

Três sombras: Al Berto, Cesariny e (a espreita de) Genet

Leonardo de Barros Sasaki
PG-USP

Apresentação

Se as reuniões no Café Gelo (1956-1959) marcam o último agrupamento do que se poderia chamar *movimento surrealista português*,¹ há de se avaliar os desdobramentos desta produção nas tendências poéticas imediatamente subsequentes.

A década de 60 é marcada por uma revalorização do texto, percebida tanto na Poesia Experimental quanto na *Poesia 61*. João Barrento define este momento como o de uma “poesia altamente ‘vigilada’, consciente dos seus meios, rigorosa na linguagem, inovadora na sintaxe e no corte do verso, lapidada e algo fria”.² Não se pode esquecer, contudo, que o caráter textualista desta poesia tinha sua experimentação formal, tal qual sublinha Rosa Maria Martelo, “não apenas como uma forma de consequimento

¹ Acompanhamos aqui a argumentação de Perfecto Cuadrado (1996, p. 9-22) quanto à efetiva estruturação de um movimento surrealista, na contramão daqueles que defendem sua inexistência. Foi esta, por exemplo, a leitura dos surrealistas dissidentes do Grupo Surrealista de Lisboa – Mario Cesariny, Mario Henrique Leiria etc – para os quais, em Portugal, houve tão somente autores isolados que, por vezes, agiam conjuntamente.

² BARRENTO, 2000, s/p.

estético, mas também como uma tentativa de *desestabilização dos poderes instituídos* e como *estratégia de resistência*". Trata-se, continua Martelo, de "um processo de sabotagem", que "actu[a] obliquamente e não de maneira panfletária".³ É justamente este ponto que liga tais poetas a Mario Cesariny.

O autor dos versos de "ditirâmbo" já dava exemplo do trabalho subversivo concentrado no próprio texto, que seria, afinal, a subversão possível no ambiente extremamente repressivo dos anos de ditadura salazarista.

A aproximação dos de *Poesia 61* com a obra do surrealista, no entanto, tinha restrições. Martelo ressalva que Cesariny "interessava-lhes sobretudo pelo tratamento da imagem e pela sua capacidade de insurreição, e menos pela integração surrealista da poesia na vida".⁴ A relação entre vida e arte seria retomada pela geração seguinte, a de 70, que buscava, na expressão de Fernando Pinto do Amaral, um "retorno ao sentido".⁵ Com a expressão, o crítico queria apontar três usos diferentes do vocábulo: a) *as linhas de sentido*: a primazia do significado sobre o significante e, com isso, "a comunicação em vez do monólogo, a vivência em vez da ideia, as palavras em vez da palavra";⁶ b) *o mais sentido*: um "novo-romantismo" no que tange ao retorno de uma dicção sentimental, afirmativa de uma subjetividade e pensada na relação entre poesia e experiência; e c) *sentidos do corpo*: o deslocamento de uma poesia auto-centrada para outra de expressão dos afetos, ligada muitas vezes à experiência do corpo e de um erotismo da escrita.

³ MARTELO, 2007, p. 13-14; grifos nossos.

⁴ MARTELO, 2007, p. 27

⁵ AMARAL, 1988, p. 161

⁶ No já citado artigo de BARRENTO, 2000, s/p.

Esta pequena digressão pela história da literatura portuguesa serve-nos, primeiramente, para apontar como o Surrealismo, sobretudo na figura de Cesariny, foi aproveitado de diferentes maneiras pelas gerações posteriores – o que mostra, como anotou Claudio Willer,⁷ a boa circulação que os surrealistas portugueses tiveram em grupos cujas poéticas eram diversas, como foi o caso dos concretistas, por exemplo. Serve-nos também como contextualização para os limites deste ensaio, em que objetivamos levantar paralelos nos horizontes do Surrealismo entre as obras de Mário Cesariny e Al Berto – o último pertencente à aludida geração de 70 e, neste exercício, paralelamente, evocar o francês Jean Genet. A sugestão chega-nos da já evidenciada veia surrealizante no tocante à construção das imagens albertianas.⁸ Pretendemos, por conseguinte, alargar a investigação pelo levantamento de relações outras e ainda pouco explicitadas entre estas duas figuras cuja admiração mútua entendia não apenas com as respectivas obras, mas também com suas personalidades.

Da angústia como destino

Um bom ponto de partida parece ser o poema “Cesariny e o retrato rotativo de Genet em Lisboa” (p.440a).⁹ Figura no volume efrástico de Al Berto, *A vida secreta das imagens* e tem

⁷ WILLER, 2001a, s/p.

⁸ GUIMARÃES, 2002, p. 160 e REIS, 2005, p. 369.

⁹ As citações de poemas trarão apenas a indicação de páginas acompanhada da letra “a” para as de Al Berto e “b” para as de Cesariny. Quanto às referências bibliográficas, deste é a reunião *Poesia (1944-1955)* de 1961; daquele, sua obra completa, *O Medo*, em sua quarta edição de 2009.

por tela-base o quadro “Retrato Rotativo de Jean Genet” de Cesariny. Segue sua transcrição integral.

