

## O corpo-Cesariny-surrealista

Ana Cristina Joaquim

USP

### Resumo

Trata-se de pensar a atuação surrealista de Mário Cesariny de Vasconcelos, com especial ênfase para a sua manifestação escrita, a partir do lugar que o corpo ocupa na sua criação. Proponho, portanto, uma leitura do “corpo-escrito” tal como foi modulado, composto e decomposto por Cesariny: o corpo-Cesariny-surrealista como fundador da existência. Cesariny opera com a subversão do *cogito, ergo sum* cartesiano (“Penso, logo existo”), fato que se apresenta em concordância com a superação do racionalismo proposta pelo surrealismo desde Breton. No desenvolvimento desta leitura, evidenciar-se-ão os modos pelos quais o corpo aparece como elemento indissociável da escrita, e a escrita, por seu turno, aparece como impulso vital (isto é, sem o controle rígido da razão), ou mesmo como necessidade biológica – com ênfase para a indistinção surrealista entre vida e obra.

**Palavras-chave:** corpo-escrito; surrealismo; poesia portuguesa; metalinguagem; Mário Cesariny de Vasconcelos.

### Abstract

This article examines the space that the body occupies in Mario Cesariny Vasconcelos's surrealist poetry. I therefore propose a reading of the “written-body” as it was modulated, composed and decomposed by Cesariny: the surrealistic-Cesariny-body as founder of existence. Cesariny operates through the subversion of *cogito, ergo sum* Cartesian (“I think, therefore I am”), a characteristic that appears consistent with the objective of overcoming rationalism as proposed by Breton surrealism. In this reading of Cesariny, I will show ways in which the body appears as an inseparable element of writing, and writing, in turn, appears as a vital impulse (ie, without the strict control of reason), and even as biological necessity – through an emphasis on the surreal blurring between life and art.

**Key-words:** written-body; surrealism; Portuguese poetry; metalanguage; Mário Cesariny de Vasconcelos.

Não creio ser possível pensar os surrealismos todos, em suas plurais variações – nacionais ou internacionais –, sem que se considere a sua metafísica fundadora: o inconsciente: fonte dos muitos mistérios e possibilidade das almejadas transformações. Em outras palavras, que seja devidamente valorizado o desenvolvimento da psicanálise, a grande disparadora de uma nova maneira de encenar os mistérios da humanidade. Há, além, outras metafísicas surrealistas a serem consideradas: a mística/mágica/esotérica. Concentro-me, entretanto, no polo oposto e complementar da fundação das manifestações surrealistas:

atento, aqui, para este outro eixo surreal, o ponto em que a matéria, o corpo dotado de organicidade (como um sistema autônomo, metabolismo em plena atividade vital) se evidencia na forma pela qual o surrealismo mais visceralmente se relaciona com o mundo: com os objetos, com os outros corpos, não mais o “além da física”, mas propriamente a física e suas derivações.

É de notar que mesmo Freud chegou a defender que as categorias psicológicas por ele estabelecidas (categorias metafísicas, portanto),<sup>1</sup> um dia seriam substituídas por categorias químico/fisiológicas, como ele expressou na seguinte passagem de *Introdução ao narcisismo*: “[...] é preciso não esquecer que todas as nossas concepções provisórias em psicologia devem ser, um dia, baseadas em alicerces orgânicos” (FREUD, 2010, p. 21). Não pretendo, com esta citação, estabelecer um vínculo de relações causais entre esta reflexão freudiana e a minha ênfase interpretativa no aspecto da materialidade corporal na escrita de Mário Cesariny. Não pretendo, tampouco, uma defesa do materialismo como justificativa onipotente – como bem podem atestar as linhas precedentes, em que se faz notar a importância do inconsciente e da mística para os diversos surrealismos. Trata-se apenas de salientar o corpo como categoria possível de leitura da humanidade e atentar para um dos modos mais felizes que o surrealismo encontrou de burlar o império da razão tão rigidamente solidificado nas concepções ontológicas, epistemológicas e éticas do indivíduo ocidental.

