

# O SURREALISMO ATRAVÉS DO ESPELHO: REFLEXÃO E ARANHOGRAFIA EM MÁRIO CESARINY E MARIA HELENA VIEIRA DA SILVA

***SURREALISM THROUGH THE LOOKING GLASS: REFLECTION AND SPIDERGRAPHY IN MÁRIO CESARINY AND MARIA HELENA VIEIRA DA SILVA***

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v16i32p52-69>

Raphael Felipe Pereira de Araujo <sup>1</sup>

## RESUMO

A partir da leitura cerrada de “A Grafiararilha Maior” e “O navio de espelhos”, este artigo pensa o conceito de crítica desenvolvido por Mário Cesariny. O diálogo que o autor estabelece com a pintura de Maria Helena Vieira da Silva se integra a um movimento de reflexão contínua sobre o fazer artístico e sobre a criação poética. Para Mário Cesariny, o surrealismo se concebe como um ato de pesquisa, o que implica tanto uma navegação por um mar interior – uma investigação do inconsciente – quanto um jogo especular que se dá pelo contato com a obra de outros artistas. Os metapoemas lidos aqui nos levam a uma discussão sobre as possibilidades epistemológicas abertas pelo movimento surrealista, sobre a impureza da linguagem e sobre a relação entre pintura e escrita.

## PALAVRAS-CHAVE

Mário Cesariny; Vieira da Silva; Surrealismo; Imagem; Crítica; Pintura e escrita.

## ABSTRACT

This article discusses the concept of criticism developed by Mário Cesariny, through the close-reading of “A Grafiararilha Maior” and “O navio de espelhos”. The dialogue Cesariny establishes with Maria Helena Vieira da Silva’s paintings is related to a continuous reflection on art and poetic creation. According to Mário Cesariny, surrealism must be conceived as research, which implies not only sailing through an interior sea – investigating the unconscious – but also mirroring the work of other artists. “A Grafiararilha Maior” and “O navio de espelhos” can be read as metapoems, and they lead us to a discussion about the epistemological possibilities established by the surrealist movement, about the impurity of language and the dialogue between writing and painting.

## KEYWORDS

Mário Cesariny; Vieira da Silva; Surrealism; Image; Criticism; Painting and writing.

<sup>1</sup> Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.

## INTRODUÇÃO

Nos últimos anos, a obra de Mário Cesariny tem sido alvo de um interesse crescente. Revisitada por leitoras e leitores que têm se debruçado sobre a sua amplitude, os seus livros de poemas têm sido reeditados, tendo também surgido uma quantidade considerável de volumes que reúnem suas cartas, suas entrevistas, além de exposições que rememoram as suas incursões nas artes plásticas. Seria difícil pensar os *surrealismos em português* sem olhar para essa obra multifacetada. O fazer artístico foi para Mário Cesariny uma forma de prolongar as revoluções propostas por André Breton em seus manifestos, e, para além do trabalho criativo, Cesariny assumiu também ao seu modo uma posição de historiador e teórico da experiência surrealista, sobretudo no que diz respeito às suas manifestações no cenário cultural português, sendo ainda um correspondente importante para figuras como Sergio Lima e Malangatana Valente, prolongadores da atividade surrealista no Brasil e em Moçambique<sup>1</sup>.

O objetivo deste artigo é, a partir da leitura cerrada de “A Grafiaranha Maior” e “O Navio de Espelhos”, pensar como Mário Cesariny fez de seus poemas um espaço *crítico*. No ensaio “Do surrealismo e da pintura em 1967”, Cesariny aponta para uma concepção da atividade crítica como um “exercício do desejo e da imaginação” (Cesariny, 1985 [1967], p. 125), o que significa um alargamento da noção de crítica de arte, que tende a ser limitada a gêneros acadêmicos como o artigo e o ensaio. A natureza volátil de seu pensamento poético – que Cesariny associa ao surrealismo – particulariza a sua obra no cenário português, e representa um desafio a estudos acadêmicos pautados em modelos racionalistas, ou que derivam de um olhar positivista, uma vez que o poeta não opera de acordo com categorias estanques, entendidas como propriamente *científicas*. Antes, Cesariny exige que o leitor de sua obra assuma também os riscos, as instabilidades e as indefinições que caracterizam uma “pesquisa fundamental” do Surrealismo.