Cesariny e o retrato rotativo de Genet em Lisboa

ao lusco-fusco mário
quando a branca égua flutua ali ao príncipe real
as bichas visitam-nos com as suas cabeças ocas
em forma de pêndulo abrem as bocas para mostrar
restos de esperma viperino debaixo das línguas e
com o dedo esticado acusam-nos de traição

sabemos que estamos vivos ou condenados a este corpo
cela provisória do riso onde leonores e chulos
trocam cíclicos olhares de tesão e
ficamos assim parados
sem tempo
o desejo diluindo-se no escuro à espera
que um qualquer varredor da alba anuncie
o funcionamento da força para a última erecção

lá fora mário
longe da memória lisboa ressona esquecendo
quem perdeu o barco das duas ou se aquele que caminha
será atropelado ao amanhecer ou se o soldado
que falhou o degrau do eléctrico para a ajuda fode
ou ajuda ou não ajuda e se lisboa num vão de escadas
é isto
tão triste mário sobre o tejo um apito

O primeiro dado que interessa neste poema, se emparelhado aos demais do livro, é o tratamento que o poeta dispensa ao homenageado, ao ser ele o único evocado nominalmente – por três vezes e pelo seu prenome –, o que corrobora esta *intimidade de poéticas*.

É notável também a eleição de um autor, Jean Genet, como elemento de convergência entre os dois escritores. Conformam o poema justamente as referências ao universo

imagético genetiano – no romance *Nossa Senhora das Flores*,¹⁰ por exemplo, localizamos as imagens da vida como cela, das serpentes relacionadas ao sexo e ao amor, da ereção do enforcado e – analisaremos adiante – da manhã como ruptura com o “outro mundo” da noite.¹¹

Há dois pares dicotômicos que se estabelecem no poema: dia/noite – anunciada, entre outras, pelo “lusco-fusco” – e interno/externo – introduzido pelo dêitico em “lá fora”. Apropriemo-nos deles para efeito de organização de nosso percurso analítico: a) a partir do primeiro par, revisitaremos os temas que em ambos se relacionam com a noite (momento de exceção, a *flânerie*, o amor e a sexualidade, a melancolia e a desilusão); e b) através do segundo, no que concerne a uma experiência reclusa, doméstica – especialmente em Al Berto –, explicitaremos o convívio do poeta com os objetos e como isto se plasma em procedimentos poéticos afins ao surrealismo (enumerações caóticas ou inventários).

A recorrência temporal da noite leva o editor e crítico Manuel Hermínio Monteiro, utilizando-se de metáfora do próprio Cesariny, a chamá-lo acertadamente de “rebelde como um gato a quem a noite fez mais ‘alumiantes’ os olhos”.¹² Quando da morte de Al Berto, em artigo para o jornal *Público* de 15 de junho de 1997, Cesariny o define como “um bicho da noite, da tal noite que já vai rareando”.

¹⁰ GENET, 1986.

¹¹ Respectivamente: “Continuou uma sala, embora prisão do mundo” (p. 248); “foi como uma horda de serpentes o tivesse invadido, escalado e se insinuado nele” (p. 136); “mais hipnóticas que a braguilha de um enforcado” (p. 221) e, sobre o amanhecer, segue citação adiante na análise.

¹² MONTEIRO, 1988, p. 98.

Tornemos a evocar Genet. Após a noitada pela boêmia parisiense, os personagens de *Nossa Senhora das Flores* caminham de volta para casa, quando

de repente os três chegaram à beira do *desespero*. O caminho *maravilhoso* tinha sido percorrido. Agora, a avenida achatada e banal, asfaltada, a *avenida de todo mundo*, e tão diversa daquele caminho secreto que acabavam de trilhar na manhã embriagada de um dia.

Trata-se de uma forma particular de experimentar a noite intimamente ligada aos excessos, à subversão de valores morais. Amanhecer é esvaír-se de algum tipo de “maravilhoso” e defrontar-se com a rotina do cotidiano. É isto que está dito no poema quando se fala no “desejo que se diluía” e no “varredor de alba” ou, na estrofe seguinte, quando há uma sucessão de cenas completamente ordinárias resumidas, soturnamente, no apito do barco. As notas melancólicas deste desfecho apontam para um destino destas poéticas que desenvolveremos mais adiante. Por ora, interessa retermos este elogio ao ambiente noturno como parêntese da realidade abjeta capaz de converter as ruas no espaço da *flânerie*.