O caso de Mário Cesariny de Vasconcelos, longe de ser uma exceção, confirma a importância do corpo no surrealismo. Se essa importância não aparece com muita frequência no discurso crítico acerca do surrealismo português, certamente aparece dispersa nos vários discursos que os próprios surrealistas foram elaborando como resultado do cruzamento das relações de amizade que se estabeleceram entre eles exatamente como

---

<sup>1</sup> Dizemos metafísica em referência ao que, no inconsciente, é a *psique*, uma vez que também o *soma* se manifesta no inconsciente. Para uma explicação mais detalhada da combinação entre os componentes orgânicos e as representações mentais, vale consultar “Os estímulos e as fontes dos sonhos” (FREUD, 2001, p. 41-60), em que Freud mostra a influência dos estímulos sensoriais externos e internos como fatores que, juntamente com as fontes psíquicas, contribuem para a elaboração onírica, e ainda “O inconsciente” (FREUD, 2006, p. 13-74), especialmente os tópicos Sentimentos inconscientes e Palavra e objeto, em que essa relação *psique* e *soma* aparece evidenciada.

atesta este trecho de carta que Cruzeiro Seixas remete a Cesariny em 1956 de Dongo (Angola), onde aquele vivia na época:

Querido amigo, é isto que queremos, não é? São corpos assim os que tu afogas nas águas em chamas, porque tem verdes os cabelos verdes. Eu sei – nós sabemos demais. Está escrito que os olhos devem ser como pássaros, e voar para longe quando se aproximam nossos passos [...] não é um poema teu mas um rio do teu sangue que me vem manter [...]. (CESARINY, 1997, p. 77-78)

O saber, aqui qualificado por Cruzeiro Seixas como apropriação excessiva (“Eu sei – nós sabemos demais”), é resultado de uma atividade carnal, de acordo com a cadeia de elaboração de imagens que podemos ler nestas linhas. Os cabelos, os olhos e o sangue aparecem aqui associados à natureza, respectivamente, mediante o verde, os pássaros e o rio, de forma que a distância que separa os dois poetas é relativizada por um procedimento de transformar aquilo que está longe (o corpo do amigo Cesariny) naquilo que está próximo (a natureza africana). Tudo está fundido: o corpo do indivíduo é, então, o corpo da natureza; a natureza que rodeia Cruzeiro Seixas, é o sangue de Cesariny e o sangue de Cesariny, se atentarmos para a metáfora, é justamente o poema de Cesariny que Cruzeiro Seixas terá recebido durante a sua estadia em África, de forma que o poema é visto ele mesmo como corpo presentificado.

Também Luiz Pacheco atenta para o caráter fortemente corporal da escrita de Cesariny, como podemos ler na dedicatória da edição de *Comunidade* veiculada em 1980 pela Contexto Editora: “A Mário Cesariny de Vasconcelos, Poeta do Corpo” (PACHECO; COELHO, 1980).

Sobre “sombra de almagre”, poema de Cesariny acompanhado de serigrafia, Herberto Helder diz:

No momento-Cesariny, este, há uma aurora dada-equinocial-surrealista que aclara, pelo método antinômico da obscuridade, a vida dos nomes e das coisas, as relações entre nomes e nomes, coisas e coisas, e a religião geral, nova, renova, cabeças, entranhas, dedos. (HELDER, 2007, p. 57)

Essa religião geral, conforme diz Herberto Helder, ou esse modo de promover uma *religação geral*, implica num entrelaçamento de todas as coisas com todas as coisas, com especial ênfase para o enlace evidenciado entre o ato da escrita (os “nomes”) e o corpo (“cabeças, entranhas, dedos”). Um corpo em curiosa metonímia que não exclui a cabeça – símbolo da razão – na contramão do que se espera quando se trata de surrealismo, embora aqui, seja conveniente considerar o deslocamento dos órgãos pela renovação, a cabeça ao lado dos dedos e das entranhas, isto é, num mesmo lugar de importância, o que implica uma destituição hierárquica do pensamento como prevê a perspectiva racionalista.

O próprio Cesariny manifesta-se a este respeito: “Com o surrealismo, a poesia faz-se olhos e ouvidos, acto testemunho” (CESARINY, 1997, p. 9). Essa afirmação conduz-nos a uma perspectiva do surrealismo que extrapola a ideia de vanguarda literária para abarcar a noção de poesia enquanto modo de vida, como direi logo a seguir.

Mário Cesariny foi sem dúvida o grande mentor do surrealismo português, não apenas pela constância com que se disse surrealista (mesmo após a dissolução dos grupos), mas, ainda, por ter sido o grande responsável pela divulgação do surrealismo português e internacional mediante a publicação de livros como *Textos de afirmação e de combate do surrealismo mundial*, de 1977, *As mãos na água, a cabeça no mar*, de 1985, *A intervenção surrealista*, de 1997.

