

ÍNDICE

AGRADECIMENTOS	2
INTRODUÇÃO	3
CAPÍTULO I – O SURREALISMO, A OBRA DE MÁRIO CESARINY E A METÁFORA	
1. O Surrealismo em Portugal	7
2. Biobibliografia de Mário Cesariny	11
3. A Metáfora no Movimento Surrealista	17
CAPÍTULO II – UNIVERSOS SÉMICOS DA METÁFORA CESARINYANA	
1. As constantes	23
1.1. O humor	23
1.2. A água	30
1.3. O amor	35
1.4. A cidade	40
1.5. O popular	45
1.6. A experimentação linguística	50
CAPÍTULO III – FORMAS DE INSERÇÃO DA METÁFORA NA POESIA DE CESARINY	60
CONCLUSÃO	84
BIBLIOGRAFIA	87
ANEXOS	92

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

AGRADECIMENTOS

Quero aqui manifestar a minha gratidão a algumas pessoas, pois esta dissertação de mestrado não teria chegado a bom porto sem a sua colaboração. Para aqueles que me mostraram a certeza do seu apoio, o meu reconhecimento.

Em primeiro lugar, à Professora Doutora Cristina Vieira, que me orientou este trabalho e a quem agradeço a sua disponibilidade, a sua ajuda preciosa, as sugestões, as críticas e a sua sempre boa disposição ao longo deste percurso.

Em segundo lugar, gostaria de agradecer a amabilidade do jornalista Vladimiro Nunes, por ter disponibilizado uma entrevista a Mário Cesariny.

À Susana, pelos seus votos de coragem, que me ajudaram a ultrapassar os momentos mais difíceis.

Ao Carlos, pela sua paciência e disponibilidade.

Ao Amadeu, que sempre se disponibilizou para qualquer ajuda, pela segurança e muito carinho que depositou em mim.

Aos primos Carlos, Anita e Fátima, pelo seu apoio, palavras de confiança, compreensão e amizade que nunca serão esquecidos.

Ao meu mano querido, que lá tinha a porta aberta para me receber nas minhas deslocações a Lisboa, onde passei largas horas de investigação.

Finalmente, aos meus pais, que sempre me apoiaram e ajudaram, sendo graças a eles que cheguei até aqui.

A todos um grande bem-haja.

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

INTRODUÇÃO

Em Portugal, Mário Cesariny (1923-2006) é um dos melhores representantes do surrealismo, pela forma plena como este artista português, de mãe espanhola, assumiu esse movimento como arte e lema de vida. Sintomático disso mesmo é a sua última entrevista, na qual o autor “considera [ser] o seu lema, «Liberdade, amor, poesia»”.¹ E em “autografia”, Cesariny autoclassifica-se assim: “Sou um homem / um poeta / uma máquina de passar vidro colorido / um copo uma pedra / uma pedra configurada / um avião...”² O uso da forma verbal “sou” no presente do indicativo, a iniciar o poema, remete, deste modo, para uma realidade assumida, mas que é matizada de surrealidade ao utilizar um conjunto de termos definidores como “poeta”, “máquina de passar vidro colorido”, “um copo”, “uma pedra”, “um avião”, que transformam a sua autodefinição numa extensa metáfora. Através destes termos insólitos, o enunciador pretende autodefinir-se como um ser não apenas transformador do mundo, mas também revitalizador, isto é, capaz de reorganizar criativamente o real graças à poesia. O gosto por factos fora do comum relaciona-se com a estética que ele abraçou de coração, o surrealismo.

O surrealismo surge no princípio dos anos 20 do século transacto, em França, impulsionado por um grupo de poetas liderado por André Breton. É o movimento que dá primazia à representação do subconsciente e do irracional. Segundo Breton, o surrealismo é um “automatismo psíquico puro, pelo qual se pretende exprimir, verbalmente ou por escrito, ou de qualquer outra maneira o funcionamento real do pensamento”³.

Em 1947, Cesariny encontrou-se em Paris com André Breton, o autor dos manifestos, o que muito influenciou a sua obra, a exemplo da rejeição do racionalismo e da lógica, por um lado, e da valorização do inconsciente, por outro. De facto, estes traços presentes na obra de Cesariny correspondem às características genéricas das obras surrealistas, que se afastam “pois do mundo real, para penetrar no das aparições e dos fantasmas, pois «é somente na proximidade do fantástico, nesse ponto em que a

¹ Cf. Miguel Mora, «Mário Cesariny: A Chama do Surrealismo», *Courrier Internacional*, 87, 1 a 7 de Dezembro de 2006, p. 17.

² Cf. Mário Cesariny, *Pena Capital*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1999, p. 37.

³ Cf. André Breton, *Manifestos do Surrealismo*, trad. de Pedro Tamen, Lisboa, Edições Salamandra, 4^a ed., 1993, p. 34.

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

razão humana perde o seu controlo, que há toda a possibilidade de se traduzir a emoção mais profunda do ser»⁴.

A valorização do inconsciente, a total libertação do espírito e todo o mistério, que caracterizam o surrealismo suscitaram a minha curiosidade e interesse relativamente a este tema. Todavia, as contingências naturais decorrentes de um trabalho científico obrigaram a restringir-me a um autor, e o nome de Mário Cesariny ocorre como uma opção natural, pela qualidade da sua obra e pelo valor representativo da mesma face a esse movimento estético que me fascina, o surrealismo. Falar deste autor é invocar a necessidade de um discurso poético, daí que o meu estudo incida sobre a sua obra poética. Contudo, qualquer grande autor é passível de ser focado por diferentes e complexos prismas, e seria necessário abordar um tema específico para poder desenvolver com profundidade a matéria abordada. Ora, a metáfora é central nos textos paradigmáticos de André Breton:

A imagem é uma criação pura do espírito. Ela não pode nascer de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos distantes.

Quanto mais as relações das duas realidades aproximadas forem longínquas e correctas, mais a imagem será forte – mais poder emotivo e realidade poética ela terá...⁵

Tendo em conta esta centralidade, achei pertinente verificar a real importância dessa figura de estilo na obra de Cesariny.

De facto, a metáfora não se limita a procurar a concisão (ao contrário da

⁴ Cf. Yvonne Duplessis, *O Surrealismo*, Lisboa, Editorial Inquérito, s/d., p. 35. A citação feita *apud* Duplessis é, de acordo com a autora, de Louis Aragon. É preciso ter em conta que a palavra “fantasma”, utilizada por André Breton nos *Manifestos do Surrealismo*, tem nesse universo uma significação mais abrangente do que aparição espectral, por influência da psicanálise freudiana. De facto, Robert Lafon escreve em *Vocabulaire de Psychopédagogie et de Psychiatrie de l'enfant* que “avec les traducteurs anglais de Freud, le dégagement en une double orthographe de fantasme et phantasme, pour réserver le premier aux rêveries et fictions diurnes, conscients, et la seconde aux contenus psychiques totalement inconscients, susceptibles ou non d’advenir au conscient. Le phantasme serait «l’expression mentale de l’instinct», le «représentant psychique des instincts libidinaux et destructeurs»: le phantasme se lit comme réalisation de désir, comme mécanisme qui «dénie, rassure, restaure, exerce l’omnipotence». «Toutes les pulsions, toutes les émotions, tous les modes de défense sont vécus dans le phantasme qui leur indique une direction et un but...» «le phantasme est une véritable fonction mentale qui a des conséquences réelles, non seulement dans le monde mental intérieur, mais aussi dans le monde extérieur du développement psychique du sujet et de son comportement et agit ainsi sur l’esprit et le corps d’autres personnes.». Cf. Robert Lafon, *Vocabulaire de Psychopédagogie et de Psychiatrie de l’Enfant*, Paris, Presses Universitaires de France, 1973, s. v. «phantasme», p. 379.

⁵ Cf. André Breton, *Manifestos do Surrealismo*, *op. cit.*, p. 30.

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

comparação ou, num grau ainda maior, do símile), pois aquela transfigura igualmente o sentido das palavras. Ela implica uma identificação entre duas realidades, opostas em alguns casos, e por isso tratava-se de uma figura retórica particularmente apreciada pelos surrealistas. Como diz Lausberg:

A *metaphora* é a substituição de um *verbum proprium* («guerreiro») por uma palavra, cujo significado entendido *proprie*, está numa relação de semelhança com o significado *proprie* da palavra substituída («leão»).

A metáfora, por esse motivo, é definida também como «comparação abreviada», na qual o que é comparado é identificado com a palavra que lhe é semelhante⁶.

Assim, os principais objectivos deste trabalho são determinar os campos sémicos axiais das metáforas da obra poética cesarinyana, tentar encontrar a racionalidade por detrás das mesmas e compreender a sua função. Além disso, pretendo indicar com toda a clareza as diferentes formas que Cesariny encontrou para inserir a metáfora nos seus poemas. Procurarei mostrar em que medida esta reflexão acompanha e reflecte a evolução do pensamento sobre a significação e as respectivas formas de conceber a comunicação humana. Deter-me-ei em poemas particularmente significativos. Outro dos meus escopos consiste em determinar o peso da metáfora em Cesariny relativamente a outras figuras de estilo ao longo da sua obra.

Assim, e de molde a estabelecer com toda a clareza e rigor o *corpus* a ser trabalhado, serão estas as colectâneas abordadas: *Corpo Visível* (1950), *Poesia: Discursos sobre o Real Quotidiano* (1952), *Louvor e Simplificação a Álvaro de Campos* (1953), *Manual de Prestidigitação* (1956), *Pena Capital* (1957), *Alguns Mitos Maiores* *Alguns Mitos Menores Postos à Circulação pelo Autor* (1958), *Nobilíssima Visão* (1959), *Planisfério e Outros Poemas* (1961), *Titânia e a Cidade Queimada* (1965), *Burlescas Teóricas e Sentimentais* (1972) e *O Virgem Negra: Fernando Pessoa Explicado às Criancinhas Naturais e Estrangeiras* (1989). Excluí o livro *19 Projectos de Prémio Aldonso Ortigão Seguidos de Poemas de Londres* (1971) do meu estudo, devido ao facto de ter sido praticamente impossível aceder ao mesmo.

⁶ Cf. Heinrich Lausberg, *Elementos da Retórica Literária* [1963], trad., pref. e adiamentos de R. M. Rosado Fernandes, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1996, p. 161.

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

Tendo em conta o âmbito e os objectivos deste trabalho, a metodologia mais conveniente implica uma abordagem crítica, reflexiva e iminentemente literária do tema proposto, com apoio na leitura atenta da bibliografia activa, passiva e geral disponível. Começarei pelo estudo de artigos e de ensaios sobre o surrealismo, seguida da leitura da bibliografia passiva mais pertinente, para que, em função das mesmas, possa ter uma abordagem mais atenta aos diferentes aspectos surrealistas e metaforizantes na obra poética de Cesariny. De facto, a teoria abre horizontes no plano da *praxis* crítica. Posteriormente, procederei à escolha atenta dos poemas cesarinyanos que privilegiam a metáfora. Só então estarei apta a fazer a análise do uso desta figura retórica na sua poesia. Essa análise ir-se-á complementando com outras leituras técnicas que apoiem tal estudo, como por exemplo, manuais de retórica, entre outros. Não se pense, todavia, que o aprofundamento do tema escolhido pode ser satisfatório ou cabalmente feito de acordo com um método apenas imanentista, pois as possíveis razões por detrás de determinada metáfora só se compreenderão, algumas vezes, fora do âmbito restrito da obra, procurando-as em vivências concretas de Cesariny, que o próprio revelou através de cartas, entrevistas ou de memórias de outros. Assim, a minha metodologia terá de ter em conta aspectos semiótico-contextuais, pois um texto literário não é “meramente linguístico, embora use o código linguístico”,⁷ tendo em conta que não se pode negligenciar “o papel processual do autor e do leitor”.⁸ Como diz Cristina Vieira, partindo de estudos de Julia Kristeva e de Jean Bellemin-Noël, existe um “campo de factores extra-textuais, tanto de foro pessoal, como do âmbito sócio-cultural, que influenciam, consciente ou inconscientemente, a produção literária.”⁹

⁷ Cf. Cristina Maria da Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca: Processos Definidores*, Tese de Doutoramento em Letras, Covilhã, Universidade da Beira Interior, 2005, p. 26.

⁸ Cf. *Ibidem*, p. 33.

⁹ Cf. *Ibidem*, p. 28.

CAPÍTULO I – O SURREALISMO, A OBRA DE MÁRIO CESARINY E A METÁFORA

1. O Surrealismo em Portugal

Abordar o aparecimento e o desenvolvimento do surrealismo em Portugal implica uma primeira referência ao movimento surrealista francês. É em 1924 que surge “oficialmente” o surrealismo com o *Manifeste du Surréalisme* de André Breton. A definição apresentada no manifesto é a seguinte:

Automatismo psíquico puro, pelo qual se pretende exprimir, verbalmente ou por escrito, ou de qualquer outra maneira o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de qualquer vigilância exercida pela razão, para além de qualquer preocupação estética ou moral.¹⁰

No entanto, os modos de expressão do surrealismo não se reduzirão ao procedimento da escrita automática se tivermos em conta as técnicas da colagem, do cadáver esquisito, da substituição de descrições por ilustrações ou fotografias. O surrealismo, aliás, apresentar-se-á como um movimento revolucionário, não reservado apenas à literatura, mas será sobretudo a poesia o instrumento emancipador do homem. Este terá de se libertar das suas grilhetas sociais e políticas, recorrendo ao sonho e ao maravilhoso. Em 1929, surgirá, também de Breton, o *Second Manifeste du Surrealisme*, de “tom mais agressivo, para não dizer violento e polémico”.¹¹ Ora, Durozoi e Lecherbonnier dizem que “este segundo manifesto define o surrealismo já não somente como tentativa de conhecimento, mas como dinamismo para atingir um «ponto do espírito» onde se anulem todas as contradições aparentes...”¹². Já para Dupuis, o “segundo manifesto toma o aspecto de um ajuste de contas geral.”¹³

O surrealismo desejou revolucionar a vida através da arte, aceitando e alimentando as manifestações do inconsciente, da loucura, do desregramento dos sentidos, da anulação de fronteiras entre o sonho e a realidade. Logo, este movimento é grandemente

¹⁰ Cf. André Breton, *Manifestos do Surrealismo*, op. cit., p. 34.

¹¹ Cf. Pierre Chavot, *ABCedário do Surrealismo*, trad. de Francisco Agarez, Lisboa, Público, 2003, p. 84.

¹² Cf. Gérard Durozoi e Bernard Lecherbonnier, *O Surrealismo*, trad. de Eugénia M.ª M. Aguiar e Silva, Coimbra, Almedina, 1976, p. 61.

¹³ Cf. Jules-François Dupuis, *História Desenvolta do Surrealismo*, trad. de Torcato Sepúlveda, Lisboa, Edições Antígona, 2ª ed., 2000, p. 32.

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

influenciado pela psicanálise de Freud, que destaca o papel do inconsciente no comportamento humano. O surrealismo vai ao ponto de rejeitar o consciente, fazendo do sonho o tema principal das suas manifestações artístico-literárias.¹⁴ Seguindo os princípios do surrealismo, poetas e pintores extravasaram as suas fantasias, de forma livre, procurando encontrar na profundidade da alma e do espírito a realidade objectiva. O poeta tenta canalizar o seu subconsciente para a sua obra de arte, eliminando a consciência no acto criativo. Tendo em mira tal objectivo, aquele serve-se de múltiplos caminhos: os sonhos, os mitos, a fantasia, as visões, as alucinações. Com tudo isso, busca encontrar a percepção sensitiva e as possibilidades de expressão.

O conhecimento do movimento surrealista em Portugal é praticamente simultâneo com o seu aparecimento em França, visto que um prefácio de Agostinho de Campos saído em 1925, e escrito em 1924, refere o surrealismo, como frisa Jorge de Sena, citado por Maria de Fátima Marinho¹⁵. É após esta data que autores franceses ligados ao surrealismo vão sendo paulatinamente referidos e traduzidos nas revistas portuguesas ao longo dos anos seguintes. No entanto, foi sobretudo no final dos anos trinta, com António Pedro, que se intensificou a divulgação do surrealismo (dizia-se na época, super-realismo ou sobrerrealismo)¹⁶. Também um artigo de Jorge de Sena, no jornal *O Globo*, de 15 de Setembro¹⁷, intitulado *Poesia Sobrerrealista*, se tornou fundamental para a divulgação da nova estética.

Todavia, as polémicas são constantes entre aqueles que começam a interessar-se ou a afirmar-se como surrealistas. Este estado de coisas resulta não apenas de divergências intelectuais, filosóficas ou estéticas, mas também de uma certa postura de gosto pelo escândalo. Maria de Fátima Marinho considera que, em 1947, ainda não há verdadeiramente um grupo surrealista em Portugal¹⁸; e, no entanto, as polémicas são já frequentes. É neste ano que se iniciam as actividades do cadáver esquisito, uma das principais técnicas usadas pelos surrealistas franceses, cuja definição é a seguinte:

Jogo de papel dobrado que consiste em fazer compor uma frase ou desenho por várias

¹⁴ Cf. André Breton, *Manifestos do Surrealismo*, op. cit., p. 25.

¹⁵ Cf. M.^a de Fátima Marinho, *O Surrealismo em Portugal*, Lisboa, IN-CM, 1987, p. 14.

¹⁶ Cf. *Idem*, “Surrealismo”, in Óscar Lopes e M.^a de Fátima Marinho (dir. de), *História da Literatura Portuguesa*, 7, *As Correntes Contemporâneas*, Lisboa, Alfa, 2002, p. 270.

¹⁷ Cf. *Idem*, *O Surrealismo em Portugal*, op. cit., p. 21.

¹⁸ Cf. *Ibidem*, p. 28.

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

peçoas, sem que nenhuma delas possa aperceber-se da colaboração ou colaborações precedentes. O exemplo, tornado clássico, que deu nome ao jogo, está contido na primeira frase obtida deste modo: o cadáver-esquisito-beberá-o-vinho-novo.¹⁹

O surrealismo português seguirá de muito perto as concepções e técnicas do movimento francês, sobretudo as indicações de André Breton. Surge, no entanto, uma necessidade de afirmação de independência baseada na especificidade nacional.²⁰ Aliás, Perfecto Cuadrado transcreve o apêndice de Cesariny ao catálogo *Três Poetas do Surrealismo*, texto que estava destinado à revista projectada em Londres por Simon Watson Taylor, que não chegaria a publicar-se:

Em cada país a posição surrealista tem de se colocar conforme as suas próprias possibilidades e formas de actuação, condicionada pelo meio em que existe e é obrigada a ser e servindo-se da capacidade de revolucionar – destruir – criar que esse mesmo meio lhe proporciona. O surrealista não é um mártir da ciência ou de qualquer outro mito aceite pela sociedade dita organizada, nem um combatente pago (ou não-pago) para servir ordens emanadas de qualquer partido ou organização mais ou menos política ou filantrópica. O surrealista **usa o seu próprio mito**, venha ele das cavernas dos anões de sete olhos ou das máquinas de costura antiquíssimas, serve-se do seu mito particular para seguir pelos caminhos tenebrosos e ainda por descobrir onde existem pontes de velhos manequins, e usa-o conforme a sua necessidade e furor pessoais dentro do meio em que por acaso existe, sem procurar o martírio merdoso heróico-patriótico dos homens de partido. Por isso as actuações têm de se adaptar ao local em que se situam. Por isso a nossa afirmação de que, em Portugal, não é possível a existência de qualquer agrupamento ou movimento dito surrealista, mas de que apenas poderão existir indivíduos surrealistas agindo, por vezes, em conjunto. (...) ²¹

Mário Cesariny começou o seu percurso na área do neo-realismo, apesar de nunca se poder considerar um autor neo-realista, como indica Fátima Marinho.²² É na sua ida a Paris, em 1947, que teve um encontro que marcaria a sua carreira: André Breton entra na sua vida. Nesse mesmo ano, forma-se o Grupo Surrealista de Lisboa, o qual integrava, além de Mário Cesariny, António Pedro, Alexandre O'Neill, José-Augusto

¹⁹ Cf. Mário Cesariny, *Antologia do Cadáver Esquisito*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1989, p. 95.

²⁰ Cf. M.^a de Fátima Marinho, *O Surrealismo em Portugal*, op. cit., p. 30.

²¹ Cf. Perfecto E. Cuadrado, *A Única Real Tradição Viva. Antologia da Poesia Surrealista*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1998, pp. 15-16.

²² Cf. M.^a de Fátima Marinho, *O Surrealismo em Portugal*, op. cit., p. 311.

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

França, Cândido Costa Pinto, Marcelino Vespeira, João Moniz Pereira. Esse grupo protestava não só contra o regime vigente em Portugal, mas também contra o neo-realismo. Porém, os surrealistas lisboetas não chegaram a afirmar-se de forma coesa. Logo em 1948 iniciam-se os desentendimentos entre Cesariny e José-Augusto França, com ruptura definitiva em Agosto.²³ Mário Cesariny desliga-se deste grupo e forma o Grupo Surrealista Dissidente, onde se associam António Maria Lisboa, Pedro Oom, Carlos Calvet, Henrique Risques Pereira, Mário Henrique Leiria, Artur do Cruzeiro Seixas, Fernando José Francisco e Eurico da Costa, entre outros. A primeira comunicação deste grupo é a *Afixação Proibida*, lida em 1949 na sessão «O Surrealismo e o seu Público em 1949». O Grupo Surrealista Dissidente promove também a «Iª Exposição Surrealista»,²⁴ organizado em sessões, que funcionam como um manifesto onde os surrealistas expõem as suas concepções de poesia e os seus pontos de vista perante a intervenção do poeta. Diz Fátima Marinho:

A influência dos manifestos franceses faz-se notar em mais de uma passagem: a defesa do acto gratuito, a união dos contrários, a sexualidade.²⁵

Extremam-se assim duas posições, querendo cada grupo afirmar-se como mais autêntico do que o outro. Há sobretudo dois nomes que polarizam estas posturas: Mário Cesariny e Alexandre O'Neill. As polémicas sucedem-se, não só entre os elementos dos dois grupos (entre o Grupo Dissidente e Alexandre O'Neill, José-Augusto França, Jorge de Sena, por exemplo), mas também com críticos literários e ensaístas não vinculados aos grupos, como João Gaspar Simões, em 1949, com Eugénio de Andrade, em 1951 (conflito despoletado por Cesariny), entre outras polémicas.²⁶

Em Portugal, foi efémera a existência do surrealismo enquanto actividade de um grupo, mercê também de divergências, tal como acontecera em França, mas as influências surrealistas não desapareceram quando acabaram os grupos já citados:

(...) a corrente surrealista – e os (seus) lemas do onirismo, da libertação do

²³ Cf. M.^a de Fátima Marinho, "Surrealismo", *op. cit.*, p. 272.

