

SEÇÃO  
POESIA PORTUGUESA  
CONTEMPORÂNEA

# Por falar em magia: algumas notas sobre Mário Cesariny

*Bernardo Nascimento de Amorim*  
Universidade Federal de Minas Gerais

**1** A poesia de Mário Cesariny surge, no cenário das letras portuguesas, no momento em que o surrealismo luso tem as suas primeiras manifestações, isto, como se sabe, um bom número de anos depois da eclosão do movimento francês, na década de 1920, quando o poeta nascia (1923). O primeiro livro individual do autor, *Corpo visível*, é publicado em 1950, após uma experiência coletiva, a de *A afixação proibida*, volume lançado no ano anterior.

No intervalo de mais de vinte anos entre a edição do *Manifesto do surrealismo* (1924), de André Breton, e a criação do Grupo Surrealista Português (1947), em que estavam juntos, além de Cesariny, Alexandre O'Neill, Pedro Oom e António Maria Lisboa, entre outros, a literatura lusitana havia podido assimilar algumas das formas e ideias do modernismo do grupo de *Orpheu* (1915), em boa parte, em decorrência da doutrinação dos autores reunidos em torno da revista *Presença* (1927-1940). Na década de 1940, o foco do debate literário estava na disputa entre a herança recente dos presenciaistas e a atuação dos neo-realistas. Da ótica dos surrealistas, os primeiros tinham o mérito de preservar uma dose de individualidade, frente ao espírito gregário dos segundos, mas pecavam por certa "canonização do literário".<sup>1</sup> Quanto aos neo-realistas, tornavam-se um verdadeiro

---

<sup>1</sup> CESARINY apud REIS, 2005, p. 171.

“cavalo de batalha”,<sup>2</sup> por fazer uma literatura para a qual, segundo Cesariny, “toda a página estava óptima desde que incurse no traço ideológico característico”.<sup>3</sup> Para os surrealistas, seria evidente o fracasso, tanto histórico quanto estético, do compromisso assumido pelos neo-realistas, cujas boas intenções pareciam valer muito pouco, não apenas em vista dos seus resultados práticos, mas, sobretudo, em comparação com certo “ímpeto destruidor”<sup>4</sup> que atribuíam ao seu próprio movimento, herdeiro de poetas como Lautréamont e Rimbaud.

Não por acaso, estes dois últimos seriam alguns dos nomes de maior predileção de Cesariny, tidos como os dois grandes convulsionadores “dos prismas moral, filosófico e artístico [...] do mundo moderno”.<sup>5</sup> De Rimbaud, o autor seria o principal tradutor, em Portugal, vertendo para a sua língua *Une saison en enfer*, que, em sua versão, receberia o curioso título de *Uma cerveja no inferno*, e *Illuminations*, publicados, em um único volume, em 1972. De Lautréamont, de quem a audácia e o poder de antecipação haviam sido bem percebidos por Breton, Cesariny louvava o que dizia ser uma “perspectiva diabólico-convulsiva”,<sup>6</sup> enfatizando a sua recusa da representação, do racionalismo e do psicologismo idealistas, a partir da qual se tornaria possível o vislumbre de “portais absolutos, [...] abrindo para o desconhecido”.<sup>7</sup> Como no Rimbaud das *Iluminações*, no autor dos *Cantos de Maldoror* seria possível perceber a “impessoalização do instrumento de inquirição poética”, por

---

<sup>2</sup> CUADRADO apud REIS, 2005, p. 170.

<sup>3</sup> CESARINY apud REIS, 2005, p. 171.

<sup>4</sup> CAUTELA apud REIS, 2005, p. 170.

<sup>5</sup> CESARINY, 1972, p. 54.

<sup>6</sup> CESARINY, 1972, p. 61.

