

MÁRIO CESARINY. “A  
LIBERDADE AGITA, ACELERA,  
AFECTA, NÃO NASCE, MORRE  
EM INCÊNDIO”

*Mário Cesariny. Freedom stirs, accelerates,  
affects, is not born, dies in flames*

MARIA BOCHICCHIO

*preciseparole@hotmail.com*

*Universidade de Coimbra, CIEC - Centro Interuniversitário de Estudos Camoniano*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8584-2669>

DOI

*[https://doi.org/10.14195/0870-4112\\_3-11\\_14](https://doi.org/10.14195/0870-4112_3-11_14)*

Texto recebido em / Text submitted on: 07/05/2025

Texto aprovado em / Text approved on: 29/10/2025

**Biblos.** Número 11, 2025 • 3.<sup>a</sup> Série

pp. 333-343

## RESUMO

Este artigo propõe a partir do verso-poema “a Liberdade agita, acelera, afecta, não nasce, morre em incêndio”, uma reflexão sobre o conceito de liberdade no processo criativo de Mário Cesariny. Propomo-nos analisar as tensões entre liberdade individual, e subversão coletiva da linguagem na sua obra, marcada por uma crítica feroz ao realismo ideológico e às normatividades políticas, tanto de esquerda quanto de direita. No contexto do surrealismo português, a liberdade surge como um gesto poético e subversivo, inseparável, não convencional, mas antes uma espécie de dismantelamento da escrita pela utilização da palavra em bruto de tal modo que se fragmenta e rarefaz desarticulando-se, a fim de criar uma desconexão discursiva. A arte poética de Mário Cesariny constitui, ao mesmo tempo, uma gramática de mediação onírica do mundo e uma afirmação radical da liberdade como inquietação, rutura e resistência aos constrangimentos sociais, culturais e ideológicos do seu tempo.

**Palavras-chave:** Liberdade (individual e coletiva); Mário Cesariny; surrealismo; poética da resistência; desobediência estética.

## ABSTRACT

This article proposes, based on the verse-poem ‘Freedom agitates, accelerates, affects, is not born, dies in flames a reflection on the concept of freedom in the creative process of Mário Cesariny. We propose to analyse the tensions between freedom, individuality and collective subversion of language in his work, marked by a fierce critique of ideological realism and political norms, both left-wing and right-wing. In the context of Portuguese surrealism, freedom emerges as a poetic and subversive gesture, inseparable, unconventional, but rather a kind of dismantling of writing through the use of the raw word in such a way that it fragments and rarefies, disarticulating itself in order to create a discursive disconnection. Mário Cesariny’s poetic art constitutes, at the same time, a grammar of dreamlike mediation of the world and a radical affirmation of freedom as restlessness, rupture and resistance to the social, cultural and ideological constraints of his time.

**Keywords:** Freedom (individual and collective); surrealism; Mário Cesariny poetics of resistance; aesthetic disobedience.

Mário Cesariny nasceu em 1923, poucos meses antes da publicação em Paris do primeiro manifesto surrealista que tal como o segundo, publicado em 1930, pouca repercussão teve em Portugal, e só bastantes anos mais tarde foi objeto de atenção ativa por parte de um pequeno grupo de escritores que se declararam adeptos do programa e das proclamações neles contidos, tendo tido Mário Cesariny um papel preponderante na defesa e divulgação das ideias de Breton e dos seus companheiros. Despertando ainda jovem para a literatura e para a arte, Mário Cesariny não poderia deixar de tomar conhecimento das doutrinas e práticas neo-realistas que nos anos 30 começaram a opor-se às doutrinas e práticas modernistas e presencistas, em jornais e em revistas como *Seara Nova*, *Diabo*, *Sol Nascente*, e depois na coleção do "Novo Cancioneiro", que direta e indiretamente davam conta da gravidade dos problemas sociais ou políticos que impunha a afirmação do Estado Novo em Portugal e do fascismo e do nazismo noutros países da Europa.

Assim, não admira que os primeiros poemas, mas não só, de Mário Cesariny acusassem influências de modelos neo-realistas, como o próprio facilmente reconheceu: "A minha linguagem nos primeiros poemas era marcadamente neo-realista"(Bochicchio, 2007: 20).