---

<sup>1</sup> O diálogo entre Mário Cesariny e Sergio Lima é discutido em textos de Marcus Rogério Salgado (2022) e Rui Sousa (2023), e a presença do surrealismo na obra de Malangatana Valente é pensada em textos de Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco (2003) e num texto de autoria própria de Cesariny, publicado em 1973 na revista *Phases*, compondo mais tarde a segunda edição do volume *As Mãos na Água a Cabeça no Mar* (1985).

A dimensão das suas contribuições para os Estudos Literários, para a Teoria e História da Arte ou para as Humanidades, ou a compreensão da potência epistemológica de sua obra reside nisso. Nesse sentido, a obra de Cesariny pode reconfigurar o modo como lemos o Surrealismo português, o Surrealismo *em* português ou os Surrealismos que proliferam para além desses espaços, além de revirar concepções cristalizadas sobre o núcleo que Breton articula na França.

O texto “A Grafiaranha Maior”, que dialoga com a pintura de Maria Helena Vieira da Silva, recupera uma figura importante para o imaginário ocidental, que está presente em textos escritos por André Breton ou Georges Bataille, dissidente do Surrealismo francês. “A Grafiaranha Maior”, cujo nome parece remeter à constelação da Ursa Maior, à tonalidade musical ou ainda à métrica de versos em redondilha, é declaradamente uma figura mítica. Desdobramento de Ariadne, esta aranha pode ser lida ao lado daquelas sonhadas por Breton no primeiro “Manifesto Surrealista” (1924), capazes de manejar o “tecido de adoráveis inverossimilhanças” (Breton, 1985 [1924], p. 47) – como uma costura entre constelação, música e poesia –, ou ainda daquela que encarna o *informe* num verbete de Bataille para a revista *Documents*: “afirmar que o universo não se assemelha a nada e é apenas informe equivale a dizer que o universo é algo como uma aranha ou um escarvo” (Bataille, 2018, p. 147). Nesse artigo, a “Grafiaranha” será pensada a partir de sua semelhança com a figura da Sereia, e como mito que encarna a criação poética e a relação entre pintura e escrita.

O poema “O Navio de Espelhos” aparece aqui graças aos laços imagéticos que estabelece com “A Grafiaranha Maior”, sendo também um poema que reflete sobre o próprio exercício poético. Nosso texto se localiza na esteira de estudos como os realizados por Julia Pinheiro Gomes (2020), Maria Silva Prado Lessa (2021) e Amanda Massante Peixoto Tracera (2021), e se volta para Mário Cesariny como aquele que, a partir do surrealismo, propõe uma ampliação do que significa ser um poeta: alguém que escreve versos, mas também alguém que desenvolve formulações teóricas, que nos ensina um modo de leitura crítica, e mobiliza uma outra forma de experiência vital, um *reencantamento do real*<sup>2</sup> que se dá pela poesia.

---

<sup>2</sup> A expressão, que aparece em muitos textos escritos por surrealistas, é utilizada aqui sobretudo graças à leitura de *A Estrela da Manhã: Surrealismo e Marxismo* (2002), de Michel Löwy.

## “NO ESPELHO EM QUE A PINTURA É POESIA”<sup>3</sup>

### A GRAFIARANHA MAIOR

A Grafiaranha vive nos poços de água limpa rodeada de espelhos diamantíferos que se transformam em pássaros quando são descobertos. O seu sinal é uma forma roxa, extraordinariamente vagarosa, que avança a custo por uma planície cujo chão é o espaço e cuja noite é o mar.

ARANHOGRAFIA – A Grafia do Génio. Pintura = Grafia e a Antigrafia. Teoria dos Espaços Intersticiais. Operação do Sol. A Pintura de Maria Helena Vieira da Silva. (Cesariny, 2017 [1958], p. 131).

Talvez o primeiro desafio diante do texto nomeado “A Grafiaranha Maior” esteja em dizer a qual gênero ele se adequaria. Como a maioria dos textos que compõem o volume *Alguns Mitos Maiores Alguns Mitos Menores Propostos à Circulação pelo Autor* (1958), “A Grafiaranha Maior” parece estar num limite entre o poema em prosa, o verbete ou um fragmento de ideia para compor futuramente se não um outro texto, um outro objeto. A forma do verbete é preservada em sua segunda estrofe, quando se destaca em caixa alta a palavra “ARANHOGRAFIA”, seguida por uma definição comparável à que se encontraria em um dicionário: “A Grafia do Génio. Pintura = Grafia e a Antigrafia. Teoria dos Espaços Intersticiais. Operação do Sol. A Pintura de Maria Helena Vieira da Silva”. O recurso ao verbete, talvez remanescente do que realiza André Breton ao definir a palavra “SURREALISMO”<sup>4</sup> em seu Primeiro Manifesto, é utilizado por Cesariny de modo extensivo ao longo deste livro. “O Gato Legível [...] OU ILEGÍVEL OU ILEGAL”, “VIRGULAMPÉRAGEM” e “AMARINHEIRAR” são apenas algumas das palavras – ou alguns dos mitos – que recebem definições semelhantes às que o poeta oferece à “ARANHOGRAFIA”: definições econômicas, objetivas, e sempre pouco elucidativas.

