

FERNANDO PESSOA *REVISITED*:
UMA LEITURA DE *O VIRGEM NEGRA*, DE MÁRIO CESARINY

Julia Pinheiro Gomes

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro como quesito para a obtenção do Título de Mestre em Letras Vernáculas (Literaturas Portuguesa e Africanas).

Orientadora: Professora Doutora Sofia Maria de Sousa Silva

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2016

CIP - Catalogação na Publicação

G633f Gomes, Julia Pinheiro
 Fernando Pessoa revisited: uma leitura de O
 Virgem Negra, de Mário Cesariny / Julia Pinheiro
 Gomes. -- Rio de Janeiro, 2016.
 90 f.

 Orientadora: Silva Sofia Maria de Sousa.
 Dissertação (mestrado) - Universidade Federal
 do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa
 de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, 2016.

 1. Mário Cesariny. 2. Fernando Pessoa. 3. O
 Virgem Negra. 4. Poesia portuguesa. I. Sofia
 Maria de Sousa, Silva, orient. II. Título.

FERNANDO PESSOA *REVISITED*:
UMA LEITURA DE *O VIRGEM NEGRA*, DE MÁRIO CESARINY

Julia Pinheiro Gomes

Orientadora: Professora Doutora Sofia Maria de Sousa Silva

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras Vernáculas (Literaturas Portuguesa e Africanas).

Examinada por:

Presidente, Prof^a. Doutora Sofia Maria de Sousa Silva

Prof. Doutor Jorge Fernandes da Silveira – UFRJ

Prof^a. Doutora Mônica Genelhu Fagundes – UFRJ

Prof^a. Doutora Ida Maria Santos Ferreira Alves – UFF, Suplente

Prof^a. Doutora Monica do Nascimento Figueiredo - UFRJ, Suplente

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2016

Para Sofia,
guia dessa viagem iniciática.

AGRADECIMENTOS

Aos meus amados pais, Alba e Helvio, que sempre tiveram como objetivo comum a minha educação.

Ao Antonio, meu irmão, que nasceu junto com a minha vida acadêmica.

Aos admirados mestres Jorge Fernandes da Silveira e Mônica Fagundes pela disponibilidade em participar da minha banca e, sobretudo, por fazerem parte da minha trajetória nos caminhos da poesia portuguesa.

Ao Helio, meu namorado, pelo suporte carinhoso de todas as horas, desde a seleção do mestrado até o processo de elaboração desta dissertação.

À professora Monica Figueiredo pela ajuda inestimável com questões burocráticas e por gentilmente ter aceitado o cargo de suplente na minha banca.

Aos amigos que o mestrado me deu, principalmente, Natasha Otsuka e Rafaela Cardeal, pela interlocução e por dividirem os momentos bons e ruins de uma pós-graduação.

À Amanda, à Maíra e à Marina, parceiras da graduação e amigas queridas, que torceram, ainda que à distância, por esse trabalho.

À CAPES e à FAPERJ, pelas bolsas que permitiram que me dedicasse exclusivamente a esta pesquisa.

Escrever o que não acontece é tarefa da poesia.
(Manoel de Barros, *Menino do mato*)

*Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?
Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!*
(Baudelaire, “Le Voyage”)

*Podereis roubar-me tudo:
as ideias, as palavras, as imagens,
e também as metáforas, os temas, os motivos,
os símbolos [...]
E podereis depois não me citar,
suprimir-me, ignorar-me, aclamar até
outros ladrões mais felizes.
[...]*

(Jorge de Sena, “Camões dirige-se aos seus contemporâneos”)

RESUMO

FERNANDO PESSOA REVISITED: UMA LEITURA DE *O VIRGEM NEGRA*, DE MÁRIO CESARINY

Julia Pinheiro Gomes

Orientadora: Professora Doutora Sofia Maria de Sousa Silva

Resumo da Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro como quesito para a obtenção do Título de Mestre em Letras Vernáculas (Literaturas Portuguesa e Africanas).

Em Portugal, os movimentos do início do século XX tiveram, até certo ponto, um caráter vanguardista semelhante àquele das outras correntes europeias. No entanto, a influência da tradição parece ser também um elemento significativo desse momento da História da literatura portuguesa. É neste contexto que emerge uma das mais relevantes correntes do período, o Surrealismo. Cabe notar que, embora os autores surrealistas portugueses recorressem aos pressupostos franceses, eles mantinham um diálogo constante com a literatura de seu país. Lançando um olhar sobre a obra de um dos maiores expoentes do grupo, Mário Cesariny, observamos que ele faz parte de uma tradição moderna da poesia portuguesa. Neste cenário, fica clara a influência que a Geração de *Orpheu* e, principalmente, que Fernando Pessoa tiveram no autor. Dentre os diálogos estabelecidos com o autor de *Mensagem*, focalizamos uma obra menos conhecida, isto é, *O Virgem Negra*, que conta com três edições. Mais do que “louvar” e “simplificar”, neste livro, Cesariny cede o seu lugar de autor a Fernando Pessoa, o eu-lírico dos poemas. O poeta surrealista cria, então, um Pessoa, ora sexualizado e ora assexualizado, que reescreve sua biografia e desconstrói – por meio da paródia, da tradução, do comentário satírico e até mesmo da cópia – poemas consagrados. Além disso, fazendo as vezes de editor e objetivando possivelmente “explicar Fernando Pessoa às criancinhas naturais e estrangeiras”, como o subtítulo sugere, Cesariny insere na última parte do livro notas que visam aclarar o hermético texto pessoano. Buscaremos, portanto, analisar esse jogo de referências engenhosamente concebido por Mário Cesariny, observando como ele foi capaz de desmitificar Fernando Pessoa, considerado um dos maiores poetas portugueses de todos os tempos. Para tanto, proporemos uma leitura de alguns poemas do livro, procurando explicitar também questões relevantes para a sua compreensão, como a autoria, a citação, a heteronímia e o fingimento.

Palavras-chave: Mário Cesariny; *O Virgem Negra*; Fernando Pessoa; Modernidade; Tradição.

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2016

ABSTRACT
FERNANDO PESSOA REVISTED:
AN INTERPRETATION OF MÁRIO CESARINY'S *O VIRGEM NEGRA*

Julia Pinheiro Gomes

Orientadora: Professora Doutora Sofia Maria de Sousa Silva

Abstract da Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro como quesito para a obtenção do Título de Mestre em Letras Vernáculas (Literaturas Portuguesa e Africanas).

In Portugal, the movements of the early 20th century had, to some extent, a similar vanguard nature to that of other European currents. However, the influence of tradition seems to be also a significant element of this moment in the history of Portuguese literature. In this context, Surrealism emerges as one of the most relevant movement in the period. It should be noted that, although the Portuguese surrealist authors resorted to the French assumptions, they maintained a constant dialogue with their country's entire literature. Casting a glance at the work of one of the greatest exponents of the group, Mário Cesariny, we observe that he is part of a Portuguese modern poetry tradition. In this scenario, it is clear the influence that *Orpheu* generation, and especially that Fernando Pessoa had in the author. Among the dialogues established with the author of *Mensagem*, we focus on a less known book, *O Virgem Negra*. More than "praise" and "simplify", in this book, Cesariny gives his author place to Fernando Pessoa, the poems' persona. Thus, the surrealist poet creates a Pessoa, sometimes sexualized and sometimes asexualized, who rewrites his biography and deconstructs – through parody, translation, satirical commentary, and even copy – famous poems. In addition, acting as an editor and possibly aiming to "explain Fernando Pessoa to natural and foreign kids", as the subtitle suggests, Cesariny includes in the last part of the book notes that intend to clarify Pessoa's hermetic text. We look for, then, to analyze this reference game ingeniously designed by Mário Cesariny, observing how he was able to demystify Fernando Pessoa, one of the greatest Portuguese poets of all time. Therefore, we propose an interpretation of some of the book's poems, seeking to clarify questions that are relevant to its understanding, such as authorship, quotation, heteronym and poetic pretense.

Key-words: Mário Cesariny, *O Virgem Negra*; Fernando Pessoa; Modernity; Portuguese Surrealism.

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2016

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
1.1 Sobre Mário Cesariny, sobre este trabalho	11
1.2 Modernidade, Modernismo e Vanguarda	12
1.3 O “fio condutor” da Modernidade	14
2. MÁRIO CESARINY E A TRADIÇÃO DA MODERNIDADE EM PORTUGAL	17
2.1 Uma lusa “tradição da modernidade”	17
2.2 O mito-Pessoa	20
2.3 O Surrealismo em Portugal	22
2.4 Mário Cesariny em diálogo com a modernidade portuguesa	28
2.4.1 Cesário Verde	29
2.4.2 Geração de Orpheu (e Teixeira de Pascoaes)	32
2.4.2.1 Fernando Pessoa	34
3. O VIRGEM NEGRA, DE MÁRIO CESARINY	39
3.1 Uma apresentação	39
3.2 Um título enigmático	48
3.3 Alguns poemas de <i>O Virgem Negra</i>	51
3.3.1 “[Dizem que sou um chão]”	54
3.3.2 “[Aqui na orla da praia, mudo e contente do mar]”	56
3.3.3 “[É importante foder...]”	58
3.3.4 “[Dícen?]”	59
3.3.5 “[Quando, em boa estação]”	61
3.3.6 “[‘Na sombra do Monte Abiegno...’]”	63
4. FERNANDO PESSOA REVISITED: UMA DISCUSSÃO	67
4.1 Por que Fernando Pessoa?	67
4.2 Ser Fernando Pessoa, sendo Mário Cesariny	69
4.3 Questões de autoria, plágio e citação em <i>O Virgem Negra</i>	72
4.3 Alguns objetivos	76

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	81
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	83
ANEXOS	87

1. INTRODUÇÃO

1.1 Sobre Mário Cesariny, sobre este trabalho

Este trabalho é resultado de uma pesquisa mais ampla sobre Mário Cesariny (1923-2006). Com uma sólida formação nas artes plásticas, tal pintor, poeta, romancista, dramaturgo, crítico e tradutor lisboeta é mais conhecido, no contexto da literatura portuguesa do século XX, como um dos fundadores e principais expoentes do movimento surrealista em seu país, a partir do final da década de 1940. Destacamos, como seus principais livros de poesia, *Discurso sobre a reabilitação do real quotidiano* (1952), *manual de prestidigitação* (1956), *pena capital* (1957) e *nobilíssima visão* (1959) – quase todos reeditados recentemente pela Assírio & Alvim. É válido mencionar ainda que a sua obra poética, ainda que canônica, é pouco estudada.

Diante de uma obra tão rica, temos nos debruçado num ponto específico: o caráter intertextual dos escritos poéticos de Mário Cesariny. Dentre os inúmeros diálogos por ele estabelecidos com a literatura portuguesa, selecionamos para estudo aquele realizado num de seus últimos livros publicados: *O Virgem Negra: Fernando Pessoa explicado às criancinhas naturais & estrangeiras* por M. C. V., que conta com três edições (1989, 1996 e 2015). Nele, mais do que simplesmente “louvar” e “simplificar” Álvaro de Campos, como já havia feito décadas antes, Mário Cesariny cede o seu lugar de autor a Fernando Pessoa – o eu-lírico de grande parte dos poemas –, que reconta a sua vida e emenda, numa linguagem cômica e sexualizada, alguns de seus consagrados poemas.

Esta dissertação encontra-se, portanto, dividida em três partes principais. No capítulo 2, exploraremos o conceito de “tradição da modernidade” na poesia portuguesa e refletiremos sobre os diálogos intertextuais estabelecidos por Mário Cesariny. Depois, no capítulo 3, procederemos à investigação propriamente dita de *O Virgem Negra*, apresentando suas particularidades e analisando alguns de seus poemas. Aproveitamos esta introdução para explicitar um detalhe técnico importante: nesta seção, recorreremos às notas para especificar (quando há) diferenças entre os as duas primeiras edições do livro. Cabe ressaltar também que tomamos como base para a análise a segunda edição, pois esta foi “revista e aumentada” pelo próprio autor, dez anos antes de sua morte – sendo, portanto, a mais atualizada (e completa). Por último, no capítulo 4, traremos à baila debates de questões (sobre a opção por Fernando Pessoa, sobre heteronímia e fingimento, sobre autoria e plágio, sobre os objetivos do autor) depreendidas a partir do aprofundamento na obra.

Antes de dar prosseguimento a esta proposta de trabalho, no entanto, devemos evidenciar alguns conceitos, costumeiramente alvos de confusão, que serão empregados aqui com certa recorrência: “Modernidade”, “Modernismo” e “Vanguarda”.

1.2 Modernidade, Modernismo e Vanguarda

Diferenciar “Modernidade”, “Modernismo” e “Vanguarda” não é, com efeito, tarefa fácil. Oriundos de campos diferentes e empregados em contextos diversos, tais conceitos devem ser particularizados de modo a minimizar os equívocos que possam surgir ao longo da leitura desse trabalho. Aqui, buscaremos, pois, caracterizá-los a partir do seu uso no âmbito das artes e da literatura.

Objetivando discutir a oposição “antigo” *versus* “moderno”, Jacques Le Goff (1990) acaba por ponderar também sobre “Modernidade”, em suas mais variadas acepções, das artes à economia, passando ainda pela religião. O que fica evidente nessa análise é, sobretudo, o seu caráter passageiro, muito ligado aos momentos de transformação na História. No caso específico da literatura, o historiador francês marca que o poeta Charles Baudelaire, em seu livro *Le Peintre de la vie moderne*, teria sido um dos grandes inauguradores da ideia de Modernidade em meados do século XIX, em pleno processo de Revolução Industrial na França. Esse conceito traria à tona, portanto, “o que há de ‘poético’ no ‘histórico’, de ‘eterno’ no ‘transitório’” (LE GOFF, 1990, p. 190). Além disso, é válido ressaltar que

A modernidade, voltando-se para o inacabado, o esboçado, o irônico, tem tendência para realizar, na segunda metade do século XX, o programa delineado pelo Romantismo. Assim se reencontra o conflito antigo/moderno assumindo, nesta longa duração, a sucessão da oposição conjuntural clássico/romântico, na cultura ocidental. A modernidade é o resultado ideológico do modernismo. Mas ideologia do inacabado, da dúvida e da crítica – a modernidade é também impulso para a criação, ruptura declarada com todas as ideologias e teorias da imitação, cuja base é a referência ao antigo e a tendência para ao academismo. (LE GOFF, 1990, p. 191)

Está claro, assim, que Modernidade deve ser entendida como uma espécie de rompimento (por vezes violento) com o passado. Entretanto, algumas dúvidas parecem emergir dessa explicação: como esse conceito poderia ser relacionado ao de “Modernismo”? O que os distinguiria?

O termo “Modernismo” talvez seja ainda mais difícil de caracterizar. Com efeito,

mesmo hoje – quando já se fala de “Pós-modernismo” e “Pós-modernidade” –, há nele “uma série de problemas semânticos, bem patentes na sua indeterminação radical” (SILVESTRE in MARTINS (coord.), 2010a, p. 472). De todo modo, para explicá-lo, Le Goff propõe uma espécie de demarcação temporal do final do século XIX e início do século XX, quando “movimentos de ordem literária, artística e religiosa reclamam-se ou são rotulados de ‘modernismo’ – termo que marca o endurecimento, pela passagem a doutrina, de tendências modernas até então difusas [...]” (LE GOFF, 1990, p. 180). Logo, notamos que desse conceito derivariam ações de finalidade prática, nos mais diversos âmbitos, dentre as quais se destacam: “produzir objetos, invadir a vida cotidiana e abolir a barreira entre artes maiores e menores” (LE GOFF, 1990, p. 184).

Ademais, se pensarmos sobre o contexto social em que os movimentos modernistas surgiram e se desenvolveram, é possível apontar uma ideologia subjacente a eles. Propõe-se, portanto, que o Modernismo reagiria “face ao devir massificado da sociedade burguesa e do seu fundamento capitalista” (SILVESTRE in MARTINS (coord.), 2010a, p. 473). Segundo Osvaldo Silvestre, é exatamente nesse ponto que esta ideia se distanciaria daquela de “Vanguarda”, pois

[...] enquanto a segunda, sobretudo na sua face futurista, produz uma tecnopastoral do mundo moderno e da sua exaltação da novidade (a da indústria, da democracia, das ‘massas’), o Modernismo reage em regime tendencialmente apocalíptico [...] à imposição da lógica reprodutiva do capital aos bens artísticos e, mais latamente, a toda vida do espírito (SILVESTRE in MARTINS (coord.), 2010a, p. 473).

Diante disso, poderíamos pensar na produção modernista como “[...] uma literatura de interrogação, do ensaio e da dúvida, que recorre preferencialmente a formas de composição aberta ou suspende o sentido em favor de uma epifania do fragmento e do inconcluso” (SILVESTRE in MARTINS (coord.), 2010a, p. 474).

Quando nos aprofundarmos ainda mais nessas distinções, descobrimos que, na verdade,

[o]s termos *modernismo* e *vanguarda* são frequentemente concebidos como equivalentes e usados de modo intermutável. Nessa medida, o seu significado assume um carácter abrangente e esponjoso, parecendo englobar todos os fenómenos e particularismos estéticos construídos sob o signo da inovação [...]. (MACHADO, 2010, p. 33, grifos do autor)

De fato, Fernando Guimarães (2004), em *Simbolismo, modernismo e vanguardas*, aponta que ambos têm como objetivo incomum a ruptura com os padrões vigentes, isto é, com a tradição

– que também será explicitado por Octavio Paz (2013), conforme apresentaremos a seguir. Tal fato sugeriria, senão uma crise, uma necessidade de reexame desses conceitos.

Contudo, algumas diferenças essenciais entre Modernismo e Vanguarda devem ser aqui já assinaladas. “Vanguarda” é um termo de origem militar utilizado para nomear o pelotão que vinha à frente de um exército, abrindo passagem no campo adversário. Transportado para o âmbito literário, ele indicaria

[...] um grupo de artistas cujas obras e intervenções se distinguem pelo seu cunho experimental, inovador e transgressivo. Embora certas práticas de Vanguarda sejam já reconhecíveis na literatura e nas artes do século XIX, é com o século XX, [...] que as manifestações da Vanguarda se tornam sistemáticas e sistêmicas [...]. (SILVESTRE in MARTINS (coord.), 2010a, p. 876)

É, nesse contexto, que emergem conhecidos grupos como o Dadaísmo, o Futurismo e o Surrealismo, apenas para citar alguns. Este último será brevemente debatido no capítulo seguinte.

Outro relevante ponto de distinção entre Modernismo e Vanguarda reside no modo como cada um entende a questão da autonomia da arte. De acordo com Osvaldo Silvestre (in MARTINS (coord.), 2010a), enquanto os modernistas acreditavam que este era dos aspectos mais cruciais no seu modo de produção, os vanguardistas, entusiastas do novo, recusam-no, propondo formas artísticas, a exemplo da montagem e da colagem, “que questionam a integridade e organicidade da obra de arte” (SILVESTRE in MARTINS (coord.), 2010a, p. 876).

No próximo capítulo, dedicaremos uma seção para a análise de como a Modernidade, o Modernismo e as Vanguardas se desenvolveram em Portugal.

1.3 O “fio condutor” da Modernidade

No ensaio “Tradição e talento individual”, T. S. Eliot (1989) busca elucidar o conceito de “tradição” e “tradicional” no início século XX, em meio à efervescência de movimentos ditos modernistas nas artes plásticas e na literatura. De acordo com o poeta e crítico americano, há uma relação indissociável entre o novo e o tradicional, de modo que “[...] o passado deva ser modificado pelo presente tanto quanto o presente esteja orientado pelo passado” (ELIOT, 1989, p. 40). Além disso, Eliot propõe que frequentemente se busca aquilo

que há de mais original, ou “individual” num poeta, esquecendo que, na verdade, “não se pode estimá-lo em si; é preciso situá-lo, para contraste e comparação, entre os mortos” (ELIOT, 1989, p. 39). Assim, embora muitos acreditem que a tradição seja apenas uma herança ou modelo a ser repetido, numa espécie de “ciência da arqueologia” (ELIOT, 1989, p. 37), que muitas vezes vem carregada de conotação negativa, ela deve ser entendida, na visão de Eliot, como a percepção de um processo histórico contínuo do qual o poeta e a sua obra fazem parte.

Nesse contexto, embora muitos movimentos vanguardistas nascidos no início do século XX, como os já mencionados Futurismo e Dadaísmo, pareçam propor uma total ruptura com a tradição e estéticas anteriores, na prática, isto é, na própria obra de arte, nem sempre é isso que se observa. De fato, como Eliot afirma,

[...] o sentido histórico leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com um sentimento de que em toda literatura europeia desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio país têm uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea. (ELIOT, 1989, p. 39)

A poesia passa a ser entendida, então, como uma espécie de constelação, em que o passado e as suas influências fazem parte do presente, assim como o farão do futuro. Contudo, cabe ressaltar que a relação do poeta com a tradição não é passiva, pois ele não deve tomar o passado como “um mingau indiscriminado” (ELIOT, 1989, p. 40), mas sim como uma espécie de consciência revelada apenas no presente.

Refletindo sobre a arte e, principalmente, sobre a literatura do Romantismo à Vanguarda, Octavio Paz enxerga a questão da tradição ainda mais além, propondo uma “tradição moderna da poesia”, pois se há, sem dúvida, uma poesia dita “moderna”, “o *moderno* é uma tradição” (PAZ, 2013, p. 15). Tal qual a T. S. Eliot, o poeta e ensaísta mexicano entende tradição e, mais especificamente, a “tradição moderna” – muito em consonância com as proposições de Le Goff (1990) acerca da Modernidade – como “uma manifestação da nossa consciência história” (PAZ, 2013, p. 21). Mais do que isso, Paz aponta igualmente para uma “unidade da poesia europeia” (PAZ, 2013, p. 74), apesar de chamar a atenção para sua multiplicidade, uma vez que “cada obra é uma realidade única e, simultaneamente, é uma tradução das outras” (PAZ, 2013, p. 74).

Nesse contexto, nota-se que – embora haja para ambos uma consciência da tradição, pelo fato de focalizarem em seus estudos a poesia do final do século XIX e o início do século XX – uma diferença essencial em relação à teoria de Eliot emerge para o autor de *O arco e a*

lira: a “tradição da modernidade” é eminentemente crítica. Diferentemente do crítico americano que propunha a poesia como “um conjunto vívido de toda a poesia já escrita até hoje” (ELIOT, 1989, p. 43), Octavio Paz percebe que

[a] modernidade é sinônimo de crítica e se identifica com a mudança; não é afirmação de um princípio atemporal, mas desdobramento da razão crítica que incessantemente se questiona, se examina e se destrói para renascer mais uma vez. [...] No passado, a crítica tinha o objetivo de chegar à verdade; na idade moderna, a verdade é crítica. (PAZ, 2013, p. 37)

A Arte Moderna seria, portanto, aquela em que seus próprios princípios de criação seriam constantemente repensados, contestados, de modo a pôr em questão até mesmo a noção de Modernidade – ideia que já exploramos em parte na seção anterior.

Contudo, apesar dessa “história de subversões, conversões, abjurações, heresias, desvios” (PAZ, 2013, p. 115) que é o percurso da Poesia Moderna, o poeta e ensaísta mexicano defende em *Os filhos do barro*, a existência de uma tradição moderna da poesia. Desse modo, embora estejamos diante de uma tradição marcada por rupturas, é possível notar que desde o Romantismo até as vanguardas há uma linha (crítica) comum, que parece deixar clara “a persistência de certas maneiras de pensar, ver e sentir” (PAZ, 2013, p. 20) na literatura e na arte.

2. MÁRIO CESARINY E A TRADIÇÃO DA MODERNIDADE EM PORTUGAL

2.1 Uma lusa “tradição da modernidade”

Em *Os filhos do barro*, abrangente ensaio de 1974, Octavio Paz faz uma espécie de “balanço” dos desdobramentos da literatura do final do século XIX e início do século XX. O autor indaga-se, assim, acerca do que é ser moderno, pois “o que está em questão, na segunda metade do nosso século, não é a noção de arte, mas a noção de modernidade” (PAZ, 2013, p. 9). Constatamos, então, que as discussões que predominavam nos primeiros cinquenta anos do Novecentos sobre o conceito de arte já parecem superadas, pelo menos para Paz, que busca, antes de tudo, responder a uma pergunta que amplia as discussões de seu ensaio anterior, *O arco e a lira*: “Como os poemas se comunicam?” (PAZ, 2013, p. 9).

