

## Um Burro Surrealista Num Pic-Nic Burguês

### A Surrealistic Donkey At A Bourgeois Picnic

Luís Carlos S. Branco<sup>1</sup>

**RESUMO:** Partindo das clássicas e há muito estabelecidas conceções de intertextualidade e de paródia, das quais, de modo breve, introdutório, darei conta, irei analisar a forma *sui generis* como o surrealismo literário português se apropriou, de modo idiossincrático, da linguagem parodística para veicular através dela as suas diretrizes iconoclastas, tornando-a uma linguagem altamente questionadora dos sistemas vigentes, incluindo o literário. Fixar-me-ei, especialmente, em dois textos chave parodísticos de Mário Cesariny que reescrevem intertextualmente dois poemas; um de Fernando Pessoa, outro de Cesário Verde. Deste modo, ver-se-á como, para lá dos automatismo, do *cut-up*, da *stream of consciousness*, havia também um lado derrisório, programático, bem ancorado na realidade histórica, no surrealismo literário português, no qual os seus textos autorais, em especial através dos procedimentos parodísticos, serviam, sobretudo, para que os escritores se posicionassem de modo assertivo, como sucede em Cesariny, relativamente a outros movimentos e ideias literárias, tomando partido, marcando diferenças, tecendo afinidades eletivas, etc. Foi o que Cesariny fez em relação ao modernismo de Orpheu e ao impressionismo literário de Cesário.

**PALAVRAS-CHAVE:** Surrealismo literário português; Paródia; Mário Cesariny; Fernando Pessoa; Cesário Verde

**ABSTRACT:** Having as a starting point the well-known concepts of intertextuality and parody, which I will briefly discuss in an introductory manner, I will then analyze the particular and idiosyncratic way in which Portuguese literary surrealism appropriated parody to convey its iconoclastic guidelines

---

<sup>1</sup> Luís Carlos S. Branco é bolseiro de doutoramento FCT, em Estudos Culturais. Entre 2020 e 2022, foi bolseiro pela Universidade de Aveiro e docente no Departamento de Línguas e Culturas da mesma instituição. A sua tese de doutoramento, na qual tem vindo a trabalhar, intitula-se *O Cinema da Consciência: A Filmografia de David Lynch à Luz dos Estudos da Consciência de António Damásio e Amit Goswami*. Fez várias comunicações e publicou diversos artigos científicos e capítulos de livro nas suas áreas de interesse de investigação, nomeadamente em Estudos Culturais, Neurohumanidades, Estudos Fílmicos, Estudos de Música Pop-Rock e Literatura e Cultura Portuguesa e Anglófona. Como dramaturgo e poeta, representou Portugal em diversos certames literários e teatrais internacionais, e tem obra dispersa publicada.

and ideas, making it a language that highly questions the prevailing society and cultural systems. I will focus especially on two key historical parodic texts from Mário Cesariny that intertextually rewrite two poems: one of Fernando Pessoa and the other of Cesário Verde. Therefore, beyond the automatism, the cut-up, the stream of consciousness, there was also a derisory, programmatic side, well anchored in historical reality, in Portuguese literary surrealism, in which its texts, especially through parodic procedures, served, above all, for writers to position themselves assertively, as we can detect in Cesariny, in relation to other literary movements and ideas, and by this taking sides, marking differences, finding cultural similitudes and dissonances, etc. That's exactly what Cesariny did in relation to Orpheu's modernism and Cesário's literary impressionism.

**KEYWORDS:** Portuguese literary surrealism; Parody; Mário Cesariny; Fernando Pessoa; Cesário Verde

## 1. Breve Consideração preliminar

Muitos dos conceitos dominantes nos estudos literários poderão ser questionáveis, mas permitem a penetração interpretativa em textos que, de outro modo, seriam muito dificilmente entendíveis. Por outro lado, ajudam à criação de um jargão terminológico de teor (quase) universal que permite a comunicação eficaz entre investigadores de vários pontos do planeta. Temos, portanto, de enquadrar a Intertextualidade, e a correlata Paródia, neste contexto. Ambas são passíveis de questionamento, mas permitem entender melhor alguns aspetos funcionais da criação literária.

## 2. A intertextualidade enquanto indefinição

Começando por uma explanação geral do conceito de intertextualidade, talvez se possa afirmar que, *grosso modo*, ela consiste nas referências e elementos presentes num determinado texto que se referem, se reportam, a outro, com o qual tecem relação dialógica, mais ou menos citacionais, de modo mais visível ou oculto. Em termos gerais:

A noção de intertextualidade corresponde à consciência de que as obras literárias não nascem a partir do nada; «os livros falam entre si» diz Umberto Eco. Efetivamente, os textos dialogam sempre com textos anteriores. Por exemplo, *O Nome da Rosa* tem presente vários livros bíblicos (...) *A Mensagem* de Fernando Pessoa estabelece complexas relações com *Os Lusíadas*. Por seu lado, *Os Lusíadas* e a lírica de Camões revelam a leitura e assimilação de Petrarca, o qual, por sua vez, pressupõe a poesia provençal (...) Qualquer texto cita, supõe, implica, parodia, transforma uma multiplicidade de textos anteriores. (...) uma obra supõe e implica também uma multiplicidade de textos não literários: todo o tecido cultural a que temos acesso através dos textos. (Matos, 2017, p. 296)

Numa visão quiçá mais próxima do formalismo russo, da Linguística e da Semiótica, considerando, portanto, os textos literários como códigos altamente personalizados, onde a História

Literária, a historicidade, desempenha um papel relevante, Cesare Segre aprofunda o entendimento geral acima descrito, remetendo para o caráter dialógico, altamente codificado, que dois textos podem assumir, um perante o outro, como se fossem duas línguas diferentes, com tudo o que isso implica, trocando ideias e procedimentos de múltipla ordem e origem – por isso mesmo, na citação seguinte, “língua” deve entender-se antes como “linguagem”:

Com a intertextualidade transparecem as linhas de filiação cultural em que o texto se situa. (...) o texto sai do seu isolamento de mensagem e apresenta-se como parte de um discurso desenvolvido através dos textos, como dialogicidade cujas réplicas são os textos, ou partes de textos, emitidos pelos escritores. Mediante a intertextualidade, a língua de um texto assume parcialmente como seu componente a língua de um texto anterior. (Segre, 1999, p. 108)

Contudo, e apesar do seu amplo escopo supra descrito, em certa medida, a Intertextualidade mostra-se, de algum modo, ineficaz quando, por exemplo, certos autores não reconhecem, no seu trabalho, as relações intertextuais que a crítica refere. Inúmeras vezes são-lhes apontados obras e intertextos que eles nem sequer conhecem. Algo similar sucede em relação a épocas remotas nas quais as relações intertextuais, até pela dificuldade de circulação livresca, eram escassas e difíceis.

