

# A poética de Mário Cesariny de Vasconcelos e o humor negro

---

## *Mário Cesariny de Vasconcelos' Poetics and Dark Humor*

Valci Vieira dos Santos\*  
Universidade do Estado da Bahia - Uneb  
Faculdade do Sul da Bahia - FASB

294

---

**RESUMO:** O uso do humor, sob forma de expressão, ao longo da história, tem servido como arma de combate e denúncia nas mãos de escritores e poetas que se veem incomodados diante de adversidades e misérias sociais. Mário Cesariny de Vasconcelos, poeta português surrealista, é um desses poetas que não perdeu de vista os mais diferentes quadros sociais pintados com as cores da dor, do sofrimento e da repressão, e, por isso mesmo, faz acionar seu potencial crítico e destrutivo, através do riso, cuja arma giratória alcança as classes burguesa e operária, além de desferir golpes contra a ideologia política, a morte e o heroísmo. Para a elaboração deste trabalho, objetiva-se identificar a presença do humor na poesia do poeta luso, especialmente o humor negro, à luz dos estudos empreendidos por Lélia Maria Parreira Duarte, em sua obra “Ironia e humor na literatura” e nas reflexões de André Breton, em “Manifestos do surrealismo”.

**PALAVRAS-CHAVE:** Poesia portuguesa surrealista - Mário Cesariny de Vasconcelos. Mário Cesariny de Vasconcelos - Humor negro. Mário Cesariny de Vasconcelos - Surrealismo.

**ABSTRACT:** The use of humor, in the form of expression, throughout history, has served as a weapon of combat and complaint in the hands of writers and poets who find themselves troubled in the face of adversity and social miseries. Mário Cesariny de Vasconcelos, a surrealist Portuguese poet, is one of those who has not lost sight of the most different social pictures painted with the colors of pain, suffering and repression. For this reason, he triggers his critical and destructive potential through laughter, a rotating weapon that reaches the bourgeois and working classes alike, in addition to striking blows against political ideology, death and heroism.

---

\* Doutor em Estudos Literários-Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF).

In this paper, the identification of the presence of humor in the poetry of the Portuguese author, especially dark humor, in the light of the studies undertaken by Lélia Maria Parreira Duarte, in "Irony and humor in literature", and in André Breton's reflections in "Manifests of Surrealism", is the goal.

**KEYWORDS:** Surrealist Portuguese Poetry - Mário Cesariny de Vasconcelos. Mário Cesariny de Vasconcelos - Dark humor. Mário Cesariny de Vasconcelos - Surrealism.

O mundo que se coloca diante da força da criação e representação da literatura, de cariz irônico e humorístico, nos leva a manter distância de generalizações apressadas, e, de quando em vez, aponta caminhos em direção ao maravilhoso, ao absurdo e ao insólito, de modo que tenhamos a oportunidade de nos rebelar contra a linearidade do absoluto, ou, até mesmo, romper com o véu que quase sempre tenta esconder a mobilidade e o estranhamento de textos que nos fazem questionar a realidade concreta, por intermédio do jogo ficcional.

Ao aceitarmos entrar no jogo ficcional, proposto por essa literatura criativa/representativa, deparamo-nos com expressões literárias que nos colocam num ringue prenhe de dissimulações. O *humoresque*, ou simplesmente humor, considerado ironia de conciliação, ou de segundo grau, se apoia na chamada ironia retórica, cujo objetivo é desmistificar a própria ironia. Esta finca suas bases estruturantes, conscientemente, na e pela linguagem, presente no plano do significante e da significância, anunciando, a impossibilidade de se fixar um sentido ou apenas um viés de crítica, em face do universo textual e de suas plurissignificações, especialmente no texto literário. Aliás, a esse respeito, Lélia Parreira Duarte, em sua obra *Ironia e humor na literatura*, faz a seguinte reflexão:

Uma das mais fecundas formas de apresentação da ironia no texto literário é essa multiplicação de perspectivas e/ou de vozes na narrativa, esse dialogismo que alterna sujeitos e receptores no plano do enunciado, indicando haver por trás deles uma entidade que os controla (DUARTE, 2006, p. 48).

Noutra passagem da aludida obra, Duarte, ao discorrer sobre a concepção do humor como ironia, evidencia a figura do escritor diante de seu objetivo de expressar emoções ao fazer uso do mundo mágico das palavras, para falar de seus “sentimentos”, sentimentos esses geralmente demonstrados através de fingimentos e mentiras. Dentre os artistas mágicos das palavras, portanto,

Os maiores são os poetas, que garantem a prosperidade da literatura exatamente por sua malignidade e ambiguidade, pois é impossível saber se um texto é sério ou paródico, já que nele o próprio conceito de verdade está ausente (DUARTE, 2006, p. 32).

