

**Novo velhíssimo encontrado perdido:  
Notas para uma ideia de colagem a partir de Mário Cesariny**

**Emília Pinto de Almeida**

*Universidade Nova de Lisboa (FCSH) – IHA*

**Resumo:** “Porque o *ponto zero – é a colagem*”, eis a espantosa observação com que nos deparamos numa carta de Mário Cesariny a Alberto Lacerda. Ela servirá de mote para o conjunto de anotações que se apresentam aqui, situando-nos, desde logo, algures *a meio* de um infindável processo, cujo início irremediavelmente se perde nos confins do tempo (e do espaço, presume-se). Que podemos deduzir, conservando-a no horizonte? E quais as bases da afirmação peremptória que encerra? Daremos resposta a estas interrogações, sem perder de vista o que consideramos ser uma perspectiva, mais vasta, sobre o devir da arte a uma escala trans-histórica e planetária, que a ideia de colagem do autor parece pressupor.

**Palavras-chave:** colagem, poesia, surrealismo, tempo, espaço

**Abstract:** “Because *collage – it is the ground zero*”, here is the remarkable statement that we come across with in a letter from Mário Cesariny to Alberto Lacerda. This statement – which places us, from the first instance, somewhere in between an inexhaustible process, whose beginning irretrievably loses itself in time (and, one can assume, in space) – will serve as the basis for a set of annotations. What can we deduct, bearing this observation in mind? And which are the foundations of the peremptory statement that it poses? We shall provide an answer to these questions, without losing sight of what we consider to be a (wider) perspective of the artistic development on a trans-historic and planetary scope, which the author's notion of collage seems to entail.

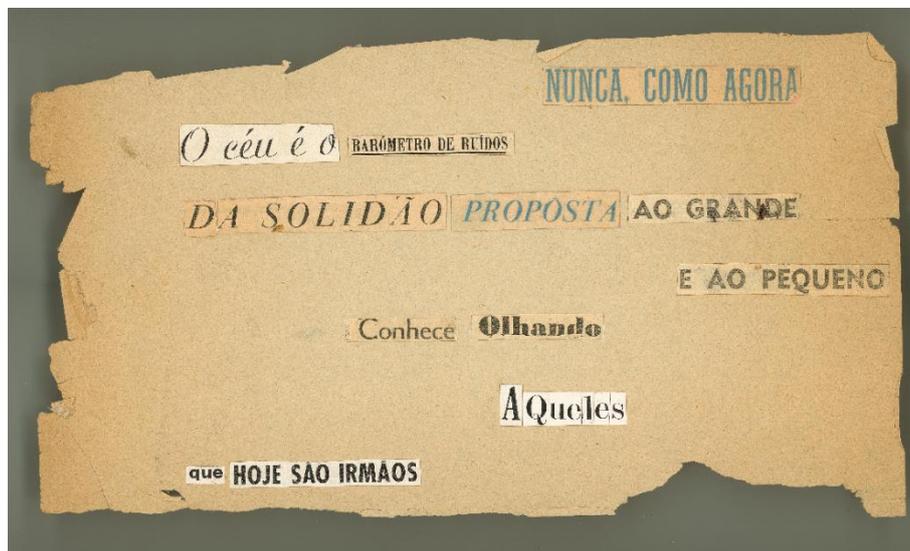
**Keywords:** collage, poetry, surrealism, time, space

*O mundo todo é uma colagem de vivos pegados aos mortos, que se nos tiram quantos já se foram, que fica sobre a terra, ou lá em casa, ou no quadro? Sessenta anos, setenta, do percurso assinado à vida humana actual? Que são sessenta revoluções do planeta se não multiplicarmos por sessenta triliões [...] de percursos? Um não é número, diz o C. Marlowe, que cita já do Antigo. De onde, a colagem.*