Assim, Cândido Martins, dando conta da dificuldade de delimitação do conceito de Intertextualidade, fala das “contraditórias definições deste conceito” (Martins, 1995, p. 15-16)<sup>2</sup>. Nesta mesma linha crítica do conceito de Intertextualidade, de Julia Kristeva,<sup>3</sup> o ensaísta Aguiar e Silva, contundente, postula o seguinte:

Conceito de intertextualidade e de intertexto, cujas conexões com a «metafísica» estruturalista são óbvias, falseia a dinâmica da semiose textual e se torna por isso inaceitável: nada comprova com efeito, que os textos constituem necessariamente uma reiteração especular de outros textos e que a intertextualidade represente a atualização de elementos invariantes, a manifestação variável de constantes formais e semânticas. (Silva, 1999, p. 626)

Note-se que quando Roland Barthes propôs um conceito mais abrangente de Intertextualidade, Riffaterre teceu-lhe críticas agudas (*apud* Silva, 1999, p. 625).<sup>4</sup> Por seu turno, Aguiar e Silva define, a traço largo, Intertextualidade “como a interação semiótica de um texto com outro texto”, e considera o intertexto como “o texto ou o *corpus* de textos com os quais um determinado texto mantém (...) interação” (Silva, 1999, p. 625). Mas esta é uma matéria ambígua. Por exemplo, o que outros denominam por *intertexto* ou *hipotexto*, Michael Riffaterre designa-o por *texto-fantasma*.

---

<sup>2</sup> Acrescente-se que também Gérard Genette falava da literatura enquanto Hipertextualidade (Cf. Genette, 2010.)

<sup>3</sup> Julia Kristeva, discípula de Roland Barthes é uma eminente teórica, estruturalista e linguista, que também se dedicou ao estudo do Abjeccionismo. Foi ela que cunhou o termo Intertextualidade, primeiramente divulgado na seminal revista *Tel Quel*. Assim, a Intertextualidade diz respeito ao mosaico de citações e influências tópicas de outros textos numa determinada obra literária (Cf. Kristeva, 1969).

<sup>4</sup> Sobre o pensamento de Barthes acerca desta temática vd. o conjunto de ensaios retirados das revistas *Tel Quel*, *Poétique* e *Cahiers du Cinema*, contido em: Barthes, 1975.

Em suma, sublinho apenas a amplitude teórica e o vasto número de autores que se têm dedicado a analisar esta questão, entre os quais: Kristeva, Genette, Barthes, Rifaterre, Todorov, Laurent Jany, Cândido Martins, Marc Angenot e Marc Eigeldinger, este último autor do famoso *Mytologie et Intertextualité*.

### 3. Problemáticas em torno da paródia

Não obstante as questões prévias, acima elencadas, o conceito de Intertextualidade é de uma grande utilidade hermenêutica, em especial se dirigirmos o nosso olhar interpretativo para as correntes literárias nascidas já no século XX, como sejam os poetas de *Orpheu* ou, no caso aqui em apreço, os surrealistas. Isto sucede porque elas cultivam um intenso dialogismo, por um lado, encomiástico e laudatório, por outro, derrisório e iconoclasta, com a própria memória do sistema literário.

Neste campo em concreto, não estamos a referir-nos à Intertextualidade *tout court*. Não estamos, por exemplo, a falar do intertexto dostoievskiano no *O Estrageiro*, de Camus, ou no intertexto camiliano n' *O Pequeno Mundo*, de Luísa Costa Gomes. Mas, reportamo-nos, sim, a referências textuais, e outras de carácter interartístico, mais precisas e delimitadas, quase de natureza palimpséstica, cuja compreensão cabal só se pode efetuar conhecendo as referências hipotextuais a que determinado texto literário aluda. E aqui a Paródia, tal como é entendida na coetaneidade desempenha um papel relevante.<sup>5</sup>

Ela é uma variante específica da Intertextualidade e uma das ferramentas teóricas mais eficazes no deslindar hermenêutico de certos textos das correntes surrealistas, que, de outro modo, seriam ilegíveis. Romano de Sant'Anna diferencia Paráfrase, Estilização e Paródia do seguinte modo:

a paródia deforma, a paráfrase conforma e a estilização reforma (...) a paródia deforma o texto original subvertendo sua estrutura ou sentido. Já a paráfrase reafirma os ingredientes do texto primeiro conformando o seu sentido. Enquanto a estilização reforma esmaecendo, apagando a forma, mas sem modificação essencial da estrutura. (Sant'Anna, 2003, pp. 4142)

Depois, ele esquematiza esses conceitos desta maneira:

Paráfrase	Estilização	Paródia
(desvio mínimo)	(desvio tolerável)	(desvio total) (Sant'Anna, 2003,p.41)

Quando Sant'Anna se refere à Paródia como “desvio total”, mostra-se devedor do lato e contemporâneo conceito de Paródia – para o qual muito contribuiu Linda Hutcheon. Estamos, hoje, longe do entendimento, um pouco fechado e de sentido carnavalesco, proposto, por Mikhail Bakhtin.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Ela permite-nos perceber, por exemplo, a relação entre as *Odes* de Álvaro Campos e as *Folhas de Erva* de Walt Whitman ou entre a obra pessoana e o *Virgem Negra*, de Mário de Cesariny.

<sup>6</sup> Cf. Bakhtin, 2010/ Bakhtin, 2011.

A supramencionada Linda Hutcheon, que é uma das mais consideradas e densas teorizadoras da questão parodística, expandiu o conceito, com multímodas consequências operativas e pragmáticas.<sup>7</sup> Ela refere as mais-valias, mas também as limitações da Paródia tal como a considerava Mikhail Bakhtin. Adverte que não se deve confundir a Sátira com a Paródia, e que o próprio Bakhtin viu poucas possibilidades na paródia hodierna: “nos tempos modernos as funções da paródia são estreitas e improdutivas. A paródia tornou-se doentia, o seu lugar na literatura moderna é insignificante” (Hutcheon, 1985, p. 91).

Ela considera que a derrisão parodística e carnavalesca, proposta por Bakhtin, é permitida pelo sistema e, por isso, limitada: “São os seus próprios termos de aplicação que ameaçam pôr limites à viabilidade de conceitos” (Hutcheon, 1985, p. 90). Por isso, propôs uma conceção subversora por natureza, de teor não restritivo, da Paródia. Tem sobre ela uma visão multidisciplinar e interartística:

A paródia é (...) um género sofisticado nas exigências que faz aos seus praticantes e intérpretes. O codificador e, depois, o decodificador, têm de efetuar uma sobreposição estrutural de textos que incorpore o antigo no novo. A paródia é uma síntese bitextual (...), ao contrário de formas mais monotextuais como o pastiche, que acentuam a semelhança e não a diferença. Em certo sentido, pode dizer-se que a paródia se assemelha à metáfora. Ambas exigem que o decodificador construa um segundo sentido através da interferência acerca de afirmações superficiais e complementa o primeiro plano com o conhecimento e reconhecimento de um contexto em fundo. (...) A incorporação paródica e transcontextualização ou inversão irónica do artista originaram algo de novo na sua síntese bitextual. (Hutcheon, 1985, pp. 50-51)<sup>8</sup>

Em suma, a Paródia tem uma natureza derivativa e parasitária da Literatura. E tem uma relação ambígua com o cânone, não só literário, mas artístico.<sup>9</sup> Nesse sentido, ela serve como veículo de homenagem, mas também dessacralização de obras canónicas. Não é produtiva sem um *efeito de leitura*, pois, só é eficaz quando há um reconhecimento do(s) hipotexto(s) por parte do leitor. Pode ser de vários tipos: paródia intertextual, arquitextual e interdiscursiva, e interartística (quando, por exemplo, uma pintura refere um texto ou o inverso).