²⁴ Cf. Mário Cesariny, *A Intervenção Surrealista*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1997, pp. 60-61.

²⁵ Cf. M.^a de Fátima Marinho, "Surrealismo", *op. cit.*, p. 273.

²⁶ Cf. Mário Cesariny, *A Intervenção Surrealista*, *op. cit.*, p. 61.

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

inconsciente e da subversão -, é uma fonte de águas constantes e firmes (...) ²⁷

Salienta-se que o surrealismo teve uma forte expressão noutros campos artísticos para além da literatura, nomeadamente nas artes plásticas e visuais, como a pintura, a escultura, e a fotografia. Por todas essas razões, o surrealismo português, na sua especificidade e excentricidade, acabou por tomar rumos próprios, autóctones, no plano da criação literária.

2. Biobibliografia de Mário Cesariny

Mário Cesariny nasce em Lisboa a 9 de Agosto de 1923, fruto de uma família respeitável, de pai beirão, negociante de jóias, e de mãe castelhana, professora de francês. Cesariny tinha três irmãs, a Henriette, a Carmo e a Luísa, sendo ele o único filho varão, mas com tendências homossexuais. Mais tarde, os pais separaram-se. Cesariny tinha algumas recordações da sua infância: os pais gostavam de passar férias em Moledo do Minho, perto de Caminha, junto à fronteira. Mais tarde, o autor acabou por confessar que não gostava do pai, pois ele não tinha bom feitio, batendo na mãe; era, pois, uma relação impossível. ²⁸

Depois da primária, foi para a Escola António Arroio, aí conhecendo muitos do grupo surrealista. António Maria Lisboa, Pedro Oom e o Risques Pereira não andaram lá. Encontravam-se nos cafés, chegando a ver o café Hermínius como a sua academia. ²⁹ Naquela altura, o movimento surrealista não era propriamente um movimento, mas sim um grupo, pois Salazar proibia a formação de qualquer tipo de organização. Época difícil essa na qual existia e pintava, pois não havia galerias para expor, a não ser a do Estado, o Secretariado Nacional de Informação, e a dos “velhotes conservadores” ³⁰, a Sociedade de Belas Artes, mas nenhum desses salões convinha a Cesariny, então, a pintura começou a ser uma coisa pessoal e nem pensava em expor.

²⁷ Cf. Cristina M.^a da Costa Vieira, “Fronteira Permeável” in AA.VV., *Relipes: Relações Linguísticas e Literárias entre Portugal e Espanha desde o Início do Século XIX até à actualidade*, Covilhã / Salamanca, Universidade da Beira Interior – Departamento de Letras / Celya, 2007, pp. 219-220.

²⁸ Estes pormenores aparecem referidos na entrevista realizada por Vladimiro Nunes, que saiu originalmente na edição n.º 4 da *Tabu*, a revista que acompanha o *Sol*, nas páginas 50 a 56. A data de edição é 7 de Outubro de 2006, o que faz com que esta entrevista seja uma das últimas a ter sido dada pelo poeta.

²⁹ Cf. Perfecto E. Cuadrado, *A Única Real Tradição Viva. Antologia da Poesia Surrealista*, op. cit., p. 18.

³⁰ Cf. Vladimiro Nunes, *Tabu*, op. cit.

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

Para o autor de *Corpo Visível*, o surrealismo começou quando um dia, em 1947, com Alexandre O'Neill, muito incomodados com os neo-realistas, leram a *História do Surrealismo* de Maurice Nadeau. E é nesse mesmo ano que Cesariny vai a Paris conhecer André Breton. Viveu alguns anos em Londres, considerando os ingleses verdadeiros actores e não hipócritas, pois estes estavam sempre a representar Shakespeare.

Cesariny, enquanto pintor, produziu muita obra e conheceu vários pintores surrealistas e de outras escolas estéticas, com os quais manteve contactos estreitos ou mesmo relações de amizade, como Cruzeiro Seixas, Vieira da Silva e Arpad Szenes.

A complexidade inerente ao estabelecimento de uma biobibliografia clara e concisa sobre Cesariny não advém apenas do carácter multifacetado do artista. Como indica Fátima Marinho,

Mário Cesariny de Vasconcelos é, sem dúvida o expoente máximo do Grupo Surrealista Português. A sua obra distribui-se pela poesia, romance, teatro, ensaio, crítica e tradução, sem contar com a faceta respeitante às artes plásticas³¹.

A este factor acresce que a ordem cronológica de publicação das obras literárias de Cesariny não corresponde à da sua elaboração, pelo que não se deverão fazer juízos precipitados quanto a influências e opções estéticas, delimitadas de forma rígida.³²

Segundo Fátima Marinho³³, a obra de Cesariny poderia dividir-se em diferentes momentos: o primeiro abrange a poesia escrita entre 1942 e 1944 e é caracterizado por um lirismo juvenil e uma atitude parodística face à estética dadá, patente em *Políptica de Maria Klopas*, *Dita Mãe dos Homens*, apelidada pelo seu autor de obra dadá. Num segundo momento, entre 1945 e 1946, o sentido crítico e irónico do poeta parece acentuar-se. Trata-se de um período de transição em que valores neo-realistas se afirmam a par da destruição lógica da estética dadá. Este momento é visível nas colectâneas *Nicolau Cansado Escritor*, *Corpo Visível*, *Nobilíssima Visão* e *Louvor e Simplificação a Álvaro de Campos*. Ainda dentro deste período, em 1946, surge *Um Auto para Jerusalém*, a única peça de teatro de Cesariny. Um terceiro momento, a partir

³¹ Cf. M.^a de Fátima Marinho, "Surrealismo", *op. cit.*, p. 280.

³² Cf. *Idem*, *O Surrealismo em Portugal*, *op. cit.*, p. 305.

³³ Cf. *Ibidem*, pp. 305-306.

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

de 1947, revela já a influência da estética surrealista. O lirismo dilata-se em imagens oníricas, atendido de um pensamento mais profundo e liberto. O humor e a ironia atenuam-se, e o que sobressai é a exuberância de diversas e estranhas metáforas, descobrindo o valor da técnica vocabular surrealista. Estas tendências estéticas são perceptíveis nas colectâneas *Discurso sobre a Reabilitação do Real Quotidiano*, *Manual de Prestidigitação*, *Pena Capital*, *Estado Segundo*, *Alguns Mitos Maiores*, *Alguns Mitos Menores Propostos à Circulação pelo Autor*, *Planisfério e Outros Poemas*, *A Cidade Queimada*, *19 Projectos de Prémio Aldonso Ortigão Seguidos de Poemas de Londres* e *Primavera Autónoma das Estradas*. O único romance de Cesariny, *Titânia*, situa-se também nesta linha.

Desta extensa obra literária, destaca-se o seu trabalho de antologista, compilador e historiador das actividades surrealistas em Portugal, sendo a sua obra poética considerada um dos mais ricos e complexos contributos para a poesia portuguesa contemporânea. Uma poesia de intervenção contra as poéticas dominantes, no Portugal da década de 1940, através da paródia, uma poesia de tentativa fracassada de reabilitação da realidade quotidiana e depois, sobretudo, uma poesia do amor louco, desejado, vivido ou mal vivido, abandonado ou traído, cantado ou recordado e reinventado de forma elegíaca, enfim, é esta a poesia que Cesariny compôs ao longo da sua vida. Surrealista vital fez do amor, da liberdade e do conhecimento o horizonte da inspiração.

Segundo Fátima Marinho³⁴, para haver um correcto entendimento do texto de Cesariny tem que se recorrer à noção de intertextualidade. Como já citei atrás, os primeiros poemas de Cesariny, feitos entre 1942 e 1944³⁵, revelam uma forte influência do lirismo cesárico e pessoano. Comparemos, por exemplo, estes versos de Fernando Pessoa com outros de Cesariny:

Leve, breve, suave	Suave
Um canto de ave	A vela abre
Sobe no ar com que principia	E principia
O dia. ³⁶	O dia. ³⁷

³⁴ Cf. *Ibidem*, p. 326.

³⁵ Cf. *Ibidem*, pp. 305-306.

³⁶ Cf. Fernando Pessoa, *Poesias de Fernando Pessoa*, Lisboa, Edições Ática, 10ª ed., 1978, p. 91.

³⁷ Cf. Mário Cesariny, *Burlescas Teóricas e Sentimentais*, Lisboa, Editorial Presença, 1972, p. 11.

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

Estas duas quadras constituem uma alba, onde os signos “canto de ave” e “vela” funcionam como metáforas do romper do dia. Em ambas as composições é igualmente notório o uso da forma verbal “principia” para predicar “o dia”. Enquanto no primeiro predomina uma sensação acústica sugerida pelo canto da ave, no segundo é uma sensação visual que o poeta transmite através da abertura da vela branca. A musicalidade do verso ortónimo obtida através da rima toante e da assonância dá uma ideia de leveza, de suavidade, simbolizada pelo canto.

No poema de Cesariny encontramos o mesmo tipo de rima e assonância e igualmente a ideia de beleza e de pureza que vem da vela branca estendida ao vento. Depois, continuam os lineamentos da paisagem calma, onde surgem outras velas e um cais que “é um enorme navio / que se nega / e no entanto cumpre / a mais estranha viagem.” Este cais, a ideia da viagem traz a nostalgia de novos horizontes. A saudade também está patente no último olhar que a vela dirige ao que deixa para trás:

Ela
que parte
vira
para o que abandona
um olhar de brancura
que é toda a matemática
singela
da manhã que a inspira.

Observando o tratamento dado à cor – a vela branca, o azul do rio, os objectos mergulhados numa luz quase irreal – a exploração dessa mesma luz é feita através da metáfora poética “um olhar de brancura”, e noto que o pintor não está ausente pela importância conferida à cor. O espaço envolvente toma as cores das “linhas de água” da pintura do poeta – tons pastéis onde o mar, o céu e o areal se confundem em tonalidades várias.

Confronto novamente dois poemas dos dois autores:

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

Ao longe, ao luar,
No rio uma vela
Serena a passar,
Que é que me revela?

Não sei, mas meu ser
Tornou-se-me estranho,
E eu sonho sem ver
Os sonhos que tenho

Que angústia me enlaça?
Que amor não se explica?
É a vela que passa
Na noite que fica.³⁸

Segue o veleiro rumos bem seguros.
A vela é branca e alta de comando.
Do outro lado do mar há um
prolongamento
Que guarda qualquer coisa da brancura
E da serenidade clara e firme.
Há mesmo olhos cerrados que
aguardam
E uma réstea de cais que está vazia.

Então uma gaivota quasi mais branca
Fica a boiar na água e é só ela.³⁹

O campo semântico da viagem marítima é o mesmo: a água, o rio, a vela. São poemas cujo tema é a reflexão do *eu* diante de uma paisagem suscitadora de sonhos, de angústia e de expectativa. A imagem da gaivota em Cesariny (ausente em Pessoa) parece estar associada à ideia de libertação e de independência.

Outro poema cesariniano que também lembra Caetano é o que aparece transcrito a seguir:

O moço pastor que ali vem cantar
a sombra que deu
aos montes que têm o rio a passar
outro azul no céu

Vê perto seu canto que ouvido se esconde
e é o que ele sabe.
Mas longe na noite sem fim lhe responde
a mesma verdade.

Que é a estação fria como está nos ramos
e na lua cheia;

³⁸ Cf. Fernando Pessoa, *Poesias de Fernando Pessoa, op. cit.*, p. 107.

³⁹ Cf. Mário Cesariny, *Burlescas Teóricas e Sentimentais, op. cit.*, p. 12.

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

pequeno cordeiro que há anos e anos
ele pastoreia.⁴⁰

O cenário agora é próprio de uma égloga, evocando um jovem pastor, montes, um rio e um cordeiro. A resposta à busca angustiante da verdade por parte do jovem pastor está contida na serena filosofia do homem simples e natural que na realidade ele é.

A presença de Cesário Verde na poesia cesarinyana é detectável na similar através da cidade negra, Lisboa, que é para o poeta de “O Sentimento dum Ocidental” um espaço aberto à deambulação e à divagação poética, cidade de contrastes, onde ao dinamismo diurno se contrapõem as sombras da noite e as figuras sinistras e fantasmagóricas. Em “O Luar de Lagos”⁴¹, o poeta encontra, no seu passeio através da cidade deserta e adormecida, uma família de ciganos que passa acompanhada pelos seus cães:

e à rua percebida
passam ciganos com as suas mães

mais tardos na subida
os Xailes – grande vida!
seguidos pelos cães

Estes versos demonstram o quanto a presença do campo e da cidade em Cesário também tem a sua equivalência em Cesariny. Em “música para percussão e celesta”⁴², além do estilo coloquial tão característico de Cesário, existe também a figura de uma jovem mulher a quem o poeta se dirige e que parece consubstanciar em si a imagem de “A Débil”⁴³, capaz de lhe transmitir sentimentos positivos e uma certa dose de ternura:

anjo meu, obrigado
pelas benesses que me deste,
pelo instante-estátua-equestre
do teu sorriso consolado.

⁴⁰ Cf. *Ibidem*, p. 13.

⁴¹ Cf. Mário Cesariny, *Manual de Prestidigitação*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2ª ed., 2005, p. 56.

⁴² Cf. *Ibidem*, p. 67.

⁴³ Cf. Cesário Verde, *Obra Completa de Cesário Verde*, pref., org. e notas de Joel Serrão, Lisboa, Livros Horizonte, 8ª ed., 2003, p. 111.

3. A metáfora no movimento surrealista

Existem diversas técnicas utilizadas pelos surrealistas que visam rejeitar o adquirido da civilização para fazer aparecer o homem tal como ele é, na sua natureza primitiva, a fim de que possa recuperar toda a sua força psíquica e tornar-se verdadeiramente livre, tais como a escrita automática, jogos como o cadáver esquisito, as perguntas e respostas (sem que um soubesse o que o outro perguntava) e, indo além, as adulterações e apropriações de textos alheios, remontando-os, descontextualizando-os e fundindo-os. Segundo Perfecto Cuadrado,

O problema da poesia surrealista (do seu «estudo» e redução sistemática, queremos dizer) fundamenta-se precisamente no carácter específico da estética surrealista, uma estética que se confunde deliberadamente com uma ética e uma moral, numa tentativa de destruir as barreiras que tradicionalmente separam Arte e Realidade, expressão e sensação ou conhecimento. Nesse sentido, o texto converte-se numa servidão de duvidosa eficácia (de menor sentido), quando não se utiliza como redoma alquímica para transmutar a realidade no ouro novo de uma surrealidade que é aquele ponto mágico em que o sujeito, o objecto e a expressão se fundem na experiência da beleza convulsiva que seria, agora sim, sinónimo de autêntica poesia, ou, como dizia Cesariny, de surrealismo.

A linguagem, portanto, é para o surrealista um talismã com que o poeta invoca a surrealidade.⁴⁴

Existe, assim, uma necessidade de superar, no que for possível, essa distância que separa a experiência poética da palavra em relação ao referente, que levará o poeta a afastar-se da linguagem comum, recriando a gramática usual noutra mais rica e mais operante, introduzindo até neologismos, através dos procedimentos habituais. Notoriamente, em Mário Cesariny, observa-se esse trânsito da escrita poética de imagens e associações livres, passando pela sátira e pela paródia, até à pilhagem de outros autores.

O movimento surrealista, por outro lado, pretendeu superar a realidade, quis ir mais além da mera reprodução dessa realidade. Os surrealistas propuseram uma série de técnicas, como por exemplo, o automatismo (escrita automática), as associações livres,

⁴⁴ Cf. Perfecto E. Cuadrado, *A Única Real Tradição Viva. Antologia da Poesia Surrealista*, op. cit., p. 38.

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

a colagem, o inventário, entre outros, destinadas a liberar o potencial imaginativo e criativo do subconsciente. Estes autores propuseram também o culto do escárnio e maldizer, o exagero, a metáfora extravagante e o grotesco. Todas estas técnicas são postas ao serviço da libertação do inconsciente, grande força criadora para os surrealistas. Assim, o inconsciente manifesta-se espontaneamente, e a escrita automática permite transcrever as mensagens. Deste modo, o apelo ao automatismo é um método essencial do surrealismo. Segundo Duplessis,

A prática do automatismo psíquico alargou em todos os domínios o campo do arbitrário imediato (...) Efectivamente o irracional parece, à primeira vista, resultar de acasos, de coincidências, e servir só para desorientar o espírito.⁴⁵

Conforme afirma Perfecto Cuadrado,

O texto automático é uma das múltiplas subversões da escrita surrealista, e um daqueles exercícios de destruição da tradicional divisão por géneros e da gramática poética que caracterizavam o saber literário institucional, introduzindo um híbrido textual genérico (ao que chamariam, talvez prosa poética) e uma nova gramática ao que Natália Correia se referia como cartografia dos sonhos.⁴⁶

Ora, Cesariny expressava o seu pensamento de maneira livre, espontânea e irracional, exteriorizando os impulsos da vida interior, sem exercer sobre ele qualquer controle, inclusive de ordem estética ou moral. Dou como exemplo o início do seguinte poema:

Põe-me as mãos no sexo,
Beija-me na coxa,
Abre-me no plexo,
Uma ferida roxa.⁴⁷

A colagem foi outra técnica bastante usada por Mário Cesariny, que conviveu em Paris com o criador daquela, Victor Brauner. Esta técnica designa-se também por

⁴⁵ Cf. Yvonne Duplessis, *O Surrealismo*, op. cit., p. 32.

⁴⁶ Cf. Perfecto E. Cuadrado, *A Única Real Tradição Viva. Antologia da Poesia Surrealista*, op. cit., p. 44.

⁴⁷ Cf. Mário Cesariny, *O Virgem Negra – Fernando Pessoa explicado às Criancinhas Naturais e Estrangeiras por M.C.V.*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2ª ed., 1996, p. 57.

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

colagem picto-poética. O picto-poema integra numa mesma unidade significativa fragmentos de textos visuais e verbais, podendo o fragmento visual sofrer, por vezes, manipulações.⁴⁸ Sendo assim, os surrealistas aproximarem-se mais facilmente daquilo que pretendiam através de figuras já feitas, de que podemos ver, como exemplo, em Cesariny:

OFFREZ-VOUS

L'in-compa-ra-ble

La lente asphyxie de la ville

un arbre

**Des chevaux en
plus, mais seulement
pour les reprises**

car il faut du temps pour **tourner**

le dos

tellement

des fleurs

qui tiennent

à la mer⁴⁹

Outro dos procedimentos mais utilizados pelos surrealistas, especialmente pelos portugueses, é conhecido por inventário, ou seja, a enumeração caótica. Cesariny adoptou igualmente esta técnica em inúmeros poemas, de que dou aqui este como exemplo:

A velha que vende bananas

O velho roxo de calor

O rapaz que grita sacanas

⁴⁸ Cf. Perfecto E. Cuadrado, *A Única Real Tradição Viva. Antologia da Poesia Surrealista*, op. cit., p. 48.

⁴⁹ Cf. Mário Cesariny, *A Cidade Queimada*, Lisboa, Col. «Poesia e Ensaio», 1965, p. 13.

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

Dêem-me um pouco de amor

a outra viagem por mar
o jovem que já é livreiro
a camioneta a esmagar
o túmulo de Sá-Carneiro

o sapato branco do réu
a imobilidade do rato
que rói a ala esquerda do hidro

a mão erecta contra o céu
o céu de súbito contracto
a água a morte a mosca o vidro.⁵⁰

Cesariny, nas suas obras, adoptava também uma atitude estética caracterizada pela constante experimentação e praticou uma técnica de escrita muito divulgada entre os surrealistas, já referida, o cadáver esquisito, que consistia na elaboração de uma obra por três ou quatro pessoas, num processo em cadeia criativa, em que cada um dava seguimento, em tempo real, à criatividade do anterior, conhecendo apenas uma parte do que aquele fizera. Sendo esta técnica uma das principais artes usadas pelos surrealistas franceses, criando por vezes, ao acaso, insólitas aproximações, esta técnica deve ser encarada não apenas como um divertimento, mas como uma forma de enriquecer o conhecimento do real. Eis um exemplo:

- O que é o crocodilo?
- O grande responsável.
- O que é o elefante?
- O grande irresponsável.
- O que pode nascer deles dois?
- A flor.⁵¹

Segundo Natália Correia,

⁵⁰ Cf. *Idem, Manual de Prestidigitação*, op. cit., p. 78.

⁵¹ Cf. *Idem, Antologia do Cadáver Esquisito*, op. cit., p. 13.

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

(...) não é de admirar que ocorra frequentemente na poesia surrealista a técnica do enigma, surtindo o poema como uma proposta de decifração de coisas que se descrevem a partir de outras.

Sendo a imagem poética uma degradação, mas também uma tentativa de recuperação da metáfora linguística, que na ordem mágica das sociedades primitivas encarna o princípio da parte pelo todo, e vice-versa, regra de ouro da cosmovisão surrealista, é compreensível que o valor analógico da imagem seja objecto das pesquisas experimentais do surrealismo.⁵²

Eis, pois, o ponto central do meu trabalho, tentar encontrar a racionalidade por detrás das metáforas usadas por Cesariny na sua obra poética. O processo de interpretação da metáfora revela características essenciais do fenómeno da comunicação e da interpretação em geral, e este mobiliza a imaginação para além da actividade linguística normal. Assim, o tratamento da metáfora exige capacidades de raciocínio difíceis de explorar. O meu objectivo visa justamente encontrar uma justificação para o uso da metáfora em Cesariny, e o meu entendimento é tributário de novas reflexões sobre essa figura retórico-estilística.

