



Nau Literária

crítica e teoria da literatura em língua portuguesa

PPG-LET UFRGS

ISSN 1981-4526

<http://seer.ufrgs.br/nauliteraria>

Vol. 12 N. 01 2016

Os pós-modernos e os modernos na poesia portuguesa

DA ARTE DE REFLETIR À ARTE DA PRESTIDIGITAÇÃO: A “ARS MAGNA” DE CESARINY

FROM THE ART OF REFLECTION TO THE ART OF ILUSIONISM: CESARINY’S “ARS MAGNA”

Luciana Boose Pinheiro¹

RESUMO: O ensaio apresenta e caracteriza o poeta surrealista Mário Cesariny, focalizando seu fazer poético, tal como se mostra no poema “Ars Magna”. A análise do texto poético, nos diversos níveis de composição, explicita as concepções do poeta sobre sua arte poética, suas técnicas e seu engajamento no cenário da moderna poesia portuguesa.

PALAVRAS-CHAVE: Mário Cesariny; Surrealismo; Arte Poética.

ABSTRACT: The essay presents and characterizes the surrealist poet Mário Cesariny, with focus on how he deals with his poetic workings, as shown in the poem “Ars Magna”. The analysis of the poetic text, in its several levels of composition, explicits the poet’s notions about his art, his techniques and his engagement in the scene of modern Portuguese poetry.

KEYWORDS: Mário Cesariny; Surrealism; Art of Poetry.

Como todo verdadeiro artista, Mário Cesariny de Vasconcelos cultivou não só a prática, mas também a autoconsciência de seu ofício. Nascido em Lisboa em 1923, de pai da região da Beira, em Portugal, comerciante de joias, e de mãe espanhola, professora de francês, adotou, a partir de certa altura composicional, somente o nome Mário Cesariny. Estudou em escolas renomadas e cursou Arquitetura, mudando depois para a Escola de Artes Decorativas. Também obteve aulas de música com o compositor Fernando Lopes Graça. Viveu em Paris, onde frequentou a Academia de La Grande Chaumière. Também lá conheceu o fundador do movimento surrealista, André Breton, cuja influência herdou e levou a Portugal. Segundo o

¹ Doutora em Letras/UFRGS, docente da Universidade Federal de Ciências da Saúde de Porto Alegre (UFCSPA).

próprio Cesariny, em entrevista ao jornalista Vladimiro Nunes, que a revista *Sol* publicou em 2006, ano de sua morte, já chegara a Paris surrealista e queria apenas conhecer Breton:

Para o Mário, como começou o surrealismo?

Estávamos eu e o Alexandre O'Neill muito incomodados com os neorrealistas e ele, uma vez, trouxe-me um livro em francês e disse: 'Lê isto'. Era a História do Surrealismo, do Maurice Nadeau, que, no final do volume, dizia que os surrealistas já tinham dado o que tinham a dar. Mas o nosso começo foi aí.

Em que altura foi isso, mais ou menos?

Em 1947.

É também nesse ano que foi a Paris e conheceu o André Breton...

É. Mas eu já ia surrealista, não fui lá ser surrealista. Queria era conhecê-lo!

Como é que se deu esse encontro?

Fui à casa dele, bati à porta e ninguém respondeu. Ele tinha um letreiro à porta a dizer: 'Não quero entrevistas, não quero isto, não quero aquilo'.

Eu deixei lá um papel: 'Não quero entrevistas, não quero isto, não quero aquilo. Quero falar consigo'. Então, à segunda vez que lá fui, recebeu-me e combinei umas coisas com ele, que o António Pedro tratou de destruir, porque foi lá depois. Eu tinha a ideia de uma pequena publicação, uma coisa modesta, porque não havia muito dinheiro, nem havia razão para fazer muito barulho, por causa da polícia.

O António Pedro falou com o Breton, pôs este projecto de parte e propôs a reedição da *Variante*, uma revista que ele fazia em grande luxo, com o surrealismo de todo o mundo e não sei o quê.