#### 4. Breve esboço histórico do Surrealismo Literário Português

O Surrealismo, iniciado em França, algures nos anos 20, por André Breton e os seus companheiros de rota, assumiu, em território luso, várias particularidades, que nos permitem, de facto, falar de um surrealismo de feição portuguesa, impossível, por isso, de emergir, com as mesmas características, noutras latitudes.

---

<sup>7</sup> Aliás, ela dedicou-se a estudar o Alcance Pragmático da Paródia.

<sup>8</sup> Parece-me esta uma circunscrição produtiva e bem sustentada de Hutcheon. Contudo, considerar a Paródia como um “género” é discutível. No meu entender, será mais um *Processo Literário* do que propriamente um género.

<sup>9</sup> A esse propósito, relembremos, por exemplo, alguns poemas de Jorge Sousa Braga acerca de obras pictóricas pertencentes ao cânone universal da Pintura.

Certamente, os surrealistas portugueses partilhavam com os franceses vários traços comuns dos quais se destacam alguns dos estilemas usados nas práticas artísticas, como é o caso da importância concedida à vertente onírica e ao experimentalismo com a linguagem enquanto metodologias preferenciais, e também um fundo ideológico de matriz revolucionária. No entanto, são também várias as diferenças, a começar pelo facto de o Surrealismo Português surgir na passagem dos anos 40 para os anos 50 do século XX, em plena Segunda Guerra Mundial, ou seja, mais de duas décadas após ele ter aparecido, na sua forma original, em França. Repare-se, por essa altura, o projeto de transformação total da sociedade por via da imaginação proposto por Breton, nos seus manifestos, pedra de toque do ideário surrealista, estava já, de algum modo, posto de lado, pois se, por um lado, o surrealismo, enquanto projeto artístico, continuava a expandir-se e a demonstrar ser um movimento internacional forte e em crescendo, por outro, no entanto, a sua vertente ideológica pouco, efetivamente, tinha alcançado em termos de transformação da sociedade. Contudo, essa ideiação socio-transformativa, em certo sentido, utopista, foi abraçada pelos surrealistas portugueses com grande convicção; tal é, naturalmente, explicado pelo contexto histórico opressor que se vivia por cá. O Surrealismo Português emerge no seio de um regime ditatorial. Portanto, as propostas de mudança social, de abanar os alicerces do regime político vigente, para os surrealistas portugueses continuavam a fazer todo o sentido.

Outra característica distintiva do surrealismo de sinal português tem a ver com a marcada heterogeneidade dos seus membros. Pessoas de gerações diferentes e origens sociais diversas tão díspares, como António Pedro, dramaturgo, Helder Macedo, académico de Estudos Literários, António Maria Lisboa, etc., conviviam e conspiravam em conjunto. Esta profusão socio-identitária conduziu também a inúmeras dissensões e cisões entre os vários elementos. Eram combativos e muito ciosos das suas ideias, cindindo-se amiúde em vários grupos, invocando, usualmente para isso, diferenças estéticas e artísticas:

As idiossincrasias pessoais, as adesões partidárias e as diferentes leituras que os surrealistas portugueses fizeram da vanguarda histórica de 1924 deram azo a constantes polémicas que abriram brechas dentro do movimento e acabaram por levar à sua desagregação. Como afirmou O'Neill numa entrevista de 1984, «O destino de todos os surrealismos neste mundo é a dissidência. É o fraccionarem-se em pequenos grupos em nome da verdade de uns, contra a verdade de outros. É o destino comum de todos os surrealismos». (Rocha, 2024, p. 14)

Não obstante, aquilo que para eles constituía, verdadeiramente, o coração do surrealismo, o lado eminentemente provocador, transformador, supramencionado, nunca foi colocado em causa por eles; foram, sem hesitações, convictos e ferozes opositores ao sistema político ditatorial vigente. Havia, portanto, simultaneamente, também união de propósitos, visível nas inúmera (e arriscadas) exposições coletivas que efetuaram e nos muitos *cadáveres esquisitos*, quer literários, quer pictóricos, elaborados a várias mãos, demonstrando união e convergência de princípios.

Outra marca do surrealismo luso é que se, por um lado, podemos dizer que foi um movimento caracterizado, sobretudo, pela confluência de duas artes, a pintura e a literatura – lembremos a esse propósito a qualidade da arte visual de Vespeira ou Cruzeiro Seixas – por outro, a literatura assumiu, sem dúvida, um papel absolutamente nodal, em especial a poesia. Muitas vezes, passam-se várias gerações sem que surja um só poeta de grande e indesmentível qualidade. Ora, sob o manto do surrealismo, surgiram, nessa altura, alguns dos maiores poetas de sempre da nossa História Literária. Entre eles, o maravilhoso triunvirato constituído por Herberto Helder, Alexandre O'Neill e aquele cuja uma pequena parte do seu fulgurante trabalho poético será, aqui, analisado, Mário Cesariny. Literariamente, fizeram tábua rasa dos movimentos coevos, como é o caso do neorrealismo, que consideravam falho de imaginação e invenção, e pesquisaram e ligaram-se a autores e obras literárias com séculos de distância de si. Valorizavam Camões, as cantigas de amigo, a literatura de cordel e afins.<sup>10</sup> Para eles, muitas destas obras continham um grau de inventividade literária assinalável que consideravam mais afim com a sua sensibilidade. Por isso mesmo, recolheram e reescreveram, de sua lavra, muitos destes textos historicamente marcados.

Em suma, o projeto surrealista de transformação total incluiu não apenas o lado de resistência à ditadura fascista (o que já não seria nada de somenos!), mas também a contestação dos sistemas instalados, em especial relativos à arte e à crítica. Os surrealistas, com o seu denodo e o seu espírito crítico aguçadíssimo não se limitavam a criticar, de maneira mais direta ou por portas travessas, a ditadura: de facto, eles criticavam e contestavam, na verdade, praticamente tudo. Um dos métodos a que recorriam amiúde com esse propósito tem a ver com as práticas parodísticas, como veremos em seguida.