Segundo Ortony, as concepções de metáfora estão directamente dependentes da maneira de entender a linguagem, o conhecimento e a ciência.⁵³ Assim, a nossa capacidade de criar mundos possíveis equivale à capacidade de criar os dados a que temos acesso e à possibilidade de lhes dar um sentido.

A própria definição de metáfora apresentada na *Poética* autoriza claramente esta interpretação:

A metáfora consiste no transportar para uma coisa o nome de outra, ou do género para a espécie, ou da espécie para o género, ou da espécie de uma para a espécie de outra, ou por analogia.⁵⁴

Noutros passos, a “tradução” da metáfora é assegurada pela sua convertibilidade num símile, como afirma Aristóteles:

O símile é também uma metáfora. A diferença, na verdade, é pequena: sempre que se diz

⁵² Cf. Natália Correia, *O Surrealismo na Poesia Portuguesa*, Lisboa, Frenesi, 2ª ed., 2002, p. 351.

⁵³ Cf. A. Ortony, *A Multidimensional Problem*, in A. Ortony, *Metaphor and Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979, pp. 1-16.

⁵⁴ Cf. Aristóteles, *Poética*, trad., pref., introd., comentário e apêndices de Eudoro de Sousa, Lisboa, IN-CM, col. «Estudos Gerais Série Universitária», 7ª ed., 2003, p. 134.

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

“lançou-se como um leão”, é símile; mas quando se diz “ ele lançou-se um leão”, é uma metáfora. Pois devido ao facto de ambos serem valorosos, mesmo trocando um termo pelo outro, chamou-se “leão” a Aquiles.⁵⁵

Na *Retórica*, Aristóteles aproxima ainda a metáfora da comparação, cujo carácter discursivo é aparente. E Ricoeur explica:

Aos olhos de Aristóteles a ausência do termo de comparação na metáfora não implica que a metáfora seja uma comparação abreviada, como se dirá a partir de Quintiliano, mas, pelo contrário, que a comparação é uma metáfora desenvolvida. A comparação diz “isto é como aquilo”; a metáfora diz: “isto é aquilo”. Não é portanto, só a metáfora proporcional, mas qualquer metáfora, que é uma comparação implícita na medida em que a comparação é uma metáfora desenvolvida.⁵⁶

Assim, a metáfora implica a existência de dois pólos e entre esses dois pólos estabelece-se uma relação, fixando-se correspondência entre dois domínios, o que não sucede na comparação.

A metáfora indica ainda Étienne Souriau, em *Vocabulaire d'Esthétique*, é um processo literário empregue sobretudo na lírica⁵⁷, o que decorre provavelmente do facto de esse ser o modo literário mais apto a extravasar a subjectividade onírica do sujeito criador.

Nos surrealistas, deparamo-nos com metáforas que implicam grandes marcas de genialidade, tencionando eu perceber as semelhanças subjacentes aos objectos por elas identificados. O sentido da correspondência metafórica, construído pelo leitor através da interacção entre tais pólos, isto é, o sentido percebido pelo leitor resulta da descodificação da analogia antes inexistente para o leitor, e que muitas vezes o surpreende.

⁵⁵ Cf. *Idem*, *Retórica*, introd. de Manuel A. Júnior, trad. e notas de M. A. Júnior, Paulo F. Alberto e Abel do Nascimento Pena, Lisboa, IN-CM, col. «Estudos Gerais Série Universitária», 1998, p. 184.

⁵⁶ Cf. Paul Ricoeur, *A Metáfora Viva*, trad., de Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães, introd. de Miguel Baptista Pereira, Porto, Rés-Editora, 1983, p. 43.

⁵⁷ Cf. Étienne Souriau, *Vocabulaire d'Esthétique*, Paris, Quadrige/ Presses Universitaires de France, 2^a éd., 2004, s. v. “Métaphore”, p. 1004.

CAPÍTULO II – UNIVERSOS SÉMICOS DA METÁFORA CESARINYANA

1. As constantes

A poesia de Mário Cesariny revela algumas constantes nas metáforas empregues e que são afins de uma cosmovisão surrealista e de uma estética pessoal ligada a elementos tradicionais e a determinadas influências. Essas constantes vão desde a sua primeira fase poética, a do lirismo juvenil, até à poesia da maturidade e englobam o humor, a simbologia da água, o amor (homem/mulher), a cidade e a própria linguagem poética. Analisarei a forma como cada um destes universos sémicos se manifesta na obra do autor. Por outro lado, ao abordar a influência da tradição sobre Cesariny, fá-lo-ei na base da evidenciação de uma herança cultural assimilada pelo poeta que dela soube tirar benefício com originalidade.

1.1. O humor

Influenciado pelo “humor negro” de André Breton, Cesariny adoptou tal tipo de humor em vários poemas.⁵⁸ Este implica um ataque à realidade, uma rebeldia contra a ordem estabelecida, uma alteração da causalidade lógica: “Nós vivemos ainda num reino da lógica”⁵⁹, lamenta-se Breton no seu primeiro manifesto. O surrealismo concentrará todo o seu esforço em combater a lógica da realidade, e o humor converte-se, assim, numa arma muito especial ao seu serviço.

Para superar a realidade quotidiana, regida geralmente por interesses materiais, os surrealistas desejam oferecer ao homem um mundo de invenção e de fantasia que substitua os aspectos triviais da existência. O humor que encontramos em Cesariny, e que é um dos pontos importantes da sua obra, resulta desta estratégia surrealista que faz do riso a melhor arma para sacudir a hipocrisia da sociedade.

Em “O Poeta Chorava”⁶⁰, há uma espécie de homem que andava de pensão em pensão, mas cuja atitude angustiada acaba na indiferença total. O riso é a sua arma preferida, e é através dele que o poeta se auto-afirma, mostrando a sua superioridade e o seu sentido de liberdade e de independência, como cita Fátima Marinho⁶¹. Eis o poema:

⁵⁸ Cf. M.^a de Fátima Marinho, *O Surrealismo em Portugal, op. cit.*, p. 320.

⁵⁹ Cf. André Breton, *Manifestos do Surrealismo, op. cit.*, p. 21.

⁶⁰ Cf. Mário Cesariny, *Nobilíssima Visão*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1991, pp. 7-8.

⁶¹ Cf. M.^a de Fátima Marinho, *O Surrealismo em Portugal, op. cit.*, p. 320.

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

O poeta destrói através do riso, riso que lhe deu uma superioridade sobre os demais, a
[ponto de os poder destruir:

O poeta chorava
o poeta buscava-se todo
o poeta andava de pensão em pensão
comia mal tinha diarreias extenuantes
mas buscava uma estrela (talvez a salvação?)
O poeta era sinceríssimo honesto total
raras vezes tomava o eléctrico
em podendo
voltava
não podendo
ver-se-ia
tudo mais ou menos
a cair de vergonha
mais ou menos
como os ladrões

E agora o poeta começou por rir
rir de vós ó manutensores
da afanosa ordem capitalista
depois comprou jornais foi para casa leu tudo
quando chegou à pagina dos anúncios
o poeta teve um vômito que lhe estragou
as únicas que ainda tinha
e pôs-se a rir do lôgro, é um tanto sinistro,
mas é inevitável, é um bem, é uma dádiva.

Tirai-lhe agora os versos que êle mesmo despreza,
negai-lhe o amor que ele mesmo abandona,
caçai-o entre a multidão.
Subsistirá. É pior do que isso.
Prendei-o. Viverá de tal forma
que as próprias grades farão causa com êle.
E matá-lo não é solução.
O poeta
O poeta
O POETA
Destrói-vos

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

Neste poema, a expressão “o poeta andava de pensão em pensão” remete para um pobre que se alimentava mal (“comia mal”), estava fisiologicamente doente (“tinha diarreias extenuantes”), sendo um homem honesto, que não tinha dinheiro, mas, no fundo, era comparado com aqueles que são objecto de perseguição, os ladrões. Na segunda estrofe, está patente a influência de André Breton em Cesariny e em todo o riso insultuoso que o autor faz de tudo o que vê. O poeta é indestrutível, porque a pura espontaneidade da poesia é liberdade, e a liberdade é, por sua vez, também ela verdadeira poesia.

O poema “Pastelaria”⁶², que canta a importância do riso, também salienta o humor:

Afinal o que importa não é a literatura
nem a crítica de arte nem a câmara escura

Afinal o que importa não é bem o negócio
nem o ter dinheiro ao lado de ter horas de ócio

(...)

Que afinal o que importa é pôr ao alto a gola do peludo
à saída da pastelaria, e lá fora – ah, lá fora! – rir de tudo

No riso admirável de quem sabe e gosta
ter lavados e muitos dentes brancos à mostra

Neste poema, é possível encarar as expressões “gola do peludo” e “muitos dentes brancos à mostra” como metáforas humorísticas, respectivamente, de “ostensão vaidosa” e de “alegria espontânea”, propondo o poeta, desta forma retórica, a substituição de uma atitude pela outra.

Por outro lado, Cesariny refere-se em vários poemas a Mário de Sá-Carneiro que parece consubstanciar em si o poeta que ri da ordem estabelecida e que enfrenta a sociedade com um desdém elitista. Sá-Carneiro aparece na poesia de Cesariny como a metáfora de alguém superior que olha o mundo a seus pés com a abominação natural

⁶² Cf. Mário Cesariny, *Nobilíssima Visão*, op. cit., pp. 15-16.

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

daquele que preferiu a morte a uma vida banal. Assim, ele é o “poeta-gato-branco à janela de muitos prédios altos.”⁶³; é o que teve “uma morte boa / a uma boa hora / uma morte ginasta tradutora / relativamente compensadora / uma morte pedal espinha de bicicleta quase carapau / com quatro a cinco soltas a dizer / que se ele não tivesse ido embora / tão jovem tão salino / boas probabilidades haveria de ter / de vir a ser / dos melhores poemas poetas pós-fernandino”⁶⁴; é aquele a quem Cesariny lança as suas queixas perante o que observa: “os ébrios, esses / Passam de largo / Ai Sá-Carneiro / Carneiro amargo”⁶⁵. E foi este poeta modernista que se recusou “a beber o pátrio mijo.”⁶⁶. Nota-se aqui uma influência acentuada do humor-negro bretoniano, também ele brincando com a morte, o veneno, o suicídio e o macabro:

hoje, dia de todos os demónios
irei ao cemitério onde repousa Sá-Carneiro
a gente às vezes esquece a dor dos outros
o trabalho dos outros o coval
dos outros

ora este foi dos tais a quem não deram passaporte
de forma que embarcou clandestino⁶⁷
(...)

Em todo o texto, há um claro propósito de homenagem paródica ao autor, uma forma de se penitenciar, por si e pelos outros, do esquecimento a que podem ser votados os grandes poetas. Tal propósito é, desde logo, visível no modo como que se inicia a composição: ao explícito marcador temporal, Cesariny associa uma expressão que parodia a conhecida referência do culto católico. O dia de Todos-os-Santos, momento dedicado à veneração dos entes queridos já falecidos, é, assim, substituído pelo paródico “dia de todos os demónios”. Neste circunstancialismo temporal, o poeta afirma, por meio da forma verbal na primeira pessoa, a vontade de visitar o túmulo onde “repousa” Sá-Carneiro. E a razão desta visita ao cemitério é simples: trata-se de

⁶³ Cf. *Ibidem*, p. 68.

⁶⁴ Cf. *Idem*, *Manual de Prestidigitação*, op. cit., p. 148.

⁶⁵ Cf. *Idem*, *Pena Capital*, op. cit., p. 13.

⁶⁶ Cf. *Idem*, *Manual de Prestidigitação*, op. cit., p. 91.

⁶⁷ Cf. *Ibidem*.

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

impedir o esquecimento que, por vezes, ocorre relativamente àqueles que já partiram. O vocábulo “coval” pode-se referir parodicamente à expressão antecedente, “o trabalho dos outros”.

Finalmente, a referência a Mário de Sá-Carneiro por meio do pronome demonstrativo e a sua inclusão num grupo de seres indefinidos constitui uma forma de o homenagear parodicamente nas suas dimensões de unicidade e marginalidade. Deste modo, a concretização paródica de que é alvo a sua opção pelo suicídio é feita metaforicamente através da expressão “embarcou clandestino”, a sua desresponsabilização relativamente ao próprio acto da “passagem”.

Ainda em “coro dos maus oficiais de serviço na corte de epaminondas, imperador”⁶⁸, o tema da morte é motivo de humor e de paródia:

Vá
uma morte loura
simpática
que não dê muito que falar
mas que também não gere
um silêncio excessivo

vá
uma morte boa
a uma boa hora
uma morte ginasta tradutora
relativamente compensadora
uma morte pedal espinha de bicicleta quase carapau
com quatro a cinco soltas a dizer
que se ele não tivesse ido embora
tão jovem tão salino
boas probabilidades haveria de ter
de vir a ser
dos melhores poetas pós-fernandino
...

Iniciando-se por uma forma verbal no imperativo, explicitamente endereçada a um destinatário indeterminado, em toda a composição é visível uma desmistificação

⁶⁸ Cf. *Ibidem*, p. 148.

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

humorística da morte, e as sucessivas metáforas são em boa parte responsáveis por tal efeito: "morte pedal espinha de bicicleta quase carapau / com quatro a cinco soltas a dizer". Note-se como o assíndeto acentua o humor subjacente à identificação surpreendentemente metafórica entre a morte e um pedal, uma espinha de bicicleta e um carapau. Contrariando o lugar comum da morte horrenda, frequentemente simbolizada pelas cores negra ou escura, o poeta apela ainda a uma morte "louca", enumerando, em seguida, um conjunto de atributos que a poderão concretizar. São estes que, pela sua relação com dimensões humanas eufóricas, possibilitam subverter e desconstruir parodicamente a expressão "uma morte boa / a uma boa hora". Como diz Fátima Marinho:

O ponto mais alto do humor é um autocomentário que Cesariny faz da sua poética:⁶⁹

A intenção de subverter a realidade através do humor foi uma tática surrealista, como já foi dito. Essa subversão do real é visível no poema seguinte, que apresenta um quadro absurdo, incoerente, com um fundo crítico bastante pertinente a um mundo às avessas:

Ora deixai-me dizer
Que vejo tudo ao contrário
Do que era lícito ver

Ontem encontrei um operário
Todo de pernas para o ar
No bolso de um usurário⁷⁰

As partes do corpo humano que se movimentam independentemente do todo são um tópico usado pelos surrealistas, tanto na literatura como na pintura. É um olho, um braço, uma perna, uma cabeça que, separados do resto, têm um significado inquietante e desconcertante, produzindo um efeito inesperado e inédito. Este tópico, enquadrável no humor negro surrealista, foi aproveitado por Mário Cesariny que tem, pelo menos, dois textos que se podem incluir neste esquema. Um deles evoca cabeças que se passeiam de

⁶⁹ Cf. M.^a de Fátima Marinho, *O Surrealismo em Portugal, op. cit.*, p. 346.

⁷⁰ Cf. Mário Cesariny, *Nobilíssima Visão, op. cit.*, p. 13.

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

um lado para o outro e, entrechocando-se, produzem um som musical:

Para ir ganhando tempo, resolveu montar uma indústria chapeleira, com a qual inundou o mercado. Como é natural, as cabeças andavam todas contentes, de trás para diante e de diante para trás, (...) ⁷¹.

Um outro texto mostra um mundo alucinante e onírico formado por seres disformes que de humanos só têm os nomes, pois são designados de “homens” e “raparigas”:

no país no país no país onde os homens
são só até ao joelho
e o joelho que bom é só até à ilharga
conto os meus dias tangerinas brancas
e vejo a noite Cadillac obsceno
a rondar os meus dias tangerinas brancas
para um passeio em estrada Cadillac obsceno

e no país no país e no país país
onde as lindas lindas raparigas são só até ao pescoço
e o pescoço que bom é só até ao artelho
ao passo que o artelho, de proporções mais nobres
chega a atingir o cérebro e as flores da cabeça,
recordo os meus amores liames indestrutíveis
e vejo uma panóplia cidadã do mundo
a dormir nos meus braços liames indestrutíveis
para que eu escreva com ela, só até à ilharga,
a grande história do amor só até ao pescoço ⁷²

Neste poema, “dias” e “tangerinas brancas” estão identificadas por metáfora, assim como a palavra “amores” e a expressão “liames indestrutíveis”. Igualmente metafóricas são as expressões “pescoço (...) só até ao artelho” e “amor só até ao pescoço”, interpretáveis como denúncia sarcástica do pudor burguês, castrador hipócrita dos desejos sexuais de homens e mulheres. O jogo verbal e metafórico é levado por Cesariny às últimas consequências e pretende pôr mais uma vez em relevo um mundo

⁷¹ Cf. *Idem, Manual de Prestidigitação, op. cit.*, p. 138.

⁷² Cf. *Ibidem*, p. 83.

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

absurdo e irracional que só através do humor é possível entrever. Em Cesariny, o humor reflecte e realiza a ambiguidade, o absurdo, as contradições e dissonâncias existentes na sociedade. Ele é uma reacção contra o falso puritanismo do Estado Novo. A materialista sociedade burguesa tem, de facto, em Cesariny um crítico irónico e sarcástico.

Na “Rua 1º de Dezembro”⁷³, a data da restauração de Portugal nada tem de libertador. O nome é um equívoco, perante a estagnação da vida portuguesa no “Café Portugal”, onde todos os dias as mesmas coisas se repetem sem variação:

À hora X, no Café Portugal
à mesa Z, é sempre a mesma cena:
uma toupeira ergue a mãozinha e acena...
Dois picapaus querelam, muito entusiasmados:
que a dita dura dura que não dura
a dita dita dura – dura desdita!
Um pássaro cantor diz que isto assim é pena
e um senhor avestruz engole ovos estrelados

Neste poema, posso identificar como metáforas “uma toupeira”, que poderá ser uma mulher, e “dois picapaus”, que poderão ser dois homens. O humor reflecte-se no próprio título do poema, no jogo verbal que o poeta faz com a palavra “ditadura”, na maneira como brinca com o animal. Existe alguém que reclama e “diz que isto assim é pena”, associado a um pássaro cantor.

À semelhança dos surrealistas franceses, o humor permite a Cesariny romper com os mecanismos mentais convencionais. O jogo de relações inesperadas criado pelo seu humor abre ao leitor um universo rico em fantasia, onde a razão e a lógica cedem lugar à imaginação.

1.2 . A água

A água, cuja simbologia desde os tempos míticos está ligada à criação e à fecundidade, é fonte de vida, meio de purificação e centro de regenerescência⁷⁴, é um elemento da natureza relacionado com a alquimia e com a transformação da matéria que

⁷³ Cf. *Idem, Nobilíssima Visão, op. cit.*, p. 19.

⁷⁴ Cf. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário dos Símbolos*, trad. de Cristina Rodriguez e Artur Guerra, Lisboa, Teorema, 1994, s.v. “água”, p. 41.

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

ela implica. Em “Peixe Solúvel”, de André Breton, pode ver-se a transformação da chuva em vários elementos, como por exemplo: “ A verdura também é chuva, ó relvas, relvas.”⁷⁵

O elemento líquido apresenta-se sob múltiplas formas e manifestações também na poesia de Cesariny. Assim, a água do rio é a mãe universal que a todos agasalha no seu seio, e é também o símbolo da irreversibilidade do tempo, do percurso iniciático da vida humana e da sua transitoriedade. No poema em prosa “atelier”⁷⁶, o poeta transforma a massa inerte das estátuas em corpos animados de movimento. A água que toma várias tonalidades, o azul e o verde, é o elemento envolvente que com a sua força e luminosidade faz parte integrante do acto da criação, da origem das coisas e dos seres:

COMECEI A FORMÁ-LO PELAS PERNAS MAS ISSO AGITAVA-O DEMAIS OBRIGAVA-
O A SER MAIS FORTE DO QUE ERA.

COMECEI OUTRA VEZ PARTINDO DA CABEÇA, UMA BELA CABEÇA ERIÇADA DE
PÊLO, QUANDO CHEGUEI AO PEITO DEU UM GRITO DE IRREPRIMÍVEL ALEGRIA E
VOLTOU A AGITAR-SE, AGORA PERIGOSAMENTE. AS PAREDES DA CASA, TENTANDO
DEVOLVER A FORÇA DE ÁGUA AZUL, CONVERGIAM SOBRE ELE.

(...)

PREPARO O OUTRO CORPO, MAIS EXTENSO E ÁGIL. A ÁGUA VERDE ILUMINA
TODA A SALA.

Noutros poemas, Cesariny busca os elementos tradicionais dos Cancioneiros Medievais, onde a água desempenha um papel fundamental: a fonte como local de encontro e iniciação de relações amorosas; as ondas como confidentes dos desgostos de amor. Em “romance da praia de moledo”⁷⁷, a imagem da mulher surge associada à do mar e lembra as barcarolas medievais. A figura feminina é representada sinodoquicamente pelos seios, cabelos e mãos que flutuam ao sabor das ondas geladas. As mãos tomam a configuração da água e da sua frieza, nesta transformação da mulher-água:

ó mar contente, tão frio
que o verde das ondas é neve

⁷⁵ Cf. André Breton, *Manifestos do Surrealismo*, op. cit., p. 80.

⁷⁶ Cf. Mário Cesariny, *Pena Capital*, op. cit., p. 200.

⁷⁷ Cf. *Idem*, *Manual de Prestidigitação*, op. cit., p. 9.

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

fazes meu corpo tão leve,
na ar, vazio!
meus seios, cabelos, tudo é brando!
na mão do mar talhado cerce
vou, como se a um velho comando
desobedecesse!

e raia de leve um sol macio
que ainda não amadurou
frio
de manhã forte e silente
as minhas mãos nem são de gente
são formas de água, de neve
sobre o maillot

Neste poema, grande parte dos vocábulos utilizados relaciona-se com a natureza: “mar”, “sol”, “neve” e “água”. A paisagem, por sua vez, está impregnada de sensações visuais, tácteis e auditivas: “verde das ondas”, “frio”, “neve”, “leve”, “manhã forte e silente”, “sol macio”.