<sup>7</sup> CESARINY, 1972, p. 62.

meio do que se poderia penetrar “no sentido das coisas”, em “que o poeta se descobre mago, exactamente porque em ‘estado segundo’, em jogo libertário do pensamento e da acção”.<sup>8</sup>

2. A ideia do poeta como um mago não seria, de modo algum, estranha aos surrealistas franceses, os quais, entretanto, não teriam sido os primeiros a pensar a associação, provavelmente, tão remota quanto a própria poesia. O diferencial, no caso, estaria nas oposições que permitiria, em um novo contexto, o de uma forte reação ao domínio da lógica, identificado como o responsável pelo distanciamento do homem, em particular, do ocidental, de sua natureza e verdade mais essenciais. Contra este domínio, reúnem-se antigas e novas armas, entre as quais se contam a intuição, a inspiração, o sonho, a loucura, o inconsciente, a serem explorados, no campo da arte, não tendo em vista a beleza, pura e simplesmente, mas a possibilidade de um novo tipo de conhecimento, que permitisse ir além das fronteiras desenhadas pelas convenções.

A magia, as alucinações, a hipnose se tornam formas, como diz Maurice Nadeau, de “libertação da vida tal como a vivem os outros homens”.<sup>9</sup> Trata-se de elementos que se opõem ao domínio exclusivo das faculdades lógicas, embora não se exclua a razão do processo de conhecimento em questão, o qual, para ser integral, deveria reunir o sonho e as faculdades racionais, em busca de uma “realidade absoluta, a supra-realidade”,<sup>10</sup> interdita por séculos de cultura, sob os quais se encontraria “a vida pura, nua, crua, dilacerada”.<sup>11</sup> A partir do

---

<sup>8</sup> Cf. CESARINY, 1972, p. 67.

<sup>9</sup> NADEAU, 1985, p. 49.

<sup>10</sup> NADEAU, 1985, p. 55.

<sup>11</sup> NADEAU, 1985, p. 64.

que os próprios surrealistas pensaram como uma “arte mágica”,<sup>12</sup> seria possível ir além da arte mesma, ao encontro da vida. Como se faz com as convenções, nega-se, então, a própria literatura, em nome de uma revolução que não se limitaria ao mundo das formas, ao campo autonômico da estética, alcançando, antes, o cerne do ser, a libertação total do espírito. Tem-se em vista a experiência pessoal, a qual, entretanto, dependeria de uma superação do eu, através do que se poderia chegar a um “certo estado de furor”,<sup>13</sup> meio para uma iluminação propriamente surrealista. No seio desta experiência é que seria possível abalar os alicerces do mundo, meta que não deixa de estar no horizonte de todos aqueles que se identificam com o movimento.

3. Algo desta arte mágica poderia ser visto no livro que Mário Cesariny publica em 1956,<sup>14</sup> com o sugestivo título de *Manual de prestidigitação*. A esta altura, o autor já havia se desligado do Grupo Surrealista de Lisboa, o que acontece, aliás, muito cedo, em 1948, quando funda o Grupo Surrealista Dissidente, com Pedro Oom, António Maria Lisboa e Henrique Risques Pereira. No cenário político, tem continuidade o regime ditatorial de Salazar, iniciado em 1933, e cujo fim só chegaria quarenta e um anos depois, em 1974. A ele, evidentemente, não ficariam indiferentes os poetas portugueses, como o próprio Cesariny, embora tivessem que se manifestar de maneira velada, para driblar as amarras da censura. Naquele contexto, a revolução de

---

<sup>12</sup> BRETON apud NADEAU, 1985, p. 56.

<sup>13</sup> NADEAU, 1985, p. 63.

<sup>14</sup> O livro parece mesmo ter sido publicado em 1956, embora apareça, posteriormente, em uma reunião de poemas cujo título é *Poesia (1944-1955)*. Diante dos dados de que disponho, o que imagino é que os poemas foram escritos antes de 1956.

que os surrealistas sempre haviam falado ganharia traços bastante singulares, sendo a própria “arte mágica” uma forma de iludir a vigilância do espectador, de maneira que ele fosse incapaz de explicar o que via, o que deveria lhe parecer, verdadeiramente, inexplicável.