Devido à posição que Cesariny assume como teórico, historiador e divulgador das atividades surrealistas em Portugal, as definições das palavras e das coisas lhe são cobradas de modo constante. Não são poucas

<sup>3</sup> Verso do poema “Sombra de F.P. por Costa Pinheiro”, de Fiama Hasse Pais Brandão.

<sup>4</sup> “SURREALISMO, s. m. Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral” (Breton, 1985 [1924], p. 58).



Fica evidente que, em sua posição de *autoridade* no tema e no projeto do Surrealismo em Portugal, Mário Cesariny caminhou sempre numa direção contrária à do *autoritarismo*. Antes de se apresentar como quem detém a solução para o problema, ou de recusar a interrogação daqueles que lhe pedem uma definição, o poeta aposta num prolongamento da dúvida, da incerteza. A cada vez que encara a pergunta, nos oferece uma resposta que se desdobra, se contradiz, uma fala que num mesmo passo se amplia e se mutila. Respostas que exigem que o leitor da sua obra assumam também ele essa postura que o poeta entende como a “pesquisa fundamental do surrealismo”: querer saber mais das coisas, ir além do já nomeado, do já conhecido. O projeto de *Alguns Mitos Maiores Alguns Mitos Menores Propostos à Circulação pelo Autor* parece estar alinhado a essa “pesquisa fundamental” ou a esse desejo de nomeação. As novas palavras, que nascem a partir de jogos sonoros, aglutinações, polissemias, formam entre si um outro dicionário, uma outra língua inconsistente no interior do Português vernacular. São algumas palavras e alguns mitos que não preveem um funcionamento estático, mas vitalidade, movimento, circulação. E essa pesquisa da linguagem surrealista – ou, se quisermos, da linguagem *poética* [“Não vamos dizer surrealismo. Vamos dizer poesia”] – se estende para além do campo verbal.

A concepção que tem Cesariny do Surrealismo enquanto uma pesquisa contínua se demarca em seu trajeto intelectual e artístico. Para além de pintar quadros ou escrever versos, o poeta se dedica também a um estudo extenso da obra de outros artistas. A sua obra poética e plástica, marcada estruturalmente pelo mecanismo da citação, é acompanhada de inúmeros artigos e ensaios onde medita sobre aqueles que admira. O volume *As Mãos na Água a Cabeça no Mar* reúne uma parte considerável destes textos mais caracteristicamente críticos e teóricos de sua autoria. Fernando Pessoa, Henri Michaux, Camilo Pessanha, Lautréamont, Ezra Pound, Malangatana Valente, Vieira da Silva e Jean-Arthur Rimbaud são apenas algumas das figuras que aparecem nessas páginas, evidenciando a diversidade e o caráter interdisciplinar dos estudos de Mário Cesariny. Destes nomes, talvez o de Vieira da Silva mereça uma maior atenção. É por volta da década de 50 que o poeta publica seus primeiros textos sobre a pintura de Vieira da Silva, e inicia um diálogo que se prolonga até o fim de sua vida. São incontáveis artigos, ensaios, cartas, telas, poemas, entrevistas, fotografias e outros objetos dedicados à obra da pintora. Todos eles

concebidos como espaços de pensamento, de reflexão sobre seu exercício. E parece ser a partir do diálogo com Vieira da Silva que Cesariny melhor aprofunda o seu trabalho conceitual em torno da imagem, da crítica, da temporalidade ou da própria noção de Surrealismo ou poesia.