No poema seguinte, há todo um simbolismo sensual e erótico ligado à água e à figura da mulher que se debruça sobre o “corpo do rio” na “ideia de ser flor”. Alude-se a uma espécie de fusão amorosa entre o feminino e o masculino, representados respectivamente por “mulher” e “rio”:

debruça-se interior e calmamente
para o corpo do rio e também pensa
tão só a ideia de ser flor e não
estrela ou emoção
sob o pequeno esquema natural
que a envolve e a consente⁷⁸

Portanto, o rio é aqui a metáfora de “homem”, no qual a mulher se funde.

Em “a fonte”⁷⁹, é o ciclo vital da água que se completa na relação fonte-mar-sol:

⁷⁸ Cf. *Ibidem*, p. 53.

⁷⁹ Cf. *Ibidem*, p. 14.

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

na nudês do pinhal
a fonte
sempre tem
um murmúrio casual
de vigiar quem passa
que vem
de ver o mar, tão servo
do sol, ave de fogo no horizonte

O mar é para Cesariny o cosmos enfim alcançado, após o percurso amoroso de dois seres humanos, patente nos versos finais de “Corpo Visível”⁸⁰:

(...) 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

Ele é, ainda, o ponto confinador de todas as coisas, limite máximo para onde tudo converge:

(...) onde à luz amarela da lâmpada de arco que ilumina a estatura do homem recém-chegado
Milhares de berços de soldados-crianças são atirados do deserto para o mar.⁸¹

No poema “no cais”⁸², o poeta considera a água como mãe de coisas e seres:

(...) em movimento de água
fluir e refluir
que a maré tem
com velha indiferença
e no entanto
ela que é como a mãe
de coisas e seres
porque a todos molha

⁸⁰ Cf. *Idem, Pena Capital, op. cit.*, pp. 65-71.

⁸¹ Cf. *Idem, Manual de Prestidigitação, op. cit.*, p. 131.

⁸² Cf. *Ibidem*, p. 15.

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

e vem
indistinta corrente
(...)

A água pode ainda estar presente na poesia cesarinyana sob as formas de choro e de chuva, metaforicamente associadas, algo que, aliás, não é original em Cesariny, mas que se encontra nos famosos versos de Verlaine, “Il pleure dans mon coeur / comme il pleut dans la ville” (cf. *Romances sans Paroles*) e divulgadas em Portugal através de Camilo Pessanha, que os escreveu como epígrafe no poema “água morrente”⁸³. Ora, a “Rua do Ouro”⁸⁴, ligada ao capitalista-explorador, revela um dramático conflito humano – a falta de amor entre os homens. Cesariny estabelece neste poema uma dupla crítica: se por um lado pretende atingir a sociedade burguesa na sua globalidade, por outro, individualiza numa situação concreta a figura do burguês. A inutilidade de uma vida vazia, apesar do cofre “cheínho”, a falta de moral e de escrúpulos de uma determinada camada social são postas em relevo pelo poeta de uma forma quase sarcástica, mas não isenta de amargura:

Ai dele que tanto lutou e afinal
está tão só. Tão sòzinho. Chora.
Direcção da Companhia Tantos de Tal
Cincoenta e três anos. Chove, lá fora.

Chora, porquê? Ora, chora.
Uma crise de nervos, coisa passageira.
É, talvez, pela mulher que o adora?
(A êle ou à carteira?)

Seis horas. Foi-se o pessoal.
O homem que venceu está sòzinho.
Mas reage: *que diabo. Afinal...*
E olha para o cofre cheínho.

Neste poema, como se pode constatar, há uma identificação metafórica entre o choro

⁸³ Cf. Camilo de Pessanha, *Clepsidra e Outros Poemas*, Edição crítica, fixação do texto, introdução e notas de Barbara Spaggiari, Porto, Lello Editores, 1977, p. 183.

⁸⁴ Cf. Mário Cesariny, *Manual de Prestidigitação*, op. cit., p. 9.

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

e a chuva, à semelhança dos versos de Verlaine, mas com o toque humorístico original de Cesariny.

1.3. O amor

Cesariny intenta uma revolução no amor preconizada pelos surrealistas franceses. A beleza do corpo masculino, o ritual erótico da homossexualidade, a violência da perversão são temas de alguns dos seus poemas.

Os signos do amor e do desejo representam uma das chaves fundamentais dos textos de Cesariny e para compreendê-los, torna-se necessário integrá-los dentro da concepção surrealista do amor. Assim, para Cesariny o amor é descoberta do outro, é liberdade e euforia e é também viagem, percurso iniciático através da cidade e da “geografia” do corpo do ser amado. Debruçando-me sobre a primeira obra publicada por Cesariny, um dos seus mais longos e belos poemas, “Corpo Visível”⁸⁵, posso ver essa procura do amor e da liberdade por ele proporcionada. O ponto de partida é a cidade toldada pela neblina que Cesário Verde também canta em “O Sentimento dum Ocidental”⁸⁶, não faltando sequer ao cenário os calceteiros de “Cristalizações”⁸⁷. Os amantes libertos pelo amor partem “nos braços da sua estrela”,⁸⁸ imagem sugestiva para qualquer pintor.

A associação metafórica do mar ao corpo humano conjuga duas forças poderosas e libertadoras. Dentro do mesmo campo semântico aparece a evocação de uma ilha paradisíaca:

há o campo selvagem dos teus ombros
espreitando contra a luz na orla do rio a nuvem de corsários
que sou eu
vestido de andaluz para o baile em chamas – digo o grande baile do século da ilha⁸⁹

O poema apresenta duas partes distintas, denomináveis *a libertação do homem através do amor e do sonho* e *o despertar para a realidade*. Na primeira parte, os amantes empreendem o seu percurso iniciático através da cidade adormecida e das

⁸⁵ Cf. *Idem, Pena Capital, op. cit.*, pp. 65-71.

⁸⁶ Cf. Cesário Verde, *Obra Completa de Cesário Verde, op. cit.*, p.141.

⁸⁷ Cf. *Ibidem*, p. 122.

⁸⁸ Cf. Mário Cesariny, *Pena Capital, op. cit.*, p. 65.

⁸⁹ Cf. *Ibidem*, pp. 66-67.

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

equivalências e assimilações entre o corpo do ser amado e a natureza:

Amor

amor humano

amor que nos devolve tudo o que perdêssemos

amor da grande solidão povoada de pequenas figuras cintilantes

digo: a constelação de peixes rápidos

do teu corpo em sossego

seja ela a aurora halo multicolor

seja o perpétuo real ceptro branco da noite

seja até porque não a luz crepuscular com o seu chapéu preto as suas hastes mudas.⁹⁰

A segunda parte está separada da primeira pela escrita em itálico, e a marcha do tempo é sugerida pelo anúncio luminoso que “*já não fuma o espaço*”, pelo “*atrato longo e agudo dos eléctricos moendo calhas*” e pelas badaladas do relógio da “*estação do rossio*”. A viagem “*ao país dos amantes*”, puramente onírica, terminou ao raiar da manhã, e dela não resta senão um “*penacho de fumo*”. O bulício da cidade desperta, vai ao encontro dos amantes, e a realidade quotidiana impõe-se ao mundo do sonho:

*Agora somos pequenos e inúmeros e percorremos o espaço com gangrenas nas mãos
e intentamos chamadas telefónicas
e marcamos de novo e desligamos depressa
e tu pões uma écharpe sobre os ombros
e eu visto o meu casaco e saímos de vez.⁹¹*

O despertar para a vida real não se faz sem traumas para os amorosos:

O regresso é sempre assinalado por esta negra actividade carfológica
verdadeiro sinal-emblema destes tempo
em que a evidência necessita do envólucro
para não morrer na estrada.⁹²

As misérias sociais impõem-se de novo, e a figura austera do “Homem Sufocado”,

⁹⁰ Cf. *Ibidem*, p. 68.

⁹¹ Cf. *Ibidem*, pp. 69-70.

⁹² Cf. *Ibidem*, p. 70.

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

de “apagador na mão doce chapéu cinzento rosto impermeável”, persegue-os: “impossível sair impossível passar ele quer ir connosco até aos confins da terra”.⁹³ Contra essas visões terríficas, só o amor, tão grandioso como o mar, tem o poder de conferir a liberdade:

Contra ele meu amor a invenção do teu sexo
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 MAR⁹⁴

Maria de Fátima Marinho assinala neste poema a presença de Cesário Verde: “Embora já devedor de inúmeros aspectos da poética surrealista, apresenta ainda traços que nos fazem lembrar um realismo cujo antecedente principal é Cesário Verde”.⁹⁵ Contudo, a cidade que Cesariny descreve é diferente da de Cesário, devido à existência de elementos puramente surrealistas, sobretudo imagens surrealistas. Se o poema inicia num ponto concreto da cidade de Lisboa, logo prossegue não através de uma relação ordenada, mas de um processo dissociado. A acrescida liberdade das imagens anuncia a presença do subconsciente, então o poema progride com inúmeras imagens. Existem imagens desligadas de qualquer unidade temática, mas isso não ocorre na totalidade do poema.

Num poema dedicado “a antónio maria lisboa”⁹⁶, Cesariny tenta definir o amor como “um sentido!”. E acrescentando a essa metáfora uma outra série de metáforas tipicamente surrealistas, pelo insólito das associações:

O amor é uma chave que deve perder-se
um burro que tropeçava na vastidão dos mares
um solário na areia para soldados meninos
uma luz e uma sombra a cercar-nos a língua

⁹³ Cf. *Ibidem*, p. 71.

⁹⁴ Cf. *Ibidem*.

⁹⁵ Cf. M.^a de Fátima Marinho, *O Surrealismo em Portugal, op. cit.*, p. 334.

⁹⁶ Cf. Mário Cesariny, *Uma Grande Razão – os poemas maiores*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007, p. 80.

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

Em “os bantos e as aves”⁹⁷, é a virilidade do homem que é descrita com a carga sensual resultante de duas figuras masculinas de raça negra que, num ambiente exótico de praia africana, e no desconhecimento da civilização, praticam ritos amorosos primitivos, vindos de geração antigas:

No entanto eles entram juntos na cubata
juntos repousam nus do mesmo inferno
seus corpos eriçados de diamante
seus olhos de murmúrio e de paciência
são uma grande selva inconquistável

A procura do amor entre seres do mesmo sexo revela-se também em “poema”⁹⁸, onde o desejo se ilumina através da beleza idealizada do corpo masculino:

Reconheço este quarto impermeável
reconheço-te estás adormecido
o peito muito aberto as mãos luminosas
o grande talento dos teus dentes miúdos

Há o perigo de um grito lindíssimo
quando andas assim comigo no invisível

Quando a manhã vier sairás comigo
para o espaço que nos falta para o amor
que nos falta

(...)

Belo tu és belo
como um grande espaço cirúrgico

Porque tu não tens nome existes

A minha boca
Sabe à tua boca

⁹⁷ Cf. Mário Cesariny, *Pena Capital*, op. cit., p. 29.

⁹⁸ Cf. *Ibidem*, pp. 43-44.

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

(...)

A emoção do poeta surge perante a sua visão estética: “mãos luminosas”, “dentes miúdos”, “Belo tu és belo”. A intensidade deste amor é inscrita no poema através das metáforas “mãos luminosas” (em que a luminosidade é sinónimo de beleza) e “grito lindíssimo” (em que o grito é a metáfora do orgasmo). Uma promessa de felicidade e o prelúdio de um amor místico estão implícitos na descrição sensual do outro:

Quando a manhã vier sairás comigo
para o espaço que nos falta para o amor
que nos falta.

Aliás, o mito grego do andrógino primordial alcançou grande relevo junto dos surrealistas:

Para os lábios
que o homem faz
que atraem beijos
ao redor do mundo⁹⁹
(...)

Cesariny procura na sua poesia o ser único, o homem-mãe (que Cesariny canta em “o Homem-mãe”¹⁰⁰), que tem o poder de voar como as aves, aquele que vem dos inícios dos tempos, o “HOMEM QUE É UMA MULHER E A MULHER QUE É UMA MULHER QUE É HOMEM”.¹⁰¹ Esta identificação total entre homem e mulher, duas realidades geralmente opostas ou colocadas em oposição, realiza, assim, um conjunto de metáforas, bela fórmula de definição do amor entre dois seres, independentemente do seu género.

Portanto, a descoberta do outro faz-se através da experiência erótica, a qual permite a identificação de dois seres num só, o que, em si, consubstancia uma metáfora:

Tu estás em mim como eu estive no berço

⁹⁹ Cf. *Ibidem*, p. 117.

¹⁰⁰ Cf. *Idem*, *Manual de Prestidigitação*, *op. cit.*, p. 121.

¹⁰¹ Cf. *Idem*, *Pena Capital*, *op. cit.*, p. 222.

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

Como a árvore sob a sua crosta
Como o navio no fundo do mar¹⁰²

1.4. A cidade

A cidade, com o seu labirinto das ruas, cinemas e teatros é descrita por Cesariny na sua poesia. A aventura está quase sempre sedeada na estrutura labiríntica das grandes capitais, lugares cheios de pessoas e objectos. Caminhar fora do circuito habitual pode levar o sujeito a lugares desconhecidos de onde advirão uma série de coincidências, premunições, encontros fulgurantes. A procura produz sempre um certo espanto nos descobridores fortuitos, porque a descoberta por vezes é maravilhosa e inesperada. Assim sucede, por exemplo, nos romances *Nadja*¹⁰³ e *O Amor Louco*¹⁰⁴, ambos de André Breton. Tal como para outros surrealistas, Paris ocupa aí um lugar privilegiado no imaginário e na vida das personagens, através dos mais variados itinerários na cidade-luz.

Em “Diário da Composição”¹⁰⁵, a par da explicação dada por Cesariny sobre a forma como fez os poemas de *A Cidade Queimada*, existe ainda o relato de passeios em Paris:

Há dois meses que fujo a S. Germain e passeio com frequência nos boulevards da margem direita, sobretudo por Reaumur-Sebastopol, que me leva à Praça da República e aos cinemas de S. Martin. Neste dia, 27 de Maio, encontro finalmente uma esplanada que parece à medida da minha necessidade: está sem ninguém, fronteira a um jardim gradeado onde passeiam crianças e árvores altas escondem até mais de meio uma torre magnífica.¹⁰⁶

O fascínio que a torre de S. Jacques exercera sobre Breton¹⁰⁷ transfere-se para

¹⁰² Cf. *Ibidem*, p. 20.

¹⁰³ Cf. André Breton, *Nadja*, [1964], Paris, Gallimard, éd. entièrement revue par l’auteur, 1995.

¹⁰⁴ Cf. *Idem*, *O Amor Louco*, Lisboa, Editorial Estampa, 2ª. ed., 1971.

¹⁰⁵ Cf. Mário Cesariny, *Titânia e a Cidade Queimada*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1977, p. 97.

¹⁰⁶ Cf. *Ibidem*, p. 97.

¹⁰⁷ Breton diz acerca da Torre: “Aí estava eu, minha bela vagabunda, de novo a vosso lado, e vós a apontardes-me, à passagem, a Torre Saint-Jacques, sob o seu ténue véu de andaimes, que há tantos anos já contribui para a tornar, ainda mais, o grande monumento erguido pelo mundo ao irrevelado. Ainda que soubéssemos que eu gostava dessa torre, parece-me a mim, que, uma vez mais, toda uma violenta existência se delineava, nesse momento, em torno dela, para nos compreender a nós também, para abarcar o alucinante, no seu nebuloso galope à nossa volta: Em Paris a Torre Saint-Jacques cambaleante/Igual a um girassol disse eu num poema, sem contudo lhe ter desvendado o sentimento oculto para só mais tarde vir a perceber que aquele oscilar da torre era, acima de tudo, o meu próprio oscilar entre os dois sentidos da palavra francesa *tourmesol*, a qual designa, simultaneamente, essa espécie de helianto também

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

Cesariny. Através da sua imagem, o pensamento do poeta recua até épocas ancestrais onde a torre jogou um papel primordial ligado à alquimia e à magia:

Em casa, peço à Isabel (Meirelles) segunda informação. “É onde queimavam as bruxas”, responde-me. Começo o meu exercício de relação. Consulto o Larousse Ilustrado. De Saint Jacques, sou remetido para Santiago de Compostela. Não há Saint Jacques no Larousse Francês. Passo a uma História de Magia. Aí, encontro: é realmente a torre erguida por Flamel no século XIV e ornada de símbolos da “ciência oculta”.¹⁰⁸

Durante os dias seguintes, o poeta, prosseguindo os seus passeios sem destino através de Paris, é atraído inevitavelmente pela Torre, que se torna para ele um guia indicador do caminho certo e um incentivo poético:

Na margem direita, toda a deambulação me leva à Torre, vista de longe ou de perto. Na minha primeira noite “boémia” de Paris, enquanto atravessava ruas desconhecidas, vi nascer o dia sobre o anjo e os bichos fabulosos que lhe ornaram o píncaro, e soube deles que não estava perdido, que o caminho da casa estava perto. Noutra noite, vindo de um lado oposto, surgiu-me iluminada no céu escuro, e dirigi-lhe um agradecimento, não pelo caminho, que sabia, mas por me ter devolvido ao país da poesia.¹⁰⁹

A Torre simboliza para o poeta algo transcendente, misterioso, que tanto lhe traz reminiscências de épocas passadas, através de animais terríficos, símbolos dos terrores medievais, como lhe dá a luz indicadora da vereda certa, o caminho da intuição, do sonho e do desejo. A Torre de S. Jacques de Paris funciona como uma metáfora, pois, na poesia cesarinyana, e a sua importância revela-se igualmente no facto de a sua imagem estar na capa de uma edição de *A Cidade Queimada* (no final, em anexo) e desta mesma obra ter sido feita uma edição de luxo¹¹⁰.

Os objectos exercem uma espécie de fascínio sobre os artistas surrealistas.

conhecido por “grande sol” e o reagente utilizado em química na maior parte das vezes sob a forma de um papel azul que vira vermelho ao contacto de um ácido” in André Breton, *O Amor Louco*, op. cit., pp. 63-65.

¹⁰⁸ Cf. Mário Cesariny, *Titânia e a Cidade Queimada*, op. cit., p. 101.

¹⁰⁹ Cf. *Ibidem*, p. 102.

¹¹⁰ Cf. M.^a de Fátima Marinho, *O Surrealismo em Portugal*, op. cit., p. 397: “Em 1965, Cesariny publica na col. «Poesia e Ensaio» uma edição de luxo, com uma tiragem limitada a trezentos exemplares (...)”. Coloco em anexo um facsímile da nota editorial desta mesma edição, onde também é visível a assinatura do autor.

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

Normalmente adquiridos nas feiras de quinquilharias, “entre a lassidão de uns e a cobiça de outros”,¹¹¹ tornaram-se fonte de inspiração e propiciadores do sonho. Esses objectos têm para Breton um duplo significado: eles libertam o indivíduo das indecisões que o impedem de progredir e levam-no até à esfera do sonho e à superação do obstáculo:

O objecto “achado” desempenha aqui, rigorosamente, a mesma função do sonho, no sentido em que liberta o indivíduo de escrúpulos afectivos paralisantes, em que o reconforta e lhe faz compreender que o obstáculo que ele tinha razões para crer insuperável foi, finalmente, franqueado.¹¹²

Cesariny também encontra o “seu” objecto num passeio através de Londres:

Em Londres, encontro numa rua de Chelsea, abandonado no chão de um passeio, o “meu relógio de mar” (nunca o tivera antes): uma pequena bússola indica nervosamente o norte magnético encrustada num leme e fixa a uma espécie de pulseira sem marca de contraste nem dono reconhecível. Tempo depois, deixada em cima de uma mesa, a bússola deixou de funcionar. Mostrada a Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes ouço estas palavras: deve ter pertencido a um cão.¹¹³

O objecto achado escapa à sua função habitual e encontra uma nova actividade humorística – servir de guia de cão. O objecto quotidiano transforma-se, pois, através da mente, metafórica ou metaforizante de Cesariny, que associa ou identifica um marinheiro a um cão através do objecto bússola, ele próprio identificado a um relógio.

O encontro na cidade de Paris não será o poeta com uma mulher estranha e enigmática, como acontece em *O Amor Louco*, e em *Nadja*, mas com um argelino “parecido com Alexandre O’Neill, mas mais jovem (sem ser questão de idade) e belo, mais livre – também mais preto – com a realza da fronte e dos gestos que as raças árabes passeiam pela Europa”¹¹⁴, que detestava mulheres e que ia para Marselha “onde tinha um colega”.

Cesariny evoca ainda a última visão da Torre e dos seus jardins devastados pela

¹¹¹ Cf. André Breton, *O Amor Louco*, op. cit., p.37.

¹¹² Cf. *Ibidem*, p. 41.

¹¹³ Cf. Mário Cesariny, *Titânia e a Cidade Queimada*, op. cit, p. 103.

¹¹⁴ Cf. *Ibidem*, p. 104.

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

limpeza dos serviços camarários. A paisagem onírica, o mistério que a rodeava, como que se dissolveram por artes mágicas, e a banal realidade impõe-se agora aos olhos do poeta:

A perspectiva, como a luz, passou a razante, e a Torre, despojada de toda a vetustez, raspada pelos serviços camarários, é um bolo amarelo de alvuras indecisas. (Antes, semelhava ferro em combustão interior). Vem do chão como se ergue a dos muslins que rapam à navalha o cabelo do sexo. Amarela, também, a estátua de Pascal ganhou o aspecto mindinho de quem pode ser conduzido a passeio por qualquer vento fraco variável, e à colunata dedicada a Nerval, antes assoberbada de verdura, vê-se de todo o lado, termina em bico, como a tampa do telefone para a polícia.¹¹⁵

A cidade diurna mostra também a miséria, a demência e a intolerância sociais. É o retrato de uma sociedade perversa e decrépita que o poeta traz até nós, através da visão metafórica do ódio e da insanidade que a dominam.

O motivo da busca e da revelação que a cidade proporciona na figura feminina surge, às vezes, nos poemas de Mário Cesariny com um aspecto negativo. O poeta não encontra nas ruas citadinas a figura humana que lhe assegurará a revelação ansiada. O que sucede é o desencontro, a frustração, a espera em vão, comungados até pela própria natureza:

Manhã fresca, reclinada
pela primavera crescente.
O mais pequenino nada
está como se fora gente

De um rapaz louro que finda
(na alameda) uma novela perturbada
uma mulher ainda linda
esperou mas não foi olhada

E na folhagem também
certo desencontro corre:
a primavera que vem

¹¹⁵ Cf. *Ibidem*, p. 106.