## 5. Surrealismo e paródia

Relativamente à Paródia surrealista, Michael Rifaterre diz, *avante la lettre*, que “a escrita surrealista radica principalmente na proliferação das relações intertextuais” (*apud* Martins, 1991, p.2). Por sua vez, Cândido Martins sintetiza:

Na realidade, o texto surrealista apresenta-se diante do leitor como um espaço intertextual polifónico, isto é, como um discurso literário plural, onde o texto presente nos reenvia para outro(s) texto(s). Como texto parodístico, aparece-nos enxertado de outros textos que ele re-escreve, transposiciona ou desconstrói. A paródia surrealista nutre-se, assim, pantagruelicamente, de um imenso e variado intertexto, não se limitando a uma época, a determinados autores ou a certas obras específicas da história da literatura portuguesa. (Martins, 1991, p. 2)

---

<sup>10</sup> A esse propósito, leia-se, por exemplo, a reescrita poética de Herberto Helder de um soneto camoniano, “Transformase o amador na cousa amada” (Helder, 2021, pp. 13-14). Ou atente-se na especiosa recolha que Cesariny fez da Literatura de Cordel Portuguesa (Cf. Cesariny, M. (2004). *Horta de Literatura de Cordel (Antologia)*. Lisboa: Assírio & Alvim).

E o Surrealismo Português constitui um caso singular da utilização da Paródia (Cf. Martins, 1995).<sup>11</sup> Os surrealistas mantiveram com os modernistas de *Orpheu*, ou seja, a geração literária imediatamente anterior a eles, uma intensa relação parodística.<sup>12</sup> E o Surrealismo Português constitui um caso singular da utilização da Paródia (Cf. Martins, 1995). Os surrealistas mantiveram com os modernistas de *Orpheu*, ou seja, a geração literária imediatamente anterior a eles, uma intensa relação parodística. Repudiaram a figura de Pessoa.<sup>13</sup> Com a Presença e seus avatares mantiveram também uma posição de afrontamento, mantendo polémicas e diatribes várias. Num amplo documento, da lavra de Mário Cesariny, no qual recolheu e reuniu os textos mais importantes do surrealismo literário português, intitulado *Intervenção Surrealista*, podemos ler numa carta aberta da autoria do seu amigo e comparsa fundador desse movimento artístico-literário, António Maria Lisboa, dirigida ao presencista Adolfo Casais Monteiro, *grosso modo*, a posição patenteada pelos surrealistas face aos dois movimentos literários imediatamente anteriores, a Geração de *Orpheu* e a *Presença*. Repare-se que de todos esses autores o único a merecer o seu elogio, tal como sucede também com Cesariny, é Mário de Sá-Carneiro;<sup>14 15</sup> de resto, todos os outros parecem merecer críticas contundentes:

O romance e seus problemas, uma presença, a Presença (e Régio?)  
porquê Aquilino? E porquê Fernando Pessoa a figura central? Por  
assiduidade ao café? Pelo seu inglês clássico? ou pelas respostas às  
charadas que enviava para Londres? Houve centro? E a havê-lo não

---

<sup>11</sup> Sobre o Surrealismo português consultar a seguinte obra: Cesariny, 1997.

<sup>12</sup> Também Fátima Marinho, no seu estudo sobre Mário Cesariny e o Surrealismo, alude a algumas questões intertextuais na sua obra poética, como o caso mais imediatamente visível de *Orpheu*, mas também ao neorealismo, a Cesário Verde, às canções infantis e aos provérbios (Cf. Marinho, 1986).

<sup>13</sup> Se essa posição irá mudar ao longo do tempo, em especial no que concerne a Cesariny, a verdade é que durante bastante tempo, foi, de facto, vincada a quase aversão a Pessoa pelos mais destacados surrealistas, como é o caso notório de Cesariny: “A leitura que Mário Cesariny faz de Pessoa sintoniza o mito, e ganha nos anos 70, como vimos, uma coloração forte de distância e antagonismo, repetindo cada vez com mais frequência que lhe prefere Pascoaes. Depois, na cronologia do “Surrealismo em português” publicada na revista *Phases* em 1973, já se lê: «o que em Fernando Pessoa interessou profundamente os surrealistas foi o desligar da corrente alterna que ligava há séculos o discurso racionalista ao princípio de identidade [...] e não, nunca, [a] sua divisão, compartimentação ou dispersão. [...] O que saudámos em Mário de Sá-Carneiro não é, de modo algum, a ‘dispersão do ser’ [...], mas sim a recusa de ser, este, aquele, aquilo, isto, ou aqueloutro». Ora, nesta leitura, a posição fulcral é a de Sá-Carneiro, pois a sua “recusa de ser” coincide com a reinvenção de ser – que é um tema surrealista. De qualquer dos modos, quer num quer noutro dos casos dos poetas-referência de *Orpheu*, a questão temática da fragmentação é retirada de cena. Só que, no caso de Pessoa, essa fragmentação acaba por cristalizar no seu mito.” (Martins, F., 2016, p. 43).

<sup>14</sup> Nessa linha de pensamento, Mário Cesariny escreveu um belíssimo poema de homenagem a Mário de Sá-Carneiro, no qual podemos ler os seguintes versos: “hoje, dia de todos os demónios/ irei ao cemitério onde repousa Sá-Carneiro/ (...) ora este foi dos tais a quem não deram passaporte/ de forma que embarcou clandestino/ (...) herói à sua maneira recusou-se/ a beber o pátrio mijo/ deu a mão ao Antero, foi-se, e pronto/ desembarcou como tinha embarcado/ Sem Jeito Para o Negócio”. (Cesariny, 2007, P.34)

<sup>15</sup> Convirá aqui referir que, pela atitude iconoclasta e provocatória, há um outro nome de *Orpheu* cujo liço aos surrealistas me parece evidente: Almada Negreiros. Para isso, basta atentarmos no teor altamente crítico da cultura, arte e política portuguesas dos seus manifestos. Por exemplo, o famoso “Ultimatum futurista às gerações portuguesa do século XX”, onde faz afirmações altamente polémicas como “a guerra é a grande experiência”, ou “o ódio é o resultado da fé e sem fé não há força” (Negreiros, 2016, pp. 44-45). Aliás, o próprio Herberto Helder, poeta porta-estandarte do surrealismo português, o parecia apreciar sobejamente, pois, na sua famosa antologia da poesia portuguesa *Edoi Lelia Doira*, inclui vários textos da autoria de Almada e poucos de Pessoa, e, de algum modo, não parecendo partilhar, nem apreciar, a teoria da heteronímia, pois, faz questão de dizer que dos poemas de Pessoa que seleccionou a maioria são do ortónimo e só um “tem a assinatura de um pseudónimo: Álvaro de Campos”. (Helder, 1985, p. 94).



seria esse Magnífico Sá-Carneiro de que todos se serviram e perante o qual Pessoa perde todas as pessoas porque Sá-Carneiro é o seu assassino? A que distância um do outro: Pessoa o capacho-confesso, Sá-Carneiro, um Esfinge-Gorda, exato! (*Apud Cesariny, 1997, p. 170*)

Noutro texto, publicado em jornal da época, Cesariny deixou bem explícita a sua aversão aos movimentos literários coetâneos do surrealismo, não deixando de apontar o dedo ao facto de muitos dos críticos, pertencentes a essoutros movimentos, que tinham posições invejáveis nos jornais e revistas literárias de maior expansão, como era o caso de João Gaspar Simões, nunca terem prestado atenção ao surrealismo literário.<sup>16</sup> Repare-se também como, aqui, em tom sarcástico, reduz a obra de Fernando Pessoa a meras lamentações, a uma “choradeira”:

Estou a pensar na crítica que não temos e na crítica de consolação que temos. (...) De facto, nem a chamada Presença, na voz teorizante de Gaspar Simões, agora e na hora entregue às excelências de um lirismo de obrigação, nem a gente dos Cadernos de Poesia, último frondoso galho do liberalismo presencista, nem a escola dita neo-realista puderam ver mais do que o gáudio retardado (...) quando alguns estraga-pássaros, a braços com a chatesa do neo-realismo em 1946, Lisboa (já haviam pasmado muito da choradeira Fernandina), vieram a encontrar-se no acontecimento surrealista 1949, Lisboa. (Cesariny, 2015, pp. 88-89)

Cesariny tinha uma certa fixação literária por Pessoa,<sup>17</sup> ao qual dedicou o celeberrimo livro *O Virgem Negra*, cujo subtítulo é esclarecedor da intenção parodística que lhe subjaz: *Fernando Pessoa explicado às Criancinhas Naturais e Estrageiras por M.C. V.* Atente-se num texto original de Pessoa, à esquerda, em paralelo com a paródia engendrada por Cesariny, à direita<sup>18</sup>; e repare-se no carácter escarninho e no uso do baixo corporal por parte do surrealista:

Vem, Noite antiquíssima e idêntica,  
Noite Rainha nascida destronada,  
Noite igual por dentro ao silêncio.

Vem, Vulva antiquíssima idêntica  
Vulva Rainha nascida destronada morta  
Vulva igual por dentro ao silêncio,

<sup>16</sup> Mas, em certa medida, contraditoriamente, noutras alturas, Cesariny, como bem alude Rui Sousa, apregoa a genialidade da obra pessoana: “Em 1944, Cesariny estava ciente da importância de Fernando Pessoa, equiparado (por ele) a Pablo Neruda, Maiakovsky e Camões, provavelmente como representante maior da «fenomenologia poética» a que só uma percentagem restrita dos leitores poderia ter acesso”. (Sousa, 2024, p. 389)

<sup>17</sup> A relação literária de Cesariny com Pessoa é também marcada por alguma ambiguidade. Se, por um lado, escreveu um livro praticamente inteiro de recriações jocosas, em grande medida, ridicularizando poemas de Pessoa (*O Virgem Negra*), por outro, publicou um poema que, de algum modo, homenageia um dos heterónimos de Pessoa; intitula-se esse poema “Louvor e simplificação de Álvaro Campos”. (Cesariny, 2007, p. 49). Chegou a escrever, num determinado texto, que “Fernando Pessoa é um grande poeta”. (Cesariny, 2015, p. 28). Porém, já noutro, não poupa o poeta modernista e afirma, criticando o exagerado peso dado à razão por Pessoa, ao invés de se deixar tomar por visões do inconsciente, como era apanágio dos surrealistas: “(...) a paranoia-crítica que presidiu à criação dos heterónimos não serve sistema algum da crítica da realidade (...) Puras intervenções racionais que nada tomam ao mundo das visões – Pessoa não é um mago nem um alquímico – nem sequer um místico – antes estruturam dissonâncias domesticadas pelo suave chicote do domador, os vários nomes do imobilismo emocionado de Fernando Nogueira Pessoa assinam todos como se fosse possível haver mundo daquela maneira”. (Cesariny, 2015, pp. 80-81). Uma obra recente que se foca nesta questão é o livro de Rui Sousa, intitulado, *Cesariny e o Monstro Pessoa: (re)visões de Fernando Pessoa na obra de Mário Cesariny*.

<sup>18</sup> Cesariny também não era particularmente favorável aos seus coetâneos colegas do neorrealismo; por isso, nos diz: “Tive uma fase em que era contra o neorrealismo”. (Cesariny, 2007, p. 20).

Noite.  
Com as estrelas lantejoulas rápidas  
No teu vestido franjado de Infinito  
(Pessoa, 2002, pp. 91-92)

Vulva  
Com teus pentelhos lantejoulas rápidas  
No teu Olho franjado de infinito  
Cesariny, 2015, pp. 83-85)

A escolha desse poema pessoano, em concreto, como alvo da Paródia surrealista de Cesariny, não é certamente fruto do acaso. É um poema feito de lugares comuns, muito abaixo do talento de Pessoa. E o poeta surrealista chama-nos a atenção para isso.

Há, por isso, outros pormenores que vale a pena sublinhar nesta paródia poética de Cesariny. A substituição da idealista e vago “Noite” pela mais real e palpável “Vulva”, por exemplo, é assaz significativa; confere toda uma toada carnavalesco-erótica ao hipertexto. O poeta surrealista remetenos também para a quase pornografia ao substituir as celestiais “estrelas” pessoanas, aludindo a um qualquer deus inalcançável, por “pentelhos”, que é uma palavra de baixo calão, provocatória e suja, que se refere aos pelos púbicos femininos.

No último verso do poema supracitado, há um detalhe muito relevante, que simboliza bem o contraste entre as mundivisões dos dois poetas e que Cesariny faz questão de marcar bem. Enquanto Pessoa grafa “Infinito” em maiúsculas, a versão derrisória coloca, como já referi, este substantivo abstrato em minúsculos e eleva o “Olho”, que aqui se refere ao “olho do cú” (esfíncter anal), proveniente de linguagem de rua, localizado perto da vulva, em maiúsculas, aludindo, deste modo, à sodomia.<sup>19</sup> Tudo isto serve o intuito de ridicularizar uma certa posição de inefabilidade e abstração de Pessoa, que em muito contrariava o aventureirismo e a importância do real do corpo para Cesariny.<sup>20</sup> Para ele, a vida não poderia nunca cingir-se somente à literatura e às ideias, como sucedeu com Pessoa. Ele próprio entendia, nesse contexto, a relação do surrealismo com a realidade deste modo: “nenhuma poética abraçou tão estreitamente a realidade como esta, que se dizia prestes a dispensá-la. Certo, também, que o surrealismo apenas transformou a realidade para fazer dela a sua cama de amor, seu leito de esperanças provadas na praça pública.” (Cesariny, 1997, p. 9).

Não espanta, por isso, que todo o livro *O Virgem Negra* tenha uma toada derrisória. Mário Cesariny que sempre assumiu a sua homossexualidade, achava que Pessoa era um homossexual envergonhado, que nunca se tinha atrevido a sair do armário. A esse propósito, veja-se como, através de uma tonalidade cómica, altamente sarcástica, ele adota uma atitude crítica em relação a esta

---

<sup>19</sup> O que nos remete para o que António Cândido Franco caracteriza deste modo na arte poética de Cesariny: “analogias fonéticas absolutamente inesperadas, que ligam o maior ao menor, o diminuído ao sublime, numa inocência que não abdica do poderoso humor que há em fazer da coisa mais vulgar a mais sublime, ou da mais sublime a mais vulgar”. (Franco, 1996, p. 113).