Nesse contexto, como forma de apreender essas relações estabelecidas dentro da poesia, é preciso voltar ao início do romantismo, passando pelos movimentos finisseculares, chegando até as vanguardas, quando houve a gênese e a conseqüente consolidação da literatura entendida como moderna. Ao longo desse período, notamos que “as mudanças e revoluções estéticas se sucederam, mas como não constatar que essa sucessão de rupturas também é uma continuidade?” (PAZ, 2013, p. 20). Para o ensaísta e poeta mexicano, há, nessa modernidade poética, uma tradição, ou melhor, uma “tradição moderna da poesia”, alicerçada não numa “verdade eterna”, mas numa “verdade da mudança” (PAZ, 2013, p. 37). Assim, compreende-se que tal tradição teria duas facetas opostas, mas complementares:

Por um lado, é uma crítica do passado, uma crítica da tradição; por outro, é uma tentativa, repetida frequentemente ao longo dos últimos dois séculos, de assentar uma tradição no único princípio imune à crítica, já que se confunde com ela: a mudança, a história. (PAZ, 2013, p. 21-22)

Em Portugal, podemos afirmar, sem dúvida, a existência de uma tradição moderna da poesia. Tomando por base um período mais ou menos semelhante àquele que Paz adota em suas análises de *Os filhos do barro*, observamos que os movimentos que lá surgiram e se sucederam criaram novas estéticas, que mantinham um diálogo entre si, ainda que frequentemente de uma maneira crítica. À vista disso, faremos aqui uma breve retrospectiva de alguns poetas e grupos – da segunda metade do século XIX e da primeira do século XX – que podem ser reconhecidos como partes integrantes de uma Modernidade portuguesa. Temos como objetivo, assim, apresentar o modo como a obra de Mário Cesariny – autor a que nos dedicamos nesse trabalho – faz parte de uma espécie de constelação.

Iniciamos nossa pequena empreitada histórica com Cesário Verde. A escolha desse poeta de difícil classificação parece acertada devido ao seu reconhecimento como um dos fundadores, ainda no século XIX, da Modernidade que viria a se consolidar na literatura portuguesa apenas no século seguinte – à semelhança, talvez, do que fez Baudelaire na França. Na célebre compilação de seus poemas *O livro de Cesário Verde* ficam claros diversos procedimentos novos, que anteciparam movimentos posteriores como o Sensacionismo dos anos 1910 e o Neorrealismo de 1940. Aliás, muitos chegam a reconhecer o autor de “O sentimento dum ocidental” como um surrealista *avant la lettre*, devido aos aspectos surrealizantes da sua poesia. Cesário Verde é, por esses motivos, uma espécie de “mestre” para os poetas que o sucederam, inclusive para Mário Cesariny, que, como explicitaremos a seguir, também estabelece com ele alguns diálogos.

Em seguida, é imprescindível citar um poeta que se situa no limiar dos séculos XIX e XX, e que pode ser reconhecido como parte da “tradição da modernidade” em Portugal, isto é, Teixeira de Pascoaes. Entre as suas propostas está o resgate das tradições portuguesas, que lhe rendeu o título de “saudosista” e gerou certo mal-estar entre os seus contemporâneos – nomeadamente os de *Orpheu* – que, contrariamente, advogavam a favor da iconoclastia. Embora hoje ele seja pouco estudado (ou mesmo lembrado), trazemo-lo à baila, nesta pesquisa, pela sua relevância, como se verificará mais adiante, para Mário Cesariny que, além de organizar uma antologia de sua poesia no início da década de 1970, chega a afirmar, de maneira polêmica, que o considerava mais importante do que Fernando Pessoa – pelo menos para os surrealistas portugueses.

Já plenamente no século XX, chegamos à Geração de *Orpheu*, inaugurada em 1915 com a publicação do número um da revista de mesmo nome e considerada como marco inicial do modernismo em Portugal. Marcado por uma grande inovação formal e por certa agressividade poética (de caráter vanguardista), esse movimento, do qual faziam parte autores como Almada Negreiros, Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, “acabou por pôr em questão os processos de expressão tradicionais, os quais se dirigiam a um público de gosto conservador – os ‘lepidópteros burgueses’ [...] –, que logo denunciaria como *loucura* o que esses escritores iam realizando” (GUIMARÃES, 2004, p. 7, grifo do autor). Hoje, no entanto, seus poetas fazem parte do cânone da literatura portuguesa exatamente pela revolução poética que empreenderam e, especialmente, pela influência que tiveram (e continuam a ter) nas gerações posteriores.

O segundo modernismo em Portugal se deu quase que simultaneamente ao primeiro e ficou igualmente conhecido pelo título da revista que reunia seus autores, isto é *presença*

(1927-1940). Poetas dessa geração como José Régio, Adolfo Casais Monteiro e Miguel Torga, tinham “um modo próprio de pensar as relações entre o sujeito e as circunstâncias” (SILVEIRA, 2003, p. 179), valorizando certo individualismo. No âmbito da “tradição da modernidade”, é válido recordar que, embora publicassem textos dos poetas de *Orpheu*, os presencistas eram críticos de alguns aspectos da poética do primeiro Modernismo, rejeitando, particularmente, o seu radicalismo estético de viés mais vanguardista.

Há no final dos anos 1930 e início dos anos 1940 uma grande ebulição na poesia portuguesa moderna, uma vez que é exatamente nesse período que diversos poetas – agrupados ou não em torno de estéticas e/ou movimentos – começam a escrever e lançar seus primeiros livros. Dois grandes poetas que surgem nesse contexto são Sophia de Mello Breyner Andresen e Jorge de Sena, que têm alguns textos publicados nos *Cadernos de Poesia*, cujo sugestivo lema era “A poesia é só Uma”. Evitava-se, dessa maneira, o excesso de sistematização estética típica dos grupos anteriores. Ademais, cabe destacar que tanto Sophia, quanto Sena (e muitos outros poetas desse período) já começavam a discutir questões em torno da presença tutelar de Fernando Pessoa na poesia portuguesa do século XX. Dentro desse debate, surge, por exemplo, a célebre poética seniana do testemunho, que, em oposição ao fingimento pessoano (a ser discutido no capítulo seguinte), evidencia a tradição de rupturas na poesia moderna feita em Portugal.

Outro notório movimento português – considerado por muitos como o mais importante do seu século – que surge no final dos anos 1930 e se firma nas décadas posteriores é o Neorrealismo. Devido à conjuntura de opressão política-social salazarista e influenciados pelo socialismo marxista, autores como Carlos de Oliveira e Manuel da Fonseca buscavam retratar a sociedade em seus poemas, fazendo, simultaneamente, uma crítica da “arte pela arte” de *Orpheu* e do individualismo presencista. Vale ressaltar, como nos lembra Jorge Fernandes da Silveira (2003), que o Neorrealismo foi além dos seus próprios limites, incluindo poetas como Sophia de Mello Breyner Andresen, Jorge de Sena e Eugénio de Andrade, que mesmo não estando, de fato, sob a chancela do movimento, tinham consciência “de que ‘realismo’ é o que define a natureza cultural da linguagem. Logo, porque escreve, todo escritor é *realista*” (SILVEIRA, 2003, p. 183).

Por fim, ainda dentro do contexto da década de 1940 – e no período que selecionamos para evidenciar nesta pesquisa, com base no ensaio de Octavio Paz – há, em Portugal, o movimento surrealista, do qual faz parte Mário Cesariny e que será contextualizado mais a frente neste capítulo.

2.2 O mito-Pessoa

Dentro do contexto da “tradição da modernidade” em Portugal, nos termos de Octavio Paz, um autor, brevemente mencionado na retrospectiva da seção anterior deste capítulo, merece ser destacado, isto é, Fernando Pessoa. Ainda que em vida só tenha publicado um livro – *Mensagem*, fruto de um concurso literário, que lhe rendeu nada além de uma menção honrosa –, o poeta se tornou um dos maiores nomes da literatura portuguesa. Aliás, desse livro, onde encontramos poemas sobre personagens da História (mítica) de Portugal especialmente escolhidos por seu autor, selecionamos uma das frases mais enigmáticas (e repetidas) do poeta: “O mytho é o nada que é tudo” (PESSOA, 2008a, p. 59). Verso inicial do poema “Ulysses”, ele tenta clarificar como o mito do navegador e herói grego que supostamente teria também fundado a cidade de Lisboa, mesmo constituindo uma lenda, pode ter um valor para o povo português, independentemente da sua ficcionalidade. Partindo do mesmo princípio, notamos que Fernando Pessoa teve “o seu estatuto mítico de poeta da Modernidade” (LOURENÇO, 1986, p. 11) igualmente construído, tornando-se um ponto de referência para os autores dos séculos XX e XXI. É nesse contexto que se torna imperativo reiterar a “dívida do lirismo português contemporâneo para com o criador do ‘drama em gente’” (MARTINHO, 1983, p. 14).

Numa das experiências mais radicais da literatura portuguesa, Fernando Pessoa criou um mundo de autores fictícios, que parecem tão reais quanto ele próprio. Nesse procedimento que ficou conhecido como heteronímia, o poeta deu vida a mais de cem (só mais recentemente descobertos) personagens-autores, dentre eles os ilustres Álvaro de Campos, Alberto Caeiro e Ricardo Reis, que parecem ter vida própria para além do seu criador, ao contarem com nome, sobrenome, data de nascimento, profissão e mesmo poéticas tão distintas e únicas. Estabelece-se o célebre “drama em gente”, que juntamente com o “fingimento”, se tornou elementos de valorização da obra de Fernando Pessoa como um marco da “tradição da modernidade” portuguesa. Diante desse “mito-Pessoa” (ou quem sabe mito-Pessoas?) que se consolidou tanto para a crítica, quanto para a própria literatura portuguesa das décadas posteriores, diversos autores buscaram responder, direta ou indiretamente, à pergunta formulada por Eduardo Lourenço em seu conceituado ensaio “Fernando, rei da nossa Baviera”: “Em suma: como e porquê, Pessoa se converteu num mito?” (LOURENÇO, 1986, p. 10).

Dentre as possíveis respostas para o questionamento do renomado ensaísta, colocamos

em relevo aqui aquela sugerida por Gastão Cruz no texto “Fernando Pessoa, uma densa diferença”, de *A vida da poesia*. Para ele, a influência pessoana passou a ser mais marcante para a poesia do século XX, sobretudo, após a sua morte em 1935 e com o início da publicação de sua obra em 1942 pela editora Ática. Diante da crescente presença de Fernando Pessoa para tais poetas, muitos estabeleceram diálogos com o autor, retomando-o, citando-o e até mesmo reescrevendo alguns de seus versos. Contudo, como Gastão Cruz ressalta, alguns conseguiram ir além ao problematizar poeticamente o mito-Pessoa:

A simples existência de Fernando Pessoa basta para se poder falar de “enriquecimento da poesia deste século”. Mas também me parece que, sobretudo a partir dos anos 40, a sua presença terá, de algum modo, condicionado a evolução da poesia de língua portuguesa. Alguns, como Mário Cesariny (*Louvor e Simplificação de Álvaro de Campos*), assumiram da maneira mais produtiva a inevitabilidade desse rasto. Ruy Belo foi quem, em definitivo, esconjurou o ascendente do fascinante fantasma ao incluir em *Homem de Palavra(s)*, de 1970, versos como “O pôr-do-sol em Espinho é termos sido felizes” ou “onde estarei eu hoje em pequeno?”. Porque, como lemos no mesmo livro, “Pouco me importa o quê? Não sei/ (o resto vem no pessoa/ Pessoa é o poeta vivo que me interessa mais)”. (CRUZ, 2008, p. 51)

Aliás, é imprescindível ressaltar a variedade dos diálogos estabelecidos com o autor de *Mensagem*. Além de Mário Cesariny e de Ruy Belo, destacados por Gastão Cruz, outros grandes poetas portugueses trouxeram à tona o autor de *Orpheu*, ora por meio do intertexto (como o objeto de estudo desta pesquisa, ou seja, o livro de poesia *O Virgem Negra*, também de Mário Cesariny), às vezes como mote, caso do poema “Fernando Pessoa” de Sophia de Mello Breyner Andresen, e, até mesmo, por meio da discussão ensaística, a exemplo dos estudos presentes no livro *Fernando Pessoa & C^a Heterónima*, de Jorge de Sena.

Logo, no âmbito da “tradição da modernidade” em Portugal, sublinhamos a vitalidade incontornável desse “fascinante fantasma” (CRUZ, 2008, p. 51) – o “rei da nossa Baviera” (LOURENÇO, 1986, p. 7) – para os autores que o sucederam e que se dedicaram a lidar com sua herança poética por meio da interlocução. Com efeito, tal como Fernando J. B. Martinho aponta em seu livro *Pessoa e a moderna poesia portuguesa*,

[...] o diálogo intertextual com Pessoa permanece como um dos mais fecundos e absorventes no horizonte poético nacional, ainda quando, num ou outro caso, tocado daquele mal-estar que um crítico norte-americano, Harold Bloom, apelidou, com rara felicidade de “ansiedade da influência”. (MARTINHO, 1983, p. 14)

Assim, embora sejam diversas as tentativas de se estabelecer diálogo – seja ensaístico ou poético, seja louvando ou depreciando – com o mito-Pessoa, é fato que

[c]ontemporâneo da República (1910), do golpe fascista (1926) e do início da ascensão do Salazarismo (1932), Pessoa, que pregou a dispersão em si, alheando-se da idéia vulgar de valor e de poder, **funde-se inexoravelmente em qualquer gênero de discurso que tenha a vontade de entender a cultura portuguesa de novecentos.** (SILVEIRA, 2003, p. 180, grifo nosso)

2.3 O Surrealismo em Portugal

Retomando o histórico da “tradição da modernidade” em Portugal com que começamos esse capítulo, trazemos ao debate o Surrealismo português. Conforme referido anteriormente, esse movimento se desenvolveu na década de 1940, tendo mais precisamente o seu início oficial no ano de 1947 (como Mário Cesariny sugere na cronologia proposta na antologia *A intervenção surrealista*, de sua organização). Aqueles menos familiarizados com a História da literatura portuguesa podem estranhar tal data, visto que os grupos europeus de vanguarda estão ligados ao princípio do século XX, principalmente no contexto da Primeira Grande Guerra. Sem dúvida, o Surrealismo francês serve como (primeiro) ponto de referência para o movimento português, no entanto, este vai além.

De um modo geral, considera-se que o Surrealismo – e aqui destacamos a sua ramificação original francesa – foi um movimento artístico de vanguarda que surgiu no final da década de 10 e início da década de 20 do século passado. Tendo como mentor André Breton, ele abrangeu os mais diversos campos das artes e foi representado por nomes de grande importância para a literatura, o cinema e as artes plásticas modernas e contemporâneas, tais como Paul Éluard, Luis Buñuel e René Magritte.

Como primeiro grande marco do Surrealismo e nos moldes das vanguardas europeias precedentes, André Breton publica em 1924 o “Manifesto do Surrealismo”. Neste importante texto, são apresentadas as diretrizes básicas do movimento, esboçando uma definição:

SURREALISMO, *s. m.* Automatismo psíquico em estado puro mediante o qual se propõe exprimir, verbalmente, por escrito ou por qualquer outro meio, o funcionamento do pensamento. Ditado do pensamento, suspenso qualquer controle exercido pela razão, alheio a qualquer preocupação estética ou moral. (BRETON, 2001, p. 40)

Incontestavelmente, como sugere Breton, o Surrealismo tem como sua proposição mais básica a busca de uma via de saída por meio da inconsciência. Apenas rompendo, assim, o limite entre a vigília e o sono, é que nos tornamos capazes de subverter a realidade e alcançar um

estado de libertação total.

Embora tais proposições parecessem, por vezes, demasiadamente teóricas ou inalcançáveis, os surrealistas propunham meios mais práticos de se chegar ao estado de inconsciência almejado. Nesse sentido, era através da escrita automática, na qual se deve “fazer o vazio no seu espírito, a fim de que aí se possa operar um afluxo incontrolado de palavras.” (DUROZOI; LECHERBONNIER, 1976, p. 119), que se tornava possível exprimir tudo aquilo que estava além do pensamento racional. Esta ideia do Surrealismo foi uma verdadeira revolução no modo de se entender o papel do artista no início do século XX. Escrever um poema, por exemplo, não seria mais uma atividade solitária e reservada a poucos, “basta propormo-nos à escuta do subconsciente para nos tornarmos capazes” (DUROZOI; LECHERBONNIER, 1976, p. 123). Desse modo, o Surrealismo parece passar de uma simples doutrina (e um movimento artístico), para ser, como Octavio Paz recorda, um “exercício concreto da liberdade” (PAZ, 1974, p. 32, tradução nossa).

Voltando-se novamente para a História do Surrealismo percebemos que, apesar do breve momento de politização ocorrido nos últimos anos da década de 20 e início da década de 30, com a aproximação de Breton e de seus colegas do comunismo – fato detalhadamente discutido por Walter Benjamin (2012) em seu ensaio escrito em 1929 e intitulado “O Surrealismo - o último instantâneo da inteligência europeia” – foi no pós-guerra (meados da década de 40 e início da década de 50) que o movimento, de fato, ganhou força ao redor do globo. Neste momento, a “doutrina surrealista” passa a ser reconhecida (e praticada) mundialmente. Vemos, portanto, o surgimento de novos ramos do movimento em países como os Estados Unidos, Inglaterra e, finalmente, Portugal.

Como forma de se compreenderem os desdobramentos do movimento em Portugal, é preciso levar em conta que esse longo período de afastamento e o contexto social, político e literário que se vivia no final da década de 1940, faz com que alguns críticos discutiam a própria existência do Surrealismo – ou mesmo de uma “experiência surrealista” – no país. Gastão Cruz, por exemplo, discute o (não) Surrealismo português, a partir da ótica da própria “tradição da modernidade” em seu país. Isto quer dizer que, na visão do poeta e ensaísta, a influência de outros autores portugueses – sobretudo, do final do século XIX e da primeira metade do século XX – parece ser tão ou mais relevante do que as próprias ideias de André Breton:

Dizer-se que o surrealismo chegou a Portugal com vinte e tal anos de atraso é uma afirmação discutível, porque o que se produziu em Portugal nos fins da década de 40 e começo da de 50 **não foi já surrealismo propriamente dito**: Mário Cesariny, o

poeta mais importante do movimento, concilia aquisições e experiências de várias origens, desde Cesário e Pessoa ao surrealismo francês e ao nosso neo-realismo. (CRUZ, 2008, p. 171, grifo nosso)

Nessa mesma perspectiva, há ainda aqueles, como Fernando Cabral Martins, que mesmo não pondo em questão o aparecimento do movimento em Portugal, tendem a rotulá-lo como “[...] um Surrealismo extravagante, instável, literalmente fora do tempo” (MARTINS, 2010, p. 99).

Seja como for, é incontestável que alguns poetas e pintores, como Alexandre O’Neill, António Pedro, Mário Cesariny, António Maria Lisboa e Cruzeiro Seixas, se reuniram em torno de dois grupo autointitulados “surrealistas”: o Grupo Surrealista de Lisboa e o Grupo Dissidente, também conhecido como “Os surrealistas”. À vista disso e, de certa forma retomando a afirmação anterior de Gastão Cruz, é pertinente esclarecer que, embora o movimento nascido em Portugal estivesse originalmente baseado nos pressupostos franceses, repetindo certos temas e técnicas mais tipicamente bretonianos – já resumidamente apontados – ele não estava de modo algum dissociado do percurso literário português. No ponto de vista de Maria de Fátima Marinho Saraiva,

[a] dependência em relação a Breton e à doutrina francesa era inevitável se considerarmos a total falta de tradição surrealista em Portugal. Todavia, como aliás é característico de todos os movimentos mais ou menos intelectuais, impunha-se uma afirmação de independência, baseada numa especificidade nacional. (SARAIVA, 1986, p. 30)

Sem dúvida, marcado pelo intertexto e pela conversa constante com a literatura de seu país, o Surrealismo português tentou estabelecer uma cor própria. Assim, em diversos textos de e sobre o movimento, presentes, por exemplo, na extensa antologia de Natália Correia *O Surrealismo na poesia portuguesa* ou na já referida coletânea histórica *A intervenção surrealista* de Mário Cesariny, percebe-se que os artistas portugueses notadamente beberam da fonte de diversas outras estéticas anteriores, desde cantigas de amigo medievais aos poemas modernistas da Geração de *Orpheu*.

Aliás, *Orpheu* parece ter um papel crucial na consolidação do Surrealismo em Portugal. De acordo com Perfecto Cuadrado, são dois os pontos principais de ancoragem do movimento: primeiro (e logicamente), o Surrealismo francês, e, depois, no contexto da “tradição da modernidade” portuguesa, *Orpheu*, e, sobretudo, “[...] o que havia nele de mais especificamente vanguardista em diálogo ou em contradição aberta com a tradição que em parte prolongava – ideias, atitudes, modos de actuação e obras” (CUADRADO, 1998, p. 9). Diante disso, compreendemos que o Surrealismo português é devedor de *Orpheu*, por ser

considerado tal como ele, um movimento de vanguarda (ainda que tardia):

Com efeito, só na década de 50 uma nova viragem se desenhará. Para isso contribuiu a irrupção, aliás tardia em Portugal, do movimento surrealista. A complexidade perseguida pelos *presencistas* no campo psicológico transformar-se-á, com o Surrealismo, em complexidade da própria função imaginativa, a qual, em parte sob o seu impulso, se há-de converter, ao torna-se mais atenta à prática da escrita, em autêntica complexidade sintáctica e estrutural, marcando, assim, o aparecimento de uma nova vanguarda que se fixa num experimentalismo conseguido mediante a fuga ao estatuto das formas ficcionais ou, como acontece sobretudo na poesia, do campo unilateralmente significativo da linguagem. (GUIMARÃES, 1982, p. 21-22)

Há, então, como aponta Fernando Guimarães, uma similaridade nos dois projetos vanguardistas, especialmente no que concerne à inovação e, conseqüentemente, à subversão da linguagem. Cabe evocar ainda, nesse contexto, um pequeno comentário de Mário Cesariny sobre a interferência de um dos autores de *Orpheu*, isto é, Fernando Pessoa na sua poética e naquela de seus parceiros de grupo:

Que força, no entanto, e que exemplaridade, neste contínuo projecto de sucessão! O “não evoluo, viajo”, e a explicação do surgimento dos heterónimos, nas duas cartas a Casais Monteiro, são o naufrágio à vista do continente que os surrealistas haviam de desbravar, por operação exactamente inversa, mas de signo idêntico, à poética fernandina. (CESARINY, 1985, p. 72)

Influências à parte, o Surrealismo português também pode ser compreendido como “uma reacção contra outros movimentos, outras tendências, outras doutrinas estéticas” (CUADRADO, 1998, p. 19). De fato, notamos que os poetas surrealistas buscavam se afastar tanto poética quanto criticamente dos autores de *Presença*, dos *Cadernos de Poesia* e do Neorrealismo. A propósito, deve-se ressaltar que, de certa forma, o movimento surrealista nasceu em Portugal a partir da insatisfação de alguns jovens poetas e pintores com os desdobramentos excessivamente políticos do Neorrealismo. No “Comunicado dos surrealistas portugueses” de 1950, que funciona como um dos manifestos do grupo surrealista dissidente, Mário Henrique Leiria, João Artur Silva e Artur do Cruzeiro Seixas explicam as razões pelas quais rejeitam uma aproximação dos neorrealistas:

Por isso cremos que aqui, em Portugal, estando, como estamos, limitados por todos os lados, só temos à nossa frente a feroz presença do desejo individual para lutarmos contra a extinção do Homem que o estado vai realizando sistematicamente e não podemos, portanto, enfileirar em qualquer partido que, a título de futuras liberdades políticas (ou outras quaisquer) nos faria cair fatalmente noutra ditadura. Também não acreditamos que o seguir esta ou aquela tendência estética que, a título de revolucionária, pretenda criar outro tipo de academismo, fosse de qualquer maneira suficiente para nos levar à libertação desejada. Qualquer espécie de realismo-socialista com todo o seu cortejo de estéticas, literaturas e políticas de partido, é tão

prejudicial à liberdade do Homem como uma ditadura fascista, apenas conseguindo pôr no lugar de deus um outro deus igualmente absurdo. (LEIRIA; SILVA; SEIXAS, in CESARINY (org.), 1981, p. 152)

É necessário observar que para além recusar a filiação (quase compulsória) a uma corrente estética ligada a questões políticas, os surrealistas portugueses – com destaque para aqueles que formavam o Grupo Dissidente, a exemplo dos autores desse texto – consideravam a sua “luta” contra a ditadura por meio da poesia muito mais individual, do que propriamente coletiva:

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. (LEIRIA; SILVA; SEIXAS, in CESARINY (org.), p. 151)

Essa declaração, sem dúvida, parece ir de encontro às proposições do Surrealismo francês, cuja poética, conforme explicitado anteriormente, valorizava, antes de tudo, a criação em grupo. Entretanto, não podemos deixar de levar em consideração que ela está também definitivamente ligada ao contexto salazarista vivido à época.

De toda forma, é imprescindível advertir que houve, sim, produção coletiva de poesia surrealista em Portugal. Tal fato pode ser verificado na *Antologia surrealista do cadáver esquisito*, que reúne tais jogos (ortodoxos e heterodoxos) realizados por autores portugueses – ainda que ocasionalmente inspirados nas experiências francesas. É desta antologia de 1961, organizada por Mário Cesariny, que retiramos um exemplo de cadáver esquisito em formato de diálogo, escrito por Carlos Calvet e Mário Henrique Leiria em 1948:

O DIÁLOGO EM 1948

- O que é a família?
- É o acto sexual praticado com um cadáver.

- O que é o surrealismo?
- É a morte dos séculos projectando uma sombra muito longa debaixo da água do [sonho.

- O que é a loucura?
- É a base de todas as paisagens.

- O que é o sonho?
- É uma chamada obscurecida pelo recalçamento do desejo.

