugar comum**. São Paulo: Edusp, 1994, p. 37-42.

¹³² ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. In: **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 70.

¹³³ BARTHES, Roland. **Elementos de semiologia**. São Paulo: Cultrix, 1985, p. 95-99.

ponto de vista de uma linguística ou semiologia, um conjunto de conceitos que se prestem a uma análise formal do problema. Conforme esse enfoque, a intervenção de um discurso crítico no interior do poema constitui uma força irresistível de rompimento com o lirismo.

Na mesma linha de incorporar à reflexão conceitos e teorias oriundos da linguística, mas seguindo o foco mais recente das teorias da Enunciação, Kate Hamburger, em seu *A lógica da criação literária*, também conclui pelo afastamento da poesia crítica da esfera de autenticidade atingida pela lírica¹³⁴. Deixando de lado uma análise pormenorizada do sistema teórico (um tanto polêmico) criado por Hamburger, intentamos tão somente examinar as considerações em que ela discute esta questão. Para a teórica alemã, que visa aplicar o esquema linguístico da enunciação à análise da obra literária, a poesia lírica se caracteriza por projetar o aparelho enunciativo da linguagem, composto por um polo sujeito e por um polo objeto, sobre a situação do eu-lírico no texto do poema. O poema lírico representa diretamente a própria situação enunciativa da linguagem prática ou informativa, em que alguém faz afirmações a respeito de um assunto qualquer; o polo sujeito, ponto de vista do eu-lírico, é a instância da autoria do que é dito, e o polo objeto constitui a instância, tomada pelos usuários da linguagem como empírica e objetiva, em que aquilo que é dito encontra sua referência real. Por isso a poesia lírica daria ao leitor a sensação de estar numa situação enunciativa efetiva, diferentemente da narração, em que o leitor sabe que está diante de um universo ficcional, ou seja, que não é parte integrante da realidade.

Conforme estas colocações, a poesia lírica é tanto mais intensa emocionalmente quanto mais as coisas que ela representa são distorcidas do plano da objetividade, e sofrem uma espécie de refluxo de volta para o polo sujeito. As referências reais, consolidadas pela literalidade do significado conferido às palavras da língua, são transformadas pelo lirismo em uma linguagem subjetiva, a qual fala mais sobre a interioridade do próprio polo sujeito do que sobre as referências objetivas a que as palavras normalmente se aplicariam, caso não tivessem sido transformadas pela distorção lírica em signos do mundo interior (assim captados pelos olhos do leitor, de acordo com uma tradição de leitura historicamente construída).

A autora sustenta que a linha que delimita os fenômenos líricos separa-os das manifestações de linguagem em que o aspecto metalinguístico ou crítico é predominante.

¹³⁴ HAMBURGER, Kate. *O Gênero Lírico*. In: **A lógica da criação literária**. 2ª Ed., São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 167-209.

Esta distinção não está isenta de problemas: os textos em que o sentido das palavras permanece colado ao polo objeto habitam a fronteira entre o discurso poético e o discurso “informativo”, típico da comunicação convencional não-literária. Isto faz com que Hamburger afirme, não sem embaraço, que os poemas concretos e boa parte da poesia política (que fala ao intelecto e não à emoção) não estão incluídos no gênero lírico, integrando o discurso informativo, assim como a linguagem não-literária usada no dia-a-dia. Ou seja, não há nada que responda pelo caráter lírico destes textos, o que nos parece um ponto fraco no estudo da crítica alemã.

Uma vez que a autora define a postura metalinguística como traço essencial de tal cisão, acreditamos ser possível incluir entre tais poemas não-líricos os poemas críticos, que comentam sob diversos aspectos a linguagem da poesia e o sentido dos próprios textos poéticos. Tais poemas também se abrem à metalinguagem e ao plano denotativo quando constituem, conforme o supracitado Foucault, uma linguagem segunda atuando como forma de comentário intertextual em relação a uma linguagem primeira que deteria os signos de autenticidade. A fidelidade do poema crítico à subjetividade do poeta, tal como a poesia romântica a concebia, estaria comprometida de saída por uma consciência lúcida e crítica da realidade retórica e persuasiva da linguagem poética.

Portanto, de modo convergente com as observações de Barthes, o estudo de Hamburger também aponta um caráter antagônico entre o lirismo e o discurso crítico, postulando uma certa impermeabilidade entre essas atitudes que permanecem remando na direção contrária uma da outra. Ambos os estudos, representativos de diferentes estratégias de aproximação da crítica literária e da linguística, chegam a conclusões análogas a respeito dos fundamentos do gênero lírico. Isto indica, por um lado, que demarcam referências palpáveis para a consideração do assunto em questão, referências que serão relevantes na abordagem dos textos poéticos comentados; por outro lado, deixam no ar a suspeita de que possa haver um conceito prévio à própria aproximação aos textos, influenciando secretamente a sua recepção: pode-se reconhecer aqui a concepção especial de poesia lírica que se configura em torno da associação entre lirismo e espontaneidade ou autenticidade individual. Essa concepção foi denominada pela crítica, como vimos acima, “lírica moderna”, tal como é referida por Hamburger e por outros estudos célebres, como a “Palestra sobre lírica e sociedade” de Adorno¹³⁵ (que defende a lírica moderna diante da

¹³⁵ ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. In: **Notas de Literatura I**. São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2003, p. 65-89.

clássica) e a Estrutura da lírica moderna, de Hugo Friedrich. Nesta última, Friedrich observa que a linguagem poética da própria lírica moderna já adotava procedimentos que definiam uma visão crítica da linguagem poética¹³⁶, uma vez que a lírica moderna se define a partir do que ele chamava de “categorias negativas”, como anormalidade e dissonância. Não demorou que esse ímpeto crítico sobre a linguagem revertisse sobre a própria lírica moderna, valorizando o tema (antigo) da poesia sobre a poesia e dando ensejo a uma vasta produção de textos poéticos que acabaram por constituir uma das grandes tendências dessa mesma lírica¹³⁷.

Desse modo, as formulações de Foucault, elaboradas em um momento (anos 60) de inflação da consciência crítica, discutem o dilema entre subjetividade e discurso crítico apontado em estudos pertencentes a tendências diversas da crítica literária. As colocações do filósofo francês, contudo, sem dar uma solução definitiva para o problema, dão um passo além na discussão, por não se deterem no dilema, questionando-o:

Vocês vêem a que ambigüidade somos confrontados quando se trata de procurar pensar o que é essa linguagem segunda que vem se acrescentar à linguagem primeira da literatura – que pretende desenvolver um discurso absolutamente positivo, explícito, inteiramente demonstrável sobre essa linguagem primeira – e, ao mesmo tempo, procura ser um ato de escrita como a literatura. Como conseguir pensar esse paradoxo? Como a crítica pode chegar a ser essa linguagem segunda e, ao mesmo tempo, uma espécie de linguagem primeira?¹³⁸

O questionamento de Foucault é relevante em nossos comentários porque a poesia crítica de Cesariny põe em discussão, como se verá, a impermeabilidade entre poesia e crítica. O crítico Foucault se propõe a trabalhar com modelos de relações entre poesia e crítica que não as opõem categoricamente uma à outra. Assim, as suas obras se abrem para uma interrogação sobre tais relações que é proposta num campo ainda não esquadrihado pelos estudos críticos, embora seja apontado pelo próprio poeta João Cabral de Melo Neto, ao escrever com lucidez em seu livro *Agrestes*, de 1985, num poema intitulado “Dúvidas apócrifas de Marianne Moore”:

Sempre evitei falar de mim,
falar-me. Quis falar de coisas.
Mas na seleção dessas coisas
não haverá um falar de mim?

¹³⁶ FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1978, p. 15-23.

¹³⁷ FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1978, p. 141-144.

¹³⁸ FOUCAULT, Michel. Linguagem e literatura. In: MACHADO, Roberto. **FOUCAULT, a filosofia e a literatura**. 3ª Ed., Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005, p. 157.

Não haverá nesse pudor
de falar-me uma confissão,
uma indireta confissão,
pelo avesso, e sempre impudor?

A coisa de que se falar
até onde está pura ou impura?
Ou sempre se impõe, mesmo impura-
mente, a quem dela quer falar?

Como saber, se há tanta coisa
de que falar ou não falar?
E se o evitá-la, o não falar,
é forma de falar da coisa?

Quando se mescla o poema ao discurso crítico, há pelo menos dois riscos que o poeta corre: o de sua poesia ser esfriada e neutralizada pela razão impassível do ponto de vista crítico, que corrói e limita o alcance da imagem poética ao duvidar dela, e o de seu ímpeto crítico ser amortecido por uma estetização do discurso que está a um passo da superficialidade, transformando a poesia em mera ornamentação da prosa. O equilíbrio que o poeta crítico tem que atingir envolve a difícil conjugação entre tais discursos que tendem a se opor, e isso precisa ser pensado a partir do terreno comum que liga as ideias críticas defendidas pelo poeta às opções formais que ele consagra em seus poemas e ao sentido que ele atribui ou que podem adquirir, no contexto, essas opções.

1.5. ADORNO E A REIFICAÇÃO DA LINGUAGEM NA LITERATURA

O embasamento teórico adotado neste trabalho para discutir as análises dos poemas do *corpus* repousa sobre as considerações a respeito da lírica moderna e do surrealismo feitas por Theodor Adorno, no âmbito de produção crítica da chamada Escola de Frankfurt. Esta opção metodológica foi feita em função da correlação estabelecida por seus escritos entre análise formal da obra e os valores ideológicos da sociedade em que o poema é criado e lido. Para Adorno, o nível formal do texto é uma dimensão privilegiada para se fazer uma leitura que resgate os valores ideológicos presentes em profundidade no texto, e ele se dispõe, mediante o que nomeia como “interpretação social da lírica”, a sondar o modo como esses valores estão representados nas opções formais do poema. O crítico alemão propõe, a esse respeito, a formulação fundamental de que “a referência ao social

não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela”¹³⁹. Ocorre que, como pretendemos mostrar, o trabalho de Cesariny nos seus poemas críticos incide particularmente, visto que se trata de um processo racional de desmontagem linguística, sobre o nível formal dos textos (inclusive no sentido de destruição da própria forma), na linha em que se situaram as poéticas de vanguarda. A relação entre esse trabalho formal e o trabalho crítico que Cesariny realiza com seus poemas no meio cultural português é uma relação chave para a discussão contida nas conclusões desta Dissertação, e em função dessa problemática as observações de Adorno são pertinentes para alicerçar nossa argumentação.

A noção que serve de base às considerações da análise marxista de Adorno, proposta por Marx no texto de *O Capital*¹⁴⁰, é a de reificação, ou coisificação, do sujeito e da linguagem. Tal coisificação se aprofunda historicamente à medida que a burguesia assume com mais e mais propriedade o seu papel político de classe opressora, encastelada no poder político da sociedade capitalista. O teórico inglês Terry Eagleton esclarece que, para Adorno, “a sociedade capitalista definha nas garras de uma reificação que a tudo permeia, desde o fetichismo da mercadoria e os hábitos da fala até a burocracia política e o pensamento tecnológico”¹⁴¹. Ela é uma das peças da ideologia dominante e burguesa que oculta as relações econômicas reais entre os grupos sociais em favor de uma visão de mundo que dissimula as origens sociais e históricas das diferenças sociais e naturaliza essas diferenças, fazendo crer que elas são inevitáveis e imanentes. Na “Palestra sobre lírica e sociedade”, o pensador alemão busca precisar a maneira como tal reificação incide sobre a poesia, ao comparar poemas de Goethe, de Mörike e de Stefan George. Da mesma forma, procura mostrar como a poesia pode ser uma forma de resistência a tal reificação, portanto de resistência à ideologia dominante capitalista. Conforme Adorno, embora o eu-lírico constitua um refúgio contra os constrangimentos sociais, o próprio lugar reservado pela literatura a esse eu-lírico e a esse refúgio é, não obstante, um lugar social em que se pode fazer este tipo de exigência. Desse modo, a espontaneidade não é definida psicologicamente, mas em relação ao discurso da linguagem: o “teor social” da lírica “é

¹³⁹ ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. In: **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, p. 66.

¹⁴⁰ MARX, Karl. O caráter fetichista da mercadoria e seu segredo. In: **O capital**. São Paulo: Nova Cultural, 1996, vol. 1, p. 197-208.

¹⁴¹ EAGLETON, Terry. **Ideologia**. São Paulo: Editora da UNESP / Boitempo, 1997, p. 52.

justamente o espontâneo, aquilo que não é simples consequência das relações vigentes em dado momento”¹⁴².

O crítico compreende a relação entre objetividade social e subjetividade individual no poema através de uma complexa dialética: o eu-lírico representa uma subjetivação do mundo que reencontra, em seu processo de subjetivação, os dados objetivos da realidade contra a qual se volta, como que disfarçados na maneira pela qual este universo subjetivo se isola em si mesmo; no poema lírico, é a linguagem do texto, incluindo os seus elementos formais, que encena tal movimento do eu de dobrar-se sobre si mesmo, deixando nesta encenação as pistas pelas quais se pode reencontrar o universo social cifrado na mensagem individual:

Através de suas configurações, a linguagem se molda inteiramente aos impulsos subjetivos; um pouco mais, e se poderia pensar que somente ela os faz amadurecer. Mas ela continua sendo, por outro lado, o meio dos conceitos, algo que estabelece uma inelutável referência ao universal e à sociedade. As mais altas composições líricas são, por isso, aquelas nas quais o sujeito, sem qualquer resíduo da mera matéria, soa na linguagem, até que a própria linguagem ganha voz. O auto-esquecimento do sujeito, que se entrega à linguagem como a algo objetivo, é o mesmo que o caráter imediato e involuntário de sua expressão: assim a linguagem estabelece a mediação entre lírica e sociedade no que há de mais intrínseco.¹⁴³

Historicamente falando, do período que vai do romantismo ao modernismo, Adorno entende que há um processo gradativo de erosão no contato entre a linguagem da lírica e o caráter imediato da expressão, de modo que o sujeito cada vez tem mais dificuldade para esquecer de si, envolvido pelo individualismo da sociedade burguesa, que o coloca o tempo todo diante de si, representado e autorrepresentado por uma linguagem degradada pela utilidade prática. Particularmente, a relação entre o eu e a natureza figurada no texto é um índice desta distância entre linguagem e expressão involuntária. Na poesia de Goethe, há um contato sem travas entre essas instâncias: o eu se projeta sem constrangimentos sobre os elementos naturais, favorecendo uma síntese serena entre os sentimentos do eu e os dados do mundo que comparecem no texto. No poema de Mörike, tal síntese permanece como um equilíbrio frágil e crepuscular. E por fim, no texto de George, integrante do que se poderia chamar de simbolismo alemão, o leitor se vê no universo já esquadrihado pela

¹⁴² ADORNO, Theodor, Palestra sobre lírica e sociedade, op. cit., p. 73.

¹⁴³ ADORNO, Theodor, Palestra sobre lírica e sociedade, op. cit., p. 74.

ideologia burguesa, em que a expressão do imediato está inevitavelmente comprometida: a poesia de George

pressupõe como condição de sua possibilidade a sociedade individualista burguesa e o indivíduo centrado em si mesmo (...) uma vez que essa lírica não pode falar de nenhuma outra estrutura geral além da burguesa, que ela rejeita não apenas *a priori* e tacitamente, mas também expressamente, então ela fica represada e reflui: simula a partir de si mesma, de forma autocrática, uma condição feudal.¹⁴⁴

Apesar de cerceada pela reificação da linguagem que se fecha sobre ela, a poesia lírica é um caminho para resistir a esse processo, a partir da expressão que rompe o círculo ideológico, não no tema da composição, no seu aspecto mais imediato, mas neste soar do eu na linguagem defendido pelo crítico, que se identifica com o “espontâneo”, entendido não como operação psicológica, como prática da inspiração ou algo do gênero, mas como resultado de um trabalho com a linguagem. Dessa forma, a lírica moderna possui um valor de emancipação social, quando ela consegue realizar-se plenamente como obra de arte; a medida desta realização constitui o objetivo da análise social da lírica proposta por Adorno. Quando não se encontra tal realização plena, o poema se fecha na confissão pessoal ou no esteticismo formal, que são duas possibilidades opostas mas complementares do “auto-esquecimento” do eu não obter o equilíbrio necessário para soar na linguagem desta forma complexa, ou seja, afastando-se do universo social, como se espera do texto lírico, e ao mesmo tempo deixando cifrados no texto elementos da relação entre indivíduo e vida social reificada na cultura do capitalismo.

Neste esquema, a espontaneidade não é definida tendo-se como base o transe inspirado, mas aquilo que foge à visão de mundo já pronta do capitalismo reificado: “Não se trata de deduzir a lírica da sociedade: seu teor social é justamente o espontâneo, aquilo que não é simples consequência das relações vigentes em dado momento”¹⁴⁵. O crítico pondera que esse processo “será tanto mais perfeito quanto menos a composição lírica tematizar a relação entre o eu e a sociedade, quanto mais involuntariamente essa relação for cristalizada, a partir de si mesma, no poema”¹⁴⁶. Assim, Adorno busca abordar dialeticamente a questão da linguagem da lírica moderna, mostrando como ela se insere no contexto mais amplo da sociedade capitalista.

¹⁴⁴ ADORNO, Theodor, Palestra sobre lírica e sociedade, op. cit., p. 85.

¹⁴⁵ ADORNO, Theodor, Palestra sobre lírica e sociedade, op. cit., p. 73.

¹⁴⁶ ADORNO, Theodor, Palestra sobre lírica e sociedade, op. cit., p. 72.

Se a linguagem do simbolismo alemão parece ao filósofo uma linguagem em que o hermetismo denuncia a reificação da linguagem numa cultura capitalista, a poesia crítica já se encontra num estágio acelerado dessa reificação, pois nela a espontaneidade do discurso sustentado pelo eu é substituída por um aparato formal amplamente racional e pensado: aquele involuntário da relação entre eu e sociedade é afastado pelo poeta, uma vez que a linguagem da poesia crítica aborda explicitamente tal relação. Na modalidade de poesia crítica que consideramos em nosso *corpus*, o poeta se esquia até mesmo de reivindicar como sua uma linguagem original qualquer, manipulando o texto de outros em diversas configurações formais, arranjadas de modo a constituírem um discurso crítico sobre as linguagens dos autores originais. Tal consciência aguda da linguagem como meio de expressão encontra-se distante da pureza de uma voz espontânea, como já observamos acima. Uma questão que se coloca, diante disso, é se a poesia crítica corresponde a uma espécie de grau máximo da reificação, representando a deposição dos recursos próprios do poeta em face de uma situação extremamente constrangedora, ou se seria possível pensar em que medida teria havido uma transformação nas formas do eu se expressar no texto, de dentro do universo reificado do capitalismo avançado. Questão que não pretendemos resolver nos limites estreitos deste trabalho, mas que serve de ponto de orientação nas discussões específicas sobre a precariedade da expressão do eu nos poemas do *corpus*.

Ela se relaciona de perto com a valoração dada ao eu como espaço de resistência à reificação das relações humanas sob o capitalismo pleno. Para Adorno, inserido numa tradição marxista humanista, o frescor da expressão espontânea que se encontra no romantismo jovem de Goethe era um indício fundamental de que o lirismo pode constituir, através de seus meios próprios, uma trincheira de combate à alienação social, cavada no espaço individual do eu-lírico. O lirismo cumpre então uma função essencial de toda obra de arte, que é a de desautomatizar os hábitos de linguagem criados pela visão ideológica hegemônica para colocar a linguagem (e a percepção do mundo que ela possibilita) a serviço da reificação. Desse modo, o discurso íntimo do eu na lírica é visto como espaço possível de contraposição da ideologia dominante. Diante da progressiva coisificação desse eu na consciência burguesa e individualista da cultura capitalista, essa propriedade da lírica se perde e o poeta passa a escrever acossado pela sua própria imagem, numa espécie de decadência trágica e inevitável a que está condenado: o eclipse de uma expressão transparente do eu ao soar na linguagem coincide com o enfraquecimento desse eu como espaço de contestação.

Um outro aspecto importante da reificação na criação da obra de arte, e ainda relevante para os propósitos deste estudo, é proposto por Adorno em sua análise da música de entretenimento, constante no ensaio “O fetichismo na música e a regressão da audição”, de 1938. Tomando como base uma perspectiva hegeliana, Adorno faz nesse ensaio severas críticas à indústria cultural e à comercialização do *jazz* das “*big bands*”. O aspecto que nos interessa aqui é a análise da percepção crítica da totalidade da obra. O filósofo, referindo-se à música, a aborda com um instrumento conceitual – a estética hegeliana – que se aplica também a outras formas de arte. Segundo Adorno, os diversos elementos que compõem a obra de arte, ao se articularem pelo autor criador, guardam a possibilidade de produzir um olhar crítico para os problemas e contradições da sociedade, enquanto estejam efetivamente articulados na totalidade da obra; essa é mesmo uma propriedade da obra artística.

É dessa capacidade que os produtos da indústria cultural são despojados, por falsearem a articulação das partes numa totalidade falsa, porque proclamada artificialmente, sustentada pelo fetichismo da mercadoria. A totalidade falsa não é resultado de um processo vivo de articulação entre os momentos parciais da obra, a partir de um amadurecimento refletido dos recursos usados na obra e das relações entre o eu do artista e o mundo; ela é apenas um pacote que reúne um conjunto de efeitos mais ou menos a esmo, em função de seus atrativos comerciais. Na música, esse processo afasta inexoravelmente o ouvinte do aspecto autenticamente artístico da obra, constituindo a modalidade própria de como a música na era do capital sofre a reificação de sua linguagem.

O ponto que nos interessa particularmente nessas considerações é a ideia de que essa possibilidade de olhar crítico sobre a realidade social que a obra artística autêntica produz, representada em sua totalidade, é uma manifestação da autonomia da obra de arte diante de outros discursos sociais. Essa ideia se aplica a qualquer domínio artístico, incluindo o da poesia, e caracteriza o esforço realizado por boa parte da arte moderna para traçar um campo que é puramente artístico, a salvo de diretrizes vindas de fora da arte, de modo que a arte passa a ser uma atividade onde não há amarras para a imaginação humana, sítio que melhor simboliza a liberdade em relação à imagem que as ideologias fazem do mundo, naturalizando-o e retirando seu dinamismo. A arte, por outro lado, pode restaurar a diversidade de sentidos que a realidade apresenta para o ser humano, contribuindo para

romper hábitos de linguagem cristalizados pelo costume e que reproduzem uma visão ideológica conservadora.

Tais considerações são relevantes no presente estudo em função de dois fatores básicos. Primeiramente, porque, nos poemas críticos de Cesariny em que ele glosa a linguagem de outros, ela aparece apropriada por um procedimento total: a assimilação ou paródia da linguagem alheia atinge o texto globalmente, emoldurando toda a indagação sobre seu sentido e o sentido de suas partes. Em segundo, porque o trabalho de buscar uma visão da realidade mais autônoma para a obra de arte era consequente com o ambiente de fechamento político em Portugal.

Levando todas estas observações em conta, um estudo do surrealismo em Portugal, especialmente de suas heterodoxias, não pode deixar de ser um estudo de como se criaram nesse país formas simbólicas de resistência ao discurso estatal do fascismo que se disseminou tão completamente sobre a sua vida social e privada, ao longo de tantas décadas. A ditadura não conjurou apenas a força física como forma de coerção, mas também um controle sobre a circulação dos discursos no tecido da sociedade, influenciando até mesmo a subjetividade daqueles que tiveram de viver sob seu jugo. O surrealismo português, se pródigo em obras e limitado nas intervenções políticas, como se verá mais abaixo, realiza nessas obras, tirando proveito do espaço que a arte tem, legitimado pela tradição, de lançar um olhar mais livre sobre a realidade social, um trabalho de problematizar a linguagem com que se compreende e concebe a realidade, buscando negar as formas convencionais e tradicionais dessa linguagem, entendida como solidária aos poderes repressivos da sociedade.

Os artistas ligados à agitação surrealista expressam claramente, nos manifestos do Abjeccionismo, a compreensão de uma consciência de sua função social. Por exemplo, no ensaio de Ernesto Sampaio, “A única real tradição viva”, numa terminologia próxima à de Adorno:

A Moral é a acção da Poesia. Quero dizer: o poeta é exemplar. Ele não pode aceitar que à sua volta se *coisifique* o homem. Sabe muito bem precisar a sua subsistência da liberdade dos outros, porque sem a crítica engendrada por essa liberdade as suas perspectivas não se definem, ficando ele como uma máquina a projectar um belo filme sobre um espaço vazio (...).¹⁴⁷

¹⁴⁷ SAMPAIO, Ernesto. A única real tradição viva. In: VASCONCELOS, Mário Cesariny de (org.). **Surreal Abjeccionismo**. Lisboa: Editorial Minotauro, 1963, p. 69. Grifo do autor.

Mário Cesariny, por sua vez, inicia o seu mais importante livro de poesias, *Pena Capital*, de 1953, com um poema intitulado “notícia”, em que afirma, metaforizando a opressão social que o envolvia: “e como se não fosse desde já um admirável e surpreendente esforço a nossa acção de escritores / afogado num poço canta um homem”¹⁴⁸. Os dois trechos servem para mostrar que os autores do surrealismo português estavam cientes dessas questões colocadas pelo contexto político-social e refletiram sobre a função da lírica em uma sociedade sob o jugo da ditadura.

O problema que se apresenta a partir disso é a avaliação de como os autores do movimento efetivamente conseguiram se elevar a um plano expressivo realmente lírico, traduzindo a sua situação dramática no trabalho com a linguagem, ou então como ficaram presos a esse duro contexto e não tiveram meios de superá-lo. Neste aspecto, como resultado da reificação da linguagem, ao formalismo vazio ou ao narcisismo obsessivo se acrescenta o problema das influências, que já discutimos mais acima: uma necessidade imperativa de assimilar uma estética, conquistando ao mesmo tempo a autonomia criativa que a moderna concepção da arte exige do criador. A razão de ser do presente trabalho reflete em que medida se pode dizer que a obra poética de Mário Cesariny, militante do surrealismo, obtém tal elevação no âmbito da poesia crítica, uma vertente de sua poesia que apresenta de forma complexa a presença ausente de um eu-lírico diante de uma desagregação linguística racionalmente planejada, em princípio o oposto do lirismo moderno, fundado na noção de subjetividade.

Na própria produção crítica de Adorno encontra-se uma análise breve do movimento surrealista parisiense que pode contribuir para a discussão do movimento português, no pequeno ensaio “Revendo o Surrealismo”, de 1956. O estudioso alemão caracteriza o procedimento sistemático do surrealismo, tanto na poesia quanto nas artes plásticas, como “montagem”:

O esquema desses procedimentos [artísticos] é, sem dúvida, a montagem. Seria fácil mostrar que a pintura surrealista genuína opera com motivos provenientes da montagem, e que a justaposição descontínua das imagens na lírica surrealista também possui esse caráter.¹⁴⁹

Essas montagens que constituem o procedimento principal da produção dos surrealistas têm como fonte principal o universo das ilustrações que circulavam nas últimas décadas do

¹⁴⁸ VASCONCELOS, Mário Cesariny de. **Pena capital**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982, p. 11.

¹⁴⁹ ADORNO, Theodor. Revendo o Surrealismo. In: **Notas de Literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 137.

século XIX e que são chamadas de “imagens infantis da modernidade”¹⁵⁰ por Adorno, tendo em vista que elas circulavam no momento de formação da sociedade de massas. Para o crítico, o trabalho dos surrealistas consiste em resgatar o universo dessas ilustrações antiquadas, velhas, que, para eles, tinham o sabor de algo visto na tenra infância (e quando esses artistas eram crianças, as ilustrações efetivamente circulavam entre o grande público), desmontando-as e acrescentando-lhes outros elementos em função de como as lembranças infantis dos artistas as haviam preservado, obedecendo a preceitos oriundos do desejo inconsciente. Assim, a escrita automática não representa de modo direto a voz do inconsciente, mas algo que Adorno designa como a “tentativa de trazer à tona, por meio de explosões, as experiências infantis”¹⁵¹.

O dado central da poética surrealista, na visão de Adorno, é o choque ou estranhamento, que compõe o objetivo de cada uma das imagens desconcertantes. Mas esse choque não é feito com símbolos misteriosos do inconsciente: ele é construído através do fluxo de imagens, que correspondem antes a uma espécie de atulhamento crítico da imagem do mundo convencional que o europeu possuía nas primeiras décadas do século XX, invertendo-lhe a crença progressista ao confrontá-la com uma multidão de fragmentos singulares: nas imagens surrealistas “a sociedade burguesa abandona a esperança de sobreviver a si mesma”¹⁵². O ímpeto construtivo do surrealismo, que o levou a recusar o caminho do dadaísmo na direção da autoaniquilação da arte, o coloca, diante do mundo das mercadorias, a reiterar o atulhamento da realidade com as coisas estranhas que são as suas imagens, substituindo os objetos destacados convencionalmente na categorização que a língua realiza sobre a realidade por imagens que traem o sentido racional. É por isso que Adorno diz que as imagens surrealistas, ao invés de expressões puras do incognoscível inconsciente, são “fetiches da mercadoria – nos quais uma vez se fixou algo de subjetivo: a libido”¹⁵³. Ou em outra passagem, de um modo mais claro: “as deformações testemunham o efeito da proibição no que um dia foi desejado”¹⁵⁴. Assim, os poemas surrealistas trazem os restos de objetos de desejo, reorganizados em um caos de imagens desconexas.

Tal operação sobre a realidade possui um correlato no plano da linguagem que a representa. As imagens produzem uma espécie de concretização da linguagem, que as faz deixarem de compor um discurso para se tornar um conjunto de coisas que ocuparam, no

¹⁵⁰ ADORNO, Theodor, *Reverendo o Surrealismo*, op. cit., p. 138.

¹⁵¹ ADORNO, Theodor, *Reverendo o Surrealismo*, op. cit., p. 138.

¹⁵² ADORNO, Theodor, *Reverendo o Surrealismo*, op. cit., p. 139.

¹⁵³ ADORNO, Theodor, *Reverendo o Surrealismo*, op. cit., p. 139.

¹⁵⁴ ADORNO, Theodor, *Reverendo o Surrealismo*, op. cit., p. 140.

discurso, os lugares reservados às palavras e às frases, atulhando-os, como no ambiente de um brechó. Isso leva Adorno a destacar uma característica eminentemente plástica na estética surrealista. Ao aproximá-la da frase de Hegel, “A única obra e ação da liberdade geral é por isso a morte, uma morte na verdade sem sentido ou realização”¹⁵⁵, Adorno entende que a rejeição do niilismo por parte do surrealismo parisiense traz um diagnóstico que versa sobre o destino histórico das promessas iluministas, fundadoras da modernidade, ressaltando que o surrealismo trabalha transformando o discurso propriamente verbal em um mundo de elementos palpáveis:

Já se comentou, sobre a frase de Hegel, que nela o Iluminismo supera dialeticamente a si mesmo mediante a sua própria efetivação; pagando um alto preço, não como uma linguagem da imediatidade, mas sim como testemunha da reversão da liberdade abstrata em uma supremacia das coisas. Nesse sentido, é possível compreender o surrealismo como mera natureza. Suas montagens são as verdadeiras naturezas-mortas.¹⁵⁶

É somente na medida em que a revolução burguesa e o mundo que ela cria logram o sentimento de liberdade anunciado por ela que a consciência poética se vê compelida a chocar-se incessantemente com a realidade, torcendo cada vez mais sua representação, sem conseguir, contudo, recuperar a “liberdade abstrata”, mas povoando o que seria o real com imagens que o negam criticamente conduzidas por desejos recalcados, resgatando por essa via, e não pela inspiração, a participação do desejo na escrita poética. A proibição, que representa o poder social e recalca o desejo, e que é imposta pelo contexto histórico, rompe a unidade da subjetividade de tal forma que a torna “estranha até diante de si mesma”¹⁵⁷. Tal é a participação da concepção surrealista no universo reificado do capitalismo, “a meio caminho entre a esquizofrenia e a reificação”¹⁵⁸.

Entretanto, a linguagem do surrealismo não redundava em um narcisismo puro e simples, o que colocaria os textos surrealistas na malha do universo reificado do capitalismo. Embora Adorno não pareça ver com bons olhos o hermetismo poético gestado no simbolismo, do qual os surrealistas são adeptos, ele ressalta um valor contestador na poesia do movimento. Não se trata do indivíduo voltado para si mesmo, autoexaltando-se, mas do indivíduo que olha para dentro de suas memórias num contexto de constrangimento social, e só encontra no próprio desejo um sentido a mais do que o de serem memórias.

¹⁵⁵ ADORNO, Theodor, *Reverendo o Surrealismo*, op. cit., p. 139.

¹⁵⁶ ADORNO, Theodor, *Reverendo o Surrealismo*, op. cit., p. 139.

¹⁵⁷ ADORNO, Theodor, *Reverendo o Surrealismo*, op. cit., p. 138.

¹⁵⁸ ADORNO, Theodor, *Reverendo o Surrealismo*, op. cit., p. 138.

Adorno formula essa ideia escrevendo que “as imagens dialéticas do Surrealismo são as de uma dialética da liberdade subjetiva em uma situação de não-liberdade objetiva”¹⁵⁹. Tal formulação é-nos particularmente valiosa no transcurso deste trabalho, uma vez que a poesia dos surrealistas portugueses se depara com uma realidade objetiva bastante repressiva. Considere-se, mais abaixo¹⁶⁰, as observações de Risset a respeito da individualidade na poesia dos portugueses.

Pode-se, enfim, destacar que a asserção de Rifaterre sobre o caráter destrutivo da escrita automática, em relação à língua que lhe serve de suporte, não está em desacordo com a visão crítica que Adorno constrói sobre o movimento surrealista. Adorno parece igualmente desconfiar do hermetismo das imagens, embora por motivos diversos: se o motivo de Rifaterre é de ordem semiótica, uma vez que o código poético corrói a função comunicativa da linguagem, em Adorno o motivo se relaciona com a forma com que o texto poético exprime as formas de reificação. Ambos os autores desmontam, sob diferentes pontos de vista, os procedimentos retóricos do surrealismo, demonstrando que a escrita automática, a despeito de seu incensamento por Breton e outros, obedecia a preceitos retóricos como qualquer outra forma de discurso, e não podia ser colocada como forma privilegiada do uso da palavra, tal como foi feito no tom laudatório dos manifestos.

O aparato conceitual que Adorno mobiliza para propor o seu olhar para o surrealismo, dando ênfase às relações entre lírica e o contexto político-social, é um ponto de referência pertinente para abordar os esforços críticos do surrealismo em Portugal, acima de tudo porque os próprios surrealistas se interpelaram em função daquele contexto, e buscaram dar um sentido às suas obras que se inseria na luta contra o regime fascista e contra a opressão social e psicológica vivida pelos portugueses. É nesse sentido que entenderemos aqui o trabalho que a poesia crítica de Cesariny dirige sobre a tradição poética que está diante dele. E as escolhas formais do artista põem em discussão a participação da poesia surrealista na expressão e na recusa da reificação que atravessa a sociedade, impondo sobre a linguagem a preponderância da ideologia capitalista. As condições em que isso se dá e pode ser estudado são o fio condutor que atuou na seleção dos poemas que compõem o *corpus* a ser apreciado no trabalho.

¹⁵⁹ ADORNO, Theodor, *Reverendo o Surrealismo*, op. cit., p. 139.

¹⁶⁰ Ver p. 93-96 deste trabalho.

CAPÍTULO 2 – A POESIA CRÍTICA DE MÁRIO CESARINY: TEORIA E LEITURAS

2.1. O SURREALISMO EM PORTUGAL

2.1.1. O MOVIMENTO SURREALISTA PORTUGUÊS: PROPOSTAS E DILEMAS

Quando se aborda especificamente o movimento surrealista português, as questões colocadas pela oposição entre a submissão a uma orientação francesa e a busca de autonomia se fazem sentir. A começar pela existência efêmera e tumultuada do surrealismo em Portugal, que o professor Perfecto Cuadrado divide em três etapas: um “pré-surrealismo”, marcado pela publicação de *Apenas uma narrativa*, em 1942, por Antônio Pedro, e por reuniões, em 1942-44, no Café Herminius, em Lisboa, de vários artistas engajados em “atividades lúdico-criativas” de caráter “dadaísta”¹⁶¹, fase que se encerrou em 1944 com a adesão da maioria do grupo ao neorrealismo, adesão que não duraria mais de dois anos; um período “combativo”, com a formação do Grupo Surrealista de Lisboa (GSL) em 1947, como resposta e crítica ao projeto neorrealista, e a subsequente dissidência e a formação, no ano seguinte, de um grupo dissidente (GD), autointitulado “Os surrealistas”, mais próximo das propostas de Breton, embora a atividade de ambos os grupos não ultrapassasse os primeiros anos da década de 50; e o “Grupo do Café Gelo”¹⁶², que reuniu artistas do período anterior e novos nomes em reuniões que ocorreram entre 1956 e 1959, e produziu certo número de obras. Para o crítico, após esse período houve reagrupamentos ocasionais, como o movimento Surreal-Abjeccionista em 1967, e a agitação coletiva propriamente ligada ao surrealismo se encerrou em 1970, com a publicação de uma coletânea denominada *Grifo*.