Depois, não fez. Quer dizer, não houve a minha coisa modesta nem a coisa espampanante dele. Primeiro, pedimos colaborações para Nova Iorque, para Paris, para toda a parte. Depois de nos entregarem as coisas, ele decidiu que não havia dinheiro. Era mentira. Tivemos a lata de devolver tudo. Coisas dessas fizeram a minha saída do Grupo Surrealista de Lisboa... (CESARINY, 2006, In: cesariny.blogspot.com, em 01/07/2009).

Perseguido pela ditadura salazarista, mesmo assim, na volta de Paris, formou o Grupo Surrealista de Lisboa, junto a António Pedro, José-Augusto França, Cândido Costa Pinto, Marcelino Vespeira, João Moniz Pereira e Alexandre O'Neill. O grupo, surgido com o objetivo de protestar contra o regime político vigente em Portugal e contra o Neorrealismo, teve a presença temporária do poeta. Pouco depois, Cesariny se separou e criou o "antigrupo" "Os Surrealistas", com Henrique Risques Pereira, António Maria Lisboa, Fernando José Francisco, Carlos Eurico da Costa, Mário-Henrique Leiria, Artur do Cruzeiro Seixas e Pedro Oom, entre outros. "Os Surrealistas" redigiram um manifesto coletivo, promoveram sessões de discussão sobre o movimento e realizaram uma exposição de arte surrealista.

Mais tarde, já solitário novamente, seguiu seu trabalho com afinco e intensidade e orientado em várias direções. Nas suas obras, segundo a crítica, "adotava uma atitude estética caracterizada pela constante experimentação e praticou uma técnica de escrita e de pintura muito divulgada entre os surrealistas, designada como 'cadáver esquisito'". Esta propunha "a elaboração de uma obra por três ou quatro pessoas, num processo em cadeia criativa, em que

cada um dava seguimento, em tempo real, à criatividade do anterior, conhecendo apenas uma parte do que aquele fizera” (cesariny.blogspot.com/, em 01/07/2009).

Dedicado à arte pictórica e à escrita, em forma de poesia, simultaneamente, o autor expressou seu espírito anárquico e questionador, que se manteve ao longo da vida e da obra, sempre cáustico, dinâmico e dinamizador, provocando rupturas nas vanguardas e inquietando seus interlocutores, fossem eles artistas ou leitores. Ainda, além de dedicar-se a sua arte, publicou livros teóricos e foi tradutor de Artaud e de Rimbaud. Da obra literária, intensa e mutante, destaca-se o seu trabalho de antologista, compilador e historiador (polêmico) das atividades surrealistas em Portugal. A crítica destaca a sua arte poética como um dos mais ricos e complexos contributos para a história da poesia portuguesa contemporânea. Cesariny era um homossexual assumido, para quem o amor era "um desmesurado desejo de amizade".

Sua obra é composta pelos livros *Corpo visível* (1950), *Manual de prestidigitação* (1956), *Pena Capital, Nobilíssima Visão* (1959), *Antologia Surrealista do Cadáver Esquisito* (1961), *A Cidade Queimada* (1965), *Burlescas, Teóricas e Sentimentais* (1972), *Primavera Autónoma das Estradas* (1980), *O Virgem Negra. Fernando Pessoa Explicado às Criancinhas Nacionais & Estrangeiras por M.C.V.* (1989) e *Titânia* (1994), entre outros. Recebeu, ainda em vida, algumas distinções, como o Grande Prêmio Vida Literária APE/CGD, pelo conjunto da obra, e a Grã-Cruz da Ordem da Liberdade, que lhe foi entregue pelo então Presidente da República Jorge Sampaio.