Mas, não tardaria muito, já estaria a distanciar-se e a combater ironicamente, parodicamente ou humoristicamente, em textos poéticos de *Nicolau Cansado Escritor* (1945), as ideias e o estilo neo-realistas. O seu distanciamento em relação aos neo-realistas virá também a caracterizar-se pouco mais tarde por uma forte rejeição do comunismo soviético, como explica a Perfecto Cuadrado numa extensa carta inédita de 1997 sobre os primórdios do Surrealismo em Portugal, que reproduzimos

Aqui, poderás pensar que os surrealistas, portugueses, tiveram medo da cadeia e dos processos desta correlativos. Mas, ó Perfecto, na cadeia já nós estávamos, e, contrariamente aos neo-realistas, não fazíamos de uma prisão ainda maior – o cárcere – uma bandeira gloriosa para medalha futura. Pior – e é óbvio que não falo só por mim - : sabíamos, desde 1947, que tal bandeira era sobremodo para exaltação e, se possível, imediata aplicação, daquela coisa horrorosa em que o comunismo se tornou logo

a seguir à Revolução Russa. Falo dos soviets; e já antes do Stalin; desde o Lenine e até com o Trotsky.  
(Cesariny, 1997: 14)

Para Mário Cesariny que evolui rapidamente a partir de coordenadas neo-realistas em direção ao Surrealismo, a poesia é uma modalidade surrealista de operar a revolução e de subverter tudo o que estiver socialmente institucionalizado. O poeta é um agente provocatório e corrosivo dessa radical proposta de transformação revolucionária. A poesia em Mário Cesariny, serve o abalo de toda a espécie de institucionalização da existência em sociedade pelo meios mais variados, do sarcasmo, da provocação e do pastiche, da grosseria, da incoerência, da recusa (por vezes apenas aparente) ou desconjuntamento dos processos herdados, à utilização destes últimos em termos completamente fora do contexto normal.

É nesta perspetiva que “Raio de Luz”, de *Nicolau Cansado Escritor* (1945: 57), incluído em *Nobilíssima Visão* (Cesariny, 1991: 57), se pode ler como uma espécie de retrato irónico dos escritores neo-realistas:

Burgueses somos nós todos  
ó literatos.  
Burgueses somos nós todos  
ratos e gatos.

De igual forma, o poema “O Poeta Chorava” constitui também uma crítica à estética e poética presencistas e neo-realistas, capaz de as destruir com o riso de outro poeta, desta vez maiúsculo (Cesariny, 1991: 7-8):

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

O poeta era sinceríssimo honesto total  
[...]

E agora o poeta começou por rir  
Rir de vós [...]

O POETA  
destrói-vos

Acresce dizer que também os poetas românticos não recebem tratamento melhor em “Todos por Um” (novamente em *Nobilíssima Visão*), muito provavelmente por contraposição a uma irónica afirmação de Álvaro de Campos (Álvaro de Campos, 1944: 277): “Produtos românticos, nós todos / E se não fôssemos produtos românticos, se calhar não seríamos nada” (Cesariny, 1991: 31).

A manhã está tão triste  
que os poetas românticos de Lisboa  
morreram todos com certeza (...)  
Oxalá que os poetas românticos do Porto  
sejam compreensivos a ponto de deixarem  
uma nesgazinha de cemitério florido  
que é para os poetas românticos de Lisboa não terem de  
recorrer à vala comum.  
(Cesariny, 1991: 31)

Se isso aconteceu foi porque entretanto Mário Cesariny fora sacudido pela leitura de poetas portugueses como Cesário Verde e Fernando Pessoa / Álvaro de Campos, ou de poetas seus coetâneos, mas sobretudo pela leitura de surrealistas franceses, que recomendou a outros companheiros e que assim vieram vivificar a poesia portuguesa quando em França começavam a parecer esgotados. Os tempos e os desenvolvimentos dependeram, assim, da cultura, da vida social e da situação histórica e política das várias nações europeias. Ausente na Alemanha hitleriana e quase sem expressão na Itália fascista, o surrealismo tem bom impacto na Bélgica, em Espanha, em Inglaterra. Em Portugal, foi mais tardio. Como nos disse Cesariny, “no fim da Segunda

Guerra o surrealismo tinha acabado, mas nós achávamos que não tinha acabado e resolvemos adoptá-lo” (Cesariny, 1991: 31).