A filiação declarada de Cesariny ao surrealismo se estabelece como uma demarcação ideológica que, importa frisar, rompe imediatamente com a lógica cartesiana: a noção de que a poesia é resultado de uma transgressão no modo de pensar e agir racionalistas e, por isso, oferece meios para a reconstrução do homem despido dos limites impostos pelo pensamento lógico. Nosso propósito aqui é evidenciar essa demarcação anticartesiana como uma demarcação em favor do corpo e fazer ver de que maneira os seguintes dizeres de Descartes são subvertidos pela atuação surrealista:

[...] eu sou uma substância cuja essência ou natureza reside unicamente em pensar e que, para que exista, não necessita de lugar algum nem depende de nada material, de modo que eu, isto é, a alma, pela qual sou o que sou, é totalmente diversa do corpo e mesmo mais fácil de ser reconhecida do que este e, ainda que, se o corpo não existisse, ela não deixaria de ser tudo o que é. (DESCARTES, s. d., p. 67)

Na mesma medida em que apontamos o anticartesianismo na atuação de Cesariny, apontamos a confluência entre a sua poesia e a filosofia de Merleau-Ponty, especialmente naquilo que se refere às relações corporais e, mais enfaticamente, num modo de tornar a percepção (integração corpo e mente) o sujeito do saber:

[...] o corpo passa no mundo e o mundo passa no corpo: o sentir ou o prazer, porque o corpo é móvel, isto é, poder de estar alhures é desvelamento de *algo*. Um órgão móvel dos sentidos (o olho, a mão) já é uma linguagem porque é uma interrogação ([um] movimento) e uma resposta (percepção como *Erfüllung* [realização] de um projeto), falar e compreender. (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 341)

O corpo, tal como propõe as elaborações de Merleau-Ponty, é ele mesmo linguagem e é então apropriado pela poesia como forma de aproximação entre vida – pulsão vital, percepção – e escrita, de maneira que a escrita se estabelece, nos surrealistas, de modo geral, e em Cesariny, particularmente na contramão das codificações culturais ocidentais estritamente racionais.

Nesse sentido, isto é, tendo o corpo como um dos eixos de sustentação, o surrealismo se apresenta como uma proposta de associação intrínseca entre o fazer poético e o *modus vivendi*, o que redundava numa recusa da ideia do surrealismo como movimento literário ou artístico meramente restrito, conforme as seguintes palavras de Cesariny:

[...] a Literatura nunca nos ocupará demasiado; dizendo literatura somos percebidos –, a nossa aceitação de certos postulados do surrealismo, primeiro, e depois a prática consciente e apaixonada, levaram-nos ao corte definitivo não só com o naturalismo e respectivo cortejo de razões interpretacionistas, mas com toda a expressão unicamente interpretativa (estilizante) «do real». (CESARINY, 1997, p. 88-89)

E, ainda, em 1962, ao ser entrevistado pelo *Jornal de Letras e Artes*:

[...] não sei se sabe que o surrealismo – mas não só o surrealismo –, vai para umas dezenas de anos, anunciou a morte da literatura, num propósito não muito divergente do da filosofia ainda romântica que, no século passado, tocou os sinos pela morte de Deus. (CESARINY, 1997, p. 282)

Ao que continua: “[...] quando digo poeta não digo fazedor de poemas, digo poeta, figura bem mais vasta do que andam a dar a ler os tipógrafos” (CESARINY, 1997, p. 283). Sobre as afirmações supramencionadas, vale frisar que Cesariny incorporou o preceito bretoniano de que o surrealismo não é escola literária ou, de modo mais geral, artística, mas atitude moral e, em alguma medida, ontológica e epistemológica, pois se apresenta enquanto concepção do homem e visão de mundo. Imediatamente somos remetidos às afirmações de Breton: “[...] há que se admitir, afinal, que o surrealismo não teve outra intenção senão a de provocar, do ponto de vista intelectual e moral, uma crise de consciência de espécie mais geral e mais séria [...]” (BRETON, 1985, p. 97), e ainda: “A nós [...] compete procurar aperceber sempre mais claramente o que se trama sem o homem saber, nas profundezas de seu espírito [...]” (BRETON, 1985, p. 135).

