

Raphael Filipe Pereira de Araújo*

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Dança em mudez: Mário Cesariny leitor de Maria Helena Vieira da Silva

Resumo:

O ensaio se volta para o exercício crítico de Mário Cesariny sobre Maria Helena Vieira da Silva para pensar a forma como o poeta parte desse diálogo para elaborar um pensamento sobre a imagem e suas temporalidades. Articulando seus textos ao trabalho de autores como Aby Warburg, Walter Benjamin e Georges Didi-Huberman, buscamos situar a obra de Mário Cesariny num cenário teórico que se dedica à desarticulação de saberes preestabelecidos sobre as artes e sua materialidade histórica. O canto das sereias e o trabalho da tessitura nos acompanham ao longo das páginas como imagens que movem a leitura que aqui se concebe.

Palavras-chave:

Mário Cesariny, Vieira da Silva, crítica, imagem, reminiscência

Abstract:

The essay is dedicated to Mário Cesariny's critical exercise on Maria Helena Vieira da Silva paintings. We seek to think how the poet engages in this dialogue to elaborate a thought about the image and its temporalities. Articulating his texts to the work of authors such as Aby Warburg, Walter Benjamin and Georges Didi-Huberman, we seek to circumscribe Mário Cesariny's work in a theoretical scene that dedicates itself to the disarticulation of pre-established knowledge about the arts and their historical materiality. The siren's song and the texture's sewing unfold throughout the pages as images that move the reading that is conceived here.

Keywords:

Mário Cesariny, Vieira da Silva, critic, image, reminiscence

Introdução, ou alguns passos para um pensamento em coreografia

Há um texto que Mário Cesariny publica sob o título “Do surrealismo e da pintura em 1967” (cf. Cesariny. Em suas primeiras páginas, o poeta assinala uma posição contrária ao que ele chama um “exposto de sábio positivista”:

a diferença profunda e irreduzível está em que o poético joga a vida ou perece no não-poético, o seu instrumento é tudo o que entender se possa por exercício do desejo e da imaginação [...] Vê-se o que isto perturbou e perturba ainda a crítica profissional [...] [c]omo também certo público por demais levado a ser apenas público quando o que se propõe é um acto múltiplo entre *aquilo* que olha e *aquilo* que é olhado. Deste lado, o homem das galerias continua a manter a atitude do adorador no templo em vez de olhar para os quadros como uma obra-de-arte deve poder olhar outra. (Cesariny 1985: 125-126)

Trata-se de uma postura que o surrealismo reivindica a partir de sua ruptura com a razão, o pensamento cartesiano, o positivismo. Uma postura que se desdobra para além do próprio surrealismo, provocando, ao longo dos séculos XX e XXI, a busca por outros modos de pensar e estar diante de uma obra de arte. Nesse sentido, a elaboração desse pensamento surrealista na obra crítica e teórica de Cesariny parece encontrar sua desenvoltura nos textos que o autor dedica a Maria Helena Vieira da Silva. De forma constante, Cesariny se pergunta como escrever sob a pintura de Vieira da Silva. Como tecer uma escrita que não é mero discurso descritivo sobre a imagem, portanto, mas uma escrita *sob* a imagem, que parte das suas *entranhas* – um olhar adoecido, apaixonado, como o olhar que uma tela pode lançar a outra.

Foi sempre um tecido impregnado pelo *pathos* que Mário Cesariny tentou bordar, tramar com Vieira da Silva, essas texturas e formas do *pathos*, “feitas de tempo”, “cristais de memória histórica” (Agamben *apud* Roque 2019: 70), que exigem uma leitura crítica que entra em conflito com os modelos então predominantes em Portugal. Em um de seus primeiros e mais apaixonados/adoecidos textos dedicados à pintora, o poeta refere: “o caso é que os problemas postos pela pintura de Vieira da Silva excedem vertiginosamente a linguagem crítica habitual aos nossos certames pictóricos [...] E não se julgue que penso diminuir com estas palavrinhas, um meio já tão diminuído” (Cesariny 1985: 54).

A linguagem crítica – e seria preciso recuperar o sentido de crise que essa palavra guarda em sua etimologia – com Cesariny se desdobra como linguagem *poética*.² É desse modo que o surrealista – à semelhança de autores como Walter Benjamin, Aby Warburg, António Maria Lisboa, Hélène Cixous, Maurice Blanchot, Jean-Luc Nancy, Jacques Derrida, Georges Bataille ou Georges Didi-Huberman – irá praticar, enquanto teórico e crítico, uma escrita imagética, uma escrita que porta e gesta imagens, entendendo-as não só como objeto de análise, mas também como meio de pensamento e modo de dilacerar a razão. A crítica aqui também se esgarça como *exercício do desejo e da imaginação*, atenta à rigorosa lição que o surrealismo oferece ao trabalho de leitura, à ciência, à filosofia e ao saber acadêmico.

Dança em mudez



Figura 1: Vieira da Silva. *História trágico-marítima ou Naufrage*. 1944

Diante das imagens de uma pintora como Maria Helena Vieira da Silva, é preciso se interrogar até que ponto a música é somente uma arte do som. O leitor que se coloca diante de suas telas logo percebe que há uma inquietude velada em seus traços, que guardam o rastro das mãos, o ritmo que mobiliza a matéria e torna um quadro seu semelhante a uma coreografia das formas, um “cruel *ballet* de linhas, cores e volumes” (Mendes *apud* Cesariny 1984: 154), que revela um saber suspenso, capaz de nos capturar o olhar. Como poemas, as telas de Vieira da Silva se valem do ritmo e movimento enquanto “agentes de sedução” (Paz 1982: 64).