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

na trovoadas que morre¹¹⁶

O ritmo da cidade moderna não permite, no poema seguinte, a aproximação entre os seres humanos. Um desvio em sentido contrário fá-los manter as devidas distâncias:

Uma certa quantidade de gente à procura
de gente à procura duma certa quantidade¹¹⁷

O desejo surge a partir de uma ausência que se pretende tornar numa presença constante e total. Mas aquilo que mais uma vez acontece é o encontro – desencontro. As ruas são labirintos metafóricos, onde a permanência física é impossível:

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 tua altura
e bebo a água e sorvo o ar
que te atravessou a cintura
tanto tão perto tão real
que o meu corpo 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
em todas as ruas te perco¹¹⁸

A metamorfose recíproca do eu e do tu é tão forte e tão urgente que a procura se converte em desencontro e em desejo jamais saciado.

Sinais inquietantes surgem, por vezes, das encruzilhadas cidadinas que o poeta nos apresenta:

¹¹⁶ Cf. *Idem, Manual de Prestidigitação, op. cit.*, p. 71.

¹¹⁷ Cf. *Idem, Pena Capital, op. cit.*, p. 25.

¹¹⁸ Cf. *Ibidem*, p. 28.

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

ruas onde o perigo é evidente
braços verdes de práticas ocultas
cadáveres à tona de água
girassóis
e um corpo
um corpo para cortar lâmpadas do dia
um corpo para descer uma paisagem de aves
para ir de manhã cedo e voltar muito tarde
rodeado de anões e de campos de lilases
um corpo para cobrir a tua ausência
como uma colcha
um talher
um perfume¹¹⁹

É um espaço fantástico, onírico, onde as cores de uma paleta se misturam com objectos poéticos e coisas repugnantes. Assim, se existem no poema “girassóis”, “campos de lilases” e “paisagens de aves”, signos que parecem traduzir uma determinada euforia proporcionada pela cidade ao sujeito poético, também há outros que evidenciam sentimentos disfóricos, como sejam: “ruas onde o perigo é evidente”, “cadáveres à tona de água”, “um corpo para cortar as lâmpadas do dia”. E estes signos, em plena cidade cosmopolita, só podem ser interpretados como metáforas, pois o contexto poético rejeita qualquer interpretação literal de “campos de lilases” ou ainda de “cadáveres à tona de água”. Numa cidade como Paris ou Lisboa será mais natural haver um canteiro de lilases ou sacos plásticos (lixo) à tona dos rios (poluídos) do Sena e do Tejo, respectivamente. Nesta visão cidadina, a metáfora poética tem, pois, um papel primordial. É através dela que elementos que nada têm em comum se juntam, ocasionando uma ruptura da lógica habitual que existe entre os objectos.

1.5. O popular

Na via dos jogos verbais e da experimentação vocabular vêm muitas vezes ao de cima elementos mágicos, irracionais e poéticos inéditos, oscilando entre o primitivismo da canção infantil e popular, a revelação esotérica, a sugestão plástica e o humor. São

¹¹⁹ Cf. *Idem, Manual de Prestidigitação, op. cit.*, p. 100.

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

estes ingredientes que vamos encontrar em várias composições poéticas de Mário Cesariny. Como exemplo dessa atitude lúdica do poeta face às palavras, detrás da qual se esconde o seu sentido irónico e crítico, temos a seguinte composição:

Vamos ver o povo
Que lindo é
Vamos ver o povo.
Dá cá o pé.

Vamos ver o povo.
Hop-lá!
Vamos ver o povo.

Já está.¹²⁰

Cesariny pretendeu fazer humor com os neo-realistas, que tinham a pretensão de escrever para o povo. Aliás, este poema atribuído a Nicolau Cansado Escritor não pode ser mais do que uma sátira a muita poesia que pretendia ser social, mas que afinal era ignorada pelo povo trabalhador, que, vivendo em condições precárias, não tinha tempo nem disposição para a contemplação desse “lirismo rural”. As associações e as sensações vivas e espontâneas que alguns versos apresentam, indicam uma percepção do popular. O monóstico final é essencial na decifração da sátira do poema: “Já está.”: sintetiza a simplicidade que se pretende criticar neste tipo de cultura – a popular – e no movimento neo-realista, uma simplicidade que não se coaduna com a grande arte.

O poema seguinte, “xácara das 10 meninas”¹²¹, traz consigo uma pronunciada cadência rítmica, lembrando a lengalenga infantil e uma certa dose de humor perante o jogo verbal da contagem redutora:

Era hua vez dez meninas
de hua aldeya muito probe.
Deu o tranglomanglo nelas
não ficaram senão nove.
Era hua vez nove meninas

¹²⁰ Cf. *Idem, Nobilíssima Visão, op. cit.*, p. 53.

¹²¹ Cf. *Idem, Uma Grande Razão – os poemas maiores, op. cit.*, pp. 137-138.

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

que só comeam biscoito.
Deu o tranglomanglo nelas
Não ficaram senão oito.
Era hua vez oito meninas
em terras de dom Espàguete.
(...)
Era hua vez hua menina
terrada em coval muy fundo.
Deo o tranglomanglo nela
voltaram as dez ao mundo.

A rima cruzada, o refrão, as repetições estruturais, colocam a “xácara das 10 meninas” dentro das composições do cancionero tradicional português, ao mesmo tempo que alguns vocábulos grafados de forma arcaica (“hua”, “hu”, “aldeya”, “muy”) ou tentando imitar a fala popular através de certos fenómenos linguísticos (“probe”, “trianglo”, “equilatro”, “avondavam”, “home”) nos remetem para raízes populares situadas em tempos imemoriais. É de realçar ainda um certo sabor medieval presente em expressões como: “dom Espàguete”, “landas de Charles Quinto”, “paço de Dom Fuas”.

“Rural”¹²² tem uma cadência rítmica e dolente que lembra uma canção de embalar. A estrutura anafórica e os elementos verbais pertencentes ao plano semântico do rural – “boi”, “ancinho”, “arroz”, “arroz”, “batata”, “agrião” –, conferem-lhe um acentuado sabor popular:

Como chove, Cacilda!
Como vem aí o inverno, Cacilda!
Como tu estás, Cacilda!

Da janela da choça o verde é um prato
Que deve ser lavado, Cacilda!
E o boi, Cacilda!
E o ancinho, Cacilda!
E o arroz, a batata, o agrião, Cacilda!
Já cozeste?

¹²² Cf. *Idem, Nobilíssima Visão, op. cit.*, p. 54.

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

(...)

As tarefas da mulher do campo, essa vida dura e difícil, são marcadas através do polissíndeto: “E o boi”, “E o ancinho”, etc. Mas só aparentemente Cesariny quis emprestar ao seu poema uma temática neo-realista. O que ele intentou foi fazer humor com determinados versos de Fernando Namora, onde aparece esta figura de mulher: “Cacilda vai deitar o menino”¹²³, “Veio a chuva, Cacilda”¹²⁴, “Vem, Cacilda, olhar a madrugada que rompe.”¹²⁵, “Fiz hoje um domingo bonito, Cacilda”¹²⁶, “Veio o estio, Cacilda! / Chiar os bois, / milho amarelo, / suor na gente (...)”¹²⁷. Mais uma vez, a cantiga popular vai ao encontro dos problemas sociais do povo português no seguinte poema de Cesariny:

No plaino o vento suão
Na varanda o alguidar
Na tasca mestre João
Vai jantar.

Justamente intitulado “Redondel do Alentejo”¹²⁸, estas quadras ao gosto popular foram feitas em colaboração com João Rodrigues em 1958 e são uma crítica à sociedade, ao regime vigente e à situação desfavorecida dos trabalhadores alentejanos. A descrição dos usos e costumes e dos materiais de trabalho perpassa lado a lado com a imagem da planície alentejana:

O herói vai para o trabalho
Com as searas a ondear
À sombra dum carvalho
Sem parar.

O herói vem do trabalho
Cai de cama tem um quisto
Farinheira açorda de alho

¹²³ Cf. Fernando Namora, *Terra*, Coimbra, s/ ed., Col. « Novo Cancioneiro», 1941, pp. 30-31.

¹²⁴ Cf. *Ibidem*, p. 28.

¹²⁵ Cf. *Ibidem*, p. 19.

¹²⁶ Cf. *Ibidem*, p. 34.

¹²⁷ Cf. *Ibidem*, p. 35.

¹²⁸ Cf. Mário Cesariny, *Primavera Autónoma das Estradas*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1980, pp. 99-101.

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

O que é isto?

É a epopeia do povo alentejano na sua luta heróica nos campos, a deprimente miséria, o seu sofrimento, que o poeta pretende evidenciar neste poema, através de tópicos plásticos que trazem até aos nossos olhos o mundo popular aldeão. Mas a alusão repentina a certas realidades – “tem um quisto”, rimando com “O que é isto?” – empresta cores de humor negro do poema, que o afastam da órbita do neo-realismo e a oposição do surrealismo. Nas quadras seguintes há uma alusão irónica a um regime político opressivo e ao neo-realismo:

A guarda republicana
Passa ao longe a cavalgar,
O sacana, Estar.
Pela estrada fora
Vai o rancho a cantar.
Fernando Namora.
Parar.

Há ainda outro conjunto cesarinyano de trechos líricos ao gosto da poesia tradicional, quase todo em quadras, com uma estrutura predominantemente anafórica, tão ao agrado do povo. Repare-se que a quadra inicial em itálico parece o mote da cantiga:

*Tenho braços tenho remos
tenho navios no mar
tenho um amor tão bonito
não me deixam namorar*

Não me deixam namorar
não mo deixam sequer ver.
Vai-me a lembrança tão alto
qu'inda me deita a perder

Inda me deita a perder
na cama grande do mar
Tenho um amor tão bonito

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

Não mo deixaram ficar ¹²⁹

(...)

1.6. A experimentação linguística

A linguagem mudou para os surrealistas a partir das experiências da escrita automática, pois em inúmeros casos as palavras tornaram-se independentes do significado que habitualmente comportavam. Breton diz: “A linguagem foi dada ao homem para ele fazer dela um uso surrealista.”¹³⁰ Esta afirmação advém da prática surrealista das palavras em liberdade, da irrupção de imagens produzidas pelo inconsciente que conduziu à invalidação de qualquer regra sintáctica ou semântica. Os géneros literários também sofreram uma ruptura, conforme sublinham Durozoi e Lecherbonnier,¹³¹ passando a escrita surrealista a desafiar as fronteiras entre os géneros:

O escrito surrealista caracteriza-se por uma “confusão dos géneros” sistematicamente mantida: teoria, descrições, reflexões pessoais, lirismo... são misturados no texto que, além disso, engrena directamente na vida (consciente ou inconsciente) do seu autor (e procura estabelecer um contacto semelhante com a do leitor).

Mário Cesariny reflecte na sua escrita a insatisfação com a linguagem tradicional, opta pelo rompimento com formas e géneros, valoriza o versilibrismo, o poema em prosa e uma mistura destes modos de expressão, embora evoque por vezes na sua lírica as formas do passado, ainda que sempre de uma forma original.

A linguagem torna-se para o poeta objecto de experimentação e de prazer lúdico. Ele procede muitas vezes à encenação das palavras, atendendo não só à sua materialidade verbal, mas também ao seu espaço significativo. Transcrevo, como ilustração do que afirmo, uma oitava de “Fantasia Gramática e Fuga (com eco)”¹³² onde o autor ensaia várias experiências com as letras e as palavras, de modo a produzir uma impressão visual e acústica a partir do aspecto gráfico e dos vocábulos alterados por deformações caligráficas:

Bate coração

¹²⁹ Cf. Mário Cesariny, *Pena Capital*, *op. cit.*, pp. 132-133.

¹³⁰ Cf. André Breton, *Manifestos do Surrealismo*, *op. cit.*, p. 41.

¹³¹ Cf. Gérard Durozoi e Bernard Lecherbonnier, *O Surrealismo*, *op. cit.*, p. 111.

¹³² Cf. Mário Cesariny, *Nobilíssima Visão*, *op. cit.*, p. 56.

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

Palhaço em Palheiro
Meu golpe de vista
Tapa a boca Oh
Tapa a Boca Oh
tApa a bOca Oh
taPa A boCa Oh
tapa a boca sim
(...)

ão! ão! ão!
mário de sá-carneiro
fu-tu-ris-ta
pó-ni-pi-ni-pó
pó-ni-pi-ni-pó

Fim.

Estas experiências com a linguagem já tinham sido levadas a cabo por Mário de Sá-Carneiro (citado, aliás, no poema). Em “Manucure” e “Apoteose”¹³³ o poeta tira partido de números e de letras que apresenta em diversas dimensões e posições. Este jogo com a linguagem revela a revolta do poeta face ao estereótipo, à norma imposta pelo código linguístico. Mas além de realçar o valor fónico e visual de palavras e de letras, Mário Cesariny pretende igualmente destacar a semântica do texto. Esta poesia também surge atribuída a Nicolau Cansado Escritor. O jogo que o poeta faz com os significados conceptuais produz um contraste cheio de humor:

No fundo eu não sinto
Como sou burguês
Vou ao baile baile
Mas não sei dançar

Esta quadra contextualiza-se num poema em que Cesariny critica os que se envolvem em inúmeras coisas ao mesmo tempo.

¹³³ Cf. Mário de Sá-Carneiro, *Obra Poética Completa 1903-1916*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1991, pp. 236-247.

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

No poema “o homem-mãe”¹³⁴, a renovação da linguagem passa, agora, por um jogo de palavras entrecortadas, sons onomatopaicos, que levam a linguagem poética aos últimos limites a partir da metáfora-base “homem-mãe”, isto é, da identificação absoluta de um homem à sua mãe:

Pai – ai
Mãi – em
Um ai.
Em.
Homem.
Ó Mãi.

M HOMEM
EI OMÃI
MÃI MÃI
OMÃ I I E
HOMEM

Como interpretar esta metáfora, desconstruída por uma série de jogos verbais? O homem é resultado da educação materna? Trata-se de um homem excessivamente dependente de uma mãe? Qualquer homem mantém uma profunda relação com a sua geradora? O Homem-Mãe é o andrógino primordial?

O jogo verbal espontâneo, livre e criativo é a própria subversão da linguagem, a subversão da norma. A transposição metafórica produz um efeito surpresa ao estabelecer uma relação inesperada entre objectos:

O navio de espelhos
não navega cavalga¹³⁵

As palavras adquirem, como se vê, uma vida nova na obra de Cesariny. Ele rebelase contra os seus significados fixos, tradicionais, e cria novos modos de expressão que se vinculam a outras realidades. Assim em “Sala I” e “Sala II”:

¹³⁴ Cf. Mário Cesariny, *Manual de Prestidigitação*, op. cit., p. 121.

¹³⁵ Cf. *Idem*, *Titânia e a Cidade Queimada*, op. cit., p. 181.

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

Sala I

O roman o
o roman á
o roman aus
o roman cebo
o roman ce
o roman tismo
o roman rolland
o roman cefálico
o roman do antigo
o roman iço nográfico
o roman off side¹³⁶
(...)

Sala II

urromano irmão natural da úrria
urromaná filme de Ingmar bergman
urromanaus emigrante
urromancebo pessoa que esta na tropa
urromantismo expressão andaluza, fim de verbena
urromanrroland dente tirado a bordo no alto-mar
urromaniconográfico suetónio + perez galdos
urromanoff side lado mau da revolução russa
urromanoff course corrida de Longchamp nos anos 20
urromanda-mo telegrama chegado da província
urromanzatzigana mobília desenhada por victor hugo
urromanchadodespuma urro manchado de espuma¹³⁷

Se o texto insolitamente intitulado “Sala I” propõe sufixos capazes de construir novas palavras e fazer estranhas e subtis identificações metafóricas, criadas pela contiguidade das palavras, o poema “Sala II” apresenta humorísticas definições das palavras obtidas pelo método anterior, ou seja, a associação metafórica é ainda mais exposta e patente.

A experimentação lúdica que estes textos evidenciam constitui, pois, um meio de

¹³⁶ Cf. *Idem, Primavera Autónoma das Estradas, op. cit.*, p. 119.

¹³⁷ Cf. *Ibidem*, p. 120.

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

ostensivamente revitalizar as formas culturalmente convencionalizadas. Cesariny emancipa a palavra do mundo banal para lhe atribuir novos e fulgurantes significados, existindo, assim, a possibilidade de revitalizar a língua.

Deste modo, a criatividade lúdica e experimental que a língua manifesta aparece como o instrumento, para transcender as numerosas clausuras (linguísticas, ideológicas, políticas...) da realidade em que o homem se movimenta.

Além da sufixação irreverente, Cesariny também inventou novas formas de fazer poesia através da aglutinação léxica, produtora de neologismos suscitadores de associações metafóricas:

Meu maresperantotôtémico
minha màlanimatógrafurriel
minha noivadiagem serpente
meu èliòtrópolipo polar

meu fiambre de sol de roseira
minha musa amiantulipálida
meu lustrefrenado céu grande
minha afiàurora-manhã

minha fôgoécia de estátuas
minha lábioquimia cerrada
minha ponta na terra meu arsgrima

meu diamantermita acordado!¹³⁸

Esta insólita enumeração caótica é protagonizada pela sua inédita fusão vocabular, um ostensivo propósito de renovação da língua. O poeta procura transmitir uma determinada visão do mundo, marcada pela sua subjectividade. Se todos os versos se iniciam pela presença do pronome possessivo de primeira pessoa, quer no género masculino, quer no género feminino, a sua reiteração anafórica tem uma função de enfatizar a ideia de posse, exprimindo não só o profundo grau de intimidade estabelecida entre o poeta e as coisas que ele enumera, como também individualidades

¹³⁸ Cf. *Idem, Pena Capital, op. cit.*, p. 55.

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

únicas, não susceptíveis de serem confundidas com outras.

Buscando a compartilha com o leitor de um conjunto de valores expressivos marcados pela sua subjectividade, o poeta associa e aglutina diversos vocábulos, processo do qual resulta a presentificação de uma insólita e hiperbólica confluência de imagens. Assim, por exemplo, a afirmação de um objecto formado pela justaposição dos vocábulos “mar” e “esperanto”, a que se associa a aglutinação do adjetivo “totémico”¹³⁹, origina uma nova unidade de sentido, a qual mantendo parcialmente o significado dos vocábulos primitivos, acrescenta a estes uma noção de grandeza hiperbólica. Deste modo, julgo poder ver na expressão “maresperantototémico” a afirmação de uma forma de comunicar intrinsecamente pessoal, caracterizada não só pela transparência e fluidez dos elementos que a compõem como também pelo seu carácter essencialmente simbólico e primordial. De igual modo, uma expressão como “màlanimatógrafurriel”, formada pela aglutinação dos vocábulos “mala”, “animatógrafo” e “furriel”, parece constituir uma afirmação da capacidade de presentificação por parte do poeta, de mundos ficcionais ilimitados cujo carácter de realidade jamais pode ser objecto de dúvida ou de contestação. Efectivamente se uma mala é um objecto que possibilita transportar algo, o animatógrafo destina-se à projecção de imagens que dão a impressão de movimento. Ora, a sua fusão, associada a um vocábulo que indica um determinado posto na hierarquia militar, constitui um meio de o poeta exprimir, de uma forma insólita, a realidade de um objecto susceptível de transportar e de mostrar, de forma imaginativa e criadora, determinadas coisas exibidas com o carácter de uma autoridade. Esta “màlanimatógrafurriel” poderia remeter, assim, para a própria escrita poética.

O poeta também cria imagens originais construídas a partir de incompatibilidades semânticas, que produzem um efeito libertador da lógica habitual:

A noivadiagem serpente

Mistura clássica de *noiva* e de *vadio*. Vista com bons olhos na antiguidade (Zaratustra, Ulisses, Aquiles e Pátrocles); ligeiramente encarada por Sócrates ; reformada de alto a baixo por Platão; cruzando já a estrada do sacrifício com o florescimento dos impérios cristãos – Tristão e Isolda, a Cavalaria Andante –, o advento da burguesia lançou a

¹³⁹ Cf. Perfecto E. Cuadrado, *A Única Real Tradição Viva. Antologia da Poesia Surrealista Portuguesa*, op. cit., p. 58.

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

noivadiagem na morte civil, criando perspectivas absolutamente alternas à sua força inicial de amor físico, heróico, transfísico e alquímico.¹⁴⁰

Este texto está incluído na colectânea *Alguns mitos maiores alguns mitos menores propostos à circulação pelo autor*¹⁴¹, onde Mário Cesariny pesquisando novas palavras e novas etimologias, através de jogos muito experimentais, procura concretizar uma posição interventora simultaneamente inconformista e emancipadora.

Assim, neste conjunto de textos, o poeta assume uma irónica postura didáctica, desconstruindo alguns dos mitos que supostamente asseguram a manutenção de um determinado poder instituído e consciencializado, e isto através da formação de novas palavras. O discurso do poeta neste conjunto de textos afigura-se como eminentemente performativo, uma vez que procura tornar-se pública uma visão ou definição do mundo radicalmente diferente da que era então dominante. Ora, esta atitude é dada a ler através de uma corrosiva estratégia de subversão paródica. De facto, existe não só uma profunda discrepância entre os meios mobilizados para a comunicação dos conteúdos e aquilo que, de facto, é dito, como também surgem inúmeras definições lúdicas.

A desarticulação das expressões estereotipadas, dos clichés linguísticos, também são habituais nos textos de Cesariny. A sua luta contra o convencional vai levá-lo a formas insólitas, em busca de novas imagens, novas criações verbais, como é o caso de “o soldado”¹⁴²:

Aforismo – O sol dado não custa o que custa é sabê-lo dar.

Encic.^a – Liga-se à solda dura hoje usada na tropa e que é uma mistura de estanho e de sol *dado* a que primitivamente se chamou Solda Desça, por ser o sol da primeira rainha nada em Desça.