O momento crucial da eclosão surrealista em Portugal é o segundo período, quando se formaram e se desagregaram os dois grupos surrealistas. Em 1947, como reação ao neorrealismo vinculado à orientação stalinista, forma-se o GSL, reunindo artistas remanescentes do Café Herminius e outros, dos quais a maioria havia passado pelas fileiras neo-realistas, e buscavam no surrealismo um discurso crítico contra essa orientação.

¹⁶¹ CUADRADO, Perfecto. Introdução. In: CUADRADO, Perfecto (org.). **A única real tradição viva – Antologia da poesia surrealista portuguesa**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998, p. 29.

¹⁶² CUADRADO, Perfecto, op. cit., p. 32.

Cesariny, numa linguagem que ainda não era surrealista, escreveu sobre o neorrealismo: “Burgueses somos todos / ó literatos / burgueses somos todos / ratos e gatos”¹⁶³. O GSL, mirando-se no modelo parisiense, engajou-se em uma preocupação de intervenção no panorama cultural lisboeta, além da investigação estética propriamente dita. Entretanto, poucos meses depois (agosto de 1948), ocorreu uma dissidência do GSL, encabeçada por Cesariny, que se exprimiu então nos seguintes termos, numa carta dirigida a Antônio Pedro: “Serve esta para dizer que me desligo inteiramente do chamado Grupo Surrealista de Lisboa por não acreditar que seja grupo e menos ainda que seja surrealista”¹⁶⁴. Marinho destaca que a formação de um grupo surrealista dissidente exprime a busca de “um surrealismo puro e animado do espírito dos primeiros surrealistas franceses”¹⁶⁵, e nesse sentido, de um surrealismo que seguisse a linha bretoniana, contrapondo-se à tendência do GSL em privilegiar uma linha mais politicamente comprometida, identificada com a obra de Louis Aragon e com as obras mais politicamente engajadas do grupo de Paris.

Em 1949 os dois grupos realizaram suas exposições. Em janeiro, o GSL fez sua primeira e única exposição, com a participação dos artistas José-Augusto França, Alexandre O’Neill, António Pedro, António Dacosta, Fernando de Azevedo, João Moniz Pereira e Vespeira. O catálogo da exposição foi censurado por defender a candidatura de Norton de Matos, “oposição” ao candidato de Salazar, nas eleições presidenciais que se realizariam em breve; a capa do catálogo ficou em branco, com o X da censura salazarista, como forma de protesto dos artistas, mas o evento mostrou os limites estreitos em que a sua opinião e a disposição de expressá-la estavam encerrados pela censura fascista. Juntamente com a exposição, foram publicados os chamados “Cadernos surrealistas”, quatro livros compostos pelo catálogo da exposição, dois livros de poesia, de Pedro e O’Neill, e um livro com artigos e manifestos de França; apenas mais um livro, contudo, seria publicado, da francesa Nora Mitrani, em 1950. Segundo observa Marinho, “poucos foram os ecos que esta exposição mereceu”¹⁶⁶, e nenhum eco fora dos círculos intelectuais.

O GD afirmou-se em performáticas e polémicas intervenções nas reuniões do JUBA (Jardim Universitário de Belas Artes, na Universidade de Lisboa) em maio de 1949,

¹⁶³ VASCONCELOS, Mário Cesariny de. Litanias para os tempos de revolução. In: **Burlescas, teóricas e sentimentais**. Lisboa: Editorial Presença, 1972, p. 73.

¹⁶⁴ apud MARINHO, Maria de Fátima. **O surrealismo em Portugal**. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1987, p. 45.

¹⁶⁵ MARINHO, Maria de Fátima, **O surrealismo em Portugal**, op. cit., p. 45.

¹⁶⁶ MARINHO, Maria de Fátima, **O surrealismo em Portugal**, op. cit., p. 49.

que tinham por tema o surrealismo; os dissidentes obtiveram, com essas sessões, o escândalo que os surrealistas franceses tanto praticaram nos anos 20, muito embora sua repercussão não ultrapassasse novamente os círculos intelectuais e acadêmicos. Em junho e começos de julho, o GD organizou a “Iª Exposição dos surrealistas”, na qual participaram Henrique Risques Pereira, Mário Cesariny, Pedro Oom, António Maria Lisboa, Fernando José Francisco, Mário Henrique Leiria, Cruzeiro Seixas, Fernando Alves dos Santos, Carlos Eurico da Costa, António Paulo Tomaz, João Artur da Silva e Carlos Calvet. A exposição não teve uma recepção melhor do que a do GSL. Os dois grupos se dedicaram, nos últimos meses de 1949, a atacar-se mutuamente em artigos de jornal, mas essa polêmica foi minguando pela dispersão do GSL em fins de 1949 e começos de 1950, sendo que a última atividade que organizaram foi a conferência da referida Nora Mitrani, em janeiro de 1950.

O GD sobreviveu à desagregação do GSL, mas apenas para agonizar também nos anos seguintes. Em junho de 1950, realizaram sua segunda e última exposição, com menor quantidade de participantes: Leiria, Cesariny, J. A. da Silva, Seixas, José Francisco e Risques Pereira, e com a mesma repercussão acanhada. Nos anos de 50 e 51 o grupo realizou a publicação de diversos trabalhos literários e se envolveu em várias polêmicas nos jornais, com ex-membros do GSL e com a crítica especializada, em particular com o presencista João Gaspar Simões. Mas baixas em seu reduzido elenco vieram a inviabilizar a continuidade do grupo: O'Neill (que colaborou com os dissidentes após a dissolução do GSL) saiu em 1951, Leiria em 1952, António Maria Lisboa faleceu precocemente, de tuberculose, em 1953, e Cruzeiro Seixas mudou-se, no mesmo ano, para Angola. Permaneceram respondendo pelo surrealismo alguns artistas isolados, com destaque para Mário Cesariny e Natália Correia, que encarnariam com o tempo a memória viva do movimento. Cesariny, citado por Marinho, avaliou em entrevista de 1972 a experiência do GD: “A nossa actuação aqui é e foi sistematicamente desorganizada. Nem sequer formámos realmente um grupo. Éramos umas pessoas zangadas no meio do mar alto e havia um naufrágio – nós escolhemos a mesma jangada”¹⁶⁷. Segundo a avaliação de Leiria, em carta de 1951 a Carlos Eurico da Costa, a consequência disso foi uma falta de envolvimento maior dos artistas com os próprios objetivos a que se propuseram:

Como sabes, verificaste e assististe, nada de verdadeiramente revolucionário construímos, já porque não pudemos, já porque, por vezes, não o quisemos. A nossa luta caracterizou-se sempre por uma fuga

¹⁶⁷ apud MARINHO, Maria de Fátima, **O surrealismo em Portugal**, op. cit., p. 65-66.

constante às responsabilidades e por uma qualidade muito próxima da “blague”. Dela nos resta agora e apenas a verdade encontrada pela experiência poética, verdade essa que nos é cara mas que, para mim, acho insuficiente como meio de combate.¹⁶⁸

Por outro lado, essa desorganização do grupo dissidente se traduziu na firme disposição dos artistas de, ao mesmo tempo em que reivindicavam para si a autenticidade e a radicalidade da postura surrealista, rejeitar vivamente qualquer tentativa da crítica de “enquadrar” os artistas em uma visão pré-concebida de surrealismo. Essa irredutibilidade contra qualquer ortodoxia está bem expressa no manifesto de Cesariny “Mensagem e ilusão do acontecimento surrealista”, publicado na coletânea *A intervenção surrealista*, de 1966:

Pode-se ser surrealista sem se ter lido Breton. Pode-se ler Breton e não se ser surrealista. Pode-se ser surrealista e não se ser, realmente, mais nada. Pode-se não ser surrealista e prestar-se com isso excelente serviço a todos e ao surrealismo em especial (...) Nunca nos propusemos repetir num tempo e num espaço “nossos” a teoria do surrealismo nascente, a não ser na medida em que nascíamos nele.¹⁶⁹

Quando os artistas ligados ao surrealismo voltaram a se reunir, juntamente com novos integrantes, no final dos anos 50, nos Cafés Royal e Gelo, já não havia entre eles uma ênfase especial na palavra “surrealismo”: o grupo se organizou sem propor-se como movimento específico. Antônio José Forte, citado por Cuadrado, assim se refere às reuniões do Café Gelo:

Agora, porém, nesse final de década de cinquenta era o modernismo, que desde **Orpheu** tivera de sobrevoar a grande altura a cabeça da contra-revolução presencista e a cabeça mole do neo-realismo, para não falar doutras cabeças, que se sentava às suas mesas (...) dez anos depois de sentar no café Herminius com o nome de Grupo Surrealista. Um verdadeiro escândalo, que não era provocado por um manifesto, por um grupo com nome próprio, por uma revista, mas por um grupo iconoclasta e libertário onde se falava de tudo, até de literatura e arte, e de rosas também.¹⁷⁰

Cesariny, contudo, empenhou-se em manter o termo vivo, organizando nos anos 60, com remanescentes do grupo do Café Gelo, a publicação da referida *A intervenção*

¹⁶⁸ apud MARINHO, Maria de Fátima, **O surrealismo em Portugal**, op. cit., p. 94.

¹⁶⁹ VASCONCELOS, Mário Cesariny de. Mensagem e ilusão do acontecimento surrealista. In: VASCONCELOS, Mário Cesariny de (org). **A intervenção surrealista**. Lisboa: Ulisséia, p. 237.

¹⁷⁰ FORTE, António José. Breve notícia, breve elogio do grupo do Café Gelo. Apud CUADRADO, Perfecto. **A única real tradição viva – Antologia da poesia surrealista portuguesa**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998, p. 33.

surrealista, a que se seguiu em 1967 uma exposição, seguida da publicação, coletiva, do volume *Surreal Abjeccionismo*, termo criado por Pedro Oom, para identificar uma postura estética que ainda se voltava para a exploração do imaginário, mas incorporando uma nota radicalmente pessimista que destoava do surrealismo francês, criando com isso o que Lopes e Saraiva chamam de “amálgama”¹⁷¹ com tendências contemporâneas, como o teatro do absurdo e o existencialismo. Abrindo o volume, a dupla epígrafe de Oom, enquanto rende homenagem a Breton, citando um trecho do Segundo Manifesto que afirma que “tudo leva a crer que existe um certo ponto do espírito de onde a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incommunicável, o que está em cima e o que está em baixo deixam de ser apercebidos contraditoriamente”, contrapõe-se a Breton ao reproduzir o mesmo trecho, mas com um acréscimo: “(...) deixam de ser e não deixam de ser apercebidos contraditoriamente”¹⁷². Em entrevista ao *Jornal de Letras e Artes*, em 1963, citada por Marinho, Oom afirma sobre o abjeccionismo que o seu fim é o mesmo do surrealismo, e explica:

Nós também acreditamos na existência de um determinado ponto do espírito onde a vida e a morte, o alto e o baixo, o sonho e a vigília, etc, deixam de ser contraditoriamente apercebidos, mas cremos igualmente na existência de um outro ponto do espírito onde, simultaneamente à resolução das antinomias se toma consciência das forças em germe que irão criar novos antagonismos.¹⁷³

A despeito de sua proposta, o abjeccionismo não se transformou em movimento coletivo, e sua principal manifestação foi a referida coletânea; parece-nos, contudo, que o abjeccionismo formula a questão de um modo que representa bem o espírito dessa manifestação, que se manteve vivo em Cesariny e em outros artistas do grupo, antes mesmo de sua experiência como surrealistas.

Assim, a efemeridade da existência grupal do surrealismo português leva a uma séria ponderação das afirmações de Rivas sobre a suposta inferioridade dos portugueses e o seu “complexo de bastardo”, ainda mais quando se verifica que também houve, durante as polêmicas entre o GSL e os dissidentes, diversas idas a Paris de integrantes dos dois grupos, em busca de uma filiação formal ao grupo de Breton, filiação afinal recusada a ambos. Teria o crítico francês razão no que afirma, e então chegaríamos à conclusão de

¹⁷¹ SARAIVA, António José & LOPES, Oscar. **História da literatura portuguesa**. 7ª Ed., Santos: Livraria Martins Fontes, 1973, p. 1136.

¹⁷² OOM, Pedro. In: VASCONCELOS, Mário Cesariny de (org.). **Surreal Abjeccionismo**. Lisboa: Editorial Minotauro, 1963, p. 13.

¹⁷³ apud MARINHO, Maria de Fátima, **O Surrealismo em Portugal**, op. cit., p. 67.

que os fatos da cultura só podem ser compreendidos sob um crivo colonialista? O problema não está nos fatos em si, que demonstram a paralisia dos grupos portugueses no que diz respeito à intervenção na sociedade, mas na maneira de entendê-los. Rivas pretende encarecer a importância da condução francesa do movimento pelo grupo parisiense redivivo no pós-guerra, e conclui pela insuficiência dos portugueses, amparado no truísmo de que só há surrealismo nas democracias ocidentais. Dizemos “truísmo” pois o argumento de Rivas é questionável: deve-se pensar que um povo que vive sob o jugo de uma ditadura é submisso e conformado, e não possui o direito de se revoltar? Antes dos portugueses terem que “se elevar” até a democracia francesa e seus modelos civilizados, pode-se perguntar se o surrealismo parisiense teria condições de se desenvolver sob um regime fascista ou nazista; a ocupação da França pelas tropas alemãs durante a guerra demonstra que a tarefa não é tão tranquila quanto possa parecer.

A nosso ver, um ponto de vista mais equilibrado poderia esclarecer o que em Rivas parece apenas um esforço desarticulado e parcial. A esse respeito, são pertinentes as observações de Jacqueline Risset em seu pequeno, porém lúcido artigo nos *Cuaderni portoghesi* sobre o surrealismo português¹⁷⁴. Risset parte dos mesmos questionamentos de Rivas: seria o surrealismo português uma mera sombra do francês? Ao que responde negativamente, embora o surrealismo dos portugueses não tenha se dado “segundo a modalidade inventada e praticada pelo grupo bretoniano”¹⁷⁵. A crítica destaca que a vanguarda portuguesa que se reuniu nos grupos surrealistas viveu a paradoxal situação da inatualidade, devido a dois fatores: o fechamento do contexto político do fascismo salazarista, onde a revolta contra o Estado significava efetivamente um “suicídio inútil”¹⁷⁶, e o caráter anacrônico desse surrealismo, que se baseou totalmente nos manifestos e discussões próprias do entre-guerras, do “surrealismo histórico”, e de textos que o delimitam nessa perspectiva, como por exemplo a referida História do surrealismo, de Maurice Nadeau, ao que Risset comenta: “É difícil compreender hoje como um grupo ‘surrealista’ possa ter nascido desta página objetivizante e conclusiva”¹⁷⁷.

Risset propõe que a originalidade do surrealismo português nasce da singularidade de sua situação histórica, que não é vista como limitante, mas como condição importante de sua identidade. Contrariamente ao surrealismo parisiense, que recusava a obra

¹⁷⁴ RISSET, Jacqueline. I discepoli di Breton: paradossi di un'avanguardia inattuale. In: **Quaderni portoghesi**. Pisa: Giardini Editori e Stampatori in Pisa, n° 3, 1978, p. 81-88.

¹⁷⁵ RISSET, Jacqueline, op. cit., p. 82.

¹⁷⁶ RISSET, Jacqueline, op. cit., p. 85.

¹⁷⁷ RISSET, Jacqueline, op. cit., p. 82.

individual, “vista como produto individual, finito, integrado no mercado burguês”¹⁷⁸, em favor da atividade de grupo, que dissolvia “o ponto de vista estético do ‘Poeta’”¹⁷⁹, os surrealistas portugueses se destacam justamente pelas obras que produziram, enquanto sua atividade de grupo, restrita pela censura fascista, e afetada pela própria desorganização dos participantes, foi bastante limitada. Entretanto, ao invés de constituírem uma sombra do surrealismo histórico, os portugueses o assimilaram segundo uma outra dinâmica própria da realidade portuguesa, na qual a obra individual representava àquela altura um “símbolo e estímulo à liberdade de criação”¹⁸⁰, diante da ideologia oficial fascista e também do neorrealismo, “única forma estética de oposição então existente”¹⁸¹, que condenava uma expressão literária mais pessoal em nome de uma literatura de propaganda da revolução e do Partido. Assim, no contexto português a obra individual, que era taxada de burguesa pelos surrealistas de Paris, era um valor positivo a ser afirmado, uma vez que a própria individualidade não era um dado estável diante do Estado policial fascista, e tinha de ser conquistada e construída. Esse dado é relevante na reflexão sobre a construção do eu-lírico na obra de Cesariny.

A defesa irredutível da liberdade de criação individual, em relação até mesmo às diretrizes do surrealismo francês, se consistiu numa barreira para a consolidação dos grupos, foi uma tomada de posição crítica em relação ao contexto, resultado de uma avaliação consciente dos artistas portugueses – e não a mera expressão de um recalcado complexo de bastardo. Isso quer dizer que a divisão empreendida por Rivas entre atividade grupal, o “verdadeiro” movimento, e a simples “atitude” surrealista é uma divisão falsa, pois as coisas não se passam de forma tão simples: os portugueses, típicos candidatos a marginais, conseguiram com sua atitude encarnar a problemática central do surrealismo, encoberta pela questão da escrita automática, a saber, a defesa da liberdade de criação na arte, em meio ao fechamento político do pós-guerra, quando as relações entre arte e política estavam especialmente sujeitas ao autoritarismo dos políticos.

As relações com o surrealismo do grupo de Paris são, pois, mais complexas do que uma relação de tipo “gabinete central / sucursais”, e envolve, como já salientamos, a consideração da produção efetiva dos artistas, e não a sua simples desqualificação, por não se enquadrarem em critérios pré-estabelecidos. Se essa relação for pensada de forma

¹⁷⁸ RISSET, Jacqueline, op. cit., p. 82.

¹⁷⁹ RISSET, Jacqueline, op. cit., p. 82.

¹⁸⁰ RISSET, Jacqueline, op. cit., p. 83.

¹⁸¹ RISSET, Jacqueline, op. cit., p. 83.

puramente institucional, escapa-nos o que há nela de mais essencial, a reflexão sobre o sentido do surrealismo enquanto movimento de ideias. Pois, enquanto encarnou o período entre-guerras, onde esses artistas desenvolveram sua práxis, o movimento viveu os seus dilemas entre pensamento e ação; no pós-guerra, contudo, coloca-se a questão do que é válido universalmente no surrealismo, para além de sua circunstância específica, o que é válido para todos. Essa indagação ultrapassa a dimensão institucional, que se torna secundária, e abrange as obras, o que os surrealistas escreveram, pintaram, etc, e a memória que se tem disso, inclusive do esforço de alguns em negá-las.

Daí que Risset afirme, enfim: “mais do que signo de pertencimento a uma corrente concreta, o nome ‘movimento surrealista’ funcionava para os seus participantes como símbolo e estímulo da liberdade de reinventar por meio da criação individual”¹⁸², e assim a palavra “surrealismo” ganhava para os portugueses um sentido “antiparalisante”¹⁸³ em relação à situação política intransponível. Foi assim que eles cultivaram uma estética marcada por tais circunstâncias: em primeiro lugar, não havia um projeto político dos grupos, o que a crítica demonstra examinando os manifestos a fim de mostrar a vaguidão das referências políticas que há neles; em segundo, os portugueses desenvolveram uma visão menos otimista e entusiasmada do que os franceses, marcada por imagens noturnas, angustiadas, tensas; finalmente, essa visão mais angustiada acabou por se transformar em crítica à visão de mundo excessivamente luminosa e positiva de Breton, sobretudo na fase abjeccionista:

A própria palavra “abjeccionismo” assinala uma espécie de revolta contra o aspecto “elevado” de Breton, o que Bataille lhe reprova como “icariano”, ao qual opõe (...) a vitalidade do “putridume” e a atividade revolucionária “da velha corja” (contra a água luminosa da elevação surrealista).¹⁸⁴

Assim, na citada abertura do volume *Surreal Abjeccionismo*, Pedro Oom queria opor um ponto de vista crítico ao surrealismo de Breton, confrontando-o com seu fantasma, a desintegração dadaísta: “Vence a contradição; é o que diz a minúscula correção textual de Pedro Oom, surpreendendo na figura respeitada do Mestre o seu lado de ‘rebelde angelical’ e de aspiração à unidade pacificante”¹⁸⁵. Risset nota que os portugueses construíram essa visão crítica a partir de sua própria situação, dando uma contribuição

¹⁸² RISSET, Jacqueline, op. cit., p. 83.

¹⁸³ RISSET, Jacqueline, op. cit., p. 83.

¹⁸⁴ RISSET, Jacqueline, op. cit., p. 86-87.

¹⁸⁵ RISSET, Jacqueline, op. cit., p. 87-88.

original ao movimento, e não simplesmente com a letra da adesão formal, mas superando criticamente sua suposta condição de periferia: “os surrealistas portugueses fizeram da palavra ‘surrealista’ um uso eminentemente *surrealista*: na medida em que ela vem representar para eles, em vez do signo de uma dependência cultural, uma chave mágica (mas *atual*) de liberação”¹⁸⁶.

Este trabalho tem uma visão solidária com as colocações de Risset, que, a nosso ver, abrem, e não fecham, uma possibilidade crítica para o estudo da voz poética que os surrealistas portugueses cultivaram, possibilidade que não se dá pela mensuração da insuficiência, definida *a priori*, mas pela escuta da voz e da intenção dos autores e de seu sentido dentro da cultura portuguesa de que fazem parte; em outros termos, optamos por nos colocarmos diante da dimensão histórica de nosso objeto, e não de seus valores metafísicos. Não é preciso (como acontece frequentemente na crítica) “acreditarmos” nos artistas surrealistas, quando proclamam que o surrealismo é a-histórico, o que é evidentemente uma artimanha de sua parte, concebida para encarecer as ideias que defendem. Entrar pelo caminho de tal crença é enveredar pelo mesmo caminho de definições apriorísticas que uma crítica como a de Rivas sustenta. A maneira de evitar esses caminhos é a consideração do que efetivamente ocorreu, das obras que foram escritas e do contexto hostil que as gerou.

Sob este aspecto, Moisés destaca que o grande inimigo dos surrealistas portugueses era “o secular apego à oratória, à palavra como círculo vicioso, autossuficiente, com seu inesgotável manancial de preciosidades vocabulares, frases de efeito, malabarismos sintáticos, alusões veladas, torneios alegóricos, microanalitismo diluidor, etc”¹⁸⁷. Esse apego se traduzia historicamente, no momento em que o surrealismo surgiu em Portugal, em dois fenômenos tidos como basicamente iguais em suas concepções de arte, apesar de rivais em termos ideológicos: de um lado, a ditadura de Salazar, e do outro, o neorrealismo literário, tributário do realismo socialista. Ambos autoritários e normativistas, social e culturalmente. O crítico observa que “a revolta se dirige contra a tradição literária, feita de oratória e verbalismo, uma tradição visivelmente dicotomizada: de um lado, o discurso de palavras; de outro, o discurso de coisas – universos paralelos que só ocasionalmente se encontram”¹⁸⁸. Em convergência com as afirmações de Risset, Moisés enfatiza que o

¹⁸⁶ RISSET, Jacqueline, op. cit., p. 88.

¹⁸⁷ MOISÉS, Carlos Felipe. Surrealismo em Portugal. In: **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 30/12/1984, nº 415, caderno Folhetim, p. 3-5.

¹⁸⁸ MOISÉS, Carlos Felipe. Surrealismo em Portugal. Op. cit., p. 5.

surrealismo português, em sua revolta contra as formas tradicionais de discurso, retomou a seu modo e dentro de condições históricas próprias as reivindicações básicas do movimento: revolta contra a tradição e defesa do Amor, da Poesia e da Liberdade, tal qual Breton formulara em seu romance *Arcane 17*, de 1944. Ele ainda destaca que o surrealismo em Portugal foi “fenômeno ao mesmo tempo internacionalista, por seus vínculos com o movimento francês, e local, por acolher uma série de tendências autóctones, como a vocação polemista, a sátira, a ironia, o radicalismo e um senso muito especial de realidade”¹⁸⁹.

2.1.2. A ESCRITA SURREALISTA DE CESARINY: ALGUMAS QUESTÕES

As observações de Marinho acerca da poética de Cesariny atribuem a ela um valor ambíguo. Ao longo de numerosas páginas, a crítica, empenhada no levantamento de características surrealistas na poesia de Cesariny, ressalta em diversos pontos a tutela da escrita cesarinyana para com a obra de Breton, afirmando que, já nos primeiros poemas em que Cesariny critica o neorrealismo, “o espírito e as influências de Breton e das suas doutrinas já calavam fundo no escritor português”¹⁹⁰, e observa enfim, de modo categórico, que Cesariny aceita “quase sempre devotamente todas as teorias do mestre André Breton”¹⁹¹ e inclusive tentou freqüentemente “imitar”¹⁹² o surrealismo francês. O estudo de Marinho explora largamente esse conceito, mostrando como a produção poética de Cesariny está conduzida em grande parte com base nos preceitos de Breton. Por outro lado, Marinho também dá ênfase à ideia de que Cesariny constrói uma poética pessoal, com características próprias em relação ao surrealismo francês. Essa poética é marcada pela presença do humor, traço que também é valorizado por Breton, mas vincula-se igualmente à tradição portuguesa, e por isso constitui uma referência própria ao contexto pessoal do poeta português: “Com base no humor e nos processos dele decorrentes, surge uma arte poética, irônica, humorística, surrealista, cesarinyana”¹⁹³. Para a crítica, essa poética própria de Cesariny é uma “poética corrosiva mas que pretende sobretudo desmistificar

¹⁸⁹ MOISÉS, Carlos Felipe, *Surrealismo em Portugal*, op. cit., p. 3.

¹⁹⁰ MARINHO, Maria de Fátima, *O surrealismo em Portugal*, op. cit., p. 320.

¹⁹¹ MARINHO, Maria de Fátima, *O surrealismo em Portugal*, op. cit., p. 376.

¹⁹² MARINHO, Maria de Fátima, *O surrealismo em Portugal*, op. cit., p. 383.

¹⁹³ MARINHO, Maria de Fátima, *O surrealismo em Portugal*, op. cit., p. 367.

valores e conceitos geralmente aceites pela sociedade predominantemente burguesa”¹⁹⁴, e ela não se constitui de pronto nas primeiras publicações do poeta:

Dá a impressão de que a arte poética cesarinyana se vai construindo lenta mas seguramente, autodefinindo-se em todos os aspectos, fazendo jus ao seu autor que, para além de escritor, se revelou também um dos principais (se não o principal) críticos do surrealismo português em todas as suas manifestações.¹⁹⁵

Assim, aparecem lado a lado tanto o movimento de assimilação da influência de Breton quanto o movimento de construção de um estilo próprio, e ambos os movimentos convivem, na obra de Cesariny, sem antagonismo, para constituir

uma arte poética que, embora sempre fielmente surrealista, se torna também cada vez mais cesarinyana, isto é, não abandonando os princípios básicos que regem toda a sua obra, não esquece as suas preocupações fundamentais e uma vivência autônoma e distinta de qualquer poética previamente estabelecida.¹⁹⁶

Nesta altura, o método de Marinho revela seus limites: uma vez que a crítica busca fazer um apanhado do que é e do que não é surrealista (num sentido ortodoxo e um tanto categórico) em Cesariny, faltam mais elementos para aprofundar uma caracterização do que seria essa arte poética pessoal; ela só tem como estabelecer o seu vínculo com um elemento valorizado pelo surrealismo, o humor, mas o lugar deste humor nos valores defendidos pela obra do poeta e na sua visão de mundo particular permanece vago. Além disso, pode haver, e pretendemos demonstrá-lo, outras características que não estejam explicitamente vinculadas aos critérios de surrealidade levantados pela crítica, e que desempenhem um papel relevante na constituição da poética de Cesariny, caso em que o método de Marinho tem pouco a dizer.

Por outro lado, Moisés destaca, sem deixar de mencionar a influência de Breton, a singularidade da poética de Cesariny, propondo que o principal elemento formal de sua poética é o que chama de “cerebralismo”: sua poesia já possuía alto grau de elaboração formal mesmo antes dele se tornar surrealista; elaboração, contudo, que não visa à ordenação buscada pelo concretismo de orientação mallarmaica, mas sim ao caótico de uma tradição rimbaudiana. O crítico afirma que “o caótico da poesia de Mário Cesariny se manifesta como desarticulação sintática, lógica, adentro de um processo nitidamente

¹⁹⁴ MARINHO, Maria de Fátima, **O surrealismo em Portugal**, op. cit., p. 391.

¹⁹⁵ MARINHO, Maria de Fátima, **O surrealismo em Portugal**, op. cit., p. 403.

¹⁹⁶ MARINHO, Maria de Fátima, **O surrealismo em Portugal**, op. cit., p. 416.

cerebral de desmontagem”¹⁹⁷. Esse processo de desmontagem relaciona-se com a revolta contra a tradição oratória mencionada mais acima: “A desarticulação do discurso funciona como metáfora da revolta contra uma realidade absurda e opressora, que deve ser destruída a partir de sua representação em palavras”¹⁹⁸. A obra poética de Cesariny representa um esforço no sentido de negar as imposições sociais pela desmontagem do discurso ideológico da burguesia, direitista e esquerdista, e de revolta contra qualquer coerção à imaginação individual. Nas palavras de Gil de Carvalho:

A radical recusa da atribuição pelos outros de um lugar antes que o eu possa dizer o seu lugar no mundo, a violenta agressão contra uma ordem, qualquer ordem, que force o homem a (re)encontrar-se no que já está distribuído e não a buscar a sua descoberta num mundo de cada vez novo para quem nasce, a veemência contra a organização societária, eis esta maneira visionária do concreto que é a “obra”, o “poema” – em Cesariny.¹⁹⁹

Assim como Marinho, Moisés destaca o humor como elemento que se presta a expressar esta agressividade. Conforme o crítico, o humor “fornece as bases de uma das mais caras técnicas surrealistas”²⁰⁰, em virtude de seu poder de liberação psicológico, simultâneo à sua capacidade de incitar a insubmissão. Na obra de Cesariny,

a ironia e o humor decorrem de um sentimento de revolta (...) que se manifesta no desejo de desintegrar essa mesma realidade, em decorrência de “sentir a lamentável inutilidade, a absurda irreabilidade de tudo”. Em suma, uma atitude ortodoxamente surrealista.²⁰¹

Tal ortodoxia, por outro lado, é relativizada pelo poeta ao organizar sua poesia com a predominância quase completa de elementos oriundos do plano das percepções, deixando de lado a “manipulação abstrata da realidade” que caracteriza a poesia dos surrealistas de Paris por “uma total adesão ao mundo concreto”²⁰²; isso serve como crítica à concepção ortodoxa de Breton, o que faz com que o crítico siga uma linha convergente com as afirmações de Risset. Enfim, tal caráter de proliferação dos elementos perceptivos faz com que a poesia de Cesariny adquira um forte caráter plástico, limitado à “realidade

¹⁹⁷ MOISÉS, Carlos Felipe. Mário Cesariny de Vasconcelos. In: **Poesia e Realidade**. São Paulo: Cultrix, 1977, p. 181.

¹⁹⁸ MOISÉS, Carlos Felipe, *Surrealismo em Portugal*, op. cit., p. 4.

¹⁹⁹ CARVALHO, Gil de. Mário Cesariny. In: **A Phalla**, Lisboa: Assírio e Alvim, nº 1, 1990, p. 102.

²⁰⁰ MOISÉS, Carlos Felipe, Mário Cesariny de Vasconcelos, op. cit., p. 174.

²⁰¹ MOISÉS, Carlos Felipe, Mário Cesariny de Vasconcelos, op. cit., p. 174.

²⁰² MOISÉS, Carlos Felipe, Mário Cesariny de Vasconcelos, op. cit., p. 178.

sensorial”²⁰³, afastando-se do universo puramente literário que alimentou o movimento francês.

O crítico também discorre sobre os limites da poesia de Cesariny, que ele relaciona com o que chama de “uma dissociação entre inteligência e sensibilidade”²⁰⁴. Moisés argumenta que a finalidade do surrealismo é obter

uma transformação da consciência para uma posterior reformulação das estruturas do real. (Na verdade, os dois movimentos devem dar-se simultaneamente; o ‘posterior’ é apenas para efeito de clareza.) Isto corresponde a um impulso conjunto de inteligência e sensibilidade, para que de fato se opere a transformação da consciência.²⁰⁵

Em sua poesia, Cesariny, por conta de sua sensorialidade, promove uma reformulação caótica do real, mas o movimento simultâneo de transformação da consciência não se efetiva, pois o movimento de reflexão do poeta é neutralizado pela própria tendência a não se descolar da realidade que ele descreve. Assim,

a imaginação que opera na poesia de Cesariny é mais a imaginação provocada pela inteligência [pela postura objetivista] do que a imaginação desencadeada pelo livre fluxo das emoções. Falta, aí, a consubstanciação da matéria reflexiva com a matéria perceptiva. Esta última predomina em larga escala; aquela, quando se manifesta, manifesta-se isoladamente.²⁰⁶

A poesia de Cesariny teria de desenvolver uma postura interpretativa perante o mundo para conseguir integrar a reflexão racional com a raiz dos sentimentos profundos do eu. Sem esta conexão, a matéria perceptiva que a poesia põe em jogo permanece apenas como matéria para jogos formais. Na comparação com a poesia de Antônio Maria Lisboa, poeta de lirismo denso e amigo de Cesariny, Moisés observa que Lisboa consegue a conexão entre os dois planos, o que faz dele um escritor em que o lirismo surrealista é expresso com naturalidade, enquanto a escrita de Cesariny é atravessada por uma tensão permanente. Para o crítico, essas características apontam mesmo para uma insuficiência da escrita cesarinyana, que estaria marcada por uma espécie de falta constitutiva, embora isso não comprometa, conforme Moisés, a qualidade dos poemas de Cesariny. A obra do poeta, conforme o crítico, oscila entre “altos e baixos, evidenciando os momentos em que esse esforço caotizante cede à pressão de uma estrutura mental predominante embora

²⁰³ MOISÉS, Carlos Felipe, Mário Cesariny de Vasconcelos, op. cit., p. 178.

²⁰⁴ MOISÉS, Carlos Felipe, Mário Cesariny de Vasconcelos, op. cit., p. 172.

²⁰⁵ MOISÉS, Carlos Felipe, Mário Cesariny de Vasconcelos, op. cit., p. 172.

²⁰⁶ MOISÉS, Carlos Felipe, Mário Cesariny de Vasconcelos, op. cit., p. 181.

inconfessadamente vocacionada – é o que se depreende – para a ordem”²⁰⁷. Assim, se a poesia de Cesariny é uma reação contra “uma estrutura mental excessivamente civilizada, policiada, artificializada pelo jogo estéril da lógica objetiva”²⁰⁸, ele tampouco consegue transformar a poesia em instrumento de liberação, pois “aceita, sem o perceber, as regras do jogo”²⁰⁹, uma vez que não consegue transpor os limites de seu sensorialismo. A própria consciência do poeta estaria marcada pelos valores que rejeita, o que limitaria o alcance de sua revolta.

As observações de Moisés avançam no sentido de encontrar elementos constitutivos da poesia de Cesariny que não passem pela simples imitação do surrealismo francês, ou seja, que escapem à pura ortodoxia, embora não seja totalmente claro o que o crítico quer dizer quando usa essa palavra. Na vinculação ao humor, a escrita de Cesariny reencontra ao mesmo tempo as proposições de Breton sobre o humor negro surrealista e a tradição literária portuguesa, onde a sátira é um dos gêneros mais praticados; consegue, assim, propor uma síntese entre tais elementos díspares. Quando o crítico fala em cerebralismo, já temos uma caracterização mais inusitada, uma vez que o cerebralismo parece pouco compatível com a liberdade de pensamento que caracteriza as propostas do movimento, e Moisés analisa o contraste como limitante, trazendo prejuízos à potencialidade expressiva da poética de Cesariny. Este é um ponto específico que gostaríamos de aprofundar neste trabalho de pesquisa. Acreditamos que Cesariny tem a percepção clara sobre o sentido desse contraste em sua obra e trabalha sobre ele, como opção de trabalho consciente e deliberado.