No poema “De profundis amamus” (p. 148-150b) estão os seguintes versos: “ficámos para perder / todos os teus eléctricos / os meus / estavam perdidos / por natureza própria” e “ninguém nos viu passar / excepto / claro / os porteiros / é da natureza das coisas / ser-se visto / pelos porteiros”. Quando os expedientes estão encerrados, enquanto a gente comum dorme, circulam os “bichos da noite” em sua vida marginal. A deambulação noturna, naquilo que tem de licencioso, é de especial significância na obra de Cesariny que viveu sob a hostilidade e o clima de delação do regime salazarista: “o vinco das tuas calças / está cheio de frio / e há quatro mil pessoas interessadas nisso”. Isto leva o eu-poético a projetar-se à frente de seu tempo, enquanto realização plena do sujeito que no

presente é meramente potencial: “decorrerão séculos antes de nós”. O ambiente opressivo impele o homem a aferrar-se ao presente e tentar captar nele o maravilhoso tão abafado. Isto pode explicar como um poema sobre o encontro, sobretudo com sua sugestão erótica, tem uma insistente conotação visual, isto é, há uma espécie de impedimento ao toque: o corpo é antes um corpo visto.

Al Berto, por sua vez, escreve numa conjuntura pós-74, mas também nele encontramos cenas similares: “a seguir era como se fosse noite / havia olhares que se cruzavam corpos / deambulações pela praia / era noite e alguém se aproximava” (p. 295a).

Willer, citando *La confession dédaigneuse* de André Breton, vê na errância urbana a disposição “de recomeçar a vida a cada dia” e a “relação mágica com a cidade”¹³. Este vaguear, no caso português, não se revestirá da carga positiva como em Breton, mas guarda indubitavelmente algo desta *disponibilidade* surrealista de quem se põe aberto a experimentar “o presente / perfeito / corsários de olhos de gato intransponível / maravilhados maravilhosos únicos” (p. 150b) e “atravessar a noite mágica do rio” (p. 295a).

Como visto nos dois poemas, a disponibilidade estende-se sobretudo aos encontros fortuitos, que se desdobram no encontro sexual e amoroso. Há certa centralidade do tema na obra de ambos os poetas. É esta procura pela “chave do amor” na conclamação de Breton no Segundo Manifesto.¹⁴ Como marcou Octavio Paz, frente ao “nihilismo último del capitalismo y los peligros del bolchevismo burocrático”, os surrealistas “levantan la bandera de la poesía y el amor”. Paz, mais adiante, adverte que

¹³ WILLER, 2008, p. 328.

¹⁴ BRETON, 1993, p. 180.

la sensibilidad de nuestra época y sus imágenes – singularmente *el triángulo incandescente que forman la libertad, el amor y la poesía* – son en grande medida una creación del surrealismo y de su influencia sobre la mayor parte de los poetas contemporáneos.¹⁵

Cesariny e Al Berto, tomados em termos diacrônicos, não fogem à avaliação de Paz. O amor, um dos pilares do “triângulo incandescente”, implica tanto um alento para lutar por mudanças no mundo quanto uma forma de evasão dele. Os poemas a seguir ilustram esta coabitação de perspectivas antagônicas do tema – começaremos por aquele cujo *incipit* é [maravilhar-te as insônias] (p. 522a) de Al Berto e “Corpo visível” (p. 205-214b) de Cesariny.

No primeiro, o verbo de abertura reincide no maravilhoso: “marvilhar-te as insônias / com o paciente crepúsculo da idade”. É significativa a transmutação, operada pelo amor, de dois temas que perpassam a poesia albertiana: a insônia – associada à solidão e aos pensamentos tortuosos – e o envelhecer. Amor não é capaz de solucionar as velhas incertezas, mas as neutraliza, as “maravilha”. Daí o poema, ao tentar definir amor, transitar por vocábulos cuja carga semântica é agridoce: “o amor / deve ser esta perseguição de sombras / esta cabeça de mármore decepada / ou este deserto / onde o receio de te perder permanece oculto / na sujidade antiga dos dias”. Poderíamos cruzar versos de “Corpo Visível”, que nos instigam a aproximar o “amor-deserto” ao “amor da grande solidão”: “Amor / amor humano / amor que nos devolve tudo o que perdêssemos / amor da grande solidão povoada de pequenas figuras cintilantes”. É ao mesmo tempo um despir-se de idealismo no trato com o amor sem que isto impeça de outorgar-lhe valor essencial para a vida e louvá-lo com grandiloquência: “nomear-

¹⁵ PAZ, 2003, p. 239-242.

te / para recomeçarmos juntos a vida toda” (p. 522a) e “A Vida Inteira Meu Amor / SOMOS NÓS” (p. 210b).

O tema do sexo merece algumas distinções. Rosa Maria Martelo, em seu balanço da poesia portuguesa pós-61, identifica em Cesariny o antecessor imediato da libertária “afirmação do erotismo que extrema a escrita” contraposta “à desvalorização e culpabilização do corpo”.¹⁶ Sob esta perspectiva, Fernando Guimarães, ao falar dos poetas da geração de 70, percebe

um espaço para o qual nem sempre a poesia soube devidamente apontar e que encontra na imagem da *pele* – porque como reconhece Roland Barthes, ‘le language est un peau’ – uma referência particular. Trata-se da descoberta de uma comunicação que se diria sexualidade, pela qual se procura atingir a descoberta da própria realidade do corpo.