A obra do poeta português é caracterizada pelo uso de técnicas como o inventário, a livre associação de ideias, os letrismos, os jogos silábicos, a desconstrução de palavras, de versos, a alteração sintática, as paródias do cânone nacional português e outras técnicas, com um componente inspirado em Cesário Verde. Além disso, Cesariny possui tamanha insubmissão poética, política e comportamental, que ler sua poesia é quase assistir a um espetáculo de um hábil prestidigitador que intriga seus espectadores com ilusões que parecem não ter explicação natural.

Manual de Prestidigitação é um livro originalmente publicado em 1956 e revisto pelo autor e republicado em 2005, pouco antes de sua morte. Nele, o autor pratica a “forma difícil”, como a chamou Adorno em seu ensaio sobre lírica e sociedade (v. ADORNO, 1983), chamando a atenção para o inusitado de sua composição, com a desmontagem dos elementos do cotidiano, inúmeras desconstruções poéticas, o uso de recursos como a anáfora e a descontinuidade e, inclusive, o retorno ao padrão das cantigas de amigo. Em *Manual*, o simples é o profundo, atingido por meio de construções metafóricas impregnadas do ambiente do sonho, próprias dos surrealistas. Cesariny também pensa a lírica portuguesa, abusa de

delirantes entradas de dicionário, constituindo um mundo em que o mais breve piscar de olhos submete o leitor ao mistério da linguagem.

“Ars Magna” é um dos poemas desse *Manual* dedicado a seu fazer com as palavras. Além do título do livro, esse é o momento de composição e de reflexão linguística em que o poeta se descobre e se revela ao leitor como o prestidigitador.

Ars Magna

1. Devo ter corredores por onde ninguém passe devo ter um mar próprio e olhos cintilantes
2. devo saber de cor o ceptro e a espada
3. devo estar sempre pronto para ser rei e lutar
4. devo ter descobertas privativas implicando viagens ao grande imprevisto
5. de um pássaro as ossadas de uma ilha a floresta do teu peito o animal que inanimado canta
6. devo ser Júlio César e Cleópatra a força do Dniepper e o carmim dos olhos de El-Rei D. [Dinis
7. devo separar bem a alegria das lágrimas
8. fazer desaparecer e fazer que apareça
9. dia sim dia não
10. dia sim dia não
11. devo ter no meu quarto espelhos mais perfeitos, técnicas mais sérias prestígios maiores
12. devo saber que és forte amplo transparente e colher-te murmúrio flébil aureolado
13. que eu arranco da luz que encharca o mundo
14. dia sim dia não dia sim dia não
15. devo portar-me bem à saída do teatro
16. devo dar e tirar as chaves do universo
17. num passo ágil belo natural
18. e indiferente ao triunfo aos castigos aos medos
19. fitar unicamente, sob as luzes da cúpula, o voo tutelar da invisível armada

Na esteira do que Ida Alves vê como ato de leitura do texto poético, de que “ler pressupõe a habilidade de percepção das unidades significativas e das relações entretecidas por elas, para atingir uma totalidade sempre provisória” (ALVES, in PEDROSA; ALVES, p. 123), pode-se iniciar a análise de “Ars Magna” pelas evidências que nele se apresentam para depois interpretá-las.

“Ars Magna” é um poema composto por uma única estrofe de 19 versos. Os versos, livres, variam em sua divisão silábica, não há a presença de rimas, mas os sons se repetem

internamente, ecoando sibilacões, assonâncias e aliterações, que ora se complementam, ora se opõem, como “pássaro as ossadas”, “animal que inanimado”. O ritmo criado pela assimetria dos versos é por vezes acelerado e vagaroso em outras, deixando o leitor com a mesma sensação do espectador de um truque de mágica, a da incerteza dos fatos.