Mário Cesariny

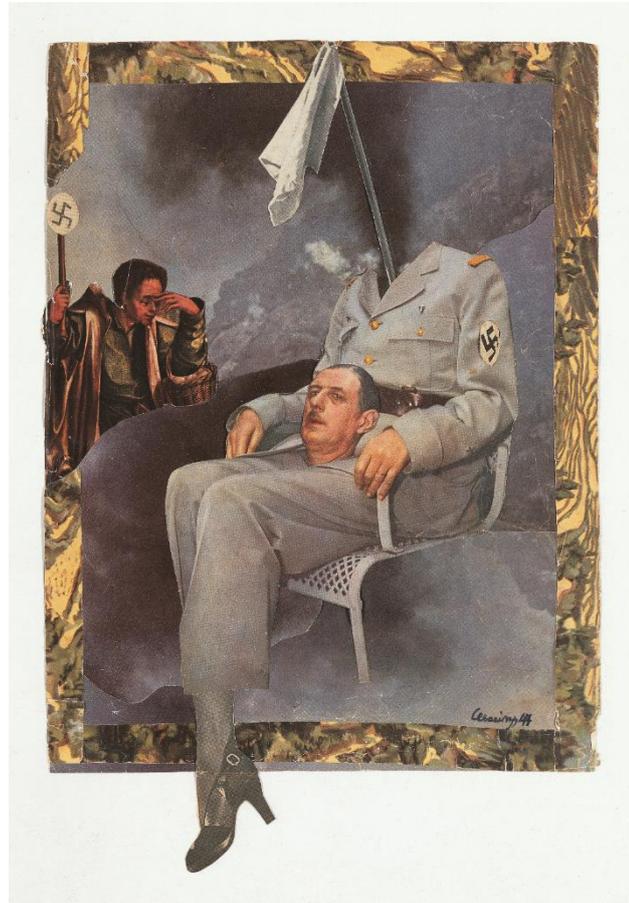
Marcada por um forte experimentalismo, a obra de Mário Cesariny (1923-2006) é fértil em exemplos de uma prática regular da colagem como método heurístico. Desde os anos quarenta até ao final da sua vida, Cesariny produziu poesia segundo a reunião mais ou menos aleatória de recortes de frases de jornal [fig. 1]; chegou a imagens inquietantes cruzando, com humor e ironia, fragmentos díspares ou, mesmo, incompatíveis à partida [fig. 2]; promoveu o jogo do “cadáver-esquisito”, aclamando a possibilidade conjunta da composição textual, gráfica e plástica (a *Antologia do Cadáver-Esquisito*, de 1961, ou o *SURREAL-ABJECCION-ismo*, de 1963, mostram até que ponto); foi responsável por inúmeras colectâneas antológicas – como essas referidas –, onde ensaiou a díssona confluência de tantas *vozes (vasos) comunicantes*; enxertou em muitos dos ensaios críticos que constituem *as mãos na água, a cabeça no mar*, de 1985, passagens exaustivas escritas por um grupo variado de autores (caso particular do texto “Rimbaud”, que justamente começa com uma insólita colagem de excertos de Almeida Garrett, Cícero, Hermes Trimegisto, Raimundo Lull, Montesquieu, Fernando Pessoa, Santa Teresa de Ávila, António Machado, Eliphaz Lévy, ou Lichtenberg (Cesariny 1985: 25-27)); interpôs, ostensivamente, para além disso, citações de toda a espécie – identificadas ou não – nos quadros que pintou e nos poemas que assinou; organizou pelo menos um volume inteiro articulando, de modo indistinto e sem aviso prévio, éditos e inéditos, produção própria e alheia e, assim, originais e traduções (falamos de

*Primavera Autónoma das Estradas*, de 1980: só o índice, que surge já no fim, dá conta da diversidade da proveniência ou da autoria dos textos apresentados); reivindicou a mistura do “poético” e do “não-poético” (*idem*: 125) e, como tal, a “descoberta incessante do ser poético homem nas pontes de ligação ao ser poético mundo” (*ibidem*); celebrou, nas colagens de outros, a revelação de “máquinas infernais ou celestes, imersas da combinação de detritos das ruas, de ferro, tábua e ossos encontrados no mar, súbito implantados em ambiente civil” (*idem*: 218); aproveitou, por sua vez, toda uma série de despojos que fez convergir na elaboração de *assemblages* mas, também, de aglomerados verbais, imagéticos e híbridos [figs. 3, 4 e 5]; deixou um considerável rol de *livros de artista*, atestando o alcance de tal hibridez (refiram-se, nomeadamente, *António António*, de 1996, ou *Tem dor e tem Puta*, de 2000, ambos com edição comercial); e defendeu, ainda, a criação – entendida num sentido lato – como gesto heterogéneo por excelência, passando ao lado “não só da divisão das artes como de qualquer divisão, [...] na linha da rebelião que aboliu a monarquia do óleo bem temperado e usa [...] o papel colado, [...] pano sobre tela, papel sobre papel, enfim, todo o [elemento] heteróclito” disponível como matéria-prima (*apud Santos/ Soares 2008*: 88).<sup>1</sup>