Os dois poemas de nossa análise, [maravilhar-te as insónias] e “Corpo visível”, exploram a “realidade do corpo”, mas marcam posicionamentos diferentes. Em Cesariny, há algum sentido de resistência: se há a figura do “Homem Sufocado”, personificação do desespero a apoderar-se do sujeito,¹⁷ acossado, acrescentaríamos, pela quase onipresença da repressão, há também o amor e o sexo que contra ele se insurgem, nos versos finais:

Único arco de todas as cores dos triunfos humanos
Contra ele meu amor a invenção dos teus braços
maravilha longínqua obscura inexpugnável rodeada de água
por todos os lados estéreis
Contra ele meu amor a sombra que fazemos
No aqueduto grande do meu peito O MAR

¹⁶ MARTELO, 2007, p. 14.

¹⁷ MARINHO, 1987, p. 339.

“O mar”, também anagrama para “amor”, é o arremate esperançoso e triunfal deste poema. Não podemos ignorar, porém, que dele também constam versos que retomam a nossa discussão anterior sobre o amanhecer: “amanheceu é óbvio amanheceu / da nossa viagem ao país dos amantes já não resta senão esse penacho de fumo” e “Agora somos pequenos e inúmeros e percorremos o espaço com gangrenas nas mãos”. Este despertar lança os amantes, reaproveitando Genet, na “avenidade de todo mundo” ou, como está dito no poema, eles agora são “o homem e a mulher de todos os tempos áridos / e como sempre não há lugar para nós nesta cidade / esta ou outra qualquer que de perto ou de longe a esta se pareça”.

Em Al Berto, o tema do sexo tem evolução descendente: há um componente de força, de vigor inicial que, pouco a pouco, vai se esmaecendo a ponto de, tal qual no poema em questão, aparecer de forma mas indireta e sutil: “eis a travessia que te proponho / amanhecer sem querermos possuir o mundo / e no orvalho da noite saciar o desejo adiado / respirar a música inaudível das galáxias / sentir tremeluzir da água no medo da boca”. Se, em Cesariny, falávamos do ato sexual em sua verve quase combativa reiterada nos “contra ele”, aqui o que encontramos é certo alheamento. Eduardo Pitta acertadamente percebe que, em favor da crescente proporção da temática da angústia e da ruína em sua obra, “Al Berto foi esvaziando o tropo transgressor”.¹⁸

Talvez seja impreciso falarmos, com efeito, de diferenças. Observamos em nossos poetas *variações* de grau de um negativismo de forte penetração na lírica portuguesa da segunda metade do século XX. Não surpreende que o amor seja também uma evasão: “e os dois amantes que hoje não dormiram vão partir nos braços da sua estrela” (p. 205b) e

¹⁸ PITTA, 2006, p. 44.

“iremos para onde os restos de vida não acordem / a dor da imensa árvore a sombra / dos cabelos carregados de pólenes e de astros” (p. 525a). Antonio Tabucchi observa que “la poesia di Cesariny è cioè espressione di un desiderio in termini di fuga”.¹⁹ É difícil discordarmos desta afirmação observados o percurso poético de Cesariny e o alcance do tema em gerações seguintes. Al Berto, assim, não deixa de aprofundar uma tradição surrealista, mas de jaez português, que reduziu “o projecto de revolução total, acariciado e proposto pelos surrealistas, a uma ‘revolté’ individual que, por seu turno, encontra dificuldades insuperáveis para levar essa rebelião mais além das margens do próprio discurso”.²⁰ Até mesmo esta revolução íntima recairá, por fim, na indiferença dos que querem tão somente afastar “o receio de perder” o outro e “amanhecer sem querer possuir o mundo”.

Convém ressaltarmos como a condição homossexual dos poetas aumentou os obstáculos para a consumação do amor. Jorge Coli, no ensaio “O âmago do desejo”, lembra o quanto a homossexualidade foi objeto de reprovação e o quanto houve “uma radicalização ‘purificadora’ das próprias regras da moral ‘burguesa’, exigidas com extrema severidade”²¹ no âmbito do Surrealismo francês, centrado na figura de Breton. Cesariny, que esteve ligado efetivamente ao movimento e que viveu o recrudescimento do moralismo de seu tempo, era, portanto, um transgressor em diversos níveis. Não significa dizer que a homossexualidade seja subversiva: a subversão está em não pactuar que lhe invistam este valor. É por isto que Cesariny declara em entrevista de 2004 ao *Jornal das Letras*: “Andar na rua

¹⁹ Citado em MARINHO, 1987, p. 339.

²⁰ CUADRADO, 1996, p. 48.

²¹ WILLER, 2008, p. 752.

e ir ao café sem ser preso já era uma proeza. Andar na rua, engatar alguém, e ir para uma pensão, era uma vitória. Estas eram as respostas que nós dávamos, com ou sem programa”. Não é de se pensar, por sua vez, que o termo da ditadura tenha alterado radicalmente a mentalidade machista da sociedade portuguesa. Em Al Berto, faz-se notar o mesmo sentimento de marginalidade a que o sujeito se vê compelido no exercício de sua sexualidade.