A anáfora provocada pela repetição do verbo “dever” suscita no leitor uma retomada das coisas que o eu lírico deve pensar, silenciando a obrigação da arte e exprimindo as condições para o fazer poético. A sequência rítmica imposta pela palavra “devo” evoca a sensação da récita de uma ladainha, uma oração que penetra o ser pela insistência sonora, semântica e sintática da palavra. “Devo” marca uma série de princípios que o eu lírico nomeia e descreve no poema. Esse verbo também está presente na metade do primeiro verso, repetido como eco e como uma precipitação ansiosa da ambiência onírica, do delírio criativo pelo qual passa o poeta ao compor. Um turbilhão de sensações e imagens nesse momento se anuncia ao leitor, que, verso após verso, vai delineando o labor poético na perspectiva de Cesariny.

Essa anáfora é rompida nos versos 5, 8, 9, 10, 13, 14, 17, 18 e 19. O verso 5 inicia um *enjambement* com o verso 4, que sinaliza o “imprevisto do pássaro, de uma ilha e do teu peito”. Já os versos 8, 9 e 10 sintetizam o verbo “dever”. Situam-se na metade do poema e definem a “ars magna” da poesia: “fazer desaparecer e fazer que apareça/ dia sim dia não/ dia sim dia não”. O prestidigitador é o responsável por trazer aos olhos do leitor o eu lírico que, magicamente, oculta e mostra as imagens, num jogo de oposições e ocultações. A mesma lógica sequencial assoma nos versos 13 e 14, dessa vez por um gesto mais definido e repentino, “arrancar da luz que encharca o mundo”, e a dualidade sim/não acomete o eu lírico novamente. Os três versos finais estipulam, de todas as habilidades das quais o poeta deve dispor, aquelas mais sublimes, como o “passo ágil, belo e natural”; acrescentam o que não temer ao fazer poesia e como se deve fazê-la, e, ao final, apresenta-a separada do sujeito criador, pois a “invisível armada” voa.

Cesariny recorre a escolhas vocabulares de uma sonoridade intensa, mas também de contrastes semânticos pelo uso indiscriminado das adjetivações. Palavras como “flébil” – lastimoso, choroso, lastimoso, plangente, débil, fraco –, “tutelar” – protetor, defensor – e “armada” – em começos do século XV, conjunto não muito numeroso de navios que navegavam juntos – são as mais incomuns usadas pelo autor, o que significa que dispunha da simplicidade semântica em contraposição à força imagética produzida pela união de vocábulos mais simples, como “descobertas privativas implicando viagens ao grande imprevisito”, para a construção de metáforas e imagens mais poderosas. Dessa forma, não é o nível semântico isolado que hipnotiza o leitor, mas a profusão desordenada e evoluída das imagens construídas num nível superior, o sintático.

O poema se organiza a partir de um verbo conjugado na primeira pessoa e no tempo presente, o que significa que a “ars magna” é atual e constante na vida do poeta e que o eu lírico repete o verso como se fosse uma prece. Seguidamente ao dever está outro verbo, constituindo uma sequência de locuções verbais. Assim, o eu lírico deve “ter, saber, estar, ser, separar, portar-se, dar e tirar” entrecortados pelo verbo “fazer”, do verso 8, que divide o poema. A sequência sintática predominante é definida pelas substantivações adjetivadas, que provocam o efeito contíguo de sentido para o trabalho da composição da poesia e das imagens que ela quer evocar no imaginário do leitor.

Ainda, no plano semântico, Cesariny remete a figuras históricas e a lugares do mundo, como Júlio César e Cleópatra, o Rei D. Dinis e o rio Dniepper. Júlio César foi imperador de Roma e Cleópatra foi a rainha egípcia que seduziu, dentre outros, o próprio Júlio César com ousadia para alcançar seus anseios políticos. El-Rei D. Dinis foi o sexto rei de Portugal, responsável por impulsionar naquele país a cultura agrária, modo de subsistência predominante até hoje. Além disso, foi um trovador e incentivou plantações de carvalho para a construção das naus portuguesas que conquistariam o mundo. O rio Dniepper é um dos rios mais longos da Europa, que nasce na Rússia e corre até a Bielo-Rússia, desaguando no Mar Negro. Aleatoriamente, essas figuras históricas e o rio nada têm de relação, mas, em se tratando de Mário Cesariny e sua “ars magna”, pode-se perceber que o eu lírico deve ser um imperador das palavras, ousado e inovador como Cleópatra, possuir a força de um grande e imponente rio e a visão empreendedora do rei de Portugal.