- O que é a pátria?
- É uma coisa sem solução.

- És mulher?

- Sim.
 - Porquê?
 - Porque é útil.
- (VASCONCELOS (org.), 1961, p. 28-29)

É válido lembrar que a segunda, a terceira e a quarta perguntas desse texto foram empregadas com certa recorrência pelos surrealistas franceses. Não obstante, questionamentos como “O que é a família?”, “O que é pátria?” e “És mulher?” podem ser facilmente relacionadas ao contexto português, uma vez que remetem ao patriarcado católico de um país que vivia “uma coisa sem solução” usualmente chamada de “ditadura salazarista”.

A partir desse exemplo de texto surrealista e da discussão intentada no início dessa seção, podemos depreender alguns procedimentos e recursos fundamentais do Surrealismo: o humor negro, os jogos poéticos coletivos, a escrita automática e as manipulações gramaticais. Essas características foram amplamente disseminadas entre os surrealistas portugueses, que, talvez pela circunstância (literária e política) portuguesa, tiveram uma perspectiva ainda mais crítica. Em vista de tudo isso, é incontestável que, em Portugal, “[...] a poética surrealista destrói, parodística e carnavalescamente, o velho edifício das tradições literárias, artísticas e socioculturais”, ao mesmo tempo que “propõe novas concepções literárias e artísticas” (MARTINS, 1995, p. 233). Tal iconoclastia, típica da ramificação portuguesa do Surrealismo, é patente no texto abaixo assinado por Mário Cesariny, em parceria com Mário Henrique Leiria:

para bem esclarecer as gentes que ainda estão à espera, os signatários vêm informar que:

se tornaram pessoas honradas e estão à espera de alguns netos

aderiram à literatura com o que o país vai ganhar imenso (e eles também)

já estão a acreditar em toda a gente

alugaram casas — por sinal de rendas elevadas — onde darão chás todas as sextas-feiras (à inglesa, é claro)

os signatários vão ser bons, vão ser justos, vão ser públicos, vão ser certos. Já telefonaram

vão estar exaustivamente atentos ao Movimento Marítimo — entradas e saídas de barcos a vapor

vão levantar das suas mesas de quarto e de café as barreiras aduaneiras que tanto têm impedido os bons entendimentos

desejariam tornar-se normalmente assíduos aos chás dos Senhores Doutores Mário Dionísio, Delfim Santos e Da Costa Braga. O Doutor José Augusto França já tem menos que esperar.

já têm por aí um peixe frito
e que, mantendo

VÃO FAZER DEZ EXPERIÊNCIAS
(CESARINY, 1980, p. 88-89)

Escrito no ano de 1951, este “poema-comunicado” foi originalmente impresso e distribuído em formato de panfleto, embora tenha sido posteriormente reproduzido com frequência, inclusive na já referida *Antologia surrealista do cadáver esquisito*, onde é jocosamente nomeado como “o cadáver esquisito milionário” (VASCONCELOS (org.), 1961, p. 73). Ele é, sem dúvida, um excelente exemplo da “destruição carnavalesca” que propõe J. Cândido Martins. Nele, os seus autores atacam, com as mais finas tintas da ironia, diversas esferas de seu país: a “honrada” família portuguesa, que “dá chás todas as sextas-feiras”; os grandes críticos literários oriundos das academias, que acreditam que há uma única literatura possível; a excessiva regulação do Estado Novo, que difundia uma moral de fundo cristão, pregando supostas “bondade” e “justiça” entre os seus cidadãos.

Finalmente, é válido lembrar que, conforme sublinhamos nos comentários sobre o “Comunicado dos surrealistas portugueses”, os autores não se baseavam unicamente num *modus operandi* coletivo, valorizando também suas poéticas singulares. Tal fato parece ser ainda mais forte a partir da segunda metade da década de 1950, quando se consolida “a actividade individual de alguns membros do *movimento* que permanecem ou que permaneceram até à sua morte fiéis a uma *ética* e a uma *poética* essencialmente surrealistas [...]” (CUADRADO, 1998, p. 34, grifos do autor). Dentre eles, destacaremos, neste trabalho, Mário Cesariny, um poeta que é, indubitavelmente, uma peça indispensável daquilo que chamamos aqui de “uma lusa tradição da modernidade”.

2.4 Mário Cesariny em diálogo com a modernidade portuguesa

Lançando aqui um olhar sobre a poesia e a crítica de um dos maiores expoentes do Surrealismo português, Mário Cesariny de Vasconcelos (1923-2006), vemos que a sua obra, segundo Fernando J. B. Martinho, “insere-se claramente no que podemos considerar uma tradição modernista portuguesa” (MARTINHO, 2010, p. 84). Dentro desse contexto, é imprescindível apontar que embora o poeta tenha desenvolvido uma poética própria – e por que não dizer cesariniana? –, um dos aspectos que mais se sobressaem em seus textos é a sua

capacidade de diálogo com os autores ditos modernos de seu país. De acordo com Perfecto Cuadrado, um dos maiores especialistas no Surrealismo português, o procedimento da intertextualidade tem uma dupla função para Mário Cesariny: “por vezes com uma clara intenção satírica, e outras com o objectivo de proceder a uma actualização do discurso manipulado” (CUADRADO, 1998, p. 54).

Por conseguinte, analisaremos brevemente nesta seção, alguns dos autores e movimentos ditos *modernos* que parecem ser essenciais na construção da poética cesariniana. Destacaremos, inicialmente, Cesário Verde, que, embora esteja cronologicamente inserido em fins do século XIX, já parece ter aberto as portas para a poesia feita em Portugal no século que se seguiu. Depois, já no século XX, evidenciaremos algumas estéticas anteriores ou contemporâneas do Surrealismo que também fizeram parte do leque de influências do autor: o Saudosismo de Teixeira de Pascoaes; a Geração de *Orpheu*, com destaque para os poetas Fernando Pessoa, Almada Negreiros e Mário de Sá-Carneiro; além de tangenciar o Neorrealismo.

2.4.1 Cesário Verde

Há claramente inúmeras referências (diretas e indiretas) a Cesário Verde na obra poética de Mário Cesariny. No entanto, para este trabalho escolhemos analisar concisamente a menção mais óbvia do poeta surrealista ao autor do século XIX, isto é, “homenagem a cesário verde”, publicado em diversas ocasiões. Vejamos o poema:

homenagem a cesário verde

Aos pés do burro que olhava para o mar
depois do bolo-rei comeram-se sardinhas
com as sardinhas um pouco de goiabada
e depois do pudim, para um último cigarro
um feijão branco em sangue e rolas cosidas

Pouco depois, cada qual procurou
com cada um o poente que convinha.
Chegou a noite e foram todos para casa ler Cesário Verde
que ainda há passeios ainda poetas cá no país!
(CESARINY, 1999, p. 11)

Nesta versão presente na segunda edição de *pena capital* (1999), observamos uma paródia do poeta, que poderia ter sido intitulada talvez como “Louvor e Simplificação de Cesário Verde”. Munido do humor típico do Surrealismo, Cesariny utiliza-se do poema “De tarde” de Cesário

Verde como hipotexto para criar uma homenagem pouco tradicional. Passemos então ao texto de Cesário Verde:

De tarde

Naquele *pic-nic* de burguesas,
Houve uma coisa simplesmente bela,
E que, sem ter história nem grandezas,
Em todo o caso dava uma aguarela.

Foi quando tu, descendo do burrico,
Foste colher, sem imposturas tolas,
A um granzoal azul de grão-de-bico
Um ramalhete rubro de papoulas.

Pouco depois, em cima duns penhascos,
Nós acampámos, inda o Sol se via;
E houve talhadas de melão, damascos,
E pão-de-ló molhado em malvasia.

Mas, todo púrpuro a sair da renda
Dos teus dois seios como duas rolas,
Era o supremo encanto da merenda
O ramalhete rubro das papoulas!

Lisboa, *O Livro de Cesário Verde*, 1887
(VERDE, 1970, p. 75)

Neste poema de métrica quase regular e de forma mais tradicional, Cesário Verde apresenta uma cena simples que se passa no campo, que na sua visão poderia até compor uma pintura bucólica. Apesar desse aparente carácter idílico, um certo tom irónico parece se esconder no poema ao se retratar uma burguesa, tipicamente cidadina, montada num “burrico” enquanto colhe flores para o lanche frugal.

Cesariny, aproveitando-se de diversos elementos do poema de Cesário, parece acentuar ainda mais o humor e a ironia na sua homenagem. Esquecendo-se das flores e do bucolismo, que elas representam, o poeta reforça a presença do insólito burro que agora também realiza uma ação (“olhava para o mar”) e recria não uma “merenda”, mas uma refeição completa, uma vez que o “melão”, os “damascos” e o “pão-de-ló” são substituídos por outros alimentos mais populares e menos “burgueses” como as “sardinhas”, a “goiabada” e o “feijão branco em sangue”. Ainda nesse contexto, Manuel Gusmão chama a atenção para o papel das “rolas” em cada um dos poemas:

Observarás então, leitor, que as rolas são deslocadas do seu papel comparante ou metáfora lírica tradicional, são literalizadas, cozidas (e já não cruas) e o seu contraste cromático com o vermelho das papoilas transferido para o acompanhamento do *feijão branco [vs] em sangue*, constituindo ambos a

transformação do pormenor “erótico” no “supremo” e inverossímil último “prato” (já depois do pudim), que já não se “come” apenas com os olhos, mas segundo a lei do “comer” na língua e no calão popular. (GUSMÃO, 2010, p. 392)

Desse modo, se em Cesário as “rolas” funcionam como objetos de comparação, revelando um erotismo mais velado do eu-lírico que contempla a musa; em Cesariny, as rolas, postas à mesa, servem de fato para saciar a fome, deixando claro um desejo que, no ponto de vista de Gusmão, está no nível carnal.

Ademais, o poema “De tarde” acaba também quando finda a merenda, enquanto ainda se pode ver o sol entre as montanhas. Em “homenagem a cesário verde”, por outro lado, o tempo parece se prolongar mais: o pôr do sol ainda convida os participantes não identificados para uma última observação e, finalmente, já depois das “Ave-Marias”, para relembrar um dos subtítulos do poema “Sentimental dum Ocidental” de Cesário Verde, quando a “Noite Fechada” se aproxima, “todos”, sem qualquer tipo de distinção, dirigem-se às suas casas – como, aliás, também acontece no longo poema de Cesário – mesmo que para, dessa vez, lerem o autor homenageado do poema.

Ainda que aparentemente a homenagem ao grande autor do século XIX pareça “torta”, deve-se lembrar de que Cesariny, como “poeta avesso aos cerimoniais da instituição literária” (MARTINHO, 2010, p. 84) e, talvez, como um autêntico surrealista, dificilmente faria algo diferente ou menos marcado pelo senso de humor que lhe é tão próprio. De toda forma, para Gusmão (2010), o fato de Cesariny mencionar que “foram todos para a casa ler Cesário Verde” já denota por si só uma homenagem, ao despertar também no leitor o desejo de correr para sua casa e ler o poeta, uma vez que somente desse modo pode-se entender de fato o poema de Cesariny. Além disso, uma releitura, ainda que transfigurada pela paródia, como é o caso daquela feita em “homenagem a cesário verde”, é sempre capaz de dar nova vitalidade ao original, renovando-o e aproximando-o de novos públicos.

Por fim, é importante lembrar que há diversos outros aspectos e textos que aqui não foram apontados que deixam claro que Mário Cesariny foi, indubitavelmente, um leitor atento de Cesário Verde. Contudo, o que pretendi propor nessa sucinta análise comparativa dos poemas “homenagem a cesário verde” e “De tarde” é que a obra de Cesariny é notadamente marcada pela influência das mais diferentes tradições literárias portuguesas, fazendo dele um poeta que transcende o que nós convencionamos chamar de Surrealismo, assim como o seu homenageado, Cesário Verde, que já no século XIX foi capaz de reunir diversas estéticas em sua poesia.

2.4.2 Orpheu (e Teixeira de Pascoaes)

Dando um pequeno salto para o início do século XX, observamos a influência patente exercida pelo projeto de *Orpheu* na obra de Mário Cesariny. Essa geração, inaugurada a partir da publicação do primeiro número da revista homônima em 1915, pode ser entendida como “a soma e a síntese de todos os movimentos literários modernos” (PESSOA, 1966, p. 148), reunindo em si desde estéticas finisseculares, como o Simbolismo e o Decadentismo, passando pelas vanguardas recém-surgidas ao redor da Europa, a exemplo do Futurismo e do Cubismo, chegando até mesmo àquelas formas poéticas desenvolvidas pelo próprio movimento: o Paülismo, o Sensacionismo e o Interseccionismo. A importância de *Orpheu* para o desenvolvimento da poesia surrealista em Portugal e para Cesariny é, aliás, enfatizada na cronologia do movimento intitulada “Prolegómenos ao aparecimento de Dadá e do Surrealismo” – presente na já mencionada antologia crítica *A intervenção surrealista* –, onde se colocam lado a lado, sem atribuir maior destaque a um ou a outro, André Breton, Marcel Duchamp, Tristan Tzara, Fernando Pessoa, Almada Negreiros, Mário de Sá-Carneiro, Pedro Oom, António Maria Lisboa, entre os anos de 1907 e 1960.

Contudo, apesar do reconhecimento da relevância dos poetas de *Orpheu* para a construção do modernismo em Portugal, Mário Cesariny, em diversos momentos da sua obra (com destaque para o ensaio), buscou resgatar um autor cuja produção se concentra nos últimos anos do século XIX e em toda primeira metade do século XX, isto é, Teixeira de Pascoaes. De acordo com António M. Feijó na sua entrada sobre o poeta no *Dicionário Fernando Pessoa e do modernismo português*,

Pascoaes permanece, no entanto, um autor de difícil acesso. Apropriado por uma débil construção derivativa, a Filosofia Portuguesa, e parecendo enfermar de uma dicção poética pré-moderna, a sua permanência deve-se hoje à persuasão de alguns leitores maiores (Sena, O’Neill e, especialmente, Cesariny). Estes perceberam, sob essa usada dicção poética, um sistema intelectual e enunciativo de um audácia inigualada em português, que faz dele **o único par de Pessoa no século XX** [...]. (FEIJÓ in MARTINS (coord.), 2010a, p. 597, grifo nosso)

Ainda que pouco lido e estudado, Teixeira de Pascoaes parece emergir, conforme a parte final desse trecho deixa transparecer, como um contraponto a Pessoa no contexto da produção poética do início do século XX. Fatalmente, Cesariny toma partido nesse debate.

Para que possamos dimensionar a importância de Teixeira de Pascoaes para o autor surrealista, devemos recorrer a sua outra cronologia do Surrealismo em Portugal, publicada pela primeira vez na revista *Phases* em 1973 e republicada em *as mãos na água a cabeça no*

mar (1985). Nela, Cesariny chega mesmo a afirmar que o autor da chamada “Renascença portuguesa” foi “poeta bem mais importante, quanto a nós, do que Fernando Pessoa” (CESARINY, 1985, p. 261). Essa informação já nos dá indícios da “relação poética” conturbada que estabeleceu com o autor de *Orpheu* – que será explorada ao longo deste trabalho – e parece justificar o porquê de ter organizado em 1972 uma antologia do poeta de Amarante.

Em 1979, a Secretaria de Estado da Cultura organizou um belo volume intitulado *Pascoaes*, no qual poetas, pintores e críticos prestaram pequenas homenagens – através de textos ou imagens – ao poeta, na ocasião de seu primeiro centenário de nascimento. Mário Cesariny, como não poderia deixar de ser, contribuiu com uma pintura e com um poema inédito e pouquíssimo conhecido. O texto do autor surrealista, para além do tom elogioso que demanda a obra em questão, nos remete mais uma vez aos seus diálogos com alguns poetas de *Orpheu* – Almada Negreiros e, especialmente, Fernando Pessoa – em contraste com a sua clara predileção por Pascoaes, no contexto da “tradição da modernidade” em Portugal:

Comunicado

Teixeira de Pascoaes:
a alma viva do início do Ocidente.

Fernando Pessoa:
a alma extinta do fim do Ocidente.

António Maria Lisboa:
erupção do anterior ao Ocidente.

Em Fernando Pessoa:
a morte na alma.

Em António Maria Lisboa:
a destruição do corpo.

Em José de Almada Negreiros:
o fito de preservar o Ocidente através do cânone assimilado-destruído pelos Gregos
a fim de que começasse o Ocidente.

Post Scriptum I

No contemporâneo em português não há grandeza maior do que a destes.

Post Scriptum II

O Número separa. (Antonin Artaud, *Heliogabale ou l’anarchiste couronné*, ed. Denoël et Stele, Paris, 1934)

O Númen liga. (M. C., 1977)

(CESARINY in SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA, 1979, p. 193)

Neste hermético poema, Cesariny compara os autores do início do século XX supracitados a António Maria Lisboa, um dos mais relevantes poetas do Surrealismo português, criando

espécie de definições para cada um deles. No caso específico do embate Pascoaes *versus* Pessoa, notamos que, enquanto para o primeiro o campo semântico tem uma carga positiva, com termos como “viva”, “início”, para o segundo, as palavras utilizadas remetem para uma negatividade: “extinta”, “fim” e “morte”. À parte disso, há no *Post Scriptum I* um caráter conciliatório, uma vez que os autores são postos em igualdade. Ressalta-se, portanto, a relevância de todos para a tradição moderna da poesia portuguesa: “No contemporâneo em português não há grandeza maior do que a destes”.

2.4.2.1 Fernando Pessoa

Como foi possível notar desde a seção anterior, dentre os poetas do movimento de *Orpheu*, é sem dúvida com Fernando Pessoa que Cesariny desenvolve um diálogo mais (in)tenso. Incontestavelmente, a presença do autor na obra cesariniana vai além do mero elogio à sua importância para a poesia portuguesa do século XX, havendo também lugar para a “desratização”. Assim, como se constatará a seguir, “Fernando Pessoa, ironizado e venerado, tem frequentes vezes o seu lugar nos textos de Cesariny” (SARAIWA, 1986, p. 356).

Naturalmente, tratando-se de um poeta tão complexo e rico como Pessoa, Mário Cesariny parece eleger uma de suas facetas, ou melhor, um dos seus heterônimos para estabelecer o intertexto, isto é, Álvaro de Campos. A afinidade com o heterônimo mais futurista pode ser vista dentro do contexto da “tradição da modernidade” explicitado no início desse capítulo, uma vez que o autor surrealista parece buscar um Pessoa que se assemelhe mais fortemente a ele no que concerne ao vanguardismo, à iconoclastia e à veia irônica. Desse modo, observamos que o autor de *pena capital* era notadamente um leitor de Campos e apropriou-se, em diversos momentos, de sua obra não apenas para reverenciá-lo, à maneira de um discípulo, mas também – e mais frequentemente – para desconstruí-la a seu modo:

Claro que não será difícil encontrar citações ou referências explícitas da obra de Campos em Cesariny; mas também, o não será encontrar transformações que se valem dos processos comuns na relação de um hipertexto com um hipotexto. Um dos processos é naturalmente [...] o da elipse, do resumo ou da amputação. Mas as transformações não são apenas de ordem qualitativa, pois propõem ou implicam deslocamentos espaciais, diferenças de nível de sentido, modificações sentimentais do enunciador, concretizações, intervenções. (MARINHO, 1982, p. 30)

Um dos exemplos mais conhecidos e claros desse duplo procedimento empregado pelo poeta surrealista nos seus diálogos com o autor de “Tabacaria” é “Louvor e simplificação de Álvaro de Campos”, escrito em 1946 e publicado pela primeira vez em 1953. Na nota à

primeira publicação que acompanha o poema é o próprio Cesariny que justifica, ainda que resumidamente, o significado do seu procedimento: “‘Simplificar’ Fernando Pessoa, tomando de empréstimo alguma da sua linguagem, e reduzi-lo ao voto de um barco para o Barreiro, é coisa em que cada um só deve cair uma vez.” (CESARINY, 1985, p. 23). Ao fim, tal explicação é brilhantemente concluída:

Assim como a Poesia não é para um par de sapatos, assim **Fernando Pessoa não é para todos os dias**. Não consta, porém, que Pessoa haja querido monopolizar os dias. Se déssemos a Pessoa os dias que ele tem, faríamos como ele – e até podíamos, como ele, ser grandes, com muitos dias para ele e para muitos de nós, seus iguais num desastre.

Que não convém nomear. (CESARINY, 1985, p. 24, grifo nosso)

Inicialmente, no longo poema, observamos claramente elementos que remetem para a “Ode marítima”, como o eu-lírico que observa a movimentação no cais, para a “Ode triunfal”, a exemplo da imagem da fábrica e sua “opressão”, e ainda para “Tabacaria”, como o questionamento a respeito de si – todos do heterônimo mais modernista de Pessoa:

Agora fumo, trepidação,
correias volantes de um a outro extremo da fábrica isolada,
cigarros meio fumados em cinzeiros de prata,
bater de portas – pás! – em muitas repartições,
uma velha a morrer silenciosamente em plena rua
e um detido a apanhar porrada embora acreditem nele.

[...]

Agora tudo isto e nada disto
em plena e indecorosa licenciosidade comercial
pregando partidas, coçando, arruinando, retorcendo o facto atrás dos vidros
– um tiro nos miolos e muito obrigado, sempre às ordens!

(a velha já morreu e no seu leito de morte
está agora um automóvel verdadeiramente aerodinâmico
e a tocar telefonia: *and you, and you my darling?*)

Há uma hora, Isto! Há duas, ISTO!

E eu?

Eu, nada. Eu, eu, é claro...

(CESARINY, 1991, p. 66)

Inevitavelmente, há ainda recursos surrealistas, a exemplo da enumeração caótica e dos elementos inesperados – que, aliás, nos fazem recordar também de “O sentimento dum ocidental” de Cesário Verde –, como é patente na primeira estrofe do poema, na qual o eu-lírico lista os diferentes profissionais (ou simplesmente “seres” e desconcertantes partes humanas) que circulam numa manhã aparentemente comum:

Há uma hora, há uma hora certa
que um milhão de pessoas está a sair para a rua.

Há uma hora, desde as sete e meia horas da manhã
 que um milhão de pessoas está a sair para a rua.
 Estamos no ano da graça de 1946
 em Lisboa, a sair para, o meio da rua.
 Saímos? Mas sim, saímos!
 Saímos: seres usuais, gente-gente, olhos, narinas, bocas,
 gente feliz, gente infeliz, um banqueiro, alfaiates, telefonistas, varinas, caixeiros
 [desempregados,
 uns com os outros, uns dentro dos outros
 tossicando, sorrindo, abrindo os sobretudos, descendo aos mictórios para apanhar
 [elétricos,
 gente atrasada em relação ao barco para o Barreiro
 que afinal ainda lá estava apitando estridentemente,
 [...]
 Há uma hora, isto: Lisboa e muito mais.
 Humanidade cordial, em suma,
 com todas as consequências disso mesmo
 e a sair a sair para o meio da rua.
 (CESARINY, 1991, p. 64)

Além disso, apesar de se tratar de uma “homenagem” (ou de um louvor e de simultânea uma simplificação) a Álvaro de Campos, é a outro poeta de *Orpheu* – bastante estimado entre os surrealistas portugueses, que o consideravam tão relevante quando Pessoa – que Cesariny faz menção direta, isto é, Mário de Sá-Carneiro. Aqui, apesar de ser visto como um autor “burguês” ou “poeta-gato-branco”, o foco está no elogio de sua coragem em cometer o suicídio:

Com certa espécie de solidariedade
 lembro-me de ti, Mário de Sá-Carneiro,
 Poeta-gato-branco à janela de muitos prédios altos.
 Lembro-me de ti, ora pois, para saudar-te,
 para dizer bravo e bravo, isso mesmo, tal qual!
 Fizeste bem, viva Mário!, antes a morte que isto,
 viva Mário a laçar um golpe de asa e a estatelar-se todo cá em baixo
 (viva, principalmente, o que não chegaste a saber, mas isso é já outra história...)
 (CESARINY, 1991, p. 68-69)

Por último, é válido apontar que este poema funciona, dentro da obra de Mário Cesariny, como uma espécie despedida – ainda que já processado pelo tom cômico, típico da poética cesariniana – do Neorrealismo, uma vez que já no ano seguinte a sua criação, isto é, em 1947, estabelece-se o Grupo Surrealista de Lisboa. De fato, podemos notar nele certo caráter de denúncia da realidade de opressão vivida, comum entre os poetas neorrealistas, que buscavam promover uma crítica ao regime ditatorial salazarista:

Recomecemos: Um:
 Estes versos não querem de modo algum ser versos
 porque quem hoje em Portugal quer de algum modo fazer versos versos
 está em muito maus lençóis

(este o primeiro artigo da minha constituição)

Segundo:

Apesar de tudo, saí para a rua com bastante naturalidade
e que vi eu? Que é isto? (e que esperava eu ver?)

Terceiro:

(e aqui começa, talvez, o desembróglio)
vi também um vapor que ia para o Barreiro
e tive pena de não ir com ele
mas não sou um proletário (não, ainda não)
e atravessar a nado – quem é que disse que pode?