Sobre isto, Fernando J. B. Martinho bem sintetiza quando nota que “Canto telegráfico” (p. 222-228b), “como a maior parte das histórias que se podem reconstituir em poemas de Cesariny, [é] uma *história* de amor e da dificuldade de o afirmar num mundo hostil e ameaçador”.²² Neste poema, não há os faustos versos de “Corpo Visível”, mas um questionamento taciturno sobre a existência: “onde o homem está só não já de corpo ou de espírito / mas de todo o murmúrio e todo o espasmo” e “O AMOR REDIME O MUNDO diziam eles // mas onde está o mundo senão aqui?”.

O poema albertiano “Jaula de Néon” (p.323a) bem demonstra esta oscilação de perspectiva se comparado com o já analisado “De profundis amamus”, cujos motivos e ambientação são afins: “aqui está a paixão de quem atravessa a noite / do mundo... espionando o deserto da cidade / numa carruagem de metropolitano” e “já aqui não passam metropolitanos / a esta hora em que subúrbio de lata te escondes? / vem comigo... ensinar-te-ei o uso da fuga”. O encontro e a noite perdem seu caráter de maravilhoso. “A noite do mundo” é agora uma “paixão”, é “a insondável jaula de neón” que “comeu a pequena alegria do coração”. A paisagem urbana vai sendo paulatinamente substituída pela geografia restrita dos interiores, dos quartos. No engenhoso “Corpo, velocidade e dissolução”, Rosa Maria Martelo estuda a relação do indivíduo com a cidade,

²² MARTINHO, 1996, p. 57.

sob o signo da velocidade, e conclui “é a cidade que torna o tempo veloz e é a velocidade que rasga o tempo numa ferida dolorosa”, por isso “a escrita corresponde em Al Berto a uma desaceleração que tenta responder aos efeitos dissolventes da velocidade sobre o sujeito”.²³

Neste ambiente de reclusão, a noite, como adiantamos, já não se associa com a *flânerie*, mas com a solidão e a insônia – espécie de doença da consciência ou sina do poeta como ser de exceção. O quarto poema do grupo “Retorno às histórias simples” começa: “o sono retirou-se dele com o avançar da idade / pouco ou nada sonha / ignora quase tudo o que se passa em redor / e se movimenta e se transforma fora / do alcance do olhar” (p. 540a). Esta “atenção míope” estabelece uma conexão próxima do indivíduo solitário e insone com os objetos que o rodeiam. Nisto podemos vislumbrar um princípio surrealista, pois esta também é uma operação de desfuncionalização. Sobre isto, Genet novamente pode ser evocado como ponto de intersecção interessante:

Pensei estar percebendo as coisas com uma evidente lucidez. Tendo, até mesmo a mais comum, perdido a sua significação habitual, cheguei a imaginar se era verdade que a gente bebia num copo ou calçava um sapato. (...) Creio me lembrar que tive a revelação de um conhecimento absoluto ao considerar, segundo o desprendimento luxuoso de que falo, um pregador de roupa abandonado no arame.²⁴

Ana Balakian, sobre “Gênese e perspectiva artísticas do Surrealismo”, ensina que “Breton states that the emancipation of the object is the result of the artist’s release from the obsession of usage” e continua “often the simplest ones are the most

²³ MARTELO, 2002, p. 44-59.

²⁴ GENET, 2005, p. 116-117.

enigmatic, the most charged with possible contacts with our mental activity, so that actually the things surround us are not really objects but *become subjects of our spiritual environment*²⁵ ou, em termos poéticos, “o aparo da caneta imobiliza por trás de cada palavra / o som dos poucos objectos com que partilhámos a vida” (p. 334a). Cesariny encerra “Autografia” concentrando-se na questão: “os objectos vivem às escuras / numa perpétua aurora surrealista / com a qual não podemos contactar / senão como os amantes / de olhos fechados / e lâmpadas nos dedos e na boca” (p. 179b). Trata-se de um modo específico de se relacionar com os objetos, um modo que é sentimental e, inclusive, erótico – no sentido mesmo de “atração” como na repetida fórmula bretoniana: “as palavras fazem amor”.

Não é mera questão temática; há desdobramentos no próprio fazer poético. A enumeração caótica ou inventário foi um dos procedimentos surrealista por excelência na desarticulação da realidade e, através da integração entre mundo externo e interno, na sua reorganização cujo eixo de coerência é o “ambiente espiritual” do sujeito, como diz Balakian. O recorrente exemplo desta técnica, em Cesariny, é “O prestidigitador organiza um espetáculo”, que abre com os versos: “Há um piano carregado de músicas e um banco / Há uma voz baixa, agradável, ao telefone / há retalhos de um roxo muito vivo, bocados de fitas de todas as cores” (p. 280b). Cuadrado defende a tese de que

a perda progressiva da confiança na possibilidade dessa mesma reabilitação [do quotidiano] traduzir-se-ia, de facto, num abandono igualmente progressivo e paralelo, na produção poética dos surrealistas portugueses, do recurso ao inventário como fórmula de provocação, de subversão e de esperança.²⁶

²⁵ BALAKIAN, 1986, p. 172.