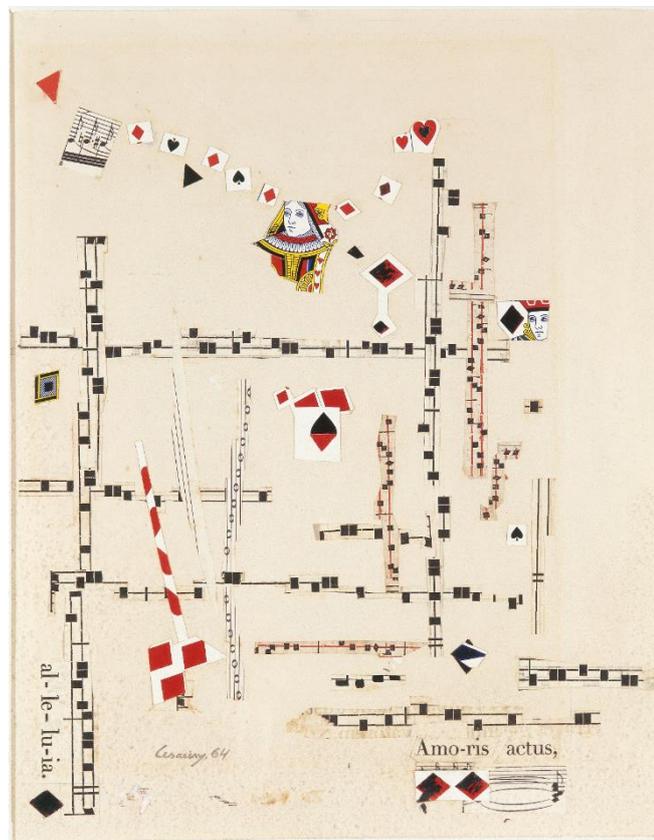


Apesar da inegável relevância dos exemplos elencados, não nos deteremos na sua análise nem, tão-pouco, nos demoraremos a avaliar como cada um contribui para uma

compreensão, ampla, da colagem enquanto procedimento transversal às várias vertentes em que se declinou o trabalho polifacetado de Cesariny.<sup>2</sup>



De facto, interessa-nos antes destacar um aspecto que – aquém ou além deles – pertence menos ao âmbito da variedade empírica desse trabalho do que à sua paisagem transcendental, ousaríamos dizer. Tentando indicar essa paisagem, nas próximas páginas focaremos, sobretudo – para lá do simples funcionamento pragmático e, mesmo, do seu presumível valor estético –, a dimensão conceptual da colagem. Tanto quanto cremos, é ela que salta à vista na afirmação peremptória que elegemos como mote para estas notas, a qual figura numa carta, bastante tardia, do autor a Alberto Lacerda: “o *ponto zero* – é a *colagem*” (apud Amorim Santos 2015: 97). Sabemos, afinal, desde Max Ernst, que “o sistema procurado-encontrado na poesia, onde permanece clássico o exemplo de Lautréamont [...], [...] passou a existir independentemente do material trabalhado: é no espírito que surge, e tanto faz no [efectivo] uso ou abuso da cola” (Cesariny 1985: 126).<sup>3</sup>





\*

Como é que “o ponto-zero – é a colagem”? Porque é que “o ponto zero – é a colagem”? Ou, melhor perguntando, o que haverá de significativo nesse entendimento? Desde logo a destituição, inequívoca, da noção de génese como momento virgem, inaugural, de uma criação *ex nihilo* ou, até, a indiferença relativamente ao mito da “tábua rasa”, tão caro a muita da vulgata modernista – “não [...] negar as épocas, o passado, [pois] não seria possível desfazermo-nos delas, [disse a respeito Cesariny, mas] arremessá-las para o futuro [...], seta atirada para além do horizonte” (*idem*: 228). Que “o ponto zero” corresponda não a um início fundador mas, inevitavelmente, ao *meio* de um processo, já começado, cujo *incipit* se perde nos confins do tempo (e do espaço, presume-se), eis o que será digno de nota. Que “o ponto zero” seja, finalmente, um ponto intermédio – bem como também, por isso, um ponto crítico –, eis o que chama a nossa atenção.

A criação parte da multiplicidade, deduz-se então: “Um não é número” (*apud* Amorim Santos 2015: 94), alertava o excerto acima epigrafado. Ela medra sobre um universo plural de textos ou de ícones herdados, os quais desintegra e actualiza – “que se nos tiram quantos

[...] se foram, que fica sobre a terra, ou lá em casa, [ou no poema,] ou no quadro?” (*ibidem*). A imagem do “estrupe” dos versos – de um “húmus”, para Raúl Brandão-Herberto Helder – é de Cesariny (*apud* Teixeira de Pascoaes 1987: 25); daí a nossa opção pelo verbo anterior, medrar. Rimbaud, que traduziu, referira já o “ferro-velho poético” (Rimbaud 1972: 133), expressão fortíssima, a reter. Em qualquer uma delas (estrupe ou ferro-velho), intuímos a contestação do par *novidade-obsolescência*, sempre associado à convicção, positivista, no progresso da história, do homem ou da arte, que ambos os autores repudiaram liminarmente:

[A] crença no progresso: o que está antes não virá depois: o homem do século XX é mais novo que o homem do século IX; o que se escreve ou pinta em 1920 é fatalmente melhor (mais bem escrito) e maior (mais sabença) que o que foi escrito em 1290; o pensamento progride; vamos a ver. (Cesariny 2008: 35-36)

Tanto enquanto técnica como enquanto conceito, a colagem participa dessa contestação, desconstruindo a normalidade cronológica. Em contrapartida, forja um *aqui-e- agora* extensivo, onde aquelas distinções se esbatem e são subvertidas. “[U]ma malha que já não é a da novidade nem a do já ouvido” (Cesariny 1985: 176), precisamente porque escapa a tal tabulação. A própria clivagem entre “antes” e “depois” se vê, nela, desnaturalizada, já que ao fim ao cabo a colagem favorece uma abordagem intempestiva e des-hierarquizante das temporalidades, reordenando e baralhando “sincronia” e “diacronia”, “contínuo” e “descontínuo”, “próximo” e “distante”, “contemporâneo” e “arcaico”, “moderno” e “antiquado” (*démodé*), “diferente” e “repetido”, “original” e “reproduzido”.