Nosso ponto de vista é que o uso de processos racionais na composição do poema corresponde à dimensão propriamente “desrealizante” da poesia de Cesariny, pois preenche as condições que o automatismo ativo propõe, ao abandonar a expressão de um inconsciente puro por um discurso crítico e ativo sobre a realidade e sobre a própria linguagem. Assim, a postura racional não é adotada por incapacidade do poeta, mas como opção estética refletida. Em consonância com tal atitude, propomos que a exploração da poesia crítica pelo poeta pode ser aproximada do “cerebralismo” de Moisés. Com uma diferença, contudo: o processo de desmontagem cerebral da linguagem descrito por Moisés atinge, na poesia crítica, um plano distinto, pois os poemas cerebrais ainda atuam sobre criações e imagens forjadas pelo poeta diretamente a partir da língua, imagens criadas “por

²⁰⁷ MOISÉS, Carlos Felipe, Mário Cesariny de Vasconcelos, op. cit., p. 183.

²⁰⁸ MOISÉS, Carlos Felipe, Mário Cesariny de Vasconcelos, op. cit., p. 182.

²⁰⁹ MOISÉS, Carlos Felipe, Mário Cesariny de Vasconcelos, op. cit., p. 182.

ele próprio”, enquanto nos poemas críticos o poeta se entrega a linguagens alheias e atua recortando-as e reinterpretando-as. Assim, há três graus de distanciamento do núcleo da subjetividade que o poeta cria: os poemas subjetivos e emocionais que exprimem o subjetivo, realizados dentro de uma concepção mais ortodoxa de escrita surrealista, os poemas cerebrais, em que o poeta desmonta o discurso, tornando-o caótico e criticando seus fundamentos ideológicos, e os poemas críticos, em que o autor manifesta uma consciência metalinguística da tradição poética sobre a qual ele pretende atuar. Assim, a construção de uma visão crítica sobre a estética surrealista passa a representar um dos aspectos importantes da poesia de Cesariny, de tal forma que é um aspecto influente na formação da visão de mundo e de arte que está presente em sua poesia. Por isso, nossos comentários incidem preferencialmente sobre poemas em que Cesariny tematiza ou foca a própria poesia, e nosso objetivo é mostrar como em tais textos o poeta desenvolve essa visão crítica.

Entre estes poemas, há alguns que cobram uma atenção especial de nossa parte: os textos em que Cesariny glosa autores valorizados pelo surrealismo, comentando a linguagem literária dos autores e mesmo apropriando-se dela, através de uma elaboração estética que faz de tais textos verdadeiros manifestos da poesia crítica cesarinyana, para além dos manifestos propriamente ditos que os surrealistas portugueses publicaram e dos textos críticos que o próprio Cesariny escreveu. Este trabalho de análise e interpretação é o que passaremos a empreender, para chegarmos às nossas conclusões finais.

2.2. LEITURAS DE POEMAS

As leituras analíticas e interpretativas de poemas críticos de Cesariny estão divididas do modo que já apontamos na Introdução deste trabalho; assim, distinguimos três níveis de leitura que o poeta realiza quando se volta para a linguagem lírica de outros autores: um nível em que a apropriação é irônica ou crítica, relativamente aos poemas dedicados a Manuel Bandeira e Cesário Verde; um nível em que ela é elogiosa e empática, particularmente no poema dedicado a Edgar Poe; e um nível em que ela serve de impulso para uma atitude radicalmente crítica em relação à constituição do eu-lírico, levando-o a uma espécie de autodesagregação, no poema dedicado a Rimbaud.

2.2.1. O POEMA “BRASILEIRA”, DEDICADO A MANUEL BANDEIRA

Brasileira

Ao Manuel

O vento não varria as folhas,
O vento não varria os frutos,
O vento não varria as flores...

E a minha vida não ficava
Cada vez mais cheia
De frutos, de flores, de folhas.

O vento não varria as luzes,
O vento não varria as músicas,
O vento não varria os aromas...

E a minha vida não ficava
Cada vez mais cheia
De aromas, de estrelas, de cânticos.

O vento não varria os sonhos
E não varria as amizades...
O vento não varria as mulheres...

E a minha vida não ficava
Cada vez mais cheia
De afectos e de mulheres.

O vento não varria os meses
E não varria os teus sorrisos...
O vento não varria tudo!

E a minha vida não ficava
Cada vez mais cheia

De tudo.²¹⁰

Este texto faz parte de um grupo de poemas de Cesariny intitulado “Nicolau Cansado Escritor”, escrito à roda de 1944, e que empreende uma sátira à figura do escritor português de sua época, fazendo principalmente uma crítica do neorrealismo em seu país e ao ambiente cultural onde os neorrealistas portugueses atuaram. Nas duas edições que este conjunto de poemas já teve, o poema, ou antipoema, intitulado “Brasileira” aparece na coletânea intitulada Poemas, de 1961, e na também coletânea Nobilíssima Visão, de 1976, com variações apenas tipográficas. Sobre “Nicolau Cansado Escritor”, Marinho observa que “não será difícil perceber o tom irónico e parodístico de que se reveste este conjunto de poemas. A ironia marca um distanciamento em relação ao neo-realismo, a consciência de sua total inoperância ao nível prático e ao nível estético”²¹¹. De fato, temos em “Brasileira” uma espécie de paródia de um conhecido texto de Manuel Bandeira, publicado em 1940 na obra Lira dos cinquent’anos, inserida no volume Poesias Completas: o poema “Canção do vento e da minha vida”. Eis o texto de Bandeira:

Canção do vento e da minha vida

O vento varria as folhas,
O vento varria os frutos,
O vento varria as flores...
E a minha vida ficava
Cada vez mais cheia
De frutos, de flores, de folhas.

O vento varria as luzes,
O vento varria as músicas,
O vento varria os aromas...
E a minha vida ficava
Cada vez mais cheia
De aromas, de estrelas, de cânticos.

²¹⁰ VASCONCELOS, Mário Cesariny de. **Poesia (1944-1955)**. Lisboa: Delfos, 1961, p. 45-46.

²¹¹ MARINHO, Maria de Fátima, **O surrealismo em Portugal**, op. cit., p. 314.

O vento varria os sonhos
E varria as amizades...
O vento varria as mulheres.
E a minha vida ficava
Cada vez mais cheia
De afetos e de mulheres.

O vento varria os meses
E varria os teus sorrisos...
O vento varria tudo!
E a minha vida ficava
Cada vez mais cheia
De tudo.²¹²

Como se pode ver claramente, o texto de Cesariny é um decalque do poema de Bandeira, com três pequenas modificações: o título, que o português substituiu por “Brasileira”, a dedicatória, um tanto gaiata, onde se lê simplesmente “Ao Manuel” e uma modificação mais decisiva: a colocação do advérbio “não” antes de todos os verbos do poema, de maneira que tudo o que o poema de Bandeira afirma, o de Cesariny nega. As palavras e mesmo a estrofação do poema de Bandeira foram mantidas na versão de Cesariny. Vêm à mente aqui os *ready-made* de Marcel Duchamp, em que um objeto qualquer é escolhido pelo artista, conforme critério seu, e reapresentado por ele, intacto ou com modificações. Octavio Paz comenta a esse respeito:

Em alguns casos os *ready-made* são puros, isto é, passam sem modificação do estado de objetos de uso ao de ‘anti-obras de arte’; outras vezes sofrem retificações e emendas, geralmente de ordem irônica e tendentes a impedir toda confusão entre eles e os objetos artísticos.²¹³

No caso do poema de Cesariny, a visada irônica é evidente, devido à natureza paródica do poema, mas as alterações feitas no poema não convocam propriamente o objeto para negar o seu caráter de obra artística, pois o próprio objeto escolhido é uma obra

²¹² BANDEIRA, Manuel. **Estrela da manhã e outros poemas (Antologia poética)**. São Paulo: Círculo do Livro S.A., 1978, p. 109-110.

²¹³ PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp ou o castelo da pureza**. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 20.

de arte, e não um objeto utilitário; não obstante, conseguem, com esse procedimento, criar um estranhamento e um distanciamento da expressão artística que é parodiada, o que converge com a intenção aberta do poeta, levando-se em consideração o horizonte conceitual discutido mais acima, em distanciar o seu poema da expressão lírica. O “gesto do artista” que Duchamp aplicou aos objetos cotidianos da civilização industrial, Cesariny o aplica aos próprios poemas, o que demonstra o caráter de discurso crítico do poema “Brasileira”, num registro em que o que está sendo criticado é aquilo que chamaremos aqui de “poética da interioridade”, que a linguagem lírica de Bandeira simboliza para o poeta português.

A “Canção do vento e da minha vida” é, com efeito, um texto em que se pode perceber por parte de Bandeira, como é usual em sua poesia, a intenção de criar um eu-lírico dotado de subjetividade, de uma interioridade profunda, de onde o olhar do poeta se constitui e toma sua posição diante do mundo. A expressão “a minha vida ficava / cada vez mais cheia” marca com o pronome possessivo um “interior” que é preenchido pelas coisas da realidade varridas pelo vento. Essas coisas se dividem em quatro grupos, nivelados pelo paralelismo na construção das estrofes: primeiro, as folhas, os frutos e as flores, elementos simples da natureza; em segundo, elementos ligados a diferentes sentidos, como as luzes (sensação visual), as músicas (sensação sonora) e os aromas (sensação olfativa); em terceiro, elementos relacionados à experiência individual e social do ser humano, os sonhos, as amizades e as mulheres; enfim, uma espécie de mergulho aos elementos mais profundos da existência, representados pelo tempo (“meses”), pelo amor (“teus sorrisos”, estabelecendo uma interpelação lírica), e, ao cabo, pelo pronome de valor totalizante que resume a diversidade da vida em uma palavra, ao mesmo tempo apagando essa diversidade pelo efeito da unificação, o pronome “tudo”. Após varrer todas as coisas particulares, até as mais profundas, o vento enfim varria tudo, síntese e termo desse movimento de coisas que enchem a vida do eu-lírico.

O que é interessante no texto do poema é que esse preenchimento do eu está em aparente contradição com a ação que é realizada pelo vento. Quando se varre algo, faz-se um movimento de expulsão, de colocar para fora, e não para dentro. Varrer algo de minha vida significa tirar esse algo de minha vida. Diante disso, é preciso indagar: como esse varrer enche, em vez de esvaziar a vida? Estaria Bandeira buscando intencionalmente o contrassenso? A nosso ver, não é esse o caso. Um indício importante para resolver a questão é dado pelo tempo verbal em que estão todos os versos do poema: o pretérito

imperfeito. Ocorre que o pretérito imperfeito é tempo verbal do eixo do tempo narrado²¹⁴. Se o vento “varria”, se a vida “ficava”, o uso desse tempo verbal, por si só, produz um distanciamento do momento da fala do poeta. Assim, a enunciação do poeta afasta as ações dos verbos para um passado, separando-as do presente, tal como o clássico “era uma vez” constrói uma barreira entre o tempo do que é narrado e o momento da narração.

Em vista disso, pode-se dimensionar melhor o problema: o que a voz do poeta nos conta, integrado a um passado separado do presente, remete precisamente às lembranças do eu-lírico, à sua memória entendida como constitutiva de sua subjetividade profunda. As coisas varridas enchem a vida do eu do poeta porque são lembranças. Enquanto eram algo intocado pelo vento, tais coisas, embora fizessem parte da vida, não a preenchiam: foi preciso que algo acontecesse com elas, que elas fossem varridas do presente, para que tomassem a feição de um passado tornado memória, passando a fazer parte da espessura profunda da vida do eu-lírico. O ganho dessa profundidade temporal se ampara na imagem do vento atuando como metáfora do tempo. No poema, o vento é o maior agente causador do que ocorre: é o sujeito do verbo ativo, enquanto a vida é sujeito de um verbo de ligação. A ação do vento, análoga ao efeito do tempo sobre o eu-lírico, faz as coisas passarem e serem integradas na memória: dessa forma o tempo é um elemento que contribui decisivamente para a constituição de uma interioridade do eu no poema.

A orientação geral desse movimento de integração na memória não é caótica, como se sugerisse uma tendência desagregadora. Ela se organiza em conjuntos de lembranças que fazem um caminho do mais elementar ao mais elaborado e enigmático, insinuando uma ordem que se impõe como trajetória do mais material ao mais abstrato e subjetivo, e mesmo ao mais espiritual. Tal ordem delineia uma imagem do universo subjetivo humano, conforme o poeta o entende, propondo o espaço de memória, tempo e afeto que o constitui. Esse universo subjetivo é um espaço hierarquizado, em que há uma gradação de elementos mais simples aos mais complexos (em paralelo com uma concepção religiosa cristã de elevação da alma), muito embora o paralelismo coloque, por sua vez, todas as lembranças num mesmo plano, evitando que se rompa o contato do mais simples com o mais complexo, e fazendo uma imagem circular em que o sublime se encontra com a simplicidade da natureza, bem ao gosto de Bandeira.

O pronome “tudo” pede um comentário à parte. A sua propriedade de sintetizar diferentes coisas, anulando suas diferenças, e convocando-as ao mesmo tempo em sua

²¹⁴ KOCH, Ingedore Villaça. **A inter-ação pela linguagem**. 9ª Ed., São Paulo: Contexto, 2004, p. 13-17.

diversidade, apresenta-se como imagem da própria imagem poética: é justamente isso o que a imagem poética faz. Então, se “tudo” representa por um lado a totalidade da memória na espessura do tempo, também representa o mecanismo da linguagem que cifra essa lembrança e lhe dá uma forma concreta quando a representa no poema. A dimensão do eu e a da linguagem convergem idealmente, e na medida em que se sobrepõem, confirmam mais uma vez o conceito, vindo do romantismo, de que a poesia é a linguagem especial para a expressão da interioridade do eu.

Sobre esse texto que se apresenta de forma tão categórica como poesia do eu, Cesariny aplica um “não” igualmente categórico. Ao estender-se a todos os verbos do poema de Bandeira, o procedimento do poeta português não altera simplesmente as imediações sintáticas do verbo regido pelo advérbio, mas altera o texto original como um todo, e a percepção que o leitor tem do poema muda na sua totalidade. A mudança se dá através da inversão de sentido do poema original, obtida por meio de dois efeitos que a colocação do advérbio cria. Primeiramente, o efeito semântico do próprio advérbio que representa a negação e com isso conota uma recusa consciente das afirmações do texto original. Se no poema original o vento varria coisas diversas para a memória do eu-lírico, construindo assim a profundidade desse eu, na paródia de Cesariny essa situação se encontra paralisada: o vento não varria, a vida não ficava cheia; em consequência, o eu que em Bandeira se enchia, em Cesariny se esvaziava.

Em segundo lugar, está o efeito cômico e irônico que a colocação do “não” produz, rompendo com o veio sentimental da poesia lírica. De fato, na medida em que constitui um gênero sério, o discurso lírico apresenta pouco espaço para o cômico; as relações intertextuais entre um poema lírico e outros poemas líricos, na maioria das vezes, não são parodísticas, e quando a paródia aparece, ela cria uma tensão inevitável com o teor lírico do texto. Neste poema, aplicado mecanicamente aos verbos do texto, sem uma ênfase especial a nenhum deles, o advérbio provoca o efeito cômico diante do texto original pela forma sistemática e inflexível por que nega absolutamente tudo o que Bandeira afirma, até o verbo final, onde há mesmo um certo estranhamento sintático que o uso do advérbio negativo provoca, em choque com o pronome “tudo”: “E a minha vida não ficava / cada vez mais / cheia de / tudo”; deixando à mostra o mecanicismo do procedimento.

Assim, o texto de Cesariny trabalha com uma inversão irônica no sentido do poema original, e essa inversão tem uma visada crítica. Enquanto o poema de Bandeira cria um espaço de interioridade a partir da imersão do eu-lírico numa experiência temporal que o

constitui, o poeta português apaga a profundidade criada por Bandeira, torna-a rasa, chamando-a à superfície. Ele o faz, por um lado, negando diretamente a dimensão temporal do texto de origem pela negação de seus verbos. Por outro lado, a dimensão interior é negada pelo procedimento global que Cesariny adota, copiando o texto de outro, introduzindo pequenas modificações e assinando como seu: o poeta encontra-se no limiar do simples plágio. A interioridade que poderia ser procurada numa análise das modificações introduzidas por Cesariny é precária, pois o procedimento é perfeitamente racional e consciente. Assim, se no poema de Bandeira é o jogo da linguagem literária propriamente dita que produz a perspectiva de interioridade, a interioridade possível no poema de Cesariny está vinculada necessariamente a uma reflexão racional e crítica, sendo por isso muito mais “fria”.

Resta considerar se há um elemento nacionalista lusófilo na escolha do título e do poeta escolhido para a homenagem. Um poema chamado “Brasileira”, escrito por um autor português sobre outro autor brasileiro, possui para o leitor brasileiro uma irresistível conotação eurocêntrica, típica da situação colonial que já foi a nossa. Seria o título do poema uma referência irônica ao Brasil e a Bandeira enquanto poeta brasileiro? Acreditamos que não. A referência à obra de Bandeira está mais relacionada à estética assumida por ele, que estabelece uma ponte entre um universo lírico romântico, com uma visão mais tradicional da coerência do eu e das relações entre esse eu e o mundo, e a estética modernista de que ele foi representante. A dramatização do eu que se vê em Bandeira é o ponto central da crítica de Cesariny, que opõe a ela neste poema um eu despojado de atributos espontâneos e afetivos.

Uma outra citação de Bandeira, no poema de Cesariny “Fantasia dramática e fuga com eco”, contemporâneo, segundo o poeta, do poema “Brasileira”, reforça esta leitura: “No fundo eu não sinto / Como sou burguês / Vou ao baile baile / Mas não sei dançar”. A referência direta é ao título do poema “Não sei dançar”, que abre o livro *Libertinagem*, um dos mais explicitamente modernistas de Bandeira. A expressão “baile baile” ainda remete, mais longinquamente, por analogia sonora, ao título e ao refrão do poema “Belo belo”, texto de 1942 publicado em *Lira dos cinqüent’anos*. As figurações do eu que Bandeira realiza em sua poesia são associadas abertamente ao narcisismo algo cínico do burguês, adotado também pelo pequeno-burguês. O poeta português rejeita essa figuração por uma diluição do eu no ritmo martelado e visceral da redondilha menor, diante da qual não se pode deixar de lembrar ainda do poema “Os sapos” de Bandeira, onde o eco também é

elemento constitutivo, o que não deixa de ser uma escolha maliciosa e crítica de Cesariny. Vê-se aqui uma outra frente em que ele se coloca contra a profundidade do eu-lírico, tomando o lirismo de Bandeira como emblemático de tal profundidade.

Outra evidência da ausência de lusofilia no poema de Cesariny pode ser percebida comparando-se o *status* das citações de Bandeira com o de, por exemplo, Carlos Drummond de Andrade. Considerado de forma positiva pelos surrealistas portugueses, é um verso de Drummond, que Cesariny transcreve literalmente, que aparece no primeiro poema do livro *Pena Capital*, “Notícia”: “Mundo mundo vasto mundo / (Carlos Drummond de Andrade) / os conspiradores conspiram / os transpiradores transpiram / os transformadores aspiram / e Deus acolhe tudo num grande cesto especial”. Aqui, Drummond aparece evocado (e até citado nominalmente) em um verso de seu primeiro livro, *Alguma Poesia*, verso pertencente ao célebre “Poema das sete faces”, que abre o livro: “Mundo mundo vasto mundo / se eu me chamasse Raimundo / seria uma rima / não uma solução”. No texto de Cesariny, o trecho não está em contradição com as colocações do eu-lírico, que invoca a estranheza das coisas diversas que se vê no mundo: “enquanto um português vivia trinta anos com uma bala alojada num pulmão / chegava eu ao conhecimento das coisas”. Desse modo, Drummond é tomado como referência para a criação do próprio poeta, e não como voz a ser criticada. Esta percepção converge com o depoimento de Alexandre O’Neill²¹⁵, que passou pelos grupos surrealistas de Portugal, e que fala da importância, para ele e para os outros, do poema “Resíduo”, de Drummond, como proposta de “desarticulação da linguagem poética”. Assim, um outro autor brasileiro, mais afim à rejeição do sentimentalismo que os portugueses praticaram, embora vindo de ambiente tão ou mais burguês que Manuel Bandeira, é citado e tratado de forma elogiosa pelo mesmo Cesariny que ironiza a poesia de Bandeira; a questão da nacionalidade não é decisiva no estabelecimento dessas relações, mas sim a postura estética dos autores citados.

O trabalho poético que Cesariny realiza neste antipoema é, pois, de crítica de uma postura estética, mas o faz como que tentando suplantar uma crítica meramente denotativa por um verdadeiro ato de linguagem, uma *performance* na linguagem, em que invoca um autor já consagrado para fazer-lhe um pastiche e profanar abertamente os valores contidos em seu lirismo; fazendo isso, questiona os próprios limites do lírico, e em paralelo com este questionamento o poeta empreende um movimento de negação do eu, desprestigiando-

²¹⁵ O’NEILL, Alexandre. Il marchio del surrealismo. In: **Quaderni portoghesi**. Pisa: Giardini Editori e Stampatori in Pisa, 1978, nº 3, p. 44.

o por ser um plagiário, um eu inautêntico. Por representar uma transgressão dos fundamentos tradicionais da poesia, esse eu inautêntico se formula como polêmico, embora tal formulação diga respeito mais ao plano da formação de uma visão crítica da modernidade poética do que ao plano da realidade política, uma vez que a polêmica que o texto procura levantar tinha um curto alcance na sociedade portuguesa, para fora do próprio grupo do Café Herminius e de um público restrito de apreciadores da arte.

A identidade de tal postura com a crítica dadaísta da tradição é saliente: a mesma mordacidade perante valores tradicionais, o mesmo culto à transgressão a partir de procedimentos radicais de linguagem. A ligação com o dadaísmo não é função apenas de uma reprodução dos temas e daquilo que se poderia chamar de “estilo” dadaísta; mas é embasada nos conceitos que os artistas ligados ao dadaísmo propuseram e discutiram. Tal ligação constitui um esforço e um trabalho do poeta no sentido de assimilar esse universo conceitual e praticá-lo no seu texto, não como cópia, mas como recriação refletida. Neste poema, ela é especialmente atestada pela identidade dos procedimentos de Cesariny com a arte de Duchamp, tal como apontado mais acima, mas com um objetivo diferente do artista franco-americano, porque a atitude crítica de Cesariny possui uma visão mais construtiva do que a de Duchamp, uma vez que, diante do radicalismo antiartístico deste, Cesariny dá ao seu poema um sentido como discurso crítico da tradição literária europeia e portuguesa, que Bandeira aceita e representa. A tradição artística é assim parcialmente recuperada, embora o seja para ser negada ou renegada em seguida pelo olhar irônico do poeta; a ironia está na dedicatória, nos advérbios negativos, na apropriação impudente das palavras do outro, na relação com o contexto.

Assinalemos, por fim, que esse tipo de procedimento estético que Cesariny adota na escrita do poema “Brasileira”, num momento em que a sua opção pela estética surrealista ainda não estava definida, delimita um dos traços estilísticos, uma das linhas dominantes de sua poesia, e que se pode encontrar em vários outros poemas feitos ao longo de sua trajetória poética, abrangendo até mesmo sua última obra, *O Virgem Negra*, de 1989 (revisada e aumentada em 1996), textos mais ou menos bem realizados como poemas críticos, dos quais destacamos os quatro textos de nosso *corpus*. Agindo diretamente sobre o texto de outro, o poeta introduz modificações que são significativas de seu olhar crítico sobre a tradição poética que lhe precede, e instaurando um quadro de valores a partir da consideração das obras dessa tradição. É também significativo que os procedimentos criativos do poeta português pouco tivessem sido adotados pela poesia portuguesa anterior

a Cesariny. A geração de Orpheu, sofrendo um influxo intenso do movimento futurista, produziu num período anterior aos desenvolvimentos finais da vanguarda francesa que foram representados pela dupla dadaísmo/surrealismo. As questões colocadas por essas tendências mais tardias do modernismo francês não foram assumidas pelos autores presencistas e não o seriam também pelo neorrealismo português, contemporâneo do poema de Cesariny. Assim, o poema “Brasileira” leva tais questões para o panorama literário da lírica portuguesa, de forma ainda incipiente mas resoluta, realizando um trabalho consciente de discussão crítica sobre a poesia lírica.

2.2.2. O POEMA “HOMENAGEM A CESÁRIO VERDE”

homenagem a cesário verde

Aos pés do burro que olhava para o mar
depois do bolo rei comeram-se sardinhas
com as sardinhas um pouco de goiabada
e depois do pudim, para um último cigarro
um feijão branco em sangue e rolas cosidas

Pouco depois cada qual procurou
com cada um o poente que convinha.
Chegou a noite e foram todos para casa ler Cesário Verde
que ainda há passeios ainda poetas cá no país!²¹⁶

De um ponto de vista ortodoxo, afeito à visão ideológica do surrealismo francês, o poeta português Cesário Verde não é necessariamente uma referência simpática aos surrealistas. Era admirador e seguidor das teorias de Hyppolite Taine sobre a criação literária, o mesmo Taine positivista que é atacado por Breton no Primeiro Manifesto do Surrealismo²¹⁷. O realismo poético de Cesário está mais próximo dos valores que o surrealismo parisiense visava negar, da “atitude realista”²¹⁸ de que fala Breton, do que da

²¹⁶ VASCONCELOS, Mário Cesariny de. **Pena capital**. 2ª Ed., Lisboa: Assírio e Alvim, 1982, p. 13.

²¹⁷ BRETON, André, **Manifestos do Surrealismo**, op. cit., p. 36.

²¹⁸ BRETON, André, **Manifestos do Surrealismo**, op. cit., p. 36.

estética representada por Cesariny. Não obstante, a poesia de Cesário é referência importante e presente em sua poesia, não apenas neste poema explicitamente dedicado a ele, mas também em alusões e citações mais pontuais que comparecem em outros poemas e em textos críticos de Cesariny. Sobre Cesário, Cesariny afirma que ele foi o “primeiro operário de um realismo poético que avassala ruas e figuras citadinas transfigurando-as até a perturbação dos sentidos”²¹⁹. E o inclui numa lista de autores do final do século XIX e início do século XX, como Gomes Leal e Teixeira de Pascoaes, que “poderia ser reclamada pelo surrealismo português como guarda-avançada do movimento que entre nós só em 1947 se consciencializou”²²⁰. Desse modo, Cesário comparece como precursor do surrealismo português num estudo feito pelo próprio Cesariny, embora a sua poesia seja realista. Além disso, a lista de precursores lembra aquela de autores sobretudo franceses que comparecem como precursores do surrealismo francês no Primeiro Manifesto de Breton²²¹, o que marca com mais ênfase a intenção de Cesariny, ao propor o seu próprio rol de influências, em postular a obra de Cesário como referência para a produção dos surrealistas portugueses.

A presença de Cesário nessa lista, ao lado de autores simbolistas que faziam uma poesia imagética mais afeita à estética surrealista, pode ser melhor compreendida se pensada dentro da tradição lírica portuguesa. Numa lírica que tão frequentemente tomava como regra o confessionalismo sentimental, como era a portuguesa, a poesia de Cesário soava inevitavelmente discrepante. O uso de técnicas de composição oriundas do romance realista²²² torna sua poesia avessa ao sentimentalismo fácil. O próprio Cesário se queixava de incompreensão, uma vez que a crítica de seu tempo o julgava por critérios alheios aos princípios estéticos por que se norteava. Desse modo Cesariny, que se mostra avesso ao devaneio sentimental em sua própria poesia, propõe uma referência que faz sentido no contexto da lírica portuguesa, apesar de realista e não totalmente encaixável na ortodoxia surrealista.

Por outro lado Cesariny, à parte sua fidelidade ou infidelidade às concepções ortodoxas do surrealismo, realiza nesse poema um dos seus textos mais políticos. As personagens burguesas que desfilam pela poesia de Cesário como que se transportam para

²¹⁹ VASCONCELOS, Mário Cesariny de. Para uma cronologia do surrealismo em português. In: **as mãos na água a cabeça no mar**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1985, p. 261.

²²⁰ VASCONCELOS, Mário Cesariny de, Para uma cronologia do surrealismo em português, op. cit., p. 261.

²²¹ BRETON, André, **Manifestos do Surrealismo**, op. cit., p. 59.

²²² MACEDO, Helder. **Nós – Uma leitura de Cesário Verde**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986, p. 17-27.

o mundo da realidade, gerando uma circularidade especialmente visada pela ironia que Cesariny lê na poesia de Cesário e devolve a ela como um espelho. Independentemente do fato dessa ironia ser uma característica que Cesariny trouxe da tradição poética portuguesa ou do olhar crítico das vanguardas, o que se vê nesse poema é a ironia como elemento de intertextualidade e como instrumento de crítica de uma realidade política sinistra, concretizada pela quase unanimidade de opinião da burguesia portuguesa em meados do século XX em torno dos valores mais que questionáveis do fascismo português, ou pela passividade dos que eventualmente não acreditavam nesses valores no sentido de questioná-los. A discussão colocada em jogo pelo texto de Cesariny abrange de forma mordaz e crítica o contraste entre as boas intenções da “Geração de 70” e o destino político que Portugal seguiria no século XX, justamente como consequência do triunfo das tendências mais liberais da política portuguesa, com a proclamação da República em 1910. Este jogo um tanto ambíguo com a figura do poeta homenageado pode ser melhor compreendido à luz de uma leitura analítica do poema.

O poema “Homenagem a Cesário Verde” é composto por apenas 9 versos, divididos em duas estrofes, a primeira com 5 versos e a segunda com 4. Não há regularidade métrica nos versos. A 1ª estrofe apresenta uma variação entre 11 e 13 sílabas, o que a deixa com uma atmosfera vagamente alexandrina, em voga no tempo de Cesário e também utilizada por ele; a distribuição desses versos segue um desenho aditivo: o 1º verso tem 11 sílabas, o 2º e o 3º têm 12 e o 4º verso tem 13, produzindo uma sensação de acréscimo progressivo, fechada ao final com um verso de 11 sílabas como o 1º. A 2ª estrofe começa com dois decassílabos (o 2º verso pode ser lido como eneassílabo), e os dois últimos versos são nitidamente prosaicos: o 3º tem nada menos que 18, e o último, cheio de elisões, pode ser interpretado como tendo 12 ou 13 sílabas, ou mesmo, caso se opte por descartar as várias elisões, 17 sílabas. Além de seu tamanho longo, o caráter prosaico dos versos finais é complementado pela frase exclamativa e coloquial que os ocupa, arrematada com um efusivo “cá no país!”. Assim, embora não haja métrica regular, há, sobretudo na primeira estrofe, um certo aproveitamento de recursos oriundos da métrica e mesmo uma evocação sutil do ambiente *fin-de-siècle*.

O título do poema estabelece uma relação direta com a obra de Cesário Verde: o poeta anuncia uma “homenagem” ao escritor da tradição inclusive consagrado pela posteridade. O conteúdo e o tratamento formal articulados no texto de Cesariny irão

contrapor ao título um elemento de ironia que modula e matiza o caráter de consagração da homenagem pública. Com efeito, a homenagem a um poeta notável feita por outro poeta através de um poema é um ato de respeito, de consideração e mesmo de veneração ao homenageado. A homenagem, usualmente, não se reveste de caráter crítico, mas sim reitera e reafirma qualidades, em geral reconhecidas publicamente. No poema, contudo, o sentido da palavra “homenagem” vai ganhar uma ambiguidade desconcertante, o que pode ser pensado primeiramente como forma de referência de Cesariny à linguagem poética do próprio Cesário.

Essa referência é marcada no poema de Cesariny pela paródia explícita ao poema “De tarde”, escrito pelo homenageado. O poema de Cesário, normalmente incluído em sua produção de caráter satírico, é o seguinte:

De Tarde

Naquele *pic-nic* de burguesas,
Houve uma coisa simplesmente bela,
E que, sem ter história nem grandezas,
Em todo o caso dava uma aguarela.

Foi quando tu, descendo do burrico,
Foste colher, sem imposturas tolas,
A um granzoal azul de grão-de-bico
Um ramalhete rubro de papoulas.

Pouco depois, em cima duns penhascos,
Nós acampamos, inda o Sol se via;
E houve talhadas de melão, damascos,
E pão-de-ló molhado em malvasia.

Mas, todo púrpuro a sair da renda
Dos teus dois seios como duas rolas,
Era o supremo encanto da merenda

O ramalhete rubro das papoulas!²²³

O poema de Cesário consiste em quatro quadras com versos decassílabos, sendo que o texto está dividido em duas metades de oito versos cada, que terminam ambas pela repetição quase idêntica, à moda de um refrão, da expressão “um ramalhete rubro de papoulas”, apenas mudando de indeterminado para determinado: “o ramalhete rubro das papoulas”. Em cada uma das metades se narra uma cena acontecida no “pic-nic de burguesas” que transcorre “de tarde”: na primeira, a cena da mulher (“tu”, marcando a interlocução lírica) colhendo o ramalhete no campo, e a segunda, uma descrição do piquenique num cenário campestre, amplo e bucólico, acompanhada das exclamações do eu-lírico sobre o ramalhete que, visto por ele entre os seios da mulher, parece-lhe sair do decote de seu vestido, confundindo-se com seus seios brancos (e palpitantes) como rolas, sugerindo aí um componente erótico na descrição.

O caráter descritivo domina todo o poema, que consiste em uma sequência de impressões visuais do eu-lírico, relatadas objetivamente: o pronome pessoal “eu” não aparece em ponto algum do texto, a não ser subentendido e diluído na única aparição do pronome “nós”, na terceira estrofe, que indica coletivamente o grupo de burgueses que passeia no campo, onde se incluem o eu-lírico e a moça a quem se dirige. Macedo observa que Cesário, em sua poesia realista e satírica, empreende uma desidealização da descrição do campo²²⁴, afastando-se da idealização idílica do campo no cenário pastoril clássico e substituindo-a por uma viva descrição das condições reais do campo, no que diz respeito ao trabalho de cultivo, colheita e até mesmo às condições comerciais dos produtos agrícolas portugueses. Entretanto, nesta “homenagem a Cesário Verde” o aspecto bucólico excepcionalmente toma conta do poema e o ocupa por completo, de modo que “De tarde” ressalta o aspecto idílico do campo, o que torna o poema um texto singular na produção realista e satírica de Cesário²²⁵.

Embora essa ênfase no aspecto idílico do campo remeta à idealização pastoral do neoclassicismo bucólico, as personagens que povoam o campo em “De tarde” são burgueses citadinos. As personagens de Cesário retomadas por Cesariny no poema se encaixam de forma específica e refletida na descrição da obra cesariana feita por ele: a transfiguração das personagens até a perturbação dos sentidos, neste caso, ocorre no

²²³ VERDE, Cesário. **Poesias Completas de Cesário Verde**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1987, p. 95.

²²⁴ MACEDO, Helder, op. cit., p. 45-49.

²²⁵ MACEDO, Helder, op. cit., p. 147-148.

sentido muito prosaico, e mesmo vulgar, da confusão entre as flores e o seio da mulher, associando o cromático ao erótico. A paisagem citadina de “Sentimento dum ocidental” que provavelmente foi a base para o comentário de Cesariny aqui está vertida em paisagem campestre. Assim, há uma espécie de fusão entre os ambientes do campo e da cidade no poema de Cesário, sintetizando sob um mesmo ponto de vista (o do eu-lírico caracterizado como um burguês citadino e um tanto assanhado) esses dois polos que orientam a sua produção poética. Daud assinala que o poema de Cesário faz a transposição de uma cena urbana doméstica para o ambiente bucólico, respondendo a um anseio de criar um clima de intimidade doméstica em meio à natureza. Substituindo as figuras (pastores e pastoras, seres mitológicos) do quadro bucólico clássico por personagens modernas e burguesas, pares de classe do eu-lírico e do poeta, Cesário “está tentando resgatar o lirismo bucólico, revendo-o pela sua sensibilidade de homem moderno”²²⁶. Ao fazê-lo, o poeta demonstra a artificialidade do cenário bucólico convencional e o caráter relativo da imagem de um campo idealizado, o que constitui uma visão crítica da convenção: “o cenário idílico é revisitado pelo poeta (...) como um mundo dessacralizado que, ironicamente, sobrevive porque se torna menos ‘pastoral’ e mais real”²²⁷. É assim que “o cenário pastoral renasce dentro do cotidiano pequeno-burguês”²²⁸. O olhar crítico que o homem moderno dirige à tradição, enquanto a resgata, mina os fundamentos do modo por que era vista pelos próprios clássicos que a cultivavam.

É significativo que o eu-lírico seja uma das pessoas que participam do piquenique, ou seja, pertencente a um grupo social essencialmente moderno. Também é significativo que o próprio Cesário também pertença a essa mesma burguesia que as personagens do poema representam. Ele poderia também participar desse piquenique. Dessa forma, a operação de substituição do quadro bucólico tradicional que o poeta realiza tem como agente a sua própria classe social como representante da modernidade. Cesário elabora, como é recorrente em sua poesia, uma visão da burguesia que, se usa o humor como instrumento para abalar a gravidade dos clássicos e tornar “reais” (e falíveis, ou até mesmo cômicas) aquelas figuras idealizadas da poesia bucólica, é também uma visão positiva que retrata o burguês como agente do processo de modernização da sociedade. E passa uma imagem, através da composição realista e racional, de poeta como artífice que atinge os

²²⁶ DAUD, Roberto. **O Livro de Cesário Verde: leituras e comparações**. 1999. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 1999, p. 102-107.