²⁶ CUADRADO, 2001, p. 306.

Se assim o é, cabe refletirmos sobre o reaparecimento dos inventários na poesia de Al Berto. Aparecem mais claramente como espólios, que aqui possuem dinâmica oposta a de Cesariny: já não se trata de desarticular a realidade – por si já deveras fragmentada e descontínua como os objetos –, mas de uma elegia pela impossibilidade de emprestar-lhe algum nexos: “aqui deixo o espólio daquele cuja vida / é cintilação de lugares nítidos // (*um pouco de café, uma carta, um pedaço de vidro*)” (p. 317a; grifo do autor) e “*eis o espólio: / um papel embrulhado um pedaço de sabonete / uns óculos de sol / dois lenços sujos de esperma / uma nota de cem escudos com uma morada escrita / um berlinde / duas canetas de tinta permanente*” (p. 349-350a; grifo do autor). Assim podemos ler versos como: “recolher folhas secas delgadas hastes quebradas / pedaços de musgo para uma insuspeita colecção” (p. 261), nos quais a qualidade dos elementos quer reafirmar a descontinuidade mesma do sujeito, por isso ela não ganha o caráter constitutivamente serial: faz-se a partir de itens desconexos que sequer suspeitariam ser colecção. Em outras palavras, Al Berto parte da visão de um mundo já em ruína, em que o poder do verbo não é capaz de criar a realidade invertendo a concepção mimética da arte como reprodução do real, naquilo que o Surrealismo teve de pensamento mágico.

Repitamos a pergunta de nosso primeiro poema: “lisboa num vão de escadas é isto tão triste mário sobre o tejo um apito”? Pela recapitulação: a questão que enfrentamos – e a temos adiantado de forma mais ou menos indireta – é da angústia como destino da poesia. Cuadrado, apoiado em Tabucchi, destaca “quatro constantes paradigmáticas” do surrealismo português, a primeira delas sendo a “angústia e seus componentes específicos: a frustração, a desilusão, a amargura”.²⁷ Em Cesariny, talvez assistamos o efeito corrosivo

²⁷ CUADRADO, 2001, p. 288.

da angústia minando esperanças; em Al Berto, ela é sinônimo do medo, aquele que é selo de sua poética, que já está alojado no sujeito em instância total.²⁸ Aquilo que Durozoi e Lecherbonnier²⁹ chamam de “comportamento lírico” do poeta para decifrar os fatos do acaso objetivo, em Al Berto converte-se “na lentíssima decifração do medo e dos sinais” (p. 505a).

Poderíamos atualizar esta questão das barreiras para além dos limites do Surrealismo e de Portugal. A tônica no desencanto e no insucesso das buscas amorosas desta poesia verbaliza um mal-estar que é da pós-modernidade. Elisabeth Badinter detecta na sociedade contemporânea uma “ética analgésica onde não há lugar para os riscos de sofrimentos”.³⁰ Os laços afetivos, assim, enfraquecem-se pela lógica, como aponta Jurandir Freire Costa, da “economia narcísica do eu”, em que o que está em jogo é “a contabilidade do prazer e do desprazer”.³¹ Desta maneira, se a pós-modernidade, como João Barrento avalia, é o ápice da “pobreza de experiência” vaticinada por Walter Benjamin,³² nossos poetas ao assumir e exhibir a dor e o sofrimento não fazem senão defender e reafirmar sua subjetividade. Não à toa, na citada entrevista ao *Jornal das Letras*, Cesariny diz acreditar que a pintura seja mais impessoal que a poesia e justifica-se: “Porque a poesia é mais afectada à realidade

²⁸ Digno de nota é o fato de a obra reunida de Al Berto ter por título “O Medo”. A distinção entre “medo” e “angústia”, da qual, por exemplo, Jean Delumeau parte em sua *História do medo no Ocidente* (2009, p. 33-35), não auxiliaria em nossa leitura, tendo em vista que, sob o nome de “medo”, o sentimento descrito nos poemas poderia ser tomado pelo da angústia.

²⁹ DUROZOI, 1976, p. 165.

³⁰ Citado em COSTA, 1994, p. 134.

³¹ No já citado COSTA, 1994, p. 134.

³² BARRENTO, 2006, p. 14.

imediate, é mais objectiva. Tens de dizer se te dói a barriga, se vais conspirar contra o Salazar, se é de dia, se é de noite”.

O gesto é, em última instância, a defesa da própria poesia que não pode ser dissociada do poeta. Como anota Willer, sobre “Le merveilleux contre le mystère” de Breton, “se a *coisa exprimida* não se distingue de quem a exprime, e *preexiste* ao modo de sua expressão, então a criação pertence à ordem ou dimensão do sujeito, antes de constituir-se em obra”.³³ Justamente por isto, no citado artigo em que Cesariny lamenta a morte de Al Berto, em franca atitude crítica surrealista, o seu elogio não se dirige à obra, mas à pessoa: “para mim, o poeta é muito mais importante que os poemas e ali está um poeta”.