Lit. ^a – “Entre a noitenenterraço
e a mortenentelescópio
o *Sol Dado* assoma ao ralo
e faz o sinal anti-grito”

Apresentam-se, assim, três definições (de “aforismo”, “Enciclopédia” e

¹⁴⁰ Cf. Mário Cesariny, *Manual de Prestidigitação, op. cit.*, p. 112.

¹⁴¹ Cf. *Idem, Alguns Mitos Maiores Alguns Mitos Menores Propostos à Circulação pelo Autor*, Lisboa, Editora Gráfica Portuguesa, 1958.

¹⁴² Cf. *Idem, Manual de Prestidigitação, op. cit.*, p. 109.

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

“Literatura”), em estilo de entrada dicionarística, mas sendo ironicamente desconstruídas através de um esvaziamento completo do sentido primitivo do seu conceito. A divisão silábica de que é alvo a palavra “soldado”, presente nas três definições, com isolamento das duas sílabas finais “sol dado”, e o trocadilho semântico que, entretanto, se estabelece entre ter sido dado e saber dar, permite desconstruir o mito, ao realçar ironicamente a passividade e a impossibilidade de vontade própria deste ser correntemente denominado “soldado”. Estes jogos com a palavra “soldado” implica associações metafóricas, pois, que relançam novas leituras sobre o conceito.

O conhecido vocábulo “marinheiro” é objecto de uma renovação lúdica pela qual, desautomatizado dos seus usos correntes e triviais, adquire novos valores expressivos:

O que vai ao mar buscar dinheiro.

Rapaz nave-gado que pratica a arte da marinharia.¹⁴³

(...)

Etimologicamente obtido pelo processo da derivação por sufixação (marinha + eiro), o vocábulo é agora apresentado como sendo fruto de um processo de composição que encontra nos radicais “mar” e “dinheiro” a origem do seu processo de aglutinação. Se esta nova explicação da palavra coloca num plano idêntico dois conceitos diferentes, dificultando em muito a distinção entre os elementos determinante e determinado, o termo possibilita, de igual modo, chamar atenção do leitor para as condições sociais dessa profissão. As metáforas surgem, mais uma vez, nestes jogos verbais: “navegado”.

Muitas vezes as associações de palavras têm a sua origem no subconsciente do poeta, mas desviam-se basicamente deste, detendo-se menos nas analogias dos sonhos e mais no realce com as semelhanças que existem na realidade exterior e que à primeira vista permanecem ocultas à lógica quotidiana. Em “Voz nos Montes de Almada”¹⁴⁴, a associação metafórica entre “sol” e “cão” deriva da falta de liberdade da classe operária e das más condições de trabalho a que está sujeita:

Olá sol cão de dez minutos!

¹⁴³ Cf. *Ibidem*, p. 108.

¹⁴⁴ Cf. *Idem*, *Nobilíssima Visão*, *op. cit.*, p. 21-22.

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

Bom dia aí no céu, longe da terra!
Havias de vir connosco lá para dentro,
brilhar lá dentro, belo como fogo no mar!
Havias de aprender a empalidecer havias de aprender a
vomitar
quando o fumo é demais e agonia. Tu
vomitarias... raios!
Mas não podes, sabemos
que não podes, sabemos
que estás preso, de empreitada
aí no céu como nós na terra.
Ó sol, bom sol, é cómico! Filaram-te.
Puseram-te a coleira, eh, sol, estás preso!
Estás proibido de ir lá baixo, ouviste?
Estás proibido de ir connosco lá para baixo.
Eh, sol, que dizes? Tudo proibido.
Do teu lado direito, do teu lado esquerdo
(...)

Assim, o sol também está preso como o cão, porque não pode acompanhar os operários ao interior das oficinas. Porém, se o fizesse, empalidecia e aprenderia a vomitar (talvez a revolta recalcada), tal como acontecia com os operários. Nos versos finais, a alusão a uma “aurora sem fim duma luz intemerária” tem a ver com a esperança de melhores dias acalentada pelo povo trabalhador. Estes versos são, sem dúvida, uma crítica impiedosa à situação política que o país vivia e que se reflectia nas duras condições laborais, carecendo os trabalhadores de direitos ou de qualquer tipo de protecção:

Pois apesar do fumo espesso e imundo
estes homens adoram a carícia de um sol
que brilha doze horas e acalenta a gente que há no mundo
E mais: falam baixinho
duma aurora sem fim duma luz intemerária
que às oito da manhã saúda virilmente
o sol de dez minutos da população operária

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

Na composição intitulada “arte poética”¹⁴⁵, Mário Cesariny chama explicitamente a atenção do leitor para a impossibilidade de poder perceber esta acção do poeta:

a) o metro
creio em deus pá'
um dois três quá
tod' poderô'
um dois dois três
cridor do céu e da té'
sete sete oito
e em jesus cris'
nove dez on'
nosso senhor
ze doze trê'
o qual está sentá'
quatorze quinze
à mão direi'
zasseis zassete
de deus pàd'tôd'poderô'
um dois três um dois três um quatro quatro
(...)

Adulterando uma conhecida prece religiosa, esta divertida “arte poética” surpreende o leitor e permite-lhe desenvolver a capacidade de se maravilhar perante a novidade das experiências semióticas propostas pelo texto, como também desenvolver um grau de liberdade interpretativa bastante mais alargado.

¹⁴⁵ Cf. *Idem, Manual de Prestidigitação, op. cit.*, p. 10.

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

CAPÍTULO III – INSERÇÃO DA METÁFORA NA POESIA DE CESARINY

Recusando visivelmente qualquer projecto unidimensional de cultura, Mário Cesariny encetar a busca de uma via proficuamente criadora. Consciente da incapacidade da palavra corrente contribuir para uma modificação substancial do seu significado instituído, Cesariny concretizará, ao longo da sua obra, uma incessante e, em larga medida, interminável busca por um dizer que se possa configurar como autêntico, genuíno e efectivo. O hiato entre as palavras e o mundo é um tema detectável ao longo de toda a obra cesarinyana, sendo graças a algumas figuras de estilo que consegue transmitir tal hiato, incluindo a metáfora.

Pires Laranjeira afirma que:

São as figuras de estilo como aquelas relações estruturais particulares que cobrem a distância entre o nível abstracto e o nível figurativo do discurso:

1. “servem”, “vestem”, “dissimulam”;
2. “apregoam”, “sussurram”, “censuram”;
3. “idealizam”, “escusam”, “cantarolam”;
4. “adormecem”, “conseguem”, “transcendem”;

É a persistente ambivalência da língua, do discurso, comunica e incomunica, diz e silencia, simultaneamente. (...) o poeta exprime, o que talvez o leitor ignore sempre; o leitor patenteia o que acaso o poeta nem alcançasse a imaginar.

Contudo, para além desta elementar bifrontalidade, a retórica, as figuras retóricas, dizem o que talvez nunca houvesse nem haja; não dizem o que cru e nu está patente aos olhos de todos. São o poeta e o leitor a, num pacto inconfessado sempre, selarem essa radical ironia.¹⁴⁶

A este propósito cito, o poema intitulado “you are welcome to elsinore”:

Entre nós e as palavras há metal fundente
entre nós e as palavras há hélices que andam
e podem dar-nos morte violar-nos tirar
do mais fundo de nós o mais útil segredo
entre nós e as palavras há perfis ardentes
espaços cheios de gente de costas
altas flores venenosas portas por abrir

¹⁴⁶ Cf. Pires Laranjeira, *As Figuras de Estilo e Outras Figuras*, Braga / Pontevedra, Cadernos do Povo/Poesia, 1990, p. 9.

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

e escadas e ponteiros e crianças sentadas
à espera do seu tempo e do seu precipício

Ao longo da muralha que habitamos
há palavras de vida há palavras de morte
há palavras imensas, que esperam por nós
e outras, frágeis, que deixaram de esperar
há palavras acessas como barcos
e há palavras homens, palavras que guardam
o seu segredo e a sua posição

Entre nós e as palavras, surdamente,
as mãos e as paredes de Elsenor
E há palavras e nocturnas palavras gemidos
palavras que nos sobem ilegíveis à boca
palavras diamantes palavras nunca escritas
palavras impossíveis de escrever
por não termos connosco cordas de violinos
nem todo o sangue do mundo nem todo o amplexo do ar
e os braços dos amantes escrevem muito alto
muito além do azul onde oxidados morrem
palavras maternais só sombra só soluço
só espasmos só amor só solidão desfeita

Entre nós e as palavras, os emparedados
e entre nós e as palavras, o nosso dever falar¹⁴⁷

Aqui se exprime com muita impetuosidade o tormento que resulta da necessidade da palavra e a sua comprovada insuficiência para materializar ou traduzir o mundo. O poeta afirma claramente que existe um nítido distanciamento entre uma voz colectiva, representada pelo pronome pessoal de primeira pessoa do plural, e as palavras que a procuram materializar. A afirmação deste distanciamento é feita através duma expressão cujo verbo, utilizado no presente do indicativo e na terceira pessoa do singular contribui para objectivar a situação, dando ao leitor a noção de que se trata de uma situação real e efectiva. Esse distanciamento que separa o homem das palavras é

¹⁴⁷ Cf. Mário Cesariny, *Pena Capital*, *op. cit.*, pp. 35-36.

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

feito metaforicamente através de várias imagens que, na sua globalidade, remetem para estados de força, introduzem como que uma fronteira entre eles e o homem: é o “metal fundente”, são as “hélices que andam” ou os “perfis ardentes”. Os substantivos desta série não são precedidos de artigo. Essa ausência destina-se a realçar a imagem do distanciamento entre o homem e as palavras, um distanciamento que não se consegue bem definir e que provoca um choque.

Assim, entre o poeta, integrado nessa voz colectiva que se diz como “nós”, e as palavras, há uma barreira metaforicamente representada por imagens que remetem para a não comunicação, para a dificuldade, para o perigo, para a clausura, enfim, para o obstáculo. Se as expressões “espaços cheios de gente de costas” ou “portas por abrir” sugerem a ideia de um ambiente claustrofóbico, no qual a perspectiva de relações humanas é difícil, a expressão metafórica “altas flores venenosas” sugere obstáculo e perigo. Nos dois últimos versos da primeira estrofe, o poeta tenta concretizar essa distância sentida entre ele e as palavras: as escadas, exigindo esforço, no caso de serem subidas, ou cuidado, no caso de serem descidas; os ponteiros dão a ideia de algo rígido; a imagem das crianças sentadas e “à espera do seu tempo e do seu precipício” sugere o prenúncio de uma fatalidade e de um ambiente fúnebre, uma vez que as crianças se caracterizam pela sua vivacidade e dinamismo, que pode ser perigoso para os próprios.

A segunda estrofe introduz uma referência espacial, que também nos remete para clausura. Neste espaço definido como “a muralha que habitamos”, o poeta refere a existência de múltiplas palavras, as quais são globalmente caracterizadas por processos antitéticos. O poeta procura evidenciar uma reformulação do discurso, como se ele tivesse dificuldade em precisar, com exactidão, aquilo que quer dizer.

Na terceira estrofe, destacam-se expressões que, pelos seus significados simbólicos, se configuram como convites à livre interpretação do leitor. Nos amantes e na sua acção pode ver-se o ideal da utilização adequada da palavra. Se o poeta refere a existência de “nocturnas palavras gemidos”, “palavras que nos sobem ilegíveis à boca”, “palavras diamantes palavras nunca escritas / palavras impossíveis de escrever”, a ligação dos versos explica-nos a não existência de “cordas de violino”, assim como de “todo o sangue do mundo” e de “todo o amplexo do ar”, ou seja, a ausência de musicalidade inerente à vida e à vivência do amor.

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

Em “variante da cena anterior”¹⁴⁸, a descrição melancólica de uma natureza morta traduz, de modo intenso, o desalento e o cansaço provocados pela incapacidade da linguagem em agir e libertar aspectos visíveis:

Onde uma pancada súbita nos faz largar a presa
onde o extremo limite do horizonte é assinalado por uma gigantesca toalha de pedra
onde não é conveniente que entre o homem
onde a fortuna a que os mestres aludem é um licor muito forte em ânforas de prata
onde os olhos se movem precipitadamente
onde um rosto azulado estremece de olhos fechados
onde a infinita meiguice dos noivos gravou a oiro as nuvens da montanha
onde a estatura atlética dos túneis chama dragões que cantam e atacam
onde novas pazadas de carvão fazem gritar dois homens aterrados
onde uma carta e a sua maravilhosa odisseia são dirigidas pelo desconhecido mau
grado as explosões tremendas que se sucedem
graças a um filtro milagrosamente ileso que no interior da massa líquida descobre
um cavaleiro em mutação constante
a imensa distensão do globo
onde salta para leste-sudoeste o vento e o céu fica brilhante e a terra desconhecida
onde o assunto principal é uma pequena barca munida de dois pares de remos oculta
em certo ponto do paredão que serve de ancoradouro aos grilos e aos fantasmas
onde o dia seguinte é uma canção igual para os fugitivos
onde nunca ninguém alcançará a cidade sabendo-se que a água gelada à altura do peito
separa a pele da carne e as mãos das mãos
onde, presas da agitação que precipita as catástrofes
há quatro formas brancas no horizonte
onde o assalto é a última esperança
onde à luz amarela da lâmpada de arco que ilumina a estatura do homem recém-
chegado
milhares de berços de soldados-crianças são atirados do deserto para o mar

O poeta, desejando enfatizar o *topos* em que decorre a acção, recorre a metáforas, mas essa tentativa não chega a ser totalmente conseguida, uma vez que as várias reformulações propostas pelo poeta se apresentem sempre incompletas.

No primeiro verso, Mário Cesariny identifica o lugar da acção com o de uma

¹⁴⁸ Cf. *Idem, Manual de Prestidigitação, op. cit.*, p. 130.

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

“pancada súbita”, seguindo-se uma hipérbole “gigantesca toalha de pedra” no segundo verso, que nos remete metaforicamente não só para imagens de solidez, mas também de oclusão. No terceiro verso, a presença do substantivo “homem” precedido do artigo definido enfatiza o objecto considerado em si, isto é a imagem de proibição estende-se a toda a raça humana e não a um homem particular. No quarto verso, Cesariny identifica a fortuna como algo de muito forte e que se encontra encerrado ou enclausurado. Com a expressão “o assunto principal é uma pequena barca...”, o poeta assimila o tema central a algo sem muita importância, quase irreal: o dia seguinte não traz nada de novo “o dia seguinte é uma canção igual...”. No último verso encontro a metáfora da impossibilidade de expressão. De facto confrontando o vocábulo “berços”, denotativo de local de descanso do bebé, isto é, daquele que precisa do cuidado e da atenção dos outros para se desenvolver, e a expressão “soldados-crianças”, formada por dois nomes, verifica-se que o significado do segundo anula o simbolismo do primeiro: àquele que faz a guerra, junta-se a referência a um ser que ainda não pode ser responsabilizada pelos seus actos. Assim, a metáfora “soldados-crianças” designa os que cumprem as ordens dos outros, incapazes todavia de as compreenderem. E isto não pode deixar de ser associado aos soldados portugueses que participaram na guerra do Ultramar, durante o Estado Novo, e à forma como muitos deles vinham de África (do deserto): em caixões nos navios (regressar pelo mar).

Essa acção de “lançamento” tem como ponto de partida o deserto e como ponto de chegada o mar. Se o deserto representa um lugar onde a ausência de água torna extremamente difíceis as condições de vida, o mar é, neste texto, sinónimo de morte, uma vez que a ausência de terra firme associada à grande extensão de água pode causar o afogamento. Este texto apela, com um maior dinamismo e contestação inconformista, à necessidade de uma expressão que lhe venha completar o sentido e é ilustrativo de uma das formas cesarinyanas de inserção da metáfora na poesia: a sucessão de metáforas, uma por cada verso, numa sequência alegórica assindética, cuja decifração é subtilmente revelada no final.

Um outro poema onde diferentes metáforas são inseridas é “autografia”:

Sou um homem
um poeta
uma máquina de passar vidro colorido

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

um copo uma pedra
uma pedra configurada
um avião que sobe levando-te nos seus braços
que atravessam agora o último glaciar da terra
O meu nome está farto de ser escrito na lista dos tiranos: condenado à morte!
os dias e as noites deste século têm gritado tanto no meu peito que existe nele uma
árvore miraculada
tenho um pé que já deu a volta ao mundo
e a família na rua
um é loiro
outro moreno
e nunca se encontrarão
conheço a tua voz como os meus dedos
(antes de conhecer-te já eu te ia beijar a tua casa)
tenho um sol sobre a pleura
e toda a água do mar à minha espera
quando amo imito o movimento das marés
e os assassínios mais vulgares do ano
sou, por fora de mim, a minha gabardina
e eu o pico do Everest
posso ser visto à noite na companhia de gente altamente suspeita
e nunca de dia a teus pés florindo a tua boca
porque tu és o dia porque tu és
a terra onde eu há milhares de anos vivo a parábola
do rei morto, do vento e da primavera
Quanto ao de toda a gente – tenho visto qualquer coisa
Viagens a Paris – já se arranjaram algumas.
Enlaces e divórcios de ocasião – não foram poucos.
Conversas com meteoros internacionais – também, já por cá passaram.
Eu sou, no sentido mais enérgico da palavra
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

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

nas costas

a servir de combustível¹⁴⁹

(...)

Esta composição caracteriza-se por uma autodefinição do enunciador. Logo no primeiro verso, o poeta caracteriza-se como sendo um homem, ou seja, o enunciador aproxima-se dos demais membros da sua espécie, verificando-se de seguida um esforço por fixar um conjunto de atributos capazes de completarem a definição anteriormente apresentada. Cesariny autodefine-se através de diferentes metáforas, assim, o autor propõe sucessivamente termos como “um poeta”, “uma máquina de passar vidro colorido”, “um copo”, “uma pedra”, “uma pedra configurada” e “um avião” que realiza determinadas acções. Através destes termos simbólicos, o poeta tente definir-se como um ser não apenas transformador do mundo, mas também como revitalizador, isto é, graças ao poema, reorganiza criativamente o real. Mas ao contrário do poema anterior, este omite (pelo menos na parte inicial) o verbo copulativo que opera a identificação metafórica, o que consubstancia uma forma diferente de inserção da metáfora no poema. A metáfora resulta mais elíptica, por conseguinte.

Entre “um copo” e “uma pedra” ocorre um nítido corte, visível no espaço em branco que separa os dois nomes. A existência destes espaços em branco também introduz uma nova forma de inserir a metáfora no texto poético: se confrontar este poema com “variante da cena anterior”, verifica-se que este processo de separação de metáforas está ausente deste último texto. Em “autografia”, o poeta anuncia a sua dificuldade em encontrar um termo susceptível de resumir em si o seu carácter profundamente complexo e polifacetado. Todavia, a escolha dos termos metafóricos não é arbitrária; se o copo é um objecto concreto cujos usos o relacionam intimamente com a alimentação, com o dar de beber a quem tem sede, aspectos pelos quais o poeta se auto-apresenta, talvez como criador, de igual forma, também o vocábulo “pedra” representa uma entidade sólida que possibilita criar alicerces e construir, deste modo se aproxima da concepção de poeta como construtor.

Mas a actividade do poeta não se resume a criar e a construir. No verso seguinte, já se autodefine como “uma pedra configurada”, procurando evidenciar a sua faceta de

¹⁴⁹ Cf. *Idem, Pena Capital, op. cit.*, pp. 37-39.

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

transformador do mundo. Esta expressão renova o termo imediatamente antecedente, originando uma nova realidade diversa da que existe anteriormente.

No final da primeira estrofe, o poeta autodefine-se como “um avião”, uma máquina que consegue elevar-se nas alturas e cuja actividade se concretiza numa incessante exploração dos limites longínquos do seu mundo. Note-se também que este “avião que sobe” não se identifica com um ser solitário, uma vez que inclui em si uma relação com um outro, representado pelo pronome pessoal “-te”.

Incapaz de se autodefinir por um único termo que se apresente como concreto, ele encontra o seu nome na lista daqueles que exercem a tirania.

O esforço de autodefinição concretiza-se em seguida pelo recurso a numerosas hipérboles e antíteses, que amplificando afectivamente a informação apresentada, contribuem para dar a conhecer o poeta como um ser complexo e profundamente multifacetado, incapaz de se autodefinir por um ser único termo. Assim, identifica-se com o pico do Everest e “uma carruagem de propulsão”, capaz de transportar muitas pessoas e muitas histórias em si.

A acção revitalizadora da metáfora aprofunda-se no próprio modo como é feita a recuperação de uma história em “e era uma vez este homem”:

E era uma vez este homem
que era um chevrolet
casado com uma mulher de vidro
que era uma colher de prata
Tempos depois sobreveio uma zanga
que era uma criança nua
entre umas tábuas de passar a ferro
e dois elevadores lindíssimos¹⁵⁰

A expressão que inicia este poema remete para o mundo do maravilhoso e do inverosímil, apela a um tempo fantasioso e imaginário, no qual tudo pode acontecer. E, de facto, a fórmula inicial dos contos de fadas introduz com toda a naturalidade a fantasia de uma surpreendente metáfora, quarta forma, pois de inserir a metáfora na obra poética surrealista de Cesariny.,

¹⁵⁰ Cf. *Ibidem*, pp. 40-42.

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

Os insólitos atributos definidores das duas personagens só podem ser compreendidos em termos de um funcionamento metafórico. Quer o homem, quer a mulher são sempre definidos com o verbo ser, o qual exprime uma essência, uma natureza ou uma qualidade intrínsecas ao sujeito.

O homem é definido como sendo um “chevrolet”, isto é, uma máquina caracterizada pelo seu dinamismo e velocidade, ao passo que a sua companheira é identificada com o vidro e “uma colher de prata”. Estes atributos procuram não só diferenciar os dois sexos, em termos de actividade / passividade, mas também caracterizar a personagem feminina como um ser cujo comportamento não se revela totalmente ajustado ao seu companheiro: ela é apresentada como sendo frágil e, até certo ponto, excessivamente susceptível (“mulher de vidro”), a que se associam semas de riqueza, nobreza ou elegância, mas também de excessiva delicadeza, representados pela sua identificação com “uma colher de prata”. Por outro lado, sendo o vidro um mau condutor do dinamismo que uma máquina carrega, julgo poder ver nesta caracterização uma certa clausura da parte da mulher em unir-se intimamente com a personagem masculina.