²²⁷ DAUD, Roberto, op. cit., p.102-107.

²²⁸ DAUD, Roberto, op. cit., p.102-107.

seus objetivos expressivos manejando conscientemente, mediante um trabalho com a linguagem, os elementos de seu poema.

Cesariny adota um conjunto de procedimentos formais quando se apropria da linguagem do poema de Cesário, que vai resultar na construção de uma visão crítica do poema e da posição ideológica do autor. Inicialmente, ele age sobre o ritmo do poema original, que possui em virtude dos decassílabos um ritmo bastante familiar à tradição poética portuguesa. Cesariny alonga os versos de seu poema e usa uma linguagem mais sintética, pois evoca passagens do poema de Cesário, que contém um total de 16 versos, em apenas 7 versos, os cinco da 1ª estrofe e os dois primeiros da 2ª. As referências às imagens encontradas no poema de Cesário tanto são diretas como indiretas; elas fundem e parafraseiam as imagens do poema original, acrescentando ainda a elas elementos que não se encontram no poema de Cesário, constituindo uma espécie de comentário poético ao texto original.

O primeiro verso já deixa perceber a complexa prática intertextual levada a cabo por Cesariny: “Aos pés do burro que olhava para o mar”. No poema de Cesário, há o burrico do qual a dama desce, colhendo, a seus pés ou próxima a ele, o ramalhete de flores. Mais à frente, o poeta diz que “inda o sol se via”, indicando o crepúsculo e o ato de contemplá-lo. Mas a cena do burro que observa está ausente do poema original, o que é complementado pela última palavra do verso, “mar”, que, embora seja adequada ao contexto em termos de verossimilhança, não está presente em ponto algum do poema original; Cesário não esclarece em seu poema se a cena se passa no mar ou no interior; sabe-se apenas que ela ocorre no campo. Desse modo, Cesariny desmonta as palavras e as imagens do poema original e as remonta, de um modo próximo a ele, mas com diferenças relevantes. Ainda se pode destacar o índice espacial que aparece no poema de Cesariny e que está ausente do poema original; a expressão “aos pés”, que indica algo que acontece ao rés-do-chão; a expressão é, contudo, verossímil, uma vez que no poema de Cesário há um piquenique, em que se pode imaginar a cena do burrico em pé, amarrado pelo arreio, enquanto as pessoas ceiam num forro estendido sobre o chão. Além desse sentido, porém, há um sentido mais mordaz para a expressão, se interpretada ao pé da letra: estar ao pé do burro significa estar abaixo dele, ou mesmo prostrado diante dele, o que sugere uma condição bastante rebaixada. Vê-se, então, como há diversas modalidades de referência ao texto do original, já no primeiro verso do poema.

Servindo como contraste e complemento das coordenadas espaciais que a expressão adverbial de lugar do 1º verso estabelece, o 2º verso introduz uma marca de temporalidade no texto, construída a partir da partícula temporal “depois” e da ação verbal do verbo “comeram-se”. O advérbio “depois” é oriundo diretamente do poema de Cesário, onde comparece, acrescido do advérbio “pouco”, no 1º verso da 3ª estrofe, fazendo a transição temporal entre o momento (duas primeiras estrofes) em que a mulher colhe o ramallete de flores e o momento (duas últimas estrofes) do piquenique. No poema de Cesário, é o mais saliente índice da passagem do tempo, levando o texto a uma atmosfera levemente narrativa, embora sua ênfase recaia antes nos dois momentos sucessivos descritos pelo poeta, cujo nexos de ligação mais sólido é menos o de um argumento narrativo e mais a da imagem fortemente visual do “ramallete rubro de papoulas”. Cesariny, contudo, multiplica a palavra “depois” (mais duas aparições, no 4º e no 6º versos), realçando visivelmente o arcaísmo narrativo de seu poema. A 1ª ocorrência da palavra “depois” é nesse 2º verso, em que ela estabelece a sequência de comidas num típico piquenique português: depois do bolo, sardinhas.

O verbo “comeram-se”, forma passiva, sem o agente, omite as pessoas que comem, as quais são porém identificadas no poema de Cesário: “Naquele *pic-nic* de burguesas”. O verbo permanece como verbo elíptico em todo o restante da estrofe, e sua forma passiva parece adequar-se bem a um quadro descritivo como o que Cesariny realiza sobre o original já descritivo de Cesário. Desse modo, os versos 2, 3, 4 e 5 formam uma sequência com os diversos pratos do piquenique. O 3º verso, “com as sardinhas um pouco de goiabada”, acrescenta elementos ao bolo rei e às sardinhas do 2º verso e contribui para a criação de um padrão de apresentação neutra dos pratos, padrão que será, contudo, alterado por novos elementos nos versos 4 e 5. Através dessa sequência, o poeta realça até o exagero e sarcasticamente o atributo que se pode considerar o mais material e pedestre da condição de burguês: o de pessoa que come e tem variados alimentos para se fartar.

Como reforço a esta leitura, pode-se propor a percepção de que há um movimento de vulgarização desse piquenique em relação ao de Cesário; a sequência aumentada das comidas no poema de Cesariny ganha uma tonalidade cômica, uma vez que as personagens não apenas fazem uma refeição frugal no piquenique campestre, mas se banqueteam efetivamente. Entretanto, enquanto a ceia do poema de Cesário associa a presença dos alimentos como reforço do componente erótico do poema, na leitura de Cesariny tal presença, sem deixar de passar pelo erótico (como forma de caracterização), vai se

politizar e a comida vai surgir como emblema de uma visão crítica sobre a burguesia de que Cesário fazia parte e da qual o próprio Cesariny se considera um integrante, ainda que rebelado.

No início do 4º verso reaparece o advérbio “depois”, reforçando a sucessão dos pratos como sequência temporal. Entra um novo prato, o pudim: “e depois do pudim, para um último cigarro”. A segunda parte do verso introduz um primeiro elemento que conota um estranhamento em relação ao piquenique, através da expressão de finalidade que menciona um “cigarro”, como seria normal em um piquenique, mas um “último cigarro”, o que evoca inevitavelmente uma outra atmosfera, que é confirmada pelo verso seguinte. Depois do bolo, da sardinha, da goiabada, do pudim, o que significa este “último cigarro”? Pode ser um cigarro fumado após a refeição, o que é verossímil. Este último cigarro, contudo, também remete irresistivelmente ao ambiente do fascismo: o pelotão de fuzilamento. Quem tem direito a um último cigarro é aquele que será executado. Junto com o ato comum de um piquenique, a imagem evoca, aqui sutilmente, a violência do regime fascista que se formou e se manteve no poder por décadas, graças ao apoio dessa mesma burguesia.

O 5º verso apresenta o que será comido antes do cigarro: “um feijão branco em sangue e rolas cosidas”. A palavra “sangue”, que vem reforçar a leitura da expressão “último cigarro” que propomos, introduz um elemento de violência que permanece em tensão aberta com a placidez gulosa do piquenique. Assim, em meio aos pratos variados, insinua-se o sangue e a morte, a partir do espelhamento da cor das papoulas no poema original. A expressão “em sangue” lembra as maneiras de descrever o modo de preparo de um prato, como “ao molho”, por exemplo. A possível mistura do sangue com o feijão branco visa o choque, insinuando sutilmente o canibalismo.

A palavra “rolas” é referência direta à metáfora usada por Cesário para se referir aos seios da mulher, e aqui está cheia de ambiguidades: o que são exatamente estas rolas? São os seios da mulher, e então “cosidas” é uma palavra que costura os seios sob o decote com o próprio decote, denunciando a plasticidade da cena do piquenique e a semelhança do poema de Cesário com um quadro a óleo, como é sublinhado no estudo de Daud. Ou então as rolas são um dos pratos do piquenique; neste caso, elas estariam efetivamente “cozidas”, mas o trocadilho com “cosidas” desvia essa leitura e sugere que as rolas estão como que costuradas ao texto. Isso aponta para uma consciência retórica da linguagem poética, e indica um artificialismo ainda maior na construção da cena do piquenique,

aludindo metalinguisticamente à composição do texto, e dando a entender que o poeta, tal qual a costureira, cose os elementos que usa no texto. Se as rolas são efetivamente um prato do piquenique, poderia ser o seu sangue, à moda de um molho pardo, que acompanha o feijão, e neste caso não há canibalismo na cena.

Por outro lado, as rolas são a metáfora do componente erótico do texto. O sangue aqui, além de ser uma transposição da cor vermelha das papoulas, conota um rubor que Cesário não menciona diretamente, mas que fica subentendido na presença do vermelho das flores, junto ao colo da moça. É um sangue humano novamente, símbolo do desejo, que preenche o arfar de seu peito. Cesariny associa o desejo erótico ao apetite pela comida, seguindo o poema original, mas acrescentando-lhe o elemento de violência que tinge esse desejo com um matiz sádico. Vê-se que este verso complexo cria nos ditos e nas entrelinhas uma rede de ambiguidades: o sangue, as papoulas, as rolas, os seios da moça, a costura, o feijão, canibalismo, a composição do texto, todos esses elementos se remetem uns aos outros, sem que um sentido definitivo dessa interação se imponha aos demais.

A descrição do piquenique como sequência de várias comidas num ambiente bucólico fica efetivamente perturbada, então, pelo uso da expressão “último cigarro” no 4º verso e da palavra “sangue” no 5º. Violência e erotismo se confundem numa nebulosa de conotações, mas compõem um foco sobre a cena que diverge da tranquilidade frugal do poema original de Cesário e sugere um retrato vulgarizado do comportamento do burguês, dissimulado sob a máscara hipócrita dos “bons modos”. Com efeito, os alimentos mencionados por Cesariny no piquenique de seu poema não são os mesmos do poema de Cesário. Enquanto este fala em melões, damascos e pão-de-ló, Cesariny fala de um “bolo rei”, de sardinhas, goiabada, pudim, feijão branco (rolas?). Apesar de todos esses alimentos poderem freqüentar um piquenique português, os mencionados por Cesariny, assim como a menção ao mar ocorrida no 1º verso, constituem uma atualização que Cesariny empreende em seu texto; essa atualização serve de base à outra, que incorpora os elementos de violência, insinuando até mesmo um ato de canibalismo. A violência permanece, a partir desses elementos, como presença constante em todo o poema, moldando o retrato da burguesia portuguesa traçado por Cesariny.

Na passagem da primeira para a segunda estrofe podemos notar uma diferença de tratamento gráfico: na primeira estrofe não há pontuação nenhuma, enquanto na segunda existe uma pontuação mínima, o que sugere uma articulação mais resolvida. Desse modo, a primeira estrofe apresenta o aspecto de algo desligado dos laços discursivos normais, como

se pairasse sobre o discurso, enquanto a segunda os restabelece, ao menos parcialmente. Isso amplia o caráter plástico da primeira estrofe, já bastante marcado pelo objetivismo na descrição da cena do piquenique, e pela própria escolha do texto original. Essa diferença reitera um contraste entre as duas estrofes, contraste que ocorre em função da mudança no caráter da referência ao texto original de Cesário.

Na segunda estrofe, o descritivismo e a referência direta ao poema de Cesário são deixados de lado, e o arcabouço narrativo esboçado na primeira estrofe ganha força para realizar uma espécie de continuação do piquenique narrado no poema de Cesário. Nos versos 6 e 7, fica enfatizado o individualismo burguês: “Pouco depois cada qual procurou / com cada um o poente que convinha”. A expressão inicial, “pouco depois”, retoma, na passagem da primeira para a segunda estrofe, as mesmas palavras do início da terceira estrofe de “De tarde”. No poema de Cesariny, ela estabelece uma continuidade com a cena do piquenique, articulando à cena original um movimento de dispersão dos integrantes da ceia. As expressões indeterminadas “cada qual” e “cada um” acentuam um traço que nesta segunda estrofe torna-se saliente: o esvaziamento dos caracteres pessoais na retomada do poema por Cesariny. Na paródia de Cesariny, tanto a figura da moça como a do narrador, visivelmente interessado nela, se tornam figuras neutras: a moça desaparece quase por completo, deixando apenas a cor das papoulas como vestígio, enquanto o narrador também perde o tom emotivo, à exceção do final, onde ele exclama tal qual no poema de Cesário, embora com finalidade diversa. A interlocução lírica entre o narrador e a moça, referida por ele como 2ª pessoa, também se dissolve numa comunicação direta entre eu-lírico e leitor.

A relação pessoal que resta nesse ambiente é justamente uma relação impessoal: “cada qual” e “cada um” se procuram mutuamente, mas sua característica essencial é que não estão identificados; cada qual e cada um podem ser qualquer um. O poente também não está ligado a uma reminiscência afetiva do eu-lírico. O narrador de Cesário relata o pôr-do-sol diretamente à moça, do qual ela deve supostamente se recordar, pois eles o contemplaram na mesma ocasião, possivelmente num enleio amoroso, do qual o eu-lírico não fala diretamente; no poema de Cesariny, “cada qual” e “cada um” procuram simplesmente o “poente que convinha”, ao qual não estão ligados afetivamente, uma vez que se trata de algo circunstancial. A conveniência reforça a degradação do ambiente festivo do poema original em interesse refletido ou hábito indiferente e, uma vez que há uma sugestão de ordem sexual nessa procura do poente por casais que se afastam da mesa

do piquenique, isso acentua o caráter vulgar das personagens e ainda contribui para enfatizar a tendência impessoalizante que caracteriza esses burgueses anônimos.

O 8º verso, “chegou a noite e foram todos para casa ler Cesário Verde”, estabelece um termo na sequência narrativa que vinha sendo engendrada desde o verso 2. A referência temporal da expressão “chegou a noite” extrapola os limites temporais do poema original, num movimento de ultrapassagem e expansão. É uma preparação para um procedimento central do verso, eixo de todo o poema: a transformação das personagens que compunham o piquenique em leitores de Cesário Verde, fazendo-as ingressar literalmente no “mundo real”. Paradoxalmente, a ruptura do limite temporal leva à ruptura com a verossimilhança realista, que reflui sobre si mesma numa circularidade em que as personagens burguesas do poema e da realidade se equivalem. Ao fazer a personagem tomar conta da realidade e vice-versa, Cesariny fornece as pistas para que se perceba o caráter de leitura política de seu poema. Ao se referir aos participantes do piquenique, o poeta “os acompanha” para além dessa *Belle Époque* em que a burguesia e a pequena burguesia viviam a euforia de sua ascensão social, e esse prolongamento nos leva para uma outra situação, de estranha impessoalidade, em que a euforia reverte em frieza e, não obstante, a burguesia se compõe de um único bloco homogêneo, “todos”, que enfim se dispersam de seus afazeres demasiado pedestres e vão para suas casas, realizar, em âmbito privado, a leitura de Cesário Verde, o “poeta nacional”.

Dessa forma, o verso final traz uma exclamação que, acompanhando a exclamação do poema original, não a faz, porém, como corte amorosa do eu-lírico à moça, mas faz um comentário ironicamente nacionalista: “que ainda há passeios ainda poetas cá no país!”. A referência aos passeios e poetas liga o poema de Cesariny ao universo próprio da poesia de Cesário, onde é tão comum o poeta que passeia, seja pelo campo ou pela cidade. A palavra “ainda” é palavra-chave para a compreensão do poema, pois cria um afastamento temporal entre o momento eufórico que é celebrado em Cesário Verde e o momento (meados do século XX) nostálgico daquela euforia. Ao mesmo tempo e de modo ambíguo, “ainda” é também um índice de permanência, como a atestar que as coisas estão como sempre estiveram. Na contradição flagrante entre a nostalgia e essa permanência se abre o espaço de crítica que Cesariny articula com o seu poema: crítica do que é representação da burguesia e de seus valores na poesia e nas opções estéticas de Cesário, mas também, e principalmente, crítica do papel dessa burguesia, de sua passividade ou de sua leviandade, ante os rumos da história portuguesa nos séculos XIX e XX.

A familiaridade e a cumplicidade criadas com a expressão efusiva “cá no país!”, tão tipicamente lusitana, são a marca irônica da visão crítica de Cesariny, porque põem a nu a poesia de Cesário no que ela representa como visão ideológica da própria burguesia portuguesa sobre seu papel histórico. Se Cesário critica, como no poema “Nós”, as pressões que sufocavam a produção agrícola portuguesa em sua época, e mesmo se ele leva, nos poemas urbanos, suas personagens à “transfiguração dos sentidos”, o poema “De tarde” deixa ver como Cesário, embora apresente elementos de crítica a uma visão mais conservadora da sociedade, se alinha de forma positiva como integrante da burguesia vista como agente principal do progresso português. Isso está em conformidade com a imagem positiva que Cesário faz dessa burguesia, elogiando-lhe o ímpeto produtivo, o progressismo, a “saúde” de sua forma de ver o mundo. A exclamação efusiva que vemos no final do poema de Cesariny evoca justamente uma autodeterminação da burguesia portuguesa no sentido dela se interpretar como representante maior da construção da modernidade no país. E, não obstante, é uma imagem irônica: para Cesariny, a construção dessa modernidade desembocou em uma sociedade “abjeta”, para falar nos termos em que os surrealistas portugueses se expressaram.

O mecanismo central da leitura paródica de Cesariny é a mencionada transposição de uma elocução interna ao texto (uma vez que tanto o eu-lírico quanto a senhora burguesa a que o poema se refere são personagens do poema original de Cesário), para uma interlocução em que o poeta se dirige ao leitor, ou seja, uma interlocução em que o poema se abre para um interlocutor que lhe é externo. Essa transposição é a base do caráter de poema crítico do texto “homenagem a Cesário Verde”. Ela é complementada pela passagem das personagens de Cesário para o plano da realidade. Nesse processo, o eu é subtraído por completo: se no poema “De tarde” ele ainda está presente, oculto no plural “nós”, em “homenagem a Cesário Verde” ele já não se encontra, diluído no coletivo subentendido pela expressão “cá no país”, que fecha o texto expressando a coletividade anônima da burguesia que se legitima como classe do poder, representando-se de forma positiva e moderna, vinculada à construção do espírito nacional. O “tu” do poema de Cesário é convertido num “eles” que mal incorpora um eu-lírico naquele “cá no país” e atesta de outra parte o distanciamento do poeta em relação a uma linguagem primeira constituída pelo texto do homenageado.

Assim, as palavras que fecham o poema possuem uma ambiguidade que corresponde ao contraste entre plano real e plano crítico, pois podem, por um lado, incluir o poeta entre a burguesia que, vinda do piquenique, invade a realidade e celebra domesticamente o seu ufanismo nacionalista, e por outro, constituir-se em ironia, sugerida na exclamação efusiva, em relação aos elementos contraditórios do nacionalismo de Cesário, que reverberam, conforme a visão de Cesariny, pelo regime salazarista adentro.

Este uso da ironia feito por Cesariny é análogo ao uso que o próprio Cesário faz dela, e eis um outro nível em que Cesariny parodia o homenageado, nível do recurso estilístico, e não apenas da paráfrase. Segundo Macedo, a ironia é um recurso que Cesário usa para criar uma perspectiva crítica em relação à realidade que ele aborda. Ela é solidária com o recurso ao “eu funcional” construído a partir da técnica do romance realista e com outros procedimentos que visavam também criar uma perspectiva refletida sobre o real. A ironia é uma figura em que se cruzam o sentido primeiro da linguagem (referência ao real) e a consciência crítica sobre esse sentido primeiro, criando um espaço comum para os “diversos níveis de apreensão do real” se constituírem no texto. Cesariny, por sua vez, volta a ironia para o próprio Cesário, apossando-se de seu poema e usando-o, com atrevimento, para desancar o espírito hipócrita da burguesia, salpicando-o de sangue antes do último cigarro. Assim como Cesário desmonta em sua crítica a linguagem artificial da poesia lírica bucólica do neoclassicismo, Cesariny dirige para o próprio realismo cesariano o seu olhar crítico e já surrealista, amparado no insólito das imagens.

O trabalho do poeta nesse texto apresenta-se como uma interpretação da história recente de Portugal. A nosso ver, essa visão crítica sobre a burguesia portuguesa está relacionada a uma disposição de Cesariny em discutir o legado da assim chamada “Geração de 70”, à qual a poesia de Cesário pode ser associada. Antero de Quental, Eça de Queirós, Ramalho Ortigão e Oliveira Martins, militantes do grupo, foram responsáveis, junto a outros autores, pela construção de uma consciência crítica sobre a situação e a realidade histórica de Portugal em fins do século XIX. O “diagnóstico” feito por eles superava o simples e acrítico ufanismo romântico, por introduzir um olhar crítico sobre essa realidade, que era vista por eles na chave da decadência da nação portuguesa. Tal decadência amparava a noção de que era necessário agir para levar o país à modernidade, o que significava combater as instituições tradicionais que mantinham Portugal em um estado de decadência e atraso: a monarquia, a Igreja, o autoritarismo do poder em geral, a incultura onipresente e inclusive, para os mais radicais, o capitalismo. Cesário, que não

chegou a tanto, era um liberal militante, cujos escritos compartilhavam o panorama ideológico de sua geração, em meio ao qual se singularizavam talvez por apresentarem um maior otimismo em relação ao valor do povo português e às potencialidades da nação portuguesa, a despeito da decadência que a cercava. Nesse panorama ideológico, a burguesia, ladeada por segmentos sociais que representam os valores da tradição, surge como “a” classe social que possui uma visão moderna o suficiente para conduzir a modernização do país.

O olhar dirigido por Cesariny ao esforço dos autores ligados à Geração de 70 para compreender de forma crítica a história portuguesa, e se possível transformá-la, é um olhar céptico. Escrevendo em fins dos anos 40 e início dos 50, Cesariny olha em perspectiva para o processo histórico que se seguiu ao questionamento geral das instituições e valores da tradição empreendido por eles, processo que aprofunda tal questionamento e o insere na realidade social, como atesta a proclamação da república portuguesa em 1910. Entretanto, a república não pôde manter sua estabilidade, e lamentavelmente só o regime fascista implantado por Salazar em 1933 lhe deu um rumo decisivo. Assim, a visão de Cesariny se apresenta como visão desiludida desse processo. Não no sentido de propor um retorno às instituições antigas contra as quais a Geração de 70 se rebelou, mas de produzir uma crítica ainda mais politizada e mais amarga que a de seus antecessores, e questionar a desproporção entre os projetos generosos desses autores para Portugal e o contexto social que os cercava e que encampou efetivamente (e precariamente) a contestação que propunham, encarnando o provérbio que afirma que “de boas intenções o inferno está cheio”. A própria história possui, neste caso, a sua dose de ironia.

A crítica de Cesariny não ganha, contudo, um caráter objetivo de análise social concreta: ele busca, a partir do trabalho com os textos de um integrante da Geração de 70, fazer uma leitura dessa realidade a partir de um ponto de vista estético, obtendo, pela explicitação da intertextualidade, o sentido crítico que deseja dar ao seu poema. O “abjecionismo” que marca a reflexão dos surrealistas portugueses e também este poema de Cesariny envolve, mais do que um programa político, uma reação anarquizante do eu contra as coações impostas a ele pela ideologia e pela sociedade. Nos anos 60, quando chegou a ser proposto como movimento, ele se colocava como forma de expressar esse dilema histórico intratável, e o expressou por uma imagem de desespero. Por exemplo, no depoimento de Pedro Oom:

Numa sociedade dualista, dividida entre duas grandes forças antagónicas, em que cada uma se engrandece à custa da existência da outra, o Poeta só tem como alternativas a angústia ou a abjeccção. Se escolhemos esta última atitude é porque ela nos mantém ainda uma réstea de esperança quanto ao destino do Homem. Embora a posição abjeccionista se baseie na resposta que cada um dará à pergunta: “Que pode fazer um homem desesperado quando o ar é um vômito e nós seres abjectos?” tem também como ponto de fé que, seja qual for a resposta, a “esperança” não será aniquilada (...).²²⁹

As palavras de Oom sintetizam a visão do grupo dissidente, onde se inclui Cesariny. O poema “homenagem a Cesário Verde”, embora anterior (1953) à formalização do abjecionismo como movimento (1967), marca, num dos livros de poemas mais significativos de seu autor, uma consciência histórica aflitiva de sua condição bloqueada pela onipresença do autoritarismo político; em função disso, o que mais ressalta no texto, definindo seu tom geral, é a ironia amarga que tudo impregna. Cesariny retoma a ironia cesariana para ele próprio formular uma consciência crítica (por via da poesia lírica) da presença do regime autoritário em Portugal.

O quanto essa consciência crítica pode significar de reificação da linguagem lírica da poesia? O procedimento de Cesariny é amplamente intelectual: ele desmonta e remonta, inclusive acrescentando elementos próprios, o texto de outro, com uma finalidade crítica, ou seja, em função de uma leitura refletida; o texto de Cesário já corresponde, por sua vez, a uma análise crítica do real, que será contestada no poema de Cesariny, em função de uma posição ideológica diversa. Assim, o problema que o poema de Cesariny coloca não pertence à ordem do psicológico, da autenticidade do eu, mas da linguagem, da formulação linguística no poema. Sendo racional e crítica como é, essa formulação deveria atuar no sentido de anular a voz lírica e substituí-la pela metalinguagem e pela reflexão irônica.

Em certo sentido, é o que ela faz: a objetividade da linguagem de Cesário é transposta para o plano da crítica da linguagem poética, e a própria ironia conduz o olhar de Cesariny sobre o poema de Cesário. Através de uma configuração linguística, a da linguagem poética do poema “De tarde” (palavra impura, que não se originou no coração do poeta), é que Cesariny olha para o que seria o “real”, e propõe sua visão, que desrealiza o real na medida em que o povoa com as personagens (fictícias, embora verossímeis) do poema de Cesário, dando um toque fantasioso irônico ao caráter excessivamente sério e

²²⁹ OOM, Pedro. Um homem pode entrar numa prisão e sair dela mais amarrado do que quando para lá entrou. In: VASCONCELOS, Mário Cesariny de (org.). **A intervenção surrealista**. Lisboa: Ulisséia, 1966, p. 291.

grave que o apelo à realidade nos provoca, como a zombar dessa atribuição de seriedade e a desafiá-la. Mas o absurdo e o humor da transposição cumprem também uma função realista, na medida em que pintam a imagem da própria burguesia portuguesa se contemplando na leitura do poema de Cesário.

A circularidade produzida por esse procedimento relança os elementos da realidade sobre a imagem poética original, e eles aparecem como vestígios incômodos em meio aos pratos do piquenique: o sangue e a morte acompanham, à espreita do futuro, quase em estado latente, a felicidade vulgarizada dos burgueses que devoram a ceia campestre. Desse modo, antes de uma supressão do elemento lírico, submerso sob a reificação da linguagem, há uma situação de impasse e ambiguidade: a voz crítica não suprime a voz lírica, que permanece viva em meio à ironia geral. A presença dos elementos de violência, embora ligados a traços (como a cor vermelha) que aparecem no poema original, são oriundos do contexto que cerca Cesariny, e não o homenageado. Eles representam uma brecha no intertexto que o poema de Cesariny realiza, e um movimento no sentido de representar efetivamente aspectos da “realidade real” que o poeta vivencia de forma concreta, sob o tacho do salazarismo.

Então, a homenagem de que fala o título do poema tem duas faces articuladas e contrastantes: uma irônica, que se afirma por antífrase, satirizando a posteridade pública do homenageado ao mesmo tempo em que lhe recupera a ironia de seu estilo pessoal, e uma lírica, que sobrevive fragmentariamente em poucos elementos presentes no poema, e que, de uma constatação amarga no plano histórico, repudia a ideologia burguesa da qual Cesário foi um dos representantes, pelo viés trágico da violência. “Ainda há poetas cá no país” é uma exclamação cheia de autoironia, mas nela encontramos a possibilidade de existirem tais elementos do eu, desarticulados e precários, sobrevivendo em meio à racionalidade da visão crítica e humorística, como resultado trágico do processo histórico. É uma imagem do próprio poeta em relação com seu contexto social “abjeto”.

Neste poema, mais do que automatismo escrito, talvez fosse lícito usar o termo “montagem” para caracterizar o trabalho formal do poeta, tal como defendido por Adorno, o que tem a vantagem de lhe sublinhar o caráter premeditado. Antes de uma sequência de imagens verbais de tipo metafórico, visando o efeito de automatismo, as imagens que surgem no texto aparecem como caracterização de cenas que compõem uma narrativa breve e absurda, uma vez que nela personagens do plano da ficção ocupam o plano da realidade, embaralhando-os, e se tornando leitores que observam a si próprios no poema de

Cesário. Nessa passagem, o tempo é abolido e a distância entre o presente de Cesariny e o passado de Cesário virtualmente desaparece, no plano da ficção lírica.

Por esse meio, o poeta obtém uma visão rica (e descomplexada, porque crítica) da história contemporânea portuguesa, analisando-a com os meios mais simples da poesia, que são simbólicos, e terminam por dramatizar, por meio do tratamento formal do poema, a situação de clausura de uma poesia lírica da qual se espera em princípio que possa dispor de toda a liberdade imaginável, mas que em Portugal de meados do século XX foi confrontada com uma situação de restrição extrema dessa possibilidade de liberdade. Se a reificação das relações humanas sob o regime fascista atinge um grau extremo, até mesmo em relação à linguagem, Cesariny se coloca de forma que propõe, pela imagem das consciências crítica e trágica construídas no poema, que o dever ético do poeta, caso busque desempenhar um papel construtivo como escritor e intelectual, é reagir contra essa realidade que busca colonizar e emudecer a interioridade do eu através do poder totalitário²³⁰ e que se concretizou, conforme as palavras do poeta em outro texto, como a “transformação deste país num gigantesco campo de tortura mental e de trabalho escravo”²³¹. Esse trabalho extrapola em muito os limites de um “complexo de bastardo” que visaria apenas copiar a estética do surrealismo francês; é um trabalho de reflexão e de sensibilidade voltado para uma outra realidade, diversa da francesa, e plasmando com seus próprios meios a concretização, na escrita poética, daquela busca irredutível e universal, não obstante proposta formalmente por Breton em 1944, nas últimas páginas do livro *Arcane 17; a busca da Poesia, do Amor e da Liberdade*²³².

2.2.3. O POEMA “A EDGAR ALLAN POE”

a edgar allan poe

Meu relógio soando de pés nus a quinta hora da noite italiana
minha cabeça de anéis dolorosos como jacintos pretos recém-colhidos
minha criança grande escorregando pelos braços da mãe quando mil
candelabros dardejando nas escadas dos palácios anunciavam um

²³⁰ ADORNO, Theodor, Palestra sobre lírica e sociedade, op. cit., p. 68-69.

²³¹ VASCONCELOS, Mário Cesariny de. Maias para o 25 de abril. In: *As mãos na água, a cabeça no mar*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1985, p. 325.

²³² BRETON, André. *Arcane 17*. Tradução brasileira de Maria Teresa de Freitas e Rosa Maria Boaventura. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 87-88.

corpo delicado e quente
minha caranguejola de diamante entre a vida e a morte a graça e a desgraça
a verdade e o erro
meu malfadado e misterioso homem
figura descida figura embrulhada figura muitos pés acima de si mesma
e no entanto figura de claridade
figura de homem deitado com uma estrela na boca escorrendo água
meu Eliseu do mar amado das estrelas
segredo das suas águas silenciosas
meu rio negro áspero venenoso cintilante e tremente esmeralda e violeta
por onde mil nadadores lutando contra a corrente procuram ainda em vão
à superfície o que só no mais fundo da água reesplandece
a tua parede branca de aparições fumegantes

LIGEIA

“acima ou fora da matéria, só comparável à estrela de
sexta grandeza, dupla e variável, que se encontra próximo
da estrela grande da Lira”

MORELLA

de mãos frias e agudas, falando, falando sempre, “porque
as horas de felicidade passam e a alegria não se colhe duas
vezes na vida, como as rosas de Paestum duas vezes no ano”

RODERICO

os cabelos sedosos em torno da face, os olhos grandes,
húmidos, luminosos, os lábios numa curva extremamente bela

“Contei-lhes a minha história”- “não quiseram acreditar-me!”

Mas há, sim, outros mundos além deste,
outros pensamentos além dos pensamentos da multidão,
arcanjos que se ergueram para cobrir desertos

aonde só o universo arde
porque dois lábios finalmente delineados tremem
porque Mentoni ainda ri, em traje de cerimônia, com a sua figura de sátiro
porque não houve forma de passarmos adiante e uma terrível nuvem cor de
 chumbo enche de espantosa velocidade o espaço
Maelstrom Maelstrom dos teus olhos no mundo
Maelstrom destruindo caixas sobre caixas sobre o ventre total de uma
 caixa de música americana
como as que às vezes se vêem nos porões
as mãos brancas e nuas de firmes aranhas de prata²³³

Edgar Allan Poe é uma figura de destaque no panteão surrealista. Frequenta a já referida lista que consta no Primeiro Manifesto de Breton, enumerando aqueles escritores que “poderiam passar por surrealistas”²³⁴; de Poe, diz Breton: “Poe é surrealista na aventura”²³⁵. Conhecendo-se os princípios da estética surrealista, pode-se entender que tal aventura é menos aquela dos contos policiais do escritor norte-americano, nos quais um raciocínio aplicado traça um caminho lógico para o desvendamento de um crime ou de um enigma, menos a do cálculo e da premeditação de um Sr. Dupin, por exemplo, do que aquela que marca a sua obra com um signo de mistério e fascinação até os dias de hoje: a que evoca o “lado negro”, o “lado outro” da mente e da sensibilidade humanas, fazendo do escritor um autêntico mensageiro dessas regiões desconhecidas.

A aventura aqui é dada pela extensa galeria de personagens estranhos, enfermidades bizarras, situações inacreditáveis e acontecimentos singulares, beirando o sobrenatural, que povoam grande parte da obra de Poe. É uma aventura interior, que se dá no terreno do fantástico, apartado do mundo de certezas em que a percepção usual do cotidiano se baseia, e que termina por colocar em xeque a maneira pela qual se costuma representar aquilo que é chamado de “realidade”, seja pela narrativa de fatos que o pensamento racional não consegue explicar, seja pela criação de personagens que agem segundo uma lógica apartada da razão, seja por uma espécie de vertigem dos sentidos experimentada por personagens que vivem situações extremas, seja mesmo pelo afrouxamento da verossimilhança do real a partir de eventos que não podem ser considerados possíveis de

²³³ VASCONCELOS, Mário Cesariny de. **Pena capital**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982, p. 49-51.

²³⁴ BRETON, André, **Manifestos do surrealismo**, op. cit., p. 58.

²³⁵ BRETON, André, **Manifestos do surrealismo**, op. cit., p. 59.

um ponto de vista realista. O Poe surrealista se aventura além das regiões apreendidas pela consciência humana, revelando um universo obscuro que se comporta segundo uma forte identidade entre mundo físico e psíquico, que leva o leitor ao fascínio de se defrontar com o imprevisível e a surpresa, criando uma impressão de mistério que transcende o entendimento ordinário das coisas por estabelecer uma reciprocidade, ainda que misteriosa, entre motivações psicológicas e naturais.

Basicamente, é desse Poe “surrealista” que trata Cesariny em seu poema, constante do livro *Pena Capital*, publicado em 1953. O Poe que interessa aqui é aquele que diverge dos “pensamentos da multidão”, conforme o texto do poema afirma, aquele que apresenta em sua literatura um signo de singularidade, criando um universo à parte da ambientação mais rotineira que a verossimilhança realista geralmente oferece, por ser fiel a noções mais estáveis, por assim dizer, de como a realidade se constitui e se comporta. Em Poe, a aparente estabilidade do mundo revela-se muitas vezes ilusória, ocultando estranhos fatos e sentimentos que, insuspeitados de início, acabam impondo-se como móveis da ação. Cesariny o aborda de uma maneira que conduz a leitura de sua obra sob este viés surrealista, pelos procedimentos textuais de que se serve para fazer a sua homenagem e também pela retomada de textos do escritor norte-americano a partir de uma ótica pessoal, que termina por evidenciar uma interpretação da obra de Poe que enfatiza pontos convergentes entre a forma com que Poe via a realidade através de sua obra e a forma com que o próprio Cesariny o faz. O poeta promove uma interpretação ativa da obra de Poe, apropriando-se dela para expressar uma visão de mundo própria, mas através de procedimentos com a linguagem que se apresentam como reveladores da ligação que Cesariny percebe entre sua literatura e a de Poe e estabelecem uma espécie de jogo de espelhos entre as obras e os pontos de vista dos dois escritores. Passemos a uma análise mais detida do texto.