Mário Cesariny soube ouvir esse canto secreto das imagens, tendo encontrado nele talvez o que fundamenta todo um pensamento que se elabora sobre a poesia enquanto atividade que não está necessariamente limitada ao manejo da palavra. Um pensamento que versa também sobre os movimentos de obscuras temporalidades fragmentadas, o que determinará o modo como o poeta irá ler a sua própria obra e a forma como narra *A intervenção surrealista* em Portugal. Trata-se de pensar como, no exercício crítico sobre a pintura de Vieira da Silva, Cesariny começará a delinear um pensamento sobre a arte, a poesia e a história que tem afinidade com as reflexões de estudiosos como Aby Warburg, Walter Benjamin ou Georges Didi-Huberman, estando investido em um saber próprio das imagens, que desarticula determinadas lógicas dominantes na crítica e nas disciplinas da história da arte ou da literatura.²

Pensamento *sobre* a imagem que se realiza *a partir* da imagem,³ que passa a ser entendida não só como a *coisa visual*, mas como forma que articula diferentes linguagens, se desdobra por diferentes linguagens: “é tal o desencontro que o poeta, o fazedor de imagens parece só ter o tempo de se encontrar nelas [nas imagens] e de beber o sentido que têm, *quadro ou poema*,

suspensos no espaço” (Cesariny/Vieira da Silva 2018: 136, grifos nossos). É preciso que o exercício crítico de Cesariny seja percebido não só nos ensaios e artigos que dedicou a Vieira, mas também em suas próprias telas, cartas ou poemas. Trata-se de um pensamento que se vale dos próprios objetos de arte como espaços em que se vela ou se encena um saber das imagens, sobre as imagens.

No “Diário da composição” de *A cidade queimada*, longo poema que se fratura entre versos, colagens e ilustrações, e rouba o título de um quadro pintado por Vieira da Silva, Cesariny chega a falar sobre a criação poética – entendida enquanto gesto de *fazer imagem*, como o poeta aponta em seus estudos sobre Vieira da Silva e como destacam autoras como Emília Pinto de Almeida e Maria Silva Prado Lessa – como experiência amorosa em que o conhecimento sobre o “mundo das formas” e “a própria imaginação do universo” (Cesariny 1977: 106) aos poucos se revela. Um modo de costurar a poesia e o saber que deve certamente a sua leitura da lírica e da épica camonianiana, constantemente recuperadas e reelaboradas pelo surrealista, num tortuoso diálogo que não cessa de travar com/contra a tradição.

E pensar o diálogo entre Mário Cesariny e Maria Helena Vieira da Silva não deixa de ser também o gesto de ler uma navegação. Viajantes ao seu modo, suas obras sofrem também de deslocamentos constantes, deslizos, migrações. A viagem que se encena em direção a esse *mar interior*, que foi uma das imagens que o surrealismo ofereceu ao inconsciente (Barbosa: 2020, 197), se entrelaça aos deslocamentos geográficos que Cesariny e Vieira viveram e que, de alguma forma, estão inscritos em suas obras. Nesse sentido, uma imagem que navega pelas telas de Vieira – e parece contaminar a obra de outros surrealistas portugueses – é justamente aquela que dá corpo ao canto que sua pintura encena. Podendo ser lida como uma arte poética/pictórica⁴ onde estão cifrados os desejos das imagens de Vieira da Silva, a *Sereia* surge como uma dobra da pintora e como figura que encarna os seus encantos.



Figura 2: Vieira da Silva. *La Sirène*. 1936

A figura que Agustina Bessa-Luís lê como uma “nau rosada”, assombrada pelas tormentas como o foi Vieira da Silva na experiência do exílio, parece carregar consigo um emaranhado de citações. Agustina chega a compará-la a *O nascimento de Vênus* e a *Primavera* de Botticelli, e Cecília Meireles narra também o “puro movimento” com que as Sereias pintadas por Vieira da Silva se soltam das telas e passeiam entre poemas como a *Nau Catarineta* ou *Os Lusíadas*. Outras obras que não são necessariamente parte do trabalho pictórico de Vieira se agitam nas ondas de seus cabelos, nas dobras de seu corpo mobilizado pelos “turbilhões do tempo” (Didi-Huberman 2013a: 272), dobras que um leitor como Aby Warburg percebeu em figuras que nomeou *Ninfas*, encontrando no movimento de suas madeixas e vestidos, na leveza de seus pés – aqui convertidos em lâminas, barbatanas – as fórmulas do *pathos* [*Pathosformeln*] onde se incorporam delicadas e monstruosas sobrevivências, traços e gestos que se repetem através do tempo, num anacronismo próprio das imagens.



Figuras 3 e 4: Anônimo grego. *Ninfas dançando*; Detalhe da *Primavera*, de Sandro Botticelli

A busca interminável de Warburg por essas formas do *pathos* – que sugerem correspondências entre obras de momentos e culturas distantes, desarticulando uma História que se pretende total, linear e cronológica – dá corpo a um projeto ou a um método de estudo das imagens que foi adotado por Georges Didi-Huberman e por outros de seus leitores e leitoras. O *Bilderatlas Mnemosyne*, mapa inacabável, em constante [trans]formação, que se faz por esses fragmentos ou sintomas de um obscuro *inconsciente da representação*, poderia mesmo ter orientado as desastrosas viagens que Vieira da Silva e Mário Cesariny viveram ou encenaram.



Figura 5: A prancha 39 do *Bilderatlas Mnemosyne*, de Aby Warburg

No ensaio “Da pintura de Vieira da Silva”, Cesariny destaca como Vieira leva “a um novo leito de vida as conquistas fundamentais do surrealismo: primado da *reminiscência*, esponsais da *lucidez* e do *desejo*” (Cesariny 1985: 87, grifos nossos). A palavra “reminiscência”, que dá título justamente ao *Bilderatlas Mnemosyne*, e define um modo de pensar as temporalidades das imagens, se repete algumas vezes ao longo dos textos de Mário Cesariny, que a ela recorre para nomear uma forma de permanência que o poeta contrapõe à memória:

Diz Vieira da Silva que, quando pinta, lhe parece estar a utilizar duas linguagens, desconhecida uma delas, familiar a outra.