Ambos lançaram-se nesta empresa lírica que embaralhou os limites entre vida e arte. Foram subversivos nesta tanto quanto o foram naquela: Cesariny, como dito, foi preso diversas vezes durante a ditadura; Al Berto, como confirma em entrevista de 1989 ao quinto número da revista *Ler*, viveu de fato os excessos da vida boêmia – drogas, sexo, álcool – a quem, em mais uma mistura de vida/arte, credita a Baudelaire. Se se concorda, portanto, que foram personalidades transgressoras autoras de obras igualmente transgressoras, não se pode afirmar que esta relação tenha sido pacífica por dois motivos: a ideia de construção textual e de fracasso das palavras.

Cuadrado, ao discutir a problemática Abjecionismo/ Surrealismo, enumera como um dos seus componentes o “exibicionismo miserabilista”, que seria “uma espécie de ‘narcisismo negativo’”.³⁴ O termo, aplicado aos surrealistas e ainda mais eficaz em Al Berto, suscita a função do exagero deste exibicionismo. Gaston Bachelard argumenta que o narcisismo desempenha um papel positivo na obra estética, na medida em

³³ WILLER, 2008, p. 313.

³⁴ No já citado CUADRADO, 2001, p.293.

que “pode ser uma sublimação *por* um ideal. Então Narciso já não diz: ‘Amo-me tal como sou’, mas sim: “Sou tal como me amo’ (...) Quero parecer, logo devo aumentar o meu adorno”.³⁵ Já que frequenta sorrateiro desde as nossas primeiras linhas, não nos furtamos a uma última citação de Genet que poderia ser epígrafe desse ensaio:

à medida que minha vida dava a volta, fechando-se num círculo, eu a dramatizei (...) conservei apenas os elementos que são propriamente trágicos: Medo, Desânimo, Amor Infeliz... e me liberto deles somente declamando esses poemas convulsos como rostos das sibilas.³⁶

Há um componente de dramatização, de autoficção do sujeito pela construção textual. Por isso, diz Martinho, sobre Cesariny, que “o poeta é, ao mesmo tempo, convocador de personagens, *metteur-en-scène* e actor. Tudo artes que têm a ver com a prestidigitação, a capacidade de criar ilusões”.³⁷ O poeta-ilusionista se afasta, portanto, do poeta-alquimista no olhar desconfiado – desiludido também – que lança às potencialidades mágicas do texto. A poesia e inscrever-se nela estão circunscritos a este campo do truque. O “jovem mágico” de Cesariny “era um falsário, um fugido de outro”, que iria “nascer feliz numa outra cidade” (p. 154a). Al Berto também se filia a esta tradição de prestidigitadores – marcadamente em seu volume “Alguns truques de ilusionismo”, do qual consta o verso: “a minha vocação é o ilusionismo” (p. 177a).

Não se trata de cisão com a realidade, que permanecerá a espinha dorsal desta poesia, mas do descompasso, que enxergam estes poetas, da palavra como meio de comunicação

³⁵ BACHELARD, 1989, p. 25.

³⁶ No já citado GENET, s/d.

³⁷ No já citado MARTINHO, 1996, p. 52.

plena. Daí Al Berto, à beira da morte, declarar na voz de seu Rimbaud pessoal: “não tenho mais nada a dizer. os poemas morreram / fugir tornou-se uma obsessão, ou então é a melhor maneira de encenar o desespero” (p. 641a). Cesariny, por sua vez, entrega-se a um longo mutismo poético, tal qual dito em entrevista de 1982 ao *Jornal das Letras*: “No fundo escreve-se sempre o mesmo verso. Escrever poesia é uma espécie de invocação. Mas não se pode estar toda a vida a invocar o mesmo santo, *sobretudo se ele não aparece*. Assim sendo, não rezo mais.” (grifos nossos). Este desencantamento seja talvez o gesto último da angústia como destino destes poetas, que não temeram “o abismo, o precipício que a genuína aventura, aberta a todos os riscos, sempre implica”.³⁸ Al Berto, assim, aceita a sugestão de Cesariny: “apetece anunciar com voz fanhosa / cronològicamente cruelmente / todas as horas do pasmo / todos os dias do calendário do medo” (p. 225b)

Bibliografia bibliográficas

AL BERTO. *O Medo* (trabalho poético 1974-1997). Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

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

AMARAL, Fernando Pinto do. O regresso ao sentido. In: *A Phala – um século de poesia (1888-1988)*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1988.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BALAKIAN, Anna. *Surrealism: road to the absolute*. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1986

BARRENTO, João. *O Arco da palavra*. São Paulo: Escrituras, 2006.

³⁸ No já citado MARTINHO, 1996, p. 57.