\*

“Tudo está/ eternamente/ escrito (Spinosa)” (Cesariny 2005: 140) e “nada está escrito afinal” (Cesariny 2004: 136), na medida em que a poesia é uma tarefa nunca acabada, que *passa*, deriva, cresce, de poeta em poeta, transformando-se e renovando-se. Esta é a ideia que atravessa a concepção cesarineana de um “poema primordial” (Cesariny 1985: 80), escrito por todos e por ninguém, ou, ainda, a concepção herbertiana de um “poema contínuo” – “onde vais, drama-poesia?”, questionará analogamente Maria Gabriela Llansol, inquirindo a força errante e metamórfica da escrita-reescrita poética.<sup>4</sup> Embora

pareça romântica, é uma ideia que adquire feição vanguardista e quase maquínica, quando lida sob a óptica *ready-made* da colagem, radicalizando o que – talvez não muito afastado das questões que enfatizamos – Cesariny apelidara de “materialismo poético dialéctico” (*idem*: 183).

Na inversão do privilégio do poder do pólo do autor – antes de mais leitor, receptor, interceptor; alguém que é arrastado num processo maior que não domina, e não alguém que conduz unilateralmente o que tem em mãos – para o pólo da obra que se faz e desfaz, assistimos à passagem da primazia da intencionalidade do sujeito criativo a um “sentido das coisas” (*idem*: 68), que não deve ser perdido de vista. É esse, talvez, o “*ponto zero*”: aquele em que a “emersão do indivíduo ausente de nome próprio, de tempo e de lugar” (*apud* Teixeira de Pascoaes 1987: 30) coincide com a imersão na “alegria do mundo” (Cesariny 2007: 21).

A oportunidade da imagem do estrume ou do ferro-velho poético diz respeito à nitidez com que nos situa, de imediato, num cenário complexo, de longa e indeterminada duração. Nesse cenário, o autor é o elemento precário, mediador oblíquo de uma “continuidade que inclu[i] rupturas” (*apud* Amorim de Sousa 2015: 97) e contempla elipses. Enigmática continuidade, a ser “retomada [...] no presente” (*idem*: 98), ela dá conta da surpresa humana e das suas maravilhosas mas humílimas propostas e interrogações – “do princípio do mundo/ até ao fim do mundo” (Cesariny 2000: 34). “Um poema acrescenta-se a outro que veio de outro ainda... Tudo se resolve no ‘e’ inicial, que é o da própria poesia, cujo começo equivale sempre a uma continuação” (Miranda 2008: 117).

\*

“[C]ontinuação, continuação!” (Cesariny 1985: 22), louvava Cesariny na obra de Maria Helena Vieira da Silva, autora que explicitamente usou como “levedura” (*apud* Teixeira de Pascoaes 1987: 25) – uma outra fórmula sugestiva, afim àquelas duas atrás referidas, que reflecte a condição *alquímica*, do acto criativo: “transformação, transformação!”, poder-se-ia tresler, sem grande dano. Analogamente, falara também da “nova-velha maneira operacional (surrealista)” (Cesariny 1985: 241), sublinhando aquilo que designaríamos como a vocação mais premente do movimento, a saber: a recusa de “toda aceitação passiva do passado, mesmo recente” (*idem*: 271), concomitante com a

“apropriação devastatória” (*idem*: 129) de certo legado literário ou artístico. Tal “nova-velha maneira” surrealista – maneira de *reciclar* o velho fazendo surgir o novo, maneira de desincrustar achados dos escombros do já conhecido, ou velha-nova maneira de descobrir o inaudito no aparentemente familiar – encontra plena correspondência no “princípio de colagem” (*idem*: 126), como lhe chamou o autor.

Com efeito, se percebido como limiar de compreensão histórico-crítica, o surrealismo funciona à maneira de um ponto de viragem, se não mesmo voragem, da orientação teleológica implícita em várias das leituras dominantes da modernidade. E nisso se aproxima – à escala gigantesca e incomensurável da memória universal da arte, desde Lascaux – do “ponto zero” da colagem, “intervalo desregulador” (Blanchot 1971: 597) que afecta, desorganizando-o, o bloco compacto da história conforme consolidada oficialmente. Através do “ponto zero” constituído pelo surrealismo, “[n]omes e momentos do espírito que pareciam votados às profundas são interpretados a uma nova luz e lançados em bloco na superfície: Swift, Sade, Lichtenberg, Fourier, De Quincey, Grabbe, Borel, Jarry, Rimbaud, Lautréamont, Kafka, etc” (Cesariny 1985: 124). Assim, não menos do que o futuro, o passado passa a ser encarado como aberto e, logo, tomado não como história resolvida mas como história a revolver.