O meio artístico de sua manifestação resulta, desse modo, da ideia de que as artes e, neste caso específico, a poesia seriam as formas mais propícias de burlar o império da lógica, no qual os mecanismos do pensamento humano e, por consequência, o funcionamento da sociedade estariam “aprisionados”. Pelo mesmo motivo, encontramos grande diversidade de manifestações artísticas por parte dos membros do surrealismo que transitavam entre a escrita, a pintura, a escultura, como foi o caso de Cesariny e também de Cruzeiro Seixas.

Parece-nos relevante, entretanto, subverter essa recusa estética do surrealismo e dar um salto além: a estética seria ela mesma uma forma de manifestação ética, ou seja, o que consigo flagrar tendo em vista os resultados artísticos das manifestações surrealistas não é exatamente uma recusa da estética, mas a transformação desta numa ética. Do grego *aisthêtiké*, a origem da palavra traduz o seu significado: o conhecimento pelos sentidos, de modo que poderíamos pensar o surrealismo como uma afirmação da ética a partir do caráter sensorial de que a criação artística se vale. Daí estética e ética deixam de figurar como termos excludentes e a recusa do “esteticismo” na qual se empenham os surrealistas figura apenas como crítica a uma postura artística desprovida de ética e de vida sensorial, caso este em que o resultado criativo seria meramente um adorno resultante de um formalismo de origem racional.

Ora, tendo em vista essa tríplice conjunção entre vida, corpo e poesia, Cesariny possibilita que o leiamos supondo a seguinte retórica: é como se a escrita fosse dotada de materialidade orgânica, como se fosse, ela própria, corpo pronto para agir no mundo (ressaltando: uma vez que a poesia enquanto motivo de apreciação formal não tem interesse algum para os surrealistas). Seu interesse, de fato, residiria no poder interventivo que dela advém, seja do ponto de vista ético, seja do ponto de vista das estruturas conceituais do pensamento. Essa retórica da escrita como matéria é bastante notável em “You are welcome to Elsinore”, de que transcrevo apenas um trecho:

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  
[...]  
palavras impossíveis de escrever  
por não termos conosco cordas de violinos  
nem todo o sangue do mundo nem todo o amplexo do ar  
e os braços dos amantes escrevem muito alto (CESARINY, 1998, p. 89-90)

O primeiro verso já escancara essa relação orgânica entre humanidade e palavras: são fundidos por metal e a imagem carregada de fixidez é logo suavizada no verso seguinte, que sugere grande mobilidade (*há hélices que andam*); o que nos permite interpretar esse elo entre palavras e humanidade, a um só tempo, como indissociável (*metal fundente*) e maleável (*hélices que andam*); adiante, na penúltima estrofe, as *palavras impossíveis de escrever* só o são dada a nossa insuficiência, dada a nossa limitação orgânica: carecemos de cordas de violino, carecemos de todo o sangue do mundo, de todo o amplexo do ar do mundo, em outras palavras: falta-nos matéria para tornar possível o impossível. E, ainda, a organicidade das palavras tem seu ponto alto na figura dos amantes, dos seus *braços* e na sugestão do enlaçamento, do abraço que alcança alto (o amor, um dos pilares surrealistas, aqui simbolizado também materialmente pelo braço em atividade de abraço). A palavra é corpo, e o ato da escrita, corpo em movimento, corpo em relação com a palavra-corpo. Nestes trechos, já se nota a reincidência dos modos pelos quais o corpo aparece como elemento indissociável da escrita.

Sobre essa particular relação vida e obra atualizada por Cesariny, retomo dois poemas intitutados, os dois, homonimamente, “poema”. Este primeiro, aqui reproduzido a partir da antologia *Uma grande razão*:

Em todas as ruas te encontro  
em todas as ruas te perco  
conheço tão bem o teu corpo  
sonhei tanto a tua figura  
que é de olhos fechados que eu ando  
a limitar a tua altura  
e bebo a água e sorvo o ar  
que te atravessou a cintura  
tanto tão perto tão real  
que o meu corpo se transfigura  
e toca o seu próprio elemento  
num corpo que já não é seu  
num rio que desapareceu  
onde um braço teu me procura (CESARINY, 2007, p. 66)

Leio, ainda, poema homônimo publicado em *Pena capital*:

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

A aurora  
está fatigada

a aurora  
como um rio nosso  
em torno dos elevadores

Tinha eu a idade  
de um marselhês  
silencioso  
e tímido  
Tu davas-me a lousa dos magos

o teu        riso        as letras  
              mais obscuras do alfabeto

Foi há muito tempo  
              ou agora  
na caverna dos leões expressivos

A caverna que dá para a caverna  
a caverna        os lagos diligentes

Belo tu és belo  
como um grande espaço cirúrgico

Porque tu não tens nome        existes

A minha boca  
sabe à tua boca

A minha boca  
perdeu a memória  
não pode falar        as palavras  
entram no seu túnel  
e não é preciso segui-las

Disse que és alto  
alto  
branco e despovoado (CESARINY, 2004, p. 42-43)

É o aspecto metalinguístico que norteia nossa leitura. Metalinguístico, já que supomos que o destinatário do poema, o “tu” que aqui figura, seria o próprio poema. Para calçar esta proposta de leitura e eliminar alguma ambiguidade em relação ao termo *metalinguagem*, seguem as reflexões de Josette Rey-Debove:

[...] *poème*, suivi d'un *poème* est dans la même situations que *mot* suivi d'un *mot*; il classe ce qu'il présente, au moyen d'un nom commun métalinguistique, *poème*, et s'il le dénomme avec plus de précision, c'est un 'nom propre métalinguistique de parole. (REY-DEBOVE, 1986, p. 274).

Pertinente, portanto – no caso deste poema –, seria embaçar de tal modo as fronteiras entre matéria/corpo e linguagem que apenas um poema cujo “peito muito aberto”, as “mãos luminosas”, um poema possuidor de “dentes miúdos” e de “grande talento” poderia dizer-se a si mesmo, além de dizer-se ao sujeito da escrita.

O espaço da intimidade é de pronto demarcado: “este quarto impermeável”, que, paradoxalmente, é tornado permeável mediante a atualização do poema pela ação própria aos leitores. O quarto, importa mencionar, é ainda o espaço onde o amor acontece e, se foi dito, em justificativa da leitura metalinguística aqui proposta, que o destinatário do poema seria o próprio poema (assim personificado mediante o peito, as mãos, os dentes – encarnado, portanto). É relevante dizer ainda mais: o poema e o sujeito a quem se destina o amor coincidem: o poema é o sujeito do amor, é quem, adormecido, partilha da experiência do invisível (novamente, proponho, o invisível como o que está para além dos sentidos, em possível remissão ao inconsciente com a sua face metafísica, uma vez que o quarto é também o espaço do sono), e dessa experiência surge “o perigo de um grito lindíssimo”, um espasmo de amor que almeja a manhã, este tempo que possibilita que o amor ocupe os espaços que se situam fora da intimidade, transformar em ato as imagens oníricas: parece ser este o grande desejo do sujeito. A “aurora”, no entanto, “está fatigada”, talvez porque amanhecer é luta diária que exige do amor a força para a expansão do amor surrealista em direção aos espaços públicos. A imagem do rio em torno dos elevadores sugere essa espécie de movimento (movimento das águas) que, entretanto, não consegue ascender, apenas circunda o objeto dotado do poder da elevação, o que sugere uma espécie de desencanto, reiterado adiante nos versos: “A minha boca/ perdeu a memória/ não pode falar as palavras/ entram no seu túnel/ e não é preciso segui-las”, o túnel da memória, por onde se perdem as palavras das quais o sujeito parece abdicar, numa espécie de sonambulismo diante do passado (atenção ao fato de que a memória é qualidade da boca, de modo que a percepção sensorial não é subjacente aos mecanismos da mente, mas coincide com ela. O passado, por outro lado, é o momento em que, com a idade de um “marselhês silencioso e tímido” o sujeito recebia do poema, “a lousa dos magos/ o teu [do poema] riso as letras/ mais obscuras do alfabeto”. Ora, a obscuridade das letras, bem como a remissão à magia, remetem-nos novamente para o aspecto metafísico da abordagem surrealista. Irrecusável como viés de análise, como dissemos em outro momento em relação ao inconsciente, a metafísica aparece aqui como correlato das palavras perdidas no túnel da memória e, a despeito de que não seria preciso segui-las, como lemos em outro verso, importa ressaltar o fato de que mediante ela é que se manifesta o sorriso (carne) do poema. Parece estar em

questão um movimento que vem da metafísica em direção à física. Em outras palavras, somos conduzidos por um caminho que vai das letras mais obscuras na lousa dos magos,<sup>2</sup> à boca do poeta/poema: “A minha boca/ sabe à tua boca”, de modo que a sabedoria ocorre mesmo na carne do sujeito que, como viemos demonstrando, se confunde com a carne do poema. A boca é evidenciada na esteira da leitura metalinguística que proponho: é nela que se dá o ofício da palavra.