Dessa forma, a ironia retórica chama a atenção para o fato de que vivemos num vácuo insignificante, isto é, não há matéria que tenha sua essência perpetuada, já que ela se apresenta com feições diferenciadas à medida que a dinâmica social assim o exige.

A ironia retórica e o humor se beneficiam desse estado de coisas, respeitadas as peculiaridades de cada um deles: o espaço por onde transita a ironia retórica é o campo do enunciado, ao passo que o do humor é o da enunciação; a perspectiva de observação e entendimento da ironia é a do autor, pois ela estabelece interlocução com o leitor extradiegético por intermédio de artimanhas e manobras. O humor, por seu turno, não se permite ser pragmaticamente orientado, uma vez que o seu objetivo não é identificar discurso e verdade, e sim deixar à vista o caráter reversível da palavra, ou seja, a palavra concebida como significante vazio enseja a adesão de novos significados, tal qual um caleidoscópio que se apresenta, a cada movimento, combinações variadas, causando efeitos visuais diversos.

Em última análise, a ironia retórica se espraia, com desenvoltura, pelos campos da sedução e do engano, já o humor fica à vontade quando se coloca em cena ao lado dos jogos de engano, da denúncia e da desmistificação da sedução. Duarte (1994) esclarece ainda mais essa questão, quando deixa claro que o lugar do humor é o da ambiguidade e da dúvida. Em meio ao emaranhado de sua teia,

o receptor se vê impossibilitado de escolher, para o texto, significados definitivos, agravada essa situação pela instabilidade da própria linguagem, já que esta coloca à disposição do receptor um código eivado de fluidez e ludismo. Aliás, a mesma autora cita.....

Da senda das reflexões percorridas pelo humor, emerge um seu componente: o humor negro. Este tem sido conhecido, também, por humor ácido. Concebido como subgênero do humor que faz uso de situações sérias, mórbidas e de teor politicamente incorreto, procura extrair comicidade a partir de quadros pintados com as cores da dor e do sofrimento, até mesmo trágicos. Sua abrangência temática desfila por entre palavras que procuram descrever a morte em seus diferentes significados, nas mais diversas culturas, pelos horrores da discriminação e suas mais múltiplas manifestações, de doenças, guerras e desgraças.

Mas o campo de atuação do humor negro não para por aí. Ideologia política e os temas do heroísmo servem também de matéria-prima para escritores e poetas em face de quadros sociais que se desnudam diante de sua potência vocal. Uma das grandes vozes teóricas e poéticas que abriram caminho para a presença do humor negro na literatura, sem dúvida, foi André Breton, especialmente em sua indispensável *Anthologie de l'Humour Noir*. Nesta obra, seu autor esclarece aos leitores que o humor negro está limitado por muitas coisas, dentre elas, a estupidez, a ironia cética, a piada não séria. Além disso, deixa evidente que o humor negro é inimigo mortal da sentimentalidade com ar perpetuamente acuado, e que a poesia, por outro lado, não deve submeter o seu espírito a artifícios caducos, obsoletos; ao contrário, a poesia precisa ser esse terreno que se expõe ao poder frutificador do sol.

A partir dessas considerações iniciais sobre a ironia e o humor, pretendemos ler a poesia de Mário Cesariny de Vasconcelos que, a nosso ver, propõe constituir-se numa matéria poética muito elaborada em que o humor negro garantiu o seu

espaço com desenvoltura. Entretanto, antes de adentrarmos no diálogo que o poeta luso estabelece com o humor, entendemos ser relevante inseri-lo, historicamente, nas discussões de cunho sobretudo literário que marcaram o seu fazer poético.

### A veia surrealista do poeta luso

Mário Cesariny de Vasconcelos nasceu em 1923 e faleceu em 2006, na cidade de Lisboa. É considerado um dos maiores nomes do movimento surrealista português. Portugal é o país europeu onde mais tardiamente aconteceu esse movimento artístico. Um dos motivos desse atraso é apontado pelo próprio Cesariny, por ocasião de uma entrevista concedida ao *Jornal de Letras*, nº 38, de 3 a 16 de agosto de 1984:

Acho que o motivo principal foi a existência de uma ditadura. Se fizéssemos um movimento íamos presos. Não era essa a nossa ideia. A nossa ideia era não irmos presos. Claro que era possível ter formado um movimento, é possível ser-se mártir, ou herói, matar-se alguém ou ser-se morto. Mas a verdade é que tínhamos um certo amor à vida (apud SARAIVA, 1986, p. 14).