Nesta relação ocorre, após um período temporal relativamente indeterminado, uma zanga que é definida como sendo “uma criança nua”, significativamente emergente entre “entre umas tábuas de passar a ferro e dois elevadores lindíssimos”. Esta criança, de aparência frágil e desprotegida, traduz o ponto culminante de uma nítida diferença entre os sonhos de felicidade eterna e a dura realidade das contrariedades das lides domésticas. De facto, se os elevadores constituem, já por si e pelo seu número par, um símbolo de ascensão e de riqueza, ainda realçados pela presença do adjectivo “lindíssimos”, os mesmos opõem-se, pela sua verticalidade, à horizontalidade de “umas tábuas de passar a ferro”, que figuram a dura realidade do quotidiano. A metáfora aparece, pois, inserida tal como se tratasse de um conto de fadas desconstruído no seu típico final feliz. Aqui, eles não viveram felizes para sempre.

Após esta primeira estrofe, o leitor é confrontado com a insólita introdução de um vocábulo pertencente à linguagem técnica, o “metrónomo”, aparelho que serve para efectuar uma contagem rigorosa do tempo, e com a sugestão de que a responsabilidade deste vocábulo não pertence à voz do enunciador:

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

Metrónomo (disseram eles)

Verdadeira saudade pernlonga
o pára-raios pôs-se a esfardar romanticamente o toldo
de uma máquina de escrever disposta para o amor às quatro no interior de um quarto
que era uma planície redonda semeada de vírgulas violeta
com um pequeno garfo nas costas
que era o amanhecer que é uma árvore
na boca de uma mosca de veludo rosa

Metrónomo metrónomo (disseram eles ainda)
é uma árvore é uma pedra que vai começar o terceiro canto?

É a aflição dos outros, meu amor.

Sendo o metrónomo um aparelho utilizado para marcação de pequenos intervalos de tempo sucessivos e iguais, julgo que a introdução deste vocábulo, assim como a sua repetição, reforçada uma estrofe mais abaixo, procuram traduzir o ponto de vista daqueles que, incapazes de apreenderem o amor, se limitam a contabilizar, em termos estritamente materiais, o tempo e as acções desenvolvidas pelos vários intervenientes nesse amor.

Nesta terceira estrofe, encontramos uma visão metafórica da relação amorosa, o princípio masculino, simbolizado pela verticalidade do pára-raios, que corteja o princípio feminino, representado pela máquina de escrever, a qual se apresenta significativamente “disposta para o amor”. Porém, esta relação, ainda que seja vista como fonte de luz e de vida, susceptível de, pela sua carga simbólica e afectiva, modificar o curso dos acontecimentos, não parece consumir-se totalmente, uma vez que ela tem lugar num espaço definido como simultaneamente enclausurado e aberto, caracterizado pela presença metafórica de “vírgulas violeta com um pequeno garfo nas costas”. Se a vírgula é, no âmbito dos sinais de pontuação, a tradução de um momento de pausa na escrita, o facto de elas se encontrarem associadas a uma cor que representa a morte ou a tristeza e possuírem “um pequeno garfo nas costas” faz com que o espaço, por si só, contribua para impedir esta relação amorosa. De facto, a presença deste “garfo nas costas” introduz no leitor a suspeita da existência de algo que, não sendo totalmente visível, constitui, todavia, uma dor que permanece e é sentida. Além disso, o

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

“garfo nas costas” remete para a expressão “ser apunhalado nas costas”, metáfora de traição, sugerindo a troca do punhal pelo quotidiano “garfo” as pequenas (grandes) traições domésticas que os casais concretos podem cometer ou então aquela expressão pode ser metaforicamente interpretada como a aprendizagem precoce da violência, que aumentará progressivamente pela vida fora até chegar ao estágio do “punhal nas costas”.

Assim, o poeta questiona-se explicitamente acerca do modo como se irá processar esta relação: se ela será fonte de vida, simbolizada pela presença da palavra “árvore”, se apenas dor, agressão ou incapacidade para amar, representada pelo vocábulo “pedra”.

Na segunda parte do texto, marcado pela utilização da primeira pessoa verbal, o poeta evoca, a partir do momento presente, um tempo passado, dirigindo-se a um destinatário representado pela expressão “meu amor”:

as crianças brincavam nos jardins
com um pequeno garfo nas costas
sem dúvida o mesmo de há bocado
e até era domingo vê lá tu
de repente apareceste muito devagar a meu lado
arrastando sem esforços dois aparadores baratíssimos
ai! a minha tristeza não era uma barca
breve houve lapidações em série
com um ligeiro clic de chafagem aberta
todos os meus irmãos começaram a andar velozmente para trás
pobres dos meus irmãos que será feito deles e de nós que fizemos?

A evocação da imagem das crianças a brincar nos jardins, num dia enfaticamente identificado com o domingo, procura recuperar o enquadramento típico de uma cena familiar, a qual, todavia, não parece concretizar-se totalmente, uma vez que ela surge, aos olhos do poeta, marcada pela presença de um acontecimento susceptível de modificar o desenrolar da acção. De facto, as crianças que brincavam são apresentadas como possuindo “um pequeno garfo nas costas”, o qual mantém com o acontecimento descrito na primeira parte do texto uma relação de proximidade.

A acção suscita no poeta um sentimento de tristeza, de dor e de indignação. O poeta recusa a identificação da sua tristeza a uma “barca”, isto é, a um sentimento superficial,

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

pouco profundo e susceptível de se modificar ou mover com facilidade. Origina-se um estado de sofrimento e de violência tal no poeta que a própria imagem do mundo e dos seus seres é alterada, facto que motiva a reflexão final do poeta.

Contudo, a força transformadora e revitalizadora do amor acaba por vencer e impor-se:

Impossível saber-se até onde irá connosco a nossa confiança
Ficaste, mão que aperto todas as manhãs para atravessar incólumes os espaços vazios
Ficaste, peito sangrento do mundo largada para o sol entre os bichos e eu
tu meu único amor meu amor meu múltiplo amor meu
tu que és uma mesa redonda enamorada dos seus próprios círculos
um alcaide sem discos um maço de cigarros
que se descobriu flor
que se descobriu água
que se abriu de repente
que gritou de repente
que implantou na minha vida de repente a corola perfeita
da desorganização

À afirmação da permanência do amor e do ente querido, seguem-se orações explicativas que concretizam, no quotidiano, essa força revitalizadora do amor, enfaticamente sublinhada pela reiteração do pronome possessivo “meu” e do nome “amor”. A ausência de pontuação sublinha a solidez e a profundidade da relação que une o poeta e o seu destinatário intratextual.

Explicitamente endereçado a esse ente querido, assinalado pela presença do vocativo “tu”, a composição apresenta, em seguida, um conjunto de enunciados que possibilitam definir a sua essência por meio de vários atributos. O poeta recorre expressamente ao presente do indicativo do verbo ser, processo pelo qual exprime um estado de coisas considerado como real.

O ente querido é definido como sendo “uma mesa redonda enamorada dos seus próprios círculos”. Nesta metáfora da mesa redonda julgo poder ver uma imagem não só da passividade e da feminilidade, como também da perfeição. Todavia, esta mesa é significativamente apresentada como “enamorada dos seus próprios círculos”, atributo que se poderá relacionar com a definição, da primeira parte, do ser feminino como

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

“mulher de vidro” e “colher de prata”.

Esse destinatário recebe ainda as propriedades “alcaide sem discos” e “maço de cigarros”. Se o primeiro destes atributos o visualiza como um chefe a quem falta algo, o segundo permite individualizá-lo como um objecto imprescindível ao sujeito, simultaneamente gerador de actos de prazer e de situações de perda, tendo em conta o apego de Cesariny ao tabaco. Aliás, esta visão do ente querido como ser incompleto é dada a ler também pelo espaço em branco que medeia os dois atributos.

Sob acção do amor, o ente querido sofre uma série de transformações que o revelam como “flor” e “água”, imagens pelas quais o poeta procura exprimir o seu renascimento, a recuperação da sua pureza e simplicidade primordiais, numa palavra, a sua reconfiguração como elemento essencial à vida.

Se, por um lado, a enumeração das orações relativas pode ser concebida como um processo de exploração das diversas variações conceptuais desta revelação do ente querido, que obriga o leitor a reparar na intensificação dos significados, a tripla repetição da expressão “de repente” permite ao leitor apreender a modificação substancial e inesperada que esse ente causa no poeta, ou seja, esta parte do poema consubstancia uma nova forma de inserir a metáfora no texto poético: a oração relativa, predicada pelo verbo copulativo “ser” e pelo sintagma preposicional “de repente”, tradutor da surpresa típica da metáfora surrealista.

Depois o tempo verbal muda para o futuro que exprime a consolidação da afirmação da força transformadora e revitalizadora do amor:

Não me encontrarás como um anel na curvatura I – Z do teu dedo mindinho
nem na treva que exalta os teus cabelos
nem no espantoso *hall* da tua testa fechada iluminadíssima
encontrar-me-ás numa nuvem de escamas milimétricas em torno da tua boca
com toda a força principal na boca
ou nesta casa que é um homem morto
rodeado de rostos sempre translúcidos

A escolha da presença do poeta nas proximidades da boca, de um modo subtil e quase invisível, é susceptível de várias leituras. Por um lado, pode ser interpretado como sendo submisso ao ente amado, mas, por outro, pode também ser lido como uma

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

presença constante e não perturbadora. É significativa a escolha da boca, pois é através dela que nos alimentamos, isto é, um meio assegurador da vida. Quando o poeta diz “com toda a força principal na boca” constitui um meio de sublinhar a sua importância e imprescindibilidade para o ente querido, a que se associa também a noção de que é pela boca que as palavras ganham vida. A metáfora “casa que é um homem morto” introduz, todavia, um elemento de perturbação nesta descrição lírica do amor.

A composição acaba com uma irónica desconstrução do mundo fantasioso e inverosímil com que se iniciara o texto:

– Onde está o homem que era um chevrolet
casado com uma vírgula de amianto?
Certo e sabido que anda sobre as águas que o matei sem querer
estas estrelas brilham com tal nitidez
que acabam sempre por tornar-se suspeitas

Não importa transfigurá-lo-ei em poderoso egípcio

Abracadabra! Vram! Abracadabra!

Os teus olhos estão belos como a lua dos rios exteriores

Assim, o poeta questiona-se acerca do destino dado a uma das personagens e parodicamente propõe-se, por meio de um acto de magia linguística, a transfigurá-la “em poderoso egípcio”. Tal acto, apenas do domínio da imaginação, é materializador de uma nova forma de inserir a metáfora na poesia cesarinyana, permitirá assegurar a relação deste homem com essa mulher, definida na primeira parte como “uma colher de prata” e aqui novamente redefinida como “uma vírgula de amianto”. No final o poeta compara os olhos com a lua dos rios exteriores, com esta comparação o poeta transmite-nos a possibilidade de uma alteração, caso as condições de fusão cósmica se alterem. É interessante a metáfora subjacente que identifica o poeta com um mágico, capaz de transfigurar seres, pois, de facto, a metáfora transfigura poeticamente a realidade. A originalidade está em assumir o processo literalmente como um acto de magia.

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

A composição “O poeta chorava...”¹⁵¹ é feita na terceira pessoa, o que confere objectividade ao texto:

O poeta chorava
o poeta buscava-se todo
o poeta andava de pensão em pensão
comia mal tinha diarreias extenuantes
mas buscava uma estrela (talvez a salvação?)
O poeta era sinceríssimo honesto total
raras vezes tomava o eléctrico
em podendo
voltava
não podendo
ver-se-ia
tudo mais ou menos
como os ladrões

Definido, desde logo, como um ser economicamente marginalizado e sofredor, quando faz referência aos problemas intestinais, o poeta revela-se fiel aos seus ideais. Mas esta fidelidade “sinceríssimo honesto total” é claramente contraposta à sua capacidade financeira, de tal modo que o poeta é comparado com os ladrões.

E agora o poeta começou por rir
rir de vós ó manutensores
da afanosa ordem capitalista
depois comprou jornais foi para casa leu tudo
quando chegou à página dos anúncios
o poeta teve um vómito que lhe estragou
as únicas que ainda tinha
e pôs-se a rir do lôgro, é um tanto sinistro,
mas é inevitável, é um bem, é uma dádiva.

A presença da conjunção copulativa em posição inicial de verso introduz um acréscimo significativo de informação. Quando confrontado com os “manutensores / da afanosa ordem capitalista”, o poeta mostra-se detentor de uma importante e eficaz arma

¹⁵¹ Cf. *Idem, Nobilíssima Visão, op. cit.*, pp. 7-8.

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

de combate: o seu riso autêntico e demolidor.

Ao contrário dos outros, o poeta é um ser que persegue uma “estrela” e que, conhecendo já excessivamente bem as agruras do mundo, se revela superior e vitorioso, ao ponto de se poder assumir como imune a quaisquer tentativas de controlo da sua liberdade de sonhar e de criar. Nesta perspectiva, se a violência dos outros pode ter lugar num ritmo crescente, encerrando na prisão o poeta, que fora previamente destituído da sua condição humana, a superioridade do poeta revela-se pelo facto de este ser capaz de transcender quaisquer clausuras a que seja submetido, inclusivamente a da morte:

Tirai-lhe agora os versos que êle mesmo despreza,
negai-lhe o amor que êle mesmo abandona,
caçai-o entre a multidão.
Subsistirá. É pior do que isso.
Prendei-o. Viverá de tal forma
que as próprias grades farão causa com êle.
E matá-lo não é solução.
O poeta
O Poeta
O POETA
Destrói-vos

E a afirmação desta vitória processa-se num ritmo gradativo, visível graficamente no modo como a própria grafia das maiúsculas é concretizada. Neste poema, pois, a inserção da metáfora faz-se através da sua revelação enquanto tropo por leitura contextual: “choro” e “riso”, nas suas variantes lexicais, não têm significado literal, mas metafórico, em que o primeiro significa opressão e revolta, e o segundo, resistência e vitória. Tratar-se-á de uma escrita de combate, mas cujas armas, ao contrário de uma outra forma de intervenção, que Cesariny aqui explicitamente ironiza, serão tão somente as do exercício de uma palavra profundamente cómica.

Eis agora a composição “canto da hora do banho”:

ó mar contente, tão frio
que o verde das ondas é neve
fazes meu corpo tão leve,

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

no ar, vazio!
meus seios, cabelos, tudo é brando!
na mão do mar talhado cerce
vou, como se a um velho comando
desobedecesse!

e raia de leve um sol macio
que ainda não amadurou
frio
de manhã forte e silenciosa, calma
as minhas mãos nem são de gente
são formas de água, de neve
sobre o maillot¹⁵²

Existe neste poema um conjunto de elementos que situam espacialmente a acção num ambiente marinho e uma voz feminina que, interpelando o mar, afirma a sua determinação em ir ao seu encontro. Essa presença feminina está identificada indirectamente pela referência a determinadas partes do seu corpo (os seios e os cabelos) e à sua veste (o maillot) e narra o seu processo de encontro com o mar. Dirigindo-lhe, de início apenas verbalmente, essa voz elogia-lhe o seu poder e a sua capacidade transformadora. De facto, euforicamente caracterizado, o mar é descrito como capaz de fazer seu corpo “tão leve” e “vazio”. Se essa capacidade transformadora do mar é realçada por uma forma verbal no presente do indicativo, que exprime uma acção real e efectiva, a identificação do sexo da voz é confirmada através das referências explícitas que são feitas e que não podem ser desprezadas. Essa pouca caracterização do ser feminino, assinalada apenas pela presença dos vocábulos “seios”, “cabelos” e “maillot” e pelo seu comportamento de relação com o mar, constitui um convite ao leitor para que, à medida da sua fantasia e imaginação, desenhe esta mulher.

A capacidade de o mar transformar o seu corpo, que metaforicamente abandona o estado sólido para adquirir um certo estado gasoso, é essencial para esta análise. A segunda estrofe introduz uma novidade face à primeira: a relação de fusão entre essa voz interpeladora e o mar, a qual é antecedida por um quadro ou moldura da natureza. Este embelezamento, largamente enriquecida pela presença de diversos adjectivos, nos

¹⁵²Cf. *Idem, Manual de Prestidigitação, op. cit.*, p. 9.

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

quais sobressaem os que mais directamente se relacionam com as sensações tácteis e auditivas, permite acrescentar à simplicidade do quadro anteriormente descrito um conjunto de elementos novos de carácter afectivo. Todavia, note-se que, contrariamente à estrofe anterior em que a natureza, representada pelo mar, se apresentava ostensivamente realizada e completa, a relação agora entre a mulher e o mar é acompanhada, ao nível do elemento exterior e observador (o sol), por uma certa sensação de incompletude.

Neste contexto, a relação de fusão entre a mulher e o mar, anteriormente apenas enunciada, concretiza-se através da recuperação por parte desse corpo do elemento líquido. As mãos do corpo da mulher transformam-se no próprio elemento líquido do mar e adquirem o seu atributo da frialdade, com que se inicia a composição. Portanto, a mulher identifica-se metaforicamente com o mar, e a metáfora é inserida gradativamente, numa comunhão paulatinamente sugerida de corpos e de atributos psicológicos: frieza, leveza, força, calma, silêncio...

Outra composição pertinente é a intitulada “exercício espiritual”:

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 aurora¹⁵³

Este poema revela-se construído segundo um princípio paralelístico, mais uma forma de inserir a metáfora no texto poético cesarinyano, e de enfatizar a sua importância. É visível em toda a composição uma estrutura bimembre, em que, um dos termos contrapõe o segundo, sistematicamente considerado como inadequado e objecto de substituição pelo primeiro. Assim, parece que o poeta procura afirmar a necessidade de busca activa de um estado metafórico que lhe permita transcender a desolação e a

¹⁵³ Cf. *Ibidem*, p. 128.

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

negatividade do estado presente.

Na primeira estrofe, Cesariny propõe substituir o substantivo abstracto “ideia” pelo substantivo concreto “rosa”. Não sendo em nada semelhantes, Cesariny sugere o nome concreto para representar a beleza e a alegria, em vez do substantivo abstracto que representa os deleites pecaminosos da imaginação humana. Em seguida, o poeta afirma a necessidade de substituir o vocábulo “pantera” pelo vocábulo “azul”. Se o primeiro é um nome concreto que contém em si semas que remetem para a animalidade, a ferocidade e a vida selvagem, o adjetivo azul revela outros significados diferentes: por um lado remete para a cor do céu sem nuvens que transmite a consolação, onde se obtém a calma, a paz, a fraternidade. A proposta de substituição do vocábulo “inocência” por “febre” possibilita associar a elevação da temperatura acima do normal à ingenuidade dos seres. A substituição do vocábulo “um homem” por “o mundo” introduz nesta estrofe uma alteração substancial: são os únicos nomes precedidos de determinantes. Assim, quando o poeta afirma esta substituição, parece que ele procura substituir aquilo que remete para algo de singular e indefinido por algo de geral, colectivo e notoriamente conhecido por todos, exprimindo por estas palavras a sua confiança na possibilidade de obtenção de um estado de conforto.

Na segunda estrofe, o poeta propõe substituir os vocábulos ou as expressões “arcano”, “Agora”, “Um Ano” e “aurora” respectivamente por “candelabro”, “Para Sempre”, “O Dia” e “Maria”, substituições metafóricas que se revelam insólitas e confusas. Surgem aqui, pela primeira vez, diversas palavras grafadas com letra maiúscula, processo pelo qual o poeta procura, de alguma maneira, individualizá-las e, destacando-as, captar a atenção do leitor.

Assim, o poeta pretende, com esta organização intencional do texto, jogar com as palavras, mostrando nos seus processos múltiplos de mutabilidade e de transferência, o seu carácter arbitrário.¹⁵⁴ De facto, as palavras adquirem uma mutabilidade, que torna imprevisíveis as suas combinações, permutações ou fusões, de tal modo que qualquer uma nos pode conduzir imediatamente a quaisquer outras, numa abundância de metáforas, como se os vários nomes não fossem mais do que palavras-chave de um dicionário poético. Tais técnicas possibilitam constituir visões insólitas e inesperadas do real, como é apanágio do surrealismo. Assim, este poema mostra a dolorosa

¹⁵⁴ Cf. M.^a de Fátima Marinho, *O Surrealismo em Portugal*, op. cit., p. 367.

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

consciência do poeta acerca da necessidade de restituir às palavras a sua força intrinsecamente renovadora e criativa.

Na composição “II”¹⁵⁵, a liberdade absoluta concedida às palavras também permite a ligação entre termos concretos e termos abstractos, entre termos que comportam notações temporais e termos com cargas semânticas conceptuais, numa permanente junção e interpenetração de planos, capaz de aumentar o grau de perceptibilidade e de singularização do objecto estético e simultaneamente surpreender o leitor. Apresentando uma determinada reorganização de uma realidade previamente desarticulada, esta composição, procura surpreender a realidade.

um grande utensílio de amor
meia laranja de alegria
dez toneladas de suor
um minuto de geometria

quatro rimas sem coração
dois desastres sem novidade
um preto que vai para o sertão
um branco que vem à cidade

uma meia-tinta no sol
cinco dias de angústia no foro
o cigarro a descer o paiol
a trepanação do touro

mil bocas a ver e a contar
uma altura de fazer turismo
um arranha-céus a ripar
meia-quarta de cristianismo

uma prancha sem porta sem escada
um grifo nas linhas da mão
uma Ibérica muito desgraçada
um Rossio de solidão

¹⁵⁵ Cf. Mário Cesariny, *Manual de Prestidigitação*, *op. cit.*, p. 76.