<sup>20</sup> Numa linha de pensamento contígua, Rui Sousa, falando no contexto da “A castração a que os surrealistas se sentiam sujeitos”, tendo, ainda para mais, em consideração o facto de se viver, à época, num regime ditatorial fascista (o estado novo), diz-nos o seguinte: “Cesariny foi um dos surrealistas portugueses que mais se preocupou em denunciar a realidade abjeta e as suas condicionantes, contrapondo-a à vida íntima, marginal e transgressivamente diferente do Poeta. (...) uma crítica à moral vigente no Portugal seu contemporâneo, que impede o homem de poder dar valorização e sentido a todas as dimensões do seu corpo. (Sousa, 2016, p. 108.)

questão, ao referir a relação dos Heterónimos pessoanos com a homossexualidade e a sodomia (em Português Europeu, em linguagem de rua, “levar no cu”, ou seja, ser sodomizado), muito em particular, em relação ao próprio Pessoa, que, segunda a visão aqui expressa por Cesariny, apesar de ter em si esse desejo profundo, não consegue, não tem a coragem de o realizar:

O Álvaro gosta muito de levar no cu  
O Alberto nem por isso  
O Ricardo dá-lhe mais para ir  
O Fernando emociona-se e não consegue acabar  
(Cesariny, 2015, p. 71)

A questão da problemática homossexual em Pessoa é, aliás, um topos, desde há muito, bastante presente nos estudos pessoanos. Por exemplo, Vitor Correia, referindo-se ao semi-heterónimo pessoano Bernardo Soares, diz-nos que, para ele, a mulher: “é algo inútil, é um mero objeto de decoração” algo que ele, Bernardo Soares, diz “não a sabe possuir. Possuir uma mulher significa ter relações sexuais com ela, nomeadamente, penetrá-la” (Correia, 2020, p.187). E depois chama-nos a atenção para um poema de Fernando Pessoa ortónimo onde o seu desejo homossexual é sobejamente visível. Por exemplo, nos versos “Todo fêmea em teu corpo de mancebo!”, sendo que mancebo é um rapaz. Ou, mais adiante, no mesmo tema de feminização do masculino: “Para mim! Deus-deus, Vênus-Éfebo!”. E remata o poeta, com noção de pecado, de algo anti natura, segundo as normas da época: “As palavras a dar a este pecado/ De só pensar em ti, de ter o peito/ Opresso em pensar-te entrelaçado!” (Apud Correia, 2020, p.187). Este poema pessoano, de cariz homoerótico, intitula-se “Outro Amor”. Correia esclarece que: “A expressão “o outro amor” era tradicionalmente uma forma de fazer referência, de forma indireta, à homossexualidade” (Correia, 2020, p.185).

## 6. O burro e o burrico

Note-se que Mário Cesariny foi um poeta com um sentido agudo do seu imenso talento literário.

<sup>21</sup> Era um homem de vastíssima erudição e cultura. Sabia ler de modo profundo as obras alheias; por isso, parodiou alguns dos mais inconsistentes poemas de Pessoa, como vimos no exemplo supra analisado. Mas escolheu homenagear autores cujo nome, no meu entender, tem semelhanças fonéticas com o seu. Admirava Mário Sá-Carneiro e Cesário Verde, cujo hipo e hipertexto analisaremos de seguida. Relativamente a Sá- Carneiro, ele chegou a verbalizar a sua admiração por ele numa entrevista:

*Porque autores se sentiu mais influenciado?*

---

<sup>21</sup> O facto de ter também imenso talento para as artes plásticas impeliu-o, de algum modo, a terminar cedo uma brilhante carreira literária, que poderia ter conhecido maior longevidade criativa e outro escopo (ainda assim, é um nome ímpar e absolutamente incontornável da poesia portuguesa). Os quadros eram mais rentáveis e Cesariny, a partir de determinada altura, pura e simplesmente deixou de escrever poesia.

Por André Breton, claro, por Antonin Artaud e até pelas cantigas de amigo. Actualmente, creio que pelo Mário de Sá-Carneiro (Cesariny, 2007, p. 22)

Vejamos então, agora, a relação paródica – com intuitos bem diferentes da que ele fez em relação a Pessoa – que se estabelece entre um texto do novecentista Cesário Verde e a respetiva paródia levada a cabo por ele:

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

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

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

Mas, todo púrpuro, a sair da renda  
Dos teus dois seios como duas rolas,  
Era o supremo encanto da merenda  
O ramalhete rubro das papoulas  
(Verde, 1970, p. 75)

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

Pouco depois cada qual procurou  
com cada um o poente que convinha  
Chegou a noite e foram todos par casa ler Cesário Verde  
Que ainda há passeios ainda há poetas cá no país!  
(Cesariny, 1982, p. 13)

Quer o aparentemente ingénuo e bucólico poema de Cesário, quer o pantagruélico e voraz de Cesariny, que o parodia, são, por razões diferentes, poemas notabilíssimos. O poema visualista de Cesário é de uma extraordinária modernidade de meios e de entendimento da Literatura. Apesar da sua temática ser restrita, consegue ter no leitor um impacto forte, quase cinematográfico. É um poema sobre seios femininos, que parecem ter agradado ao sujeito lírico, e uma possível cúpula sexual. O poema é construído à volta disso. A excelência da oficina literária de Cesário está no facto de ele conseguir dar um tom epifânico, quase épico, a um decote pronunciado, acompanhado de uma merenda, que calculamos prazenteira e satisfatória. Está muito longe de ser o poema ameno e inócuo que aparenta ser numa primeira leitura.

As referências subtextuais de cariz sexual são várias. Vão desde os simbólicos e fálicos “burrico”, “grão de bico”, o “ramalhete” “Todo púrpuro a sair da renda”, até à simbologia sexual feminina, a “aguarela”, as “rolas”, “rubro de papoulas” (os mamilos). E há também alusões eróticas contidas na semântica alimentar: as “talhadas”, o “pão de ló molhado em malvasia” (que é metáfora evidente de uma cúpula campestre).

Tudo isso nunca é referido de modo cru, grosseiro ou direto. Muito pelo contrário, a sugestão dum encontro sexual, em pleno *locus amoenus*, é feita de mil subtilezas e cuidados. Começa com aliteraões e consonâncias, e prossegue, depois, para a descrição picto-cinematográfica do desenrolar de toda a cena: a presença do burrico, a merenda em cima dum penhasco, o facto de a mulher trazer e colocar o suposto ramalhete de papoilas no meio dos seios, entre a renda. Todas estas alusões sensuais são sugeridas de modo delicado e contido, mas presentes e marcantes.

Por isso, discordo de Cândido Martins, quando ele se refere à “inocência do encontro descrito por Cesário” (Martins, 1991, p. 3).<sup>22</sup> Não me parece que este seja, de todo, um poema inocente. E depreendo que Mário Cesariny, também o leu e re-interpretou como um poema erótico e hedonista.<sup>23</sup> Isso é ainda mais visível noutro texto em que ele volta ao poema de Cesário, usando, agora, termos mais explícitos, que indicam uma interpretação erótica do poema impressionista de Cesário: “E era *felatio* para todos/ e pão de ló molhado em malvasia” (Cesariny, 2015, p. 72).