Do ponto de vista formal, o poema se divide em três grandes segmentos: o que vai do início do texto ao verso “a tua parede branca de aparições fumegantes”; o que abrange as citações aspeadas, até “não quiseram acreditar-me!”; e o que se inicia com o verso “Mas há, sim, outros mundos além deste” e termina no final do texto. Não existe rima ou regularidade métrica, sendo o texto composto, a bem dizer, de fragmentos em prosa que constituem citação direta ou modificada da própria prosa de Poe, devidamente traduzida para o português. Embora não haja essa regularidade métrica, há versos e fragmentos de

versos que podem ter uma leitura de verso metrificado; assim, há, no poema, quatro decassílabos, como por exemplo “segredo das suas águas silenciosas”, e diversos momentos em que se podem achar versos menores, como nos fragmentos soltos “meu Eliseu do mar” e “amado das estrelas” (dois hexassílabos), ou “figura descida” e “figura embrulhada” (duas redondilhas menores), entre outros. Em ambos os casos, a presença dessa “métrica” parece relacionar-se menos com um desejo do poeta de delinear um esquema métrico para o texto do que com a relativa desagregação sintática que percorre todo o poema dando ao leitor uma impressão viva de profusão de pequenos fragmentos de frases reunidos como numa colagem, em versos isolados, agrupados em versos maiores ou “soltos” entre espaços em branco maiores do que os usualmente empregados para separar as palavras (traço de estilo frequente em Cesariny), adquirindo por vezes ritmos conhecidos na poesia portuguesa.

Intensifica essa impressão a presença, ao lado desses versos que sugerem uma fragmentação, versos de tamanho exageradamente longo, prosaicos, que estabelecem um contraste com os outros. Por exemplo, o verso “por onde mil nadadores lutando contra a corrente procuram ainda em vão à superfície o que só no mais fundo da água reesplandece”. Assim, os versos medidos comparecem antes de tudo como ruína da métrica poética tradicional, não estando integrados em um esquema métrico fixo. Por outro lado, a possibilidade dessa leitura de fragmentos metrificados sugere uma oscilação no tom do poema, a princípio muito prosaico pelo método de composição que usa, mas contaminado por uma certa poeticidade presente como resquício nesses fragmentos por vezes ritmados tal qual em poemas tradicionais. Os ritmos desses poucos fragmentos, contudo, não são a única fonte de uma “linguagem poética” que pode ser encontrada no texto; estão presentes como reforço do procedimento composicional mais marcante do poema, que se dá no nível da intertextualidade.

O primeiro segmento do poema é composto por uma sequência de frases vocativas, a maioria iniciada pelos pronomes possessivos “meu” e “minha”, algumas iniciadas diretamente pelo substantivo. Essa sequência de frases apresenta-se como uma enumeração, acentuando um princípio de estruturação do texto que conota o fragmentário, pela justaposição de elementos diversos; nesse caso, elementos que são nivelados pelo paralelismo sintático representado na figura dos pronomes. Trata-se aqui de um “meu” e um “minha” com forte coloração afetiva; a ideia de posse trazida por esses pronomes encontra-se temperada pela tonalidade íntima, uma vez que é dirigida a uma segunda

pessoa, um “tu” que só aparece no último verso do segmento. Mas então que posse é essa? O primeiro verso já revela a sua natureza, que percorre todo esse segmento e, na verdade, todo o texto: “Meu relógio soando de pés nus a quinta hora da noite italiana”. O verso tem toda a aparência de um verso tipicamente surrealista, e isso por dois fatores: o embaralhamento dos planos animado e inanimado na imagem “relógio de pés nus” que é característico do surrealismo e inclusive não se encontra em desacordo com as noções ortodoxas de escrita automática segundo teorizadas por Breton nos anos 20; e também a menção à “noite italiana”, que, apresentando-se como elemento espacial de cena, não será relacionada a qualquer outro elemento do texto, permanecendo como índice de gratuidade, outro procedimento banhado por aquelas noções bretonianas.

Mas essa aparência de estranheza e gratuidade que o primeiro verso do poema e os versos seguintes oferecem cria uma ilusão, pensada e premeditada pelo poeta. As imagens que povoam esses versos não saíram, tal como o automatismo ortodoxo definia e tal como parece a uma primeira leitura, do inconsciente em transe do escritor; elas são extraídas diretamente dos contos de Poe, especialmente do conto “O visionário”, no caso desse verso e de vários outros; de fato, o primeiro segmento do poema baseia-se quase inteiramente em referências a passagens desse conto. Esse primeiro verso é construído a partir de uma frase que ocorre no início do conto: “O grande sino da *Piazza* havia soado a quinta hora da noite italiana”²³⁶. A frase faz parte da ambientação da primeira cena. O narrador percorre os canais de Veneza numa gôndola, à meia-noite, horário avançado, pois a cidade já dorme. De repente, ouve-se um grito de mulher. Tendo o gondoleiro, com o susto, deixado cair o remo, a embarcação é levada pela maré justamente para o canal de São Marcos, de onde vinha o grito. Enquanto se aproxima, inúmeras tochas se acendem e o narrador se depara com a seguinte cena: a marquesa Afrodite, jovem esposa do marquês de Mentoni, havia deixado escapar de suas mãos seu filho (único filho do marquês, explica-nos o narrador), que caíra no canal. Vários nadadores o procuravam, sem sucesso. Eis a descrição da figura da marquesa:

Ela permanecia só. Seus pequeninos pés nus e prateados cintilavam no espelho negro do mármore sobre que pousavam. Seu cabelo, ainda mal desnastrado dos seus enfeites de baile para o sono da noite, enrolava-se, entre um chuveiro de diamantes, em torno de sua cabeça de linhas clássicas, em cachos como os de um jacinto em botão.²³⁷

²³⁶ POE, Edgar Allan. **Contos de Terror, de Mistério e de Morte**. Tradução brasileira de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 31. Adotamos uma tradução para o português em função de se tratar de texto em prosa.

²³⁷ POE, Edgar Allan, **Contos de Terror, de Mistério e de Morte**, op. cit., p. 31.

O poeta não criou a partir de imagens próprias, mas reorganizou as imagens de Poe. O sino da *Piazza*, tomado em sua função de relógio, soa a hora, mas ganha um atributo humano, os “pés nus”, que são atributos da marquesa; fundem-se numa nova e insólita imagem atributos de um objeto e de um ser humano. Cesariny cria um discurso automático que, em vez de basear-se no ditado do inconsciente do escritor, que combina e recombina, como no sonho, elementos de seu imaginário profundo, está baseado na recombinação de elementos presentes num determinado grupo de textos escritos por outro autor. O mecanismo de criação das imagens é semelhante, mas no caso de Cesariny a referência não é psicológica, e sim intertextual; o poeta português não está aqui adquirindo um compromisso com a questão da passividade e da autenticidade que existe na concepção ortodoxa da escrita surrealista.

A dimensão psicológica do texto de Cesariny não se define na expressão de um inconsciente, no conseqüente simbolismo existente entre as palavras do poeta e os seus sentimentos misteriosos, mas passa pela consideração da obra de outro, perdendo a pureza que sua simples emergência do inconsciente poderia trazer, uma vez que um texto já pronto, de um autor reconhecido pela posteridade, foi evidentemente construído e o uso de suas partes nessa montagem que o poeta empreende mina a autenticidade que se espera do texto segundo uma perspectiva surrealista mais ortodoxa, e traz à tona inclusive a questão: seria o poeta um plagiário, um farsante? Não obstante, o desejo ainda está presente no recorte que o poeta faz da obra do outro. Ele busca desmanchar a oposição categórica entre eu e outro, enfatizando o papel do seu desejo nessa tarefa simultaneamente à valorização do procedimento racional que lhe serve de fio condutor. O desenvolvimento das imagens desse primeiro segmento deixa ainda mais claro o rumo para onde conduzem estas observações.

Em seguida vem a palavra “relógio”. Um sino, embora seja verossimilmente usado para informar as horas, não é propriamente um relógio. Só existe um relógio no conto: aquele que está presente no faustoso quarto do “estrangeiro” (o personagem que dá título ao conto, embora ele mesmo não seja nomeado), e que bate anunciando a hora em que ele deve tomar os cálices de vinho envenenado, conforme combinado no pacto suicida que o estrangeiro fizera com a marquesa (e que, no conto, fica quase inteiramente sugerido nas entrelinhas); momentos depois, entra o criado da marquesa anunciando sua morte. Só há mais um horário referido no conto: a meia-noite, horário do início da narrativa. A meia-

noite abre o conto, a hora depois do amanhecer, hora do duplo suicídio, a “terrível verdade” a que se refere o narrador, o fecha. Esse relógio, então, assume o papel de definidor dos marcadores de tempo que limitam a ação narrada no texto de Poe, passando a incorporar as imagens do sino e do relógio e a ser um símbolo desse limite. Mas também introduz sutilmente um procedimento que será comum em outros versos do poema: a fusão das imagens dos contos é acompanhada por elementos da linguagem pessoal do poeta. De forma semelhante à que já apontamos no poema dedicado a Cesário Verde, ele não só funde diferentes imagens dos contos como as modifica segundo seus próprios termos, quando não as combina com imagens decididamente pessoais, que comparecem como paráfrases e comentários poéticos sobre o texto original.

Os quatro versos seguintes estabelecem um paralelismo com esse primeiro, em virtude da construção sintática: os versos são iniciados por pronomes possessivos; além disso, dão sequência ao procedimento de citação que o primeiro verso coloca em evidência. O segundo verso é uma referência à descrição física da marquesa, da mesma sequência em que são mencionados os “pés nus”. Aqui, trata-se da descrição de seus cabelos dispostos em cachos. As palavras “anéis” e “recém-colhidos” correspondem a paráfrases da descrição, pois não ocorrem no texto de Poe. Mas há uma palavra aqui, o adjetivo “dolorosos”, que não faz parte dessa descrição; comparece como um comentário mais geral sobre a atmosfera da cena, uma vez que a marquesa passa por um momento de grande angústia, por não saber se o seu filho vai sobreviver.

O extenso e prosaico terceiro verso reúne referências diversas, constituindo uma colagem de vários elementos do conto ou que, de algum modo, se relacionam a ele. A “criança escorregando pelos braços da mãe” é diretamente tirada do enredo do texto, mas a “criança grande” não, pois dessa criança se diz que era mesmo um bebê. Uma criança grande denota antes um adulto que se comporta como ou que tem pensamentos de criança; talvez um adulto que tenha guardado algo de quando foi criança. Mas que adulto seria esse? Não seria o poeta, pois a presença dos possessivos estabelece uma interlocução, como já vimos. Também não seria o protagonista, pois o conto relata que foi o seu filho que escorregou das mãos da marquesa, e não ele. Poderia então ser Poe, a quem o poema é dedicado. Nesse caso, o poeta estaria identificando o escritor do conto com uma de suas personagens, o filho, que é o pivô da história, visto que é de sua sobrevivência que depende o pacto que a marquesa fez com o estrangeiro, como o texto sugere nas

entrelinhas; escritor e personagem se fundiriam nessa expressão, sob o signo de uma queda vertiginosa rumo à morte.

A sequência do poema traz mais elementos em favor dessa interpretação. No trecho “quando mil candelabros dardejando nas escadas dos palácios anunciavam um corpo delicado e quente”, misturam-se referências ao quarto do estrangeiro, intensamente iluminado por inúmeros candelabros, a imagens que não estão presentes no conto, apenas denotando vagamente a atração amorosa (“dardejando”), ao ambiente onde ocorreu o romance secreto entre a marquesa e o estrangeiro (as “escadas dos palácios”), e ao corpo da marquesa, a julgar pelo seguinte trecho do conto:

Uma túnica de gaze, branca como a neve, parecia ser a única coisa que lhe cobria as formas delicadas; mas o ar daquela meia-noite de verão era quente, soturno e silencioso, e nenhum movimento, naquela forma estatuária, agitava mesmo as dobras daquele vestuário vaporoso, que a envolvia como o pesado mármore envolve a níobe.²³⁸

No “corpo delicado e quente” se fundem um atributo da marquesa, a delicadeza, com um outro que pertence ao ar do verão e ao mesmo tempo à sua roupa, tornando-a essa figura quente e vaporosa, embora imóvel como rocha.

O quarto verso prossegue com a alusão direta ao texto do conto, na menção à “caranguejola de diamantes”, referência ao cabelo da marquesa, mas por fim justapõe a essa referência observações gerais relativas à situação dos personagens do conto; o dilema em que a marquesa e o estrangeiro se encontram em virtude de seu amor proibido e de seu pacto suicida: “entre a vida e a morte”, “a graça e a desgraça”, “a verdade” (poderia ser a verdade sobre a paternidade do filho da marquesa?) “e o erro”, a difícil situação de terem gerado um filho bastardo de Mentoni. Aqui, o próprio conto de Poe deixa apenas as entrelinhas para o leitor chegar às suas conclusões: é-nos sugerido pelo autor, através de alguns índices esparsos, que o filho de Mentoni, a marquesa o teve com o estrangeiro, e os apaixonados fizeram um tipo de pacto mortal; se ele pudesse salvar o recém-nascido das águas do canal, ambos se matariam ao nascer do sol, como uma espécie de símbolo da incompatibilidade entre o que sentem um pelo outro e o mundo que os cerca com suas restrições morais e também, possivelmente, com suas sanções materiais, uma vez que Mentoni parece conhecer toda a história. É isso o que transparece no tédio de Mentoni ao ordenar o resgate do filho, no olhar que a marquesa dirige ao estrangeiro antes dele saltar e

²³⁸ POE, Edgar Allan, **Contos de Terror, de Mistério e de Morte**, op. cit., p. 32.

depois dele salvar-lhe o bebê, e na cena final em que o estrangeiro morre junto com a notícia de que a marquesa estava morta.

O último verso dessa sequência introduz literalmente a frase que abre o texto de Poe: “meu malfadado e misterioso homem”. Vale a pena citar a abertura do conto:

Malfadado e misterioso homem! Desnortado no esplendor de tua própria fantasia e tombado nas chamas de tua própria juventude! De novo, na imaginação eu te contemplo! Mais uma vez teu vulto se ergueu diante de mim... Não, não como te encontras, no frio vale, na sombra!, mas como deverias estar, dissipando uma vida de sublime meditação naquela cidade de sombrias visões, tua própria Veneza, que é um Eliseu do mar querido das estrelas, onde as amplas janelas dos palácios paladinos contemplam, com profunda e amarga reflexão, os segredos de suas águas silenciosas. Sim, repito-o: como deverias estar! Há seguramente outros mundos que não este... outros pensamentos que não os pensamentos da multidão... outras especulações que não as especulações dos sofistas. Quem discutirá então tua conduta? Quem te censurará por tuas horas visionárias, ou denunciará aquelas ocupações como uma perda de vida, quando eram apenas a superabundância de tuas energias eternas?²³⁹

Aqui, desenrola-se o essencial do argumento de Poe no conto, que exalta a juventude do Homem como o clímax de sua energia de vida, usando a figura do protagonista como um símbolo dândi dessa energia. É o conflito de Eros contra a Morte, mito tipicamente romântico e, aliás, também encontrável em textos de Cesariny. O final dessa luta, no conto de Poe, é trágico: morrem os amantes, consumidos na chama de seu amor desmedido. Do modo como decidiram agir, a queda da criança acaba sendo o símbolo da queda de ambos e de seu amor. Desse modo, a glória que é o amor encontra uma amplificação máxima no trágico ato de sacrifício dos amantes. Por isso a reflexão é amarga, e leva a uma interrogação perplexa: que segredo é esse que a pulsão de vida expressa pelo amor possui, que gera o seu próprio fim? Por que o homem tem que ser misterioso e malfadado ao mesmo tempo? Seria, talvez, para que ele se tornasse eterno? Seria a beleza o objetivo de tudo isso?

A essa sina, Cesariny acrescenta, em seu verso, o possessivo “meu”. Agora é o estrangeiro, “malfadado e misterioso homem”, que é identificado com Poe no verso de Cesariny, e não mais o seu filho. Assim, o escritor norte-americano ganha o atributo associado à sua personagem, o de ser um homem misterioso e malfadado. E ganha também aqueles atributos associados à ação da personagem. O verso seguinte, cindido ao meio por pausas, “figura descida figura embrulhada figura muitos pés acima de si mesma e

²³⁹ POE, Edgar Allan, **Contos de Terror, de Mistério e de Morte**, op. cit., p. 30.

no entanto figura de claridade”, é uma referência ao salto que o estrangeiro dá no canal escuro para trazer a criança à tona. Eis o trecho do conto:

Mas então, do interior daquele escuro nicho já mencionado, como fazendo parte da prisão da Velha República – e fronteiro ao postigo da marquesa –, um vulto, envolto numa capa, adiantou-se para dentro do círculo de luz e, detendo-se um instante à beira da descida vertiginosa, mergulhou de cabeça para baixo no canal.²⁴⁰

Essa segunda queda, realizada em função da primeira, a complementa: Poe caído simultaneamente como pai e filho, como bebê e como seu salvador (qual deles dois é a “figura embrulhada”?), salvador que, contudo, está condenado, por vontade própria, em função mesmo de ter realizado com êxito o salvamento; a vida que é salva implica a morte, no sacrifício dos amantes. Quanto à palavra “figura”, que abre o verso em lugar do habitual pronome possessivo, ela é extraída diretamente da descrição do estrangeiro, a “figura graciosa de um homem muito jovem, cujo nome repercutia então na maior parte da Europa”²⁴¹. É basicamente tomada como equivalente do pronome, que voltará dois versos abaixo. Mas também, sendo uma palavra associada à imagem do estrangeiro, ela tem um papel importante nesse ponto do primeiro segmento do poema, o papel de estabelecer enfim uma ligação consistente entre Poe e as personagens de seu conto.

Isso se dá no verso seguinte: “figura de homem deitado com uma estrela na boca escorrendo água”; finalmente, uma alusão direta não ao conto, mas à biografia de seu autor. Essa imagem nos remete ao estado em que Poe foi encontrado três dias antes de sua morte. Como se sabe, Poe, alcoólatra contumaz, foi encontrado caído numa ruela da cidade de Baltimore, em outubro de 1849, vindo a falecer, após três dias de inconsciência, na manhã do dia 7, com 40 anos de idade. Uma morte romântica, ainda mais quando se considera que as circunstâncias dessa morte permanecem misteriosas, uma vez que não se sabe como Poe foi parar nessa situação, se tudo foi resultado de uma bebedeira, ou se ele foi vítima de alguma violência, ou ambas as coisas. A imagem do homem deitado “com uma estrela na boca escorrendo água” conota poeticamente, num referencial romântico, uma espécie de transcendência do escritor e de sua obra, refletida na figura do visionário saltando para o fundo das águas silenciosas, do bebê solto para morrer ou viver; o destino de ambos, escritor e personagens, convergem nessa queda luminosa rumo à morte, símbolo da condição humana no mundo, que traz em sua natureza a mesma interpenetração entre o

²⁴⁰ POE, Edgar Allan, **Contos de Terror, de Mistério e de Morte**, op. cit., p. 32.

²⁴¹ POE, Edgar Allan, **Contos de Terror, de Mistério e de Morte**, op. cit., p. 33.

que é criação de vida e o que é perecimento rumo à morte, que resplandece na vida dos homens e, em especial, em sua arte.

Para além das simples personagens de seus contos, é o próprio Poe que está sendo colocado em foco sob essa perspectiva, e Cesariny busca enfatizar a ligação das personagens da ficção com o seu criador real. No conto, o visionário encarna a energia vital desse ser humano, a “superabundância de suas energias eternas” que transborda e submerge ante às condições reais, finitas, da vida humana. Poe é mostrado então como aquele que foi coerente com sua obra, e de certo modo aceitou e seguiu um caminho que o fez levar às últimas consequências a sua vivência desse Eros profundo, que traz consigo a morte. Em meio a esse mergulho no universo de Poe, Cesariny está ao mesmo tempo realizando um trabalho de invocação do homenageado, procurando chamá-lo para dentro de seu poema, de seu próprio universo. Podemos compreender assim que a posse expressa pelo pronome possessivo é de certo modo a posse do próprio Poe, mas uma posse peculiar, pois está vazada numa tonalidade íntima que pede, antes de uma “posse” no sentido de propriedade, uma cumplicidade afetiva.

No verso seguinte, retorna o possessivo e o recorte do texto de Poe: “meu Eliseu do mar amado das estrelas”. São as próprias palavras do escritor norte-americano, quando fala de Veneza; finalmente Poe está sendo identificado com a cidade que serve de cenário a seu conto. Após o movimento gradual de identificação entre Poe e as personagens de seu conto, visto acima, esse verso amplia o âmbito da identificação, uma vez que não é somente com as personagens que ela ocorre, mas com outros elementos narrativos; por exemplo, o espaço da história. Tal ampliação já podia ser percebida na menção ao relógio, fundido com a figura da marquesa. O relógio e a cidade: tempo e espaço são integrados à figura de Poe, somando-se à plêiade de personagens que criou. É todo um mundo que se desdobra, trazido pelo universo criativo do escritor, segundo a montagem que Cesariny faz em seu poema sugere.

No próximo verso, “segredo das suas águas silenciosas”, o que temos são os próprios móveis da ação; esse segredo, sintetizado na imagem do bebê submerso, “mergulhado nas águas lóbregas”²⁴², é o motivo das ações dos amantes, seu pacto suicida, o risco de vida do próprio filho do casal, fruto de seu amor, para determinar se o destino lhes reservava o sacrifício. Mas é também um signo de transcendência, através do contato com o mistério; ali, no fundo das águas escuras do canal, se desenrola o drama que o

²⁴² POE, Edgar Allan, **Contos de Terror, de Mistério e de Morte**, op. cit., p. 31.

destino reserva ao homem, que leva a perguntar se a vida frágil da criança, símbolo de toda a vida humana, poderá ser salva com o emprego daquelas energias eternas do homem no auge de sua juventude, o visionário que mergulha para salvá-la. De fato, no conto ele a salva, a despeito das condições que a cercam:

Muitos passos acima da marquesa e sob o arco do portão que dava para a água, estava de pé, em trajes de gala, a própria figura de sátiro de Mentoni. Ele se achava, na ocasião, ocupado em arranhar uma guitarra e parecia mortalmente aborrecido quando, a intervalos, dava ordens para o salvamento de seu filho.²⁴³

Essa personagem, o “estrangeiro”, simboliza a compreensão prática do amor e de como ele impõe uma lógica apartada da lógica pragmática da realidade estruturada segundo convenções de ordem social (sendo ao mesmo tempo constrangido por tal realidade, o que gera essa tensão insolúvel que leva à morte) a quem busca vivê-lo de forma autêntica; essa qualidade, transferida pelos procedimentos poéticos de Cesariny à pessoa de Poe, tem o dever de contaminar também a poesia do escritor português, e fundar, nesse referencial carregado de significados para o surrealismo, uma identidade própria, calcada no conjunto de referências. Tal identidade demarca valores: a autenticidade da vida está ao lado das personagens e situações excepcionais, que, com sua intensidade, carregam o sentido verdadeiro da existência. Isso encerra um valor em si e estabelece uma relação expressiva dentro do texto, fundamento do elogio que Cesariny tece a Poe.

O verso seguinte ata mais ainda essa relação do poema com a tradição surrealista, retomando a paráfrase poética do conto, através de imagens típicas da poesia surrealista: “meu rio negro áspero venenoso cintilante e tremente esmeralda e violeta”. Aqui, a quase abolição da ordem sintática coloca esses vários adjetivos lado a lado, estando todos usados simultaneamente para qualificar o canal de Veneza, referido metonimicamente como “rio”. Se acontece de dois adjetivos denotarem ideias opostas, como “negro” e “cintilante”, há os que se complementam, como “esmeralda e violeta” (aliás, cores complementares) e também os que não se relacionam racionalmente, como “venenoso”, “áspero”, “trememente”. Tudo isso é o rio de Poe, filtrado num mosaico de características diversas apontadas por Cesariny: os adjetivos são um comentário poético desse cenário em que o conto se desenrola, associando a ele as impressões que se criam no poeta pela linguagem de Poe, uma vez que não constam da descrição do canal feita pelo norte-americano.

²⁴³ POE, Edgar Allan, **Contos de Terror, de Mistério e de Morte**, op. cit., p. 32.

O longo verso que segue a esse prepara o fecho do primeiro segmento. O possessivo desaparece e o verso se inicia com uma expressão adverbial que se refere ao rio, “por onde”, expressão que indica um lugar no espaço, mas também instrumento dirigido a um fim. É nesse rio que os nadadores procuram “ainda em vão à superfície” o filho da marquesa, que “só no mais fundo da água reesplandece”. Quase toda a frase é decalcada do conto, à exceção da palavra “mil”, uma hipérbole do poeta que parece indicar sua intenção de contrastar os esforços dos nadadores, vagando na superfície e que são, no poema, uma multidão, e o salto ousado do estrangeiro que o leva ao fundo, onde resplandece o segredo, a verdade que não pode ser percebida pelos mortais que vivem (e procuram) ordinariamente; verdade que está concretizada em seu filho. E então o primeiro segmento é fechado com um verso que finalmente explicita a interlocução, ao mesmo tempo em que se liga intimamente àquela resplandecência: “a tua parede branca de aparições fumegantes”. É uma expressão que aparece mais como apositiva do que como a vocativa que é mais freqüente em todo o segmento. Ela estabelece uma referência a um trecho do verso anterior, “o que só no mais fundo da água reesplandece”. Assim, a parede branca de aparições fumegantes é equiparada ao segredo das águas silenciosas, que resplandece no fundo do canal.

Uma vez que o poema vai ampliando o âmbito de identificação entre Poe e os elementos de seu conto, aparentemente essa citação deve retomar então algum outro elemento ainda não mencionado. Isso de fato está ocorrendo aqui, mas há uma novidade: o conto de que essa imagem é extraída não é “O visionário”; a parede branca de aparições fumegantes é uma descrição do terrível redemoinho de Maelstrom, na Noruega, motivo de outro conto de Poe, “Uma descida no Maelstrom”. Nesse conto, um pescador e seus dois irmãos, inadvertidamente, são tragados pelo grande redemoinho; ele perde ambos os irmãos, mas consegue sobreviver agarrando-se a um barril. As horas que passa descendo lentamente no redemoinho, que terminava chocando-se com as grandes pedras do fundo do mar, são terríveis:

Há três anos, aconteceu-me uma aventura mais extraordinária do que alguma vez experimentou um ser mortal, ou pelo menos tal como jamais um homem sobreviveu para contá-la, e as seis mortais horas que suportei alquebraram-me o corpo e a alma. Julga-me muito velho, mas não o sou. Bastou a quarta parte de um dia para me embranquecer os cabelos negros como jade, enfraquecer-me os membros e distenderem-se os nervos a ponto de tremer após o mínimo esforço e de me deixar atemorizar por uma sombra.²⁴⁴

²⁴⁴ POE, Edgar Allan. **Histórias Extraordinárias**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2003, p. 379.

A “parede branca de aparições fumegantes” condensa diversos elementos da descrição do interior do redemoinho:

O barco parecia suspenso como por magia, a meio caminho da sua queda, na superfície interior de um funil de larga circunferência, de uma profundidade prodigiosa, e cujas paredes admiravelmente poderiam ser confundidas com ébano, não fosse a velocidade estonteante com que giravam e a claridade resplandecente e horrível que refletiam sob os raios da lua cheia que, desse buraco circular que já descrevi, brotavam num rio de ouro e de esplendor ao longo dos muros negros e penetravam até as profundezas mais íntimas do abismo.²⁴⁵

E mais adiante:

Os raios da lua pareciam buscar o fundo estreito do abismo imenso; contudo, eu nada podia distinguir nitidamente, devido a um nevoeiro espesso que envolvia todas as coisas, e sobre o qual pairava um magnífico arco-íris semelhante àquele ponto estreito e vacilante que os muçulmanos afirmam ser a única passagem entre o Tempo e a Eternidade. Esse nevoeiro ou essa espuma era, sem dúvida, ocasionado pelo conflito das grandes paredes do funil, quando se encontravam e despedaçavam no fundo; quanto ao bramido que subia do nevoeiro para o céu, não tentarei descrevê-lo.²⁴⁶

Novamente, temos uma queda rumo à morte que se dá em meio líquido. Aqui é a sua própria sobrevivência que está em jogo e que é decididamente devedora da argúcia de observador do protagonista, pois ele percebe que a forma cilíndrica do barril demora mais a afundar. Mas é a sobrevivência de uma catástrofe terrível, cuja energia é tão arrasadora que consome as energias da personagem, fazendo o homem tomar o aspecto de um velho, e ainda leva seus dois irmãos; um preço alto a pagar pelo conhecimento dos extremos de terror e desespero por que passa o protagonista. Essa catástrofe também detém o poder sobre a vida: por que ela, que já tragou tantos outros, deixou que o pescador sobrevivesse com suas terríveis visões dos poderes que transcendem os homens? É o mistério inexplicável que subsiste na mente do homem depois de sua incrível experiência.

Essa troca de texto de referência dá uma grande ênfase a esse último verso do segmento; isso está complementado pela mudança do pronome, que passa para a segunda pessoa e torna explícita pela primeira vez no texto a interlocução do eu-lírico. Na versão desse poema que foi publicada em 1972, no livro *Burlescas, teóricas e sentimentais*, a única diferença com o texto de *Pena Capital* consiste justamente no isolamento desse verso

²⁴⁵ POE, Edgar Allan, **Histórias Extraordinárias**, op. cit., p. 393.

²⁴⁶ POE, Edgar Allan, **Histórias Extraordinárias**, op. cit., p. 394.

em relação aos que lhe precedem, por uma linha em branco, acentuando ainda mais o contraste. Ficamos sabendo, pelo “tua”, que o poeta está se dirigindo a alguém; graças ao novo pronome, pode-se perceber que a presença da primeira pessoa do pronome no restante desse segmento é uma fala vocativa, uma vez que tal chamado agora está evidente. O que significa essa mudança? Ela estabelece um contraste entre a proximidade do “meu” que incorpora, que traz Poe para o íntimo do poeta, e o “tua” que distancia, reassumindo o poeta uma posição de “leitor” do autor norte-americano e de sua obra, olhando-a de “fora”, e não se misturando com ela.

Por outro lado, a menção a outro conto que não “O visionário”, onipresente no restante do segmento, mostra que talvez não seja simplesmente o universo ficcional de apenas uma história escolhida pelo poeta, possivelmente uma história predileta, que conduz o fio das identificações desenvolvido nessa primeira parte do poema; Poe não está identificado apenas ao estrangeiro que se vê diante do mistério. A ampliação do leque de referências corresponde a uma ampliação do âmbito da identificação entre Poe e sua obra, e dele com o próprio poeta, processo que já vinha sendo delineado ao longo do segmento e que abre a possibilidade, ainda incompleta, de se estender a toda a obra do norte-americano. Ao mesmo tempo, a presença do outro conto nesse último verso estabelece um diálogo entre as duas histórias de Poe, como se o verso retrucasse o restante da estrofe; esse diálogo espelha o diálogo intertextual que Cesariny está tendo com o seu homenageado, expresso pelo contraste entre os pronomes.

Assim, a ampliação do âmbito de identificações que o primeiro segmento constrói se amplia com o diálogo que é marcado especialmente em seu final, dando origem a uma tensão que é responsável por embasar a disposição, por assim dizer, “plástica” da segmentação tripartida do poema. Por fim, o contraste entre os dois pronomes parece ser a maior fonte de gramaticalidade da estrofe, corroendo ainda mais sua débil estrutura sintática. Frente ao frouxo laço sintático das formações nominais que se superpõem na progressão dos versos, é como se este contraste categórico entre “eu” e “tu” desse à estrofe uma consistência maior do que a própria ordem sintática precária pode dar.

Todas essas relações e associações estabelecidas pelo primeiro fragmento baseiam-se em sua estrutura enumerativa, comum na escrita surrealista, que convida inclusive a análise a essa exegese minuciosa que evoca a cada verso as diversas referências que o povoam. O trabalho, contudo, dá frutos, uma vez que contribui para uma delimitação do sentido que o poema vai pleitear junto à obra de Poe e os valores em que se baseia. As

imagens plasmadas pelo poeta para construir tal sentido reproduzem o mecanismo do sonho: é uma personagem onírica o Poe que desfila diante do leitor, submetido à condensação e ao deslocamento, estar fundido às próprias personagens e ter sua identidade diluída nelas. Mas o sonho de que se trata aqui não jorra do inconsciente como o discurso automático passional, defendido por Breton, ele é construído pelo próprio poeta, que assume ele mesmo o papel do inconsciente freudiano e “monta” o sonho segundo seu ponto de vista, que é constituído por uma atitude cerebral, consciente, que recorta fragmentos dos textos de Poe visando ao estabelecimento daquela identificação progressiva que se pode constatar no primeiro segmento, mas também os associa por vias irracionais, pela reunião das imagens segundo uma lógica fortemente emotiva e pelos estranhos comentários e paráfrases com que Cesariny cerca os textos originais; irracionalismo e premeditação subsistem no poema, em estado de tensão permanente.

O discurso poético de Cesariny não é tão “puro” como o automatismo definido pelo Primeiro Manifesto. Mesmo assim, constrói uma imagética que se presta perfeitamente a ser interpretada como mimese do sonho, tal como definido por Rifaterre. Essa espécie de choque entre o que é pura ou impuramente surrealista encontra um eco no choque entre onirismo e realismo, que por sua vez ecoa também a tensão que é criada entre autor e obra, que ecoa ainda um conflito entre a visão individual do gênio romântico e o mundo vivido pela multidão, e evoca ainda o eterno conflito entre Eros e Tânatos, numa série que poderia continuar. Essa sequência de tensões é complementada pela métrica, que oscila entre o poético e o prosaico. Diante do fascínio causado pelas visões que o poeta cria, esse conjunto de oposições está subjacente a ele, criando a força que vai conduzir à interessante dimensão abstrata onde o texto de Cesariny se desdobra.

O segundo segmento do poema compõe-se de quatro citações de diversos contos de Poe: “Ligeia”, “Morela”, “A queda da mansão dos Usher” e o já citado “Uma descida no Maelstrom”. Essas citações não são todas literais; em três delas ocorrem paráfrases do poeta, assim como no primeiro segmento. Aqui, abre-se definitivamente o leque de referências apenas ensaiado no primeiro segmento. Descobrem-se, emergindo da parede branca de aparições fumegantes, outras personagens, pertencentes a outros enredos; elas desfilam diante do leitor, trazendo também suas características singulares. Levando em conta o processo de identificação de Poe e sua obra levado a cabo no segmento anterior, pode-se postular que essa identificação está bastante ampliada, abrangendo virtualmente toda a obra de Poe. Essa plêiade de personagens, paisagens e atmosferas singulares aparece

então como uma espécie de símbolo da condição humana especial em que se encontra o próprio autor, vivendo ele também, em função de sua excentricidade, de seu vício, de seu gênio romântico, no limite do que seria uma compreensão do mundo socialmente convencionada, e sendo a fonte viva disso tudo que aparece em sua obra.

Por outro lado, Cesariny estabelece um contraste entre esse segmento e o anterior, através do arranjo espacial da tipografia. Cada citação está destacada pelo nome do personagem a que se refere, em maiúsculas e à esquerda; à direita, e em minúsculas, como os outros versos do poema, vem o texto citado. O último verso desse segmento traz, escrita em itálico, uma fala do protagonista do conto “Uma descida no Maelstrom”. O efeito visual que esses recursos proporcionam é semelhante ao de uma colagem, contrastando com os outros dois segmentos, compostos de versos convencionais, que podem ser inclusive extensos, prosaicos, mas não deixam de ser versos, e desdobrando, de modo mais sintético, contudo, as referências que vinham sendo feitas no poema.

A primeira referência é do conto “Ligeia”, no ponto em que o narrador comenta a beleza singular que ele encontrava ao contemplar os olhos da estranha Lady Ligeia, sua esposa. Ele diz que havia poucos “seres do mundo material” que pudessem evocar os seus olhos, entre eles essa estrela que ele descreve com precisão astronômica:

Quero dizer que, depois da época em que a beleza de Ligéia passou para o meu espírito e nele se instalou como num relicário, eu deduzia, de vários seres do mundo material, uma sensação idêntica à que me cercava e me penetrava sempre, quando seus grandes e luminosos olhos me fitavam (...) Reconheci-a, repito-o, algumas vezes no aspecto duma vinha rapidamente crescida, na contemplação duma falena, duma borboleta, duma crisálida, duma corrente de água precipitosa. Senti-a no oceano, na queda dum meteoro. Senti-a nos olhares de pessoas extraordinariamente velhas. E há uma ou duas estrelas no céu (uma especialmente, uma estrela de sexta grandeza, dupla e variável, que se encontra perto da grande estrela da Lira) que, vistas pelo telescópio, me deram aquela sensação. Senti-me invadido por ela ao ouvir certos sons de instrumentos de corda e, não poucas vezes, ao ler certos trechos de livros.²⁴⁷

A passagem constitui uma definição da beleza pelo estranhamento, e coloca em relação uma série de objetos e eventos que não guardam relação causal alguma entre si, e inclusive evocam coisas muito distintas: essa frase de Poe presta-se perfeitamente como definidora da imagem poética eleita pelos surrealistas como sua, que reúne elementos que remetem a campos de significado muito diferentes entre si; e, se olhos e estrelas podem ser

²⁴⁷ POE, Edgar Allan, **Contos de Terror, de Mistério e de Morte**, op. cit., p. 67.

considerados próximos em vista da metáfora romântica dos olhos como estrelas, estão ao mesmo tempo distanciados pela frieza da descrição astronômica, que faz, então, com que surja uma imagem misteriosa, inesperada. Afinal, por que essa estrela especificamente? Acrescente-se a isso que essa descrição da estrela só é possível com auxílio de um telescópio, pois a olho nu esses detalhes não são perceptíveis. Ela marca uma percepção estritamente construída pelo homem, sugerindo que ela passa necessariamente por uma forma de pensar e perceber as coisas que não se enquadra nas formas normais de fazê-lo. A expressão “acima ou fora da matéria”, apesar de estar incluída entre as aspas da citação, não faz parte do texto de Poe, constituindo uma das paráfrases poéticas sobre o texto do conto que já vimos antes.