Para a memória, os nomes dos generais, dos grandes da literatura, os nomes dos pássaros, das cidades, dos insectos, isso em que eles são menos por serem só nomes, os nomes dos números, dos rios, dos objectos. Para a reminiscência: o acto amoroso, a mensagem em vias de ser captada, a forma, a cor, o som já ou ainda inominados. Para a memória, os meninos em idade escolar. Vieira da Silva pinta em reminiscência, mais que o objecto amado, *o trânsito amoroso dos objectos*. Uma tela de Vieira da Silva é o amor do mundo glorificado. (Cesariny 1985: 87–88, grifos nossos)

O *trânsito amoroso*, o ritmo desejanste que Cesariny aprende com a pintura de Vieira, e que nos leva a interrogar se a música não está mesmo presente nessa dança silenciosa das telas, poderia corresponder ao movimento dos olhos diante da superfície pontilhada do *Atlas*. A tessitura de relações infinitas que podem ser concebidas entre esses pequenos cortes, fragmentos de pinturas e textos dispostos sobre um fundo negro onde “se constelam” (Barbosa 2022: 9), se comunicam sem obedecer a uma ordem ou hierarquia. Esse princípio da montagem, de que Warburg se vale para pensar a história das imagens de uma forma que elas não estejam

submetidas a uma totalidade, de uma forma que se desdobra segundo a fragmentação, a impureza e a sobreposição, se assemelha ao modo como Cesariny elabora a estrutura do volume *A Intervenção Surrealista*, tentando reunir os pedaços da presença surrealista em Portugal sem esconder as suas lacunas. Breves lampejos de tempo, com intervalos, estridências – ritmados, como um canto.

Em sua etimologia, a palavra “música” já guarda uma relação com a faculdade da memória e a capacidade de persistir no tempo. A origem que compartilha com a palavra “museu” aponta para ela como uma arte das musas – aquelas cujo canto o poeta evoca para que possa manusear a linguagem e seja capaz de se converter em narrador:

Mnemosyne, a deusa da reminiscência, era para os gregos a musa da poesia épica. Esse nome chama a atenção para uma decisiva guinada histórica [...] A *reminiscência* funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração. Ela corresponde à musa épica no sentido mais amplo. Ela inclui todas as variedades da forma épica. Entre elas, encontra-se em primeiro lugar a encarnada pelo narrador. *Ela tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si. Uma se articula na outra*, como demonstraram todos os outros narradores, principalmente os orientais. Em cada um deles vive uma Sherazade, que imagina uma nova história em cada passagem da história que está contando (Benjamin 1985: 211, grifos nossos)

Nessa rede que as histórias constituem entre si, costuram entre si – e nessa imagem do tecer, a que Benjamin recorre com frequência: “[c]ontar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque *ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história*” (*idem*: 205, grifos nossos) – poderíamos encontrar novamente a elaboração de um *Atlas*: do mapa ao manto de perda, véu ou mortalha que se desdobra espessa no ar como um fantasma ou outra criatura evanescente, que não cessa numa única forma, que se prolonga, se reconfigura em histórias e imagens que são repetidamente contadas, conservadas justamente na singularidade com que cada narrador, comunidade ou leitor irá dizê-las ou interpretá-las. Colcha de retalhos que Warburg começa a montar e que passa por incontáveis mãos, cada uma a cortar e costurar um outro fragmento de tempo, uma outra imagem que participa dessa dança secreta.

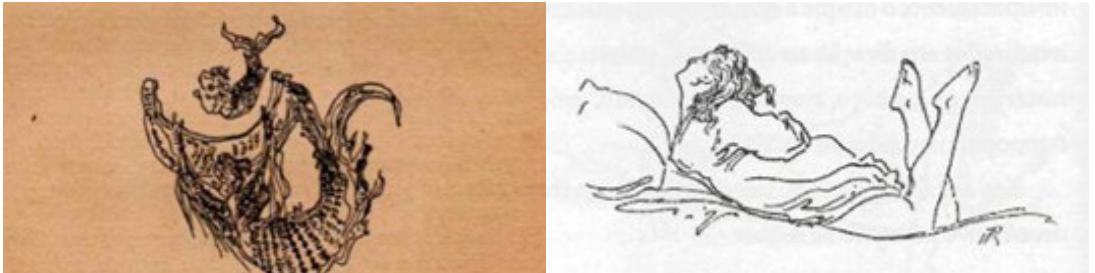
Figura 6: Vieira da Silva. *L'Atelier*. 1940

Trata-se de uma imagem que foi cara também a Vieira da Silva, a da tessitura: “Eis-vos todos aqui, bem vivos na minha memória. É para todos vós que estes papéis olham, e para mim também, um pouco; tenho-vos, podem crer-me, devorados e incorporados à minha teia de aranha” (Vieira da Silva *apud* Cesariny 1984: 95). É como a pintora apresenta uma de suas exposições, dedicada aos seus amigos, revelando a teia como imagem que, assim como o canto da Sereia, condensa os princípios do seu trabalho pictórico. “Teço a minha teia de aranha ao passo e à medida que vivo: e tudo vem parar aqui, tudo aqui se resume. Poeira, moscas, flores, folhas secas” (Vieira da Silva *apud* Lamoia 2015: 77) – trata-se da pintura como aquilo em que se mobiliza o resto, o resíduo. A pintura é para Vieira um delicado trabalho das sobrevivências: “Eis-vos todos aqui, *bem vivos na minha memória*”.

Em *L'Atelier*, estamos diante de uma tela cujo título se volta para o espaço da criação, o que sugere novamente que nela se encena uma arte poética-pictórica, que aqui se faz por um preciso trabalho da tessitura. Com linhas finas, Vieira costura a dimensão do que pode ser o corredor de um labirinto, numa textura ladrilhada, que se rasga ao centro no que parece uma fogueira, uma ferida ou um círculo de corpos dançarinos – como os das mênades pagãs desenhadas em vasos da Antiguidade, ou os das Três Graças que flutuam na *Primavera* cobertas por um véu tão fino que dedos de pequenas aranhas o poderiam ter tecido. É Cesariny quem diz que no labirinto Vieira é “a um tempo Ariadne e Teseu, e o fio da meada é dela em sua frente, é segregado dela, de Ariadne, e os seus olhos no escuro são os seus, de Teseu, e a mão que segue o fio é a sua, de Vieira” (Cesariny 1984: 11).