Daí que a recorrência da imagem da caverna pode ser lida nesse jogo entre claro e escuro que o poema encena: é na caverna, local de pouca luz, que habitam os “leões expressivos”, animais selvagens, de grande força e vigor, aqui dotados de capacidades expressivas. O leão como símbolo das forças incontidas, expressivo como deve ser um poema. Se pensado em relação à pouca luz que nele incide (pois habita a caverna), é como se urgisse um esforço para poder enxergá-lo, há que ir buscá-lo, há que mobilizar os sentidos para poder acessar esse instinto supremo de que o leão é representante na natureza. Também associados à caverna, estão os “lagos diligentes”, águas, como já apareceram nos versos anteriores, cujas propriedades são a mobilidade e a transparência (novamente atentamos para a transparência como uma forma de expansão da matéria pela acessibilidade do olhar que a atravessa, e aqui aparecem qualificadas pelo adjetivo *diligentes*, isto é, cuidadosas, numa possível complementariedade opositiva à ideia de instinto e força presente na imagem do leão).

“Belo tu és belo/ como um grande espaço cirúrgico”, afirma o sujeito poético, de forma que a beleza do poema relaciona-se às atividades manuais sobre o corpo, e as atividades manuais, por sua vez, relacionam-se à minúcia e à precisão requeridas nessa atividade. Tais aspectos evidenciam-se, portanto, na composição mesma deste poema, em que a disposição dos vocábulos no verso, os espaçamentos, bem como as quebras estróficas, revelam grande precisão na manipulação das palavras, nos modos de colocá-las em relação.

---

<sup>2</sup> De acordo com a etimologia traçada no *Houaiss* (Mago. In: *Grande dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* [on-line]. Instituto Antônio Houaiss/UOL, 2012. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=mago>>. Acesso em: 19 mar. 2015), temos que “lat. *māgus*, i 'mago, sacerdote entre os iranianos', do gr. *māgos*, ou, segundo Heródoto, 'sacerdote persa que interpreta os sonhos'”, numa acepção que conflui com a importância que os sonhos adquirem para o surrealismo.

Mais além, o belo em evidência, que nos remete a um momento da produção de Cesariny anterior ao surrealismo, em que afirma: “O belo, a minha noção do belo, às vezes, ajuda-me. Há sempre possibilidades para continuar.”<sup>3</sup> Trata-se de um trecho de carta remetida a 1º de janeiro de 1943 ao companheiro Cruzeiro Seixas, em que podemos notar o belo como sustentáculo de uma percepção direcionada esteticamente (considerada estética toda manifestação sensorial da linguagem – seja ela verbal, visual ou sonora – que revoluciona a percepção de mundo convencional, fixada culturalmente).

A seguir, lemos que a ausência do nome não indica, entretanto, a ausência da existência: “Porque tu não tens nome existes.” E nos versos subsequentes, somos avisados de que a boca do sujeito perdeu a memória, não pode falar as palavras, porém é na boca do poema, isto é, na existência do poema (palavras) que o sujeito sabe a boca própria (existência própria), como visto há poucas linhas. Ora, parece manter-se aqui essa oscilação entre claro e escuro no que se refere à possibilidade de coexistir em relação ao poema. Não há plenitude (o surrealismo, e mais, o amor surrealista permanece uma busca, uma meta que direciona a ação), tampouco há desistência: existir é tarefa que exige uma autorreelaboração constante. Também em confluência com o poema anterior lemos os últimos versos: “Disse que és alto/ alto/ branco e despovoado.” O poema alto, talvez pela possibilidade de ascensão, branco como signo da pureza (e possivelmente em alusão à página, suporte do poema) e despovoado: é este último vocábulo que marca, mais do que qualquer outro, essa espécie de desencanto que flagramos nos versos anteriores, ao mesmo tempo que incita o seu oposto, em outras palavras, é como se, dormente ainda, houvesse esse ímpeto de povoar o poema, de habitá-lo, de *existi-lo* como parece ter sido possível em algum passado não definido.