“A Grafiaranha Maior” se insere assim em um enorme campo de objetos em que o poeta dedica a sua linguagem à pintura. Esse texto, que pode ser lido como um poema efrástico<sup>6</sup>, mobiliza imagens que compõem em grande medida o universo pictórico de Vieira da Silva. A aranha, os espaços intersticiais, a água limpa e os espelhos que se transformam em pássaros são fugitivos de suas telas, reconcebidas em poesia escrita. E os termos – as novas palavras que Cesariny gesta – “Grafiaranha” e “aranhografia” parecem problematizar precisamente essa relação entre pintura e escrita. A imagem da aranha aparece com alguma frequência em textos teóricos que se voltam para a questão da escrita: nas páginas finais de *O Prazer do Texto* (1987), Roland Barthes recupera o parentesco etimológico entre as palavras “texto” e “tecido”, e afirma que a teoria do texto poderia ser concebida como uma *hifologia* – palavra que Barthes acrescenta ao dicionário, formada a partir do encontro entre o *logos* e a partícula grega *hyphos*, que nomeia a aranha e a sua teia. Voltando sua atenção aos enlaces entre vida e obra, em *Um Teto todo Seu* (1928), texto célebre sobre a escrita feminina, Virginia Woolf também recorre à aranha ao pensar a ficção como uma teia “presa apenas levemente, talvez, mas ainda assim presa à vida pelos quatro cantos” (Woolf, [1928], p. 53). A aranha e a teia figuram assim como imagens alegóricas para o trabalho de escrita, e são curiosamente deslocadas por Vieira da Silva, que também se vale delas para pensar não uma tessitura verbal, mas aquilo que Mário Cesariny nomeou como sua “escritura pictórica”<sup>7</sup>. Lemos em uma passagem de entrevista concedida por Vieira da Silva, citada por Milena Guerson Lamoia:

---

<sup>6</sup> Em *Ekphrasis: o poeta no atelier do artista* (2006), Mário Avelar conceitualiza a éfrase como um convite feito pelo poema para que outras linguagens habitem também o espaço verbal: “A hospitalidade do poema face a discursos e/ou estratégias de representação próprios de outras artes, permite-lhe conceber peculiares verbalizações. A estas associa-se uma prática de enunciação específica, a *ekphrasis*. No plano ontológico semelhante hospitalidade possibilita exercícios de descentração; o poeta acede a (simula) outras identidades que lhe ampliam a sua percepção do real e de si próprio. O sujeito reconhece-se como instância de fluidez e mutabilidade, núcleo instável, confluência de focalizações prismáticas pelo poema enunciado” (Avelar, 2006, p. 9).

<sup>7</sup> O termo formulado por Cesariny se encontra em uma palestra que o poeta compartilha com Vieira da Silva através de uma carta (Vieira da Silva; Cesariny, 2018, p. 137).

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 e, de tempos em tempos, faço um inventário das minhas riquezas, mas como não tenho nenhum talento para inventários perco-me e não faço nunca completamente, e ponho-me de novo a tecer... (Vieira da Silva *apud* Lamoia, 2017, p. 78)

E no texto de apresentação de uma de suas exposições:

Esta exposição é dedicada a todos os meus amigos, presentes e ausentes, mortos e vivos. Às vezes, porque evito encontros, porque não dou sinal de vida, julgam-me distraída e esquecida.

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, moídos e incorporados à minha teia de aranha.

Dedico-a também aos que me pedem que explique a minha pintura. Eu não me sei explicar ou talvez me envergonhe um pouco de fazê-lo. Aqui, nestas têmeperas, será mais fácil descobrir as minhas tentativas, os passos em falso, os becos sem saída e também a minha ambição desmedida de dar ao mundo algo que seja (perdoem-me) como um filtro de amor (Vieira da Silva *apud* Cesariny, 1984, p. 95).

A angústia da definição, da incapacidade do artista a quem pedimos que se explique, que nos dê os nomes das coisas, atravessa também o discurso de Vieira da Silva. A comparação que estabelece entre a composição da tela [*toile*] e a costura da teia [*toile*] – palavras homófonas na língua francesa, língua estrangeira habitada por Vieira, que chega a ser naturalizada como cidadã franco-portuguesa após décadas em exílio – nos abre para a dimensão dos problemas que a sua pintura põe em questão. É também Vieira quem confessa que, num momento de maturidade artística, percebe que a sua pintura é uma escrita<sup>8</sup>. A “Grafiaranha” e a “aranhografia”, palavras que dizem cada uma ao seu modo a *aranha que*

---

<sup>8</sup> Em *O Fulgor da Luz*, entrevista concedida à Anne Philipe: “Há um exercício da mão que nos leva a fazer coisas de que nos não apercebemos. Creio que todos os pintores idosos adquirem uma [...] Liberdade, sim. Uma vez – tinha eu nessa altura quarenta e cinco anos – vi a projecção, com cinco metros de altura, de um dos meus guaches que na realidade media 1 metro por 70 centímetros. Dei-me então conta de que havia, por um lado, um trabalho de formas sugeridas muito puro, ao passo que o fundo, esse, era muito trabalhado; e era a conjugação desse duplo trabalho que dava ao quadro a sua densidade. Percebi que a minha pintura era uma escrita” (Philipe, 1995, p. 118-119, tradução de Luiza Neto Jorge).