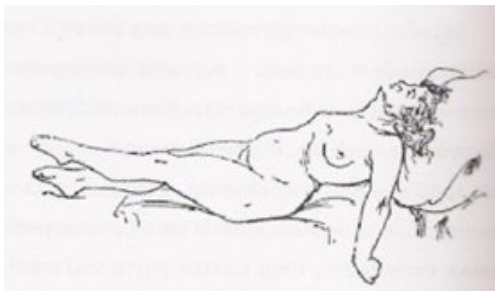
E é a *Ninfa* afinal a “tecelã por excelência” (Roque 2019: 380), sendo ela a personagem alegórica desse ritmo e movimento, dessa metamorfose interminável que dá corpo ao *Atlas*. Para Warburg, na *Ninfa* se expressa a *Nachleben* [sobrevivência], um modo de pensar um

emaranhar do tempo, a permanência no presente de “múltiplos passados [...] vestígios que não [são] redutíveis à existência objetal de restos materiais, mas ainda assim [subsistem] nas formas, nos estilos, nos comportamentos, na psique” (Didi-Huberman 2013a: 47-49). O canto da Sereia e a tessitura funcionam aqui talvez como imagens para esse trabalho da memória inacabada, das histórias lacunares e fragmentárias, que nunca se encerram realmente, que *remanescem*, embora o progresso as considere superadas: “[a]rticular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma *reminiscência*, tal como ela *relampeja no momento de um perigo*” (Benjamin 1985: 224, grifos nossos).



Figuras 7 e 8: Vieira da Silva. Ilustração para a *Evocação Lírica de Lisboa*, de Cecília Meireles; *Grande Ataque Histérico*, segundo P. Richer

E o canto das sereias é um canto da lembrança perversa. Um canto que é “também ele uma navegação”, “uma distância”, e que revela “a possibilidade de percorrer essa distância, de fazer, do canto, o movimento em direção ao canto, e desse movimento, a expressão do maior desejo” (Blanchot 2005: 4). Georges Didi-Huberman articula o pensamento de Warburg a uma leitura da psicanálise de Freud para pensar a *Ninfa* – que aqui se declina em *Sereia* – e a concepção da *Nachleben* como movimentos sintomáticos.



Figuras 9 e 10: *Grande Ataque Histérico*, segundo P. Richer; Vieira da Silva. *Sirène des Mers du Sud*. 1940-1947

O desdobramento de Didi-Huberman se apoia sobretudo num contorcionismo que Warburg percebeu em algumas imagens e nomeou “dialética do monstro”. Como se a monstrosidade de um corpo fosse o *efeito crítico* de uma violência histórica de que ele é testemunha, o espasmo de um trauma que não pode ser verdadeiramente apreendido, mas que vem visceralmente à tona – como um sintoma. O canto monstruoso das Sereias estaria assim escrito nas telas de Vieira da Silva pelos movimentos desses corpos em meia-lua, aluados, illogicamente dobrados como um pedaço flutuante de tecido, desossados por um “tempo de massacre e injustiça” (Mendes *apud* Cesariny 1984: 154) que neles se inscreve, convertendo a sua pintura em “um conjunto, sempre novo e surpreendente, de ‘restos vitais’ da memória” (Didi-Huberman 2013a: 273), mobilizados por uma angustiante e metamórfica coreografia que o olhar aprende a ler.

É com a leitura da dança inscrita nesses quadros que Mário Cesariny pôde começar a pensar uma postura crítica que se opunha àquela que parecia vigorar entre a intelectualidade portuguesa de seu tempo:

a poesia portuguesa “já está pronta” (já se sabe como é): cantares de amigo, um Camões, um Bocage, um Antero, um Junqueiro, uma Ode Marítima... Agora é classificar, e não deixar que surja ponto algum de largada [...] *Atinge-se, pois, e lamenta-se, o cómico de uma crítica que para tudo busca o favor da História – mesmo para aquilo que é negação da História.* (Cesariny 1985: 82, grifos nossos)

Cesariny busca por uma postura crítica que não se limita à “qualificação punitiva (bom, mau, suficiente, veremos)” (*idem*: 81) de novas obras ou a “classificar” um cânone estático, estabelecido por um historicismo literário que acaba por enclausurar a poesia em um discurso cronológico e totalizante. O poeta pensa antes uma “atividade crítica que é, de per si, uma criação, uma obra” (*ibidem*), e que se articula segundo temporalidades instáveis, impuras, descontínuas – aquilo que ele parece aprender com as imagens de Vieira da Silva. Julia Pinheiro Gomes percebe como a atividade crítica cesariniana “constrói uma constelação pessoal ao eleger determinados poetas em detrimento de outros como seus precursores” (Gomes 2020: 111), o que não deixa de ser também uma forma de desestabilizar o cânone e “escovar a história a contrapelo” (Benjamin 1985: 225), *ouvir o silêncio*, as vozes emudecidas pela lógica historicista que fundamentava então o discurso da crítica.

Nesse sentido, é inevitável pensar como esse movimento crítico de Cesariny está alinhado à busca por uma linguagem que seja adequada às formas de aparição – estruturalmente anacrônicas e fragmentárias – do surrealismo em Portugal. Frequentemente lido sob o rótulo de “tardio”, o surrealismo português é também cantado pelas vozes monstruosas dos vencidos. Ao encerrar o prefácio d’*A Intervenção Surrealista* com a conclusão de que ali se pensa um movimento “cuja estrutura se ergue, precisamente, contra a História” (Cesariny 1997: 14), um surrealismo sem início e sem fim, parece ser a essa posição e a esse modo não-linear de desdobramento que o poeta alude. Esse modo de permanecer por reminiscências, de sobreviver “monstruosamente entre os destroços” (*idem*: 15), que encontra correspondentes

valiosos no *Bilderatlas* de Warburg, no pensamento de Benjamin e nas leituras que Georges Didi-Huberman faz desses autores.