Este poema, intitulado *homenagem a Cesário Verde*,<sup>24</sup> precisamente, ao contrário do que sucedera com os hipertextos sobre poemas de Pessoa, com uma nítida intenção de ridicularizar quer a personalidade de Pessoa, no seu entender, pouco corajoso na assunção da homossexualidade, quer relativamente à escrita de alguns maus poemas, como seria, aliás, de esperar numa obra tão dispersa na qual o autor não despendeu tempo a rever, corrigir e seleccionar os seus textos – certamente, que um dos objetivos de Cesariny, numa altura em que a dita galáxia Pessoa se tornava cada vez maior e com mais projecção, era chamar a atenção para o facto de a exponencial fortuna literária *post mortem* de Pessoa não deveria obnubilar o espírito crítico em relação à sua obra – a verdade, é que a sua posição em relação a Cesário, patenteada no seu hiper-poema, é bem diferente e denota grande admiração literária.

Tal é perfeitamente visível nos seguintes elementos. Por um lado, Cesariny deixa transparecer o tom surrealista, eivado de algum abjecionismo, como no verso “um feijão branco em sangue e rolas cosidas”. Repare-se que o feijão, como vegetal que é, não tem sangue e as rolas poderão ser cozinhadas, cozidas, mas não “cosidas”, pois este verbo refere-se ao ato de coser com uma linha, sendo, assim, um ato de costura e não de cozinha. Ou seja, temos aqui uma junção metafórica, poética, que serve, sobretudo, para dar um ar fantasmático, estranho, a este seu picnic. Na mesma senda surrealista, de inversão de elementos, ele refere que se comeu primeiro o bolo-rei, que, além de ser

---

<sup>22</sup> Mas concordo com ele, quando refere que “Em Cesariny, o que o quadro tinha de colorido e vivacidade, é acentuado pelo exagero grotesco.” (Martins, 1995, pp. 72-73).

<sup>23</sup> Também Rui Sousa refere a conotação erótica no poema de Cesariny: “São recorrentes os poemas em que recorre a um registo linguístico considerado rasteiro e chocante, como (...) na recriação paródica do poema De Tarde de Cesário Verde, introduzindo no intertexto do poeta oitocentista evidentes conotações sexuais. (Sousa, 2016, pp. 112-113). No entanto, tal como Cândido Martins, parece não notar esse mesmo elemento presente no hipotexto de Cesário, algo que, no meu entender, sobreleva da própria leitura de Cesariny, patente na sua recriação poética.

<sup>24</sup> *homenagem a Cesário Verde*, foi publicado, em primeiro lugar, num postal ilustrado e só mais tarde foi incluído nesse livro maior da poesia portuguesa que é em *Pena Capital*.

um alimento comido no Natal, geralmente, por ser a sobremesa, deveria ser a última coisa a ser deglutida, mas não; é a primeira, o que, para além de acentuar o caráter insólito da refeição, aponta para a gula dos comitentes, que, aparentemente, não se contiveram e comeram logo a doçaria. Neste mesmo tom de estranheza culinária, as, por regra bastante salgadas, sardinhas são mergulhadas em goiabada, e depois comidas, o que é algo inédito e nunca visto.

Portanto, temos nesse poema paródico descrita poeticamente uma espécie de refeição engendrada por uma imaginação prodigiosa, que, com isso, consegue criar logo no leitor uma mistura de repulsa e atração. Faz lembrar um pouco as refeições faustosas e caóticas presentes nos filmes do cineasta, também surrealista, Luis Buñuel. E, claro, temos o magnífico primeiro verso que descreve um burro a olhar para o mar, que consegue ser uma imagem oximórica, pois, há nela ternura, o pressuposto espanto do animal contemplando o mar, mas, simultaneamente, há um lado satírico, jocoso, quase de crítica política, pois o burro, em Português Europeu, significa também alguém pouco inteligente, e, neste caso, poderia aludir aos poderes políticos vigentes, aos “pés” dos quais se faz o repasto.<sup>25</sup>

Por outro lado, e em contraste com esses elementos mais excessivos, há um certo resguardar, quase pudor, feito de segundas leituras e acentuar de subtexto, que, nesse aspeto, mimetiza as técnicas literárias de Cesário. Tal como neste, a parte sexual do picnic de Cesariny nunca é apresentada em termos completamente explícitos; é sempre sugerida, nunca mostrada, nunca verdadeiramente nomeada.<sup>26</sup> A esse propósito, atentemos no verso “pouco depois cada qual procurou com cada um o poente que convinha”; repare-se no “cada qual...com cada um”, sugerindo um par, neste caso, um par erótico. E, aí, neste sentido, o ir para casa ler Cesário pode, em grande medida, significar, para além do sentido literal, ir para casa fazer amor com o parceiro com quem se esteve no picnic.

E, aqui, em suma, quer Cesário, com o seu subtil e erótico Burrico, quer Cesariny, com o seu guloso e extravagante Burro, com todas estas nuances, e a quebra de boas maneiras e regras da sociedade implícitas em ambos os poemas, escreveram, isso, sim, poemas verdadeiramente anti burgueses.

---

<sup>25</sup> Este lado iconoclasta de afronta aos sistemas sociais e políticos vigentes, note-se, foi instigado pelo próprio mentor teórico do surrealismo, André Breton, que Cesariny admirava, e que, nos seus *Manifestos Surrealistas* faz afirmações bombásticas, como esta: “O mais simples dos atos surrealistas consiste em vir para a rua, de revólver em punho, e atirar ao acaso, tanto quanto for possível, sobre a multidão”. (Breton, 2016, p. 147).

<sup>26</sup> Numa análise de ideação contígua a esta, remetendo para as conceções da cabala fonética, António Cândido Franco, afirma que: “Na poesia de Mário Cesariny (...) há (...) exercícios sonoros de Cabala fonética com forte assimilação de um texto para o outro de sentidos ocultos e fechados, que bem podem ser aquele «irracional» de que fala António Maria Lisboa a propósito do seu amigo Mário Cesariny”. (Franco, 1996, p. 109).

## 7. Conclusão

Dada a experimentação com a linguagem e a atenção dada a movimentos congêneres internacionais vanguardistas, como o Futurismo italiano, afigurar-se-ia, à partida, perfeitamente plausível, e quiçá lógico, que o movimento surrealista português valorizasse os autores de *Orpheu*, e visse em Fernando Pessoa uma figura tutelar. Contudo, foi precisamente o oposto que se passou.

Para os surrealistas, em especial para Mário Cesariny e para o seu companheiro de rota António Maria Lisboa, o movimento órfico representava, em grande medida, a convencionalidade e um sistema literário instalado que urgia destronar, pois exercia um poder injusto, discriminatório, em relação a outros valores literários que, eventualmente, pudessem surgir. Havia, para eles, uma verdadeira rede tentacular que se estendia até aos avatares da Presença, considerados por si uma espécie de perniciosa cristalização do modernismo de *Orpheu*, que era preciso, de modo implacável, desmontar e desfeitear. Se este afrontamento tinha, evidentemente, um inegável condimento geracional – e isso vê-se, por exemplo, na forma brusca e desabrida com que Mário Cesariny ataca Gaspar Simões – havia, no entanto, inegáveis diferenças de fundo.