*Manual de prestidigitação* se apresenta como um livro que se deixa atravessar pelos acontecimentos da época em que é escrito, pelas imposições das vozes que procuravam ditar os comportamentos, os modos de pensar. Singularmente, entretanto, a resistência a estas imposições não se revela através de um discurso que se queira sério, denso e compenetrado, mas por meio, sobretudo, de certa ironia, irmanada a uma aparente ausência de compromisso, que se coloca tanto em relação ao engajamento político, pregado pelos neo-realistas, quanto frente aos ideais de beleza que marcavam a tradição literária. Como arma de destaque, tem-se o humor, entendido, nas palavras de Carlos Reis, “como presença corrosiva que determina, por excelência, a subversão da linguagem”.<sup>15</sup>

4. No livro, em um texto como “Exercício espiritual”, repete-se, do primeiro ao último verso, a expressão “é preciso”, como se tratando de uma ordem, impositiva de uma vontade alheia, vontade de precisão, contra a qual parece se insurgir o poeta, ainda que o discurso, aqui, seja impessoal. O poema é todo feito com base em oposições, as quais, entretanto, colocam lado a lado termos que não deixam clara a natureza da oposição, embora se possa pensar em algo, como quando, em seu encerramento, tem-se, de um lado, a figura de Maria, um dos grandes símbolos do cristianismo, em contraste com a palavra aurora, que lembra a possibilidade de um novo nascimento, de novos começos, para além das tradições e convenções:

---

<sup>15</sup> REIS, 2005, p. 139.

É preciso dizer rosa em vez de dizer ideia  
É preciso dizer azul em vez de dizer pantera  
É preciso dizer febre em vez de dizer inocência  
É preciso dizer o mundo em vez de dizer um homem  
  
É preciso dizer candelabro em vez de dizer arcano  
É preciso dizer Para Sempre em vez de dizer Agora  
É preciso dizer O Dia em vez de dizer Um Ano  
É preciso dizer Maria em vez de dizer aurora<sup>16</sup>

Como que negando o compromisso com a construção do sentido, com a clareza, o que se enfatiza, no texto, é a repetição, exercício que se pode pensar como o que é necessário para, ao mesmo tempo, manter uma ordem aparente, aquela que se quer eterna (“É preciso dizer Para Sempre”) e subvertê-la, em nome de uma experiência mais vital, cheia da presença do instante (“em vez de dizer Agora”). Algo parecido acontece no poema “Ars magna”, em que o verbo “dever” é o que se repete, desta vez, na primeira pessoa do singular, no presente, indicando uma possível confluência, não sem contrastes e dissonâncias, entre o que seria próprio do poeta, ou de uma figura de poeta (“devo dar e tirar as chaves do universo / num passo ágil belo natural”), e o que dele, socialmente, espera-se (“devo portar-me bem à saída do teatro”).<sup>17</sup>

A estes jogos com as possíveis imposições, em que não pode ficar claro o que seria a marca do poeta, como sujeito, uma vez que ele se vê atravessado por discursos alheios, acrescentam-se, no livro, poemas em que é a multiplicidade de elementos, a enumeração caótica, sem possibilidade de síntese lógica, o que se destaca. Isto acontece, por exemplo, em “Mágica”, cuja forma, relativamente convencional, em quadras, com rimas

---

<sup>16</sup> CESARINY, 1961, p. 254-255.

<sup>17</sup> Cf. CESARINY, 1961, p. 263.

cruzadas, revela certo contraste com o que se diz. A partir de mais um procedimento de repetição, agora, do verbo “ser”, desdobram-se imagens fragmentárias, justapostas, sem conexão lógica (“É uma estrada no céu silenciosa / um anão sem ninguém que o suspeito / é um braço pregado a uma rosa / um mamilo escorrendo leite”).<sup>18</sup> Curiosamente, percebe-se que aquilo que poderia remeter a uma ideia de unidade, como “ser”, dá lugar à expansão de inúmeros fragmentos, em um movimento que parece sugerir uma forma de conhecimento fundada, não nos princípios da lógica convencional, mas na recusa deles.