É exatamente nesse agir (a escrita, a linguagem que conflui com o corpo), com aspirações revolucionárias, que a vida vai ganhando contornos e confundindo-se com o dizer de si: o poema. Essa atuação/existência, tal como o surrealismo em suas mais amplas pretensões, permanece, entretanto, incompleta, daí o tom desencantado que flagramos em alguns versos, em outros um tom prospectivo. O que merece ser ressaltado é que o sujeito

---

<sup>3</sup> CESARINY, Mário. *Cartas de Mário Cesariny para Cruzeiro Seixas*. Org. Perfecto E. Cuadrado, António Gonçalves, Cristina Guerra. Lisboa: Assírio & Alvim (Documenta), 2014, p. 50.

se apresenta em constante mobilidade (o que se faz sentir no corpo). Os contornos subjetivos, sempre flexíveis, se confundem com o processo de busca pela escrita, e isso implica nas caminhadas pelos espaços, nos trânsitos pelos tempos, nas visitas em direção à alteridade: eis o seu agir, um verbo que não para de se metamorfosear. De fato a existência em nada aqui se confunde com o *cogito* cartesiano, e o “Penso, logo existo” perde toda razão de ser.

Ocorre que a *in-scrição* do corpo confunde-se, no movimento mesmo da escrita, com a sua *ex-scrição*, isto é, o corpo por dentro, o corpo íntimo do eu subjetivo é conformado pelo processo criativo, e dessa exposição escritural é que ele se constitui e delimita um universo relacional dotado de verdade própria, autônoma (daí o rompimento com um referencial qualquer). Essa verdade não é outra coisa senão a inauguração da existência do sujeito da escrita e depende, portanto, de uma coincidência e simultaneidade entre eu e outro, entre percepção e criação, entre dentro e fora, entre ato e revelação: a revelação dessa verdade não *adquire* formas poéticas, como poderia supor uma visada idealista – do ponto de vista filosófico – ou referencial – do ponto de vista linguístico –, mas é verdade inaugurada pela própria escrita, ela é a forma poética. Exatamente como a vida – que se confunde com seu percurso –, a escrita se confunde com sua verdade, e esse paralelo entre vida e escrita, que aqui estabelecemos, dá lugar, entretanto, a uma coincidência entre ambas, em que o corpo não pode deixar de ser evidenciado: é mesmo o corpo o operador máximo desse eixo coincidente. É, sem dúvida, o corpo: catalisador entre escrita e existência, o corpo garante a verdade ontológica da escrita de Cesariny.

### Referências

- BRETON, André. Segundo manifesto do surrealismo. In: *Manifestos do surrealismo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CESARINY, Mário. *A intervenção surrealista*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.
- \_\_\_\_\_. In: CUADRADO, Perfecto (Org.). *A única real tradição viva*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Pena capital*. 3. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Uma grande razão*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.
- DESCARTES, René. *Discurso sobre o método*. São Paulo: Hemus, s. d.
- FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 2001.
- \_\_\_\_\_. O inconsciente. In: *Escritos sobre a psicologia do inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

\_\_\_\_\_. *Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. São Paulo: Companhia da Letras, 2010. (*Obras completas de Sigmund Freud*, vol. 12).

HELDER, Herberto. Cesariny sombra de almagre, *A Phala*, p. 54-58, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A natureza*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

PACHECO, Luiz; COELHO, Teresa Dias. *Comunidade*. Lisboa: Contexto, 1980.

REY-DEBOVE, Josette. *Le métalangage*. Montréal: Le Robert, 1986.

### **Minicurrículo**

Ana Cristina Joaquim é doutoranda bolsista (Capes) do Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da Universidade de São Paulo (USP). Em 2013 cumpriu estágio com bolsa-sanduíche em Lisboa e Vila Nova do Famalicão. Mestre em filosofia pela Universidade Estadual de Campinas (2011), bacharel em letras pela Universidade de São Paulo (2009) e bacharel em filosofia pela Universidade São Judas Tadeu (2007). Organizou antologia de poetisas contemporâneas brasileiras (*Anamorfozes*, Annablume, 2014) e tem artigos publicados em revistas especializadas.