As palavras de Cesariny referiam-se a um pequeno grupo de jovens artistas que costumavam reunir-se em Lisboa no café *Hermínius* e que, em 1947, chegam a Paris para se avistarem com André Breton. O período de entre as duas guerras mundiais tinha ficado para trás. A falta de coerência e de sentido do tão perturbado mundo dessas décadas começava já a dar lugar aos esforços de reconstrução de uma Europa que tinha sido em grande parte destruída e ficara fortemente abalada nos seus próprios fundamentos civilizacionais. Mas os mimetismos artísticos e as energias criadoras regem-se por regras que transbordam das coordenadas históricas imediatas e encontram maneira de se desenvolver noutras circunstâncias epocais, sociais, políticas e culturais.

Falar de Cesariny é falar do surrealismo. Uma acusação feita ao movimento, historicamente ativo em França no período compreendido entre a Primeira e a Segunda Guerras Mundiais, foi a de “xenofilia”, quis torná-lo responsável por, exportando-se, contribuir do mesmo passo para uma degradação de uma arte nacional cujo primado respeitaria a França, como sustentava Apollinaire. Mas o surrealismo é o resultado de fermentos diferentes; e, não se tratando de nenhuma escola, mas antes de uma aventura da mente, disposta a pôr a própria vida em discussão, a sensibilidade surrealista instalou-se e germinou onde o terreno era mais favorável ao acolhimento da sua semente de revolta. É por este motivo que se afigura acertado afirmar que o surrealismo português chegou tarde – como, aliás, quase todas as importações intelectuais das sucessivas modernidades, descontados o futurismo e o primeiro modernismo do nosso século XX. Surgiu na segunda metade dos anos 40, num meio literário grandemente dominado pelos neo-realistas empenhados num combate por grandes transformações sociais de pendor comunista, e após vários atritos deles com os presencistas muito em especial no tocante à missão e às responsabilidades do artista na sociedade<sup>1</sup>. E

---

<sup>1</sup> São indispensáveis os vários textos de Jorge de Sena sobre o surrealismo, postumamente reunidos em *Estudos de Literatura Portuguesa – III* (213-260). Lisboa, Edições 70, 1988.

também surgiu condicionado em larga medida pela actuação da censura (a designada “comissão do lápis azul” ou “exame prévio”), ao serviço do regime político vigente ao tempo e muito atenta à defesa intransigente da chamada moralidade pública, provavelmente por a famigerada comissão pressentir que o surrealismo pretendia subvertê-la de um modo radical.

É sintomático que, num relatório da polícia política sobre uma sessão surrealista realizada em Lisboa em maio de 1949, o chefe de brigada, quanto a Cesariny, se tenha apenas preocupado em salientar a incompreensão manifestada pelo público quanto aos poemas lidos: “Os poemas tiveram o condão, segundo auscultei na assistência, de serem compreendidos unicamente pelo autor” (Ginga, 2001: doc. 4)<sup>2</sup>. É nesse quadro que se poderá entender melhor a que ponto Mário Cesariny foi, simultaneamente, um combatente da ditadura intelectual das esquerdas, a cujos exercícios Jorge de Sena viria depois a chamar de “totalitarismo da baixeza” (Lourenço, 2007: 19), e da ditadura política das direitas, recorrendo para isso a toda uma gama de recursos expressivos que podia ir dos mais subtis subentendidos até à farsa mais desabrida.

É certo que, hoje, a uma distância de perto de 70 anos, se torna muitas vezes complicado compreender o alcance de algumas formulações satíricas e irónicas. Como escreve Maria Helena da Rocha Pereira, “dentro de todos géneros literários, a sátira é o mais marcado pelos anos, ou de interesse mais efémero. Uma vez passadas ou alteradas as condições em que se originou, difícil se torna a sua exacta compreensão” (Pereira, 1950: 6). E por isso, pode acontecer tomarmos hoje como puro humor “surrealista” o que, na altura da escrita, era intencional e satiricamente orientado com um propósito de subversão, ou lermos como subversão engendrada adrede o que não passaria na época de puro divertimento surrealista. Na verdade, e num sentido sur-

---

<sup>2</sup> No relatório da PIDE sobre sessão do JUBA, maio de 1949, reproduzido em facsímile doc. 4 (extratexto), a informação prossegue dizendo, quanto aos poemas lidos por Cesariny: “Estas composições foram alcunhadas de desonestas e de mistificações. Um amontoado de monstruosidades assim como uma comunicação sobre o surrealismo, absolutamente incompreensível por 99% da assistência, um amontoado de palavras que só o autor deveria ter compreendido (...)”.

