

Desenrolar o fio da pintura: Um ensaio de Mário Cesariny Unraveling the Thread of Painting: An Essay by Mário Cesariny

AMANDA TRACERA¹

SOFIA DE SOUSA SILVA²

Resumo: Recentemente, a crítica passou a dedicar maior atenção aos ensaios de Mário Cesariny. As análises empreendidas com frequência tomam como ponto de partida apenas as produções textuais do poeta, que, no entanto, passou a ser reconhecido, primeiro, por seu trabalho visual. Este artigo propôs, na contramão do caminho que parece estar sendo percorrido, uma espécie de provocação: ler um quadro como um ensaio.

Palavras-Chaves: Mário Cesariny; ensaio; pintura.

Abstract: Critics have recently begun to devote greater attention to Mário Cesariny's essays. The analyses undertaken often take as a starting point only the poet's textual productions, although he came to be recognized, first, for his visual work. This article aimed to pursue a different path from what seems to be undertaken more frequently; a kind of provocation: reading a painting as an essay.

Keywords: Mário Cesariny; essay; painting.

¹ Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: amandatracera@gmail.com. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9450-9208>.

² Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: sofia.silva@letras.ufrj.br. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7569-8667>.

Para pensar a obra de Mário Cesariny (1923-2006), surrealista português, é necessário, primeiro, destituir-se das noções tradicionais de linearidade. Há nos quadros, poemas, ensaios, críticas, traduções, antologias, etc. uma espécie de abstração fundamental, responsável por levar o leitor em uma caminhada errante pelos espaços em branco de um labirinto cesarinyano que se constrói durante a leitura, em uma renovação recorrente do que se vê e do que, a partir daí, se interpreta.

A opção pela «insolência de uma “imagem livre”» (Almeida, 2018: 43), que não se atém ao formato do poema ou do quadro, explorando, por sua vez, linguagens híbridas, revela a defesa de uma linguagem que é, ela própria, «uma revolução» (Cesariny, 2015: 229). Para atravessar, portanto, o universo elaborado pelo artista, parte-se do princípio de que os muitos ofícios do poeta – fazer versos, pintar quadros, criar esculturas, lançar manifestos ou simplesmente amar (Cesariny, 2015: 160) – não se submetem a qualquer hierarquia, apresentando, ao contrário, as diversas facetas de uma mesma Arte Poética. Vistos como num caleidoscópio, esses modos de fazer extrapolam as superfícies e técnicas às quais são subjugados, reforçando a noção de que o campo da criação poética não se limita ao poema, expandindo-se para outras linguagens e para o que podemos chamar «mundo real». A poesia passa a ser vista, portanto, para Mário Cesariny, como um dever ético: uma *poiesis*, impossivelmente desassociada de uma ação

que se reflete na realidade, adequando-se, desse modo, ao ideal surrealista (francês e português) da época.

Essa maneira de construir sua obra sugere, por isso, a possibilidade de pensá-la como um exercício ensaístico à maneira de Montaigne, «num impulso sempre inaugural e espontâneo de tocar o leitor no ponto mais sensível» (Starobinski, 2010: 21), uma vez que a criação poética seria a responsável por estimular uma faísca revolucionária naqueles com quem entrasse em contato. É, portanto, este o objetivo principal do presente artigo.

A crítica cesarinyana só recentemente se dedicou a explorar os ensaios de Mário Cesariny (cf. Lessa, 2019; Gomes, 2020), e o trabalho empreendido até o momento teve como ponto de partida sobretudo a linguagem verbal, propondo-se entender o ensaio como um espaço de diálogo do poeta com outros artistas, o que, por sua vez, contribuiria para uma melhor compreensão de sua própria obra. Desse modo, o ensaio cesarinyano pode ser «uma busca pelo outro», um «instrumento de decifração de sua própria poesia» (Gomes, 2020: 90-91), ou uma forma de unir o trabalho de outros artistas ao do próprio Cesariny, construindo-se, com isso, um emaranhado que brinca, inclusive, com as noções de autoria.