[...]

e de repente, ao virar uma esquina, já depois de outra esquina,
vejo uma nova espécie de enforcado
um homem novo em cima de um escadote
a colar afixar cartazes deste género:

VOTA POR SALAZAR

[...]

(CESARINY, 1991, p. 71-72)

Depois, dentro do contexto de diálogos entre Mário Cesariny e Fernando Pessoa, há ainda “Um auto para Jerusalém” (1946), em que é feita uma referência breve, mas direta ao criador do “drama em gente”. Esta peça em único ato é uma de suas poucas incursões no teatro e foi censurada pela ditadura na década de 1960. Nela, o autor recria a cena bíblica da visita do menino Jesus ao templo em Jerusalém. A encenação ocorre, assim, no “Académico-Clube dos Sábios de Jerusalém”, onde doutores se reúnem para escrever um infundável livro, que registraria as “cem mais lindas maneiras de grafar o hebraico; regras, acordos e apêndices” (CESARINY, 1991, p. 87). Em determinado ponto, no entanto, Salomé adentra a cena e pede que Cornelius Macissus recite um poema. Logo, o apontador escolhe “Não sei, ama, onde era”, de Fernando Pessoa (ortônimo), ou aqui, “Fernandus Pessoas”, um poeta desconhecido para a audiência. Declamado em coro o texto, a princesa de Judá questiona-o:

SALOMÉ — Filha, os sonhos são dores... Também muito bom, também muito engraçado. Mas falta-lhe qualquer coisa! Falta-lhe... um bocado de caralho. Quem é o autor?

CORNELIUS MACISSUS — *consultando um pequeno caderno* — Fernandus Pessoas, um judeu estrangeiro. Doutor em... em... nada.

SALOMÉ — Ah. Um poeta que não é letrado.

MATATIAS — Ainda não foi descoberto pela Judá Editora.

SALOMÉ — Então é muito novo... ou muito velho?

MATATIAS — Creio que ambas as coisas, Sereníssima. Mal ganha para comer...

ELEAZAR — Conhecimentos do Dr. Matatias... (*para este último*) Sempre o mesmo azelha! Impingir álgidos, anónimos e ignotos à Sereníssima! (*Imitação fanhosa*) “Ainda não foi descoberto”... Vai ser um frenezim, quando lhe descobrirem o baú!

CORNELIUS MACISSUS — *num brado e mirando o seu caderninho* —

Vive com quatro homens ao mesmo tempo!

SALOMÉ — Com quatro ao mesmo tempo? Mas então é riquíssimo!

MATATIAS — Sim. Dentro da cabeça.

SALOMÉ — Ah. Entendo. Também muito bom, também muito engraçado.

(*Para Cornelius Macisus*) Propõe para segundo prémio e ergue o castigo ao Dr. Matatias. [...] (CESARINY, 1991, p. 95-96)

Nesse fragmento escarninho – tom característico, aliás, da peça – Fernando Pessoa é transformado num poeta judeu iletrado. Contudo, algumas informações a seu respeito dadas pelos doutores a Salomé, são, de certa forma, verídicas: ele não tinha grandes posses (“mal ganha para comer” – excerto, aliás, que remete ao verso “Mal ganha para as sopas...” do poema “Contrariedades” de Cesário Verde); a comoção causada por sua arca (“vai ser um frenezim, quando lhe descobrirem o baú”); a heteronímia (“vive com quatro homens ao mesmo tempo”, “dentro da cabeça”); e a menção honrosa no concurso literário (“propõe para segundo prémio”). Tal fato parece aumentar ainda mais a comicidade tão prezada por Cesariny, além de ser uma das razões para sua censura.

Um aspecto relevante que emerge dessa passagem da peça está relacionado à primeira fala destacada de Salomé: “Filha, os sonhos são dores... Também muito bom, também muito engraçado. Mas falta-lhe qualquer coisa! Falta-lhe... um bocado de caralho. Quem é o autor?” (CESARINY, 1991, p. 95). A metafórica falta do órgão sexual masculino no poema recitado e, por consequência, em seu autor parece ser uma tônica nas análises/ recriações que Mário Cesariny faz de Fernando Pessoa, inclusive (e especialmente) em *O Virgem Negra: Fernando Pessoa explicado às criancinhas naturais & estrangeiras* por M. C. V..

Assim, é indispensável destacar tal obra, que é, com efeito, uma das menos conhecidas de Mário Cesariny. Este livro de poemas foi escolhido como objeto de estudo desta dissertação, por considerarmos se tratar da experiência cesariniana mais radical em termos de intertextualidade com o autor de *Orpheu* e, possivelmente, com boa parte da poesia portuguesa. Resumidamente, então, temos que em *O Virgem Negra*,

O programa consiste em revisitar Pessoa, não só através de alguns poemas agora engenhosamente reescritos, como também graças a outros de origem não directamente pessoana, mas nos quais o sujeito é o poeta de Mensagem. E se reconhecemos Cesariny na fidelidade a certos mecanismos de espontânea associação semântica, no léxico imaginativo e que não revela quaisquer escrúpulos perante as regras de bienséance, ou mesmo em alguns processos versificatórios próximos do ritmo e da tradição da nossa oralidade [...]. (AMARAL, 1990, p. 208)

Nos próximos capítulos, faremos, portanto, uma análise mais aprofundada de alguns aspectos que julgamos essenciais para compreendê-lo.

3. O VIRGEM NEGRA, DE MÁRIO CESARINY

3.1 Uma apresentação

Como ponto de partida para a análise de *O Virgem Negra*, objeto de estudo deste trabalho, selecionamos a análise da sua perigrafia. Essa escolha está embasada no entendimento de Antoine Compagnon em *O trabalho da citação* de que a perigrafia de um livro é “uma zona intermediária entre o fora do texto e o texto” (COMPAGNON, 2007, p. 105), incluindo “notas, índices, bibliografia, mas também prefácio, prólogo, introdução, conclusão, apêndices, anexos” (COMPAGNON, 2007, p. 105). A partir dela, portanto, podemos “julgar um volume sem o ter lido, sem ter entrado nele” (COMPAGNON, 2007, p. 105). No caso do livro em questão, a perigrafia é especialmente importante, pois, desde a capa, já nos temos indícios da forma como Cesariny cria uma obra coesa e inventiva. Além disso, é interessante assinalar que, nele, excepcionalmente, alguns poemas são perigráficos – como se verá a seguir.

Antes de tudo, é essencial pontuar que há duas edições¹ de *O Virgem Negra* publicadas pela editora lisboeta Assírio & Alvim e que elas se distinguem em alguns aspectos perigráficos, sobretudo, no que concerne à capa. Assim, observamos na primeira edição (ANEXO A), de 1989, uma capa branca com borda magenta, que se assemelha muito a uma folha de rosto por conter referências detalhadas (em fonte preta) do livro. Além dos já esperados título, subtítulo e autor (abreviado como M. C. V. e associado ao sugestivo epíteto “*Who Knows Enough About It*”), informam-se outros elementos que supostamente o constituem – “LOUVOR E DESRATIZAÇÃO DE ÁLVARO DE CAMPOS pelo MESMO no mesmo lugar”²; “duas cartas de RAUL LEAL (HENOCH) ao Heterónimo”; “a Gravura da universidade” – e, por fim, anuncia-se a data de escrita e compilação (entre junho de 1987 e setembro de 1988) e a editora. Na segunda edição (ANEXO B), de 1996, as informações presentes na capa, agora preta com borda laranja e fonte branca, foram reduzidas, e, por consequência, encontramos agora somente o título, o subtítulo, o nome abreviado do autor (sem epíteto), a editora e a nota de caráter escolar que nos lembra de que se trata da segunda edição “revista e aumentada”.

¹ Em maio de 2015, uma terceira edição do livro – até então esgotado – foi publicada pela mesma editora. Em termos perigráficos, a mudança mais notável, em relação à segunda edição, está na capa (ANEXO C), que agora aparece como se tivesse sido desgastada pelo tempo e uso. Além disso, houve uma atualização ortográfica, que, em nosso ponto de vista, prejudica o texto original, visto que certas palavras foram especialmente escritas por Cesariny para remeter à ortografia utilizada por Fernando Pessoa – observável, por exemplo, em *Mensagem*.

² Não existe no livro um texto denominado “Louvor e desratização de Álvaro de Campos”. Cesariny também não inclui em *O Virgem Negra* o célebre poema “Louvor e simplificação de Álvaro de Campos”.

Ademais, ressalta-se que esse é um dos poucos livros de poesia de Mário Cesariny em que fica clara uma espécie de unidade, pois, de um modo geral, eles – ao longo de suas republicações – eram constantemente alterados pelo próprio autor. Dessa maneira, se pusermos lado ao lado certos poemas que se repetem em livros e/ou edições distintos, notaremos, como fez Maria de Fátima Marinho Saraiva na parte final de sua tese *O Surrealismo em Portugal e a Obra de Mário Cesariny de Vasconcelos* de 1986, que os mesmos são reproduzidos ora sem qualquer alteração, ora com algumas modificações. Em *O Virgem Negra*, por outro lado, ainda que haja duas edições³, os poemas são inéditos e não foram posteriormente republicados em outros livros ou mesmo antologias, o que é de fato algo raro na obra cesariniana.

Do ponto de vista estrutural, pensando aqui não somente nos aspectos perigráficos, mas também nos textuais, *O Virgem Negra* está dividido em quatro partes não nomeadas (a exceção da última), que são representadas por algarismos romanos. As duas primeiras partes – que se diferenciam por alguns aspectos a serem explorados mais adiante neste capítulo – são inteiramente constituídas por poemas; a terceira apresenta cartas, que serão brevemente comentadas a seguir; e a última agrupa as “Notas ao texto”, que, como se verá, buscam solucionar aquilo que não está claro nos poemas supostamente escritos pelo autor de *Mensagem*.

Se nos debruçarmos novamente na perigrafia do livro, localizamos em *O Virgem Negra* outros aspectos para os quais Compagnon chamou a atenção. Primeiro, devemos destacar a epígrafe, que, segundo o ensaísta francês, “representa o livro – apresenta-se como seu senso ou seu contrassenso –, infere-o, resume-o. Mas, antes de tudo, ela é um grito, uma palavra inicial, um limpar de garganta antes de começar realmente a falar, um prelúdio ou uma confissão de fé [...]” (COMPAGNON, 2007, p. 121). Na obra em questão, há duas epígrafes (inalteradas nas duas edições), localizadas imediatamente após a folha de rosto:

O homem está doente de amor.

Sublinhado de Pessoa
num livro de William Blake.

Brilho ante todos como um sol, eu que sou
púrpura como o poente.

³ De um modo geral, é possível afirmar que grande parte dos poemas se mantém inalterada nas duas edições. Em alguns, porém, Cesariny faz acréscimos, supressões e/ou ligeiras alterações – que aqui serão apresentadas nos poemas selecionados para estudo.

Christina Georgina Rossetti.
(CESARINY, 1996, p. 7)

Inicialmente, vale ressaltar que ambos os autores citados são ingleses e Pessoa, como se sabe, era um grande entusiasta da literatura daquele país, devido talvez aos anos da infância e juventude, em que viveu e foi educado em Durban, na África do Sul. O primeiro fragmento conta com a sugestiva informação de que teria sido recolhido a partir de uma marcação do próprio poeta de *Orpheu*, fato que pode ser confirmado após uma consulta ao acervo digitalizado da biblioteca particular de Fernando Pessoa. Trata-se de uma tradução livre de parte do verso final do poema “The morning scent of the flowers”, recolhido do livro *Poems of William Blake*. É curioso que uma citação que verse sobre o amor tenha sido destacada por Fernando Pessoa, uma vez que esse é um tema menos frequente em sua obra poética. De todo modo, é válido notar que tal sentimento foi associado à palavra “doente”, o que garante-lhe uma ideia ambígua. O segundo excerto, por sua vez, está em sintonia com o que já discutimos no capítulo anterior sobre a importância tutelar do autor de *Mensagem* para os poetas que o sucederam no século XX e, ainda hoje, no século XXI. Assim, o Fernando Pessoa de Mário Cesariny (ou o “pseudo-Pessoa”) se afirma abertamente como um sol – ou um “mito”, se nos lembrarmos também das palavras de Eduardo Lourenço –, isto é, um ponto de referência para a poesia portuguesa moderna e contemporânea.

Depois, outro aspecto perigráfico de *O Virgem Negra* deve ser posto em relevo: o prólogo (ou prefácio, que aqui compreendemos como sinônimos). Ainda que não seja claramente nomeado como tal, há um poema do livro que parece corresponder àquilo que Antoine Compagnon indica sobre esse elemento pré-textual: “O prefácio é retrospectivo. É por isso que, intercedendo pelo título, antecipa o livro; [...] é por isso que propõe um método de leitura e se escreve no condicional” (COMPAGNON, 2007, p. 131-132). Trata-se do texto “Prótese” – o primeiro de todo o livro (e também mais especificamente da parte I) –, cujo título já nos dá indícios do seu conteúdo: o termo “prótese” pode ser morfológicamente dividido no prefixo “pró-” e no radical “tese”, deixando clara não só a sua posição paratextual (“pró” é aqui entendido como “antes”), mas também o seu caráter demonstrativo. Além disso, devemos nos recordar de “prótese” na sua acepção mais comum, ou seja, a de um dispositivo sinteticamente utilizado na falta de um membro natural. Nesse caso, a biografia imaginada de Fernando Pessoa e as modificações feitas em sua obra parecem ser tais partes artificialmente criadas por Mário Cesariny.

Em termos estruturais, o longo poema “Prótese” é construído, predominantemente, em estrofes de quatro versos curtos que fazem um singular zigue-zague na mancha gráfica. Há

ainda um destoante bloco de texto⁴, tanto em número de versos, como na quantidade elevada de sílabas poéticas, que surge aproximadamente no meio do poema e que muito se assemelha aos textos de Álvaro de Campos em sua fase futurista. Nele, o eu-lírico faz uma espécie de comentário/ reescritura do poema “O corvo” de Edgar Allan Poe (a partir da tradução do próprio Fernando Pessoa, cujos versos aparecem sempre entre aspas), enfatizando questões associadas ao alcoolismo – fator ligado à morte de ambos os autores:

[...]

– “Vicente! Vicente!”

É o mais que diz o corvo lusitano

Quando o provoca gente que passa,

Passa, não maça

Nem pretende ir morrer a Baltimore

Cum “um grave e nobre corvo dos bons tempos ancestrais”

(Dos bons tempos ancestrais!)

“Num alvo busto de Atenas que há por sôbre os meus umbrais”

E a borracha do alcool e dos sais

“No veludo onde a luz tem vagas sombras desiguais”

Já sem pinga para o soro para o jôro sonoro

Do “amanhã também te vais”,

[...]

(CESARINY, 1996, p. 13-14)

É preciso mencionar também que nesta passagem há, curiosamente, uma referência à lenda dos corvos de São Vicente. Foi um bando desses animais que teria supostamente indicado a D. Afonso Henriques o esconderijo do sepulcro daquele santo no Algarve, além de dois deles terem acompanhado o transporte do seu corpo até Lisboa.

Se nos voltarmos para o tom do poema “Prótese”, verificaremos que Cesariny, por meio de um “discurso ostensivamente demolidor, grotesco e pornográfico” (MARTINS, 1995, p. 103), busca refletir sobre as

supostas relações de Pessoa (ou melhor, de um pseudo-Pessoa, enunciador fictício de *O Virgem Negra*) com a filosofia – de Platão, Descartes, Heidegger e Sartre – e a literatura - de Shakespeare, Gil Vicente, os clássicos gregos, Homero, Eurípedes, Sófocles, Ésquilo, e principalmente Poe -, mas sugerindo devassidão: *On ai me on por delante/ On ai me on por detraz/ La noche se puso fria? On ai me on. Que será?* (WILLER, 2003)

Ademais, de uma maneira muito similar ao que ocorria no início das tragédias gregas, onde o prólogo “designava [...] a parte anterior à entrada do coro e da orquestra, na qual se anunciava o tema da peça” (MOISÉS, 2004, p. 371), nesse texto, Fernando Pessoa parece ressurgir das

⁴ Tal parte do poema “Prótese” foi acrescida por Cesariny apenas na segunda edição do livro.

cinzas para esclarecer, de uma maneira eloquente, o pano de fundo de sua história:

Co'a breca da antinomia
Em desuso há seis mil anos
Fabriquei a cartesía
Dos heterónimos manos.

Desvestidos de seus nus,
De pernas muito afastadas,
Duas medidas de mus
(Duas formas co-irmãs)
Masturbam homens de as-
pecto decente nos
Vãos de escadas.
[...]
(CESARINY, 1996, p. 11)

Neste trecho inicial, observamos já dois procedimentos básicos aos quais Cesariny recorre ao longo de *O Virgem Negra*: ao mesmo tempo que o eu-lírico (frequentemente o próprio Fernando Pessoa) reconta a sua suposta vida, incluindo aí, por exemplo, a gênese dos heterônimos e a posterior relação entre eles, presente no texto em questão; há ainda a recriação de poemas pessoanos, como é possível constatar também nesse poema, que aproveita algumas estrofes da “Ode triunfal” de Álvaro de Campos. Aqui, porém, não são as “filhas de oito anos” que “masturbam homens de aspecto decente nos vãos de escada” (PESSOA, 2008b, p. 309), mas sim os próprios heterônimos.

Além das epígrafes e do prólogo, *O Virgem Negra* – em sua segunda edição⁵ – conta com uma introdução, igualmente construída como um texto poético. Referimo-nos ao poema “Introdução ao volume”, penúltimo da primeira parte do livro, que, como o anterior, é constituído de versos curtos, quase regularmente agrupados em quadras. Aqui, entretanto, Fernando Pessoa não é o eu-lírico, mas sim o “objeto”:

[...]

U seria D. Fernando
Saxe Coburgo Caraças
De La Serna y Punta y Bando
De Ratones De Las Casas

Ou seria o anti-génio
Rebuçado de anti-cristo,
Proémio doutro proémio
Que tem nada a ver com isto

Sentam outros que êle é dez

⁵ Na primeira edição, há também um poema intitulado “Introdução ao volume”, que aparece na segunda edição renomeado como “Nota à introdução” e acompanha o poema aqui analisado.

Mais do que a espiritual Trindade
 E que no cada que fez
 É todo variedade

[...]
 (CESARINY, 1996, p. 41)

Assim, ao longo deste poema constrói-se, como o próprio título sugere, uma introdução ao livro a partir de caracterizações do autor do criador do drama em gente. Desse modo, qualifica-se Fernando Pessoa como “anti-gênio”, “rebuçado de anti-cristo”, “proêmio doutro proêmio”, além de se ressaltar a multiplicidade heteronímica: “[...] êle é dez”, “é todo variedade”. Ademais, devemos notar algumas referências presentes neste fragmento: primeiro, ao poema “D. Fernando, Infante de Portugal”, de *Mensagem*, em que, por meio da que a primeira pessoa do singular, o autor parece apontar metaforicamente para si mesmo; depois, a outro personagem da história portuguesa, isto é, o D. Fernando de Saxe-Coburgo-Gotha, que, como Fernando Pessoa, também se dedicava às artes, sendo, inclusive, conhecido como o Rei-Artista.

Um segundo ponto relevante que emerge dessa introdução está patente na seguinte estrofe:

[...]
 Toda parte e todo todo
 Todo não e todo sim
 Quando não fodo é que fodo
 E quando fodo é a mim

[...]
 (CESARINY, 1996, p. 42)

De fato, como é possível constatar aqui e em diversos poemas de *O Virgem Negra*, a (as)sexualidade pessoana é uma questão bastante polêmica e tem sido pensada por muitos críticos e biógrafos, que chegam mesmo a supor que o autor era virgem. Logo, o ato sexual seria para Fernando Pessoa um ato apenas “mental”, uma espécie de fingimento, visto que o eu-lírico propõe que “quando não fodo é que fodo”. Além disso, é num contexto semelhante que Cesariny imagina uma orgia entre os heterônimos na parte inicial do poema “[O Álvaro gosta muito...]”. De fato, tal texto parece nos ajudar a compreender a ideia de que “quando fodo é a mim”, presente no último verso da estrofe aqui apresentada, pois o ato sexual seria praticado somente entre os participantes do “drama em gente”.

Tratando dessa questão, António Cândido Franco afirma, no livro *Notas para a*

compreensão do Surrealismo em Portugal, a impossibilidade da não existência de uma vida sexual dos heterônimos:

[...] custa a crer que no meio de tanto pessoano e ao longo de tantos anos de escava na arca nunca ninguém notasse, até à chegada de Cesariny, que os heterônimos, que eram para ser gente a sério, de carne e osso, além de intelecto e alma, nenhuma vida sexual tivessem. O seu criador até horóscopo lhes arranjou, com hora e local de nascimento, mas nunca cuidou de lhes arranjar um comportamento sexual qualquer. Têm horóscopo; pilita não. [...] (FRANCO, 2012, p. 84-48)

Embora, como esclarecemos anteriormente, a sexualidade não seja um tema recorrente na obra de Fernando Pessoa, devemos lembrar-nos das inúmeras referências eróticas que Álvaro de Campos faz em poemas como “Ode triunfal”, em que deseja ser penetrado pelas máquinas, e ainda o soneto “[Olha, Daisy...]”, no qual menciona um suposto ex-amante inglês. Além disso, parece haver algo de erótico nas odes de Ricardo Reis, que têm como uma das questões mais importantes o domínio das paixões.

Outro aspecto perigráfico que está presente em *O Virgem Negra* são as notas – localizadas na quarta parte do livro. De acordo com Compagnon, esse recurso, mais recorrente em edições críticas/ comentadas de livros de poesia, teria uma dupla função: “se as notas são essencialmente peças de defesa (referências eruditas, acertos de conta, demarcações sutis, degenerações acessórias, recuos encobertos), elas têm também um papel estético: livram o texto de suas sobrecargas” (COMPAGNON, 2007, p. 125). Parece ser, então, exatamente nesse contexto que Cesariny lança mão delas, que no livro em questão buscam explicar Fernando Pessoa “às criancinhas naturais e estrangeiras”, como o subtítulo sugere. Desse modo, como veremos nas notas referentes a alguns dos poemas aqui analisados, o autor surrealista se coloca como editor daqueles textos e visa, por meio delas, aclarar a hermética linguagem do poeta de *Orpheu*.

Há ainda quatro cartas⁶ em *O Virgem Negra*. Embora Compagnon não tenha incluído esse elemento como um dos constituintes da perigrafia de um livro, na obra em questão, elas surgem na terceira parte – após, portanto, duas outras seções inteiramente dedicadas à poesia – como um acréscimo importante, mas que, na nossa visão, não chega a ser central na obra. Na segunda edição, temos, pois, uma primeira carta de Raul Leal a Mário de Sá-Carneiro; uma segunda, de Raul Leal a Fernando Pessoa; uma terceira, de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões; e uma quarta e última, de Álvaro de Campos a João Gaspar Simões.

A uma primeira vista, poder-se-ia supor que tal e qual o texto principal, as cartas

⁶ Na primeira edição, há apenas duas cartas.

seriam apócrifas. Entretanto, Fernando Cabral Martins no texto “Raul Leal e a vertigem”, publicado no número 117/118 da *Revista Colóquio/Letras*, nos traz uma resposta:

O Virgem Negra, de M. C. V., ou Mário Cesariny de Vasconcelos (Lisboa, Assírio & Alvim, 1989), inclui duas cartas inéditas suas [de Raul Leal], escritas em 1916. Ambas aparecem aí como dirigidas a Pessoa, mas é necessário emendar: a primeira foi enviada a Sá-Carneiro, e por este depois reenviada a Pessoa, apensa a uma estupefacta carta de 8 de Fevereiro de 1916 (*Cartas a Fernando Pessoa*, II, p. 156). Importante, aliás, a carta reenviada: é um dos momentos de maior violência emotiva que aqueles anos puseram a circular. Violência que Sá-Carneiro definia assim (*ibid.*): “um pesadelo sem sono, qualquer coisa de alucinante e miserável, de pôr os cabelos em pé”. Violência ego-teo-metafísica: “O precursor do Divino Paracleto, a Vertigem, que no nosso século se espera, sou Eu, uma grande vitória alcançarei sobre a Águia Prussiana, Génio do Anticristo, Génio do Absoluto, do Limite que assim se dissipará e erguendo enfim o Mundo ao Deus que ele lhe envia, o Próprio Deus enfim, Me Tornarei!...” (*O Virgem Negra*, p. 103). (MARTINS, 1990, p. 251)

Vale lembrar ainda que Mário Cesariny talvez tenha lido tal comentário, visto que na segunda edição de *O Virgem Negra* o destinatário da primeira carta, que antes aparecia como sendo o “heterónimo”, é corrigido para Mário de Sá-Carneiro. Nesse contexto, devemos ressaltar também a importância que Raul Leal (ou “Henoch”, como gostava de se nomear em seus manifestos) teve tanto para o movimento de *Orpheu*, quanto para o poeta surrealista. Com efeito, para além das cartas, há no livro um poema que busca valorizar o papel central que esse autor teve para o modernismo português, no início do século passado:

O Raul Leal era
O único verdadeiro doido do “Orpheu”.
Ninguém lhe invejasse aquela luxúria de fera?
Invejava-a eu.

