

Research Article

# De uma dupla ressonância apocalíptica em *Titânia*, de Mário Cesariny

Pedro Eiras\*

Faculdade de Letras da Universidade do Porto e Instituto de Literatura Comparada  
Margarida Losa

Received April, 2025; accepted June, 2025;  
published online October, 2025

**Abstract:** *Titânia*, a “hermetic story” written by Mário Cesariny in 1953, includes the description of an impressive end of the world. This article aims to test the double advantage of using John’s *Book of Revelation* to read Cesariny’s book. On the one hand, *Titânia*’s end of the world glosses and parodies apocalyptic destruction, echoing the imagery of Christian eschatology; on the other hand, both narratives require a game of concealment and unveiling, hermeticism and revelation. Between repetition and difference, we seek to read the two texts together: source and commentary, orthodox religious doctrine and free surrealist drift? This approach also shows how Cesariny’s description of the end of the world allows for a political stance, in praise of marginalized characters.

**Keywords:** Mário Cesariny, *Titânia*, *Revelation*, end of the world

**Resumo:** *Titânia*, uma “história hermética” escrita por Mário Cesariny em 1953, inclui a descrição de um impressionante fim do mundo. Este artigo pretende testar a dupla vantagem de recorrer ao *Apocalipse* de João para ler o livro de Cesariny. Por um lado, o fim do mundo de *Titânia* glosa e parodia a destruição apocalíptica, ecoando o imaginário da escatologia cristã; por outro, ambas as narrativas exigem um jogo de encobrimento e desvendamento, hermetismo e revelação. Entre repetição e diferença, procura-se ler conjuntamente os dois textos: fonte e comentário, doutrina religiosa ortodoxa e deriva livre surrealista? Esta abordagem mostra ainda como a descrição do fim do mundo em Cesariny permite uma tomada de posição política, num elogio das personagens marginalizadas.

**Palavras-chave:** Mário Cesariny, *Titânia*, *Apocalipse*, fim do mundo

## 1 Primeira ressonância: *Titânia* como um hipertexto apocalíptico

Em 1953, Mário Cesariny escreve uma das mais insólitas narrativas do surrealismo português: *Titânia. História hermética em três religiões e um só Deus verdadeiro com vistas a mais luz como Goethe queria*. Este texto, que apenas viria a ser publicado em 1977 – e depois, numa versão aumentada, em 1993 –, inclui a descrição de um fim do mundo. Ao longo de várias páginas, assistimos a impressionantes catástrofes terrenas e celestes, ao colapso da civilização humana, ao surgimento do Diabo – e, não menos espantoso, de Rimbaud! – em plena cidade de Lisboa. Uma tal sequência de cataclismos, destruições e caos não pode deixar de evocar um arquitrófico bíblico fundamental: o *Apocalipse*, livro escrito por um misterioso autor cristão chamado João, perseguido e exilado na ilha de Patmos – narrativa de um terrível fim dos tempos e do encontro dos justos com Deus na Jerusalém celeste, eternidade recuperada.

\*Corresponding author: Pedro Eiras, E-mail: peiras@letras.up.pt

**Copyright:** © 2025 Author. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>), allowing third parties to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material for any purpose, even commercially, provided the original work is properly cited and states its license.

Importa lembrar desde já que, como se sabe, a palavra grega *apocalipse* significa *revelação*, não possuindo qualquer conotação negativa ou catastrofista; aliás, se o fim dos tempos implica uma sequência de calamidades, a narrativa escatológica cristã implica que elas devem ser desejadas, no sentido em que correspondem a um plano divino; afinal, os cataclismos, descritos no *Apocalipse* com generosa minúcia, são apenas uma provação que a humanidade deve atravessar para atingir a recompensa dos justos. Contra esta leitura positiva, contudo, a palavra *apocalipse* é geralmente conotada com ideias de desordem, destruição, extremo terror; e é nesse sentido que começarei por convocar o livro de João para pensar o livro de Cesariny, ou seja, lerei *Titânia* como um hipertexto, livre e paródico (talvez mesmo blasfemo?), do *Apocalipse*. Dito de outro modo, tentarei ler *Titânia* como um, digamos assim, *Apocalipse segundo Mário Cesariny*.