No entanto, partindo do princípio de que «a escrita do ensaio não quer dizer o dito» (Barrento, 2010: 20), e entendendo o ensaio como

um gênero que se adequa às noções poéticas adotadas por Cesariny ao longo de sua vida, resta ainda tentar explorar algumas ausências, como aquela que surge diante de um ensaio escrito (quase) sem palavras. Se, nos poemas em que Mário Cesariny evoca outros artistas, é possível observar também um exercício crítico por parte do poeta³, tanto ao trazê-los para o seu *hall* de artistas quanto ao incorporar em sua poética aquilo que é próprio do outro, o mesmo pode ser dito das telas que convocam pintores e escritores, como é o caso de *Maldoror* (1947) e tantas outras. Diante dessa proposta, parece-me necessário apresentar uma nova forma de leitura da obra de Mário Cesariny; uma provocação: ler um quadro como um ensaio crítico.

1. Um exercício do pensar: delimitar a forma do ensaio

Em sua análise sobre o ensaio, Jean Starobinski observa o que, alguns anos mais tarde, Eduardo Prado Coelho recupera: a etimologia da palavra *ensaio* permite levar o gênero à balança e ao exame ponderado, mas também ao enxame de abelhas e à revoada de pássaros. Por um lado, ele é o modo da ciência: um modelo de construção de um raciocínio «em que se pesa o valor das ideias» (Coelho, 1997: 19), a partir de uma análise repetitiva e atenta; por outro, é a reunião de pensamentos distintos,

que se reúnem sobre a página, ligados pelo que têm em comum, em uma experiência de leitura. Daí a frequente associação do ensaio à liberdade – formal, técnica, temática.

Tida como a principal característica do gênero, essa liberdade se justifica, em primeiro lugar, porque o *espaço* do ensaio não será delimitado por nenhuma forma: ele é, como dissemos, parte da ciência e da arte; está *entre* uma coisa e outra, podendo ora ser apresentado como um estudo, ora como um poema. Starobinski observa, ainda, que, para Montaigne, o ensaio está ligado ao exercício e à invocação: o primeiro pode ser o método do aperfeiçoamento a partir do erro, da reescrita; o segundo, à maneira de Mallarmé (2011), o modo da arte.

Em segundo lugar, essa liberdade se justifica porque a deambulação entre os modos de dizer – o artístico e o técnico – confere ao conteúdo do ensaio uma multiplicação de verdades, profundamente ligada à experiência do ensaísta no mundo. O autor pode dizer «eu sei», «eu sinto», «eu vejo», e, no ensaio, todas essas afirmações ganham a mesma importância, têm o mesmo peso, o que dá ao texto um aspecto falsamente conclusivo, já que é, simultaneamente, individual e coletivo. Coelho aponta, a partir da leitura de Lukács, que o ensaio «não atinge a verdade, vive sempre sepa-

³ Trabalho que fica evidente sobretudo a partir das antologias reunidas por Mário Cesariny.

rado dela, mas mantém vivo o sentimento dessa distância» (Coelho, 1997: 39), de modo que

[...] um ensaio não é a expressão provisória ou incidental de uma convicção que uma melhor ocasião elevaria à condição de verdade, mas que poderia muito bem se revelar um erro [...]; um ensaio é a forma única e inalterável que um pensamento decisivo dá à vida interior do homem. (Musil, 1969, *apud* Coelho, 1997: 42)

O ensaio é, portanto, como também entenderemos ao longo deste artigo, a expressão de um pensamento, que pode se dar a partir de qualquer linguagem – verbal ou não – e que não mantém nenhum acordo com o real, apesar de ser, também, uma forma de representá-lo: uma «teimosia» que faz com que seja função do gênero «*jogar* com os signos em vez de destruí-los» (Barthes, 1980: 24-28). Daí ser considerado «o gênero literário mais *livre* que existe» (Starobinski, 2010: 21), ao mesmo tempo que é a «livre afirmação da liberdade do homem» (Coelho, 1997: 19).