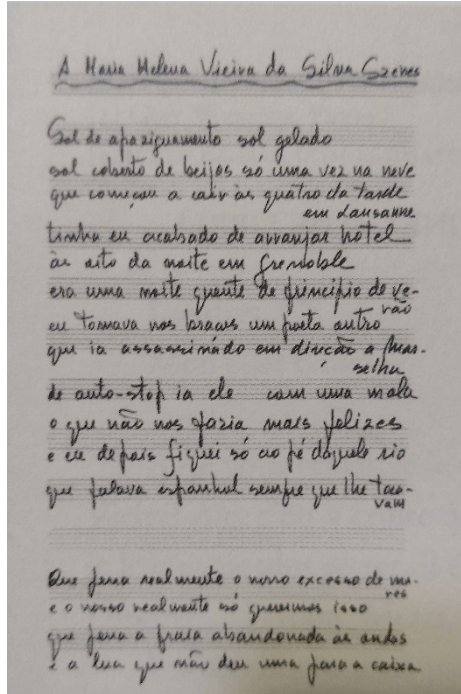


Figura 11: A primeira página de “A Maria Helena Vieira da Silva Szenes”, reproduzida em *Gatos Comunicantes*

Acredito que o poema “ode a outros e a maria helena vieira da silva”,⁵ inicialmente nomeado “A Maria Helena Vieira da Silva Szenes” e escrito em papel pautado, como se cada letra se convertesse na representação gráfica de uma nota musical, se apresenta como espaço onde convergem muitas das questões levantadas até aqui. A atividade crítica defendida por Mário Cesariny como um exercício de criação; o pensamento que se elabora a partir da imagem enquanto forma que convoca diferentes linguagens; a temporalidade descontínua, fraturada que rege a pintura de Vieira da Silva e desarticula uma história da arte ou da literatura; um outro modo de navegação, que encara ainda a viagem como experiência amorosa em que o sujeito acede ao conhecimento, mas não sem revirar toda uma tradição de viagens portuguesas, arruinadas pelo canto monstruoso da Sereia, que é cifra para o convite que se aceita e se repete aqui (*vide anexo*).

Exemplar quanto à história de exílios e migrações que é a da relação entre Cesariny e Vieira, o poema foi primeiro escrito como uma carta endereçada à pintora, que nele reconhece um entrelaçamento de temporalidades: “eu não sei o que é nem posso dizer porque estou demais dentro dele. É um bocadinho de tempo que ali ficou. Ou de tempos que ali ficaram” (Vieira

da Silva/Cesariny 2018: 113, grifos nossos). Reunindo referências como a Bíblia, Rimbaud, Inês de Castro, Mircea Eliade, *Os Lusíadas*, Shakespeare, Vasco da Gama e Gilgamés, o poema de Cesariny lê a pintura de Vieira da Silva como lugar onde colidem diversas culturas e períodos históricos: “Por isso a tua Cidade Suspensa é toda a nossa história por contar / o nó que nos cerra a garganta sabiamente o abriste sobre a tela”.

O que Cesariny nomeia como “uma memória herdada, reminiscência do que nunca vimos e nos corre no sangue aguardando revelação” (Cesariny/Vieira da Silva 2018: 154) parece tomar forma na escrita do poema e nas imagens que jorram violentamente pelos versos, formando curiosos e inesperados laços:

minha nossa senhora da vitória
que corre o espaço sem morada certa
Ofélia roubada a Hamlet Inês de Castro Szenes

O texto opera segundo um ritmo que rodeia Vieira da Silva, figura “que corre o espaço sem morada certa”, como uma *deusa pagã em exílio* – que foi o modo como Aby Warburg se referiu às *Ninfas*, seres que se estilhaçam pelos tempos e culturas, num mover eterno e numa vitalidade que parece nunca ser realmente fixada. Vieira dança pela partitura enquanto dá as mãos e se mescla a personagens como Ofélia e Inês de Castro – a dançar como as ménades, as Graças (figura 3) ou os aracnídeos (figura 5) –, numa trama que o poema constitui entre temporalidades diversas e mesmo entre realidade histórica e imaginação poética. A Dinamarca tragicamente habitada por Ofélia no Renascimento de Shakespeare, o tempo de devastação que foi o século de guerras atravessado por Vieira da Silva, e o tempo de linguagem que é o de Nossa Senhora e o do mito de Pedro e Inês, aparecem costurados uns aos outros no texto a partir dessas figuras femininas que “admitem o deslocamento e a antítese para se entrelaçarem dinamicamente, como faria um amontoado de serpentes” (Didi-Huberman 2013a: 225).



Figuras 12 e 13: Vieira da Silva no ateliê do Boulevard Saint-Jacques, 1938, Col. FASVS; John William Waterhouse. *Ophelia*. 1889

Aquilo que o poeta identifica como um compromisso de Vieira “com todas as épocas [...] movimento de tensão contínua para a ligação de todas as presenças, passado, presente, futuro, o próximo, o longínquo” (Cesariny/Vieira da Silva 2018: 143), esse embaralhar do tempo que dará vida à atividade crítica de Cesariny, ganha corpo nas imagens que habitam o poema. O próprio nome da pintora é tomado por um ritmo que o desloca da pura identificação civil para outra dessas imagens que *sofrem de reminiscências*, imagens que “trabalham diretamente no material sedimentado, impuro e movimentado de uma *memória inconsciente*” (Didi-Huberman 2013a: 271), imagens de uma dança perversa: “ó vieira das silvas dos teus cabelos / presos à dança da pedra e do ar”.