*escreve* ou a *escrita da aranha*, parecem surgir graças a um desejo de nomeação que desperta em Mário Cesariny diante das imagens de Vieira da Silva. Em uma das cartas endereçadas à artista, sobre – ou *sob*<sup>9</sup> – a sua pintura é o poeta quem diz: “ela é *Verbo* – bruxaria, às vezes! – o seu poder irradiante *exige*, mesmo quando dá. Vai-me dizer que isto é literatura e eu sou o primeiro a dizer-lhe que sim” (Vieira da Silva; Cesariny, 2018, p. 77).

Na pintura de Vieira da Silva, o limite entre a linguagem verbal e visual parece momentaneamente suspenso. Como se a sua pintura – ou a sua escrita – acontecesse nesse espaço *intersticial*, nesse espaço *interior* ou nesse espaço *entre*, forma de utopia onde a visualidade contamina a língua. Na primeira guache<sup>10</sup> que realiza em comemoração ao 25 de Abril, a pedido de Sophia de Mello Breyner Andresen, vemos o poema “A poesia está na rua” ser continuamente rasurado, repetido ao infinito até que a letra se perca em meio aos traços. Num sentido, é pelo desfiar da letra que a palavra *se espacializa* e constitui com a sua própria materialidade o interior do quadro<sup>11</sup>. Para Amanda Tracera (2021), o convívio entre a linguagem verbal e visual seria um dos princípios fundamentais para a concepção de uma linguagem poética necessariamente revolucionária na obra de Cesariny. Uma linguagem que depende de um exercício epistemológico, de um trabalho de pesquisa em que, para definir a sua própria língua, Cesariny investiga aquelas concebidas por outros artistas. É nesse sentido que os seus poemas podem ser lidos como espaços destinados não apenas à contemplação passiva, mas também à formação de conhecimento, de reflexão contínua, onde a linguagem se dobra sobre si mesma e a poesia é encenada de forma crítica: “é na produção poética que Mário Cesariny elabora as questões teóricas que, então, fundamentam a concepção de arte e de fazer artístico que pretende defender” (Tracera, 2022, p. 41).

Enquanto a segunda estrofe nos oferece uma definição para a palavra “*aranhografia*”, que explicita o diálogo com a pintura de Maria Helena Vieira da Silva e a relação crítica entre pintura e escrita, a primeira

---

<sup>9</sup> Mário Cesariny refere com frequência o desafio de escrever *sob* a pintura de Vieira da Silva. Ao deslocar a preposição, o poeta encontra um equivalente sintático para o sentimento de encanto, desregramento, delírio e perdição que caracteriza a sua experiência ao olhar para um quadro de Vieira da Silva.

<sup>10</sup> Imagem disponível na página virtual da Fundação Calouste Gulbenkian: <https://gulbenkian.pt/cam/works/a-poesia-esta-na-rua-147100/>. Acesso em: 18 dez. 2024.

<sup>11</sup> A importância do espaço – e sua relação com o tempo – é amplamente discutida na fortuna crítica sobre a pintura de Vieira da Silva, ocupando um lugar central em textos escritos por Dora Vallier (1971), Eduardo Lourenço (1981), Viviane Vasconcelos (2015) e Milena Guerson Lamoia (2015).

estrofe apresenta uma “Grafiaranha” em ato, o gesto da aranhografia em vida, à medida que o poema se forma a partir de uma série de imagens que povoam as telas da pintora. A criatura que vive nos “poços de água limpa rodeada de espelhos diamantíferos” nos remete quase que imediatamente à *Sereia*, outra personagem plástica de Vieira da Silva que, assim como a aranha, funciona como imagem alegórica para sua arte pictórica. Se a aranha alegoriza um convívio entre pintura, poesia visual e poesia escrita<sup>12</sup>, a *Sereia* é representativa de um diálogo entre pintura e musicalidade, e nos ajuda a pensar como a pintura de Vieira da Silva é também rítmica. Poesia muda, marcada por uma “violência inaudita” (Cesariny, 2020, p. 85), e, entretanto, “musical como nenhuma outra” (Cesariny, 1985 [1970], p. 185), desafiando sempre os seus próprios limites, levando ao extremo sua abertura das formas e do *medium*. Recuperando um texto de Agustina Bessa-Luís sobre as telas de Vieira da Silva, Amanda Tavares Pereira (2017) discute o desejo que tem Vieira de que a sua pintura seja encantatória como o é o canto da *Sereia*.