Disso resulta que, para escrever um ensaio, é indispensável também inscrever-se nele. Para Starobinski (2010: 19-22), «o exercício da reflexão interna é inseparável da inspeção da realidade exterior», de modo que «a condição do ensaio [...] é a liberdade do espírito». Já apontamos, porém, que essa realidade não é estática, e que a maneira como o autor de um ensaio a observa e com ela interage são partes fundamentais da sua construção ensaística.

Proposições similares às de Coelho e Starobinski são encontradas ao longo da obra de Mário Cesariny, para quem a defesa da liberdade livre das palavras é a base da construção poética. Como surrealista, não importa «afixar uma realidade estável, completa, um “real” impossível de ser acrescentado, destruído ou movido pela própria presença» (Cesariny, 1973: 83-84), uma vez que «toda a afirmação da realidade pressupõe [...] a afirmação de uma irrealidade». Como poeta, mais importa «transformar a realidade depois de a haver transtornado» (Cesariny: 1973: 85), fazendo com que a poesia se torne, ela mesma, «acto testemunhado» (Cesariny, 2015: 124).

Assim, o modo cesarinyano de elaborar a obra de arte parece assentado em princípios semelhantes aos do ensaio. E, diante dessa aproximação possível, alinhada ao carácter de uma obra multidisciplinar e que desfaz as barreiras da linguagem, entendemos ser possível passar a pensar na elaboração de um quadro nos mesmos moldes em que se daria, tradicionalmente, a elaboração de um ensaio, isto é, como um processo de reflexão crítico e artístico motivado pelo contato com o mundo real.

Ao propor uma leitura que toma como base a imagem, e não o texto, pretende-se provocar o carácter experimental da obra de Mário Cesariny, explorando as suas nuances e contribuindo para a ampliação da definição de sua Obra Poética. A tela *Janela para o poema «Auto-Ficção da Cidade»* de Pedro Oom (Fig. 1),

de 1979, é a peça selecionada para essa reflexão. Uma vez que a poesia é um «meio de conhecimento» (Cesariny, 1973: 95) e o ensaio «não conhece forma fixa» (Barrento, 2010: 43), parece possível expandir as noções de liberdade de ambos os gêneros para enxergar um quadro abstrato como um «exercício do pensar» (Barrento, 2010: 22).

2. Pensar com as mãos: desenrolar o fio da pintura

Para Gonçalves (2016), na obra de Mário Cesariny, é a pintura, mais do que a poesia, o espaço de uma liberdade cada vez maior, uma vez que é a partir do seu trabalho visual que Mário Cesariny desregra e desmembra a linguagem (Gonçalves, 2016). Pintar o quadro pode ser um exercício de ilusionismo, no qual uma imagem aparece e desaparece; uma maneira de registrar as marcas do acaso; uma tentativa de construir uma linearidade que, no entanto, não se completa. Suas técnicas – do uso do sopro, da água e da mão livre à despin-tura – reinventam a representação: mostra-se «algo à beira do movimento» (Manguel, 2001: 48), mas cuja captura é impossível.

A impossível separação entre o Cesariny-poeta e o Cesariny-pintor implica um olhar crítico específico para a sua obra: pressupõe assumir que as regras que ditam a escrita do poema podem ser transferidas para a pintura de uma tela, uma vez que estão, ambas, subjugadas a

uma mesma filosofia artística (cf. Cesariny, «Do surrealismo e da pintura em 1967», 2015). Esta, por sua vez, como dissemos, assume que a poesia não está limitada ao poema, sendo, na verdade, um modo de agir no mundo.

Sob essa lógica, poderíamos afirmar, portanto, que também o quadro é uma maneira de atuar – de transtornar para transformar – na realidade, ampliando-a. Por isso, funcionaria, como frequentemente é dito do próprio poema, como uma forma ensaística que provoca o leitor; que o põe em contato direto não apenas com o ensaísta, mas com a sua interpretação da realidade. Afinal, escrever um ensaio é pôr em prática «a aproximação progressiva *de si através do objecto*» (Barrento, 2010: 17): uma forma de alcançar, por fora, um espaço interior. Nesse processo, a coisa ensaiada perde espaço para o próprio ato de ensaiar, entrelaçando-se a ele. Se o ensaísta «se pinta com pinceladas esparsas» (Starobinski, 2010: 19), então coloca no ensaio aquilo que é e não é seu.