Por um lado – e com a honrosa exceção de Mário de Sá-Carneiro, que foi viver para Paris e teve vários casos amorosos no *bafon* parisiense (ou seja, não se fechou num quarto vivendo apenas pela imaginação, como fez Pessoa) – e em conformidade com a máxima surrealista de que a vida, a par da obra, também deve ser, ela mesma, surrealista; vivida, portanto, à luz do signo maior da liberdade imaginativa, os autores surrealistas achavam que os escritores órficos não eram coerentes com a sua própria obra e limitavam-se a ser “loucos” somente nas páginas literárias. Isso, por exemplo, para um Mário Cesariny que nunca se coibiu de confrontar o regime ditatorial, nem de alardear, de modo explícito, a sua homossexualidade, numa época em que tal poderia, tal como sucedeu, trazer-lhe grandes dissabores, era algo imperdoável. Por outro lado, a relação ambígua dos autores de *Orpheu* com o regime fascista – lembre-se que foi o estado novo, com o apoio tácito de António Ferro (um autor de *Orpheu* e ministro da propaganda da altura, uma espécie de Goebbels de Salazar, o menoscabável ditador) a publicar o único livro de Pessoa dado a lume durante o seu tempo de vida – não poderia nunca ser caucionada pelos surrealistas, que eram exuberantemente desafiadores em relação à ditadura.

Por último, a sensibilidade e gosto literário de uma parte substancial dos surrealistas, com foco, aqui, em Mário Cesariny, estava, de facto, mais perto, por exemplo, do impressionismo subversivo, do trabalho poético polissémico, de Cesário Verde do que dos autores órficos. Aliás, a Lisboa, trepidante, causticamente melancólica, que permeia os poemas de Cesário tem, em termos de sensibilidade estética, muito mais a ver com a Lisboa de Cesariny do que com a lassidão e languidez que perpassa na poesia e prosa pessoanas, mas isso, quem sabe, ficará para analisar noutro artigo. Por ora, e para concluir, as práticas parodísticas foram *desenvergonhadamente* usadas pelos surrealistas

portugueses quer para criticar e afrontar os vários poderes, quer para fazer encómios e estabelecer afinidades eletivas, mas, não nos iludamos, sobretudo, para afirmarem a sua própria força artística e o virtuosismo pleno de imaginação e estrénuo da literatura que produziram debaixo de um regime adverso e opaco.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Breton, A. (2016). *Manifestos Surrealistas*. Trad. de Pedro Tamen. 4.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Livraria Letra Livre.

Bakhtin, M. M. (2010). *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*. Trad. de Yara Frateschi Vieira. 7. ed. São Paulo: Hucitec.

\_\_\_\_ (2011). *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

Barthes, R. (1975). *Escritores, Intelectuais, Professores e Outros Ensaios*. Trad. de Graciete Teixeira, Arnaldina Sousa, et al. Lisboa: Presença.

Cesariny, M. (1982). *Pena Capital*. Lisboa: Assírio& Alvim, 1982.

\_\_\_\_ (1997). *A Intervenção Surrealista*. Lisboa: Assírio& Alvim.

\_\_\_\_ (2004). *Horta de Literatura de Cordel (Antologia)*. Lisboa: Assírio & Alvim

\_\_\_\_ (2007). Mário. *Uma grande Razão: Os Poemas Maiores*. Lisboa: Assírio & Alvim.

\_\_\_\_ (2015a). *As Mãos na Água, a Cabeça no Mar*. 3.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Assírio & Alvim.

\_\_\_\_ (2015b). *O Virgem Negra: Fernando Pessoa Explicado às Criancinhas Naturais e Estrangeiras por M.C.V.* 3<sup>a</sup> edição. Lisboa: Assírio& Alvim.

Correia, V. (2010). *Homossexualidade no Livro do Desassossego de Fernando Pessoa*. Lisboa: Edições Colibri.

Franco, A. C. (1996). *Poesia Oculta*. Lisboa: Veja.

Helder, H. (org.) (1985). *Edoi Lelia Doura: Antologia das Vozes Comunicantes da Poesia Moderna Portuguesa*. Lisboa: Assírio & Alvim.

\_\_\_\_ (2021). *Poemas Completos*. 2.<sup>o</sup> ed. Porto Editora: Porto.

Hutcheon, L. (1985). *Uma Teoria da Paródia*. Trad. de Tereza Louro Pérez. Lisboa: Edições 70.

Genette, G. (2010). *Palimpsestos: A Literatura de Segunda Mão*. Trad. de Cíbele Braga, Erika Viviane Costa Vieira (et al). Belo Horizonte: Edições Viva Voz.

Kristeva, J. (1969). *Introdução à Semanálise*. Trad. de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Debates.

Marinho, M. de F. (1986). *O Surrealismo em Portugal e a Obra de Mário Cesariny de Vasconcelos*. Porto: Faculdade de Letras. (Tese de Doutoramento em Literatura Portuguesa).

Martins, F. C. (2016). *Mário Cesariny e o Virgem Negra: ou a Morte do Autor e o Nascimento do Actor*. Lisboa: Sistema Solar.

Martins, J. C. (1991). “Recepção Parodística de Cesário Verde, Sá-Carneiro e F. Pessoa no intertexto surrealista”. *Letras&Letras*. 1991. Disponível em: <http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/letras/candid04.htm>

\_\_\_\_ (1995). *Teoria da Paródia Surrealista*. Braga: Edições APPACDM Distrital de Braga.

Matos, M. V. L. (2017). *Introdução aos Estudos Literários*. Coimbra: Edições Almedina.

Negreiros, A. (2016). *Manifestos*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Pessoa, F. (2002). *Poesia de Álvaro Campos*. Lisboa: Assírio & Alvim. (Teresa Rita Lopes (ed.)).

Rocha, C. (2024). *O Essencial sobre o Surrealismo Português*. Lisboa: Imprensa Nacional.

Santa'Anna, R. (2003). *Paródia, Paráfrase & Cia*. São Paulo: Editora Ática.

Segre, C. (1999). *Introdução à Análise do Texto Literário*. Trad. de Isabel Teresa Santos. Lisboa: Editorial Estampa.

Silva, V. M. de A. (1999). *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina.

Sousa, R. (2016). *A Presença do Abjeto no Surrealismo Português*. Lisboa: Esfera do Caos.

\_\_\_\_ (2024). *Cesariny e o Monstro Pessoa: (re)visões de Fernando Pessoa na obra de Mário Cesariny (1944-2006) em Angola, Guiné-Bissau e Moçambique, 1961-1974*. Lisboa: Tinta da China.

Verde, C. (1970). *Obra completa de Cesário Verde*. Joel Serrão (org.), 2.<sup>a</sup>. ed. Lisboa: Portugália, 1970.