Em outro poema, “O prestidigitador organiza um espetáculo”, percebe-se que é, justamente, de uma impossibilidade de síntese que a poesia em questão se concebe, como junção de elementos díspares. Aqui, é o verbo “haver” o que se repete, em uma enumeração que coloca em xeque a própria noção de organização, presente no título do poema. O espetáculo de que se trata, esta arte mágica, deve lidar com realidades, de fato, inconciliáveis, cujas dimensões são, nitidamente, incompatíveis. No mesmo espaço, têm-se “pedaços de neve de cristas agudas semelhantes às das / cristas de água, no mar”, e “funcionários de rosto severo e a fazer perguntas em / francês”.<sup>19</sup> É por meio da expansão deste universo convulso que se poderia alcançar o que escapa das formas estabelecidas de conhecimento, aquilo que, como em “A imaculada concepção”, aparece, de maneira emblemática, como “um pássaro jamais visto”, “um pequeno pássaro enorme”, “impossível / terrível / obsediante”.<sup>20</sup>

No livro, há uma série de poemas que remetem à ideia de se estar diante de um espetáculo teatral, com cenas e personagens. É assim desde o primeiro texto, “Arte de inventar os personagens”,

---

<sup>18</sup> CESARINY, 1961, p. 264.

<sup>19</sup> Cf. CESARINY, 1961, p. 280-281.

<sup>20</sup> Cf. CESARINY, 1961, p. 272-273.



em que se registra uma espécie de procedimento de invocação, que é como o encontro do poeta com um certo estado de abertura para a recepção da inspiração poética, de onde surgiria a invenção. Trata-se de uma única quadra, em que o sujeito, significativamente, não está no singular, mas no plural, como se, desde o início, fosse negado o princípio da identidade, em nome de uma instância aberta à pluralidade, à experiência daquele ‘estado segundo’ de que o poeta fala, ao discorrer sobre a poética de Lautréamont, no trecho mais acima citado:

Pomo-nos bem de pé com os braços muito abertos  
E olhos fitos na linha do horizonte  
Depois chamamo-los docemente pelos seus nomes  
E os personagens aparecem<sup>21</sup>

Dos personagens que aparecem nos textos, dois que têm certo destaque são a figura de um Fantasma, invocado já no segundo poema (“*Senhor Fantasma vamos falar*”),<sup>22</sup> e um imperador, de nome Epaminondas, que surge em “Vida e milagres de Pápárikáss bastardo do imperador”, “Discurso ao príncipe de Epaminondas mancebo de grande futuro”, “Coro dos maus oficiais de serviço na corte de Epaminondas imperador” e “Cena de libertação nos jardins do palácio de Epaminondas imperador”. Neste último, a liberdade se coloca contra a opressão, uma “forma de anel sobre as melhores cidades / que estrangula não mata”, “aperta não afoga”.<sup>23</sup> Resistindo a um estado de coisas em que se pode pensar que o que há, conforme outro dos textos do livro, é “*muito concerto*”, mas “*pouca harmonia*”,<sup>24</sup> um fragmento se desprende do todo organizado,

---

<sup>21</sup> CESARINY, 1961, p. 251.

<sup>22</sup> CESARINY, 1961, p. 252. Grifos do autor.

<sup>23</sup> CESARINY, 1961, p. 261.