Figura 14: Vieira da Silva na Pensão Internacional, Rio de Janeiro, 1942-1947, Col. FASVS

Como ler esta fotografia e esse verso de Vieira da Silva sem pensá-la numa constelação de imagens desenraizadas, flutuantes no tempo? Sem pensá-la nessa coreografia delirante a que as formas se abrem: na monstruosidade de uma cabeleira amarrotada, mas que se esconde nos vincos de tecidos que se contorcem como as velas de um navio? O poema exige uma leitura fraturada, também ela entregue ao ritmo anadiômeneo⁶ das imagens, ao desdobrar-se por temporalidades descontínuas. Os versos em que as naus partem n’*Os Lusíadas* parecem ocultos nessa tessitura, dissimulados no poema e no véu que se estende sobre o corpo de Vênus, também ela sereia ou ninfa presa à dança da água e do ar:

Já no largo Oceano navegavam,
As inquietas ondas apartando;
Os ventos brandamente respiravam,
Das naus as velas côncavas inchando;
Da branca espuma os mares se mostravam
Cobertos, onde as proas vão cortando

As marítimas águas consagradas,
Que do gado de Próteu são cortadas
(*Lus.*, Canto I, 19)

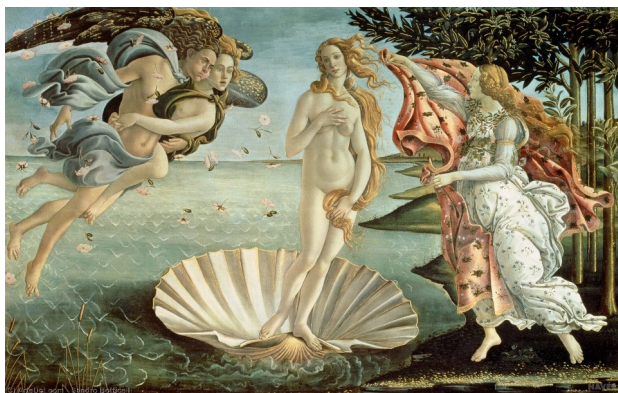


Figura 15: Sandro Botticelli. *O Nascimento de Vênus*. 1484-1486

Essa cena iniciática, mobilizada pelo erotismo presente nos versos de Camões e na conhecida tela de Botticelli, surge violentamente invertida numa passagem do poema de Cesariny, tornada *sintoma* de um inconsciente temporal, canto monstruoso segundo o qual todo um imaginário se contorce:

Que pena realmente o nosso excesso de mares
e o nosso realmente só querermos isso
que pena a praia abandonada às ondas
e a lua que não deu uma para a caixa
[...]
A neve nos sapatos como uma barba
lembra-me o Gama dos livros da infância
Que chapéu que ele usava!
Então aquela Índia começava assim?
E o mar que nós fizemos só para ser ondeado?
Crianças de piroca grande a remexer na trave do infinito
Luís de Sousa Luiz Vaz de Almada Luís Pacheco
depois da praia surgia o terror
e depois do terror a destruição
Tudo o que aniquilámos porque parecia nosso sem testemunhas
e era jovem ductil como um corpo nu
que esburacamos vivo só porque tínhamos ferros para isso
e assim não ficou escrito nunca será lido

As madeixas e velas que se desdobravam etéreas no ar colidem com a espuma numa outra imagem menos sedutora, mais poluída e brutal da “neve nos sapatos como uma barba” – ainda uma atenção aos pés, aos fios, como há de ser com as *Ninfas*, mantendo a fidelidade às formas do *pathos* que perfuram o tempo. A beleza, plena de uma violência que antes surgia graciosa na Vênus, é aqui corroída, deslocada para um significante masculino, como haveria de ser quando se pensa numa memória sufocada da colonização – seria difícil ler o “excesso de mares”, o “terror” e a “destruição” sem pensá-los na devastação histórica causada pelas Navegações. O “Gama dos livros da infância” nos faz lembrar dos “meninos em idade escolar” que surgem enigmáticos num dos textos que Cesariny dedica a Vieira da Silva, talvez como uma referência a *Os Lusíadas*, tomados pelo discurso do fascismo, disseminado pelas salas de aula, tornando o poema épico monumento da ditadura, emblema de um passado supostamente glorioso vivido pelos portugueses.

Jorge Fernandes da Silveira aponta como nas aulas de História, desde classes mais jovens, era distribuído um “pastiche dos versos camonianos” (Silveira 1986: 47), ali apropriados para sustentar a ideologia fascista, e para sustentar aquilo que Eduardo Lourenço nomeou uma “imagem idealizante” de Portugal, uma máscara forjada pelo salazarismo que se vale sobretudo d’*Os Lusíadas* e desse imaginário de navegações que atravessa a cultura portuguesa para criar um Portugal de glória. Parece ser o avesso dessa História oficial, a *perfuração* desses corpos violados, as histórias das comunidades *aniquiladas* pelo imperialismo, isso que foi soterrado pelo regime e que ainda hoje se deseja que permaneça esquecido, esse canto fantasmático que “não ficou escrito” e “nunca será lido”, parece ser isso que retorna e perturba essa passagem do poema de Cesariny.

Não foi sem motivo que Eduardo Lourenço apontou para os surrealistas portugueses como aqueles que melhor elaboraram as *contra-imagens* que fraturam a ficção forjada pelo regime. A obra de Mário Cesariny – em sua face crítica e interartística – corresponde ao compromisso assumido por Benjamin: a necessidade de “construir um conceito de história” que corresponda ao que nos ensina a “tradição dos oprimidos” (Benjamin 1985: 226); aprender a olhar as reminiscências, as ruínas, fraturas e vestígios, como o poeta saber ouvir com atenção essa música assombrosa, repetida por mãos como as de Vieira da Silva. Esse canto de sereia que instaura a metamorfose e abre na crítica uma língua voraz – que, como fantasmas, dança emudecida.

NOTAS

* Raphael Felipe Pereira de Araujo é mestrando em Literaturas Portuguesa e Africanas pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da UFRJ. Recebe bolsa de pesquisa pelo Programa de Excelência Acadêmica (PROEX) da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

¹ No artigo “‘Que dê o nome e espere, talvez apareça’: a magia como técnica”, recentemente publicado na revista *Metamorfoses*, Amanda Massante Peixoto Tracera aborda a relação entre poesia, teoria e crítica na obra de Mário Cesariny, apontando como o surrealista “constrói sua obra pensando a poesia como uma forma de conhecimento — arrisco dizer: a única forma de conhecimento — que possibilita a transformação da realidade defendida pelos surrealistas” (Tracera 2022: 40).

² Aqui nos referimos sobretudo aos modelos questionados por Didi-Huberman em *Diante da Imagem* e *A Imagem Sobrevivente*, e ao posicionamento que Mário Cesariny assume contra as histórias da literatura – ou contra a História em si – no prefácio de *A Intervenção Surrealista* (1966) e em textos como “Contra o prefácio de J. de Sena” (1969) e “A crítica com que nos maçam” (1959), posteriormente reunidos no volume *as mãos na água a cabeça no mar* (1985).