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

Deste modo, o quotidiano jamais é revelado na sua banalidade ou mediocridade. O poeta usa várias metáforas para nos mostrar o estado da cidade. A metáfora é aqui inserida pela sistemática substituição do abstracto pelo concreto ou pela colagem do concreto ao abstracto. Nesta óptica, a irrupção da imaginação e do maravilhoso, permite uma justaposição de múltiplos elementos insólitos e díspares, dinamiza este real quotidiano tornando-o ostensivamente revelador dos mais secretos, variados e surpreendentes matizes semânticos, vistos no poema “falta por aqui uma grande razão”:

falta por aqui uma grande razão
uma razão que não seja só uma palavra
ou um coração
ou um meneio de cabeças após o regozijo
ou um risco na mão
ou um braço para a história
da imaginação

(...)

falta uma grande realmente razão
apenas entrevista durante as negociações
oclusa na operação do fuzilamento cantante
rodoviária na chama dos esforços hercúleos
morta no corpo a corpo do ismo contra ismo

falta uma flor
mas antes de arrancada¹⁵⁶
(...)

Socorrendo-se de um discurso de terceira pessoa, meio pelo qual procura conferir objectividade ao seu relato, o poeta afirma ao longo do texto a ausência de algo. Esta ausência é dada a ler pela reiteração, em posição inicial de verso, da forma verbal “falta” cujo tempo e modo verbais exprimem uma acção coincidente com o momento presente da enunciação e, por conseguinte, real e efectiva.

O poeta enumera alguns termos que poderiam singularizar essa entidade ausente:

¹⁵⁶ Cf. *Idem, Uma Grande Razão – os poemas maiores, op. cit.*, pp. 25-27.

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

algo que transcenda “uma palavra”, “um coração”, “um meneio de cabeças após o regozijo”, “um risco na mão” ou “um braço para a história / da imaginação”. Parece que, nas suas dimensões intelectual e afectiva, estes vocábulos procuram, na sua globalidade, exprimir valores que se relacionam como uma vivência pena e efectiva da vida e das relações humanas, vivência essa na qual dimensões como o amor, a amizade, mas também a imaginação jamais estejam ausentes ou defectivamente presentes. São estas dimensões que as imagens da segunda estrofe exemplificam e que a terceira singelamente concretiza.

A presença da conjunção adversativa em posição inicial de verso marca uma clara ruptura relativamente à afirmação anterior: a ausência, reiteradamente enunciada, traduz-se na imagem de “uma flor / mas antes de ser arrancada”. Esta imagem tão rica nos seus valores conotativos, resume, pois o sentimento de ausência ou de perda, desde sempre enunciado. É, com efeito, através da flor viva, isto é, da flor que não sofreu uma violência brutal, da flor que não foi desenraizada, que essa ausência pode, com eficácia, ser superada. Assim, metaforicamente, a razão é a flor com raiz.

“Mágica”¹⁵⁷ é uma composição que pertence à colectânea *Manual de Prestidigitação*, relacionando-se ostensivamente, como o próprio título o indica, com a actividade deste poeta-prestidigitador.

É uma estrada no céu silenciosa
um anão sem ninguém que o suspeite
é um braço pregado a uma rosa
um mamilo escorrendo leite

São edénicos anjos expulsos
sonhando quietude e distância
são homens marcados nos pulsos
é uma secreta elegância

Nela encontramos um conjunto de metáforas que, associadas à acumulação e à ostensiva presença do verbo *ser*, na terceira pessoa do presente do indicativo, possibilitam apontar para a definição de uma poética original e corrosiva:

¹⁵⁷ Cf. *Idem, Manual de Prestidigitação, op. cit.*, pp. 136-137.

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

São velhos demónios ociosos
fitando o céu bailando ao vento
são gritos rápidos, nervosos
que destroem todo o pensamento

É o frio deserto marinho
operando na escuridão
é o corpo que geme sozinho
é a veia que é o coração

São aranhas jovens, pernaltas
arrastando embrulhos para o mar
são altas colunas tão altas
que o chão ameaça estalar

São espadas voantes são vielas
passeios de todos e de nenhuns
são grandes rectas paralelas
são grandes silêncios comuns¹⁵⁸

Cesariny define a sua poesia nos últimos dois versos da sétima quadra:

É uma edição reduzida
das aras da história sagrada
é a técnica mais proibida
da mágica mais procurada
...

A transposição metafórica e as numerosas antíteses produzem insólitas e constantes interpenetrações de planos supostamente não compatíveis, provocando, assim, um efeito surpresa ao estabelecer uma relação inesperada entre objectos, instituindo uma visão inesperada, inovadora e multifacetada do real:

O navio de espelhos
não navega cavalga

¹⁵⁸ Cf. M.^a de Fátima Marinho, *O Surrealismo em Portugal, op. cit.*, p. 370.

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

seu mar é a floresta
que lhe serve de nível

ao crepúsculo espelha
sol e lua nos flancos

por isso o tempo gosta
de deitar-se com ele

os armadores não amam
a sua rota clara

(vista do movimento
dir-se-ia que pára)¹⁵⁹
(...)

O lexema “navio” é semanticamente caracterizado pela ausência de vida e por ser um objecto inanimado que se movimenta exclusivamente na água, mas através da forma verbal “cavalga”, empregue expressa no modo da realidade, o indicativo, adquire outros traços característicos já de seres vivos, movimentando-se privilegiadamente em terra e com vontade própria. O vocábulo “cavalga” transmite ao leitor uma certa noção de movimento dinâmico, de salto de um determinado espaço. O verbo pode ser, pois, uma forma dinâmica de inserir metáforas surpreendentes no texto cesarinyano: aqui, “cavalga” materializa imediatamente a identificação metafórica entre “navios de espelhos”, que predica, e o cavalo.

Fundidas duas realidades opostas, não é de espantar que os restantes dísticos desta composição liguem planos, à partida percebidos como distantes ou antitéticos: a terra e o mar, o crepúsculo e o dia ou a noite, o dinamismo e a estaticidade, a presença e a ausência, a multiplicidade e a unicidade, entre outras.

¹⁵⁹ Cf. Mário Cesariny, *Titânia e a Cidade Queimada*, *op. cit.*, pp. 181-182.

CONCLUSÃO

O surrealismo traça um violento ataque a determinados princípios e convenções que predominantemente caracterizam a cultura, propondo, em sua substituição, novas regras e estratégias que tornem o homem verdadeiramente livre. Efectivamente, o surrealismo empenhou-se num projecto global de transformação do homem e do mundo, fazendo da metáfora um desses instrumentos de transformação, usando-a como meio analógico entre palavras. Mais do que ser apenas um veículo ou um instrumento comunicativo, a poesia é encarada como um material que deve permitir ao seu destinatário aceder a uma certa visão mágica do mundo, através de metáforas, instrumento de transformação daquele. A função da poesia para o surrealismo não é, pois, a de descrever ou a de retratar fidedignamente o mundo, mas a de suscitar, a de revelar, numa palavra, a de criar esse mundo.

A metáfora é um meio ao serviço da total libertação do espírito preconizado pelo surrealismo, e foi isso mesmo que pude constatar na obra poética cesarinyana. Cesariny concretizou, como tive oportunidade de demonstrar, um combate sobre a linguagem poética, recreando a gramática usual noutra mais rica e mais operante e até introduzindo neologismos. Ao analisar poemas como “hoje, dia de todos os demónios”¹⁶⁰, “coro dos maus oficiais de serviço na corte de epaminondas, imperador”¹⁶¹, “vinte quadras a um dáadá”¹⁶², “o poeta chorava”¹⁶³ e “Rua 1º de Dezembro”¹⁶⁴, entre outros, verifiquei que uma das constantes mais utilizadas na sua poesia cesarinyana é o humor, universo sémico esse, que é utilizado para fazer ataques à realidade, uma rebeldia contra a ordem estabelecida, Mário Cesariny faz do riso a melhor arma para sacudir a hipocrisia da sociedade.

O tratamento inovador que Cesariny faz da metáfora torna-a, em larga medida, causadora de uma revitalização da sua capacidade de desenvolvimento simbólico e expressivo, mas essa revitalização também é conseguida por outras formas: pelo jogo, pelo humor ou pela paródia. De facto, quer a chamada escrita automática, quer os múltiplos jogos dela decorrentes ou a ela aparentados, como o cadáver esquisito, os provérbios surrealistas, os diálogos automáticos, as colagens, as enumerações caóticas

¹⁶⁰ Cf. *Idem, Manual de Prestidigitação, op. cit.*, p. 91.

¹⁶¹ Cf. *Ibidem*, p. 148.

¹⁶² Cf. *Idem, Pena Capital, op. cit.*, p. 13.

¹⁶³ Cf. *Idem, Nobilíssima Visão, op. cit.*, pp. 7-8.

¹⁶⁴ Cf. *Ibidem*, p. 19.

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

ou as próprias metáforas, constituem exercícios de linguagem que, parodiando explicitamente determinadas técnicas de escrita, convidam cada sujeito ao exercício de uma actividade profundamente inventiva e criadora.

Este poeta busca também o culto ostensivo de uma poética da surpresa, desempenhando aqui a metáfora uma relevância particular. Deformando intencionalmente as relações habituais entre os objectos, já que o seu grau de beleza é tanto maior quanto menor for a sua premeditação e maior for o seu grau de arbitrariedade, a metáfora surrealista torna-se, simultaneamente, fonte de prazer e fonte de informação, apelando indiscutivelmente, pelo seu carácter de estranheza, de singularidade, mas também de possibilidade de elevada polissemia, a uma maior disponibilidade interpretativa por parte dos seus receptores. Verifiquei que o peso da metáfora é estrutural na poesia de Cesariny, permanecendo uma trave-mestra na organização do texto, de poema para poema, e uma força centrífuga de outras figuras de estilo em cada poema tomado individualmente, como o paralelismo sintáctico, a antítese, a ironia, a metonímia, a hipérbole, a comparação ou a adjectivação paradoxal. A paródia assume, neste particular, uma preponderância especial, sendo um dos mais importantes suportes da metáfora cesarinyana, como se pôde constatar ao longo desta dissertação, e isso acontece talvez porque Mário Cesariny assume o propósito de operar uma intervenção crítica e renovadora nas letras portuguesas, desconstruindo parodicamente qualquer realidade, pelo seu carácter de domínio no sistema literário.

A intervenção surrealista em França ficou conhecida pelos diversos manifestos apresentados à sociedade colectivamente, em Portugal, a sua forma de acção viu-se reduzida a uma espécie de revolta individual. Fortemente condicionada por elementos sociopolíticos e culturais controladores da liberdade de expressão, a actividade dos surrealistas em Portugal não pôde, ao contrário do que aconteceu com os franceses, explicitar adequadamente o seu projecto de revolução total. Neste sentido, Cesariny, amante da liberdade sem limites, exige através da sua poesia essa mesma liberdade em que a metáfora joga um papel determinante na ruptura com um passado de convenções, e de lugares, e de uma linguagem poética antiquada, revitalizando as formas de expressão existentes. O seu esforço de renovação criativa da linguagem poética traduz-se na opção de Cesariny por múltiplas formas (que procura serem inovadoras) de inserção da metáfora nos seus textos poéticos, e penso ter conseguido detectar e ilustrar

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

as mesmas, que passo agora a elencar, com carácter sintético e conclusivo: a sucessão de metáforas, uma por cada verso, numa sequência alegórica assindética, cuja decifração é subtilmente revelada no final; a omissão do verbo copulativo que opera a identificação metafórica (a metáfora resulta mais elíptica, por conseguinte); a introdução de espaços em branco; a fórmula inicial dos contos de fadas, que predispõe para a fantasia, logo, para uma surpreendente metáfora; a oração relativa predicada pelo verbo copulativo “ser” e pelo sintagma preposicional “de repente”, tradutor da surpresa típica da metáfora surrealista; a associação entre a metáfora, que transforma a realidade e a magia (a originalidade está em assumir a metáfora literalmente como um acto de magia); a revelação da metáfora enquanto tropo por leitura contextual; o paralelismo sintáctico; a sistemática substituição do abstracto pelo concreto ou pela colagem do concreto ao abstracto; e, por último, o verbo, enquanto forma dinâmica de inserir metáforas surpreendentes no texto cesarinyano.

Aspirando ao amor, ao sonho e a uma experiência genuína de liberdade, a linguagem do autor de *Pena Capital* é realizada através de uma criatividade lúdica e experimental que transcende clausuras (linguísticas, ideológicas, políticas...) da realidade em que o homem se movimenta. Graças às utilizações estéticas, nomeadamente a metáfora, a língua readquire a capacidade de surpreender e de deslumbrar os seus leitores, e é nesta perspectiva que julgo poder entender a vontade de transformação do mundo e de emancipação do homem, apregoada por Cesariny.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia activa

BRETON, André, *Nadja* [1964], Paris, Gallimard, éd. entièrement revue par l'auteur, 1995.

BRETON, André, *O Amor Louco*, trad. de Luiza Neto Jorge, Lisboa, Editorial Estampa, 2ª. ed., 1971.

CESARINY, Mário, *A Cidade Queimada*, Lisboa, Ed. Ulisseia, 1996.

CESARINY, Mário, *Alguns Mitos Maiores Alguns Mitos Menores Propostos à Circulação pelo Autor*, Lisboa, Editora Gráfica Portuguesa, 1958.

CESARINY, Mário, *Antologia do Cadáver Esquisito*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1989.

CESARINY, Mário, *Burlescas Teóricas e Sentimentais*, Lisboa, Editorial Presença, 1972.

CESARINY, Mário, *Corpo Visível*, Lisboa, Edições Prates, 1996.

CESARINY, Mário, *Discurso sobre a Reabilitação do Real Quotidiano*, Lisboa, s/ed., 1952.

CESARINY, Mário, *Horta de Literatura de Cordel*, Antologia, fixação do texto, pref. e notas de M.C., Lisboa, Assírio & Alvim, 1983.

CESARINY, Mário, *Manual de Prestidigitação*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2ª ed., 2005.

CESARINY, Mário, *Nobilíssima Visão*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1991.

CESARINY, Mário, *O Virgem Negra – F. Pessoa Explicado às Criancinhas Naturais e Estrangeiras*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2ª ed., 1996.

CESARINY, Mário, *Pena Capital*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2ª ed., 1999.

CESARINY, Mário, *Planisfério e Outros Poemas*, Lisboa, Guimarães Editores, 1959.

CESARINY, Mário, *Poesia (1944-1955)*, Lisboa, Delfos, 1961.

CESARINY, Mário, *Primavera Autónoma das Estradas*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1980.

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

CESARINY, Mário, *Uma Grande Razão, O Poemas Maiores*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007.

CESARINY, Mário, *Titânia e a Cidade Queimada*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1977.

CESARINY, Mário, *19 Projectos Aldonso Ortigão seguidos de Poemas de Londres*, Lisboa, Ed. Liv. Quadrante, 1971.

NAMORA, Fernando, *Terra*, Coimbra, s/ ed., col. «Novo Cancioneiro», 1941.

PESSANHA, Camilo, *Clepsidra e Outros Poemas*, Edição Crítica, fixação do texto, introdução e notas de Barbara Spaggiari, Porto, Lello Editores, 1997.

PESSOA, Fernando, *Poesias de Fernando Pessoa*, Lisboa, Edições Ática, 10^a ed., 1978.

SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Obra Poética Completa 1903-1916*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1991.

VERDE, Cesário, *Obra Completa de Cesário Verde*, pref., org. e notas de Joel Serrão, Lisboa, Livros Horizonte, 8^a ed., 2003.

Bibliografia Passiva e Geral

AMARAL, Patrícia Matos, *Do Paradigma ao Modelo: A Relevância da Metáfora para a Compreensão do Processo Interpretativo*, Lisboa, Edições Colibri, 2003.

ARISTÓTELES, *Poética*, trad., pref., introd., comentário e apêndices de Eudoro de Sousa, Lisboa, IN-CM, col. «Estudos Gerais Série Universitária», 7^a ed., 2003.

ARISTÓTELES, *Retórica*, introd. de Manuel Alexandre Júnior, trad. e notas de M. A. Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena, Lisboa, IN-CM, col. «Estudos Gerais Série Universitária», 1998.

BRETON, André, *Manifestos do Surrealismo*, trad. de Pedro Tamen, Lisboa, Edições Salamandra, 4^a ed., 1993.

BRETON, André, *Qui Êtes-Vous?*, Paris, La Manufacture, 1987.

CARVALHO, José G. Herculano de, *Inovação e Criação da Linguagem: A Metáfora*, Coimbra, Imprensa de Coimbra, 1962.

CESARINY, Mário, *A Intervenção Surrealista*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1997.

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

CESARINY, Mário, *As Mãos na Água a Cabeça no Mar*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1985.

CESARINY, Mário, *Contribuição ao Registo de Nascimento Existência e Extinção do Grupo Surrealista de Lisboa*, Lisboa, Peres Artes Gráficas, 1974.

CESARINY, Mário, *Jornal do Gato*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.

CESARINY, Mário, *Surrealismo/Abjeccionismo*, Lisboa, Minotauro, 1963.

CESARINY, Mário, *Textos de Afirmação e de Combate do Movimento Surrealista Mundial*, Lisboa, Perspectivas e Realidades, 1977.

CESARINY, Mário, *Vieira da Silva, Arpad Szenes ou o Castelo Surrealista*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1984.

CHAVOT, Pierre, *ABCedário do Surrealismo*, trad. de Francisco Agarez, Lisboa, Público, 2003.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain, *Dicionário dos Símbolos*, Trad. de Cristina Rodriguez e Artur Guerra, Lisboa, Teorema, 1994.

CORREIA, Natália, *O Surrealismo na Poesia Portuguesa*, Lisboa, Europa América, 1973.

CUADRADO, Perfecto E., *A Única Real Tradição Viva – Antologia da Poesia Surrealista Portuguesa*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1998.

CUNHA, Celso e LINDLEY Cintra, *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, Lisboa, Edições João Sá da Costa, 17^a ed., 2002.

DIOGO, Américo António Lindeza, *Herberto Helder: Texto, Metáfora, Metáfora do Texto*, Coimbra, Livraria Almedina, 1990.

DUPLESSIS, Yvonne, *O Surrealismo*, Lisboa, Editorial Inquérito, s/d.

DUPUIS, Jules- François, *História Desenvolta do Surrealismo*, trad. de Torcato Sepúlveda, Lisboa, Edições Antígona, 2^a ed., 2000.

DUROZOI, Gérard, e LECHERBONNIER, Bernard, *O Surrealismo*, Coimbra, Livraria Almedina, 1976.

FORTINI, F., *O Movimento Surrealista*, Lisboa, Editorial Presença, 1980.

FRANÇA, José-Augusto, *A Pintura Surrealista*, Lisboa, Artis, 1946.

GUERN, Michel le, *Semântica da Metáfora e da Metonímia*, trad. de Graciete Vilela, Porto, Livraria Telos Editora, 1974.

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

LAFON, Robert, *Vocabulaire de Psychopédagogie et de Psychiatrie de l'Enfant*, Paris, Presses Universitaires de France, 1973.

LAPLANCHE, J. e PONTALIS, J. –B., *Vocabulaire de la Psychanalyse*, Paris, Quadrige, Presses Universitaires de France, 3^e ed., 2002.

LARANJEIRO, Pires, *As Figuras de Estilo e Outras Figuras*, Braga, Pontevedra, 1990.

LAUSBERG, Heinrich, *Elementos de Retórica Literária* [1963], trad., pref. e aditamentos de R. M. Rosado Fernandes, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1966.

LISBOA, António Maria, *Erro Próprio*, Lisboa, Guimarães Editores, 1962.

LOPES, Óscar, e MARINHO, M^a de Fátima (dir. de), *História da Literatura Portuguesa, 7, As Correntes Contemporâneas*, Lisboa, Alfa, 2002.

MACHADO, Álvaro Manuel (org. e dir. de), *Dicionário da Literatura Portuguesa*, Lisboa, Presença, 1996.

MARINHO, M^a de Fátima, *O Surrealismo em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.

MELO, Isabel Souto e, “As Manifestações Surrealistas nos *Cadernos de Poesia*” in ... à Beira, 7, vol. II, Covilhã, Universidade da Beira Interior / Departamento de Letras, Dez. 2007, pp. 229-249.

MORA, Miguel, «Mário Cesariny: a Chama do Surrealismo», *Courrier International*, 87, 1 a 7 de Dezembro de 2006, p. 17.

NADEAU, Maurice, *Histoire du Surréalisme*, Seuil, Collection Points, Paris, 1964.

NÉRET, Gilles, *Salvador Dali 1904-1989*, trad. de Lucília Filipe, Köln / London / Madrid / New York / Paris / Tokyo, Taschen, 2000.

NUNES, Vladimiro, *Tabu*, 4, 7 de Outubro de 2006, pp. 50-56.

ORTONY, A., *Metaphor and Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979.

PAQUET, Marcel, *René Magritte 1898-1967. O Pensamento Tornado Visível*, trad. de Lucília Filipe, Köln / London / Madrid / New York / Paris / Tokyo, Taschen, 2000.

PEDRO, António, *Antologia Poética*, Braga, Angelus Novus Editora, 1998.

PINTO, José Manuel de Castro, *Novo Prontuário Ortográfico*, Lisboa, Plátano Editora, 6^a ed., Julho 2005.

A Metáfora na Poesia Surrealista de Mário Cesariny

PORTUGAL, J. B., “Cadernos de Poesia, Serra e Eu” in AA.VV., *Uma Tarde com Jorge de Sena*, Lisboa, Universidade Nova, 1986.

REIS, Carlos, *História Crítica da Literatura Portuguesa*, 9, *Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo*, Lisboa, Verbo, 2005.

RICOEUR, Paul, *A Metáfora Viva* [1975], trad., de Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães, introd. de Miguel Baptista Pereira, Porto, Rés-Editora, 1983.

SARAIVA, António José, *História da Literatura Portuguesa* [1949], Lisboa, Publicações Europa América, 11ª ed., Out. 1972.

SOURIAU, Étienne, *Vocabulaire d’Esthétique*, Paris, Quadrige / Presses Universitaires de Paris, 2ª éd., 2004.

VIEIRA, Cristina Maria da Costa, *A Construção da Personagem Romanesca: Processos Definidores*, Tese de Doutoramento em Letras, Covilhã, Universidade da Beira Interior, 2005.

VIEIRA, Cristina Maria da Costa, “Fronteira Permeável” in AA.VV., *Relipes: Relações Linguísticas e Literárias entre Portugal e Espanha desde o Início do Século XIX até à Actualidade*, Covilhã / Salamanca, Universidade da Beira Interior – Departamento de Letras / Celya, 2007.

ANEXOS