298

A ditadura a que Cesariny se refere teve lugar nos idos de 1926, se estendendo até o ano de 1974. Foram cerca de 48 anos de regime ditatorial, inibidor das mais diferentes expressões artístico-culturais, inclusive literárias. O surrealismo surge, então, em terras lusas, exatamente num momento bastante conturbado politicamente. E é do surrealismo francês que o movimento artístico-literário português vai se alimentar. Essa influência já se faz notada, quando, em 1947, Alexandre O'Neill, um dos mentores do movimento, em Portugal, envia a Cesariny uma missiva com o seguinte teor:

Lista dos livros que não devem comprar, por eu já ter:

'Manifestos' - Breton  
Lautréamont (antologia)  
Histoire Surréalisme'

Freud 'La Histeria'  
Kafka 'La Metamorfosis'  
Rimbaud 'Obras Completas'  
e mais não me lembro (apud SARAIVA, 1986, p. 29).

Os *Manifestos do Surrealismo* (1924, 1930), de André Breton, com os seus postulados, tornaram-se uma espécie de cartilha para o Grupo Surrealista criado em Lisboa, reunindo-se, em torno dele, além de seu idealizador Cândido da Costa Pinto, nomes como os de Marcelino Vespeira, Moniz Barreto, Alexandre O'Neill, Fernando Azevedo e Mário Cesariny de Vasconcelos.

Na esteira de Breton, os postulados do movimento entendiam que a Arte deveria representar a expressão do que vai além da realidade, colocando-se, assim, acima da realidade, sugestão flagrantemente percebida no prefixo francês *sur* da palavra *surréalisme*. São emblemáticos alguns princípios norteadores do movimento constantes do Manifesto de 1924, valendo a pena citá-los, aqui, a começar pela própria concepção do termo Surrealismo:

Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, for a de toda preocupação estética ou moral.

E os *Manifestos* seguem tentando esclarecer em que consiste o Surrealismo, bem como apontam seus objetivos:

O Surrealismo repousa sobre a crença na realidade superior de certas formas de associações desprezadas antes dele, na onipotência do sonho, no desempenho desinteressado do pensamento. Tende a demolir definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos, e a se substituir a eles na resolução dos principais problemas da vida.

E mais: num dos subtítulos do Manifesto de 1924: "Segredos da Arte Mágica Surrealista", André Breton apresenta uma espécie de "guia" da arte da escrita, com suas sugestivas recomendações, quais sejam, por exemplo: "Composição surrealista escrita, ou primeiro e último jato". Do bojo desta recomendação, é

possível ler a seguinte pérola: “Escreva depressa, sem assunto preconcebido, bastante depressa para não reprimir, e para fugir à tentação de se reler. A primeira frase vem por si, tanto é verdade que a cada segundo há uma frase estranha ao nosso pensamento consciente pedindo para ser exteriorizada”. Noutra recomendação - “Para escrever falsos romances” -, em tom fortemente irônico, o autor do Manifesto procura estabelecer interlocução com aquele que poderia vir a escrever um romance, e passa a apresentá-lo uma verdadeira fórmula da arte da escrita surrealista, num chamamento que beira à informalidade: “Você, seja quem for, se é de seu agrado, faça queimar algumas folhas de louro, e sem atizar este fogo fraco, e comece a escrever um romance. Você tem a permissão do surrealismo: basta você mudar a agulha de ‘Tempo bom e estável’ para ‘Ação’ e a mágica está feita”.

É desta fonte primeva, portanto, que os surrealistas portugueses vão beber e se embriagar. A bebida que inicialmente ingerem passa a fazer efeito e os provoca a realizar eventos que vão marcar a fase embrionária do surrealismo em terras portuguesas: exposições de arte, com sua inevitável provocação no público, que se scandalizou diante do novo, deixando ainda mais animado “o clima propício aos fins renovadores que objetivava”, nas palavras de Massaud Moisés (2013, p. 410); a publicação de Comunicações (*A Afixação Proibida*, v.g.) e os empreendimentos editoriais de Mário Cesariny de Vasconcelos (*Antologia do Cadáver Esquisito*, de 1961; *Surreal/Abjeccionismo*, de 1963; e *A Intervenção Surrealista*, de 1966).