Três fortunas gastou, outras três deu
Ao que da vida não se espera
E à que na morte recebeu.
O Raul Leal era
O único não-heterónimo meu.

Eu nos Jerónimos ele na vala comum
Que lhe vestiu o nome e o disfarce
(Dizem que está em Benfica) ambos somos um
Dos extremos do mal a continuar-se.

Não deixou versos? Deixei-os eu,
Infelizmente, a quem mos deu.
O Almada? O Santa-Ritta? O Amadeo?
Tretas da arte e da era. O Raul era
Orpheu.
(CESARINY, 1996, p. 79)

Estamos, nesse caso, diante de um eu-lírico pessoano (“eu nos Jerónimos”), que comenta a

sua relação com Raul Leal. É intrigante constatar que nesse poema construído em rimas o suposto Fernando Pessoa afirme invejar o autor de *Sodoma Divinizada* e considere-o seu único não-heterônimo – fato que jamais ocorreu e só poderia ser imaginado por Mário Cesariny. De todo modo, a última declaração ali presente – de que Raul Leal era a própria representação do movimento – parece estar alinhada ao que os poetas de *Orpheu* pensavam na época e ao que os críticos propõem mais recentemente:

Como Mário Cesariny sugere num dos poemas d’*O Virgem Negra*: Raul Leal é o mais *Orpheu* de todos. Nem Ângelo de Lima, que é o ultra-simbolismo a estilhaçar-se. Nem Sá-Carneiro (que acerca de Raul Leal escreve, numa carta a Pessoa, de 5 de Novembro de 1915: “é muita pena que o rapazinho seja um pouco Orpheu de mais”), nem Pessoa, nem Campos ficam assim tão colados ao epicentro alucinante da vanguarda. Talvez só Almada e Amadeo. (MARTINS, 1990, p. 251-252)

Voltando às duas primeiras cartas, é válido reiterar que o conteúdo é diverso. Em linhas gerais, na primeira – dirigida, como se sabe, a Mário de Sá-Carneiro – Raul Leal narra num tom alucinado e bastante poético sua precária situação na Espanha, acrescentando ainda reflexões sobre os horrores da Primeira Grande Guerra. A segunda, destinada a Fernando Pessoa, se assemelha bastante à primeira, pois o autor de *A liberdade transcendente* relata a miséria em que continuava a viver, alguns meses depois. Nesse contexto, devemos problematizar aqui o fato de Mário Cesariny incluir cartas reais de Raul Leal num livro, cujo principal objetivo seria o de (re)pensar – e reescrever – a obra de Fernando Pessoa já no final do século XX.

As duas últimas cartas – presentes apenas na segunda edição do livro – aparentam ser, diferentemente das anteriores, apócrifas. Numa busca pela obra de Fernando Pessoa, disponível no site do Arquivo Pessoa (arquivopessoa.net), não fomos capazes de as encontrar, sugerindo, então, que muito provavelmente tenham sido criadas por Cesariny. Em termos de conteúdo, a terceira carta, supostamente escrita por Fernando Pessoa e destinada a João Gaspar Simões, apresenta detalhadas explicações sobre a vida e obra de Aleister Crowley. Nela, há uma referência a outra carta dirigida ao crítico, em que Pessoa teria mencionado o ocultista inglês. Efetivamente, localizamos no Arquivo Pessoa uma carta de mesmos remetente e destinatário, datada de 04 de janeiro de 1931, em que o primeiro esclarece que Crowley não é um de seus heterônimos, como o outro supunha. A quarta e última carta é também endereçada a João Gaspar Simões, mas redigida por Álvaro de Campos e “equivale a um acerto de contas [em nome do ortônimo] com o ensaísta e por extensão com *Presença*” (WILLER, 2003). Embora não seja datada, notamos algumas referências temporais, que nos

levam a crer que teria sido possivelmente escrita mais de quarenta anos após a morte de Fernando Pessoa. Sem dúvida, trata-se da carta mais fascinante no contexto de *O Virgem Negra*, pois faz um balanço (e uma correção) do que os críticos e biógrafos do autor de *Orpheu* vinham discutindo – por vezes, erroneamente – desde a sua morte.

Por último, dentro da perspectiva de Compagnon sobre a perigrafia do livro, temos o título, que, por seu carácter enigmático, será debatido com maior afinco na próxima seção.

3.2 Um título enigmático

Se “a função primeira do título é a da referência” (COMPAGNON, 2007, p. 106), o título do livro em questão, pelo menos à primeira vista, não é de todo claro. De fato, não parece haver nenhuma referência ao tal “Virgem Negra” na poesia de Fernando Pessoa ou de seus heterônimos. Contudo, no longo subtítulo – “Fernando Pessoa explicado às criancinhas naturais e estrangeiras por M. C. V.”⁷ – Mário Cesariny já diz ao que veio, apresentando o propósito de escrita do livro. Nesse contexto, J. Cândido Martins, focalizando a questão da paródia no âmbito do Surrealismo, faz uma análise de *O Virgem Negra*, que parte desse mesmo ponto: “aqui a escrita paródica inicia-se, desde logo, pela imitação derisória dum dos elementos constituintes do peritexto literário, mais especificamente do título clássico, longo e descritivo” (MARTINS, 1995, p. 103). É pertinente apontar, assim, que o título como conhecemos hoje “específico e não-genérico, data do século XVI” (COMPAGNON, 2007, p. 106).

Uma possível explicação para o título de *O Virgem Negra* está ligada a um dado biográfico menos conhecido do poeta de *Orpheu*. Em 1985, ano em que se prestou tributo aos cinquenta anos de sua morte, seus restos mortais foram trasladados para o Mosteiro dos Jerônimos, em Lisboa, onde se localiza também o mausoléu de Luís de Camões, escritor igualmente celebrado da literatura portuguesa. Ao abrirem o caixão, no entanto, algo de surpreendente tinha acontecido: o corpo de Fernando Pessoa estava em perfeito estado de conservação, porém enegrecido. Sobre este fato, há inclusive uma menção no poema “[Onan dos outros!]”:

⁷ Na primeira edição, o subtítulo completo é “Fernando Pessoa explicado às criancinhas naturais & estrangeiras por M. C. V. Who Knows Enough About It seguido de LOUVOR E DESRATIZAÇÃO DE ÁLVARO DE CAMPOS pelo MESMO no mesmo lugar. Com 2 Cartas de Raul Leal (HENoch) ao Heterónimo; e a gravura da universidade. Escrito & Compilado de Jun. 1987 a Set. 1988”

[...]
 O Virgem Negra, tal me descobriram
 Cincoenta anos depois,
 Em minha infusão estou. Tombam, deliram
 Em vão quantos seguiram

Minha viagem ao nunca ser dois.
 [...]
 (CESARINY, 1996, p. 69)

Acompanhando este poema – que faz, em parte, uma paródia de “[Manhã dos outros!...]” do otônimo – segue uma nota explicativa, de caráter anedótico, sobre a situação do corpo de Pessoa naquele contexto:

Na feliz circunstância do primeiro cinquentenário da morte, como na de fazer remover os tão esperados *ossos*, a Direcção do Património abriu e viu corpo incorrupto, vestiário intacto, pele da cara e mãos completamente negras. O poeta não entregava os ossos e estava preto! Esta resposta do corpo à diáspora psíquica intentada, não foi ouvida pelas autoridades culturais que levaram ao limite do ridículo a incapacidade de resposta a tal falta de cooperação. (CESARINY, 1996, p. 149, grifo do autor)

A partir dessas breves informações notamos que a denominação “Virgem Negra”, neste caso, parece fazer alusão ao raro fenómeno conhecido como “corpo incorrupto”, que tem sido observado, na maioria dos casos, em corpos preservados (às vezes também enegrecidos) de beatos(as) e santos(as) da Igreja Católica. Daí, emergiria a ideia de “santidade” de Fernando Pessoa, somada à sua aventada castidade. Em outras instâncias, tal “santidade” pode ser relacionada também ao seu segundo nome “António”, atribuído ao autor por conta de sua data de nascimento que coincide com o dia do santo homônimo; e ainda ao já comentado poema “D. Fernando, Infante de Portugal”, de *Mensagem*, em que constrói um autorretrato “cristão”, tomando como mote a história do chamado “Infante Santo”, beatificado no século XV.

Além dessas duas menções inter-relacionadas ao caso, há também outra, encontrada na parte final do poema “O Mário Sacramento...”:

[...]
 E antes de mais tiram de mim os Jerónimos
 Que é clausura demais para um homem só
 E se tal não puderem (souberem, quiserem, temerem)
 Digam lá ao escultor venha tirar a mó
 Da merda da coluna que me pôs em cima a fingir que estou dentro
 Dela a fazer janela do convento de Cristo. Abafo
 Co’este ferro cravado no chaço
 Do estômago que já tinha pouca saúde
 Quando o Palma-Ferreira me abriu o ataúde
 E viu o que nunca devia ter visto.

(CESARINY, 1996, p. 37)

Nesse texto, em que o pseudo-Pessoa concorda com a tese de Mário de Sacramento no livro *Fernando Pessoa, poeta da hora absurda* de que ele seria um “anti-gênio”, há mais alguns dados referentes à questão do ressepultamento do autor no antigo mosteiro de Lisboa – de onde se entende a “clausura” apontada pelo eu-lírico. De maneira muito semelhante àquela que é descrita no poema, no mausoléu de Fernando Pessoa, o seu caixão foi posto logo abaixo do chão e sobre ele há uma espécie de coluna, onde muitos acreditam estar os seus restos mortais – fato que não se verifica. Assim, é possível compreender o eu-lírico quando este afirma que tal coluna parece estar cravada em seu estômago, pois é desse modo que em termos espaciais os elementos de seu sepulcro estão posicionados.

Indo ainda mais além, se nos aprofundarmos na significação da alcunha que dá título ao livro, interpretações específicas para “virgem” podem ser estabelecidas. De acordo com o dicionário de símbolos de Chevalier e Gheerbrant, o estado virginal, em sua acepção mais básica, denota “lo no manifestado, lo no revelado” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 1075) e mais, se associado à sombra, ele pode designar “la potencia con respecto a la manifestación” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 1075), que está diretamente ligada à noite e aos sonhos. É justificável, nesse contexto, relacionar essas ideias à própria proposta de Mário Cesariny no livro: apresentar a potencialidade de um Fernando Pessoa ainda não desvendado pela crítica, e esta revelação se dá por meio dos sonhos, isto é, da imaginação pulsante de um poeta surrealista.

Cabe, por último, tecer alguns comentários sobre a questão do autor de *O Virgem Negra*, a partir da observação de sua capa e das informações até aqui apresentadas sobre o seu conteúdo. De acordo com Compagnon, “o nome do autor e o título, na capa do livro, procuram antes situar este último no espaço social da leitura, colocá-lo corretamente numa tipologia dos leitores, porque meu primeiro contato com um livro passa por esses dois signos” (COMPAGNON, 2007, p. 111). Desse modo, a uma primeira vista, já compreendemos que M. C. V. seria o criador de *O Virgem Negra*. Contudo, como se nota a partir dos poemas aqui apresentados, “o livro apresenta a elocução de um morto, um fantasma comentando as comemorações em sua homenagem” (WILLER, 2003). Trata-se, portanto, de um Fernando Pessoa que resurge das cinzas para esclarecer certos pontos ocultos de sua história e para reescrever alguns de seus poemas a partir de um viés erotizado. Nesse contexto, há uma quebra de expectativa por parte dos leitores, que esperariam – desde a capa – que a filiação daqueles textos fosse simplesmente atribuída ao tal M. C. V. ou Mário Cesariny de

Vasconcelos. Na verdade, como se constatará nos poemas a seguir, imputar autoria aos poemas de *O Virgem Negra* não é uma tarefa tão simples.

3.3 Alguns poemas de *O Virgem Negra*

Antes de tudo, devemos explicar mais detalhadamente o conteúdo das duas primeiras partes de *O Virgem Negra*. Ainda que ambas sejam inteiramente constituídas por poemas, uma diferenciação – não muito precisa – pode ser estabelecida. Na parte I, observamos poemas que parecem ter um caráter mais supostamente autobiográfico e de introdução ao livro. Claudio Willer, num dos mais célebres ensaios sobre o livro, classifica tal seção como “um pseudo-depoimento de Pessoa” (WILLER, 2003) e acrescenta:

Essa primeira parte de *O Virgem Negra* é especialmente complexa. Há um jogo de dois planos, confundindo-se um hipotexto, uma fala muito direta, crua, sem meias palavras, ao tratar da suposta vida sexual de Pessoa, e um hipertexto, mais que intertexto, nas relações sugeridas com a literatura e a filosofia. É como se Cesariny disparasse em várias direções. Cita Pessoa: *Não sou nada/ Nunca serei nada/ Não posso querer ser nada... Lembram-se?* [...] de modo descontínuo, fragmentário, como se fosse uma colagem, faz observações sobre suas fontes, sua relação com a literatura portuguesa, inglesa e francesa. [...] (WILLER, 2003)

Nesse contexto, observamos, por exemplo, no longo poema “Alheio...” o eu-lírico apresentar a sua trajetória. Aqui, o destaque está em momentos de sua vida e nos autores que o influenciaram – como se pode verificar na passagem a seguir, que trata de sua volta a Portugal para realizar os estudos universitários⁸:

[...]

Por isso que, eu já um tanto grogue
De Shakespeare e de Marlowe
Mas também (ainda não disse) de Donne
De Milton, de Mcpherson, de Coleridge,
De *Chatterton*, de Carlyle, de Wordsworth, de Browning,
De Byron, de Schelley, de Yeats, de Keats, de Tennyson, de Pöe,
Dos três Rossettis e de Swedenborg,
Fui metido vestido de fato comprido no navio “Herzog”
Rumo a Lisboa, de meias pretas, para a Faculdade de Letras
Onde o letargo era tal que nem sinetas
Nem ponteiro acordavam aqueles professores do ódio mortal
Quase sexual, de tão grosseiro,
A Portugal, em que esta universidade se viu

⁸ Há, nas duas edições, a reprodução de uma gravura da Universidade de Lisboa no início do século XIX – mencionada, inclusive, na capa da edição de 1989. Em ambas, a imagem aparece na página seguinte à citação aqui destacada.

Desde que sobre ela caiu D. João III
 E, aos bocados,
 As armas e os varões assinalados.
 [...]
 (CESARINY, 1996, p. 21-32)

Somente nesta pequena citação, notamos referências nominais aos autores, principalmente de língua inglesa, que foram essenciais na sua formação literária ainda em Durban, além do dado biográfico mencionado anteriormente.

A parte II, por sua vez, é constituída por poemas em que há mais claramente o exercício da intertextualidade. Desse modo, muito além de interpretar a obra de Fernando Pessoa, Cesariny lança mão dos próprios poemas do autor de *Mensagem* para dar-lhes uma imagem nova, dessacralizada. Novamente, recorrendo a Claudio Willer, observamos que

[a] segunda parte de *O Virgem Negra* é a mais nitidamente paródica, no sentido dado ao termo na teoria literária. Consiste em pastiches e adulterações dos poemas de Pessoa: entre eles, alguns dos mais conhecidos. Há uma interpretação, no sentido das dessublimação, de revelar um conteúdo sexual latente, reproduzindo o poema na forma e ritmo, mas com substituições [...]. (WILLER, 2003)

De fato, conforme buscaremos mostrar em alguns poemas do livro, há uma forte tendência à paródia e a uma releitura de tom cômico do poeta modernista. Atentaremos, portanto, para o

[...] registro declaradamente parodístico em relação a Pessoa, território onde Cesariny demonstra mover-se com assinalável desenvoltura, fruto de longas leituras de Pessoa: seja pelo uso bastante frequente do pastiche, seja pelo recurso a fontes autônomas, estes poemas sabem exibir uma fecunda criatividade verbal, mantendo em simultâneo transitáveis as inúmeras pontes que ao longo do livro se erguem com todo o universo pessoano [...]. (AMARAL, 1990, p. 208)

Ademais, ainda no âmbito dessa segunda parte de *O Virgem Negra*, devemos mencionar que há certa preferência pelo diálogo com os poemas de Fernando Pessoa ele mesmo. Inicialmente, sem uma análise textual propriamente, poderíamos supor que a grande maioria dos poemas reescritos/ referidos por Mário Cesariny neste livro seria de Álvaro de Campos. Essa dedução estaria ligada a duas razões principais: 1) Mário Cesariny já havia trabalhado intertextualmente com Fernando Pessoa, décadas antes, no célebre poema “Louvor e simplificação de Álvaro de Campos”; 2) o poeta surrealista apresentaria uma maior afinidade com o autor de “Tabacaria”, pelo caráter vanguardista da poética de ambos. No entanto, as expectativas são quebradas quando averiguamos cada poema e constatamos que mais da metade deles⁹ se refere diretamente a pelo menos um texto do ortônimo. Na tabela

⁹ Utilizamos, como referência para essa análise, apenas a segunda edição do livro.

abaixo buscamos resumir esses resultados:

Poema de <i>O Virgem Negra</i>	Poema com que dialoga	Autor do poema com que dialoga
“[Dorme que eu velo]”	“[Dorme enquanto eu velo...]”	Fernando Pessoa ortônimo
“[No plaino abandonado]”	“O menino da sua mãe”	Fernando Pessoa ortônimo
“[Os sebastianças trombos...]”	–	–
“Ela canta...”	“[Ela canta, pobre ceifeira]”	Fernando Pessoa ortônimo
“[Contemplo o lago mudo...]”	“[Contemplo o lago mudo]”	Fernando Pessoa ortônimo
“[Põe-me as mãos no sexo]”	“[Põe-me as mãos nos ombros]”	Fernando Pessoa ortônimo
“[Ó tocadora de harpa...]”	IV - “Passos da cruz”	Fernando Pessoa ortônimo
“[Faz-me o favor...]”	“[Não: não digas nada!]”	Fernando Pessoa ortônimo
“[Dizem que sou um chão]”	“Isto”	Fernando Pessoa ortônimo
“[Aqui na orla da praia, mudo e contente do mar]”	“[Aqui na orla da praia, mudo e contente do mar]”, IV - “Chuva oblíqua” e cartas para Ofélia Queiroz	Fernando Pessoa ortônimo e Álvaro de Campos
“[Onan dos outros!]”	“[Manhã dos outros!]”	Fernando Pessoa ortônimo
“[O Álvaro gosta muito...]”	“De tarde”	Cesário Verde
“[É importante foder...]”	“[Aqui na orla da praia, mudo e contente do mar]”, “[Pobre e velha música!]” e “[Ela canta, pobre ceifeira]”	Fernando Pessoa ortônimo
“[O Raul Leal...]”	–	–
“[Dícen?]”	[Dizem?]	Fernando Pessoa ortônimo
“[Vem, Vulva...]”	I - “Dois excertos de odes”	Álvaro de Campos
“[Quando, em boa estação,]”	–	–
“[‘Na sombra do Monte Abiegno...’]”	“[Na sombra do Monte Abiegno]”	Fernando Pessoa ortônimo

“[Três voltas dei ao castelo]”	“[Três voltas dei ao castelo]”	Romanceiro popular
--------------------------------	--------------------------------	--------------------

Notamos, então, que dos dezenove poemas dessa parte II do livro, treze estabelecem algum tipo de diálogo com um poema de Fernando Pessoa ortônimo. Ademais, há ainda referências a textos de Álvaro de Campos, Cesário Verde e do romanceiro popular, além de três poemas inteiramente criados pelo próprio autor surrealista, mas cujo eu-lírico é claramente Fernando Pessoa. Como forma de examinar os procedimentos empregados por Mário Cesariny nesses diálogos com Fernando Pessoa, selecionamos alguns poemas de *O Virgem Negra*, que serão analisados a seguir.

3.3.1 “[Dizem que sou um chão]”

O poema “[Dizem que sou um chão]” tem sua origem no conhecido poema “Isto” de Fernando Pessoa ele-mesmo. Na versão original, o ortônimo retoma o conceito, proposto no poema “Autopsicografia”, do poeta como um fingidor – que será discutido no próximo capítulo:

Dizem que finjo ou minto
Tudo que escrevo. Não.
Eu simplesmente sinto
Com a imaginação.
Não uso o coração.

Tudo o que sonho ou passo,
O que me falha ou finda,
É como que um terraço
Sobre outra coisa ainda.
Essa coisa é que é linda.

Por isso escrevo em meio
Do que não está ao pé,
Livre do meu enleio,
Sério do que não é.
Sentir? Sinta quem lê!
(PESSOA, 2008b, p. 165)

Aqui, porém, o eu-lírico busca simplificar a chamada “poética do fingimento”, ao ressaltar que escrever não deve ser comparado a fingir ou a mentir, mas a “sentir com a imaginação”. Além disso, é válido observar que embora ele não considere a sua vivência pessoal e os seus sentimentos (“Tudo o que sonho ou passo,/ O que me falha ou finda”) como uma das únicas matérias possíveis para a poesia, elas são o “terraço”, isto é, uma espécie de “plataforma” que podem auxiliar no processo criativo. Deve-se, portanto, escrever sobre aquilo que está fora da

sua realidade ou sobre aquilo que não existe (“Por isso escrevo em meio/ Do que está ao pé,/ Livre do meio enleio,/ Sério do que não é.”) e isso tudo só é possível porque o papel de sentir é deixado para o leitor (“Sentir? Sinta quem lê?”).

O poema de Cesariny, por sua vez, tem como sujeito o próprio Fernando Pessoa e, embora mais longo, mantém semelhante tom confessional:

Dizem que sou um chão
De roda de veículos,
Dizem que é assim mas não,
Eu simplesmente são
Com a imaginação.
Nunca uso testículos.

Tudo o que para que tendo
– O que me sobe, exacta,
A roda do infinito –
É como um grande membro
Que n’ata nem desata
E o próprio sôpro mata
Ao guarda de plantão
E isso é que eu acho bonito

Para meter em verso
E em psiquiatria
A trouxa do universo
E da sua gentia,
À qual não sou adverso,
Nem converso, dizia.

Por isso conto o meio
Do que não teve pé.
Livre de jaça ou esteio,
Cheio do que não é.
Não são pombo-correio.
Colhões tenha quem lê.
(CESARINY, 1996, p. 63)

Diferentemente do poema original, onde o eu-lírico discute a sua própria poética, nesse, Cesariny parece focalizar a suposta assexualidade do autor de *Mensagem*, chegando mesmo a propor que ele não usaria os seus testículos no fim da primeira estrofe. Depois, fazendo uma visível paródia da segunda estrofe de “Isto”, ele relaciona o seu próprio destino a um estático órgão sexual masculino, concluindo com um verso que remete talvez à “Ode Triunfal” de Álvaro de Campos: “E é isso que eu acho bonito”. Nesse contexto, é válido lembrar que ao longo do livro, há “[...] a sugestão de um Pessoa com dupla identidade sexual, pederasta e ao mesmo tempo assexuado” (WILLER, 2003) – fato que pode ser parcialmente constatado aqui.

Embora o riso seja o mote principal desse poema de *O Virgem Negra*, o que fica claro na primeira estrofe é uma referência à heteronímia pessoana no excerto “Eu simplesmente

são/ com a imaginação”, uma vez que o autor se entende capaz de ser muitos por meio de sua inventividade poética. Devemos apontar ainda que esses versos podem ser facilmente associados à célebre frase de Rimbaud “JE est un autre” [EU é um outro], retirada de *Lettre du voyant*. Aliás, sobre esse sugestivo “erro” gramatical, há também uma pequena (e cômica) nota, incluída pelo suposto editor do livro: “Arcaísmo, embora não no caso de Fernando Pessoa” (CESARINY, 1996, p. 148).

Por último, ambos os poemas são concluídos por versos que se aproximam na estrutura, mas que diferem drasticamente no significado e no vocabulário empregado: enquanto no poema original, o eu-lírico já demonstra certa radicalidade ao lançar para o leitor o papel da interpretação: “Sentir? Sinta quem lê.” (PESSOA, 2008b, p. 165); no poema-paródia, por sua vez, o poeta surrealista é ainda mais explícito (e crítico) ao retomar a suposta assexualidade de Fernando Pessoa – devido à falta de seus testículos –, e sugerir, finalmente, que “Colhões tenha quem lê” (CESARINY, 1996, p. 63). Certamente, fica explícito aqui que somente Mário Cesariny teria a coragem de ler e escrever de modo tão franco e sem pudores sobre aquele que é considerado um dos maiores poetas portugueses.

3.3.2 “[Aqui na orla da praia, mudo e contente do mar]”

Do ponto de vista do jogo de referências criado por Mário Cesariny, o poema “[Aqui na orla da praia, mudo e contente do mar]” é certamente um dos mais interessantes de *O Virgem Negra*. Aqui, o autor é um verdadeiro *bricoleur*, que “trabalha com o que encontra, monta alfinetes, ajusta; é uma costureirinha. Como Robinson perdido em sua ilha, ele tenta tomar posse dela, reconstituindo-a com despojos de um naufrágio ou de uma cultura” (COMPAGNON, 2007, p. 39). Tais “despojos” que descreve Compagnon seriam, por conseguinte, textos de Fernando Pessoa: primeiro, o poema de título semelhante “[Aqui na orla da praia, mudo e contente do mar]” do ortônimo, depois, algumas cartas destinadas a Ofélia Queiroz, assinadas pelo ortônimo e por Álvaro de Campos e, por último, a parte IV do poema “Chuva oblíqua” também do ortônimo.