Não raro, o trabalho ensaístico de Mário Cesariny é visto como um exercício de encontro com o outro – aquele ou aquilo que convoca –, em uma tentativa de «tanto ler a obra do outro quanto de encontrar o que é seu nele» (Lessa, 2019: 64). Toda a sua obra poética é permeada pelas evocações, bem como suas «artes poéticas» podem ser lidas a partir da defesa do contato com o outro para que a poesia tome forma, como se lê em «poema»:

Poema

Tu estás em mim como eu estive no berço
como a árvore sob a sua crosta
como o navio no fundo do mar
(Cesariny, 1982: 23)

Ou em «estação»:

estação

Esperar ou vir esperar querer ou vir que-
rer-te
vou perdendo a noção desta subtileza.
Aqui chegado até eu venho ver se me
apareço
e o fato com que virei preocupa-me, pois
chove miudinho

Muita vez vim esperar-te e não houve
chegada
De outras, esperei-me e eu não apareci
embora bem procurado entre os mais que
passavam.
Se algum de nós vier hoje é já bastante
como comboio e como subtileza
Que dê o nome e espere. Talvez apareça
(Cesariny, 1982: 22)

O mesmo parece ocorrer, porém, em seus quadros que evocam outros artistas, sejam eles escritores, poetas, pintores, músicos, etc. Mais do que um convite ao encontro, o que se constrói na tela ou na folha em branco é uma interpretação da produção do outro, uma convocação (po)ética de uma visão específica

de mundo, com a qual Mário Cesariny pode ou não concordar.⁴

À vista disso, para falar de si e de sua poesia, Mário Cesariny convida ao diálogo, em um quadro de 1979, outro poeta: Pedro Oom, principal nome do abjeccionismo português. A relação de Cesariny e Oom é inegavelmente muito próxima, e ambos os artistas caminham, lado a lado, em exposições, livros, cartas e antologias:



Fig. 1 – Janela para o poema «Auto-Ficção da Cidade» de Pedro Oom, 1979.

⁴ Esse trabalho fica evidente principalmente nas suas antologias sobre o Surrealismo português, sobretudo em *A intervenção surrealista* (1966), livro que «não será uma antologia nem uma recolha exaustiva mas a indicação de um sentido de marcha com, à direita e à esquerda, declives e barreiras muito, à vista», como afirma o próprio Mário Cesariny, em prefácio.

Para ler o quadro, é preciso, antes, seguir o conselho de Manuel Gusmão, para quem Mário Cesariny, ao mencionar outro artista em sua obra, faz com que seja necessário ir até ele antes que se possa interpretá-la. Alerta Gusmão: «se o leitor não cumpre o que dele se espera não poderá ler, nos vários sentidos do verbo de acção que ler é, o poema» (Gusmão, 2010: 389). Felizmente, porém, o poema de Pedro Oom configura em uma das antologias de Mário Cesariny. Em *A intervenção surrealista*, lê-se:

Autoficção da cidade amorosa

Construí-a
 irreal
 transparente
 lúcida esguia um mar
 interior na barriga
 correias de transmissão nos cabelos

Os anéis de Saturno são a força centrí-
 fuga centrípeta que lhe agita os braços
 no espasmo amoroso

Halley o metropolitano

75 milhões de anos-luz atravessam-na
 da cabeça
 à cauda

deito-me com ela todas as noites na via láctea.