\*

Cedo teve consciência Cesariny do logro da ideologia do progresso e, inerentemente, da falência das narrativas – historiográficas ou afins – que pretenderam legitimá-lo ou dele fazer bandeira.<sup>5</sup> Numa carta de 1941 a Cruzeiro Seixas, lemos: “[N]ão há bem evolução mas ‘justaposição’” (*apud* Cuadrado *et alii* 2014: 33). A pertinência desta ideia para um debate em torno da colagem é de tal modo evidente que nem se justifica a redundância de um comentário explicativo.

Na verdade, se prestarmos justiça às imensas pistas do autor, o “princípio de colagem – grau zero da associação –” (*apud* Amorim de Sousa 2015: 97) não pode resumir-se a um mero princípio formal, na medida em que abre para a consideração de uma alteração radical na trama do “ser inteligível-sensível” (*idem*: 89) do século XX. Essa alteração manifesta-se por via de uma bateria de deslocamentos e marcadas preferências, de que Cesariny não cessou de ser agente: a defesa da justaposição contra a evolução, conforme vimos acima; da *circulação* – termo recorrente no discurso, teórico ou poético, do autor – contra a influência; da junção, paradoxal e, mesmo, aberrante de incongruentes (isto + aquilo) ou da apologia da contradição e da antinomia, contra a tirania da identidade (isto *ou* aquilo); da configuração *rizomática* contra a causalidade linear ou unívoca; da irrupção anacrónica ou da “ucronia” (*apud* Santos/ Soares 2008: 93) – é a palavra eleita por ele – contra a cronometria; da possível “milénaridade do novo” (Cesariny 2008: 35) contra a suposta inevitabilidade da “ultrapassagem” (Cesariny 1997: 11) e da superação das formas pictóricas e literárias; do desvio contra a coerência; do furto contra a reivindicação da propriedade, a todos os níveis, nomeadamente autoral: mais uma vez, não andamos longe dos apelos de Lautréamont, que defendia a necessidade do plágio e uma poesia feita por todos...<sup>6</sup>

\*

“A imaginação não inventa; liga, coordena” (*apud* Cuadrado 2009: 37), concluiu em suma Cesariny. Assim, a um só tempo pôs em causa o preconceito da autenticidade – do cunho ou da chancela individual de *um* autor – e a descoberto o carácter protésico e composto da feitura artística, que recupera e desapropria o que por aí haja, sem menosprezar nem negligenciar nenhum dado ou detalhe. É esse carácter que revela a

colagem enquanto princípio, acentuando a condição palimpséstica da poesia em geral, que apontámos.

“Nada escapa ao varrimento poético do não-poético, do ‘real’ pela poesia”, adiantou José Bragança de Miranda (Miranda 2008: 49). Nada é estranho à arte, que acolhe, na sua imensa receptividade – pelo menos desde a *intervenção surrealista* – o grande e o pequeno, o belo e o feio, o erudito e o popular, tudo *reabilitando*. Pedra-de-toque de tal reabilitação, massiva, será certamente o mural – “colagem de vivos pegados aos mortos” (*apud* Amorim Sousa 2015: 94) e de vestígios de todo o género e feitio – que hoje está montado, em exposição permanente, na Fundação Cupertino de Miranda de Famalicão, detentora do espólio bibliográfico e do acervo material de Cesariny.



Esse mural – versão expositiva das paredes, entretanto despojadas, da morada do artista – oferece o exacto quadro sinóptico do que avançámos, dando concretude àquilo que, de outra forma, se manteria na esfera da especulação teórica, e tornando patente a qualidade intrinsecamente inclusiva e horizontal (democrática) da colagem.<sup>7</sup> Também ele tem uma natureza *bastarda*, segunda, na medida em que corresponde à réplica cesarineana do mural de André Breton, que o Centre Georges Pompidou exhibe, de igual modo em regime permanente. Sobre este, ainda no estado primitivo, compondo o ambiente doméstico do arauto do surrealismo, disse o autor, que o visitara em 1947:

Quando, na morte de André Breton (1966), o afirmámos como o maior poeta do século parece não ter ficado claro que não era referência ao autor de versinhos lindos, ou, subindo a parada, de belos, graves, poemas. Referia-me, sim, ao criador e velador de fogo que tentou re-ligar o mais remoto passado ao mais remoto futuro, incorporados numa poética que tanto assiste à escrita como à não escritura, às artes e ofícios [...]. E o primeiro poeta moderno senhor do planeta ignorado, ou esquecido, ou oprimido, individual ou colectivamente. Anti-Europa, também, quer-se dizer. [...] Em Breton, o homem universal, amado de Pascoaes, não se deteve, como neste último, no hebraico e nos helenos (ainda que através destes mirasse, deslumbrado, o homem das cavernas – o das cavernas propriamente dito e o da alegoria de Platão). [...] O “homem universal” teve em Breton um pólo máximo de contracção e ruptura. Ir a sua casa, [...] era sair não apenas de França, evidentemente, mas da Europa Helénica, Judaica e Cristã. [Essa Europa] desaparecia do mapa: as paredes, o chão, o tecto, o corredor, toda a casa aspirava a continentes outros: Sol hopi, totens africanos, terracotas maias, fragas de pinturas rupestres tomavam todo o espaço [...]. [trata-se de uma nota, não datada, encontrada num dos cadernos que guarda o espólio]