No nível dos versos, o leitor constrói, com a leitura do poema, um grande esquema de ação e de percepção, que o fará compreender a labuta composicional do poeta Mário Cesariny. O poema inicia relacionando o eu lírico com uma casa, ou seu próprio corpo (“devo ter corredores por onde ninguém passe”), demonstra a porção inatingível do pensamento, da composição; (“devo ter um mar próprio e olhos cintilantes”) – o mar que o poeta almeja não é o português, seio de muitas conquistas históricas para o país, mas o seu particular, despido, portanto, da carga histórica impregnada na visão daquele mar. Os olhos cintilantes são aqueles que enxergam beleza, transparência, que brilham ao perceber o menor detalhe.

O verso “Devo saber de cor o cetro e a espada” indica que não basta mirar o futuro, é preciso saber da história, conhecer o passado em todos os sentidos e da maneira mais abrangente possível, tanto no âmbito cultural como no literário. “Devo estar sempre pronto pra ser rei e lutar” propugna pelo reinado da poesia, da soberania dessa arte escrita, de saber conduzir as formas e as palavras como um rei deve saber – aqui fica explícita na sensação de poder do processo criativo, que não é gratuito e pelo qual é preciso lutar, traçar objetivos, estratégias, planejamento e ação.

Em “Devo ter descobertas privativas implicando viagens ao grande imprevisto”, supõe-se que o que escreve um poeta deve ser único, particular. Ele é o descobridor de novos significados, induzidos pela associação inusitada de palavras que evocam novas cargas semânticas, as quais levam tanto à criação como ao leitor a uma sensação inusitada, as viagens ao grande imprevisto dos experimentos, que não são controláveis e tampouco previsíveis.

“De um pássaro às ossadas de uma ilha, a floresta do teu peito o animal que inanimado canta” exemplifica a viagem ao grande imprevisto pela construção das imagens sequenciais dos ossos de um pássaro, e não de suas penas abundantes e coloridas; da floresta de uma ilha, e não do mar que a cerca; do animal do teu peito, o do leitor, e não o coração; e o mais surpreendente: um animal inanimado que canta, não pulsa. Nesse trecho, o eu lírico brinca com a possibilidade interpretativa das palavras que é desenvolvida no poeta e reprimida no leitor, que é leitor, e não poeta, por isso possui um animal inanimado no peito.

Em “Devo ser Júlio César e Cleópatra a força do Dniepper e o carmim dos olhos de El-Rei D. Dinis”, o eu lírico almeja uma poesia como o amor que uniu os reinos, que tem a força das águas vertentes do rio e os olhos sedentos de inovação e visão de futuro como os do Rei, porém numa tonalidade carmim, de quem os usa muitas e muitas horas, ou seja, injetados de tanto escrever.

O verso “Devo separar bem a alegria das lágrimas” ensina que o poeta tem de saber lidar com as emoções, senti-las nobremente e com a devida distância para chegar à poesia. Assim como “Fazer desaparecer e fazer que apareça” é uma justificativa, quiçá, para o título do livro, a prestidigitação, o poder de iludir os olhos.

Por estarem em situação intermediária no poema, “Dia sim dia não dia sim dia não”, esses versos remetem à prática cotidiana e dolorosa que é a criação da poesia. Eles serão repetidos três versos depois para reiterar o ritmo intenso do trabalho composicional.