Nota-se, de pronto, duas pequenas alterações empreendidas por Mário Cesariny, ao referir-se ao poema de Pedro Oom no título de seu quadro. A primeira é a omissão da palavra «amorosa», que complementa o sentido ori-

ginal da «cidade»; a segunda, a separação, pelo hífen, do título: «Auto-ficção». Em ambos os casos, Cesariny imprime no poema uma outra significação: primeiro, amplia a cidade, dando a ela contornos reais — não mais a cidade amorosa, a cidade do sonho, com a qual é possível deitar-se todas as noites; depois, em um movimento parecido ao empreendido por si próprio em *Autografia*, destaca o processo mesmo da construção da obra de arte: através da ficcionalização de si.

autografia I

Sou um homem
 um poeta
 uma máquina de passar vidro colorido
 um copo uma pedra
 uma pedra configurada
 um avião que sobe levando-te nos seus
 braços
 que atravessam agora o último glaciar da
 terra

[...]

Eu sou, no sentido mais energético da pa-
 lavra
 uma carruagem de propulsão por hálito
 os amigos que tive as mulheres que assombrei
 as ruas por onde passei uma só vez
 tudo isso vive em mim para uma história
 de sentido ainda oculto
 magnífica irreal
 como uma povoação abandonada aos lobos
 lapidar e seca
 como uma linha férrea ultrajada pelo tempo
 é por isso que eu trago um certo peso extinto
 nas costas

a servir de combustível
e é por isso que eu acho que as paisagens
ainda hão-de vir a ser escrupulosamente
[electrocutadas vivas
para não termos de atirá-las semi-mortas
à linha

[...]

(Cesariny, 1982: 39-41)

Chama a atenção que a imagem do quadro seja apresentada através de uma janela (como anuncia o seu título), este entre-lugar que «traça um itinerário visual do interior para o exterior» (Coelho, 1997: 36). Nesse movimento, o quadro imediatamente se transfigura: preso à parede, em exposição, ele é mais do que um quadro; é a própria janela através da qual se enxerga a cidade, que, no poema de Oom, assume a forma da «supra-realidade» buscada pelo surrealismo. A cidade construída pelo próprio poeta, «irreal», «transparente», e ainda assim «lúcida», é, afinal, capaz de unir o mundo real ao mundo do sonho, desfazendo as barreiras que aproximam Terra e espaço sideral. Não à toa, o próprio cometa Halley torna-se «o metropolitano».

Mais que isso, porém, a janela cesarinyana é uma maneira de alcançar o poeta: para retomar a citação de Barrento, é a janela (o quadro) que possibilita a união entre o poema (o objeto) e o

próprio poeta (Pedro Oom), uma vez que é ela que dá a ver o poema e é ela que destaca a «auto»-ficção empreendida na sua construção. Nesse sentido, funciona como a forma mesma do ensaio, levando o poema de Oom do espaço da poesia para a poética (*poiesis*), do pensar para o fazer. «Autoficção da cidade amorosa» torna-se, portanto, pela janela de Mário Cesariny, uma espécie de manifesto surrealista, de modo que o primeiro verbo, «Construí-a», pode ser lido tanto no pretérito perfeito, quanto no imperativo afirmativo.

A recorrente alusão a espaços como a janela⁵ — um lugar entre dois outros — parece estar ligada ao desejo cesarinyano de sugerir uma recorrente (re)descoberta das coisas e do mundo. As suas linhas de água, série que começa a produzir sobretudo a partir de 1970 e na qual o quadro aqui destacado poderia ser incluído graças à técnica usada, são responsáveis por definir «uma deliciosa simplificação e louvor da paisagem» (Almeida, 1988:283), mas também por reforçar as noções de fronteira (e de sua desconstrução) que atravessarão toda a sua obra, unindo o real e o irreal. Nesse sentido, olhar o poema pela janela não é apenas vê-lo transfigurado em manifesto e assinado por Mário Cesariny, mas também pensá-lo como um lugar em que se encontram duas vozes — a do poeta e a do crítico —, assim como no quadro-janela coexistem o poema «original»,

⁵ Também são recorrentes alusões à praia, por exemplo, outra representação de um entre-lugar.

convocado, e o que a partir dele se constrói. Esse processo de deslocamento do poema faz com que o quadro assuma um papel crítico; uma forma de (re)pensar o poema a partir de outra linguagem.