<sup>24</sup> Cf. CESARINY, 1961, p. 253. Grifos do autor.

no caso, o próprio corpo. É “um braço / apenas um braço”, que “sai em liberdade”, lançando mão de “dispositivos especiais dissimulados atrás / de misteriosas armas incorporadas”.<sup>25</sup>

Com imagens como estas, o poeta parece negar todo o tipo de totalidade organizada, que implicaria o fechamento dos horizontes, os quais, na melhor tradição surrealista, desejam-se ver alargados. No último poema do livro, intitulado “Enquanto...”, retorna a figura do Fantasma, “Mestre Fantasma”, como que reforçando a ideia de que, frente às circunstâncias opressoras do mundo em que se vive, o caminho da libertação é o da imersão em outra sorte de realidade:

... Enquanto num riso sereno  
À beira-lugre Estrela-Segundo  
Mestre Fantasma, muito moreno  
Toma o barco do outro mundo<sup>26</sup>

5. No universo de Cesariny, parecem ser a invenção, a fantasia, o humor, as armas da poesia, de sua magia, através do que se marca uma posição, tornando inimigas, não apenas as convenções literárias, mas as próprias formas de conhecimento arraigadas na cultura ocidental, formas que teriam feito possíveis acontecimentos como as duas grandes guerras mundiais ou um regime totalitário como o de Salazar. No contexto português, é à margem deste último, iludindo a sua vigilância, que se poderia preservar um poder corrosivo, em nome de algo como uma “vida verdadeira”.<sup>27</sup> É em busca desta, procurando assumir a mesma “perspectiva diabólico-

---

<sup>25</sup> Cf. CESARINY, 1961, p. 260.

<sup>26</sup> CESARINY, 1961, p. 292.

<sup>27</sup> ARAGON apud NADEAU, p. 76.

convulsiva” associada a Lautréamont, que Cesariny se apresenta, contra aqueles que, nas palavras do autor, falando de Rimbaud, sempre exigirão “que o poeta acompanhe, que o poeta não estrague, que o poeta coincida, seja, por um lado, com os termos legais do inferno a que assiste, seja, por outro, com o que lhe apresentam em matéria de infernos para o futuro”.<sup>28</sup>

## **Referências bibliográficas**

CESARINY, Mário. Manual de prestidigitação. In: \_\_\_\_\_. *Poesia (1944-1955)*. Lisboa: Delfos, [1961?]. p. 249-292.

\_\_\_\_\_. Rimbaud; Lautréamont; Mensagem e ilusão do acontecimento surrealista; Regresso de André Breton. In: \_\_\_\_\_. *As mãos na água, a cabeça no mar*. [S.l.]: A Phala, 1972. p. 25-29; 54-67; 76-78; 187-192.

NADEAU, Maurice. *História do surrealismo*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1985. 182 p.

REIS, Carlos. O Surrealismo em Portugal. In: \_\_\_\_\_. *História crítica da literatura portuguesa* (Org.). Lisboa/São Paulo: Verbo, 2005. p. 133-181. v. IX [Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo].

RIMBAUD, Jean-Arthur. *Iluminações. Uma cerveja no inferno*. 4. ed. Trad. Mário Cesariny. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007. 208 p.

---

<sup>28</sup> CESARINY, 1972, p. 25.

## **Resumo**

É minha intenção descrever alguns aspectos da obra de Mário Cesariny, tendo como foco o livro *Manual de prestidigitação*. Pretendo destacar seu diálogo com o surrealismo e com algumas referências que informam este movimento, como Arthur Rimbaud e Lautréamont. A palavra 'mágica', que aparece no título do artigo, será uma porta de entrada para a poética do autor português, usada para indicar algumas de suas afinidades e alguns dos seus distanciamentos em relação a diferentes manifestações da tradição moderna.

## **Abstract**

It's my intention to describe some aspects of the work of Mario Cesariny, focusing on the book *Manual de prestidigitação*. I intend to highlight its dialogue with Surrealism and with a few references that inform this movement, such as Arthur Rimbaud and Lautréamont. The word 'magic', which appears on the title of the article, will be a gateway to the poetry of the Portuguese author, used in order to indicate some of its affinities and some of its distances in relation to different manifestations of modern tradition.