A tela *La Sirène*<sup>13</sup>, de 1936, que acompanha a pintora no exílio como um talismã, nos ajuda a pensar tanto a musicalidade de sua pintura quanto o seu diálogo crítico com a poesia escrita. Os versos que encerram o primeiro canto do poema épico *Os Lusíadas* são reescritos como uma moldura para o quadro, numa alternância de cores e de *tons* que encena visualmente um ritmo. As letras de Luís de Camões podem ser lidas como “espelhos diamantíferos”: espelhos onde a pintura e a escrita se encaram, onde a poesia olha para dentro de si, espelhos que já não querem oferecer a ilusão de um reflexo idêntico e total, mas que servem justamente para esgarçar as distâncias, as diferenças, a outridade de uma linguagem em fragmentação e metamorfose: espelhos que “se transformam em pássaros quando são descobertos”. Trata-se de reivindicar uma liberdade da

---

<sup>12</sup> A oscilação entre os termos “pintura” e “poesia visual” se dá por fidelidade a concepções teóricas desenvolvidas por Cesariny em seus textos críticos dedicados a Vieira da Silva. Cesariny aposta numa noção de poesia que abrange tanto a escrita quanto outras formas de criação – artes visuais, performáticas, entre outras – além de pensar a poesia como uma forma de *experiência* fundada pela imaginação. O autor chega a se referir a Vieira da Silva como “poeta”, além de pintora. Em *A Obra ou A Vida* (2021), Maria Silva Prado Lessa discute de maneira aprofundada essa expansão dos conceitos de poeta e poesia.

<sup>13</sup> Trata-se de uma imagem célebre, que pode ser encontrada em diversos catálogos e estudos dedicados à pintura de Vieira da Silva, alguns disponíveis em repositórios virtuais, como a tese de Amanda Tavares Pereira (2017). Disponível em: <https://www.bdttd.uerj.br:8443/handle/1/7358>. Acesso em: 18 dez. 2024.

linguagem. A poesia escapa à captura, seu reflexo se instabiliza a cada vez que se aproxima de uma definição. Nesse sentido, podemos dizer que o poema de Cesariny encena o modo de funcionamento da própria teoria poética: inventar nomes, estabelecer jogos de imagens que têm como tarefa necessariamente fracassar, se aproximar de algo inapreensível, em movimento perpétuo.

No livro *A Cidade Queimada* (1965), Cesariny também propõe um convívio do verbal com outras linguagens, tanto por ser este um livro onde os poemas se confundem com desenhos e colagens, quanto por seu título ser o mesmo que Vieira da Silva dá a um de seus quadros. A sessão que precede o “Diário da composição” dos poemas se encerra com um texto nomeado “O navio de espelhos”, que o autor diz que lhe foi *ditado*, o que uma parte da crítica – a destacar Maria de Fátima Marinho (1986) e Maria Silva Prado Lessa (2022) – interpreta como uma declaração de que este seria um poema concebido a partir da escrita automática. Curiosamente, “O navio de espelhos” e “A Grafiaranha Maior” se assemelham em alguns aspectos:

O navio de espelhos  
não navega, cavalga

Seu mar é a floresta  
que lhe serve de nível

Ao crepúsculo espelha  
sol e lua nos flancos

Por isso o tempo gosta  
de deitar-se com ele

Os armadores não amam  
a sua rota clara

(Vista do movimento  
dir-se-ia que pára)

Quando chega à cidade  
nenhum cais o abriga

O seu porão traz nada  
nada leva à partida

Vozes e ar pesado  
é tudo o que transporta

E no mastro espelhado  
uma espécie de porta

Seus dez mil capitães  
têm o mesmo rosto

A mesma cinta escura  
o mesmo grau e posto

Quando um se revolta  
há dez mil insurrectos

(Como os olhos da mosca  
reflectem os objectos)

E quando um deles ala  
e o corpo sobe os mastros  
e escruta o mar do fundo

Toda a nave cavalga  
(como no espaço os astros)

Do princípio do mundo  
até ao fim do mundo (Cesariny, 2017 [1965], p. 439-440).