A segunda referência é do conto “Morela”; assim como Lady Ligeia, ela é uma personagem estranha, misteriosa, que possui uma visão incomum do real. Morela, que amava os estudos de magia e de alta metafísica, também é esposa do narrador do conto; a citação de Cesariny enfoca um momento da história em que ela está na cama, prestes a falecer, e lança sobre o narrador, seu esposo, uma espécie de maldição com suas últimas palavras, a de que ele não conheceria novamente a felicidade:

– Repito que vou morrer. Mas dentro de mim há um penhor desta afeição – ah, quão pequena! – que deveste sentir por mim, Morela. E quando meu espírito partir, a criança viverá – teu filho e meu filho, o filho de Morela. Mas os teus dias serão dias de pesar, desse pesar que é a mais duradoura das impressões, do mesmo modo que o cipreste é a mais resistente das árvores. Porque as horas da tua felicidade passaram e alegria não se colhe duas vezes numa vida, como as rosas de Paestum duas vezes num ano. Não jogarás mais, portanto, com o tempo o jogo do homem de Teos, mas, não conhecendo o mirto e a vinha, levarás contigo, por toda parte, a tua mortalha, como o muçulmano a sua em Meca.²⁴⁸

Conforme o enredo do conto, o narrador tivera uma grande afeição por Morela, que durou nos primeiros tempos de seu casamento e depois se transformou em repulsa, por um motivo que permanece um tanto indefinido, relacionado à sua personalidade sombria:

E então, hora após hora, eu me estendia a seu lado, imergindo-me na música de sua voz, até que, afinal, essa melodia se maculasse de terror; então caía uma sombra sobre minha alma, eu empalidecia, tremia internamente àqueles sons que não eram da terra. Assim a alegria subitamente se desvanecia no horror e o mais belo se transformava no mais hediondo, como o Hinnon se transformou na Geena (...) Na verdade, porém, chegara o tempo em que o mistério da conduta de minha esposa me oprimia como um encantamento. Eu não podia

²⁴⁸ POE, Edgar Allan, **Contos de Terror, de Mistério e de Morte**, op. cit., p. 26.

suportar mais o contato de seus dedos lívidos, nem o tom grave de sua fala musical, nem o brilho de seus olhos melancólicos.²⁴⁹

No exato instante em que morre, Morela dá a luz a uma filha que, crescendo rapidamente, se mostra uma reencarnação do espírito da mãe. Motivo bizarro, mas que tem uma motivação no conto: Morela prova ao marido, relativamente ao seu assunto preferido de discussão, o “*principium individuationis*, a noção daquela identidade que, com a morte, está ou não perdida para sempre”²⁵⁰, que a individualidade pode, dependendo do empenho da pessoa e dos meios usados por ela, superar a barreira da morte, transmitindo-se a outro ser humano. É um gesto de amor inseparável da maldição que o acompanha.

A terceira referência é oriunda do conto “A queda do Solar Usher”. Trata-se da descrição física de Roderick Usher, o último descendente, juntamente com sua irmã, Madeleine, da família dos Usher. Eles são os últimos habitantes de sua lúgubre mansão. Roderick foi amigo de juventude do narrador, que é convidado a passar alguns dias na casa, sem saber que vai presenciar os últimos dias dos dois irmãos. Eis a sua descrição:

Uma compleição cadavérica; um olhar amplo, líquido e luminoso; lábios um tanto finos e muito pálidos, mas de uma curva extraordinariamente bela; nariz de delicado modelo hebraico, mas com uma amplidão de narinas incomum em tais formas; um queixo finamente modelado, denunciando, na sua falta de proeminência, a falta de energia moral; cabelos de mais tenuidade e maciez que fios de aranha; tais feições e um desenvolvimento frontal excessivo, acima das regiões das têmporas, compunham uma fisionomia que dificilmente se olvidava (...) A lividez agora cadavérica da pele e o brilho sobrenatural do olhar, principalmente, me deixaram atônito e mesmo horrorizado. Também o cabelo sedoso crescera à vontade, sem limites; e, como ele, na sua tessitura de aranhol, mais flutuava do que caía em torno de sua face, eu não podia, mesmo com esforço, ligar sua aparência estranha com a simples idéia de humanidade.²⁵¹

A estranha relação, talvez incestuosa, entre Roderick e sua irmã, os dois mergulhados em uma melancolia profunda e sobrenatural, com um aspecto mais de mortos do que de vivos, evolui com a suposta morte de Madeleine, epilética, para uma situação em que os dois, impregnados pela ideia da morte, acabam se matando de fato, provocando com isso o desmoronamento da própria mansão; o narrador foge, perplexo, levando o leitor a se perguntar se a casa não era uma mansão fantasma. O rapaz, em função de sua melancolia

²⁴⁹ POE, Edgar Allan, **Contos de Terror, de Mistério e de Morte**, op. cit., p. 24-25.

²⁵⁰ POE, Edgar Allan, **Contos de Terror, de Mistério e de Morte**, op. cit., p. 25.

²⁵¹ POE, Edgar Allan, **Contos de Terror, de Mistério e de Morte**, op. cit., p. 84.

extrema e de uma doença pouco conhecida, desenvolvera de modo anormal a sua sensibilidade ao ambiente:

Era, disse ele, um mal orgânico e de família, para o qual desesperara de encontrar remédio (...) Sofria muito de uma acuidade mórbida dos sentidos; só o alimento mais insípido lhe era suportável; somente podia usar vestes de determinados tecidos; eram-lhe asfixiantes os perfumes de todas as flores; mesmo uma fraca luz lhe torturava os olhos; e apenas sons especiais, além dos brotados dos instrumentos de corda, não lhe inspiravam horror.²⁵²

Cesariny parafraseia alguns pontos da descrição de um personagem que não pode viver no mundo das pessoas comuns, evidenciando seu caráter singular e excepcional, relacionados com essa hiper-sensibilidade e, consequência dela, com a mente aterrorizada (e imaginativa) de Roderick.

Enfim, o fragmento que fecha esse segundo segmento é uma fala proferida pelo pescador do conto “Uma descida no Maelstrom” ao contar sua história para o narrador; ele se refere ao momento em que foi resgatado do mar já calmo por um pescueiro, após passar as horas de terror boiando no redemoinho: “Contei-lhes a minha história” – “não quiseram acreditar-me!”²⁵³. Aqui, a incredulidade dos pescadores não pode admitir o fantástico da história desse homem que sobreviveu à morte certa; a revelação que ele, do qual se poderia dizer aparentado com Cassandra, vive interiormente pelo que viu e viveu, permanece no terreno do inverossímil, talvez da pura fantasia, tal como é comum em Poe, em diversas personagens suas, como os amantes de “O visionário”, ou o narrador entupido de ópio em “Ligeia”, ou os irmãos Usher, ou o arrependido assassino de “O coração denunciador”; e outros ainda. Cesariny toma essa sina das personagens poeanas como análoga à condição do homem que se encontra tomado por uma revelação, tal como o escritor; é a própria definição de uma arte rebelde diante de uma visão convencionada de mundo. Diante da verdade trazida por essa revelação, verdade que abala e subverte, o que “eles” podem fazer é não quererem acreditar.

Assim, retomando o primeiro segmento, Cesariny empreende um elogio dessa rebeldia, uma vez que, buscando a “posse” de Poe, de sua obra, de seu universo, o poeta busca também se impregnar dele, “ser” Poe e desfrutar dos poderes que a sua escrita traz, à revelia do que os outros possam dizer. É uma postura romântica, na trilha do ideário

²⁵² POE, Edgar Allan, **Contos de Terror, de Mistério e de Morte**, op. cit., p. 85.

²⁵³ POE, Edgar Allan. Uma descida no Maelstrom. In: **Histórias extraordinárias**. São Paulo: Nova Cultural, 2003, p. 384. Tradução de Brenno Silveira, que verteu a frase para o português com ligeira diferença do poema de Cesariny: “Contei-lhes a minha história, não quiseram acreditar”.

surrealista, e que ao mesmo tempo trai um princípio básico do romantismo, a ânsia pela originalidade, pela construção do estilo pessoal, devido ao desembaraço com que Cesariny se serve de textos de Poe. A disposição dessas referências múltiplas parece ter uma voz própria que independe do conteúdo das frases, embora o complemente e crie uma base para que ele se forme no texto.

As referências do primeiro segmento, ligadas aos pronomes possessivos, abrem um espaço de intimidade entre o poeta e o escritor, uma proximidade entre ambos, como já visto. Cesariny “entra” no universo da obra e da biografia de Poe, identificando-se com elas, e representando com isso uma assimilação do universo poeano, erigindo-o inclusive como valor. Esse procedimento é reforçado pelo último verso do segmento, que introduz a interlocução e ao mesmo tempo dilata o âmbito da identificação de Cesariny com sua referência, preparando o segundo segmento. Ao lado dessa continuidade entre os segmentos, contudo, há uma ruptura: a ausência dos possessivos e o arranjo gráfico, contrastando com o primeiro segmento, e deixando as citações dos vários outros contos “soltas” no texto, tendo na sua sequência e temática, e não na gramática, o nexos que as liga. Com isso, esse segundo segmento estabelece um movimento de afastamento em relação àquele tom íntimo com que Cesariny fala de Poe no segmento anterior.

Nessa ordenação está o velho esquema abstrato do raciocínio dialético, fartamente glosado por Cesariny em seus textos. O primeiro momento é de uma proximidade com Poe; no segundo momento, representado no segundo segmento, Cesariny se ausenta quase totalmente e deixa a própria obra de Poe falar por si. O terceiro e último segmento representa o momento de síntese: Cesariny volta à cena do poema, não totalmente fundido ao universo de Poe, mas tendo-o assimilado, emergindo do mergulho que dá nas profundidades da obra poeana com a sua compreensão singular de poeta que se afasta de uma representação convencional ou vulgar que se tenha do escritor norte-americano, e serve como alicerce para que se convide o leitor a buscar igualmente esse afastamento.

Os dois primeiros versos do terceiro segmento recuperam a interlocução e trazem de volta a referência ao conto “O visionário”; mas, sobretudo, trazem de volta o formato de verso que o segundo segmento havia abandonado: “Mas há, sim, outros mundos além deste, / outros pensamentos além dos pensamentos da multidão”. A retomada do verso convencional evoca imediatamente o segmento inicial, mas aqui não está presente o pronome possessivo que dava o tom de intimidade entre Cesariny e Poe. Vai predominar nesse segmento uma interlocução cúmplice, ao invés de uma invocação passional tem-se já

uma reflexão estruturada. O poeta marca o início do segmento com a conjunção “mas”, traçando uma oposição explícita com o restante do texto. Essa palavra, contudo, não tem apenas valor adversativo; ela também comparece como forma de voltar ao conto “O visionário”, assim como ao verso, exercendo uma função de pura retomada do assunto, tal qual se faz em uma conversa, quando se quer voltar a um tópico qualquer. Lembrando do que estava dizendo antes, o poeta conclui sua linha de pensamento; após ter sobrevoado toda a obra de Poe, volta ao início do conto e à exortação das forças da juventude humana, mas agora com um sentido mais específico: ela vale como signo da autenticidade que separa a mente singular do artista maldito e a consciência cotidiana e vaga da “multidão”. Da mesma forma, a condição que aqui é veementemente reivindicada por Cesariny o leva a estar lado a lado com o seu homenageado, fora das relações estabelecidas no nível vulgar da massa e da posteridade fácil, marcada pela superficialidade.

A marca dessa proximidade é dada pela interlocução, que retorna aqui na palavra “sim”. Essa palavra é importante no poema, pois através dela Cesariny sela a “conversa” amistosa entre os dois escritores, o do passado e o do presente que o invoca, conjugando as leituras passional e distanciada de sua obra, representadas respectivamente pelos primeiro e segundo segmentos. Na concordância que exprime, funda um valor que é a pedra de toque do sentido desse poema; é um verdadeiro pacto que Cesariny estabelece, embora unilateralmente, com Poe, negando a pompa e a circunstância das homenagens oficiais, que se baseiam numa posteridade toda superficial e externa à obra do homenageado, porque amparada simplesmente em seu prestígio público, e que, aliás, foi pouco conhecida por Poe. A homenagem de Cesariny vai buscar a revelação que a obra traz a cada leitor, entre os quais se encontra ele mesmo, e que não se dá dentro do universo convencional e cheio de clichês embasado no bom-senso da multidão; é como se ela só fosse viável no espaço da intimidade que se estabelece entre o leitor e o grande escritor. Ela recusa aquela posteridade e sai em busca dos valores autênticos da obra, considerados por Cesariny como subversivos em si, antagônicos aos valores sociais que a sustentam, e por isso constituintes de uma beleza que implica a perda das referências da cultura tradicional.

O verbo “há” introduz um resquício de sintaxe nesse segmento, já anunciado pela presença da conjunção adversativa, sintaxe que no primeiro e no segundo segmentos existe apenas internamente a algumas citações, sendo sempre uma sintaxe residual do próprio texto de Poe, uma sintaxe que é imanente ao próprio procedimento da citação; entre os versos não há uma ordenação sintática que ultrapasse a mera enumeração, o que é

reforçado pela presença de vários versos que são somente sintagmas nominais. Nesse terceiro segmento, a presença desse verbo terá relevância na organização de toda a estrofe, e pode-se postular que a articulação mais estruturada que essa sintaxe impõe corresponde à estrutura geral do texto, trazendo para esse terceiro segmento (a síntese) um desejo mais explícito de articulação entre o que está posto nos outros dois. A presença dessa sintaxe tem também uma outra função, como se verá adiante.

Os dois versos seguintes explicitam a valoração que o poema vem traçando, de modo até incomum para os padrões surrealistas: identificados a esses pensamentos que existem além dos pensamentos da multidão estão os “arcanjos que se ergueram para cobrir desertos”, recuperando pela sombra a sua secura, e “aonde só o universo arde”, reafirmação da dimensão essencial, autêntica, pura, em que Cesariny situa o lirismo de seu homenageado. A reiteração desses valores prepara terreno para a sequência que formam os três versos seguintes, já se aproximando do fecho do texto. Trata-se, como uma *coda* musical, de uma volta às duas referências que surgiram no primeiro segmento.

Inicialmente, o conto “O visionário”, retomado nessa sequência em seus elementos básicos: “porque dois lábios finalmente delineados tremem / porque Mentoni ainda ri, em traje de cerimônia, com a sua figura de sátiro / porque não houve forma de passarmos adiante e uma terrível nuvem cor de chumbo enche de espantosa velocidade o espaço”. Nos dois versos iniciais da sequência, os dois polos que movem a história, e que estão sendo destacados no poema desde o início; por um lado, os amantes que trocam olhares no espaço público que constrange, onde não podem manifestar explicitamente o seu amor, embora todas as suas ações sejam em função dele; por outro lado, o marquês de Mentoni carnavalescamente vestido de sátiro e rindo uma risada sarcástica (ausente do conto), como se estivesse incumbido de representar essa realidade social das aparências, que reprime e castra. Na sua risada está a frieza dos que detêm o poder. A ousadia de pensar além do verossímil é colocada em oposição direta ao cálculo das conveniências; afinal, Mentoni não está tão preocupado em salvar um filho que não é mesmo seu.

Colocada na mesma sequência, a menção à tempestade é do conto “Uma descida no Maelstrom”, uma sinopse dos eventos que levaram o protagonista ao redemoinho. Os três “porque” que aparecem no início dos versos referem-se ao verso anterior e, de acordo com a sintaxe do trecho, são uma explicação das causas de “só o universo arde”. Ela compõe-se dos conflitos que movem os dois contos referidos, formulando ainda uma vez a ideia de que no trabalho do artista, que produz uma visão singular do mundo, está uma percepção

do mundo mais verdadeira. Entretanto, pode-se notar ao lado dessa relação causal estabelecida pela palavra “porque”, que o uso dessa palavra, assim como o uso do “mas” no início da estrofe, também está esvaziado de sua função sintática mais evidente. Observe-se a circularidade das relações de causa e efeito de que o poeta se serve no trecho; os contos, ponto de partida do poema, acabam por gerar as valorações que são o ponto de referência de todo o texto, e sendo assim dão as coordenadas para que, inversamente, o texto se aproprie da obra de Poe atribuindo-lhe uma função reveladora sobre as concepções de mundo e de vida que a sociedade forja ao longo de sua trajetória histórica. Tal função, que podia já ser pressentida na ideia de gênio romântico, não era uma preocupação preponderante para o próprio Poe, que estava mais interessado em suas reflexões sobre o tema da morte; ela, contudo, se politiza, por assim dizer, na obra de Cesariny, e dirige a própria seleção dos textos em que o poeta se baseia, passando a ser o alicerce de toda uma visão de mundo alternativa àquela que a realidade convencionada estabelece.

A linguagem poética do texto de Cesariny, rejeitando uma articulação racional desse sentido por uma sintaxe lógica, através do mecanismo de identificação por meio de imagens, usa a enumeração das citações e a progressão plástica, abstrata, dessas imagens, incluindo-se aí a ausência de uma ordem sintática, como formulação dessa visão de mundo alternativa pelo verbo poético. Assim, a conjunção explicativa une uma causa e um efeito que são, no fundo, a mesma coisa. O universo ardente e os conflitos dos contos de Poe conotam, ambos, uma outra visão, mais autêntica, como vimos, do mundo e da arte. Ao lado da presença de uma ordem sintática débil, e por conta dela, há uma espécie de corrosão da própria sintaxe, pois os elementos reunidos por ela ainda obedecem parcialmente à lógica enumerativa da parataxe.

Enfim, os versos seguintes fecham o poema. Aqui, torna-se mais explícita a valorização da obra de Poe não apenas como conhecimento do mundo, mas como sua interpretação: “Maelstrom Maelstrom dos teus olhos no mundo / Maelstrom destruindo caixas sobre caixas sobre o ventre total de uma caixa de música americana / como as que às vezes se vêem nos porões / as mãos brancas e nuas de firmes aranhas de prata”. O olhar de Poe sobre o mundo, que traz tudo aquilo o que diz o poema, é identificado com o próprio redemoinho do Maelstrom, como indicado pelo pronome em segunda pessoa, que estabelece a interlocução imaginária entre os dois escritores. Já vimos que o segundo segmento amplia o âmbito das identificações entre Poe, sua obra e ainda a poesia de Cesariny. Mas há nessa identificação um dado que a destaca: os olhos de Poe tanto são os

olhos do pescador que sobreviveu ao redemoinho, citado no final do segundo segmento, quanto o grande “olho” da tormenta, conotada pela “parede branca de aparições fumegantes” do final do primeiro segmento e agora referido explicitamente no terceiro. Tanto o olhar humano como o “olhar” do mundo que o envolve fazem parte do olhar do próprio homenageado; estamos diante de uma imagem que é a metáfora de um processo interpretativo.

O verdadeiro valor desse olhar reside na desorganização da compreensão usual da realidade, fragmentada pelo poder desse redemoinho, que transcende os poderes humanos. Só que são as palavras de Poe que realizam essa tarefa. É como se o próprio mundo se desorganizasse junto com a palavra do escritor; caixas sobre caixas, as coisas do mundo perdidas no redemoinho, a imagem insólita do ventre (o “ventre total” é uma referência de Cesariny à obra de Antonin Artaud, que o remetia ao homem pleno, que não existe mais na atualidade; a identificação entre escritor e obra ultrapassa a obra pessoal de Poe e o inscreve ritualmente no círculo dos malditos) de uma caixa de música (talvez uma referência ao conto “O enterro prematuro”, no qual a alma humana é comparada ao mecanismo de uma caixa de música), é nessa dimensão elementar do verbo, a da pura e simples ordenação das palavras e dos sentidos, que a poesia de Cesariny se encontra com a escrita de Poe, seu homenageado.

É aqui que se cruzam a escrita do poeta e a do homenageado, a de Poe fundando outros mundos pelas intrigantes tramas de seus textos e pelas características incomuns de suas personagens, e a do poeta pela forma de seu poema, composto como uma concretização desse procedimento de fundar novos mundos, pela linguagem fluida disposta em colagens e enumerações e corroída por uma ordem sintática ambígua, que por outro lado conduz uma linha de argumentação perfeitamente coerente, ainda que expressa numa lógica poética, e que constitui uma interpretação particular da obra de Poe, que aliás não está em contradição com a valorização do escritor norte-americano pelo ponto de vista do surrealismo francês. Uma sequência de três índices do homenageado forma a conclusão do texto: a caixa de música “americana”, os porões que povoam os contos de Poe, evocando os mistérios experimentados por suas personagens, e por fim o último verso, uma imagem fulgurante, as mãos brancas e nuas de Morela, equiparadas a “firmes aranhas de prata”, imagem ausente no conto, plasmada pelo próprio poeta. Miram-se a linguagem de Poe e a linguagem de Cesariny, entrelaçando-se pela última vez no fecho do poema.

Este poema dedicado a Poe nos parece um momento privilegiado da obra de Cesariny em que se pode ver como ele trabalha com contradições geradas pelo choque de elementos opostos; e tanto mais privilegiado porque ele associa, no processo de estruturação formal dos textos, esses elementos opostos e contraditórios ao modo com que constrói o eu em sua poesia. Se tal associação não deve ser generalizada para toda a obra do poeta, pode-se verificá-la em uma parcela considerável de seus textos, e postulamos aqui que ela funda uma das linhas de força que conduzem a criação poética de Cesariny.

Partindo da questão da escrita automática e do trato com a ortodoxia das concepções de Breton, Cesariny obtém, com o seu procedimento de montagem, uma abordagem crítica do automatismo. Apresenta uma aparência, um simulacro de escrita automática, que afinal revela-se como máscara de uma “espontaneidade” alheia: está posta em cheque, aqui, a unidade do eu. Mas mesmo a escrita literária de Poe foi planejada e construída, então até a espontaneidade alheia não existe, num sentido estrito; ela é resultado de uma elaboração consciente. Poder-se-ia dizer que o eu do poema não está em lugar nenhum. A “fonte de tesouros do inconsciente” que constitui o transe automático do escritor surrealista se dilui e esgarça para se tornar um puro jogo de reflexos. Entretanto, a burla não é total: na organização dos fragmentos, nas paráfrases sobre os textos originais, na evocação da figura do próprio Poe, no espírito de homenagem, enfim, do poema, vê-se que subsiste um desejo e um fascínio. Sugerimos que os procedimentos de montagem apresentam-se como análogos do processo onírico. Assim, ao lado dessa dissolução do eu na palavra do outro, há um núcleo do eu que subsiste e deseja, a ponto de transformar a linguagem do outro em objeto de desejo, em um sonho.

A dinâmica desse sonho é constituída sobre a disposição em três etapas do raciocínio dialético. É uma representação da própria escrita surrealista, que busca fecundar o real (tese) com o sonho (antítese) para criar uma surrealidade (síntese); tal é a imagem que Breton tem da escrita automática. Aqui a ordem dos fatores é alterada: parte-se do sonho, expresso pelo tom íntimo e devaneante do primeiro segmento, marcado pelos possessivos e pela interlocução, até o real, uma vez que há no segundo segmento uma expansão para um foco mais objetivo, próximo do mundo, suplantando o limite do eu do poeta e dando às citações uma forma mais impessoal. Finalmente, no terceiro segmento há uma volta para o eu, mas agora impregnado com a presença do mundo: “mas há, sim, outros mundos além deste”. Vê-se o poeta e o homenageado caminhando lado a lado, como se fossem dois conhecidos tendo um diálogo; é selado o caráter de invocação de que a

homenagem de Cesariny se reveste. O esquema bretoniano da união do sonho com a realidade está representado aqui: surgindo do sonho do poeta, o homenageado se apresenta confundido e misturado com suas personagens, para num segundo momento essa identificação ser amenizada pelo esquematismo da descrição das personagens; então, ao olhar de novo para si, o poeta reencontra Poe, não dentro de um quadro de valores dado por uma posteridade, mas como companheiro da sua caminhada pessoal e seu cúmplice. A ordem social é vista como negação do que é essencial e interessante no homenageado, e portanto como limite à expansão da imaginação e dos sentidos.

Essa segmentação ternária é pontuada pelas citações ao conto “Uma descida no Maelstrom”: no final do primeiro segmento, “tua parede branca de aparições fumegantes”, a marca da interlocução imaginária no pronome e o signo da colagem onírica nas aparições fumegantes; no final do segundo segmento, “– Contei-lhes a minha história – não quiseram acreditar-me!”, temos a representação da recusa social frente ao implausível (testemunhado por um homem só); e fechando o último segmento, “Maelstrom dos teus olhos no mundo”, sintetizando as outras duas referências e superando-as, pois o poeta assume para si o olhar do homenageado como algo que é um diferencial entre o seu olhar e o olhar da posteridade (e da sociedade, por extensão), e que lhe dá inclusive um ponto de vista crítico em relação a ela, e por isso mesmo ele encontra-se relegado ao plano do maldito, do marginal.

A estrutura ternária que organiza o texto de Cesariny repete-se no interior de cada segmento, embora de modos diferentes, e com menos nitidez no caso do primeiro segmento. Aí, a sequência pode ser percebida pelo tipo de referência, e encontra-se marcada no início dos versos: os possessivos “meu” e “minha” iniciam os cinco primeiros versos, onde predominam referências ao conto “O visionário”; no sexto e no sétimo versos, iniciados pela palavra “figura”, o poeta refere-se mais diretamente à pessoa de Poe; nos demais versos, predominantemente iniciados por possessivos, retornam as citações ao conto. No segundo segmento, a sequência é enfatizada pelo arranjo gráfico, e ocorre em função das citações: a citação de Ligeia é integral, e aparece toda entre aspas; a de Morella alterna uma paráfrase de Cesariny e um trecho citado; a de Roderico é toda paráfrase. No caso do terceiro segmento, a divisão ternária está marcada pela progressão das imagens, e representa ela própria uma imagem da escrita poética, tal como a entende o poeta: ela pode criar pelo verbo outros mundos além desse, mostrando o poder de transcendência que esse universo poético traz em si; ela é a própria justificativa de si mesma, pois não se contém pelas exigências práticas ou de coerência que o mundo possa lhe impor; e finalmente, ela

se apresenta concretamente nos últimos versos, como se fosse o resultado da torrente de dissolução que os olhos de Poe, voltados para o mundo, produzem. Assim, o signo ternário é multiplicado dentro do texto, como se atestasse a propriedade do uso dessa estrutura dialética como alicerce para sustentar as imagens que o poeta cria.

A estrutura ternária do terceiro segmento, finalmente, condensa a estrutura do poema inteiro, ao representar a síntese do poema como desdobramento de sua sequência dialética. A criação da linguagem poética caracteriza-se, num crescendo, por ser capacidade da escrita de fundar novos mundos, que não estejam necessariamente submetidos aos mesmos valores que o nosso, e por apresentar, de outro lado, um desprendimento em relação a esses valores, afastando-se das finalidades utilitárias e práticas que o assim chamado mundo “real” cobra do ser humano. O resultado dessa combinação é a eclosão da própria linguagem poética, não mais referida ou anunciada, mas surgida concretamente nos últimos versos do poema. E essa linguagem não coincide com a inspiração automática: ela corresponde a um desordenamento do mundo e da linguagem que tenta representá-lo, situação que é talvez um pré-requisito para o exercício do automatismo ortodoxo, mas não se confunde com o texto automático, porque está vinculada a um princípio destrutivo, o da desorganização das representações e dos seus referentes, enquanto o texto automático é conduzido por um princípio construtivo, que é o fio do desejo. O desejo dá uma orientação ao que havia sido reduzido ao estado caótico.

Assim, ao demonstrar dessa maneira o princípio poético e seu procedimento, Cesariny cria esse espaço de caos e desordem onde todas as oposições são relativizadas e podem ser superadas, inclusive a lacuna inevitável entre ele mesmo e a figura de seu homenageado. Na fusão e na confusão entre o que nomeia e o que é nomeado, é possível ter acesso a essa região em que é viável o contato transcendente, atemporal, entre dois autores separados entre si por décadas de tempo. A linguagem poética dá ao poeta a possibilidade de fundamentar uma vivência de contato com Poe que a posteridade ignora, e isso legitima sua postura crítica em relação a ela.

Ao lado dessa articulação do texto sob um signo ternário, a confrontação dos universos do poeta e do homenageado nos remete a uma outra dimensão do texto. Aqui estão frente a frente o vivo e o morto. “Ressuscitar um morto!”, diz Cesariny em seu manifesto *A afixação proibida*; e ele complementa, usando o discurso automático como fonte de ironia: “O mecanismo é simples: - grandes frutos esféricos de coqueiro e um objeto cilíndrico tendo em cada extremidade dois nós de bambu, ficando somente, depois,

a mudança de estado dependente das palavras mágicas, idênticas às que ressuscitaram Osíris”. O poeta leva adiante sua “marcha do desejo necrófilo”²⁵⁴ por via da poesia. O contraste entre o vivo e o morto é incontornável, e constitui um dado fundamental para a leitura do texto, uma vez que se trata de um diálogo que não é diálogo. Se o poema atribui, como observado acima, à linguagem de Poe a propriedade de criar esse espaço de desmantelamento onde as coisas se confundem (e que corresponde ao próprio espaço da poesia), não se pode negar que o trabalho do poeta é um trabalho de recuperação crítica do escritor norte-americano. A intimidade entre os autores é uma ficção, e nesse sentido ecoa mais um elemento do texto que sugere uma espontaneidade construída: a simulação do discurso automático na primeira parte do poema. São falsidades que se cruzam no processo de apropriação de Poe e sua obra, e se irmanam a outra falsidade crucial: se Cesariny apenas usa as palavras de outro, não será ele um farsante? Que autor é esse que não cria o próprio texto, parasitando o alheio? Cesariny só pode ser achado nas bordas do discurso de Poe, e, no último segmento, articulando brevemente a interlocução imaginária; além disso, só de forma indireta, pela montagem dos fragmentos de Poe de que ele se utiliza. E se o poeta é um farsante, que legitimidade ele pode obter para defender a “sua” visão de Poe?

Consideremos a questão da montagem dos fragmentos. Vimos que a seleção dos fragmentos obedece a uma lógica de identificação progressiva e gradual de Poe com as personagens e ambientações de seus contos, e simultaneamente de uma apropriação, por parte do poeta, desses diversos elementos da obra e da biografia de Poe, apropriação, a nosso ver, de caráter francamente vampiresco (ou mesmo canibal, como diria um de nossos modernistas). Essa seleção, mesmo obedecendo a tal lógica, não tem um padrão aleatório, mas está centrada em citações de dois contos de Poe: “O visionário” e “Uma descida no Maelstrom”. Por que a escolha desses textos? Mais acima, tratando do rol de citações do poema, observamos que as personagens citadas compõem uma galeria de excentricidades, não obstante estarem ligados a uma verdade misteriosa a que os mortais comuns não têm acesso. Além disso, a escolha de Cesariny reflete o próprio ato do poeta de invocar o homenageado morto. Como isso se dá?

O procedimento de citar sistematicamente traz as questões que a arte de Poe desenvolvem para dentro do poema, e a maneira como as citações são organizadas constrói uma visão crítica sobre a obra poética, crítica que não é imparcial, que está intimamente

²⁵⁴ VASCONCELOS, Mário Cesariny de, et alii. A afixação proibida. In: CESARINY, Mário (org). **A intervenção surrealista**. Lisboa: Ulisséia, 1967. As três citações são da p. 104.

engajada; ao mesmo tempo, tece o elogio que Cesariny quer fazer a ele. Isso ocorre porque o poeta enfoca exatamente a questão central que norteia a escrita de Poe, que é a questão da morte. Aqui nos orientamos pelo ensaio sobre Poe que consta do livro *A água e os sonhos*, do filósofo Gaston Bachelard e datado de 1942, tanto pelas informações pertinentes que traz como pelo fato de ter sido publicado quase uma década antes da redação do poema de Cesariny, e constituir uma provável fonte de referência desse poema. Bachelard inicia seu texto citando a literatura crítica sobre Poe para afirmar que

o que Marie Bonaparte mostrou mais claramente é que a imagem que domina a poética de Edgar Poe é a imagem da mãe moribunda. Todas as outras amadas que a morte arrebatará, Helena, Frances, Virgínia, renovarão a imagem primordial, reavivarão a dor inicial, aquela que marcou para sempre o pobre órfão. O humano, em Poe, é a morte. Descreve-se uma vida pela morte.²⁵⁵

Assim, a poética de Poe (termo que abrange tanto poemas como contos) é marcada por uma “monotonia genial”²⁵⁶, pois expressa sempre, ainda que de forma velada, o “devaneio que revê incessantemente a mãe moribunda”²⁵⁷. Para Bachelard, essa presença da morte, se pode já ser percebida analisando a relação dos temas e enredos de Poe com sua biografia, está ainda mais presente por estar expressa mediante uma substância específica, a água, tema do livro do filósofo. A tese central de Bachelard propõe uma associação entre a água e a morte em Poe:

Vamos seguir em seus detalhes a vida de uma água imaginada, a vida de uma substância assaz personalizada por uma poderosa imaginação material; vamos ver que ela reúne os esquemas da vida atraída pela morte, da vida que quer morrer. Mais exatamente, vamos ver que a água fornece o símbolo de uma vida especial atraída por uma morte especial.²⁵⁸

Para Bachelard, as imagens da água que ocorrem nos poemas e contos de Poe acompanham e exprimem o devaneio poético central do autor, o devaneio em torno do tema da morte. Nesse sentido, embora haja imagens positivas, “vivas”, da água em seus textos, que Bachelard nomeia como “água elementar”, o destino dessas águas é a morte, figurada nos textos por um escurecimento ou ensombrecimento das águas, que corresponde a uma absorção, pelo líquido, das dores e sofrimentos humanos. A água clara torna-se uma água turva, escura e mesmo viscosa: “uma água especial, uma água pesada, mais profunda,

²⁵⁵ BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 48.

²⁵⁶ BACHELARD, Gaston, op. cit., p. 48.

²⁵⁷ BACHELARD, Gaston, op. cit., p. 48.

²⁵⁸ BACHELARD, Gaston, op. cit., p. 50.

mais morta, mais sonolenta que todas as águas dormentes, que todas as águas paradas, que todas as águas profundas que se encontram na natureza”²⁵⁹. Essa absorção das dores encontra um correlato na própria vida de Poe, o desditoso contista, marcado sucessivas vezes pela perda da figura feminina. Desse modo, a água adquire para a imaginação do escritor o *status* de um meio expressivo, ainda que às vezes disfarçado e sutil, para comunicar a sua dor e com isso reencontrar os seus mortos, evocando-os ainda uma vez na obra literária. É por isso que “o humano, em Poe, é a morte”²⁶⁰. O ato de escrever constitui uma vivência autêntica, à parte os constrangimentos que a sociedade possa impor, pois o devaneio literário aproxima o escritor daqueles que amou e que perdeu; escrever, compor as imagens que povoam os textos, é uma forma de morrer.

Assim, a obra de Poe estaria impregnada de uma “dipsomania da morte”²⁶¹, conforme as palavras de Bachelard, e constituiria então um verdadeiro “suicídio permanente”: “(...) cada hora meditada é como uma lágrima viva que vai unir-se à água dos lamentos; o tempo cai gota a gota dos relógios naturais; o mundo a que o tempo dá vida é uma melancolia que chora. Cotidianamente, a tristeza nos mata; a tristeza é a sombra que cai na água”²⁶². A beleza aparece igualmente associada à morte, de tal modo que Bachelard afirma mesmo que a beleza é um agente causador da morte: carregando em si a tristeza profunda da melancolia que perpassa os textos, a beleza não só dá cores à morte de personagens ou à desolação dos cenários. Ela está impregnada na obra de Poe como elemento cuja única e recorrente função é tornar-se sombra, morrer, e levando essa morte adiante pela eternidade afora, uma vez que a morte de que se trata aqui não é uma morte física que se traduz pelo desaparecimento, mas sim uma “morte em profundidade”²⁶³, imaginária, que nunca termina e que não significa extinção, mas uma espécie de tormento eterno em que o presente só existe em função da lembrança do passado e de todo o sofrimento que ela evoca, lembrança contudo sublimada na diversidade dos contos e poemas.