Os empreendimentos editoriais não pararam por aí. Dentre os já conhecidos do público, vem a lume a *Antologia Grifo*, a qual, segundo Moisés (2013, p. 411), ao citar Melo e Castro, diz que “mais importante e ativo [...] foi o aparecimento de um renovado Surrealismo/Abjeccionismo caracteristicamente de Lisboa, [...], procurando e atingindo uma ação social e política de verdadeiro *underground*” (grifo do autor).

Além de exposições, publicação de Comunicações e de importantes empreendimentos editoriais, também se destacaram as reuniões em que se faziam presentes participantes de grupos que discutiam os novos ares da expressão literária portuguesa. Os Cafés se tornaram pontos de encontro para essa geração de pensadores e literatos: “Café Herminius”, “Café Lisboa Moderno”, “Café A Cubana”.

No chamado “Café Gelo”, por exemplo, o abjeccionismo, substituto ou metamorfose portuguesa do Surrealismo, de acordo com Moisés (2013), é definido por Pedro Oom, um de seus frequentadores:

É, antes de tudo, uma atitude concebida para a sobrevivência do indivíduo sem lhe coartar a livre floração da personalidade [...]; também se acredita numa Realidade Absoluta e o seu fim é o mesmo do surrealismo: a transformação dos valores básicos da sociedade ‘moderna’, dita civilizada, através da transformação moral e espiritual do indivíduo isolado, isto é, considerado isoladamente como um todo e não como peça da coletividade, pois os homens não trabalham e sofrem com o pensamento na coletividade, mas somente para a felicidade própria. [...] A diferença fundamental entre surrealismo e abjeccionismo está no seguinte: nós também acreditamos na existência de um determinado ponto do espírito onde a vida e a morte, o alto e o baixo, o sonho e a vigília, etc., deixam de ser contraditoriamente apercebidos, mas cremos igualmente na existência de um outro ponto do espírito onde, simultaneamente à resolução das antinomias se toma consciência das forças em germe que irão criar novos antagonismos” (OOM, Pedro, apud MOISÉS, 2013, p. 412).

Assim, com esses pressupostos consignados através de desenhos que dão forma ao movimento surrealista nacional, novas portas se abrem e anunciam uma miríade de possibilidades à expressão como consciência da vida. Esta expressão, por seu turno, faz cair por terra as fronteiras existentes entre a arte e a vida, ao colocar em xeque o conceito de autonomia estética. E é justamente de posse de uma nova expressão como consciência da vida, que o poeta surrealista passa a recuperar a dimensão mítica e maravilhosa do real. Trata-se do que passaram a chamar de idade futura. Os surrealistas referendam-na como a Idade do Ouro Futura, que consistiria no fechamento do ciclo evolutivo da humanidade, retornando a um tempo primordial, anterior ao encetamento do racionalismo.



Ao aludir-se sobre essas reflexões, António Maria Lisboa, poeta também surrealista, autor de *A Afixação Proibida* (1953), manifesto escrito em coautoria com Cesariny, assim expõe o seu pensamento:

*A Futura Idade de Ouro*, para muitos, será aquela em que o poder de compra deixe de existir para se contrapor o Poder de Posse independente do Ouro-moeda. Para nós a *Idade de Ouro* é de todos os Tempos e nasce da multiplicação da vida de todos os Poetas - pois todos os Poetas possuem independentemente do Ouro-moeda, eles são *Magos!*, e a Idade de Ouro Futura não é mais do que a Ressurreição Poética de Todos os Homens.

Se a vida “social” do Poeta nos pode parecer erradamente miserável, porque o é quase sempre economicamente, reparando bem vemos que mais ninguém sobre a Terra viveu a *Verdadeira Vida*, conjugação magnífica do Sonho e da chamada Realidade: a Surrealidade - [...] (LISBOA, 1995, p. 44).

António Maria Lisboa, ao tecer comentários sobre a identificação dos surrealistas com a idade futura, chama a atenção para a “ressurreição poética de todos os homens”, isto é, o homem, ao rejeitar a sua “vida social”, consegue chegar à plenitude de sua identidade, ao mais autêntico conhecimento do mundo, que decorre da confluência da visão integradora do sonho com a da realidade. Dessa confluência, portanto, emerge o sonho como parte integrante do real, dando margem à construção de ideias e pensamentos inexplicáveis, iluminados, colocando-se, em oposição, às construções herméticas, turvas, que impedem que a luz integradora do sonho e da realidade torne a linguagem libertadora, a partir de uma relação magnética que se estabelece entre o significante e o significado, oferecendo à escrita uma técnica própria, detentora de um potencial multivocal.