³ Este pensamento a partir da imagem, *por imagens*, que fundamenta o trabalho poético, teórico e crítico de Mário Cesariny, e que se assemelha à forma como pensam autores consagrados, como Walter Benjamin, Georges Didi-Huberman ou Jean-Luc Nancy – “Eu me torno o fundo do olho do pintor que me olha [...] ‘Eu’ não é mais questão de ‘eu’. *Cogito torna-se imago*” (Nancy 2016: 105-106) – fundamenta também a escrita deste ensaio.

⁴ A atividade surrealista tende a pulverizar as fronteiras entre as linguagens e as disciplinas. Em se tratando de Mário Cesariny, estudos como *Mário Cesariny: a obra ou a vida* (2022), de Maria Silva Prado Lessa, demonstram como Cesariny encara o fazer poético como um exercício expandido. Isto se assinala nos próprios textos teóricos e críticos de Cesariny, onde o autor usa de forma constante o termo poesia para se referir aos quadros de Vieira da Silva, o que embaralha as dimensões poética e pictórica.

⁵ O poema pode ser encontrado em sua integridade ao final do texto, como anexo.

⁶ A palavra “anadiômeno” tem o sentido de saído das águas, e é utilizada tanto para se referir à figura de Vênus, que teria nascido do mar, quanto para caracterizar o ritmo das ondas.

Bibliografia

- Almeida, Emília Pinto de (2017), “Da liberdade livre das imagens: a poesia segundo M.C.V”, in Frias, Joana Matos / Pedro Eiras / Rosa Maria Martelo (orgs), *Ofício múltiplo: poetas em outras artes*. Porto, Afrontamento: 39-54.
- Barbosa, Marlon Augusto (2020), “O surrealismo dum ocidental”, *Metamorfoses*, Rio de Janeiro, v. 17, n. 1: 194-208.

- (2022), “Os usos do sintoma”, *Lacuna: uma revista de psicanálise*, São Paulo, n. 13: 9. Disponível em: <<https://revistalacuna.com/2022/03/16/n-13-09/>>.
- Benjamin, Walter (1985), *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas*, tradução de Sergio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense.
- Bessa-Luís, Agustina (2009), *Longos dias têm cem anos: presença de Vieira da Silva*, Lisboa, Guimarães Editores.
- Blanchot, Maurice (2005), *O livro por vir*, tradução de Leyla Perrone-Moisés, São Paulo, Martins Fontes.
- Camões, Luís de (s/d), *Os Lusíadas*, edição de Francisco da Silveira Bueno, Rio de Janeiro, Ediouro.
- Cesariny, Mário (1997), *A intervenção surrealista*, Lisboa, Assírio & Alvim [1966].
- (1985), *as mãos na água a cabeça no mar*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (1982), *pena capital*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (1977), *Titânia e a Cidade Queimada*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- (1984), *Vieira da Silva / Arpad Szenes ou o Castelo Surrealista*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Didi-Huberman, Georges (2013a), *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, tradução de Vera Ribeiro, Rio de Janeiro, Contraponto.
- (2013b), *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*, tradução de Paulo Neves, São Paulo, Editora 34.
- (2010), *O que vemos, o que nos olha*, prefácio de Stéphane Huchet, tradução de Paulo Neves, São Paulo, Editora 34.
- Fagundes, Mônica Genelhu (2022), “Ninfa seniana: uma travessia por Metamorfoses”, *Texto Poético*, v. 18, n. 35: 46–76.
- Gomes, Julia Pinheiro (2020), *Mário Cesariny, poeta-crítico da modernidade*, Tese (Doutorado em Letras Vernáculas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Lamoia, Milena Guerson (2015), *Tessituras entre espaço e memória na obra de Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes*. Dissertação (Mestrado em Artes, Cultura e Linguagens) – Instituto de Artes e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora, Minas Gerais.
- Lessa, Maria Silva Prado (2021), *A obra ou a vida: a figura do poeta e a aventura da experiência poética de Mário Cesariny*. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- (2022), *Mário Cesariny: a obra ou a vida*, Lisboa / Vila Nova de Famalicão, Documenta e Fundação Cupertino de Miranda.
- Lourenço, Eduardo (2016), *O labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português*, Rio de Janeiro, Tinta da China.
- Meireles, Cecília (1944), “Passeio prodigioso”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, p. 4; 6, 13. dez. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=116408&pasta=ano%2%200194&pesq=passeio%20prodigioso&pagfis=25165>. Acesso em 20 fev. 2023.

- Nancy, Jean-Luc (2016), “A imagem – o distinto”, tradução de Carlos Eduardo Schmidt Capela, *outra travessia*, n. 22: 97-110.
- Paz, Octavio (1982), *O arco e a lira*, tradução de Olga Savary, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- Roque, Maura Voltarelli (2019), *Uma poética da Ninfa: aparições na poesia brasileira moderna e contemporânea*. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, São Paulo.
- Silveira, Jorge Fernandes da (1986), *Portugal – maio de poesia 61*, Lisboa, INCM.
- Tracera, Amanda Massante Peixoto (2021), “É preciso dizer”: *linguagem(s) em Mário Cesariny*. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- (2022), “‘Que dê o nome e espere, talvez apareça’: a magia como técnica”, *Metamorfoses*, v. 19, n. 2: 38-50.
- Vieira da Silva, Maria Helena / Mário Cesariny (2018), *Gatos comunicantes: correspondências entre Maria Helena Vieira da Silva e Mário Cesariny (1952-1985)*, apresentação José Manuel dos Santos, edição e textos de Sandra Santos e António Soares, Lisboa, Assírio & Alvim / Fundação Arpad Szenes — Vieira da Silva.