A própria razão de ser da beleza literária é conduzir inconscientemente o leitor a esse reino de morte a que as imagens dos textos remetem, e o veículo expressivo que simboliza esse movimento sempre fatal é a água. Eis a vida e morte “especiais” a que Bachelard se referia: uma vida toda voltada para a morte e sua dor, uma morte terrível que

²⁵⁹ BACHELARD, Gaston, op. cit., p. 48.

²⁶⁰ BACHELARD, Gaston, op. cit., p. 48.

²⁶¹ BACHELARD, Gaston, op. cit., p. 58.

²⁶² BACHELARD, Gaston, op. cit., p. 58.

²⁶³ BACHELARD, Gaston, op. cit., p. 72.

não acaba jamais, que se dá como “uma lembrança tão total que pode viver inconsciente, sem jamais ultrapassar a força dos sonhos”²⁶⁴. Enfim, a obra de Poe, criando essas associações entre beleza, morte e as imagens da água realizaria a unidade entre, respectivamente, a Forma, o Acontecimento e a Substância, unidade impossível do ponto de vista filosófico mas viável na obra literária. A imagem da água constitui não apenas uma metáfora, mas um poderoso arquétipo que atua cimentando essas associações e fazendo da substância líquida aquilo que o filósofo designa como “a tinta da dor universal”²⁶⁵.

Se nos é lícito levar adiante a ideia de que as citações e recortes da obra de Poe trazem questões de sua arte para dentro da poesia de Cesariny, se estamos autorizados a enxergar uma analogia entre a escrita de Poe e o procedimento vampirizante do poeta português, então podemos vislumbrar a própria forma escrita do poema, as próprias palavras de que se compõe, impregnadas de tal imagética líquida e dissolvente. O poema incorpora essa lógica das imagens da água e “liquidifica-se”: a sequência das imagens funda a incoerência e a fragmentação, articulando outros índices dessa fragmentação, como os comentários marginais do poeta, a sintaxe frouxa, a enumeração. A torrente de imagens que o poeta evoca é sugerida como um análogo daquelas inúmeras coisas carregadas pelo redemoinho de Maelstromm, e é como se houvesse um fluxo hídrico corroendo e carregando os pedaços do texto de Cesariny, verso a verso, palavra a palavra.

Assim, a despeito da organização dos fragmentos em torno do esquema dialético, a logicidade do esquema encontra-se relativizada e minada pelo foco para onde convergem as imagens da água: a dissolução geral que contemplamos no final do poema. O arcabouço dialético deságua naquele espaço caótico a que nos referimos acima, o que representa uma negação da síntese, pois ela constitui uma dissolução. A dialética ternária encontra-se envolvida por essa força de desagregação e encontra um obstáculo intransponível nela, pois o esforço crítico racional do poeta choca-se com seu impulso irresistível de morrer, de voltar à incomunicabilidade. A extração de fragmentos de textos escritos por Poe e sua reunião numa nova ordem trazem as marcas do tempo, não do tempo de uma vida desditosa, mas do tempo que separa um acontecimento do olhar que o pensa e o busca, embora condenado a ver eternamente frustrado o seu intento.

²⁶⁴ BACHELARD, Gaston, op. cit., p. 49.

²⁶⁵ BACHELARD, Gaston, op. cit., p. 67.

Há, desse modo, uma ambiguidade na significação destes processos de montagem e paráfrase que compõem o poema de Cesariny; se a sua progressão desenvolve uma visão e uma atitude críticas em relação à obra de Poe e à sua posteridade, elas também estabelecem formalmente um universo fragmentário que constitui esse fluxo mortal de conotações simbólicas, que dilui e desagrega, salientando a distância entre os autores e a irreduzibilidade da escrita de Poe, não só à posteridade que busca (assim pensa o poeta) reduzir o seu alcance, mas também à própria voz que o incorpora; há algo em Poe que escapa a todos. Isso comprova o mistério e a fascinação (o caráter irrevogavelmente moderno) de sua obra, e confirma duplamente o valor do homenageado, num movimento que deixa à mostra a premeditação dos procedimentos retóricos do poeta: se a obra de Poe vale pelo que podemos dizer dela, também vale pelo que não podemos dizer, pelo que é para nós perplexidade e estranhamento, busca interminável.

Este choque entre o esforço de construção de algo pertinente e uma força de desagregação irresistível remete a um outro modelo dialético, num percurso coerente com a avaliação de Bachelard: “(...) pela força de seu sonho genial, Edgar Poe reencontra a intuição heraclitiana que via a morte no devir hídrico”²⁶⁶. A dialética de Heráclito de Éfeso, dialética sem síntese, do confronto eterno e insolúvel, revela-se como paradigma do confronto entre o vivo e o morto que tensiona o poema de Cesariny. Então, a oposição básica que conduz o poema é a oposição entre dois diferentes arcabouços dialéticos, cada um representando uma atitude perante a arte e a tradição que ela instaura: em relação ao modelo ternário, temos uma voz que deseja e reflete, que abarca o universo de Poe para afirmar a sua positividade, os “outros mundos além desse”, alimentada pela recusa a uma visão de mundo racionalista e convencional; uma voz que propõe a revelação da força que a obra do homenageado contém. Por outro lado, no plano da dialética heraclitiana, o poeta deixa-se seduzir pelo “veneno” que habita a obra de Poe e deixa-se arrastar pela dissolução, como a atestar que toda escrita será afinal tragada pelo silêncio. Assim, os “termos” da dialética que Cesariny quer construir não são sonho e realidade, ou afirmação e negação, nem mesmo originalidade e emulação; mas sim integração e desintegração, construção e destruição, coerência e caos.

Tal oposição entre o escritor morto no passado e o poeta vivo que o homenageia no presente está definitivamente marcada ao observarmos que a dissolução por que passa o poema ocorre em um plano fundamentalmente diferente daquele que se pode perceber na

²⁶⁶ BACHELARD, Gaston, op. cit., p. 59.

obra do contista norte-americano. Embora o poeta, ao ver seu texto corroído pelo fluxo hídrico, “morra” junto com o seu homenageado, solidarizando-se, de certa forma, com ele, essa morte ocorre em um plano diferente: enquanto as águas de Poe incidem sobre o plano dos significados conotados, com todas as suas implicações psicológicas, as águas de Cesariny estão representadas sobre o plano formal do poema, incidindo sobre a totalidade dos signos que ele manipula no texto, e dirigindo-se muito mais ao intelectual, ao que é análise e interpretação, do que ao afetivo, num processo que é recorrente em sua escrita que tratamos como poesia crítica. O distanciamento é incontornável entre o poeta-crítico e o homenageado, pois, se nos textos de Poe há uma presença constante de uma água entendida como substância real, como matéria, para usar o termo de Bachelard, as águas de Cesariny jorram sob signos, representações, que remetem ao texto, trama de símbolos, mas matéria vaga e fluida. A profundidade que Cesariny conquista sobre sua matéria não é profundidade da água negra, é profundidade da linguagem, procura de uma dimensão crítica sobre a linguagem de Poe. E o “sofrimento” que este aprofundamento sobre a linguagem assimila é constituído pela operação elementar de conhecimento que consiste em separar o nome da coisa: o poema formula em uma dimensão lírica a proposta da poesia como forma de conhecimento, que fica no limiar entre tal separação, ingressando resolutamente no plano do conhecimento, das formulações, e a indiferenciação perplexa de uma teimosa impermanência.

Assim, convivem lado a lado no poema, em tensão aberta e não resolvida, uma concepção surrealista, “construtiva”, e uma sombra negadora e antipoética, destruidora da linguagem, uma vez que a devolve ao caos em que se encontra antes de começar a se organizar, sombra que Cesariny identifica parcialmente com uma atitude dadaísta, confrontando a estética da escola estabelecida com o seu espectro fugaz, de onde ela saiu e que permanece a assombrá-la, e ao mesmo tempo equilibrando estas duas atitudes em relação à criação poética vindas do ápice do modernismo. O poeta português cruza as referências relativas às concepções surrealista e dadaísta da poesia, de modo que ambas as estéticas são partidas ao meio e recombinações na oposição que ele quis criar: o objetivo consciente dos surrealistas de recusar com veemência a tradição canônica da literatura e de distinguir uma tradição própria e sua identificação com ela, na figura do homenageado Poe, está expresso de uma forma inteligível e racional (a despeito de sua aparência inicial de espontaneidade), criando um substrato comum de revolta, onde o poeta e o homenageado se encontram, enquanto os valores simbólicos conotados, que indicam

profundas influências inconscientes e irracionais (embora fundamentados também sobre uma reflexão de tal modo pensada que incorpora inclusive dados da própria crítica literária), acabam contraditoriamente por selar a distância entre os poetas.

Poder-se-ia dizer que as negativas envolvem o esforço construtivo e o fazem sucumbir diante da torrente caótica, mas ainda aqui o poeta reserva um último lance que impede uma leitura fechada do texto, lance que viemos conscientemente omitindo: é o verso final, “as mãos brancas e nuas de firmes aranhas de prata”, imagem que agora se apresenta francamente “automática”, condensando-se em seu desfecho. A presença deste verso sustenta a possibilidade, mais intensa até do que em outros pontos do texto, de se retomar a imagem de sonho e de se recommençar a construir uma dimensão de autenticidade para essa imagem: sustenta com força renovada, pois aqui não se tem de fato uma tradução da prosa de Poe, embora seja uma imagem construída a partir da sugestão da descrição física de personagens de seus contos; temos aqui uma imagem plasmada por Cesariny dentro da ortodoxia surrealista, explorando o efeito de automatismo.

Em relação ao caos que os versos anteriores instauraram, ressurgem no último verso um movimento, uma fulguração, liberando o poema da imobilidade da morte, que propõe ainda uma vez o reinício, abrindo caminho para a voz lírica. Mãos que realizam, que fazem as coisas, mãos brancas e nuas, entregues à sensualidade, cujo atributo as aproxima das aranhas de prata, tecendo a teia que captura a outra teia da escrita de Poe, mas que trama a sua própria rede, teia que tem um novo desenho próprio. Cesariny teria composto, dentro de sua elegia, um elogio da utopia surrealista, que carrega uma perspectiva em que a escrita vertiginosa de Poe não representa apenas o fechamento e o desespero da morte, mas se abre como forma de conhecimento. Dessa forma, em equilíbrio instável, como a imagem da serpente que persegue a própria cauda, as duas forças que se confrontam no texto de Cesariny contemplam-se mutuamente de modo antagônico e, paradoxalmente, complementar.

Esta estruturação elaborada do texto ainda deixa suas marcas na última das questões que nos ocupam, o problema do eu-lírico no poema. Retomando a pergunta que fizemos mais acima, percebemos que Cesariny propõe uma provocação com a simulação de discurso automático empreendida no primeiro segmento do texto: o embuste faz troça da ideia de que há um eu verdadeiro que é fonte autêntica das imagens. Considerando que a matéria prima do poema é linguagem alheia, chocando-se com os veementes possessivos em primeira pessoa, o poeta apresenta-se irônica e cinicamente como um farsante.

Contudo, mais uma vez estamos diante de um jogo de aparências, pois ele não é um verdadeiro farsante; isto também é uma mentira. O plagiário, o farsante, tenta passar por invenção sua o que foi feito por outro; simula ser seu o que é de outro. O eu deste poema não faz isso: manipula a linguagem que não é própria, transformando-a em uma matéria plástica, na qual se reconhece e, ao mesmo tempo, se perde. Não há mais um dentro e um fora: o eu-lírico do texto vive continuamente um movimento de construção e de desagregação, e por isso se corrói no momento em que se afirma, e se refaz enquanto se dispersa. Ele não está dado em momento algum, e o poeta parece conscientemente empenhado em *hesitar* na assunção de uma destas alternativas, em não decidir se ele se conclui finalmente ou se abandona aos seus próprios fragmentos. Esta hesitação coloca em perspectiva a constituição tradicional do eu como sede da vontade, lugar de expressão de algo essencial, inefável e único. Tal essencialidade se insinua no poema; afinal, Cesariny homenageia Poe por uma afinidade que é impossível disfarçar. Mas ela como que se recusa a formular-se completamente e por isso permanece num limiar que nunca é transposto.

De outro lado, aqueles que procuram o plágio no poema também se frustram, pois a montagem de Cesariny não só possui um sentido como apresenta uma visão coerente, ativa e crítica da obra do homenageado. Vê-se que a presença do subjetivo na linguagem do poema é impura: a subjetividade aparece em certos ângulos para se desvanecer em outros. Tal impureza converge com os valores de uma tradição marginal, que desafia, pelo desvio, as representações convencionais do mundo: aventura do pensamento e da sensibilidade. A hesitação, a indefinição de um eu que sirva de centro aos devaneios do poeta, é uma atitude não só consciente, mas crítica, de Cesariny, em favor dos valores que ele delineia como seus, e que ele se propõe a encarnar; valores que fundamentam e dão sentido à homenagem, transformando a obra e a lembrança de Poe em algo que, paradoxalmente, apesar de ligar-se tão profundamente à experiência da morte, se revela vivo e serve de caminho para uma busca que não pertence mais ao século XIX e à sua cultura, mas ao tempo e ao lugar do poeta, filtrada e moldada pelo seu próprio mundo.

2.2.4. O POEMA “PASSAGEM DE RIMBAUD”

passagem de Rimbaud

Mazan Charleville Bruxelas Charleville Paris Charleville Paris
 Charleville Bruxelas Londres Charleville Londres Roche Bouillon
 Londres Bruxelas,
 Roche Charleville Paris Londres Alemanha Suíça Itália Marselha
 Charleville Holanda Batávia Bordéus Charleville Viena
 Charleville,
 Holanda Hamburgo Suécia Dinamarca Marselha Alexandria Roma
 Charleville Hamburgo Charleville Suíça S.Gotardo Lugano
 Génova Alexandria Chipre Charleville Egito Aden,
 Djeddah Suakin Hodeidah Massava Aden Zeylah Harar Bubassa
 Harar Aden Zeylah Harar Hubbe Harar Aden Tadjurah Ankober
 Antoto Harar Aden Cairo Aden Harar Aden Harar Zeylah Aden
 Marselha Roche Paris Leão Marselha.²⁶⁷

Assim como Edgar Poe, Rimbaud frequenta também a lista de predecessores do surrealismo no Primeiro Manifesto de Breton; e não poderia “ser surrealista” senão “na prática de vida e alhures”. Rimbaud realizou a ruptura última, fechando o ciclo dos poetas malditos ao colocar a nu a contradição entre arte e vida que a concepção romântica da poesia trazia em seu bojo; ato final de rebeldia poética, Rimbaud abandonou a escrita do poema. Dessa forma, enquanto outros autores da lista de Breton são em geral referidos em função do que suas obras diziam, Rimbaud é citado pela prática da vida: a sua atitude é definitiva para quem o sucede. Desde que ele o realizou, o seu gesto é um desafio constante a quem quer que se aventure a fazer poesia, e a sua sombra paira definitivamente sobre os poetas futuros como uma esfinge. Retomar o tema de Rimbaud num poema parte, pois, de um ponto problemático, uma vez que a atitude do poeta francês constitui uma provocação incontornável a quem ainda tiver algo a dizer sobre ele por essa via.

O GSP não foi insensível a essa questão de ascendência, e a presença de Rimbaud na lista de Breton é uma mostra disso. Mas tal influência remonta às origens do grupo: quando, em 1919, Breton, Aragon e Soupault editavam a revista *Littérature*, núcleo original do surrealismo francês, um dos primeiros textos que publicaram foi um então inédito de Rimbaud, “As mãos de Jeanne-Marie”. A presença de Rimbaud como precursor

²⁶⁷ VASCONCELOS, Mário Cesariny de. **Pena capital**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982, p. 155.

foi, portanto, invocada e reivindicada pelos surrealistas, que tinham consciência da dívida que a escrita automática tinha com a escrita poética de Rimbaud.

Ao lado dessa afinidade buscada, constatada e construída, contudo, o surrealismo como estética possui uma característica que o opõe à escrita de Rimbaud: a questão do niilismo. Enquanto o ponto de partida dos surrealistas é a crença em que a poesia é uma das portas para a visão de um outro mundo em que o ser humano viva em plenitude, Rimbaud é totalmente niilista a esse respeito. Para ele, a poesia não é a via para se chegar a tal plenitude, e a sua busca, por sua vez, sucumbe diante do tédio e do caos. Sob esse aspecto, a atitude de Rimbaud apresenta uma afinidade talvez mais coerente com as manifestações dadás, onde as exigências de uma arte sacralizada como instituição do mundo civilizado foram ridicularizadas e se sugeriu que a própria arte fosse deixada de lado. Com isso, os surrealistas estabelecem uma relação complexa com a poesia de Rimbaud, que lhes fornece meios estilísticos indispensáveis, mas que possui no fundo um espírito de negação que é antagônico à pretensão surrealista de reiniciar a arte a partir da tábula rasa que os dadaístas propuseram. A figura de Rimbaud, então, confronta o surrealismo novamente (tal como nos poemas de Bandeira e de Poe) com o seu fantasma niilista, que pesa continuamente sobre sua valorização positiva da poesia e da revolução.

Não é surpreendente que Rimbaud exerça tal fascínio sobre a poesia do século XX, incluindo aí os surrealistas. Em poucos anos de atividade poética, seguindo os passos de Baudelaire, ele assimilou, explorou até o limite e ultrapassou os modelos ultrarromânticos que lhe serviram de base. Tornou-se um dos maiores expoentes da notável poesia francesa da segunda metade do século XIX, sendo um dos criadores de uma linguagem poética que foi usada extensamente pelos simbolistas e modernistas. Nesse aspecto, Rimbaud é um dos fundadores de toda uma linhagem de autores que concebem a poesia como meio de mimetizar o “desregramento de todos os sentidos”, por via do irracionalismo, do sonho, do inconsciente, apelando às forças ancestrais do ser humano e encarnando a revolta contra a pretensão da racionalidade e da civilização burguesa em domesticar tudo o que se agita no interior do homem. Através de sua metáfora radical, sintetizada na fórmula “Je est un autre”²⁶⁸, o poeta conferiu à linguagem poética o poder de produzir uma visão dinâmica do cosmo, em que as coisas podem se conectar, pela imagem poética, com quaisquer outras: um universo que viola o princípio da identidade.

²⁶⁸ RIMBAUD, Arthur. *Lettres dites du voyant* / A Georges Izambard. In: **Poésies**. Paris: Bookking International, 1993, p. 190.

Na poesia de Rimbaud, esse fluxo metafórico entre as coisas resulta em caos e vazio. A imagem do homem moderno que ela traça é uma imagem fragmentária, e os fragmentos não podem ser reunidos em torno de uma figura nítida, definida, mas tendem a sugerir mais a anulação de um sentido possível, numa revolta radical contra as condições tradicionais de inteligibilidade do mundo a partir da linguagem. O crítico alemão Hugo Friedrich vincula a criação desse vazio de sentido às consequências do abandono de uma visão de mundo cristã; o niilismo é um efeito da busca de uma transcendência vazia. Diz o crítico, sintetizando aquilo que ele chama de “dialética da modernidade” na lírica:

(...) sua obra mostra-nos uma correspondência completamente clara entre a atitude para com a realidade e a paixão pelo “desconhecido”. Este desconhecido já não pode ser saciado pela fé, pela filosofia ou pelo mito, é (...) pólo de uma tensão que, porque o pólo está vazio, rechaça a realidade. A partir do momento em que esta é vivenciada na sua insuficiência – mesmo se vazia – a paixão pela transcendência torna-se uma destruição cega da realidade. Esta realidade destruída constitui agora o sinal caótico da insuficiência do real em geral, como também da inacessibilidade do “desconhecido”.²⁶⁹

É sobre esse mecanismo que assenta a desmontagem da realidade na linguagem poética de Rimbaud, para posterior remontagem que produz um mundo fragmentário, distorcido e caótico, apontando para uma percepção mais autêntica do real, mas frustrando tal percepção no vazio e na ausência de sentido, que o leitor passa a interpretar como obscuridade.

Friedrich, referendando uma das posições relevantes na fortuna crítica sobre Rimbaud, propõe que o silêncio do poeta francês após a redação de *Une saison en enfer* e *Illuminations* (seus últimos poemas) é consequente com suas opções estéticas: é um resultado da evolução de sua poesia, e mesmo o seu gesto final de incomunicabilidade. Esta opinião, caso possamos considerá-la correta, constitui um fundamento da leitura de Rimbaud que aqui propomos. Pois, se o silêncio de Rimbaud é ainda um gesto poético de sua parte, o abandono da poesia por ele produziu um texto mudo de que o próprio escritor não conseguiu se livrar mais, a julgar pelo fato de que ele aparentemente não encontrou o que buscava em seu mergulho num Outro do Ocidente, a África: Rimbaud não encontrou a paz em parte alguma.

Por outro lado, nos poemas que escreveu se prefigura o que Rimbaud realizaria ao sair da Europa. Trechos de poemas seus falam com intensidade sobre o desejo de negar a

²⁶⁹ FRIEDRICH, Hugo, op. cit., p. 76.

civilização, deixando a Europa para trás e partindo rumo a novas terras, ao misterioso Oriente. Por exemplo, neste trecho de *Une saison en enfer*:

Me voici sur la plage armoricaine. Que les villes s'allument dans le soir. Ma journée est faite, je quitte l'Europe. L'air marin brûlera mes poumons; les climats perdus me tanneront. Nager, broyer l'herbe, chasser, fumer surtout, boire des liqueurs fortes comme du métal bouillant, – comme faisaient ces chers ancêtres autour des feux.

Je reviendrai, avec des membres de fer, la peau sombre, l'oeil furieux: sur mon masque, on me jugera d'une race forte. J'aurai de l'or: je serai oisif et brutal. Les femmes soignent ces féroces infirmes retour des pays chauds (...).²⁷⁰

Esses elementos reforçam a ideia de que a relação entre palavra e silêncio em Rimbaud é mais complexa do que o mero tédio ou desinteresse do escritor; tal relação torna-se singular e coerente diante do sentido da poesia de Rimbaud, que abraçou com aplicação o não-sentido, o nada. Esse nada com que ele se deparou ao buscar o desconhecido representa os limites da linguagem em contraposição aos fatos concretos que o ser humano produz ao agir. Mas a dicotomia é de fundo romântico: a linguagem e a “realidade real” se influenciam mutuamente de várias formas. Tanto a linguagem, por meio de planejamentos e hipóteses, argumentações e decisões, influencia os eventos da realidade, como a realidade, através das determinações que impõe sobre o universo da linguagem, do sentido e das convenções literárias, contribui para moldar a linguagem de acordo com seu contexto cultural.

Por estas breves considerações, percebe-se que de fato não é simples retomar Rimbaud num poema sem transformá-lo num estereótipo. Ciente dessa difícil situação, Cesariny assume a tarefa de forma criativa e, como não poderia deixar de ser, ousada. Pois se vimos, nos poemas dedicados a Bandeira, a Cesário e a Poe, Cesariny apropriar-se da linguagem poética de seus homenageados para lhes emendar, criticar ou incorporar, aqui há um procedimento que deserta da linguagem propriamente poética de Rimbaud e, em sentido mais amplo, da linguagem articulada em geral. O poeta deixa sobre o papel uma simples lista de nomes, representando uma súmula, em ordem cronológica, das cidades e lugares onde Rimbaud viveu a sua vida. Nada mais. Justifica-se jocosamente o título do poema, “passagem de Rimbaud”, por esse procedimento sumário. Mas também se apaga, com ele, a palavra do poeta francês. Aqui não há traços de estilo retomados e parafraseados de forma variada, ou colagens de textos originais e outros procedimentos análogos. A

²⁷⁰ RIMBAUD, Arthur. Une saison en enfer. In: **Poésies**. Paris: Bookking International, 1993, p. 120.

linguagem poética pela qual Rimbaud se expressou desaparece, dando lugar a algo diverso, que a princípio não é efetivamente poético. Não há nada de poético em uma lista de lugares, ainda que sejam os lugares por onde passou Rimbaud. O poema, ou antipoema, exige a participação do leitor em sua leitura: ele ganha sua significação pelas relações e sugestões que o texto oferece a quem se disponha a encará-lo como texto poético, o que leva paradoxalmente, numa interessante dialética, a descobri-lo como o avesso de um texto lírico centrado no eu.

Cesariny adota um procedimento formal que simula o gesto de Rimbaud dentro da linguagem, atestando, por esse caminho, o caráter crítico do poema. Ele nega a articulação que a linguagem põe em ação através das frases, da sintaxe. O texto consiste numa lista de vocábulos que permanece no limiar da linguagem, pois o seu sentido tem que ser percebido em função da sequência de palavras (a partir de um conhecimento biográfico acerca de Rimbaud) e do título que Cesariny deu a ela, mas não “afirma” ou “diz” qualquer coisa: apenas exhibe, com frieza racional, marcos ou índices da passagem de Rimbaud pelo mundo. Permanecendo no limite entre uma articulação lógico-sintática do discurso e o informe do não-sentido, a lista de Cesariny coloca o leitor diante desse estado originário da linguagem em que as coisas que já têm um nome ainda não estão colocadas em relação pelo código, mas pelo próprio mundo em si mesmo, por assim dizer. Analogamente a esse grau zero da linguagem que vemos aqui, essa região anterior à linguagem, porém que já participa do universo da linguagem, pode-se observar que ela já havia sido entrevista, vertida em metáfora poética, no poema dedicado a Poe. No poema dedicado a Rimbaud ela surge totalmente explícita na crueza do procedimento.

Uma vez que os locais citados na lista correspondem efetivamente aos lugares por onde Rimbaud esteve, o texto é tão objetivo e neutro que qualquer interpretação de caráter subjetivista corre o risco de se tornar esdrúxula. Discutir se tal ou qual cidade por onde Rimbaud esteve é mais ou menos relevante para Cesariny, ou mesmo para o próprio poeta francês, é um exercício de adivinhação pouco produtivo, que tem pouca relação com os problemas levantados pela sua obra poética. Além do mais, mesmo que tal discussão fosse viável, Cesariny tratou todos os nomes de localidades da mesma forma, sem dar destaque a nenhum deles; não há motivos para pensar que as palavras que compõem a lista tenham um sentido simbólico oculto. Pelo contrário, o efeito mais palpável obtido por Cesariny é o de transformação da linguagem simbólica do poema em um conjunto de índices que só são

interpretáveis em função da totalidade das palavras na lista, e não a partir de cada uma delas isoladamente.

Assim, Cesariny literalmente deixa a linguagem articulada, transformando os seus signos e reduzindo-os a meros indícios. A expectativa do leitor em relação ao poema é confrontada com a obscuridade do não-sentido, do simples disparate. Vê-se mais uma vez o poeta apresentando-se como um farsante; dessa vez, contudo, a farsa é radical, pois com a linguagem retira-se também o eu-lírico, que subsiste apenas como um tênue vestígio, inferido racionalmente a partir da simples escolha do autor em copiar essa lista e chamá-la de “passagem de Rimbaud”: é um eu em que o eu desaparece, ou melhor, em que a voz crítica sobressai completamente sobre os efeitos de subjetividade, que fica vazia, sem conteúdo, abrigada somente na configuração formal, a dimensão mais concreta e refletida do texto. Essa atitude que o poeta português realiza na linguagem se torna uma imagem do que Rimbaud realizou na vida, ao abandonar o território europeu e todas as conotações civilizatórias que a ideia de Europa abriga.

O processo que o poeta coloca em jogo ao realizar na linguagem um gesto análogo ao de Rimbaud é um processo de redução, termo que devemos ao próprio Cesariny, quando comenta o seu poema “Louvor e simplificação de Álvaro de Campos”, publicado em 1953: “‘Simplificar’ Fernando Pessoa, tomando de empréstimo alguma de sua linguagem, e reduzi-lo ao voto de um barco para o Barreiro, é coisa em que cada um só deve cair uma vez”²⁷¹. Não só o caráter simbólico do texto (que está na essência do código linguístico, mesmo na poesia) é reduzido a uma natureza indicial como o ato concreto e material de Rimbaud se torna um ato de linguagem somente, que está “aquém” (numa lógica romântica) da ação efetiva realizada pelo escritor francês. Se Rimbaud, por motivos poéticos ou não, deixou a escrita do poema, o texto de Cesariny é ainda um poema, mesmo que seja aquilo que chamamos aqui de antipoema. A visada visceral e niilista é vertida em discurso crítico sobre a poesia. Vimos algo parecido na vulgarização da linguagem de Cesário Verde, no poema que analisamos mais acima. Neste texto dedicado a Rimbaud, tal redução atinge a própria essência da linguagem, levando a linguagem múltipla e cheia de sugestões do poeta francês, com a qual a escrita automática surrealista tanto se identifica, ao mutismo, num procedimento que constitui uma violência serena contra o lirismo.

²⁷¹ VASCONCELOS, Mário Cesariny de. Fernando Pessoa. In: **As mãos na água a cabeça no mar**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1985, p. 23.

Tal redução pode ser verificada ainda se olharmos para o texto sob um outro ângulo: o do mito. Pois a lista de Cesariny, embora vede ao texto a dimensão simbólica da linguagem que o constitui, abre por outro lado, a partir de um conhecimento da biografia de Rimbaud, uma possível referência ao mito que cerca o poeta francês: Rimbaud, o aventureiro, o rebelde, o caminhante. A lista de lugares se presta a ser interpretada como roteiro das aventuras do lendário poeta. Sob esse aspecto, é interessante que a lista abranja toda a vida de Rimbaud, e não apenas o período em que deixou a literatura. É como se Cesariny propusesse que tudo o que Rimbaud viveu, e não apenas aquilo que se considera a sua “fase aventureira”, que coincide com seu silêncio, fosse já uma aventura, independentemente de Rimbaud estar ou não imbuído objetivamente desse papel: segundo essa leitura, Rimbaud seria a própria personificação da aventura poética. Mas, a partir do momento mesmo em que se constata o encanto mítico dessa leitura, percebe-se a insuficiência do roteiro em relação a ela, pois os eventos que compuseram tal aventura poética estão ausentes do poema. O texto os anuncia apenas, mas emudece sobre a narrativa desses eventos: mais uma vez, ele aponta para o mito, mas a essência desse mito, que é a sua narrativa, permanece no silêncio.

A redução que Cesariny realiza sobre a poesia de seu homenageado é uma crítica à poesia lírica como “grande arte” sacralizada. Ela se desdobra numa crítica do eu que o transforma num espaço de fuga: antes do eu dos poetas ser o seu ponto de encontro, o lugar que serve de ponte ao contato de suas subjetividades, o eu que Cesariny figura nesse texto estabelece, com o eu-lírico que preside a obra de Rimbaud, uma relação de desaparecimento e de vazio. Fazendo assim, o poeta português mimetiza o gesto dramático de Rimbaud, ao mesmo tempo neutralizando-o pela recusa de sua palavra, e criando um movimento de autocontradição que vimos observando nos poemas analisados neste estudo.

No caso de “passagem de Rimbaud”, contudo, o eu é tragado por uma exasperação crítica, de modo que a voz crítica sobressai: Cesariny consegue com esse texto elaborar uma visão radicalmente crítica sobre o próprio surrealismo bretoniano, onde o recurso ao eu é incontornável, e evocar mais uma vez o niilismo dadaísta que toma conta do poema respondendo ao desafio de Rimbaud ao avesso do que faz Breton, a partir do silêncio do poeta, e não de sua palavra. Obtém, assim, a mesma autenticidade radical da lírica de Rimbaud, mas constituindo já uma leitura da obra do escritor francês, o que marca o distanciamento crítico que permanece de modo inflexível a bloquear a ligação entre aquela autenticidade e quaisquer inspirações inconscientes e profundas do eu-lírico do poeta

português. Cesariny as reveste completamente com a reflexão racional, fazendo-as aderir a um princípio de impessoalidade: ao se tornar radical como Rimbaud, ele renuncia também à própria palavra e abandona-se de si mesmo, tal como o seu homenageado o fez, diluindo-se na vida e deixando atrás de si apenas vestígios quase incompreensíveis. Como qualquer outro poderia fazer. Outro que, no texto de Cesariny, é a própria linguagem da poesia lírica da modernidade.

CAPÍTULO 3 – CONCLUSÕES

Contemplando as partes componentes do presente trabalho de pesquisa, os comentários reunidos nesta seção, sob a designação de “Conclusões”, estão organizados de acordo com tópicos que retomam as questões centrais por que nos orientamos. Aqui, contudo, optamos por organizar as conclusões a partir de um princípio mais indutivo, ao contrário da sequência dos capítulos do trabalho, que partem de questões colocadas pela visão teórica para se chegar gradativamente às análises dos textos. Assim, nesta síntese final que constitui a conclusão do trabalho, percorremos um caminho inverso do que foi feito nos capítulos anteriores; depois de irmos do geral ao particular, retornamos do particular ao geral. Esperamos desse modo relacionar as análises e comentários de textos específicos com as questões teóricas que lhes servem de fundamento, ressaltando o lugar dessa produção crítica de Cesariny em meio às questões mais gerais que inquietam a lírica moderna e o modernismo como um todo.

Em função disso, as Conclusões deste trabalho estão sequenciadas em três etapas: inicialmente, será considerada a relação entre a poesia crítica de Cesariny e os autores que ela glosa, bem como o lugar dessa poesia crítica na obra do autor; em segundo lugar, serão considerados o valor dos procedimentos formais de Cesariny em relação à estética do surrealismo e o modo como os conceitos formulados por Theodor Adorno sobre a reificação da linguagem na poesia podem contribuir para compreender a relação entre tais procedimentos e as diretrizes que conduzem a lírica do século XX; por fim, será considerada a maneira como a poesia de Cesariny se insere na realidade cultural portuguesa e interpreta a relação entre a cultura portuguesa e a cultura europeia em geral.

3.1. OS POEMAS CRÍTICOS NA OBRA POÉTICA DE CESARINY

Através da análise interpretativa dos quatro poemas críticos de nosso *corpus* podemos traçar algumas referências importantes para a caracterização da poesia crítica de Cesariny e para o entendimento do lugar que essa poesia crítica tem na sua obra poética como um todo. Primeiramente, convém observar que esses textos são representativos do conjunto de poemas críticos escritos pelo poeta, e num plano em que a relação entre voz crítica e voz lírica demonstra certo equilíbrio. A tendência de apropriação da linguagem alheia e dos comentários sobre aspectos dessa linguagem é recorrente em diversos textos.

Na poesia crítica de Cesariny predomina aquele tipo de poema em que o poeta glosa obra e linguagem de outros autores, estando em menor quantidade os poemas em que ele se refere diretamente à poesia em geral.

Os poemas do *corpus* mostram uma diversidade de atitudes críticas para com os seus objetos. Em primeiro lugar, vemos nos poemas dedicados a Manuel Bandeira e Cesário Verde uma apropriação da linguagem dos autores homenageados em que o poeta questiona aspectos da poesia desses autores. No caso do poema dedicado a Manuel Bandeira, a crítica incide sobre um certo neorromantismo da poesia do autor, que, não obstante ser um dos mestres do modernismo, parece também ser, para Cesariny, representante de um lirismo sentimental ou subjetivo que ele rejeita em favor de uma poesia racional, de uma consciência da manipulação da linguagem de que o poema se constitui. No caso do poema dedicado a Cesário, a própria realidade histórica de Portugal é colocada em discussão pelo procedimento de fazer o piquenique de Cesário se imiscuir na realidade e ser assimilado por ela; a condição burguesa do poeta Cesário é colocada em perspectiva e contestada, numa avaliação negativa do papel da burguesia nacional na dura trajetória política de Portugal nos séculos XIX e XX. Os dois poemas utilizam uma ironia corrosiva; ela é o instrumento que instaura a visão crítica do poeta. A irreverência dessa visão irônica se oferece como provocação aos leitores e à posteridade dos autores homenageados, uma vez que refuta valores que eles buscaram representar.