“Devo ter no meu quarto espelhos mais perfeitos técnicas mais sérias prestígios maiores” institui o quarto como o local de autoexame. O espelho, aquilo que reflete o eu e a arte deve ser mais nítido, exigente e revelar técnicas mais comprometidas com o fazer poético, e a analogia sonora entre prestígio e prestidigitação relembra as habilidades do mágico, ou seja, as que fazem com que o leitor não perceba os truques do artista.

No verso “Devo saber que és forte amplo transparente e colher-te murmúrio flébil aureolado”, o eu lírico vislumbra um interlocutor pela presença do verbo na segunda pessoa, “és”. O sujeito com quem dialoga possui características por vezes iguais às do poeta: ser forte, amplo, transparente. O leitor do poema também precisa possuir dotes elevados e sublimes para apreender a composição. Além disso, o poeta quer ainda colher, ou seja, presenciar e

apoderar-se do efeito da leitura da sua poesia, do murmúrio lamentoso e aureolado, portanto, elevado, da leitura e do seu entendimento.

Em “Que eu arranco da luz que encharca o mundo”, pode-se pensar que o murmúrio do interlocutor é antes o murmúrio do eu compositor, que é arrancado da luz que encharca o mundo. Seria essa luz a do racionalismo?

O verso “Devo portar-me bem à saída do teatro” ironiza o lugar comum de que o poeta não pode causar escândalo, mas sugere que a poesia e a arte são um espetáculo capaz de chocar a plateia. Logo em seguida, em “Devo dar e tirar as chaves do universo” surge uma espécie de autoengrandecimento aproximado do divino, pois somente deuses têm o poder de afetar o universo. O poeta se iguala a eles, uma vez que, com a palavra, pode criar e destruir.

A forma como ele executa e lida com essas chaves remete novamente à ideia do mágico (“num passo ágil belo natural”). O esforço composicional não pode ser sentido, mas admirado, tal qual uma bailarina, delicadamente. Essa mesma delicadeza precisa estar associada à segurança da execução, pois ela deve ser “indiferente ao triunfo aos castigos aos medos”. Sendo a palavra um poder, é passível de ser julgada e de acarretar consequências funestas ou não, a que o poeta não pode se curvar.

Em “Fitar unicamente, sob as luzes da cúpula, o voo tutelar da invisível armada”, depois de declarar-se possuidor de todos os poderes, capaz de enfrentar todas as adversidades, o eu lírico aponta para a redenção ao fim do processo de composição, quando o poeta observa, sob as luzes do abajur de sua casa, por onde há corredores nos quais ninguém passa, a libertação de sua criação que voa, resguardada por ele, de uma poesia tal qual a armada de naus em direção ao rumo desconhecido, os olhos e o mundo do leitor. Ainda nesse verso, pode-se inferir que as luzes da cúpula representam o processo de denúncia das questões mundanas com as quais o poeta precisa lidar e a palavra “invisível”, como eco da palavra invencível, característica almejada de uma armada.

Analisando o poema do espectro composicional, depreendem-se no mínimo algumas similaridades arquitetadas: a oposição entre o cosmos e a desorganização do pensamento, representada pelas antíteses dos adjetivos; a dualidade sim e não/ luz e sombra; o contraste e a complementaridade de palavras em versos diferentes, como se o poema elaborasse uma série de imagens escondidas e visíveis somente a um olhar mais atento, como o do espectador do prestidigitador.

As figuras construídas pelo poema provocam, ao mesmo tempo, a profusão e a confusão dos sentidos como, por exemplo, “que eu arranco da luz que encharca o mundo”. A luz não é algo palpável para ser “arrancada”, tampouco possui matéria para “encharcar” o mundo. Nesse momento, o poeta atribui à luz duas características somente possíveis pela

linguagem poética dos significados. É o leitor o responsável por essas sensações quando a poesia se realiza na leitura. Conforme Genette, “a figura não é nada mais que a sensação de figura, e sua existência depende totalmente da consciência que o leitor toma ou não da ambiguidade do discurso que lhe é proposto”. (GENETTE, 1972, p. 207). Na mesma esteira de aguçar os sentidos do leitor, seguem-se as metáforas “és forte amplo transparente e colher-te murmúrio flébil aureolado”. O murmúrio é propriedade do sentido auditivo, mas, nesse caso, adquire forma, é amplo e aureolado; cor, é transparente; e tem personalidade, é flébil; o universo, como sistema, adquire a característica de espaço concreto e fechado, pois tem chaves.