Anexo

ode a outros e a maria helena vieira da silva

Sol de apaziguamento sol gelado
sol coberto de beijos só uma vez na neve
que começou a cair às quatro da tarde em Lausana
tinha eu acabado de arranjar hotel
às oito da noite em Grenoble

Era uma noite quente de princípio de estio
com uma cor de folha muito junta
as pessoas tomavam coisas era festa
eu tomava nos braços um poeta
que ia fugido em direcção a Marselha
de auto-stop ia ele com uma mala
o que não nos fazia mais felizes
e depois fiquei só ao pé daquele rio
que falava espanhol sempre que lhe tocavam

Tudo na Suíça! Tudo pela Suíça!
Anoitece e as primeiras idades do mundo
levantam a cabeça por cima de Évian
o próprio lago Léman
não é o que parece à primeira investida
a 20 de Fevereiro sob a névoa oferece
a paisagem perfeita de um oceano
um pouco mais pequeno que nature é certo
e um pouco mais ao norte também digo
mas só lhe chame lago quem não sabe
e eu soube-o há duas horas comovidamente
que dormem nele as presenças primeiras
do casamento do mundo
os primeiros ensaios da matéria
em direcção à boca actual do homem

Se to dissesse não acreditavas
mexe-se com um dedo ao de leve na pedra
e começa a aparecer
um pé vi eu capaz de esboçar de um só traço todas as telas sombrias de Rembrandt

uma pata preta com garras
vi também uma boca de orador antigo
com dentes do tamanho das tuas pernas
no dia em que a encontraram não longe do teatro
onde hoje toca Richter
levaram-na a correr para palácio
e instalaram o todo sob vitrine
mas o resto daquilo ainda vaga nos mares
qualquer dia aparece e cai tudo para trás

Claro não surge sempre um soldado de César
ou um ferro totémico de Gilgamesh
(para quem não sabe: o primeiro herói lendário
que também era bicha ou o primeiro bicha
que também era herói, para quem saiba)
mas todos podem levar qualquer coisa agradável
ou cristalina ou medonha
vidro de bolso
tarso desirmanado
e os que não podem fumam e passeiam
o que ainda não é pequena maneira de ter

“A técnica por excelência xamânica consiste na
passagem de um plano cósmico a outro. O xamã
é o detentor do segredo da rutura dos níveis. Exis-
tem três grandes planos cósmicos ligados por um
eixo central, o Pilar do Céu. Este eixo passa por
uma “abertura”, um “buraco”, por onde o espí-
rito do xamã pode subir ou descer em vãos celes-
tes ou descidas infernais” Mircea Eliade

Que pena realmente o nosso excesso de mares
e o nosso realmente só querermos isso
que pena a praia abandonada às ondas
e a lua que não deu uma para a caixa
assim como fizemos nem os bichos quiseram
foram todos para a Suíça que é mais perto
mesmo do vácuo mais perto da morte branca mais limpos
(digo bichos decentes de vários metros de alto
porque ao cão e ao gato tanto se lhes dá)

A neve nos sapatos como uma barba
lembra-me o Gama dos livros da infância
Que chapéu que ele usava!
Então aquela Índia começava assim?
E o mar que nós fizemos só para ser ondeado?
Crianças de piroca grande a remexer na trave do infinito
Luís de Sousa Luiz Vaz de Almada Luís Pacheco
depois da praia surgia o terror
e depois do terror a destruição
Tudo o que aniquilámos porque parecia nosso sem testemunhas
e era jovem ductil como um corpo nu
que esburacamos vivo só porque tínhamos ferros para isso
e assim não ficou escrito nunca será lido

“Para os Esquimós, por exemplo, o Pilar do Céu
é em tudo idêntico ao poste que colocam no cen-
tro das suas habitações” Mircea Eliade

Porisso a tua Cidade Suspensa é toda a nossa história por contar
o nó que nos cerra a garganta sabiamente o abriste sobre a tela
a negro e a vermelho a cinza e a branco silvestre
para sempre livres do dédalo nosso
mas como ele mudo silêncio do nosso silêncio
E todas as bibliotecas inundadas perdidas incendiadas
todas as quimeras onde houve gente e de que não resta pedra sobre pedra
rosto ao lado de um rosto num portal antigo
porisso a tua Gare Ilimitada a que arrancaste portas e telhado para homens e mulheres poderem
sempre partir
e os infindáveis baralhos de cartas onde a cada momento interrogaste o destino
ó vieira das silvas dos teus cabelos
presos à dança da pedra e do ar

“A este propósito, lembraremos o mito de uma
idade paradisíaca onde os seres humanos podiam
facilmente subir ao céu e estabelecer relações
familiares com os deuses. O simbolismo cosmoló-
gico da casa e a experiência xamânica da ascensão
confirmam, sob outro aspecto, este mito arcaico.
Eis como: depois da interrupção das comunica-
ções fáceis que, no início dos tempos, havia entre

o céu e a terra, certos seres privilegiados (e em primeiro lugar Vieira da Silva) continuam a poder efectuar a ligação dos planos superior e inferior. Da mesma maneira, os xamãs têm o poder de voar e de aceder ao céu através da “abertura central”, enquanto para os outros mortais essa abertura serve unicamente para a transmissão de oferendas” Mircea Eliade/Mário Cesariny

Por isso a tua Cidade para Gatos onde Rimbaud terá sempre o seu quarto
e onde Cecília a Doce vai começar a abrir
os seus braços de vento misturado ao cento
por isso as tuas mãos traçando linhas à passagem contínua do navio
que fantásticamente flutua a teu lado
e o vale o vale imenso aberto a branco
onde para sempre a tua mãe repousa
e onde um dia quem sabe tu também
minha rainha negra para um cavaleiro húngaro
minha “águia imperial rindo às dentadas”
para o mais obscuro coração da matéria
minha nossa senhora da vitória
que corre o espaço sem morada certa
Ofélia roubada a Hamlet Inês de Castro Szenes
pelo poder da sucessão infinita
e pela força do sacrifício total
quando se abre uma porta como o inferno
e o invisível te procura na sala
para que ilumines todos os seus portos
e todo o seu afã de eternidade

Estátua por descobrir no chão da catedral
mas que tu vês
negra e lenta surgir na madrugada lívida
sobre os olhos em chama o exílio mudo
nossa nossa senhora de Paris
(Cesariny 1982: 177-182)