O poeta surrealista é, portanto, esse ser que não mede esforços para se despersonalizar, quando assim for necessário, a fim de alcançar o pensamento racional, o qual, por seu turno, tem sua gênese na perspectiva de conhecimento do real. Ademais, o abandono de sua identidade social fá-lo seguir em direção ao novo, do ainda não dito, já que a sua noção de alteridade viabiliza uma visão

que se quer alvissareira. Nessa mesma direção, Breton (1969, p. 51) nos remete à figura do poeta que se mostra acessível ao fazer poético:

Mande vir com que escrever, depois de se ter instalado num lugar tão favorável quanto possível à concentração do seu espírito sobre si mesmo. Coloque-se no estado mais passivo ou receptivo que puder. Abstraia do seu génio, dos seus talentos, e dos de todos os outros.

Ao que nos parece, também foi essa a direção seguida por Mário Cesariny de Vasconcelos. A tentativa de comprovação fomos buscá-la na sua poesia. Já de início, as pistas podem ser encontradas no notável poema “a antonin artaud”, constante da obra *Pena Capital* (1957), pistas estas que apontam para a identidade multifacetada do poeta, pelo menos no que se refere ao conflito estabelecido entre a sua identidade e a identidade social. Senão, vejamos:

Haverá gente com nomes que lhes caiam bem.  
Não assim eu.  
De cada vez que alguém me chama Mário  
de cada vez que alguém me chama Cesariny  
de cada vez que alguém me chama de Vasconcelos  
sucede em mim uma contracção com os dentes  
há contra mim uma imposição violenta  
uma cutilada atroz porque atrozmente desleal (VASCONCELOS, 2004, p. 49).

É de se notar, aprioristicamente, neste poema, a coincidência de dados informativos referentes ao próprio nome da figura do autor empírico e a do sujeito poemático. Isso nos leva a acreditar que Cesariny propõe uma nova noção surrealista de poeta, ao inserir, nas linhas do poema, uma figuração de autor como alguém que vive nas sendas da matéria poética, sendo-lhe pouco provável dissociar-se de sua obra, o que nos faculta possibilidades de leituras várias do texto literário.

Mas Cesariny não para por aí. A linguagem, para ele, dá as cartas. A identidade que se quer verdadeira é colocada na berlinda. Na segunda estrofe do referido poema, questiona-se a existência de uma identidade social em detrimento de uma identidade pura, já que, no âmbito do Surrealismo, a noção de identidade

pura aparece associada à desautomatização da percepção humana capaz de romper com estruturas racionais, as quais são concebidas como castradoras de ideias e pensamentos do mundo real em todas as suas mais plúrimas manifestações:

Como assim Mário como assim Cesariny como assim ó meu deus  
 de Vasconcelos?  
 Porque é que querem fazer passar para o meu corpo  
 uma caricatura a todos os títulos porca?  
 Que andavam a fazer com a minha altura os pais pelos baptistérios  
 para que recebesse em plena cara semelhante feixe de estruturas  
 tão inqualificáveis quanto inadequadas  
 ao acto em mim sozinho como a vida puro  
 eu não sei de vocês eu não tenho nas mãos eu vomito eu  
 não quero  
 eu nunca aderi às comunidades práticas de pregar com pregos  
 as partes mais vulneráveis da matéria

No poema, em sua Parte II, ainda de acordo com os postulados surrealistas, é preciso dar à linguagem o tratamento poético que ela merece, ou seja, através do pensamento poético, as palavras avultam-se em plena liberdade, num frenesi de voos desconcertantes. As palavras surgem a partir de uma relação amistosa, desenvolta e pactual entre significante e significado. Essa relação proporciona o surgimento de palavras que promovam a comunicação, mesmo diante de um aparente caos verbal, de certo rasgo de escrita poética e de uma explosiva dessacralização de estruturas linguísticas formais, pois “haverá uma idade em que serão esquecid[a]s por completo / os grandes nomes opacos que hoje damos às coisas”, como evidenciadas, ao longo da produção literária surrealista, flagrantemente presentes na poesia de Cesariny, materializadas por ele mesmo, a seguir:

Haverá uma idade para nomes que não estes  
 haverá uma idade para nomes  
 puros  
 nomes que magnetizem  
 constelações  
 puras  
 que façam irromper nos nervos e nos ossos  
 dos amantes  
 inexplicáveis construções radiosas

prontas a circular entre a fuligem  
de duas bocas  
puras

Ah não será o esperma torrencial diuturno  
nem a loucura dos sábios nem a razão de ninguém  
Não será mesmo quem sabe o único mestre vivo  
o fim da pavorosa dança dos corpos  
onde pontificaste de martelo na mão