O poema tem uma estrutura intrigante. Nele, o autor, ou melhor, o *bricoleur* faz um pastiche, intercalando todas as estrofes do poema de mesmo título com alguns trechos/ expressões das cartas – tudo apresentado *ipsis litteris*. Este último fato leva-nos, logicamente, a questionar a atribuição do texto, visto que mesmo que haja ali um “trabalho” claramente realizado por Mário Cesariny, aquelas palavras são integralmente de Fernando Pessoa. Observemos o poema:

Aqui na orla da praia, mudo e contente do mar,
Sem nada já que me atraia, sem nada que desejar,
Farei um sonho, terei meu dia, fecharei a vida,
E nunca terei agonia, pois dormirei de seguida.

A Nini Bèbèzinho
Do Ibi
Dá Ofèli
Bjinho?

A vida é como uma sombra que passa por sobre um rio,
Ou como um passo na alfombra de um quarto que jaz vazio.
O amor é um sono que chega para o pouco ser que se é,
A glória concede e nega, não tem verdades a fé.

Não há quem saiba se gosto de ti ou não.

Por isso na orla morena da praia calada e só
Tenho a alma feita pequena, livre de mágoa e de dó.
Sonho sem quase já ser, perco sem nunca ter tido
E comecei a morrer muito antes de ter vivido.

Querida Bèbèzinho:
Ainda fazes muita troça do Nininho? (A. de C.)

Dêem-me, onde aqui jazo, só uma brisa que passe,
Não quero nada do acaso senão a brisa na face
Dêem-me um vago amor de quanto nunca terei
Não quero gozo nem dor, não quero vida nem lei.

Ex.a Snr.^a (...)
Um abjecto e miserável indivíduo chamado Fernando Pessoa
Meu particular amigo, encarrega-me de lhe comunicar que
Está V. Ex.a proibida de:

- 1) Pesar menos gramas
- 2) Comer pouco
- 3) Não dormir nada
- 4) Ter febre
- 5) Pensar no indivíduo em questão

Cumprimenta V. Ex.a

Álvaro de Campos
eng. naval

Só, no silêncio cercado pelo som brusco do mar
Quero dormir socegado, sem nada que desejar.
Quero dormir na distância de um ser que nunca foi seu,
Tocado pelo ar sem fragrância da brisa de qualquer céu.

O teu Nininho, Bèbè Fera,
É o maior bjinho
De noite ser, e primavera,
E eu estar de olhos fechados.
(CESARINY, 1996, p. 65-67)

Conforme apontado, cada parte deste poema é a cópia de um texto de Fernando Pessoa. Logo, as estrofes ímpares (1, 3, 5, 7 e 9) reproduzem o poema “[Aqui na orla da praia, mudo e contente do mar]”, enquanto as estrofes pares (2, 4, 6, 8, 10) redizem as cartas de amor do autor para sua namorada, e tudo é encerrado por um pequeno fragmento ligeiramente modificado da quarta parte do texto interseccionista “Chuva oblíqua”. Há de se notar o significativo contraste entre o tom e a linguagem do poema ortonímico e a das cartas. Se o primeiro aposta numa entonação grave para demonstrar a aceitação da solitude, utilizando a natureza que o cerca como seu correlativo objetivo; o segundo tem por base um discurso bastante sentimental – e por vezes até um pouco infantil –, que deixa transparecer a intimidade daquele casal.

Outro dado que nos parece relevante para se compreender tal poema de *O Virgem Negra* é a nota que o acompanha:

Reproduz por extenso: o poema datado de 10-8-1929 na antologia organizada por Adolfo Casais Monteiro para a Editorial Confluência, Lisboa, 1945, e datado 19-8-1930 na antologia organizada por João Gaspar Simões para as Edições Ática, Lisboa, 1943. E reproduz em parte ou em pastiche expressões ou frases de F. P. no livro “Cartas de Amor de Fernando Pessoa”, Edições Ática, Lisboa, 1978. (CESARINY, 1996, p. 149)

É decerto curioso que o suposto editor do livro já tenha identificado as origens daquele texto que, no âmbito de toda esta “encenação”, não seria criação sua, mas do próprio Fernando Pessoa. Vale ressaltar que, Mário Cesariny, cumprindo à risca o seu papel de mero intérprete do texto pessoano, se distanciaria aqui da “paternidade” do poema em questão, ao escrever na terceira pessoa do singular: “reproduz”. Essa indispensável discussão sobre a autoria de *O Virgem Negra* será aprofundada no próximo capítulo.

3.3.3 “[É importante foder...]”

O poema “[É importante foder]” interessa-nos aqui pela utilização de outro procedimento em sua construção. Diferentemente dos poemas antecedentes, que se concentraram no pastiche e/ ou na paródia, nele, o pseudo-Pessoa faz uma espécie de comentário, de viés satírico, de alguns dos seus mais famosos versos:

É importante foder (ou não foder)?
 É evidente que não, não é importante.
 Fode quem fode e não fode quem não quer.
 Com isso ninguém tem nada
 Mas mesmo nada

A ver.

O que um tanto me tolhe é não poder confiar
 Numa coisa que estica e depois encolhe,
 Uma coisa que é mole e se põe a endurecer e
 A dilatar a dilatar
 Até não se poder nem deixar andar
 Para depois se sumir
 E dar vontade de rir e d'ir urinar.

Isso eu o quiz dizer naquele verso louco que tenho ao pé:
 “O amor é um sono que chega para o pouco ser que se é”
 Verso que, como sempre, terá ficado por perceber (por mim até).

.....
 Também aquela do “outrora-agora” e do “ah poder ser tu sendo eu” foi um bom
 [trabalho
 Para continuar tudo co'a cara de caralho
 Que todos já tinham e vão continuar a ter
 Antes durante e depois de morrer.
 (CESARINY, 1996, p. 77-78)

Constatamos, já numa primeira leitura, um encadeamento de ideias ao longo do poema que nos leva, no fim, ao procedimento destacado. Desse modo, a primeira estrofe abre com um questionamento filosófico – à moda do “ser ou não ser, eis a questão” shakespeariano – sobre um assunto nada elevado: a relevância do ato sexual. A segunda estrofe, por sua vez, se relaciona com a precedente por meio de seu verso inicial (“O que um tanto me tolhe [...]”), onde parece haver uma conjunção adversativa elíptica. Assim, compreendemos que, se com o ponto anterior “[...] ninguém tem nada/ Mas mesmo nada/ A ver”, o eu-lírico busca agora justificar a sua falta de confiança no órgão sexual masculino, culpando a capacidade de mudança de forma deste. Essas ideias, recordemos, estão associadas ao que já notamos na análise do poema “[Dizem que sou um chão]”, sobre a temática de cunho sexual, muito recorrente no livro.

Finalmente, na última estrofe chegamos aos comentários, por parte do pseudo-Pessoa, de versos seus colhidos em outros poemas. Inicialmente, ele relaciona aquela explicação do que o tolhe ao que tinha em mente na escritura do verso “O amor é um sono que chega para o pouco ser que se é”, retirado do já discutido poema “[Aqui na orla da praia, mudo e contente do mar]”. Nesse ponto, o eu-lírico acrescenta também o risível fato de que mesmo ele, o autor, teria tido dificuldade em entender tal verso. Depois, alguns fragmentos dos poemas “[Pobre velha música!]” e “[Ela canta, pobre ceifeira...]” são, respectivamente, referenciados, deixando claro o orgulho que sente da sua obra, ainda viva a despeito de tudo e de todos.

3.3.4 “[Dícen?]”

No poema “[Dícen?]” notamos um procedimento novo: a tradução. Ainda que parta de um texto ortônimo menos conhecido – o poema “Dizem?” – escolhemos apresentá-lo aqui, pelo fato de ser o único em *O Virgem Negra* em que Mário Cesariny, que também era tradutor de poesia, lança mão desse recurso inesperado mesmo para este livro. Começamos, então, com o original:

Dizem?
Esquecem.
Não dizem?
Disseram.

Fazem?
Fatal.
Não fazem?
Igual.

Porquê
Esperar?
— Tudo é
Sonhar.
(PESSOA, 1995, p. 211)

Antes de tudo, é imprescindível evidenciar que este poema é emblemático da poética de Fernando Pessoa ele-mesmo, pela sua musicalidade e, principalmente, pela sua profunda reflexão ainda que esta seja feita em tão poucos e curtos versos. Desse modo, o eu-lírico aqui parece querer explicar, por meio de um breve jogo de perguntas e respostas, que apesar do que os outros (não) dizem ou (não) fazem, o primordial é não deixar os seus sonhos esmorecerem.

A versão de Mário Cesariny para esse poema segue uma estrutura bastante semelhante àquela do original:

Dícen?
Olvidan.
No dícen?
Envídian.

Hacen?
Fatal.
No hacen?
Igual.

Para que
‘Sforzar?
Todo es
Hurgar.
(CESARINY, 1996, p. 81)

Verificamos, por conseguinte, que há uma repetição do jogo criado por Fernando Pessoa. No entanto, por não se tratar de uma tradução literal, o autor faz algumas modificações significativas: na primeira estrofe, os que não dizem, agora “invejam”; na última, não se questiona a espera, mas sim o “esforço”, visto que tudo é “fuçar”. Essas pequenas alterações no poema original (além, claro, da tradução propriamente dita) parecem estar alinhadas com a tentativa de Mário Cesariny de criar um Pessoa que se sente superior aos outros, vistos como esquecidos e invejosos, e que embora estes se esforcem, eles continuam a apenas se intrometer naquilo que ele cria – questões camonianas, aliás.

Por fim, há para esse poema uma nota, encontrada na quarta parte do livro. O editor explica, então, aos leitores incautos:

Esta incursão na língua de Cervantes em poema datado de 8-11-1935 – antecedendo, pois, de apenas duas semanas a entrada no Hospital de S. Luiz – pode indiciar um intento de fuga aos modos e aos mulas da Era Vitoriana que de Durban aos Prazeres pesaram sobre o poeta como lágea de túmulo. O “Sforzar”, com ser elisão habitual em Pessoa, gerida de *esforçar*, será passagem irónica pelo nome da família Sforza, do medieuo italiano. (CESARINY, 1996, p. 149-150)

Nas fontes a que recorremos, o poema em questão não se encontra datado, porém, de fato, ele parece se assemelhar àqueles escritos próximo à data da morte de Fernando Pessoa. De todo modo, o que mais salta aos olhos nesse comentário, é a relação que o autor surrealista propõe entre a rara escrita em espanhol de Fernando Pessoa – obra do próprio Cesariny, na verdade – e o possível desgaste da influência no poeta de *Orpheu* dos já mencionados escritores anglófonos da segunda metade do século XIX. Em última instância, não podemos deixar de concordar com o editor que o processo de elisão é realmente rotineiro na poesia de Pessoa, como se pode constatar nos versos “o que em mim sente ’stá pensando” (de “[Ela canta, pobre ceifeira,]”) e “’stou só e sonho saudade” (de “[Natal... Na província neva.]”). A questão da ironia, porém, na referência a tal família italiana da Idade Média é menos óbvia a nós.

3.3.5 “[Quando, em boa estação,]”

Depois, acrescentamos aqui um poema, que, embora não dialogue com nenhum em especial, é significativo do ponto de vista da biografia de Fernando Pessoa. Assim, como não poderia deixar de ser, lembrando-se do embate entre *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, e *Mensagem*, do próprio Pessoa, os dois livros de caráter épico-lírico mais importantes da literatura portuguesa, o pseudo-Pessoa criado por Mário Cesariny também se posiciona,

defendendo a sua obra:

Quando, em boa estação,
Camões, o Cavalgante Castelhana,
Ler a minha “Mensagem”
Vai ficar todo o ano
A repensar a imagem
Do galaico-português
que êle desfez
E eu não.

(CESARINY, 1996, p. 87)

Neste curto poema, o eu lírico busca “atacar” Camões, fazendo referência, no segundo verso, ao português acastelhado do escritor do século XVI, que foi alvo de críticas na época da publicação de *Os Lusíadas*. Entretanto, apesar dessa influência vinda da Espanha, própria das circunstâncias históricas de Portugal naquele momento, o pseudo-Pessoa também não deixa de mencionar, nos quatro últimos versos, a importância que tem Camões para a fundação do português moderno, a partir da sua separação do galego – trunfo inalcançável pelo autor do século XX.

Apesar do poema não ser de difícil compreensão para os leitores que têm uma maior afinidade com a História da literatura portuguesa, Mário Cesariny, fazendo novamente as vezes do editor, insere uma nota didática que visa aclarar o seu conteúdo. Desse modo, como forma de destrinchar o aposto menos óbvio, “o Cavalgante Castelhana”, presente no segundo verso de “[Quando, em boa estação,]”, o poeta surrealista observa o seguinte:

Deve referir Guido Cavalcanti, um dos primeiros cultores do soneto. Mas muitos outros ítalos o cultivaram antes de que Sá de Miranda desse por ela: Cino Da Pistoia, Guido Orlandi, Angiolieri Da Siena, Giovanni Quirino, etc. A escolha de Cavalcanti será transbordo para Cavalgante, próximo do pejorativo *cavalar*. Quanto ao “Castelhana” - um Camões castelhana... - se não é lapso de escrita, pode pensar-se que o português literário geminado com o castelhana e como êste tornado língua imperial, é obra do Renascimento e do próprio Camões, a que de muito perto hão-de seguir-se Alcácer-Kibir, a ocupação filipina e o castelhanismo luso-seiscentista. (CESARINY, 1996, p. 150)

A partir do primeiro parágrafo desta nota, fica claro que Cesariny aponta para a tradição clássica italiana como fonte inspiradora de Camões (e Sá de Miranda) para o estabelecimento da poesia em “medida nova” em Portugal.

Ademais, dentro dessa mesma temática, o Pessoa de Mário Cesariny propõe no poema “Alheio...” (da primeira parte do livro) – no qual se realiza uma viagem pela literatura europeia buscando apresentar os mais diferentes autores que foram importantes para sua

formação – que, devido à influência literária italiana, Camões poderia ter outra nacionalidade:

[...]
 Camões é italiano
 Põe no andar português o corpo romano.
 Aliás desde o XVI que isso aqui acontece
 A quem o bicho de escrever aparece,
 [...]
 (CESARINY, 1996, p. 23-25)

Embora tal afirmação corrobore para a explicação dada no primeiro parágrafo da nota, ela, na verdade, acaba por contradizer o segundo parágrafo, que busca esclarecer o porquê de Camões ser descrito como castelhano (e não italiano) no poema “[Quando, em boa estação]”. Ainda que inicialmente o suposto editor cogite a possibilidade do poeta ter cometido um “lapso de escrita”, a alegação de que Camões tem origem espanhola está, como explicitado anteriormente, ligada ao bilinguismo luso-castelhano da segunda metade do século XV e aos fatos históricos que se seguiram, ou seja, a derrota para os mouros na batalha de Alcácer-Quibir em 1578, associada à morte do rei D. Sebastião, e a consequente União Ibérica em 1580.

Finalmente, há uma última menção ao embate *Mensagem versus Os Lusíadas* que vale mencionar. No já referido poema “[O Mário de Sacramento...]”, igualmente da primeira parte do livro, o eu-lírico comenta a proposição do escritor neorrealista de que ele seria um antigênio. Aqui, ele acrescenta a tal teoria o fato de ser, mas do que um antigênio, um “super-Camões”:

O Mário de Sacramento é que um ano disse
 Uma palavra de desengano felice.
 Que eu era um anti-gênio, disse o rapaz
 Em livro eugênio e invulgarmente lilás.

[...]

Gênes, eu? (O que eu disse foi: Super.
 Super Camões.) [...] (CESARINY, 1996, p. 33)

De fato, Fernando Pessoa, em seu ensaio “A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada” de 1912, parece anunciar a emergência de um “grande poeta”, que superaria em grandeza Luís de Camões, a partir de um novo movimento literário. Inevitavelmente, ele parece fazer uma alusão a si próprio e ao grupo vanguardista de *Orpheu*, do qual foi um dos idealizadores, apenas alguns anos depois da escritura desse texto.

3.3.6 “[‘Na sombra do Monte Abiegn...’]”

Por último, propomos a leitura do poema “[‘Na sombra do Monte Abiegn...’]”, o penúltimo da segunda parte do livro. Em nossa visão, a importância dele reside no fato de ser um dos poucos em *O Virgem Negra* em que há a utilização das aspas. Devemos lembrar que tal sinal de pontuação gráfica remete à citação e à questão da autoria, bastante delicada nesta obra – e que será discutida no capítulo seguinte. Vejamos, então, o texto original:

Na sombra do Monte Abiegn
 Repousei de meditar.
 Vi no alto o alto Castelo
 Onde sonhei de chegar.
 Mas repousei de pensar
 Na sombra do Monte Abiegn.

Quando fora amor ou vida,
 Atrás de mim o deixei,
 Quando fora desejá-los,
 Porque esqueci não lembrei.
 À sombra do Monte Abiegn
 Repousei porque abdiquei.

Talvez um dia, mais forte
 Da força ou da abdicação,
 Tentarei o alto caminho
 Por onde ao Castelo vão.
 Na sombra do Monte Abiegn
 Por ora repouso, e não.

Quem pode sentir descanso
 Com o Castelo a chamar?
 Está no alto, sem caminho
 Senão o que há por achar.
 Na sombra do Monte Abiegn
 Meu sonho é de o encontrar.

Mas por ora estou dormindo,
 Porque é sono o não saber.
 Olho o Castelo de longe,
 Mas não olho o meu querer.
 Da sombra do Monte Abiegn
 Que me virá desprender?
 (PESSOA, 1995, p. 144)

Este poema ortonímico, datado de 03/10/1932, faz parte daqueles ditos “esotéricos”. Observamos, por conseguinte, um caráter ocultista muito comum nos escritos do fim de sua vida – evidente, inclusive, no livro *Mensagem*. Há aqui uma clara referência ao tal “Monte Abiegn”, que ligaria o mundo terreno ao mundo superior. Desse modo, o texto, de forma bastante regular, é construído como uma narrativa do desejo do eu-lírico de atingir o topo do

monte, onde haveria um Castelo – de inicial maiúscula, mas não especificado. Contudo, como se nota, ainda não foi possível lá chegar, visto que é ele se encontraria “na sombra”, “dormindo”.

O poema de Mário Cesariny, a uma primeira vista, é quase idêntico. No entanto, quando o analisamos, estrofe a estrofe, as diferenças começam a surgir:

“Na sombra do Monte Abiegno
Repousei de meditar.
Vi no alto o alto Castelo
Onde sonhei de chegar.”

“Quanto fôra amor ou vida,
Atrás de mim o deixei,
Quando fora desejá-los,
Porque esqueci não lembrei.”

“Talvez um dia, mais forte
Da fôrça ou da abdicação,
Tentarei o alto caminho
Por onde ao Castelo vão.”

“Quem pode sentir descanso
Com o Castelo a chamar?
Está no alto, sem caminho
Senão o que há por achar.”

“Mas por ora estou dormindo,
Porque é sono o não saber.
Olho o Castelo de longe,
Mas não olho o meu querer.”

Cavaleiro de armas brancas,
Dá fim ao meu querelar:
Da sombra do Monte Abiegno
Quem virá me despertar?
(CESARINY, 1996, p. 89-90)

Diferentemente do poema de Fernando Pessoa, inteiramente construído em sextilhas, aqui, há somente quadras. Lendo comparativamente os dois, então, verificamos que o procedimento do autor surrealista parece ter sido o seguinte: os dois últimos versos de todas as cinco estrofes do texto pessoano foram cortados; uma sexta estrofe foi criada. É certamente significativo notar que Mário Cesariny suprimiu do poema exatamente aqueles versos em que havia alusão ao tal Monte Abiegno. Entretanto, na última (e nova) estrofe, surge, pela primeira vez, o tão sonhado lugar, além de um personagem até então desconhecido: o “cavaleiro de armas brancas” – único capaz de despertar o eu-lírico. Aqui, parece haver uma referência ao poema “Do vale à montanha”, também de caráter esotérico, em que é retratado um “cavaleiro monge”, que chega a um monte que, embora não nomeado, poderia ser aquele do texto aqui

analisado.

Um ponto crucial a ser levado em consideração na leitura comparativa dos dois poemas é a utilização das aspas. Conforme mencionado, apenas em “[‘Na sombra do Monte Abiegno...’]” constatamos o seu uso¹⁰ – sem aquele efeito de comentário satírico, observado no poema “[É importante foder...]”. Neste caso, tal recurso parece mesmo querer indicar uma citação, isto é, “[...] que a palavra é dada a um outro, que o autor renuncia à enunciação em benefício de um outro: as aspas designam uma re-enunciação, ou uma renúncia a um direito de autor” (COMPAGNON, 2007, p. 52). A discussão a respeito do emprego (ou não) das aspas, que nos levam ainda a questões ligadas à autoria e ao plágio em *O Virgem Negra*, será elaborada no próximo capítulo.

¹⁰ Na primeira edição de *O Virgem Negra*, o poema em questão aparece sem as aspas.

4. FERNANDO PESSOA REVISITED: UMA DISCUSSÃO

4.1 Por que Fernando Pessoa?

Fernando J. B. Martinho busca no ensaio “Cesariny para além do surrealismo” publicado no número 26 da revista *Relâmpago*, que homenageia Mário Cesariny, explicitar os diferentes diálogos que o autor estabelece com a literatura portuguesa – já evidenciados no segundo capítulo deste trabalho. Como não poderia deixar de ser, ao discutir a abundante interlocução Cesariny-Pessoa, o ensaísta chama a atenção para *O Virgem Negra*, que, na sua ótica, seria o “ajustar final de contas com Pessoa” (MARTINHO, 2010, p. 87). Além disso, Martinho aclara a motivação do poeta para empreender esse projeto ímpar:

Já a violência paródica com que Cesariny se aproxima do mesmo texto [“O menino de sua mãe”, de Fernando Pessoa] (e de outros) na segunda metade dos anos 80 em *O Virgem Negra* e a *desratização* de que faz acompanhar o *Louvor* dos anos 40 têm que ser entendidas num preciso contexto que é, por um lado, o da dessacralização de temas e linguagem que a democracia trouxe consigo e, por outro, o da asfixiante inflação pessoana no período que mediou entre as comemorações do cinquentenário da morte e do centenário do nascimento do poeta [...]. (MARTINHO, 2010, p. 88)

Se nos lembrarmos do poema “[Onan dos outros!]”, trazido à tona anteriormente para discutir título do livro de Cesariny, compreenderemos o que afirma o ensaísta. Como se sabe, encontramos, nesse texto, referências à forma (preservada) em que o corpo de Fernando Pessoa foi encontrado na ocasião da sua transladação para o Mosteiro dos Jerônimos, em 1985 – cinquenta anos após a sua morte. Assim, nele, o autor de *Mensagem*, ou o “Virgem Negra” (com todas as implicações que emergem dessa alcunha), “[...] passa/ Maior que todos os sois” (CESARINY, 1996, p. 69), ou seja, torna-se uma referência primordial para a literatura portuguesa do século XX.

Ademais, a partir da demarcação temporal explicitada por Fernando J. B. Martinho, devemos enfatizar que *O Virgem Negra* foi escrito num contexto de maior liberdade de criação, propiciado pelo fim da ditadura, a partir de 1974. Com efeito,

Por muito menos, obras, do próprio Cesariny e outros surrealistas portugueses foram censuradas durante o regime salazarista. Entre outras, de Cesariny, *Louvor e simplificação de Álvaro de Campos*, de 1946, que teve sua primeira versão publicada, de 1953, mutilada pela censura, pelas críticas diretas ao salazarismo. (WILLER, 2003)

De todo modo, é curioso que um livro ímpar, sobretudo, por tratar de uma maneira verdadeiramente impactante um dos poetas mais celebrados em Portugal naquele momento (e

até hoje), venha passando tão despercebido não só pelo grande público, mas também pela crítica. De fato, podemos testemunhar em suas páginas uma clara transgressão da ideia mais comum que se costuma ter de poesia, pois, contrariamente, notamos uma “[...] convocação de uma linguagem crua e profundamente obscena, convocação essa que, porém, não é legitimamente autorizada pelos cânones da cultura dominante” (AZEVEDO in MAGALHÃES et al. (coord.), 2000, p. 77). Contudo, é verdade também que tal linguagem nos remete muitas vezes àquela frequentemente utilizada nas cantigas de maldizer da Idade Média.