\*

Não será agora ocasião para analisar o excerto que colamos acima, pois isso pressuporia prolongar estas considerações, que já vão longas. No entanto, gostaríamos de rematá-las realçando o que, nele, nos parece ser indicativo da tal paisagem transcendental que atrás referimos. Retomemos, pois, a ideia do “*ponto zero*” – *pólo máximo de contracção e ruptura* “para o qual converge tudo o que foi, e se dispersa tudo o que virá a ser” (Miranda 2008: 150), destacando o espaço-tempo a que Cesariny ali se reporta: um espaço, descentrado, onde a civilização ocidental e as suas hierarquias de valores e pressupostos não mais são soberanas; um tempo, distendido, capaz de *re-ligar o mais remoto passado ao mais remoto futuro* e, portanto, capaz de iluminar “o fundo humano de todos os séculos” (*apud Cuadrado et alii* 2014: 33).

No plano abrangente da coexistência possível de qualquer espaço e de qualquer tempo que a colagem – enquanto operação surrealista – propõe, antecipa-se o alargamento

ilimitado ou o campo expandido da arte contemporânea, conforme conceptualizado por Rosalind Krauss. Mas cortemos aqui.

## Bibliografia

Amorim de Sousa, Luís (org.) (2015), *Um sol esplendente nas coisas – cartas de Mário Cesariny para Alberto Lacerda*, Lisboa, Documenta/ Fundação Cupertino de Miranda.

Ávila, María Jesús/ Perfecto E. Cuadrado (orgs.) (2001), *Surrealismo em Portugal 1934-1952*, Lisboa/ Badajoz, Museu do Chiado/ Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo.

Blanchot, Maurice (1971), *L'Entretien Infini*, Paris, Gallimard

Breton, André/ Paul Éluard (orgs.) (2005), *Dictionnaire Abrégé du Surréalisme*, Paris, José Corti.

Cesariny, Mário (1985), *as mãos na água, a cabeça no mar*, Lisboa, Assírio & Alvim.

-- (1997), *A Intervenção Surrealista*, Lisboa, Assírio & Alvim.

-- (2000), *A Cidade Queimada*, Lisboa, Assírio & Alvim.

-- (2004), *Pena Capital*, Lisboa, Assírio & Alvim.

-- (2005), *Manual de Prestidigitação*, Lisboa, Assírio & Alvim.

-- (2007), *Uma grande razão – os poemas maiores*, Lisboa, Assírio & Alvim.

-- (2008), *Vieira da Silva, Arpad Szenes ou o Castelo Surrealista*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Cuadrado, Perfecto E. (org.) (2009), *De Mário Cesariny para Artur Manuel do Cruzeiro Seixas*, Lisboa/ Famalicão, Assírio & Alvim.

Cuadrado, Perfecto E./ António Gonçalves/ Cristina Guerra (orgs.) (2014), *Cartas de Mário Cesariny para Cruzeiro Seixas – 1941-1975*, Lisboa/ Famalicão, Assírio & Alvim.

Cuadrado, Perfecto E./ João Lima Pinharanda (orgs.) (2004), *Mário Cesariny*, Lisboa, EDP/ Assírio & Alvim.

Martins, Fernando Cabral (2013), “Mário Cesariny: uma arte de cordel”, *A ideia – revista de cultura libertária*, nº 71/ 72, António Cândido Franco (org.), 166-170). Miranda, José Augusto Bragança de (2008), *Envios – Uma experimentação filosófica na Internet*, Lisboa, Vega.

Pascoaes, Teixeira de (1987), *Os poetas lusíadas*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Pessanha, Camilo (2003), *Clepsydra*, posfácio e fixação do texto de António Barahona, Lisboa, Assírio e Alvim.

Rimbaud, Jean-Arthur (1972), *Iluminações – Uma cerveja no inferno*, tradução de Mário Cesariny, Lisboa, Estúdios Cor.

Santos, Sandra/ António Soares (orgs.) (2008), *Gatos Comunicantes – Correspondência entre Vieira da Silva e Mário Cesariny (1952-1985)*, Lisboa, Assírio & Alvim/ Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva.

**Emília Pinto de Almeida** é licenciada em Estudos Portugueses e mestre em Filosofia (Estética) pela FCSH-UNL. Tendo beneficiado de uma Bolsa de Investigação da FCT, actualmente finaliza em História da Arte (Teoria da Arte), na mesma instituição, um doutoramento sobre a obra – poética, plástica, crítica – de Mário Cesariny. Na FCSH, integra o IHA e o ELAB, no âmbito dos quais co-organizou/ leccionou vários cursos de verão. Co-organizou, também, os seminários EPEA (Estética e Política entre as Artes), cuja última edição teve lugar na Culturgest, em 2014. Desde 2008, publicou alguns ensaios, dispersos, sobre literatura e prefaciou catálogos de várias exposições de arte contemporânea. Teve uma breve experiência docente na Universidade Lusófona do Porto, entre 2009 e 2011.