Uma outra atitude crítica pode ser verificada a partir da análise do poema dedicado a Edgar Poe. A ironia está suspensa; o poema trata, sem comicidade, de uma espécie de recuperação crítica de aspectos da obra do homenageado, visto sob um crivo sensível à doutrina estética do surrealismo. O texto de Cesariny ganha dimensões programáticas no que diz respeito às questões de definição do surrealismo e de construção do eu-lírico. O poeta obtém esse efeito a partir de seu procedimento básico: desmontagem de fragmentos da obra de Poe, e uma remontagem, que remodela plasticamente a disposição dos fragmentos numa sequência expressiva nova. A partir desse procedimento, o poeta delinea no texto dois arcabouços: um, com base na sequência ternária do raciocínio dialético, é construtivo e se ampara numa orientação mais própria da visão surrealista, uma vez que a figura de Poe é tratada como emblemática da fusão entre o sonho e a realidade. O outro arcabouço, como uma espécie de anverso do arcabouço construtivo, simboliza uma imagem de dissolução, que exprime a ruptura inescapável entre o homenageado e o poeta que homenageia, entre a linguagem primeira e aquela voz crítica que se apropria dela. Os

dois arcabouços se miram e se complementam no contraste; dessa forma, Cesariny cria uma dimensão crítica a partir de sua oposição. Esse tratamento sutil e complexo da matéria poética que Cesariny manipula é também, assim como nos poemas de Bandeira e Cesário, um modo de confrontar a posteridade oficial de Edgar Poe.

Por fim, o poema que trata de Rimbaud mostra uma terceira atitude de Cesariny em sua poesia crítica. Nesse caso, a postura do poeta é radical: ao homenagear o lendário poeta francês, Cesariny recria criticamente, dentro da linguagem, o gesto de Rimbaud ao abandonar a escrita e a Europa: ele simplesmente apresenta uma lista em que constam as localidades por onde Rimbaud passou em sua vida. Assim, Cesariny se afasta da linguagem articulada, tal como o homenageado recusou em sua poesia o sentido e a civilização europeia. Mas o afastamento de Cesariny é relativo, pois já constitui uma leitura sobre a obra e a pessoa de Rimbaud: o leitor devidamente informado percebe que o poema de Cesariny não desemboca no caos do não-sentido, mas sim empreende uma redução da linguagem, esvaziando o simbolismo da palavra e funcionando como um texto indicial que aponta nitidamente para o caráter de resumo biográfico de Rimbaud; o poema, em sua simplicidade e irreverência sarcástica, apresenta-se como gesto performático e provocativo, de onde retira sua força crítica. O procedimento oculta tanto o eu de Rimbaud, uma vez que sua linguagem poética é excluída do poema, quanto o próprio eu-lírico, que deixa de ser sustentado por qualquer retórica da subjetividade, subsistindo vagamente como indício da vontade criadora que articulou a leitura de Rimbaud proposta no poema. Dessa forma, o poeta português formula uma recuperação criativa do legado de Rimbaud, desafiando ainda uma vez a posteridade laudatória em torno de seu nome.

Juntamente a estes textos, outros poderiam ainda se perfilar de modo a ilustrar uma diversidade de procedimentos críticos que Cesariny adota nesse segmento de sua poesia. Há também, dentre eles, poemas (menos realizados esteticamente) em que a voz crítica termina por impor-se totalmente e o poema se aproxima demasiado da prosa crítica, abandonando a articulação de qualquer voz lírica. Tanto nesses outros quanto nos poemas de nosso *corpus*, vemos constituir-se um discurso poético que instaura como objetivo da criação poética o comentário, um tanto metalinguístico, sobre a linguagem de outros. Isso coloca em xeque a predominância do ponto de vista subjetivo e espontâneo (inclusive inconsciente) sobre a matéria poética. Nos poemas que analisamos aqui, que consideramos mais bem realizados esteticamente em função do referido equilíbrio entre voz lírica e voz

crítica, o subjetivo atua como um dos polos de um contraste com a palavra alheia, o que cria uma tensão dinâmica e explorada de modo diferente a cada texto.

No poema dedicado a Poe, essa tensão ganha a dimensão de uma imagem dramática e insolúvel que envolve o próprio surrealismo em torno da dialética entre construção e destruição (emblema da modernidade), apropriando-se e atualizando as indagações sombrias do artista moderno diante do mundo caótico e ameaçador que a modernidade criou. Assim, vemos o surrealismo confrontado com sua sombra dadaísta, representante do niilismo mais extremo.

Tal contraste não ocorre apenas no texto deste poema, mas o vemos duplicado na relação entre o próprio conjunto de poemas críticos escritos por Cesariny, quantitativamente modesto, e boa parte de sua produção lírica, afinada com a busca do efeito de automatismo, da estranheza que conota a subjetividade, e que por vezes ganha uma expressão intensamente passional, e com a busca de uma linguagem própria. Um exemplo é o belo “poema”:

Em todas as ruas te encontro
Em todas as ruas te perco
Conheço tão bem o teu corpo
Sonhei tanto a tua figura
Que é de olhos fechados que eu ando
A limitar a tua altura
E bebo a água e sorvo o ar
Que te atravessou a cintura
Tanto tão perto tão real
Que o meu corpo se transfigura
E toca o seu próprio elemento
Num corpo que já não é seu
Num rio que desapareceu
Onde um braço teu me procura

Em todas as ruas te encontro

Desse modo, os poemas críticos de Cesariny apresentam-se como o anverso dessa poesia passional e mais tipicamente lírica e “surrealista”, questionando o papel do eu como centralizador da atividade poética; a apropriação da linguagem do outro é um elemento importante desse questionamento. O autor cria essa oposição dentro de sua poesia e não parece empenhado em resolvê-la, deixando em aberto o espaço problemático e contraditório que a oposição produz.

Mais além, contudo, vai a percepção consequente do poeta em relação à problemática do olhar construído pelos poemas críticos em sua poesia. No poema a Poe, o entrelaçamento das vozes lírica e crítica sugere um apagamento, ou ao menos uma neutralização, das diferenças que as separam de modo tão categórico, como vimos mais acima. É um poema que ecoa a observação feita por Foucault sobre como a voz crítica busca ser uma espécie de voz lírica. Se isso realmente é plausível, o poema de Cesariny representa uma proposta consistente nesse sentido: o material linguístico é usado de forma quase plástica para plasmar uma imagem de permeabilidade entre os dois discursos, apresentando-os como complementares e interdependentes. Tal plasticidade encontra-se ampliada no texto a Rimbaud, levada a uma radicalidade extrema que corrói o caráter simbólico da linguagem, transformando a linguagem apropriada pelo poeta em uma matéria-prima tomada não pelo seu significado, mas pela própria presença concreta do significante, cortado e remontado à vontade pelo artista. A dimensão plástica do texto é um plano de apoio à construção do discurso crítico do poema, remontando ao universo da arte conceitual, em que os limites entre as diferentes artes são apagados em favor de uma interrogação geral sobre o sentido da atividade artística como um todo.

Destacamos, por fim, a pertinência crítica, tanto em relação ao desenvolvimento do meio cultural português quanto em relação à integração do cenário cultural português ao contexto internacional da modernidade, dos procedimentos que Cesariny põe em prática nestes poemas. Ao invés de epigonismo e cópia servil do estilo de outros autores, o que vemos neles é uma re-elaboração criativa e criticamente adequada ao meio do autor, exprimindo uma reflexão madura sobre a poética contemporânea e uma consciência aguda da linguagem em consonância com a poesia praticada no pós-segunda guerra por vários poetas em diversos países, incluindo o Brasil.

²⁷² VASCONCELOS, Mário Cesariny de. **Pena capital**. 2ª Ed., Lisboa: Assírio e Alvim, 1982, p. 31.

No âmbito da poesia em língua portuguesa, Cesariny é um dos primeiros poetas modernistas que elaboram uma concepção estética de poesia que coloca sob um crivo crítico a predominância do ponto de vista do eu; nesse sentido, sua poesia crítica se alinha, a despeito de sua vinculação ao irracionalismo do surrealismo parisiense, com poetas que relativizaram o ponto de vista do eu como Fernando Pessoa ou Carlos Drummond, e com a metalinguagem onipresente na poesia de João Cabral de Melo Neto. À exceção de Oswald de Andrade, não se encontram poetas de língua portuguesa que tenham praticado propostas programaticamente antiartísticas (que vão além da simples paródia e visam a definição conceitual da arte) antes de 1944, data da homenagem a Manuel Bandeira. Assim, Cesariny tem uma posição de destaque no âmbito das vanguardas poéticas de língua portuguesa, fazendo um trabalho com a palavra que não foi óbvio nem desatualizado.

3.2. CESARINY E A LÍRICA MODERNA NA SOCIEDADE REIFICADA DO FASCISMO PORTUGUÊS

Como foi visto mais acima, os desdobramentos teóricos e conceituais da escrita poética surrealista atuaram no sentido de questionar os fundamentos neorromânticos da concepção surrealista original de Breton, denunciando em sua ideia de escrita automática o mito da expressão do eu que ela trazia no seu bojo. O desenvolvimento dessa concepção ortodoxa para uma posição mais aberta aos imperativos contemporâneos da criação artística implicou num enfraquecimento da presença do eu como fio condutor do texto, gerando o que chamamos aqui de “concepção heterodoxa”, “automatismo ativo” ou “desrealização”, termos tomados aqui com uma acepção semelhante, e que designam uma postura poética mais intelectual e mais afeita ao desenvolvimento da lírica moderna, tal qual caracterizada por Friedrich e Adorno. A partir do exame das características básicas da poesia crítica cesaryniana, sugerimos que ela poderia ser equiparada à desrealização, ou mesmo ser descrita como uma modalidade de desrealização, tendo em vista que a poesia crítica coloca o ponto de vista do eu na berlinda, ao sobrepor à linguagem da espontaneidade um texto pensado em função de sua eficácia simbólica na crítica à realidade ou, mais precisamente, a uma certa visão ideológica da realidade.

A poesia crítica praticada por Cesariny empreende a desrealização manipulando a linguagem de suas referências de modo a ressignificar aspectos específicos ou gerais da obra desses autores, num esforço em gerar interpretações provocativas de suas obras em

relação àquilo que chamamos aqui de sua posteridade oficial, sendo “oficial” porque forja imagens acabadas dos autores, em que qualquer questionamento suscitado por sua obra é tido como indesejável. Assim, o poeta pretende aliciar a linguagem poética dos autores citados para afirmar uma visão de mundo que se ampara na ruptura com o estabelecimento de uma visão ideológica fechada, seja de direita ou de esquerda – daí uma certa identidade de ponto de vista com posturas anarquistas. Dizemos “aliciar” pois o poeta enfatiza o seu ponto de vista pessoal sobre as coisas através da apropriação que realiza: se o autor glosado tem pontos de convergência com os valores que o poeta defende, há uma relação empática, onde a linguagem do autor citado é valorizada em seus próprios termos (casos de Poe e Rimbaud), amplificando certos aspectos que interessam ao poeta; se o autor glosado diverge de algum modo desses valores, o poeta estabelece com ele uma relação de antagonismo, onde a linguagem citada é desviada de seu sentido original com finalidade crítica (casos de Bandeira e Cesário).

Nos textos que analisamos, a visão crítica do poeta leva-o a se colocar cada vez menos como um eu que possui um núcleo subjetivo (núcleo que já está posto em questão pela apropriação da linguagem alheia), até que no poema a Rimbaud o eu torna-se tão somente uma sequência de procedimentos de linguagem, onde os eus poéticos do poeta e do homenageado se encontram presentes apenas como ausências, como vestígios. Neste sentido, a poesia crítica de Cesariny afasta-se abertamente do modelo da lírica associada à espontaneidade: nos termos de Adorno, esses poemas estariam marcados pela reificação de sua linguagem. Não importa que os poemas sejam críticos: o fato é que, neles, a linguagem não tem como exprimir a espontaneidade como aquilo que não é fruto das determinações sociais em dado momento, conforme definido por Adorno. Pois o que é manuseado pelo poeta não se apresenta numa relação de significação entre linguagem e mundo, mas sim como a própria linguagem falando de si; a relação entre o texto e o real é mediada pela linguagem do outro, de modo que Cesariny atua sobre grupos de signos, sobre camadas de linguagem, intencionalmente desvinculado de uma pureza subjetiva. Ele rejeita igualmente a busca de uma representação verossímil do real, de qualquer modo secundária diante dos gestos simbólicos e metalinguísticos que o texto do poema personifica ou encarna: gestos na linguagem, não no real.

Uma possível interpretação dessa atitude por parte do poeta, segundo uma visão adorniana, é a de que tal abandono do plano lírico exprimiria uma situação de paralisia. O riso irônico do poeta seria consequência amarga da sensação de bloqueio completo diante

da realidade vigiada da ditadura fascista. Numa espécie de beco sem saída existencial, a poesia crítica de Cesariny seria uma faceta de sua obra em que ele procuraria uma saída explodindo o eu e assumindo uma pose satírica, que, no entanto, não resolve o impasse e reforça o sentimento de angústia porque confinada a um restrito círculo de letrados. Essa interpretação, que destaca a pouca simpatia de Adorno pelo hermetismo modernista, é válida. Ela se apoia na ideia de que o destino da arte no mundo reificado é constituir irresistivelmente uma forma de decadência da arte feita no auge do capitalismo histórico, no século XIX; por consequência, não há muitas saídas para remediar essa infiltração da lógica capitalista no âmbito da cultura.

Entretanto, não é essa a interpretação que adotaremos em nossas conclusões, pois nos parece que esse ângulo das considerações do mestre alemão, que serve de base à interpretação a que nos referimos, termina por lançar a desconfiança de que não há alternativas válidas de criação e que o desenvolvimento do lirismo está diante de um abismo. Esta não pode ser, a nosso ver, uma destinação digna à lúcida e profunda indagação de Adorno sobre o destino da cultura sob o jugo do mercantilismo capitalista. Interessa-nos mais considerar, no âmbito desta pesquisa, as observações do filósofo que tratam do lugar social do eu-lírico, noção mais produtiva para se chegar a uma conclusão que não interprete a arte de Cesariny como fechamento, mas sim como abertura e como possibilidade.

Numa poesia como a portuguesa, em cujo modernismo avulta a obra singular e fecunda de Fernando Pessoa, original mesmo dentro do contexto geral da poesia europeia, a problemática do eu ganha desdobramentos complexos. Pessoa realizou aquilo que parece ser o contrário da autenticidade: ele se multiplicou em diferentes eus, colocando-se inclusive no mesmo plano que eles, e correndo, com isso, o risco de parecer falso como uma mera personagem. Pois a sua imaginação admirável produziu uma obra cujo efeito é contrário: cada um dos principais heterônimos ganha vida e personalidade literária próprias, e de tal modo que o seu autor se divertia em criar suas biografias e uma viva correspondência entre eles. Esse procedimento, que Pessoa conduziu com a qualidade que marca seus escritos, recoloca a questão da figuração do eu em outro patamar: a espontaneidade obtida por um poeta não tem de ser necessariamente centrada no seu eu psicológico, nem mesmo num eu centrado em si mesmo. Eis um autor que parece ser espontâneo, dissimulando-se como vários outros eus, e sem prejuízo do lirismo em cada um deles. Tal contradição cria um desafio singular para os poetas portugueses que

sustentam a atitude de construir uma poesia moderna após Pessoa: continuar a colocar em questão essa estabilidade do eu que é, inclusive, apanágio da tradição literária portuguesa.

Cesariny está ciente dessa problemática quando se põe a criar a sua poesia. A partir do referencial surrealista que ele elegeu como eixo de seu processo criativo, o poeta distende a espontaneidade da expressão em pelo menos três graus, como sugerimos acima: o da poesia passional e do texto automático num sentido ortodoxo; o da poesia “cerebral”, que visa fundamentalmente a desconstrução sintática e semântica da linguagem; e, dentro ainda desse contexto cerebral, o grau que pertence aos poemas críticos, onde o que é manipulado como matéria poética é alheio à subjetividade do poeta. Vimos nas análises que, entre os próprios poemas críticos, há diferenças em relação à exploração de uma imagem do eu. Assim, entre os poemas mais espontâneos e passionais, e o mais racional poema crítico, como o de Rimbaud, Cesariny explora um contínuo que vai da profundidade da expressão do eu-lírico à ausência desse eu-lírico e à suspeita de que ele seja um mero farsante. Isso torna possível ao poeta reunir na mesma obra a linguagem primeira da espontaneidade e a linguagem segunda da crítica, numa tensão dialética que ganha diferentes formas e permanece em aberto, irresolvida. Pode-se ver tal característica, com nitidez, na simulação de discurso automático apontada no início do poema dedicado a Poe.

Essa constituição heterogênea de sua poesia, colocada entre centramento e descentramento do eu, é uma atitude literariamente provocativa, porque ela instaura um eu impuro, instável, que se unifica em certos momentos para se dispersar totalmente em outros, um eu que ele constrói e desconstrói simultaneamente, sem se fixar em algum desses polos ou mesmo entre eles; um eu inacabado, em processo, em movimento. Tal imagem complexa do eu não esconde as marcas da reificação e as formas do eu tentar resistir a ela. Um sentimento um tanto angustiado do poeta, na exasperação com que mantém essa tensão em sua poesia, também pode ser aí vislumbrado. Mas, antes de constituir um beco sem saída existencial, o que o poeta faz é algo mais do que resmungos aflitos. Ele realiza um trabalho refletido sobre as tradições poéticas que alimentam sua poesia, trabalho que não fecha as possibilidades de criação poética, mas busca trilhar novos caminhos para ela. Quando se pensa que o surrealismo português foi a primeira vanguarda do pós-guerra em língua portuguesa, antecipando movimentos de vanguarda dos anos sessenta, vê-se que a sua atitude criativa perante a linguagem representa uma busca de libertação, na senda aberta por Pessoa, de um eu-lírico que os artistas sentiam então como veículo do já dito e do já sentido.

A maneira de se considerar tal atitude poética é determinante na discussão do aparato teórico proposto por Adorno para refletir sobre a lírica moderna. O filósofo alemão, através de considerações conceituais e análise de exemplos, busca fixar a associação entre lírica e uma pureza subjetiva da expressão, entendida não obstante de forma mais linguística do que psicológica. Em sua análise da poesia surrealista, em que vincula a escrita dos franceses a uma exploração de memórias das experiências infantis, a presença de tal pureza expressiva ainda é soberana, embora reduzida a fetiches. Adorno trabalha com a noção de um eu-lírico que é espaço de resistência à visão ideológica do capitalismo. Então, o problema colocado por nossa indagação relaciona-se com a consideração sobre em que medida o eu-lírico inconstante de Cesariny lida com tal exigência de resistência, e também com a consideração do próprio eu como esse elemento que resiste.

O poeta português constrói seu eu-lírico num contexto em que o papel do eu já não corresponde a uma promessa de resistência; esse dado é cultural e histórico, e avulta a partir do final da segunda grande guerra. O esgotamento da linguagem da subjetividade, solidário à morte do autor referida por Foucault e Barthes, foi expressão de um momento histórico; assim como o eu-lírico tinha dificuldades em se colocar de forma autêntica após quase um século de lírica moderna, a própria individualidade, esmagada pelo morticínio proporcionado pela guerra e pelo fascismo, já não seria a mesma após o violento conflito.

O desaparecimento de alguns grandes poetas líricos, como Maiakovski, Lorca e Artaud, é emblemático desse soterramento do eu pelas políticas de massa dos Estados totalitários, sutilmente estendidas, nas décadas seguintes à guerra, para a então nascente sociedade de consumo contemporânea. Obviamente, esse não foi o destino de todos os líricos do período, mas atesta que eles não puderam cultivar senão uma poesia de sobrevivências, e é nesse sentido que muitos adotaram uma atitude construtiva, voltada para a elaboração da linguagem, convocando a imaginação do leitor para participar da criação do sentido do poema, e não uma atitude de reconstituição da pureza de um eu que já estava violentado para além da palavra, por meio do extermínio do poeta e da uniformização da experiência, pureza que foi vista por eles como ingênua e insuficiente. A despeito disso, o caminho do lirismo do eu não foi abandonado: na poesia portuguesa, o vemos trilhado, por exemplo, por um Eugénio de Andrade ou uma Sophia Breyner-Andersen, que desenvolveram formas pessoais de enfrentar o desafio. Na obra de Cesariny

também está presente, como um dos polos de seu lirismo, e contraposto, no outro extremo, aos poemas críticos.

A crítica do eu presente na poesia crítica de Cesariny também é uma reação do eu do poeta contra um estado de coisas vigente que age contra aquele refúgio do eu representado pelo lirismo, através da uniformização de pensamento que a ditadura fascista procura impor. Paradoxalmente, usando recursos cerebrais e que contrariam o próprio lirismo, dissolvendo o eu, o poeta defende, em última instância, a liberdade do eu se manifestar e de exprimir a sua visão de mundo como bem entender. Mas não é mais o eu onipresente do romantismo, em consonância com a própria radicalização crítica empreendida pela lírica moderna. Em seus poemas críticos, ausentando-se de si, o poeta português expõe a contradição que a concepção romântica do eu apresenta na sociedade massificada do capitalismo tardio, atitude que compartilha com as variadas posturas antiartísticas que pontificaram a partir dos anos 50. Solidária a essa crítica do eu é uma busca, amparada na atitude crítica, de uma dimensão autônoma para a obra de arte, uma afirmação da independência da voz poética, que não se deve dobrar a nenhum imperativo alheio a ela mesma. O tom provocativo das apropriações de Cesariny diante das visões mais convencionais da posteridade literária dos autores que ele glosa é uma demonstração de que o poema crítico se configura para Cesariny como um campo de polêmica no debate sobre o valor desses autores e de seu lugar na tradição literária, e também de uma contestação simbólica de uma série de valores, inclusive políticos, que o poeta rejeita e que fazem parte do contexto “abjeto” em que ele se vê rodeado.

Caberia, enfim, neste ponto, indagar se a atitude da poesia crítica não representa uma nova postura do artista lírico moderno diante da problemática do eu, em que ele é visto de forma menos fetichizada e mais desconfiada. Isso representaria um aspecto das novas formas de expressão artística surgidas no pós-guerra, formas que se propuseram radicalmente críticas, mas se depararam também com a contradição de pouco serem ouvidas por uma sociedade que substituíra os modos tradicionais da cultura pelos meios tecnológicos de difusão e pela indústria cultural. Essa indagação, contudo, envolve um exame apurado da filosofia adorniana, de que nos furtaremos aqui, em vista do exíguo espaço de que dispomos.

3.3. A POESIA CRÍTICA DE CESARINY E A QUESTÃO DAS INFLUÊNCIAS

Enfim, gostaríamos de destacar, ao encerrarmos nossas reflexões, que a obra de Cesariny não deve ser abordada sob o critério da insuficiência em relação às fontes de influência em que ele se baseou. O poeta trabalhou criativamente dentro das linhas de tradição em que estava inserido, combinando a tradição vanguardista europeia, pouco cultivada em Portugal, com uma determinada tradição da poesia portuguesa amparada na sátira e na ironia: com isso, criou uma obra nova e original dentro da poesia escrita em língua portuguesa, cujo olhar convergia inclusive com as tendências mais modernas da poesia de vanguarda brasileira de sua época. Em relação a essas tradições que combinou, o poeta atuou criticamente sobre ambas: confrontou o surrealismo de Breton com o seu fantasma dadaísta e assim produziu uma abordagem crítica da estética surrealista, levando para a sua poesia as questões fundamentais relacionadas à estética das vanguardas, como a expressão do embate entre impulso construtivo e destrutivo na criação poética; submeteu a tradição portuguesa a um recorte que salienta aspectos críticos em relação tanto à dimensão estética, a partir de sua crítica do eu, quanto à dimensão histórica, ressaltando a sombra do autoritarismo fascista sobre a sociedade portuguesa.

Isso não significa que essa superação dos paradigmas tenha ocorrido de ponta a ponta na obra de Cesariny: há textos em que se vê o poeta submisso à linguagem dos companheiros de Paris e em especial à escrita de Breton; há os jogos surrealistas e a prática da escrita automática, em que os portugueses buscaram se aproximar da práxis literária dos autores franceses; há mesmo a ida à Paris atrás das bênçãos de Breton. Todas essas coisas indicam que, para Cesariny, a criação de “sua” estética surrealista não se deu sem dilemas e contradições, e indicam também que a organização dos países do capitalismo central, com seu modelo de centro e periferia aplicado já dentro da própria Europa, calava fundo mesmo nas mentes de artistas informados e esclarecidos. Mas, ainda que envolto pela sensação de estar à margem da história, sob a paralisia imposta pelo regime fascista, Cesariny, tal como vários de seus companheiros surrealistas e abjeccionistas, produziu em meio à angústia uma visão refletida e elaborada das questões que o contexto lhe apresentava, contribuindo conscientemente para a assimilação de valores modernos pela arte portuguesa. E o fez através de uma obra à qual não se pode negar a originalidade e singularidade, conforme vimos demonstrando neste trabalho.

Os poemas críticos analisados e interpretados aqui, assim como outros que não foram citados no trabalho, são uma evidência da presença, em sua obra, de uma abordagem criativa do poeta no panorama da poesia escrita em língua portuguesa. Tratando a tradição

literária de forma dinâmica, Cesariny propõe uma reelaboração dessa tradição e uma valorização de aspectos antes desprezados pela posteridade, atuando o seu olhar crítico em consonância com a concepção modernista da tradição, defendida por Eliot e também pelos surrealistas. Da mesma forma, o tempo que vive nesses poemas não é mais linear, mas é um tempo complexo, em que o presente se mistura ao passado e ambos se respondem em ecos, como na floresta de símbolos do célebre poema de Baudelaire²⁷³. O poeta português chega a postular, no poema a Poe, uma caminhada, no mesmo plano, entre presente e passado: ele se irmana ao seu homenageado na negação de uma representação realista em que o tempo seja linear, servindo como base ao procedimento ideológico de relegar o passado ao passado, uma vez que o que importa é o progresso do futuro, e representar os tempos passados como um monumento estéril e decorativo.

Assim, Cesariny buscou construir em sua obra uma forma própria e atualizada de assimilar a vanguarda da Europa e dar uma contribuição relevante para tornar a cultura portuguesa menos bairrista e mais cosmopolita, arejando o ambiente opressivo de seu contexto social com uma poesia única e um estilo muito particular, além de sua veia polemista e provocadora. Mas, para além das circunstâncias de sua época, criou uma obra lírica cuja leitura é fundamental para todos os que se preocupam com as questões colocadas pela representação do eu na arte moderna, que ganha tanta complexidade na poesia simbolista e modernista, seja em que idioma os textos forem escritos. O presente trabalho pretendeu mostrar que, em uma vertente de sua poesia, já aparecem algumas dessas questões, que o poeta formula a partir dessa voz cuja identidade foi quebrada por um jogo de espelhos entre o eu e o outro, que já não sabemos onde se separam.

²⁷³ BAUDELAIRE, Charles. Correspondances. In: **Les Fleurs du Mal**. Paris: Librio, 1995, p. 16-17.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABASTADO, Claude. **Introduction au surréalisme**. Paris: Bordas, 1986.
- ACHCAR, Francisco. **Lírica e lugar comum**. São Paulo: Edusp, 1994, 285 p.
- ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. In: **Notas de Literatura I**. Tradução brasileira de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003, p. 65-89.
- _____. Revendo o Surrealismo. In: **Notas de Literatura I**. Tradução brasileira de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003, p. 135-140.
- _____. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: HORKHEIMER, Max & ADORNO, Theodor. **Textos escolhidos**. Tradução brasileira de Luiz João Baraúna e João Marcos Coelho. São Paulo: Nova Cultural, 1989, p. 79-105.
- ALEXANDRIAN, Sarane. **Le surréalisme et le rêve**. Paris: Gallimard, 1974.
- ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**. 4ª Ed., Rio de Janeiro: Vozes, 1977, p. 293-300.
- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. Tradução brasileira de Antonio de Pádua Danesi e Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 1998, 202 p.
- BANDEIRA, Manuel. **Estrela da manhã e outros poemas (Antologia poética)**. São Paulo: Círculo do Livro S.A., 1978.
- BARTHES, Roland. **Elementos de Semiologia**. Tradução brasileira de Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, [ca. 1982], 116 p.
- BAUDELAIRE, Charles. **Les Fleurs du Mal**. Paris: Librio, 1995, 159 p.
- BENJAMIN, Walter. O Surrealismo. In: **Walter Benjamin – textos selecionados**. São Paulo: Nova Cultural, [ca. 1980], p. 83-93.
- BONNET, Marguerite. “Notice” a **Les Champs Magnétiques**. In: BRETON, André. **Oeuvres Complètes**. Paris: Pléiade, Vol. 1.
- BRETON, André. **Arcano 17**. Tradução brasileira de Maria Teresa de Freitas e Rosa Maria Boaventura. São Paulo: Brasiliense, 1986. 116 p. Tradução de: **Arcane 17**.
- _____. **Conversaciones**. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- _____. **Manifestos do Surrealismo**. Tradução brasileira de Luiz Forbes. São Paulo: Brasiliense, 1985. 232 p.

- BRETON, André & ÉLUARD, Paul. **L'Immaculée Conception**. In: BRETON, André. **Oeuvres Complètes**. Paris: Pléiade, Vol. 1.
- BRETON, André & SOUPAULT, Philippe. **Les Champs Magnétiques**. Paris: Gallimard, 1968.
- CÂNDIDO, Antônio. Literatura e subdesenvolvimento. In: **A educação pela noite & outros ensaios**. 2ª Ed., São Paulo: Ática, 1989, p. 140-162.
- _____. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: FFLCH / USP, 1987.
- CARROUGES, Michel. **André Breton et les donnés fondamentales du Surréalisme**. Paris: Gallimard, 1950.
- CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. São Paulo: Ática, 2004.
- CARVALHO, Gil de. Mário Cesariny. In: **A Phalla**, Lisboa: Assírio e Alvim, nº 1, 1990, p. 102-103.
- CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. **Le Surréalisme**. Paris: Presses Universitaires de France, 1984.
- COUTINHO, Eduardo. Literatura Comparada: reflexões sobre uma disciplina acadêmica. In: **Revista Brasileira de Literatura Comparada**. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC), nº 8, 2006.
- CUADRADO, Perfecto. Introdução. In: CUADRADO, Perfecto (org.). **A única real tradição viva – Antologia da poesia surrealista portuguesa**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.
- DALI, Salvador. **Diário de um Gênio**. Tradução brasileira de Luis Marques e Martha Gambini. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989, 258 p.
- DUROZOI, C. & LECHERBONNIER, B. **Le surréalisme**. Paris: Larousse, 1972.
- EAGLETON, Terry. **Ideologia**. Tradução brasileira de Luís Carlos Borges e Silvana Vieira. São Paulo: Editora da UNESP / Boitempo, 1997, 204 p.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore. O tempo preocupado. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 9 de maio de 2004, caderno Mais!
- FORTE, António José. Breve notícia, breve elogio do grupo do Café Gelo. Apud CUADRADO, Perfecto. **A única real tradição viva – Antologia da poesia surrealista portuguesa**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.
- DAUD, Roberto. **O Livro de Cesário Verde: leituras e comparações**. 1999. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 1999.

FOUCAULT, Michel. Linguagem e literatura. In: MACHADO, Roberto. **FOUCAULT, a filosofia e a literatura**. 3ª Ed., Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005, p. 137-174.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1978, 349 p.

HAMBURGER, Kate. O Gênero Lírico. In: **A lógica da criação literária**. Tradução brasileira de Margot Malnic. 2ª Ed., São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 167-209.

HOBBSAWN, Eric. **Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991**. Tradução brasileira de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, 598 p.

JENNY, Laurent. Les aventures de l'automatisme. In: **Littérature**. Paris: Larousse, décembre 1988, nº 72, p. 3-11.

KOCH, Ingedore Villaça. **A inter-ação pela linguagem**. 9ª Ed., São Paulo: Contexto, 2004, 134 p.

LIMA, Sérgio. **A aventura surrealista**. Campinas: Editora da UNICAMP / São Paulo: Editora da UNESP / Rio de Janeiro: Vozes, 1995.

MACEDO, Helder. **Nós – Uma leitura de Cesário Verde**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986.

MARINHO, Maria de Fátima. **O surrealismo em Portugal**. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1987, 739 p.

MARX, Karl. O caráter fetichista da mercadoria e seu segredo. In: **O capital**. São Paulo: Nova Cultural, 1996, vol. 1, p. 197-208.

MELO NETO, João Cabral de. **Poesia Crítica**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

_____. **Agrestes**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.

MEZAN, Renato. **Freud: a trama dos conceitos**. São Paulo: Perspectiva, 1987, 350 p.

MOISÉS, Carlos Felipe. Surrealismo em Portugal. In: **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 30/12/1984, nº 415, caderno Folhetim, p. 3-5.

_____. Mário Cesariny de Vasconcelos. In: **Poesia e Realidade**. São Paulo: Cultrix, 1977.

NADEAU, Maurice. **História do surrealismo**. Tradução brasileira de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1985, 175 p.

NESTROVSKI, Arthur. Influência. In: JOBIM, José Luis (org.). **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

O'NEILL, Alexandre. Il marchio del surrealismo. In: **Quaderni portoghesi**. Pisa: Giardini Editori e Stampatori in Pisa, 1978, nº 3.

OOM, Pedro. In: VASCONCELOS, Mário Cesariny de (org.). **Surreal Abjeccionismo**. Lisboa: Editorial Minotauro, 1963.

_____. Um homem pode entrar numa prisão e sair dela mais amarrado do que quando para lá entrou. In: VASCONCELOS, Mário Cesariny de (org.). **A intervenção surrealista**. Lisboa: Ulisséia, 1966.

PAZ, Octavio. A imagem. In: **Signos em rotação**. Tradução brasileira de Sebastião Uchoa Leite. 2ª Ed., São Paulo: Perspectiva, 1990, p. 37-50.

_____. **Marcel Duchamp ou o castelo da pureza**. Tradução brasileira de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2004, 103 p.

POE, Edgar Allan. **Contos de Terror, de Mistério e de Morte**. Tradução brasileira de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

_____. **Histórias Extraordinárias**. Tradução brasileira de Brenno Silveira. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda, 2002, 414 p.

RAYMOND, Marcel. **De Baudelaire au Surréalisme**. Paris, Gallimard, 1963.

RIFFATERRE, Michael. A metáfora tecida na poesia surrealista. In: **A produção do texto**. Tradução brasileira de Eliane Paiva. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 195-211.

_____. Incompatibilidades semânticas na escrita automática. In: **A produção do texto**. Tradução brasileira de Eliane Paiva. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 213-226.

RIMBAUD, Arthur. **Poésies**. Paris: Booking International, 1993, 221 p.

RISSET, Jacqueline. I discepoli di Breton: paradossi di un'avanguardia inattuale. In: **Quaderni portoghesi**. Pisa: Giardini Editori e Stampatori in Pisa, nº 3, 1978, p. 81-88.

RIVAS, Pierre. Périphérie et marginalité dans les surrealismes d'expression romaine: Portugal, Amérique Latine. In: **Surréalisme périphérique**. Montréal: Université de Montréal, 1984, p. 11-20.

SAMPAIO, Ernesto. A única real tradição viva. In: VASCONCELOS, Mário Cesariny de (org.). **Surreal Abjeccionismo**. Lisboa: Editorial Minotauro, 1963.

SARAIVA, António José & LOPES, Oscar. **História da literatura portuguesa**. 7ª Ed., Santos: Livraria Martins Fontes, 1973, 1222 p.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** Tradução brasileira de Carlos Felipe Moisés. 3ª Ed., São Paulo: Ática, 1999, 231 p.

TIEGHEN, Paul Van. Crítica literária, história literária, literatura comparada. In: COUTINHO, Eduardo F. & CARVALHAL, Tânia Franco (orgs). **Literatura comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

- VASCONCELOS, Mário Cesariny de. **As mãos na água A cabeça no mar**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1985, 328 p.
- _____. **Pena capital**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982, 239 p.
- _____. **Primavera autônoma das estradas**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1980, 222 p.
- _____. **Poesia (1944-1955)**. Lisboa: Delfos, 1961.
- _____. (org.). **A intervenção surrealista**. Lisboa: Ulisséia, 1967, 297 p.
- _____. (org.). **Surreal Abjeccionismo**. Lisboa: Editorial Minotauro, 1963, 165 p.
- _____. Litania para os tempos de revolução. In: **Burlescas, teóricas e sentimentais**. Lisboa: Editorial Presença, 1972.
- _____. Para uma cronologia do surrealismo em português. In: **as mãos na água a cabeça no mar**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1985, p. 261-282.
- _____. Maías para o 25 de abril. In: **As mãos na água, a cabeça no mar**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1985, 316-326.
- _____. Mensagem e ilusão do acontecimento surrealista. In: VASCONCELOS, Mário Cesariny de (org). **A intervenção surrealista**. Lisboa: Ulisséia, 1967, 237-239.
- VASCONCELOS, Mário Cesariny de, et alii. A afixação proibida. In: VASCONCELOS, Mário Cesariny de (org). **A intervenção surrealista**. Lisboa: Ulisséia, 1967, p. 103-110.
- VERDE, Cesário. **Poesias Completas de Cesário Verde**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1987, 104 p.
- WELLEK, René. A crise da Literatura Comparada. In: COUTINHO, Eduardo F. & CARVALHAL, Tânia Franco (orgs). **Literatura Comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- WILLER, Cláudio. Prefácio. In: BRETON, André. **Manifestos do Surrealismo**. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 7-21.