Outro grupo de metáforas do poema frequentemente atribui movimento àquilo que é dinâmico, mas difícil de concretizar corporalmente, o pensamento. “Viagens ao grande imprevisto”, “um animal que inanimado canta”, “voo tutelar da invisível armada” conferem redes de sensações táteis a algo abstrato como o pensar, tanto o do poeta como o do leitor.

Para Genette, “essa motivação diferente em cada tipo de figura é a própria alma da figura” (GENETTE, p. 210), ou seja, seu significado único. “As figuras possuem um valor psicológico preciso, conforme o caráter do desvio imposto à expressão” (GENETTE, p. 208), como no caso das vontades do poeta nas metáforas que indicam seu poder no poema: “devo saber de cor o ceptro e a espada”, “estar sempre pronto para ser rei e lutar”, “devo ser Júlio César e Cleópatra a força do Dnieper e o carmim dos olhos de El-Rei D. Dinis”.

O efeito de sentido do poema para o leitor é o da tentativa de compreensão da expressão do poeta para aquilo que é tão peculiar e sublime como o ato de criar poemas em “Ars Magna”. Cesariny mostra-se o próprio prestidigitador em explicitar, de forma eloquente, seu sentimento no ato compositivo. Ao ler o poema pela primeira vez, o leitor é levado justamente ao método compositivo da arte surrealista, como descreve André Breton, referindo-se ao Manifesto Surrealista,

O sujeito deve abstrair-se de toda realidade ambiente, fechar, na medida do possível, as portas (os sentidos) que abrem para o mundo exterior, adormecer sua razão de maneira a manter-se em um estado vizinho do sonho, depois escutar (mas sem esforço voluntário) e escrever, escrever seguindo o movimento acelerado do pensamento. (BRETON apud RAYMOND, 1997, p. 246)

Na poesia de Cesariny, há uma série de sensações e imagens que, numa leitura desavisada, podem se esgotar no simples processo surrealista da desconexão. Um olhar mais atento ao poema, no entanto, a esse poema sobre a arte magna de escrever poesias, revela um método aguçado, particular e autoconsciente do poeta engajado à sua arte. Deve ter sido muito difícil ser poeta na terra de Camões, Fernando Pessoa e seus heterônimos, mas o que a poesia

de Mário Cesariny propõe conduzir o leitor a outro espectro da poesia lusitana: o da poética surrealista vista de dentro, revelando formas de composição e habilidades de prestidigitação. O poeta lisboeta é, sem dúvida, um ilusionista da arte e da reflexão poética.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. Conferência sobre lírica e sociedade. In: BENJAMIN; HORKHEIMER; ADORNO; HABERMAS. *Textos escolhidos*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

ALVES, Ida. Conflito de opiniões na poesia portuguesa: o esterco lírico e o grito do anjo. In: PEDROSA, Célia; ALVES, Ida (Orgs.) *Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

CESARINY, Mário. Manual de prestidigitação. In: _____. *Manual de Prestidigitação*. 2 ed. rev. Lisboa: Assírio e Alvim, 2005.

GENETTE, Gérard. Figuras. In: _____. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

NUNES, Vladimiro. O Sol. Lisboa: sol, 2006. Disponível em < HYPERLINK "<http://www.cesariny.blogspot.com>" <http://www.cesariny.blogspot.com>/> Acesso em 01/07/2009.

RAYMOND, Marcel. O surrealismo. In: _____. *De Baudelaire ao surrealismo*. São Paulo: Edusp, 1997.