Nesse ponto, é inevitável não retomar aqui o conceito de “mito-Pessoa”, proposto por Eduardo Lourenço em “Fernando, rei da nossa Baviera” (cf. capítulo 2), que nos auxilia a dimensionar a relevância do criador de Álvaro de Campos, Ricardo Reis e Alberto Caeiro para a literatura portuguesa deste e do último século. Antes de tudo, cabe uma pergunta do próprio ensaísta:

Como pôde um Poeta que subverteu os fundamentos do nosso moderno lirismo efusivo e sentimental, o nosso coração a tiracolo, o nosso heroísmo de encomenda por conta de Camões, a nossa vida toda em diminutivos, ter-se convertido no ídolo que agora tem o seu nome? (LOURENÇO, 1986, p. 10)

Em linhas gerais, a resposta, na verdade, parece estar contida nela mesma: talvez por ter subvertido esses elementos é que Fernando Pessoa se tornou o mito que é hoje. Devemos recordar, assim, que, como elucida Octavio Paz em *Os filhos do barro*, “[a] literatura moderna é uma apaixonada negação da era moderna. [...] os poetas do século XX contrapuseram o ao tempo linear do progresso e da história, o tempo instantâneo do erotismo, o tempo cíclico da analogia ou o tempo vazio da consciência irônica” (PAZ, 2013, p. 115). Em vista disso, quando lançamos um olhar para o autor de *Mensagem*, fica claro que

Nenhum poeta da Modernidade exprimiu como Pessoa esta absoluta perdição do sentido do nosso destino enquanto *mundo moderno* e isto bastaria para que o autor de *Tabacaria* se tivesse convertido não apenas no mito que é para nós, mas numa das referências-chaves da Cultura contemporânea. (LOURENÇO, 1986, p. 12, grifos do autor)

Começamos, portanto, a apreender o papel central de Pessoa para a poesia portuguesa dita moderna, inclusive para Mário Cesariny.

Nessa perspectiva, é plausível supor que a criação de *O Virgem Negra* estaria relacionada a uma tentativa de responder à já referida pergunta formulada por Eduardo Lourenço no mesmo ensaio: “Em suma: como e porquê, Pessoa se converteu num mito?”

(LOURENÇO, 1986, p. 10). De fato,

[o] projeto de reexame de Pessoa é evidente em Cesariny, desde *Louvor e Simplificação de Álvaro de Campos*, escrito em 1946 e publicado em 1953, que visava aos ...festejos com uma bela ligação de girândolas, das quais virão a sair grandes fichas obnóxias com o seguintes dizeres: *Poetas Pataratas: Fernando Pessoa, Rainer Maria Rilke, etc., etc., e etc.* – *Poetas Muito Bons e de Muito Juizinho: este, aquele, aqueloutro*. É como se avisasse que ainda faria algo com a virulência de *O Virgem Negra*, ao se dispor a “Simplificar” Fernando Pessoa tomando de empréstimo algo de sua linguagem, e reduzi-lo ao voto de um barco para o Barreiro. (WILLER, 2003)

Assim, conforme observamos nos poemas apresentados no capítulo anterior, o poeta surrealista parece repensar essa questão, “louvando”, mas simultaneamente “simplificando” o celebrado poeta modernista. Constatamos, então, uma

[...] atitude provocativa que, parodiando e, em larga medida, dessacralizando a palavra de um autor – objecto de um profundo e respeitado culto nacional – evidencia, por processos de provocação ostensiva o testemunho de um desejo de superação do estado de coisas vigente. (AZEVEDO in MAGALHÃES et al. (coord.), 2000, p. 76)

Desse modo, o criador do “drama em gente”, em *O Virgem Negra*, é interpretado, exposto, desnudado e, mesmo, desmitificado por meio da poesia satírica e por vezes controversa de Cesariny.

4.2 Ser Fernando Pessoa, sendo Mário Cesariny

Diante do que foi exposto na seção anterior, uma pergunta emerge: de que forma o poeta surrealista consegue “louvar” e “simplificar” Fernando Pessoa? Em nosso ponto de vista, tal ação é possível quando Cesariny se vale de um dos recursos que também foram responsáveis pela mitificação do poeta do início do século XX, isto é, a heteronímia:

É vão fingir que não sabemos que o ‘mito-Pessoa’, tanto em si como no seu estatuto poético de amplitude hoje universal, repousa essencialmente na encenação prodigiosa a que Pessoa submeteu o seu radical sentimento de *inexistência*. Refiro-me à comédia dos Heterónimos [...]. O célebre ‘drama em gente’, a invenção dos *Pessoa-outros* destinados a cumprir pelo único que havia os sonhos de felicidade ou grandeza imaginárias que só de os pensar o destruíram, é o último acto do longo processo de dissolução do Eu inaugurado pelo Romantismo. (LOURENÇO, 1986, p. 13, grifos do autor)

Contudo, em *O Virgem Negra*, o jogo se inverte e o próprio Pessoa passa a ser uma *persona* de Mário Cesariny, que reescreve poemas e reconta a trajetória daquele poeta, o eu-lírico do livro. Além disso, como já se pontuou anteriormente, Cesariny faz também as vezes de editor do livro, acrescentando ao final notas explicativas sobre trechos e expressões de diversos poemas da obra em questão – fato que parece aumentar ainda mais a sua carga humorística.

Tendo em mente, então, que parece ter sido a heteronímia que permitiu a emergência do mito-Pessoa, questionamo-nos: como esse procedimento se tornou possível? A resposta para tal pergunta nos remete para outro recurso tipicamente pessoano, isto é, a poética do fingimento – brevemente introduzida no capítulo anterior por meio da análise do poema “[Dizem que sou um chão]”. Antes, no entanto, devemos compreender a noção de “autoria” e os seus desdobramentos na poesia moderna.

Discutir a questão do autor no século XX se tornou uma tarefa árdua. Desde a década de 1960, quando o escritor, crítico e filósofo francês Roland Barthes declarou que o autor estava morto, já que a este não caberia mais uma única e verdadeira significação de seus escritos, pôs-se essa posição – outrora tão relevante para a crítica literária – em xeque. Desde então, o texto, entendido como “um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original” (BARTHES, 2004, p. 62), passou a permitir não só as mais diversas interpretações, como também a promover o desdobramento do autor em muitos outros.

Recordamo-nos, assim, de alguns dos primeiros poetas ditos modernos: Charles Baudelaire, que em *Les Fleurs du mal*, conseguiu construir uma poesia simultaneamente confessional, mas despersonalizada, sem a marca do autor empírico; Arthur Rimbaud, que no aclamado texto *Lettre du voyant*, propôs o desregramento dos sentidos como forma de composição poética, immortalizando o já referido lema “JE est un autre”; Stéphane Mallarmé, que no seu *Crise de vers*, sugere o desaparecimento elocutório do poeta, que cede a iniciativa às palavras. Por meio dessa breve trajetória, podemos chegar, por fim, a Fernando Pessoa com a sua heteronímia, que permitiu que ele de fato se tornasse outros poetas. Em todos os casos, no entanto, o que fica patente é o processo de “alterização” do autor.

Empregado pelo poeta e crítico português Manuel Gusmão como meio de explicar essa mudança no papel do autor ocorrida no século XX, o termo “alterização” vem, na verdade, do conceito de alteridade, recorrente na antropologia e intrinsecamente ligado ao livro *A conquista da América* de Tzvetan Todorov. Nele, o linguista e filósofo búlgaro discute a questão do outro, a partir do evento histórico de descoberta da América. Desde o início do

livro, o que está em relevo é a forma como o eu só existe na medida em que há também o outro, ou que o “EU é outro”, à semelhança do que indicou Rimbaud: “Podem-se descobrir os outros em si mesmo, e perceber que não se é uma substância homogênea, e radicalmente diferente de tudo o que não é si mesmo, eu é um outro. Mas cada um dos outros é um *eu* também, sujeito como eu” (TODOROV, 2003, p. 3, grifo do autor). Contudo, no termo cunhado por Gusmão, notamos uma mudança de sufixo, que confere maior dinamismo para o conceito, sugerindo uma ideia de ação – ligada talvez ao próprio processo de escritura de um texto.

Voltando-se para a poética do criador do drama em gente, Gusmão utiliza, neste mesmo ensaio em que propõe o conceito de alterização, o exemplo da escrita pessoana para justificar a sua hipótese. De fato, a alterização parece explicar satisfatoriamente outro recurso recorrente nos textos do poeta, isto é, o fingimento, criado a partir do poema “Autopsicografia”. Nele, percebemos a tentativa de estabelecimento da arte poética pessoana, apresentando, como o título nos sugere, uma “escrita da própria alma”. Para o eu-lírico, o poeta é aquele que dá forma ao poema a partir não das suas dores sentidas, mas sim por meio da recriação imaginativa destas, que se tornariam, assim, dores fingidas. Nesse sentido, o leitor não terá acesso à dor real sentida pelo poeta, nem mesmo à dor fingida, mas possivelmente a uma terceira forma de dor, percebida através da experiência criativa que se torna a leitura do texto poético.

Numa brilhante análise do poema, Manuel Gusmão propõe que o eu-lírico assinala a necessidade do outro – o leitor, neste caso – como forma dar corpo a sua própria experiência. Assim, como numa via de mão dupla, “o poeta constrói uma dor escrita sobre uma outra dor que deveras sentiu; e o leitor sente, na dor que pela leitura constrói, uma dor que não tinha” (GUSMÃO, 2000, p. 277). Além disso, o ensaísta assinala que o eu-lírico mostra que simplesmente escrever sobre uma dor inventada não é suficiente, pois apenas ao recriar por meio da escrita uma dor de fato sentida é que a criação poética estaria completa. Nas palavras do próprio autor:

Estes versos [da primeira estrofe], pela sua própria sintaxe, sugerem que **o máximo de fictividade se atinge na acção de fingir uma dor que deveres se sente** [...]. Dito de outra maneira, esses versos sugerem que a invenção poética de uma dor que não se sente é um fingimento menor, uma ficção menor, ou que fica aquém da fictividade maior, que é a de fingir a qualidade dor de uma dor de facto sentida. (GUSMÃO, 2000, p. 275, grifos do autor)

Dá-se a origem, portanto, ao que a crítica mais tarde convencionou chamar de “poética do

“fingimento”, intrinsecamente ligada ao processo de criação heteronímica, própria do poeta português da primeira metade do século XX.

Finalmente, diante do reconhecimento da heteronímia e do fingimento pessoais, somos levados a concordar com Eduardo Lourenço quando afirma que “Custa-me imaginar que alguém possa um dia falar melhor de Fernando Pessoa que ele mesmo. Pela simples razão de que foi Pessoa quem descobriu o modo de falar de si tomando-se sempre por um outro” (LOURENÇO, 1986, p. 9). É nesse contexto que podemos compreender o motivo que levou Mário Cesariny, em *O Virgem Negra*, a escrever sobre Fernando Pessoa utilizando o próprio como sujeito do livro: somente ao se colocar em seu lugar é que se torna possível compreendê-lo de uma maneira ímpar na História da literatura portuguesa.

4.3 Questões de autoria, plágio e citação em *O Virgem Negra*

A partir do entendimento da heteronímia e do fingimento como recursos essenciais não só para a poética de Fernando Pessoa, mas também para a própria construção de *O Virgem Negra*, algumas questões relacionadas à autoria começam a surgir. Se nos voltarmos para as análises dos poemas propostas no capítulo anterior, recordaremos invariavelmente que neles,

[...] colocando o discurso poético na boca do próprio Pessoa, processo que mais acentua o efeito paródico desta conflitiva reescrita, Cesariny fragmenta e reconstrói parodisticamente o hipotexto pessoano. Assim, ora procede ao desmembramento ou amputação de textos de Pessoa, ora os reescreve borgesianamente, isto é, transcrevendo-os ‘ipsis verbis’. [...] (MARTINS, 1995, p. 104)

Complementando tal afirmação, é válido advertir não há somente textos poéticos em que fica clara a paródia de poemas de Fernando Pessoa, a exemplo de “[Dizem que sou um chão]”, ou aqueles em que Cesariny realiza uma cópia *ipsis litteris* dos originais pessoano, como em “[Aqui na orla da praia, mudo e contente do mar]”. Com efeito, apontamos outras possibilidades de construção: há poemas que funcionam como um comentário satírico de citações pessoais, um que consiste numa espécie de tradução nada literal de um texto do autor de *Mensagem*, e ainda alguns que são criações inteiramente cesarinianas (e cujo eu-lírico é, na maioria das vezes, o próprio Pessoa).

Aqui, interessam-nos, sobretudo, os poemas de *O Virgem Negra* em que Cesariny pouco ou nada altera o hipotexto pessoano, como “[‘Na sombra do Monte Abiegnio...’]”, uma vez que mais do que a mera referência, há abertamente a cópia. Certamente, diante deles,

muitos alegariam a existência do plágio. Entretanto, concordamos com J. Cândido Martins, que nega esta possibilidade, alegando que, na verdade, “[...] este texto de Cesariny é uma revolucionária e destruidora forma de reescrita” (MARTINS, 1995, p. 106).

Como forma de melhor compreender as questões que envolvem o plágio, a reescritura e a autoria, enfim, recorreremos mais uma vez a Antoine Compagnon. Em *O trabalho da citação*, o crítico francês busca discutir a relevância da citação para a criação literária em diversos momentos históricos e todas as implicações que envolvem a utilização desse recurso. Nesse sentido, é pertinente assinalar que para ele, “escrever, pois, é sempre reescrever, não difere de citar” (COMPAGNON, 2007, p. 41). Dessa maneira, compreendemos que

[o] trabalho da escrita é uma reescrita já que se trata de converter elementos separados e descontínuos em um todo contínuo e coerente, de juntá-los, de compreendê-los (de tomá-los juntos), isto é, de lê-los: não é sempre assim? Reescrever, reproduzir um texto a partir de suas iscas, é organizá-las ou associá-las, fazer as ligações ou as transições que se impõem entre os elementos postos em presença um do outro: toda escrita é colagem e glosa, citação e comentário. (COMPAGNON, 2007, p. 38-39)

Assim, se escrever é também reescrever a partir das leituras realizadas por toda a vida – que “se gravam na superfície do cérebro”, como “marcas ou feridas jamais cicatrizadas” (COMPAGNON, 2007, p. 143) –, reiteramos, por conseguinte, a posição de Martins (1995), de que *O Virgem Negra* é, antes de tudo, uma reescrita.

Contudo, cabe esclarecer aqui que, para Compagnon, reescrever não equivale a copiar. Para que se possa apreender tal ideia, evocamos aqui o célebre conto de Jorge Luis Borges “Pierre Menard, autor do *Quixote*”. Escrito como uma resenha dos escritos de um suposto autor francês do final do século XIX e início do XX, com especial atenção ao que seria a sua (incompleta) obra-prima: *Dom Quixote*. Precavido, o narrador já aponta para a estranheza de tal fato e emenda com explicações sobre as particularidades do livro de Menard. Descobrimos, em seguida, que

[n]ão queria compor outro *Quixote* – o que é fácil – mas o *Quixote*. Inútil acrescentar que nunca enfrentou uma transcrição mecânica do original; não se propunha copiá-lo. Sua admirável ambição era produzir algumas páginas que coincidisse – palavra por palavra e linha por linha – com as de Miguel de Cervantes. (BORGES, 1972, p. 51)

Desse modo, muito embora Pierre Menard tenha criado “o *Quixote*”, seu texto é exatamente igual – e “quase infinitamente mais rico” (BORGES, 2001, p. 56) – ao do romancista espanhol.

Essa aparente contradição no conto de Borges é, no entanto, facilmente explicável por meio da teoria de Compagnon: “[...] se a escrita é sempre uma reescrita, mecanismos sutis de regulação, variáveis segundo as épocas, trabalham para que ela não seja simplesmente uma cópia, mas uma tradução, uma citação” (COMPAGNON, 2007, p. 42). Assim, o “novo” *Quixote* teria seus sentidos atualizados, podendo ser, inclusive, mais brilhante, pois “o mesmo objeto, a mesma palavra muda de sentido segundo a força que se apropria dela: ela tem tanto um sentido quantas são as forças suscetíveis de se apoderar dela” (COMPAGNON, 2007, p. 48). O que entra em jogo, conseqüentemente, seria a forma como o autor se apropria daquela citação, que “não tem sentido em si” (COMPAGNON, 2007, p. 47), explorando a suas potencialidades e descobrindo novas perspectivas.

Apesar dessa forma revolucionária de entender a citação proposta por Compagnon, temos a sensação de que a novidade e a singularidade ainda são desejadas (e desejáveis) hoje. Com efeito, “[...] no mundo da poesia, [...] a demanda pela expressão original ainda resiste: esperamos de nossos poetas que produzam palavras, expressões, imagens e locuções irônicas que nunca ouvimos antes. Não palavras, mas A Minha Palavra” (PERLOFF, 2013, p. 56). Como não poderia deixar de ser, tal ideia nos remete ao reconhecido texto “Tradição e talento individual” de T. S. Eliot – debatido na introdução deste trabalho. A partir dele compreendemos que, mesmo diante da tão almejada originalidade, não podemos deixar de lado a tradição – visível por meio das leituras e conseqüentes citações presentes no texto – na qual aquele poeta está inserido. Afinal de contas, “[...] se se retira [sic] do livro as alegações, os empréstimos, as citações, as paráfrases, as alusões, o que resta de propriamente seu?” (COMPAGNON, 2007, p. 140)

Por outro lado, é verdade também que “como nos vários movimentos de vanguarda demonstraram desde a década de 1910 [...] havia outros modos de fazer a poesia se Renovar” (PERLOFF, 2013, p. 57). Um bom exemplo dessa renovação poética empreendida no início do século XX é o procedimento da colagem, típica do Surrealismo – movimento do qual Mário Cesariny fazia parte. Por meio dela, os autores recuperavam “[...] fragmentos de escrita alheia (que preexiste, portanto, num texto distinto), para os reorganizar e colar depois (o que, por sua vez, influi sobre a materialidade significativa do texto)” (CUADRADO, 1998, p. 46). Surgem daí, algumas importantes conseqüências (ambicionadas pelos surrealistas): “fica definitivamente desprestigiado o autor, privava-se a obra da auréola transcendental e tentava-se, por assim dizê-lo, a provocação imediata do acaso [...]” (CUADRADO, 1998, p. 45). Logo, lembramo-nos novamente da teoria de Compagnon, que sugeriu que a propriedade literária nada mais é do que a “miragem de detenção simbólica (na perigrafia) de um objeto

imaginário, a escrita” (COMPAGNON, 2007, p. 148).

Neste ponto, é essencial nos debruçarmos mais uma vez sobre *O Virgem Negra* e nas indagações sobre autoria, plágio e citação que dele decorrem. É especialmente delicado falar de “autenticidade” nesta obra, pois, como se sabe, grande parte dos poemas é uma reescritura parodística ou uma “cópia” – palavra que utilizamos agora com cuidado haja vista as reflexões propostas a partir do conto “Pierre Menard, autor do *Quixote*” – de textos de Fernando Pessoa. Se, como indicou Compagnon, o autor supostamente “[...] é cúmplice do texto, coincide com ele e responde por ele como por todas as suas ações [...]” (COMPAGNON, 2007, p. 101), a quem poderíamos atribuir, então, a “paternidade” daqueles poemas?

Nesse contexto, um aspecto expressivo que cabe trazer novamente à tona aqui é o emprego (ou não) das aspas ao longo de *O Virgem Negra*. Conforme apontamos no capítulo precedente, apenas em “[‘Na sombra do Monte Abiegnio...’]” (com uma pequena ressalva para “[É importante foder...]”) as aspas aparecem como forma de demarcar possivelmente que estamos diante de uma citação, isto é, das palavras de outrem. Dessa forma, Mário Cesariny parece tirar dos seus ombros o pesado fardo de autor, já que “o julgamento de uma citação, contrariamente ao julgamento de uma proposição inédita, não recai sobre seu sentido nem sobre seu valor de verdade, mas sobre a sua *autenticidade*” (COMPAGNON, 2007, p. 126, grifo do autor).

E quanto aos poemas em que não há a utilização das aspas, mas o hipotexto pessoano (às vezes, repetido *ipsis litteris*) ainda fica evidente? Em nossa visão, Cesariny joga, nesses casos recorrentes, ainda mais com a questão da originalidade e da autoria. Embora seja fato que neles “[...] há mais que imitação [...]” (AMARAL, 1990, p. 208), é verdade também que a transcrição de textos (ou trechos) sem aspas parece querer tirar “do domínio da tradição o objeto reproduzido” (BENJAMIN, 2012, p. 182-183, grifo do autor), procedendo, por conta disso, a sua atualização. Consequentemente, citar e, sobretudo, citar sem fazer referência clara ao original estaria relacionado, como assinala Compagnon (2007), a “extrair”, “mutilar”, “desenraizar” – simbolizando, em nosso ponto de vista, um legítimo gesto antropofágico por parte do autor de *O Virgem Negra*.

Devemos enfatizar que, na ótica de Walter Benjamin, a tradição está intimamente ligada à noção de “autenticidade”:

A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico. Como este depende da materialidade da obra, quando ela se esquiva do

homem através da reprodução, também o testemunho se perde. Sem dúvida, só esse testemunho desaparece, mas o que desaparece com ele a autoridade da coisa, seu peso tradicional. (BENJAMIN, 2012, p. 182)

Concluimos, então, que normalmente se considera autêntico aquilo que foi já reconhecido por uma maioria e avalizado pela História, isto é, algo que se tornou tradicional. Contudo, no caso de *O Virgem Negra*, porém, observamos uma espécie de inversão: a reprodução dos versos pessoanos parece trazer a dimensão da tradição aos poemas-colagens de Cesariny – ainda que essa tradição seja eminentemente crítica e marcada por rupturas e mudanças (cf. PAZ, 2013, p. 20-22), como é típico na Modernidade

Partindo para uma análise mais aprofundada, poderíamos imaginar, tendo em vista o que foi exposto, que Mário Cesariny buscaria por meio da heteronímia e do fingimento ser também uma espécie de “supra-Pessoa”, à semelhança do próprio criador do drama em gente, que profetizou o surgimento de um “supra-Camões no século XX – ele mesmo. Além disso, se “toda a obra de Pessoa é uma disputa concreta com outra obra sobre que se apoia para a transcender ou lhe imprimir um desvio que inteiramente a desloca, na forma e na substância, do seu lugar matricial” (LOURENÇO, 1980, p. 56), *O Virgem Negra* não parece ficar muito atrás: ao cortar e colar, compor e recompor, escrever e reescrever os poemas pessoanos, o poeta surrealista “modela” tal obra como uma a sua “*anti-mensagem*” (FRANCO, 2012, p. 261, grifo do autor). Estaríamos, enfim, diante de uma história poética (nada convencional), não de Portugal, mas do próprio Fernando Pessoa.

4.4 Alguns objetivos

Na recensão crítica ao *Virgem Negra*, publicada na *Revista Colóquio/Letras* apenas alguns meses após o lançamento da primeira edição do livro, Fernando Pinto do Amaral questiona-se: “[...] o que significa *explicar* Pessoa, e ainda por cima ‘às criancinhas’? Sob que prisma(s) é encarada a personalidade do poeta para que essa explicação possa surtir (como surte) um efeito mais do que anedótico?” (AMARAL, 1990, p. 208, grifo do autor). Ainda que responder para tais perguntas não seja tarefa fácil, proporemos aqui alguns objetivos, que na nossa visão, Mário Cesariny parecer ter tido em mente no processo de criação de *O Virgem Negra*.

Para iniciar, selecionamos o poema “[Se, depois de eu morrer, quiserem escrever a minha biografia,]” de Alberto Caeiro. Nele, o mestre dos outros heterônimos, que “não admite

a realidade dos números e não quer saber de passado nem de futuro, pois recordar é atraiçoar a Natureza” (PRADO COELHO, 1973, p. 24), parece dialogar exatamente com a presumível proposta de Mário Cesariny, isto é, a de fazer uma (auto)biografia poética de Fernando Pessoa. Aqui, no entanto, o eu-lírico recusa tal possibilidade:

Se, depois de eu morrer, quiserem escrever a minha biografia,
Não há nada mais simples.
Tem só duas datas — a da minha nascença e a da minha morte.
Entre uma e outra coisa todos os dias são meus.

Sou fácil de definir.
Vi como um danado.
Amei as coisas sem sentimentalidade nenhuma.
Nunca tive um desejo que não pudesse realizar, porque nunca ceguei.
Mesmo ouvir nunca foi para mim senão um acompanhamento de ver.
Compreendi que as coisas são reais e todas diferentes umas das outras;
Compreendi isto com os olhos, nunca com o pensamento.
Compreender isto com o pensamento seria achá-las todas iguais.

Um dia deu-me o sono como a qualquer criança.
Fechei os olhos e dormi.
Além disso, fui o único poeta da Natureza.
(PESSOA, 1993, p. 88)

Como se nota, este poema datado de 8-11-1915 funciona como uma espécie de “testamento poético” deste heterônimo que se autointitula “o único poeta da Natureza”. Assim, o eu-lírico parece propor que o que deve ficar para posteridade sobre ele é simplesmente a sua capacidade de “ver como um danado”, ou, de um modo mais geral, de viver somente das sensações – que, apesar de tudo, foi propiciada pela sua obra.

Curiosamente, tal poema nos remete à última carta presente em *O Virgem Negra*. Buscando desfazer alguns mal-entendidos de João Gaspar Simões, Álvaro de Campos conclui com uma sugestiva citação de seu “irmão” “Fernando António”: “O meu melhor instrumento de sôpro é, em verso e prosa, não ser precursor de ninguém” (CESARINY, 1996, p. 142). Segundo o autor de “Tabacaria”, essa frase justificaria o fato de Pessoa não querer ser visto como antecessor do Surrealismo (ou de outros movimentos pós-*Orpheu*) em Portugal, como o crítico português havia apontado certa vez. Embora tal passagem seja apócrifa, é significativo propor um Fernando Pessoa que, assim como Alberto Caeiro no poema anterior, se recusa a entrar para a História da literatura em Portugal. Contrariamente, claro, Mário Cesariny nega ambos os “pedidos” e insere os autores na tradição moderna da poesia portuguesa ao conceber *O Virgem Negra*.