Assim como “A Grafianha Maior”, “O navio de espelhos” é um poema que reflete sobre o próprio exercício poético. A descrição do movimento que a “Grafianha” realiza poderia ser comparada à descrição do movimento de um navio: “O seu sinal é uma forma roxa, extraordinariamente vagarosa, que avança a custo por uma planície cujo chão é o espaço e cuja noite é o mar”. Tanto a “Grafianha” quanto “O navio de espelhos” habitam um espaço – ou um tempo – marítimo, e mesmo a sua flagrante diferença formal se entrelaça quando pensamos na correspondência entre a “Grafianha” e a figura da Sereia.

O poema *escrito por* ou *ditado para* Mário Cesariny é marcado por uma espantosa musicalidade, proporcionada por suas estrofes majoritariamente organizadas em dísticos e por sua métrica quase que inteiramente voltada ao hexassílabo. Uma medida curiosa para a

musicalidade, uma vez que o hexassílabo se encontra num abismo sonoro entre as redondilhas maior e menor – as medidas mais musicais na poesia de língua portuguesa<sup>14</sup>. O hexassílabo também poderia ser lido como um decassílabo heroico corroído, uma vez que um dos acentos deste tipo de verso acontece precisamente na sexta sílaba poética, ou ainda como uma reminiscência do hexâmetro dactílico, característico da poesia épica grega e latina. Antes de estabelecer uma musicalidade harmoniosa, “O navio de espelhos” tem um ritmo que soa estranho ao ouvido, o que afeta a sua realização sonora ao ponto de sua leitura em voz alta acontecer de modo difícil. Seu caráter metapoético se realiza inclusive nisso: pela sua própria forma, o poema exige que o leitor esteja atento à materialidade da palavra, à massa sonora que compõe o volume de cada verso. Nesse sentido, a imagem do espelho se converte em procedimento de escrita.

É um poema que se desdobra de forma encantatória, como as telas de Vieira – ou como um canto de Sereia. Em *O Arco e a Lira*, Octavio Paz aponta para o ritmo e o movimento como elementos essenciais da criação poética, que funcionam como “agentes de sedução” (Paz, 1982, p. 64). Para além da regularidade métrica, a musicalidade *desconcertada* de “O navio de espelhos” é alcançada também graças a sua mobilidade sintática. O cavalgamento do navio, descrito na primeira estrofe, é encenado no cavalgamento – no *enjambement* – do próprio verso, o que também sustenta a leitura que considera uma equivalência entre navio e poema. Nas primeiras páginas de *O Livro por Vir*, Maurice Blanchot propõe uma interpretação do canto das Sereias como um canto que guarda uma qualidade especular. O autor aponta que o encantamento acontece pelas Sereias imitarem o canto dos próprios navegantes:

Havia algo maravilhoso naquele canto real, canto comum, secreto, canto simples e cotidiano [...] Não devemos esquecer que esse canto se destinava a navegadores, homens do risco e do movimento ousado, e era também ele uma navegação: era uma distância, e o que revelava era 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, p. 4).

<sup>14</sup> O poema “O Elefante”, de Carlos Drummond de Andrade, se vale do mesmo recurso ao hexassílabo para estabelecer um isomorfismo entre o ritmo do poema e o ritmo dos passos do elefante que manca.

Nesse sentido, a potência sedutora do canto das Sereias estaria no fato de ele revelar algo sobre a própria experiência da navegação, além de se apresentar também como uma forma de viagem. Uma viagem que se dá na própria linguagem, concebida como espaço móvel, desejante. Ao *percorrer* a linguagem poética, “O navio de espelhos” proporciona um ato de leitura marcado por essas mesmas características. Seu leitor se enreda num outro tempo que é o do próprio *acontecimento* do poema. Modo de aceder a um conhecimento sobre a experiência poética, perseguida pelos surrealistas devido a sua capacidade de desencadear a metamorfose, intervir no real. É a partir desse jogo reflexivo que a poesia de Mário Cesariny pensa a si mesma enquanto espelha a obra de outros artistas. Seus livros são atravessados por poemas *críticos*, tanto no sentido de serem poemas *em crise* – poemas que se sabem poemas, e meditam sobre o seu próprio funcionamento, sobre a sua própria condição –, quanto no sentido de serem *poemas que leem*, que refletem criticamente sobre criações exteriores a si. A relação entre “A Grafiaranha Maior” e “O navio de espelhos” se dá sobretudo nessa dança entre experiência interior e exterior – fundo e superfície<sup>15</sup>.