realista, subversão era-o sempre. Nessa bi-direcionalidade, todavia, estamos perante um dos processos mais caros ao surrealismo: a sátira e o sarcasmo. Parece-nos poder-se dizer que nos seus poemas e polémicas, ele combateu tudo o que lhe parecesse uma imposição desse “realismo” estreito e dogmático, muito embora a sua escrita anterior ao *Manual de Prestidigitação* apresentasse elementos derivados do realismo (com uma forte matriz citadina e discursiva inspirada em Álvaro de Campos e em Cesário Verde) e aparentados, no estilo e na intenção de protesto político, com os processos neo-realistas, ao mesmo tempo que nela se procurava proceder, com uma sustentada ironia, àquilo a que Cesariny chamou “reabilitação do real quotidiano”, como se vê, por exemplo, no poema XVII do *Discurso* em que pretende realizá-la (Cesariny, 2005: 95):

Eu em 1951 apanhando (discretamente) una beata (valiosa)  
 Num café da baixa por ser incapaz coitados deles  
 De escrever os meus versos sem realizar de facto  
 Neles, e à sua, a minha própria unidade  
 – Fumar, quere-se dizer  
 [...]

A escrita de Mário Cesariny revela-se intrinsecamente animada pela paródia, pela ironia, pelo humor mais corrosivo e cáustico, muitas vezes a raiar o absurdo e o grotesco. Encontra-se igualmente presente nela uma dimensão lúdica e provocatória que constitui uma das estratégias centrais da intervenção surrealista de Cesariny.

Pela negativa e pela positiva, Mário Cesariny iria, ao longo da sua obra, manifestar com frequência, às vezes convocando ou parodiando outros autores, as suas ideias sobre estética ou sobre a poesia, que para ele, como para Rimbaud (que traduziu) só fazia sentido na medida em que mudasse a sociedade ou a vida. Tinha assim uma noção altamente romântica e libertaria da poesia, perspectivada numa dinâmica revolucionária, em que tudo fosse desreguladoramente posto em questão e em que o romantismo fosse contrabalançado por uma vertente mais satírica e destrutiva de todas as convenções sociais e pondo vertiginosamente em questão todos os valores literários anteriores.



Cesariny acreditava numa poesia da transfiguração do real, ligada às coisas mais concretas e mais viscerais, pelos processos de uma “alquimia do verbo”, servida por uma ágil articulação do verso e da sintaxe e por um vocabulário insólito. Tudo isto, de par com a preocupação do escândalo e do escárnio, da provocação, da irreverência sem limites, do desafio aos bons costumes, do *panache*, da organização de uma espécie de desconchavo verbal que desse para irritar e enervar os bem-pensantes.

Cesariny, no dizer de Gaspar Simões, introduziu no surrealismo um “sarcasmo elíptico” (Simões, 1976: 155), em que por vezes as alusões e os subentendidos parecem contribuir para a piroeta apresentada, ou funcionam como *private joke*, não se deixando decifrar completamente. Nas últimas décadas, passou a dedicar-se mais à pintura, tendo abandonado a poesia, e chegou a declarar quando o entrevistámos: “Já não gosto de poesia, de versos. Não serve para nada” (Bochicchio, 2007: 18).

No final da vida, Cesariny, recapitulando em entrevista por citação literal o que já tinha escrito no poema “mágica” (*Manual de Prestidigitação*), continuava a definir a sua poesia como “a técnica mais proibida da mágica mais procurada”, e acrescentava: “A poesia nasce do contacto com o mundo na solidão em que nos encontramos” (Cesariny, 2005: 95). Esta formulação não aponta para nenhuma espécie de “enlevo” lírico, pois está à vista que, em Cesariny, esse contacto com o mundo é por via de regra muito agressivo quando não radicalmente demolidor. Mas a poesia representa também uma certa visão encantatória e mágica do mundo, uma visão que, reclamando-se da teoria alquímica, da “alchimie du verbe” rimbaldiana, conjugada aqui e ali com princípios da tradição ocultista, poderia configurar-se como instrumento de uma reinvenção e de uma transformação do mundo em que a autenticidade fosse atingida fora de todos os circuitos correntes de utilização da palavra ao serviço do pensamento lógico.