Mas haverá uma idade em que serão esquecidos por completo  
os grandes nomes opacos que hoje damos às coisas

Haverá  
um acordar

### A poética de Cesariny e o humor negro

Como já trazidos à tona em outro momento deste texto, os aspectos que vão marcar o Surrealismo, em sua gênese, apontam para o imaginário extraído do sonho e para as experiências criadoras automáticas. O automatismo artístico propõe o extravasamento de impulsos criadores do subconsciente, sem que a razão e/ou o pensamento exerçam controle sobre eles. O papel torna-se, dessa forma, o espaço destinado ao deslizamento de desejos interiores profundos, sem se ater à coerência, aos significados ou à adequação etc.

No mesmo espaço existente no papel, outra linha de atuação surrealista se faz presente: a onírica. Esta busca a transposição do mundo dos sonhos para o universo artístico. As duas linhas de atuação - a criação automática e a onírica -, fazem do Surrealismo esse movimento artístico que prima por uma arte livre da razão, que traduz a expressão direta dessas zonas que não se acham na superfície do pensamento, e sim naquelas ocultas. É como se o artista estivesse sonhando acordado no momento de sua criação.

Ao acionar essas duas linhas responsáveis pelo processo criativo do artista, afloram-se determinadas atitudes surrealistas deflagradoras de pensamentos e atitudes: a loucura, as imagens violentas, o devaneio, o ilogismo, a hipnose, o

sonho, o impacto do inusitado, o humor sarcástico, o humor negro etc. Deste último, especialmente, passamos a tratar, a partir de agora, com o fito de demonstrar como ele se manifesta na poesia de Cesariny, ao apontar seu artefato giratório em direção a uma sociedade repressora, castradora, sobretudo no campo artístico-literário. Resta-lhe, portanto, acionar sua arma de combate sob todas as formas, de modo que atinja “a indiferença poética, a distração artística, a pesquisa erudita, a especulação pura, [...] os economizadores de espírito”.

Para fazer sua arma de combate funcionar a todo vapor, Cesariny lança mão daquilo que Saraiva e Lopes (2010, p. 1046) chamam de processos de escola:

sequências anafóricas ou paralelísticas, por vezes de inventário caótico, e animadas por jogos verbais; a absurdez provocativa de pseudodefinições, pseudo-etimologias ou pseudomicromitologias; diálogos desconexos e outras formas de sem-sentido; paródia; exercícios de automatismo frásico; tentativas de poesia autográfica ou caligramática; e, de vez em quando, alguns versos certos de veemência passional, de sarcarmo, de relance sobre situações corriqueiras mais ou menos grotescas, sobre ridículos quotidianos (alheios ou próprios) e sobre experiências íntimas.

Assim, Mário Cesariny de Vasconcelos se depara com uma realidade que se desfigura, se desmembra, envolta num caos que se transforma em matéria poética atravessada pelo percurso descrito entre o mundo e a imaginação. A comoção do poeta, diante do real, o faz redescobri-lo, reinventá-lo, e passa a ganhar contornos transfiguradores, por intermédio do manejo da linguagem recriadora do mundo, nas palavras de Moisés (2013, p. 414-415), cujos versos 1, 2 e 5 foram extraídos do poema intitulado “Poema podendo servir de posfácio”:

Ruas onde o perigo é evidente  
Braços verdes de práticas ocultas  
Duendes  
Barcos de silêncio que atravancam  
Cadávares à tona de água

As “Ruas onde o perigo é evidente” se transformam em passagem do poeta que deambula por elas em direção aos mais diferentes destinos, os quais se tornam alvos de observação, como se pode depreender da parte XVIII do “Discurso sobre a reabilitação do real quotidiano”. Nestes versos dispostos abaixo, é possível perceber a crítica que o eu lírico faz ao governo, mui provavelmente ao governo da ditadura salazarista. Ao brincar com a palavra *ditadura*, dividindo-a em duas: dita dura, além de jogar com a semântica das palavras “dura” e “pena”, o eu poético indica tratar-se de tema de conversa de mesa de bar. E passa a descrevê-la, ironicamente, a partir de cenas compostas com seres caricaturados: “dois picapaus querelam”, “pássaro cantor” e “um senhor avestruz engole ovos estrelados”. O retrato social, esboçado no interior do “Café Portugal”, passa, também, a ser alvo do humor negro, pois fácil é perceber que, para o eu lírico, o desprazer de se deparar com uma cena típica do quotidiano se transmuda em prazer, em riso, sobretudo com a imagem construída a partir da palavra “toupeira”:

XVIII

À hora X, no Café Portugal  
à mesa Z, é sempre a mesma cena:  
uma toupeira ergue a mãozinha e acena...  
Dois picapaus querelam, muito entusiasmados:  
que a dita dura dura que não dura  
a dita dita dura - dura desdita!  
Um pássaro cantor diz que isto assim é pena  
e um senhor avestruz engole ovos estrelados

Além de questões de ordem política, as que exibem o cerceamento de expressão e de opinião, numa flagrante denúncia à falta de liberdade e de luta ideológica, também se tornam alvos do humor negro do poeta, para quem a realidade desgraçada pode ser melhor enfrentada, com a força do riso. Essa realidade risível, portanto, coloca sobre as mãos do eu lírico uma abundante massa literária de cariz social, como demonstrada no poema “Pastelaria”, cujo teor literário aponta para a importância de se dizer o que pensa, com ares de denúncia, ainda que seja sob a forma de gargalhadas:

[...] Que afinal o que importa é não ter medo de chamar o gerente e dizer muito alto ao pé de muita gente:  
Gerente! Este leite está azedo!  
Que afinal o que importa é pôr ao alto a gola do peludo à saída da pastelaria, e lá fora - ah, lá for a! - rir de tudo  
No riso admirável de quem sabe e gosta ter lavados e muitos dentes brancos à mostra [...]

Da galeria de quadros poéticos de Cesariny, de aspecto irônico/humorístico, um poema se avulta, dada a sua relevância, quando, quem se coloca no centro do redemoinho, é a própria figura do poeta: “O poeta cai pela segunda vez”. O eu poemático se vê em meio a um imbróglcio de situações adversas que o tornam um ser vulnerável, um alvo fácil. Esse estado de coisas provoca em seu ser as mais diferentes reações.

Na primeira estrofe do poema, dá-se uma sucessão de situações corriqueiras mais ou menos grotescas. O poeta chora, busca, anda, volta, sente, num frenesi que beira à loucura. Ora, diante desse estado de embriaguez mental, o que lhe restaria senão o riso, o humor? O humor - e o humor negro - se transforma numa arma em punho, e passa a mirar o que vê pela frente de modo sinistro. A diarreia e o vômito que saem do poeta se transfiguram em expurgo representativo de tudo aquilo que se quer rejeitado, como a “ordem capitalista” e “a orquestra dos silêncios”. Este último marca a *coincidentia oppositorum* presente na dicotomia orquestra/silêncio, um dos elementos caracterizadores do surrealismo. Em última análise, como o próprio título do poema sugere: “O poeta cai pela segunda vez”, o que o mantém de pé, em verdade, ainda que ele caia uma, duas ou três vezes, é a força do humor que se instaura em seu ser, em sua permanente renovação de espírito, por isso “pôs-se a rir do logro é um tanto sinistro / mas é inevitável é um bem é uma dádiva.  
[...]:

O poeta chorava  
o poeta buscava-se todo  
o poeta andava de pensão em pensão  
comia mal tinha diarreias extenuantes

mas buscava uma estrela, talvez a salvação.  
O poeta era sinceríssimo, honesto, total.  
Raras vezes tomava o eléctrico  
em podendo  
voltava  
não podendo  
ver-se-ia  
tudo mais ou menos  
a cair  
de vergonha  
mais ou menos  
como os ladrões

E agora o poeta começou a rir  
rir de vós ó manutensores  
da afanosa ordem capitalista  
já riu de si-mesmo, de se ter suicidado  
de ter tido diarreia de não pedir dinheiro  
o poeta viu chegar a orquestra dos silêncios  
primeiro quis só ouvir depois teve que olhar  
depois comprou jornais foi para casa leu tudo  
quando chegou à página dos anúncios  
o poeta teve um vômito que lhe estragou  
as únicas que ainda tinha  
e pôs-se a rir do logro é um tanto sinistro  
mas é inevitável é um bem é uma dádiva [...].