Mas a proposta ensaística do quadro vai mais além: Mário Cesariny dá forma também à noção de que «o lugar das ideias é a linguagem» (Coelho, 1997:45-6); recorre ao ensaio não para dizer, mas para mostrar: diante de sua janela, o poema-manifesto toma forma sem que seja necessária nenhuma palavra, bastando à obra de arte a alusão ao pensamento surrealista de Pedro Oom. Tal qual acontece na folha em branco, o espaço da tela se torna o espaço do encontro, da convocação, da avaliação crítica que é, também, um reflexo daquilo que Mário Cesariny escolhe trazer para a sua própria poesia. Pintar o poema de Pedro Oom é, portanto, fazer dele também uma parte de sua obra, um eco de sua filosofia. Para o poeta que nunca escreveu um poema em casa, a pintura também se torna uma maneira de habitar fisicamente o espaço da rua, de elaborar a poesia, de transtornar o mundo para transformá-lo.

Ao longo de sua obra, reforça-se com frequência o dever de a poesia «atravessar a fronteira das coisas» (Cesariny, 1982: 27), fazendo com que sejam «esquecidos por completo / os grandes nomes opacos». No seu «acordar» há «nomes puros» que fazem irromper «nos nervos e nos ossos dos amantes / inexplicáveis construções radiosas» (Cesariny, 1982: 57). Para que a lin-

guagem seja revolucionária, como Cesariny defende, é preciso, primeiro, portanto, deixar que deambule entre poema e quadro, assumindo, sempre, a postura po-ética defendida pelos surrealistas e criando, no outro, a fagulha inicial de uma revolução possível.

Bibliografia

Impressa

- Almeida, E. (2015). Acusar a marca de uma passagem: Breves notas suscitadas por *Autografia*: Um retrato de Mário Cesariny. Em: C. Rowland e J. Bértolo (orgs.). *A escrita do cinema: Ensaios*. Documenta. Lisboa;
- Barrento, J. (2010). Geografias do acaso: Ensaio geral do ensaio. Em: *O género intranquilo: Anatomia do ensaio e do fragmento*. Assírio & Alvim. Lisboa;
- Cesariny, M. (1973). *A intervenção surrealista*. Ulisseia. Lisboa;
- Cesariny, M. (1982). *Pena capital*. Assírio & Alvim. Lisboa;
- Cesariny, M. (2015). *As mãos na água a cabeça no mar*. Assírio & Alvim. Porto;
- Coelho, E. (1997). O ensaio em geral. Em: *O cálculo das sombras*. Edições Asa. Porto;
- Gomes, J. (2020). *Mário Cesariny, poeta-crítico da modernidade*. Tese de Doutorado em Literatura Portuguesa. Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 131 pp.;
- Gusmão, M. (2010). Entre nós e as palavras, Mário Cesariny. Em: *Tatuagem e palimpsesto*. Assírio & Alvim. Porto;
- Lessa, M. (2019). Mário Cesariny, artista-crítico. *e-Lyra*, **13**: 47-68;
- Mallarmé, S. (2011). *Crise do verso*. (Trad. de Pedro Eiras e Rosa Maria Martelo). Deriva Editores. Porto;
- Manguel, A. (2001). *Lendo imagens*. (Trad. de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg e Cláudia Strauch). Companhia das Letras. São Paulo;

Piranhada, J. e Sousa, A. (orgs.). (2004). *Mário Cesariny*. Assírio & Alvim. Lisboa;

Starobinski, J. (2011). É possível definir o ensaio? *Remate de Males*, **31**: 13-24.

Digital

Gonçalves, R. (2006, 27 de novembro). O talento multifacetado de Mário Cesariny. *Diário de Notícias*. Acedido em 23 de novembro de 2023, em: <https://www.dn.pt/arquivo/2006/o-talento-multifacetado-de-cesariny-649291.html>.