É fato, portanto, que o criador do drama em gente se assemelharia a um “fantasma” que assombra a literatura portuguesa do século XX – inclusive Cesariny. Sobre essa questão

fantasmática, é válido notar que, por meio da reescritura e da cópia dos poemas de Fernando Pessoa e dos seus heterónimos, além da própria narrativa de suas respectivas trajetórias, *O Virgem Negra* recoloca-os na História, isto, é,

[...] apaga a sua qualidade fantasmática e, ao inseri-los numa narrativa, 'normaliza-os', colocando-os assim sob controlo. [...] nós não convocamos os fantasmas; são eles que insistem em aparecer-nos, gostemos disso ou não (a maior parte das vezes não gostamos), para os incitar à acção. Por outras palavras, eles são o sujeito e nós o seu objeto. (LABANYI, 2003, p. 67)

Desse modo, entendemos que, no livro, a aparição espectral do autor de *Mensagem* pode ser entendida como um acerto de contas com a posteridade. Nesse contexto, Pessoa parece buscar reparar brechas que possam ter ficado abertas após a sua morte – ao mesmo tempo que Cesariny, o seu editor, “explica-o”.

É necessário, contudo, diferenciar os fantasmas entendidos a partir de uma concepção mais comum, daquela figura espectral do poeta de *Orpheu*. Tradicionalmente, os fantasmas são considerados como “os esquecidos da história”, representando sempre uma espécie de trauma: “Os fantasmas são, por definição, os vencidos da história: aqueles cujas histórias, por qualquer razão, não puderam ser contadas. Assim, os fantasmas contêm sempre um sentido de potencial que foi tragicamente interrompido [...]” (LABANYI, 2003, p. 61). Por outro lado, a figura espectral de Fernando Pessoa, através de sua grandiosa e célebre obra, não está de modo algum apagada da História.

Ademais, como se sabe, o papel de Mário Cesariny vai muito além do de mero editor. Se na encenação proposta ele se restringiria a tal função, o que constatamos nas páginas de *O Virgem Negra* é que ele busca, antes de tudo, repensar o autor de *Orpheu* por meio da recriação de sua escrita. Se, Eduardo Lourenço atesta no já referido ensaio “Fernando, rei da nossa Baviera”, “[...] foi Pessoa quem descobriu o modo de falar de si tomando-se sempre por um outro” (LOURENÇO, 1986, p. 9), entendemos o porquê de Mário Cesariny ter empregado o próprio recurso da heteronímia no livro em questão: ele passa a ser Fernando Pessoa, para falar de Fernando Pessoa. Aliás, cabe aqui lembrar que Compagnon, em *O trabalho da citação*, explica que “citando, fazendo com que um extratexto interfira na escrita, introduzindo um parceiro simbólico, tento escapar, na medida do possível, ao fantasma e ao imaginário” (COMPAGNON, 2007, p. 50). Logo, quando Cesariny se utilizasse das palavras daquele autor, ele as resignificaria, procedendo a uma espécie de atualização já no final do século XX.

Nessa perspectiva, notamos, portanto, em *O Virgem Negra* uma verdadeira ruptura

com a tradição que nada mais é, na visão de Octavio Paz (2013), do que um dos principais recursos da poesia moderna. Contudo, se a poesia do século passado é fundada na mudança, ela tem também, conforme já debatemos outras vezes neste trabalho, algo de tradicional – que nos remete sempre a outras obras –, deixando transparecer que “[...] cada escritor cria os seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção de passado, como há de modificar o futuro. Nessa correlação, na importa a identidade ou a pluralidade dos homens” (BORGES, 1999, p. 98). Inevitavelmente, no livro analisado, esses dois ângulos estão também presentes:

Mas com o que rompe *O Virgem Negra*, e a que dá ele continuidade? Em primeira instância, é obra de ruptura com a transformação de Pessoa em cânone, sua oficialização, justificando epígonos e imitadores. Mas continua a tradição picaresca, remontando, inclusive, a uma modalidade que prosperou em Portugal, a cantiga de escárnio e maldizer. (WILLER, 2003)

Nessa lógica, lembramo-nos da imensa “A biblioteca de Babel”, de Jorge Luis Borges, cujas

[p]rateleiras registram todas as possíveis combinações dos vinte e tantos símbolos ortográficos (número, ainda que vastíssimo, não infinito), ou seja, tudo o que é dado expressar: em todos os idiomas. Tudo: a história minuciosa do futuro, as autobiografias dos arcanjos, o catálogo fiel da Biblioteca, milhares e milhares de catálogos falsos, a demonstração da falácia desses catálogos, a demonstração da falácia do catálogo verdadeiro, o evangelho gnóstico de Basilides, o comentário desse evangelho, o comentário do comentário desse evangelho, o relato verídico de tua morte, a versão de cada livro em todas as línguas, as interpolações de cada livro em todos os livros; o tratado que Beda pôde escrever (e não escreveu) sobre a mitologia dos saxões, os livros perdidos de Tácito. (BORGES, 1972, p. 88-89)

O livro de Mário Cesariny, mas que também é, até certo ponto, de Fernando Pessoa, é apenas mais um entre uma infinidade de livros com aqueles mesmos símbolos, com aquelas mesmas palavras, numa mesma língua – e ainda assim único.

Diante de tudo isto, temos que um dos mais importantes objetivos de *O Virgem Negra* é o de desmitificar Fernando Pessoa. Com efeito, Mário Cesariny sabendo que “[...] pertence a uma tradição já se sabe, implicitamente, diferente dela, e esse saber o leva, mais cedo ou mais tarde, a questioná-la e, às vezes a negá-la” (PAZ, 2013, p. 21). Por este motivo, verificamos ao longo do livro diversas tentativas – especialmente nos poemas de caráter parodístico – de descristalizar as palavras do poeta de *Orpheu*. Fica claro, por conseguinte, que

[...] o que Cesariny faz com relação a Pessoa seria uma representação do modo como a criação poética ocorre, como leitura, reaproveitamento, transformação, interpretação e até vocalização de outro autor [...]. Ao emprestar sua voz àquela do fantasma de Pessoa [...] é como se Cesariny pretendesse realizar essas idéias. (WILLER, 2003)

No entanto, diferentemente da biblioteca de Babel, onde “a certeza de que tudo está escrito nos anula ou nos fantasmagoriza.” (BORGES, 1972, p. 93), em *O Virgem Negra* “fantasmagorizar” Fernando Pessoa significaria suprimir o seu caráter mitológico, para apresentá-lo como mais um autor, entre outros tantos, do século XX. Para Cesariny, logo, “nada está escrito afinal” (CESARINY, 1999, p. 143-142).

Outro objetivo relevante do livro parece ser o de expor a questão da homossexualidade na obra e na biografia de Fernando Pessoa:

[...] dir-se-á estarmos em face de uma explicação de Pessoa pela via da homossexualidade. Ora, se isso é, pelo menos em parte, verdadeiro, não pode um livro como *O Virgem Negra* ver-se resumido a tal intenção, por ser mais amplo o fôlego que anima Cesariny: é que o poeta procura fazer luz sobre todo o cosmos pulsional de Pessoa, nunca perdendo de vista um erotismo [...]. (AMARAL, 1990, p. 209)

Ainda que observemos, nesse sentido, a narração, por exemplo, de uma orgia entre os heterônimos, e repetidas menções ao órgão reprodutor masculino, o que está patente na obra é um discurso que passa pela sexualidade – ora extremamente aflorada, ora agudamente reprimida – do autor de *Mensagem*. Nesta obra, tal tema pode estar associado à própria orientação sexual de Mário Cesariny. No entanto, é válido pontuar que a homossexualidade, de um modo geral, não é um motivo recorrente nos escritos do poeta de *pena capital*.

Por fim, recorrendo a Claudio Willer e a partir também das discussões desse e dos capítulos anteriores, poderíamos reiterar resumidamente outros três objetivos relevantes para a criação do livro analisado:

- Uma reavaliação de integrantes “menores” de Orfeu, como Raul Leal;
- [...]
- [Sugestão de] Algo como uma natureza íntima de Pessoa, importante na gênese e para a melhor compreensão de sua obra, seu caráter de “saloi”, “aldeão”;
- O exame da relação de Pessoa com esoterismo e ocultismo em geral, e com Crowley em especial. (WILLER, 2003)

Enfim, o que Mário Cesariny parece se propor em *O Virgem Negra* é a revisitar de um modo único Fernando Pessoa e a sua obra tão mitificada ao longo do último século.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho, ainda que breve, buscou apresentar um dos livros mais interessantes e menos divulgados de Mário Cesariny: *O Virgem Negra: Fernando Pessoa explicado às criancinhas naturais & estrangeiras* por M. C. V. Antes, porém, fizemos uma viagem pela “tradição da modernidade” – ideia apreendida a partir de Octavio Paz (2013) em *Os filhos do barro*. Desse modo, partindo da distinção dos conceitos de “Modernidade”, “Modernismo” e “Vanguarda” realizada na introdução, desvendamos rupturas e continuidades na poesia portuguesa da segunda metade do século XIX até a primeira metade do século XX, destacando autores como Cesário Verde, Mário de Sá-Carneiro, José Régio e Jorge de Sena, apenas para nomear alguns. Esse segundo capítulo culminou, assim, com duas significativas reflexões: de um lado, explicitamos a importância tutelar de Fernando Pessoa, ou o “mito-Pessoa”, segundo Eduardo Lourenço (1986), para o que os poetas vêm criando desde a sua morte em 1935; de outro, os diálogos estabelecidos por Mário Cesariny com grande parte dos artistas do período em foco, inclusive, com o próprio criador do drama em gente. Dentre essas possibilidades, selecionamos *O Virgem Negra* como objeto de estudo deste trabalho pela forma ousada (e talvez sem precedentes) como Cesariny aposta na intertextualidade.

No terceiro capítulo, dedicamo-nos a analisar o livro em questão. Partimos, então, de um estudo de sua perigrafia, por considerarmos, a partir das proposições de Antoine Compagnon (2007), que os elementos pré-textuais nos dão preciosas chaves de leitura da própria obra. Depois, explicitamos as diferentes partes (poemas, cartas, notas etc.) que constituem *O Virgem Negra* e como cada uma delas contribui para o seu conjunto e para a sua singularidade. Por último, partimos para uma leitura mais apurada dos poemas da segunda parte do livro, pois é lá que encontramos aqueles verdadeiramente intertextuais: eles desmontam o hipotexto pessoano, por meio da tradução, da paródia, do comentário e, até mesmo, da cópia ou plágio – termos que, como se sabe, devem ser usados com ressalvas diante da riqueza da criação cesarinyana. Analisamos, portanto, esse jogo de referências engenhosamente concebido pelo poeta surrealista, observando como ele foi capaz de (re)criar o seu próprio Fernando Pessoa, e o mundo que nele se insere. Logo, percebemos que, conforme nos lembra Fernando Pinto do Amaral (1990), é possível reconhecer traços desses dois importantes poetas portugueses do século XX nos poemas apresentados e em todo *O Virgem Negra*, porém é “a fusão” de vozes que gera resultados únicos.

No quarto capítulo, aprofundamo-nos em questões depreendidas a partir da leitura e análise de *O Virgem Negra*, realizadas anteriormente. O primeiro ponto examinado partiu da

discussão iniciada ainda no segundo capítulo sobre o mito-Pessoa para responder sobre o porquê da escolha do poeta de *Orpheu* como matéria do livro. Em seguida, buscamos explicitar como os recursos pessoanos do fingimento e da heteronímia foram essenciais também para que o autor de *Pena capital* construísse a obra em exame. Depois, refletimos, tendo por base algumas ideias de Compagnon (2007), Perloff (2013) e Benjamin (2012), sobre autoria, plágio e citação nos poemas investigados no capítulo anterior. Tais noções nos pareceram aqui intrigantes e dignas de nota, sobretudo, se considerarmos que Cesariny se coloca apenas como editor (ou “explicador”) de *O Virgem Negra* e, conseqüentemente, do autor de *Mensagem*. Finalmente, listamos alguns possíveis objetivos do poeta surrealista para levar a cabo a empreitada de “escrever” um livro em que (o fantasma de) Fernando Pessoa é, mais do que o tema, o próprio autor.

Numa última instância, é válido aqui repensar a questão da “tradição da modernidade” em Portugal, a partir do que foi exposto. Notamos, por conseguinte, que a proposta do poeta surrealista de criar um Fernando Pessoa próprio a partir da leitura da sua obra e da sua biografia é, antes de tudo, uma ruptura com a própria tradição, uma vez que busca *desmitificar* esse autor que se desdobrou em outros tantos. De todo modo, devemos afirmar que nesse intrincado jogo em que Mário Cesariny é um outro Fernando Pessoa, analisar *O Virgem Negra* é sem dúvida tarefa árdua até para aqueles que têm maior familiaridade com a literatura feita em Portugal ao longo deste e do último século.

Para concluir, queremos reafirmar que, antes de tudo, pretendemos com este trabalho contribuir para a divulgação da obra de Mário Cesariny e, especialmente, de seu livro *O Virgem Negra* – ainda pouco debatido, mas certamente relevante para a poesia portuguesa do século XX.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Fernando Pinto do. Recensão crítica a “O Virgem Negra”, de Mário Cesariny. *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 113/114, p. 208-209, jan. 1990.

AZEVEDO, Fernando José Fraga de. Transgressão e marginalidade em Mário Cesariny: a escrita como testemunho de um desejo de superação. In: MAGALHÃES, Isabel Allegro de et al. (coord.). *Literatura e Pluralidade Cultural* - actas do 3º Congresso Nacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada. Lisboa: Colibri, 2000, p. 73-78.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 57-64.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. (Obras escolhidas, v. I). Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. revista. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução Carlos Nejar. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

_____. *Outras inquisições*. (Obras completas, v. II). Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Globo, 1999.

BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Tradução e notas de Sérgio Pachá. Rio de Janeiro: Nau, 2001.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Organização Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora, 2006.

CESARINY, Mário (org.). *A intervenção surrealista*. 2. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.

_____. *as mãos na água a cabeça no mar*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1985.

_____. *nobilíssima visão*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1991.

_____. *O Virgem Negra: Fernando Pessoa explicado às criancinhas naturais e estrangeiras por M.C.V.* 2. ed. revista e aumentada. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.

_____. *O Virgem Negra: Fernando Pessoa explicado às criancinhas naturais e estrangeiras por M.C.V.* 3. ed. Porto: Assírio & Alvim, 2015.

_____. *O Virgem Negra: Fernando Pessoa explicado às criancinhas naturais & estrangeiras por M. C. V. Who Knows Enough About It*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1988.

_____. *pena capital*. 2. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.

_____. *primavera autónoma das estradas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1980.

_____. (org.). *Três poetas do surrealismo*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1981.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

CORREIA, Natália. *O Surrealismo na poesia portuguesa*. Lisboa: Europa-América, 1973.

CRUZ, Gastão. *A vida da poesia: textos críticos reunidos (1964-2008)*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.

CUADRADO, Perfecto E. (org.). *A única real tradição viva – antologia da poesia surrealista portuguesa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.

DUROZOI, Gérard; LECHERBONNIER, Bernard. *O Surrealismo: teorias, temas, técnicas*. Tradução de Eugénia Maria Madeira Aguiar e Silva. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

ELIOT, Thomas Stearns. Tradição e talento individual. In: _____. *Ensaaios*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, p. 37-48.

FRANCO, António Cândido. *Notas para a compreensão do surrealismo em Portugal*. Évora: Licorne, 2012.

GARCIA, Juliano Silva Bologna. *Mário Cesariny, leitor da lírica europeia moderna*. 2009. 191 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2009.

GUIMARÃES, Fernando. *Simbolismo, modernismo e vanguardas*. 3. ed. revista. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004.

GUSMÃO, Manuel. Anonimato ou alterização?. *Semear*, Rio de Janeiro, n. 4, p. 263-279, 2000.

_____. *Tatuagem & Palimpsesto*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

HERRERA, Ana Lucía de Bastos. *A tradição pessoana: influência de Fernando Pessoa sobre dois poetas portugueses, Mário Cesariny e Ruy Belo, e dois poetas venezuelanos, Rafael Cadenas e Eugenio Montejo*. 2010. 118 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes) - Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, 2010.

LABANYI, Jo. O reconhecimento dos fantasmas do passado: história, ética e representação. In: RIBEIRO, Margarida Calafate; FERREIRA, Ana Paula (orgs.). *Fantasmas e Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo*. Porto: Campo das Letras, 2003, p. 59-68.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução Bernardo Leitão. CAMPINAS: Editora da UNICAMP, 1990.

LOURENÇO, Eduardo. Camões e Pessoa. *Brotéria*. Lisboa, v. 111, n. 7-9, p. 55-68, jul.-set., 1980.

_____. *Fernando, rei da nossa Baviera*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986.

MACHADO, Carlos. O surrealismo português: entre o modernismo e a vanguarda. In: HOMEM, Rui Carvalho; LAMBERT, Maria de Fátima. *Olhares e escritas: ensaios sobre palavra e imagem*. Porto: FLUP e-dita, 2010, p. 33-52.

MARINHO, Maria de Fátima. Cesariny leitor de Campos. *Persona*. Porto, n. 7, p. 30-33, ago. 1982.

MARTINHO, Fernando J. B. Cesariny para além do surrealismo. *Relâmpago*. Lisboa, n. 26, p. 83-98, abr. 2010.

_____. *Pessoa e a moderna poesia portuguesa - do "Orpheu" a 1960*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983.

MARTINS, Fernando Cabral (coord.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português*. São Paulo: Leya, 2010a.

_____. Raul Leal e a vertigem. *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 117/118, p. 251-252, set. 1990.

_____. Sobre o primeiro Mário Cesariny. *Relâmpago*. Lisboa, n. 26, p. 99-109, abr. 2010b.

MARTINS, J. Cândido. *Teoria da paródia surrealista*. Braga: Edições Appacdm Distrital de Braga, 1995.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. revista e ampliada. São Paulo: Cultrix, 2004.

PAZ, Octavio. El Surrealismo. In: _____. *La búsqueda del comienzo*. Madrid: Fundamentos, 1974, p. 29-45.

_____. *Os filhos do barro – do romantismo à vanguarda*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PERLOFF, Marjorie. *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*. Tradução de Adriano Scandolaro. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Organização Cleonice Berardinelli e Mauricio Matos. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008a.

_____. *Obra poética*. Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008b.

_____. *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Lisboa: Ática, 1966.

_____. *Poemas de Alberto Caeiro*. 10. ed. Lisboa: Ática, 1993.

_____. *Poesias*. 15. ed. Lisboa: Ática, 1995.

_____. *Poeta-tradutor de poetas*. Organização Arnaldo Saraiva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

PESSOA, Fernando; QUEIROZ, Ofélia. *Correspondência amorosa completa – 1919-1935*. Organização Richard Zenith. Prefácio Eduardo Lourenço. Rio de Janeiro: Capivara, 2013.

PRADO COELHO, Jacinto. *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*. 4. ed. Lisboa: Verbo, 1973.

SARAIVA, Maria de Fátima Aires Pereira Marinho. *O Surrealismo em Portugal e a Obra de Mário Cesariny de Vasconcelos*. 1986. 740 f. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, 1986.

SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA (org.). *Pascoaes*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1979.

SENA, Jorge de. *Fernando Pessoa & Cª Heterónima: estudos coligidos 1940-1978*. Lisboa: Edições 70, 1984.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. “Neste momento a minha mão não tem autor”: introdução ao primeiro volume de uma imaginária antologia brasileira da poesia portuguesa no século XX - 1920-1970. In: _____. *Verso com verso*. Coimbra: Angelus Novus, 2003, p. 177-191.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

VASCONCELOS, Mário Cesariny de. *Poesia (1944 – 1955)*. Lisboa: Delfos, [1961?].

_____(org.). *Antologia surrealista do cadáver esquisito*. Lisboa: Guimarães, 1961.

VERDE, Cesário. *Obra completa de Cesário Verde*. Organização, prefácio e anotações de Joel Serrão. 2. ed. Lisboa: Portugália, 1970.

WILLER, Claudio. Alguns comentários sobre O Virgem Negra - Fernando Pessoa explicado às criancinhas naturais e estrangeiras, Por M.C.V., por Mário Cesariny. *Agulha*, Fortaleza/ São Paulo, n. 36, out. 2003. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag36willer.htm>> Acesso em: 01 out. 2015.

ANEXOS

ANEXO A – CAPA DA PRIMEIRA EDIÇÃO (1989)

O VIRGEM NEGRA

FERNANDO PESSOA

explicado às
criancinhas naturais & estrangeiras

por

M. C. V.

Who Knows Enough About It

seguido de

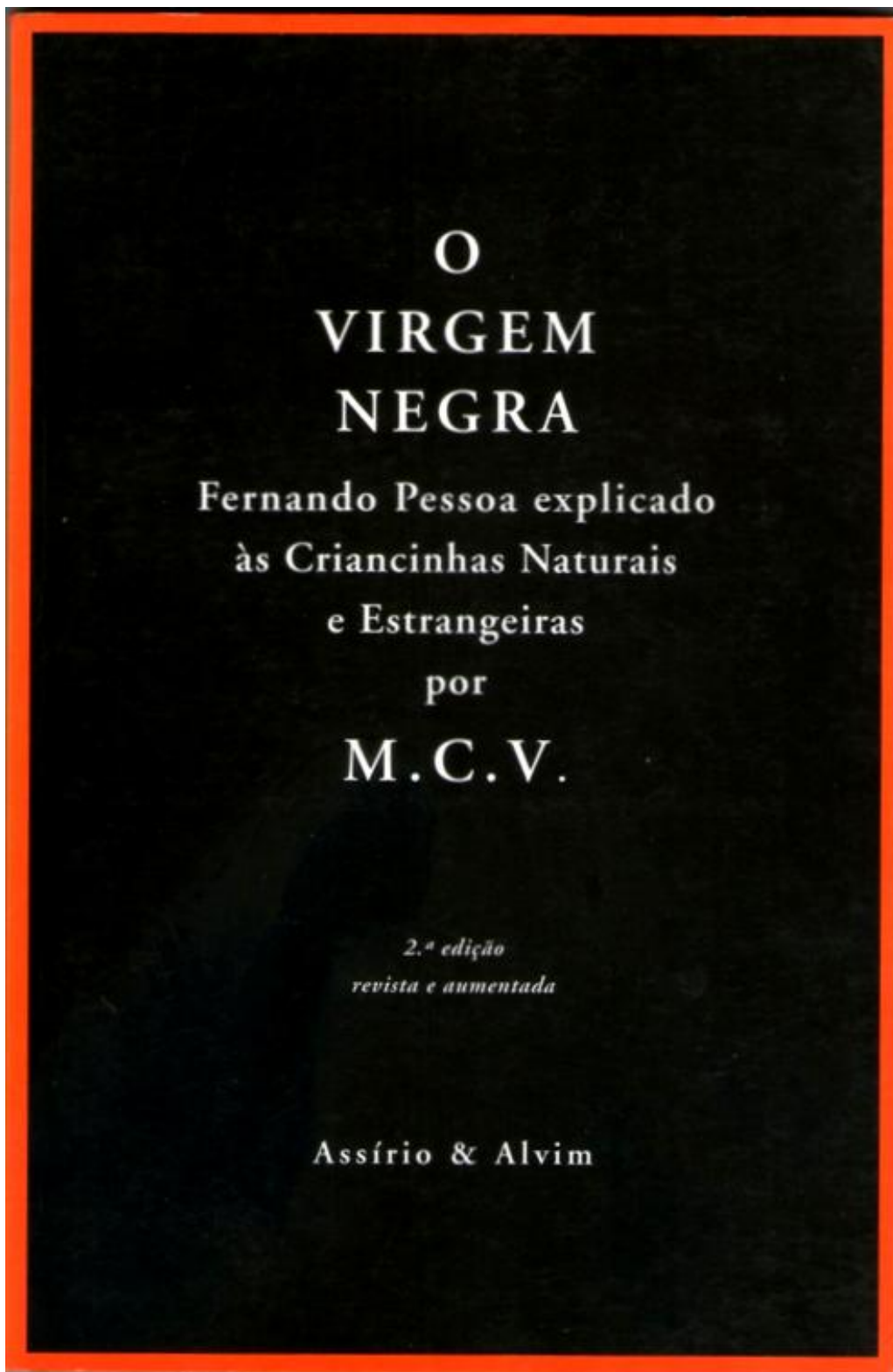
LOUVOR E DESRATIZAÇÃO DE ÁLVARO DE CAMPOS
pelo MESMO no mesmo lugar.

Com 2 Cartas de RAUL LEAL (HENOCH)
ao Heterónimo; e a Gravura da universidade.

Escrito & Compilado
de Jun. 1987 a Set. 1988

Assírio & Alvim

ANEXO B – CAPA DA SEGUNDA EDIÇÃO (1996)



ANEXO C – CAPA DA TERCEIRA EDIÇÃO (2015)