Ainda da galeria de quadros pintados com as cores do humor negro, expostos por Cesariny, em sua exposição surrealista, podemos localizar, em uma de suas paredes, poemas-quadros que retratam cenas do cotidiano, tendo imagens violentas, impactantes, como seu mote principal. Há quadros que exibem a dor da perda, da solidão e da ilusão/desilusão em face dos últimos acontecimentos, como, por exemplo, o que ocorre no poema “Radiograma”, em que o eu lírico deixa transparecer o conflito instaurado no “eu” da personagem, que se vê perdido em meio a sentimentos contrastantes, e, por isso mesmo, encontra-se perdido “no meio do mar” das ilusões e desilusões. Ao mesmo tempo em que se mostra iludido, ao revelar-se alegre, lúcido, *incontinenti*, muda-se de estágio, e transmuda-se para o sentimento desilusório, disfórico, eivado de tristeza. Esse jogo do entrelugar, claramente demonstrado a partir das dicotomias alegre/triste, bêbedo/lúcido, claro/obscuro, enfatiza o duplo euforia/disforia, responsável pelo desenho do perfil de um sujeito trágico que se vê perdido em meio a um emaranhado de contradições e sentimentos agônicos:



Alegre triste meigo feroz bêbedo  
lúcido  
no meio do mar

Claro obscuro novo velhíssimo obscuro  
puro  
no meio do mar

Nado-morto às quatro morto a nada às cinco  
encontrado perdido  
no meio do mar  
no meio do mar

Ainda na mesma exposição literária de Cesariny, quadros sociais que retratam o real quotidiano tornam-se alvo do humor do eu lírico. No poema “Rua da Bica Duarte Belo”, por exemplo, tipos sociais se tornam arquétipos do risível, dada às condições de penúria em que se encontram. O humor negro aciona o riso sarcástico para apontar cenas tipicamente trágicas: Um estudante sem livros e um operário desempregado.

#### ESTES PRÉDIOS SÃO QUASE DE GRAÇA

Diz a tabuleta encarnada  
À gente que passa

E é que às vezes passa uma gente engraçada:  
Um estudante sem livros, e, ao lado,  
Um operário desempregado.

Ao transitarmos pela poética de Cesariny, à procura de marcas textuais que pudessem identificar o diálogo que ela estabelece com o humor negro - modalidade de expressão surrealista materializada em poemas-quadros -, mais nos surpreendíamos à medida que que percorríamos as sucessivas salas de sua exposição literária, especialmente por conta dos lugares privilegiados que esses poemas-quadros ocupavam na galeria do poeta luso.

Eles passavam a referendar o discurso construído e veiculado pelo novo movimento estético, ou seja, o não-conformismo absoluto diante das complexas realidades da vida. Mário Cesariny de Vasconcelos se apropria desse discurso e alça voos seguros de espírito. E é na e pela linguagem que Cesariny, sem

reservas, procura tornar válidas todas as circunstâncias da vida, as quais lhe conferem uma extraordinária lucidez, facilmente percebida no jogo que faz com as palavras ao construir seus poemas-quadros.

Cesariny, portanto, segue na direção dos postulados preconizados pelo Surrealismo. Dentre eles, faz uso do humor negro para trabalhar temas políticos com viés de esquerda; o cotidiano real não passa incólume à sua imaginação aguçada. Enfim, o espírito do poeta Cesariny quando sonha se satisfaz e satisfaz o outro plenamente, através da potência de sua construção poética.

Com efeito, o poeta surrealista vive e age poeticamente, transformando e sendo transformado pela escrita.

## Referências

BRETON, André. *Anthologie de l'humour noir*. Paris: Le Livre de Poche, 2013.

BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. Rio de Janeiro: Moraes, 1969.

DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: PUC-Minas; São Paulo: Alameda, 2006.

DUARTE, Lélia Parreira. Ironia, humor e fingimento literário. *Cadernos de Pesquisa do NAPq*, Belo Horizonte, n. 15, p. 54-78, 1994.

LISBOA, António Maria. Erro Próprio. In: \_\_\_\_\_. *Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 2013.

SARAIVA, A. J.; LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Ed., 2010.

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

VASCONCELOS, Mário Cesariny de. *Burlescas, teóricas e sentimentais*: antologia de poemas. Lisboa: Presença, 1972.

VASCONCELOS, Mário Cesariny de. *Poesia: 1944-1955*. Lisboa: Delfos, 2008.

VASCONCELOS, Mário Cesariny de. *Intervenção surrealista*. Lisboa: Ulisseia, 1966.

VASCONCELOS, Mário Cesariny de. *Uma grande razão: os poemas maiores*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

VASCONCELOS, Mário Cesariny. *Pena Capital*. 3. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

Recebido em: 31 de julho de 2019  
Aprovado em: 20 de dezembro de 2019