## NOTAS

---

<sup>1</sup> Alguns esclarecimentos, necessários: 1) A construção paratáctica da sequência pretende mimetizar a lógica aditiva da colagem. Recorremos a ela, várias vezes, ao longo do nosso ensaio, procurando tornar operativo o próprio gesto que discutimos. 2) As imagens “coladas” ao corpo principal do texto fornecem, para grande parte dos casos mencionados, os exemplos paradigmáticos daquilo que a enumeração inicial resume. Todas elas – reproduções de obras outrora pertencentes à colecção do próprio autor –, foram cedidas pela Fundação Cupertino de Miranda. Funcionam como um inventário possível, quiçá ainda incompleto, das várias formas de colagem praticadas por Cesariny, em diversas fases da sua produção.

<sup>2</sup> Da transversalidade desse procedimento tratou Perfecto E. Cuadrado, traçando um breve mas importante panorama, no texto “Palavra / Imagem: Confluências” (*apud* Cuadrado/ Pinharanda 2004:217-226), para o qual remetemos. Veja-se, também, o informado estudo de María Jesús Ávila “Surrealismo nas artes plásticas em Portugal 1934-1952”, nomeadamente a secção “Nos limites da diferença”, onde a autora trabalha o conceito de “colagem” a partir da ideia, bretoniana, de *dépaysement* e aborda, contextualizando-a, a produção de “poemas-colagens” e “picto-colagens” por parte de Mário Cesariny desde 1947 – na esteira de Georges Hugnet e de Victor Brauner (*apud* Ávila/ Cuadrado 2001: 247-270). Preferindo embora falar da *montagem*, e não da colagem, como “matriz” da arte surrealista – ou, em concomitância, como grande força destrutiva-construtiva agindo na concepção da obra de Mário Cesariny –, Fernando Cabral Martins escreveu um ensaio muito esclarecedor acerca dos processos mediante os quais se produz uma “nova visão do já-escrito” (Martins 2013: 166) ou do já-visto (seria de acrescentar) por via da sua retoma e reelaboração. Sabemos que os dois termos não são exactamente intercambiáveis, ainda que tanto se aproximem quer a um nível processual quer a um

---

nível epistemológico. Não é, porém, a elucidação das putativas diferenças entre um e outro que nos move, estando, antes, empenhados em reflectir sobre as consequências críticas dos modos de desordenação-reordenação, disjunção-conjunção ou desmembramento-articulação agenciados pelo autor. De resto, da constatação da “forma fundamental” da montagem (*idem*: 167) como forma surrealista por excelência – na senda de *dadá* –, Cabral Martins extrai toda uma série de considerações que em nada são estranhas ao percurso que, por nossa vez, sustentaremos. Atente-se, especialmente, na seguinte passagem, onde explica: “A arte moderna consiste em fazer protótipos. A criação a partir de [...] pré-textos é, pelo contrário, típica [...] da arte popular. Curioso, portanto, que [...] *Nobilíssima Visão* [...] consista numa sequência organizada de pastiches [...] [,] sequência de poemas feitos sobre outros poemas [...]” (*idem*: 166).

<sup>3</sup> Agrupando, precisamente, duas citações de Max Ernst – aquela a que alude o excerto de Cesariny e uma outra –, informa-nos a entrada relativa à colagem, “collage”, do *Dictionnaire Abrégé du Surréalisme*: “‘Si ce sont les plumes qui font le plumage ce n’est pas la colle qui fait le collage’ (M.E.). ‘Il est quelque chose comme l’alchimie de l’image visuelle. Le miracle de la transfiguration totale des êtres et objets avec ou sans modification de leur aspect physique ou anatomique’” (*apud* Breton/ Éluard 2005: 7). Conforme se tornará entretanto evidente importa, a propósito, lembrar a ideia rimbauldiana de uma “alquimia do verbo” (Rimbaud 1972: 131), processo de transmutação e reconversão poética cuja matéria podem ser as palavras mais banais – nada, aliás, mais trivial ou comum do que a palavra, “moeda de troca” em circulação permanente por entre toda a comunidade humana, à mão (ou na boca) de qualquer um: “O ferro-velho poético dava muita mão-de-obra à minha alquimia do verbo” (*idem*: 133), escreve Rimbaud e traduz Cesariny, sugerindo a desintegração de textos previamente disponíveis para a (re)composição, alquímica, de outros. O exemplo “clássico” de Lautréamont, referido ainda por Cesariny – “ILUMINAÇÃO [também ela] à mão de toda a gente” (Cesariny 1985: 126) –, é o do “encontro fortuito de um guarda-chuva e de uma máquina de costura sobre uma mesa de dissecação” (*ibidem*). Curioso é verificar como essa imagem, então como agora já batida, serve ao autor para nomear a operação – incisiva, acutilante e crítica (recorde-se o valor etimológico do adjectivo) – do surrealismo: “[C]ompreendemos o favor imenso, a enorme mesa de dissecação montada por miríades de poetas surrealistas à entrada de uma realidade a que se acedia ou se dizia que se ultrapassava pela explosão do [próprio] princípio da realidade [...]” (Cesariny 1985: 128). Noutra parte, comentara já, a respeito, também: “Embora não apenas do surrealismo, a colagem tem neste movimento a envergadura de uma actividade central. Esta operação, que se revelou cirúrgica, da realidade, é uma constante do espírito surrealista no mundo das formas como no das palavras [...]” (*idem*: 101).