BARRENTO, João. Um quarto de Século de Poesia Portuguesa. *Semear*, Rio de Janeiro, n.4, 2000. Disponível em: <http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/4Sem_19.html>. Acesso em: 17 dez. 2010.

BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BRETON, André. *Manifestos surrealistas*. Lisboa: Salamandra, 1993.

BRETON, André. *Nadja*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. *O Surrealismo*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

COLI, Jorge. O âmago do desejo. In: GUINSBURG, Jacó; LEIRNER, Sheila (Org.). *O Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

COSTA, Jurandir Freire. *Sem fraude nem favor*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

CUADRADO, Perfecto E. (Org.). *You are welcome to Elsinore*. Santiago de Compostela: Edicións Laiovento, 1996.

CUADRADO, Perfecto E. Surrealismo, movimento surrealista e poesia surrealista em Portugal. In: ÁVILA, M. Jesus; CUADRADO, Perfecto E. *Surrealismo em Portugal 1934-1952*. Lisboa/Badajoz: Museu do Chiado/Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporaneo, 2001.

CUADRADO, Perfecto E. You are welcome to Elsinore. In: SILVESTRE, Osvaldo Manuel; SERRA, Pedro (Org.). *Século de ouro – Antologia crítica da poesia portuguesa do século XX*. Lisboa: Cotovia/Angelus Novus, 2003.

DUROZOI, Gerard; LECHERBONNIER, Bernard. *O Surrealismo: teorias, temas, técnicas*. Coimbra: Almedina, 1976.

GENET, Jean. *Nossa Senhora das Flores*. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.

GENET, Jean. *Diário de um ladrão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

GUIMARÃES, Fernando. *A Poesia Contemporânea Portuguesa*. Vila Nova de Famalicão: Edições Quasi, 2002.

MARINHO, Maria de Fátima. *O Surrealismo em Portugal*. Lisboa: INCM, 1987.

MARTELO, Rosa Maria. *Vidro do mesmo vidro*. Porto: Campo das Letras, 2007.

MARTELO, Rosa Maria. Corpo, velocidade e dissolução (de Herberto Helder a Al Berto). *Cadernos de literatura comparada*, Porto, 3/4, p. 44-59, 2002.

MARTINHO, Fernando J. B. *Tendências dominantes da poesia portuguesa da década de 50*. Lisboa: Colibri, 1996.

MONTEIRO, Manuel Hermínio. Surrealismo: do “cadáver-esquisito” ao gato resplandecente andando pela noite. In: *A Phala – um século de poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1988.

PAZ, Octavio. *La casa de la presencia*. Poesia e historia. Obras Completas. Edición Del autor. Vol. 1. México: FCE. 2003.

PAZ, Octavio. *Signos em Rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PITTA, Eduardo. Al Berto: o *ersatz* da ruína. In: FERREIRA, António Manuel (Coord.). *Escrever a Ruína*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2006. p. 39-46.

REIS, Carlos. *História Crítica da Literatura Portuguesa*. Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo. Lisboa/São Paulo: Verbo, 2005.

WILLER, Cláudio. Escrita Automática: uma falsa questão? In: GUINSBURG, Jacó; LEIRNER, Sheila (Org.). *O Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

WILLER, Cláudio. Magia, Poesia e realidade: o acaso objetivo em André Breton. In: GUINSBURG, Jacó; LEIRNER, Sheila (Org.). *O Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

WILLER, Cláudio. Surrealismo: Poesia e Poética. In: GUINSBURG, Jacó; LEIRNER, Sheila (Org.). *O Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

WILLER, Cláudio. A permanência da anarquia: uma antologia do surrealismo português. *Agulha*, Fortaleza, 10 mar./2001a. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/ag10willer.htm>>. Acesso em: 17 dez. 2010.

WILLER, Cláudio. Poética Surrealista: arte e/ou vida? *Agulha, Fortaleza*, 18/19, nov.-dez. 2001b. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/ag18willer.htm>>. Acesso em: 17 dez. 2010.

Resumo

A multifacetada obra de Mário Cesariny foi aproveitada de diferentes maneiras pelas gerações posteriores decorrente da boa circulação que os surrealistas portugueses tiveram em grupos cujas poéticas eram diversas, como foi o caso da Poesia Experimental, por exemplo. Neste artigo objetiva-se analisar comparativamente, nos horizontes do Surrealismo, as obras de Cesariny e Al Berto – o último pertencente à geração de 70 – e, neste exercício, paralelamente, evocar o francês Jean Genet. Observam-se, assim, os temas da noite, da vivência urbana, do amor e do erotismo, e da relação com os objetos cotidianos.

Abstract

The multifaceted work of Mario Cesariny was assimilated in different ways by succeeding generations due to the good circulation that the Portuguese surrealists had among groups whose poetics were so different – the writers of “Poesia Experimental”, for instance. This article aims to analyze comparatively in a surrealist perspective the works of Cesariny and Al Berto - the latter belonging to the generation of 70 - and, in parallel, to evoke the French writer Jean Genet. Thus, we will observe the themes of the night, the urban experience, love and eroticism, and the relationship with everyday objects.