Buscamos, assim, formas de ler o Surrealismo e a obra de Mário Cesariny que estejam alinhadas a essa concepção da crítica como um exercício imagético e desejante. A experiência de leitura de seus poemas exige uma linguagem *volátil*: uma linguagem instável, mas também uma linguagem *que voa – volatilis*. Trata-se de aprender a linguagem dos pássaros, conhecer as manobras necessárias para desviar do pensamento racionalista. Num sentido, a linguagem da aranha é também uma linguagem volátil ou *flutuante*. Enredada em sua teia, ela parece suspensa no ar.

---

<sup>15</sup> Este parágrafo, marcado por alguma opacidade, é atravessado por referências até então não citadas nesse artigo, mas que são fundamentais para a formação de quem o escreve. Expressões como “experiência interior” e a ideia de um jogo entre “fundo” e “superfície” surgem aqui devido à leitura de textos teóricos escritos por autores como Georges Bataille e Georges Didi-Huberman. A própria noção do *poema crítico* como *poema em crise* deriva do conceito de *imagem crítica*, elaborado em um dos capítulos de *O que vemos, o que nos olha* (2010 [1992]), de Georges Didi-Huberman. Em textos por vir, estes diálogos devem ser melhor explorados e explicitados.



postura epistemológica assumida pelo Surrealismo. Nos desenhos de Vieira da Silva, as imagens do Acéfalo e da Aranha se aproximam, e a *aranhografia* pode ser lida como o exercício crítico desse corpo monstruoso, um trabalho reflexivo sustentado pelo fio.

## REFERÊNCIAS

- AGUILAR, Nelson. *Vieira da Silva no Brasil*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2007.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- AVELAR, Mário. *Ekphrasis: O poeta no ateliê do artista*. Coimbra: Cosmos, 2006.
- BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- BATAILLE, Georges. *Documents: Georges Bataille*. Tradução de João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2018.
- BLANCHOT, Maurice. *O Livro por Vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BRANDÃO, Fiamma Hasse Pais. *Obra Breve*. 2. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2017.
- BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Tradução de Luiz Forbes. Prefácio de Cláudio Willer. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- CARROLL, Lewis. *Alice através do espelho e o que ela encontrou lá*. Tradução de Alexandre Barbosa de Souza, ilustrações de Rosângela Rennó. São Paulo: Cosac & Naify, 2015.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Ed. Francisco da Silveira Bueno. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- CESARINY, Mário. *A Intervenção Surrealista*. Lisboa: Ulisseia, 1966.
- CESARINY, Mário. *As Mãos na Água a Cabeça no Mar*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1985.
- CESARINY, Mário. *Poesia*. Edição de Perfecto E. Cuadrado. Lisboa: Assírio & Alvim, 2017.
- CESARINY, Mário. *Uma última pergunta: Entrevistas com Mário Cesariny (1952-2006)*. Organização, introdução e notas de Laura Fonseca Mateus. Prefácio de Bernardo Pinto de Almeida. Posfácio de Perfecto E. Cuadrado. Lisboa: Sistema Solar (Documenta), 2020.





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

SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. "Craveirinha e Malangatana: cumplicidade e correspondência entre as artes". *Scripta*, v. 6, n. 19, p. 350-367, 2003.

SOUSA, Rui. "Surrealismo Português e Surrealismo Internacional a partir da correspondência de Mário Cesariny com Sérgio Lima, Laurens Vancrevel e Frida Vancrevel". *Cadernos de Literatura Comparada*, n. 49, p. 11-31, 2023.

TRACERA, Amanda Massante Peixoto. "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, 2021.

TRACERA, Amanda Massante Peixoto. "«Que dê o nome e espere, talvez apareça»: a magia como técnica". *Metamorfoses*, v. 19, n. 2, p. 38-50, 2022.

VALLIER, Dora. *La Peinture de Vieira da Silva: Chemins d'Approche*. Paris: Editions Weber, 1971.


VASCONCELOS, Viviane da Silva. *Mãos que Tecem o Tempo e o Espaço: Agustina Bessa-Luís e Vieira da Silva*. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2015.

VIEIRA DA SILVA, Maria Helena; CESARINY, Mário. *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, 2018.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu* [1928]. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

Recebido em 1 de julho de 2024


Aprovado em 4 de novembro de 2024

Licença: 

Raphael Felipe Pereira de Araujo

Doutorando em Literaturas Portuguesa e Africanas na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestre em Literaturas Portuguesa e Africanas e Bacharel em Letras: Português e Literaturas de Língua Portuguesa pela mesma instituição. Bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Contato: [raphaelfelipe.ar@gmail.com](mailto:raphaelfelipe.ar@gmail.com)

 <https://orcid.org/0009-0006-4743-7850>