Cesariny não se limita a denunciar e a criticar as práticas culturais correntes; procura antes, através da poesia, “um país futuro, um projecto político de vida poética” (Cesariny, 1997: 15). Deste modo, a escrita poética pretende eximir a linguagem, ao nível dos seus códigos ideológicos e temáticos, das constrições de um pensamento estritamente lógico e racional para

redescobrir, na libertação do excessivo utilitarismo comunicacional ou literário-ornamental, o maravilhoso da aventura e da espontaneidade primordiais.

A promoção de um novo conceito de poesia convoca toda uma série de estratégias literárias e jogos linguísticos, a fim de contrabandear para a escrita os textos da tradição mais prestigiosa e poderosa, neste caso específico, a tradição judaico-cristã. Cesariny opera uma nova escrita, própria da pós-modernidade, graças ao uso desarticulado e adulterado das fontes autorais do passado. Essa re-utilização é transgressora, paródica do texto sagrado e da demais literatura, em geral com fins provocatórios, produzindo grande efeito no seu tempo, na medida em que tendia, através da farsa, a fazer tábua rasa dos modelos e/ou critérios do passado, mas sem deixar de os usar, e valendo-se da autoridade dessa linhagem. A provocação é um elemento para uma releitura da literariedade na poesia de Cesariny.

Assim se entende a necessidade de renovar criativamente a linguagem poética, revitalizando as formas de expressão existentes ou, caso isso seja possível, propondo novas formas ainda não desgastadas pelo uso, como exemplarmente afirma Cesariny na composição parodicamente intitulada “Exercício espiritual” (Cesariny, 2005: 128):

É preciso dizer rosa em vez de dizer ideia  
 é preciso dizer azul em vez de dizer pantera  
 é preciso dizer febre em vez de dizer inocência  
 é preciso dizer o mundo em vez de dizer um homem

É preciso dizer candelabro em vez de dizer arcano  
 é preciso dizer Para Sempre em vez de dizer Agora  
 é preciso dizer O Dia em vez de dizer Um Ano  
 é preciso dizer Maria em vez de dizer aurora.

O que pretendia Cesariny com esse exercício, o que procurava e o que nos propunha o movimento surrealista era, segundo Cesariny, “A defesa do amor, da liberdade e da poesia”, por via de uma série de disjunções “vicárias”, em que cada termo deveria substituir-se ao outro, assim se formulando uma

proposta de subversão da realidade a que poderiam não ser alheias algumas pretensões políticas.

A arte poética de Cesariny define-se sob a égide do jogo, da hipérbole, do excesso. O seu discurso provocatório teve grande impacto cultural no Portugal de meados do século XX, mas ao mesmo tempo foi penalizado pelos sectores bem-pensantes e convencionais. Hoje podemos considerar que a sua poesia se inscreve em pleno contexto da pós-modernidade, assinalando o que há de pioneiro e inventivo no jogo literário e nos seus registos subversivos, provocatórios, parodísticos, eróticos e burlescos. Numa palavra, para Cesariny, como para os surrealistas em geral, a poesia é uma prática que se liberta de qualquer controle da razão. A poesia afirma-se em Mário Cesariny como um ato de *liberdade livre!*

## BIBLIOGRAFIA

- Bochicchio, Maria (2007). A maravilha do Acaso. In Herberto Helder (Org.), *Cesariny, Uma Grande Razão* (15-22). Lisboa: Assírio & Alvim.
- Cesariny, Mário (1991). *Nobilíssima Visão*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- (1997). *Textos de Afirmação e Combate do Movimento Surrealista Mundial*. Lisboa: Documenta.
- (2000). *Tem Dor e Tem Puta*. Lisboa: Biblarte.
- (2005). *Manual de Prestidigitação*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Campos, Álvaro (1944). *Poesias*. Lisboa: Ática.
- Ginga, Tchen Adelaide (2001). *A Aventura Surrealista*. Lisboa: Edições: Colibri.
- Lourenço, Eduardo (2007). *Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista*. Lisboa: Gradiva.
- Pereira, Maria Helena Rocha (1950). *As Imagens e os Sons na Lírica de Guerra Junqueiro*. Porto: Livraria Portugália.
- Simões, João Gaspar (1976). *Perspectiva Históricas da Poesia Portuguesa* do Simbolismo aos Novíssimos. Porto: Brasília Editora.