<sup>4</sup> Numa pequena nota manuscrita, e sem data, do espólio bibliográfico de Cesariny, detido pela Fundação Cupertino de Miranda de Famalicão, lemos, a respeito da poesia: “Actuando o real e no real [...], colhe [ou cobre – a letra não é clara] o princípio do mundo e todos os dias, anos, séculos passados desde o princípio do mundo”. Exemplo maior desse movimento de (re)começo perpétuo – em função da “individualização-despersonalização do enunciado [...]” (*apud* Teixeira de Pascoaes 1987: 30) – é a “máquina de passar vidro

---

colorido” de que fala o poema de Cesariny significativamente intitulado “autografia I”. Diz-nos: “Sou um homem/ um poeta/ uma máquina de passar vidro colorido/ um copo uma pedra/ uma pedra configurada” (Cesariny 2004: 36). Concentremo-nos na imagem do vidro, tão expressiva para sinalizar o que no texto, atrás, indicámos rapidamente a partir da imagem do “estrume” ou do “ferro-velho”. Também ela dá conta de um trabalho constante de reaproveitamento pela poesia do que aí está ou do que houve – nomeadamente nos livros e textos de outros poetas. Da “areia fina”, “perdições, destroços”, ou dos “dentinhas que o vaivém desgastara... conchas, pedrinhas, pedacinhos de ossos...” de Camilo Pessanha (Pessanha 2003: 33) é feito, entre outras matérias, o vidro poético de Cesariny.

<sup>5</sup> “[U]ma bizarra suposição do ‘progresso’, emitida em tom cátedro para colegas cábulas [será] [...] estenderete à beira da informática” (Cesariny 1985: 198), concluiu a respeito. Sobre a crença dogmática no progresso, que mantinha sob jugo o “novo” – valor que o autor preferia entender liberto de qualquer condicionamento e independente do simples avanço histórico, ou estritamente técnico –, escreveu ainda, desenvolvidamente, no livro *Vieira da Silva, Arpad Szenes ou o Castelo Surrealista*, de 1984.

<sup>6</sup> A ideia de uma (grande) circulação vs o modelo da influência (*angustiada* ou não) é fecunda, e tem paralelo tanto na obra poética e plástica de Cesariny – onde, de resto, abundam interpelações e evocações explícitas aos autores que reescreveu e a partir dos quais trabalhou – como nos ensaios que deixou. Considere-se, nomeadamente, a seguinte passagem, de um texto dedicado a Pessanha, onde afinal remete também para Almada Negreiros, dando conta da lógica, intertextual, de sucessivo pastiche que temos identificado: “(Para sossego dos inquietos, esclareço que não invoco influências, directas ou indirectas, penso que as palavras viajam e viajarão muito, de homem em homem e de século para século [...]) (Almada: *todos os dias é dia do centenário das palavras...*)” (Cesariny 1985: 133). As considerações em torno da viagem das palavras rimam, ainda, com o substrato crítico da própria poesia que Cesariny assina, evidenciando-se em poemas como “migração” – o título é por si só bastante sugestivo –, ou “tal como as catedrais”, onde lemos: “coitadas das palavras sempre a atravessar fronteiras há tantos anos/ não há aí quem possa dar descanso a estas senhoras?” (Cesariny 2005: 150). Trata-se, enfim, de advogar uma perspectiva dinâmica sobre o mundo das obras e sobre a natureza, intensiva e magnética, das suas inter-relações, que passa por reconhecer o “trânsito amoroso dos objectos” (Cesariny 1985: 89) – multiplicado “por sessenta triliões de percursos” (*apud* Amorim Santos 2015: 94), como referia a epígrafe acima – e, assim, por considerar que os “desenhos, colagens, pinturas, objectos, poemas, surgem de um passado milenário para um futuro mais longínquo ainda” (*apud* Cuadrado 2009: 35).

<sup>7</sup> O livro de Duarte Belo, *Cesariny – em casas como aquela*, de 2014, revela a configuração anterior e privada da diversificada soma de relíquias ali, hoje em dia, publicamente acessíveis. Também o belíssimo filme de Miguel Gonçalves Mendes, *Autografia*, de 2004, nos dá o testemunho – animado – dessas paredes, onde o pessoal e o histórico, o memorial e o ficcional se entrelaçavam, como se dispostos na página de um diário gráfico ou na própria superfície de uma colagem.