Nesta senda, aliás, o livro dialoga com outras formas de paródia herética abundantes no surrealismo português. Como lembra José Cândido Martins em *Teoria da Paródia Surrealista*, nesse movimento «assistimos à inesperada mistura de elementos e figuras da mitologia clássica e do mundo das superstições com valores e práticas do Catolicismo, do que resulta uma intencional e carnavalesca paganização do credo cristão: ora se subvertem referências a parábolas evangélicas, ora se parodiam determinadas verdades aceites pela Fé cristã, como, por ex., a do pecado original» (1995, p. 204). Fascinado pela possibilidade de reescrever a História, os textos nucleares da civilização, os valores religiosos do Ocidente, o surrealismo glosa as Escrituras de modo a libertar nelas um potencial subversivo, recalcado mas latente. Veremos que, em Cesariny o *Apocalipse* servirá precisamente de matéria-prima para a exploração do desejo, de um caos necessário, de uma inversão carnavalesca de todas as ordens.

Em rigor, nem todas as catástrofes de *Titânia* exigem o confronto intertextual com o último livro da *Bíblia*. A narrativa inclui, por exemplo, referências a «tremor[es] de terra» (Cesariny, 1994, p. 21) que decerto pedem menos uma comparação com as catástrofes apocalípticas do que com a memória histórica dos sismos de Lisboa, incluindo o grande terramoto de 1755. Mas também é certo que um terramoto surge em Cesariny como lugar de *revelação* suprema: «Até que tudo desaba, a terra treme, as casas abandonam as pessoas. Fica-se nu, de uma nudez *exemplar*» (1994, p. 68). Por outro lado, as catástrofes apocalípticas tornam-se uma referência textual muito produtiva em passos como: «E numa noite espantosa em que o céu ficou todo traçado da espuma dos cavalos e se ouviam estrondos como de luzes» (1994, p. 60). Aqui, os cavalos podem remeter para os quatro cavaleiros do *Apocalipse* (*Ap*, 6:1-8), os «estrondos como de luzes» evocar os relâmpagos e as estrelas que caem dos céus (*Ap*, 8:10-11); e o próprio céu como lugar de terríveis aparições é um *topos* recorrente, de intenso efeito dramático, em todo o texto de João.

Mas avanço para a descrição do fim do mundo, propriamente dita, em Cesariny. Permito-me uma extensa citação:

Às duas horas, toda a gente apontava o céu brilhante e escuro: um céu de terramoto.  
 Às quatro horas fechava o comércio e as organizações do território emitiam ordens bastante desconexas: achavam uns que devia buscar-se o alto-mar com o máximo possível de gente a bordo; comunicavam outros que era de evitar-se toda a proximidade com a zona costeira.  
 A partir das quatro abortava por excesso todo o sistema de salvação colectiva. Às cinco um mar de gente inundou o Rossio e começaram com as procissões. Às cinco e pico apareceu o Diabo mas desta vez com toda a sua corte, a qual se diz constar de 72 Duques, Condes e Marqueses e 7.405.928 Mafarricos Menores. Às seis horas precisas foi visto RIMBAUD. Às sete e meia os homens desmaiavam e mulheres surpreendentes corriam por todos os lados. Às seis e trinta e cinco conseguiram apear, com mil dificuldades, o elevador de Santa Justa (torre e *passerelle*). Às sete menos um quarto apareceram AS MÃES e a terra tremeu pela primeira vez. (1994, pp. 99–100)

Na impossibilidade de analisar em pormenor toda esta sequência, na sua exuberante explosão de imagens, episódios, referências crípticas, assinalo apenas algumas semelhanças com o *Apocalipse*. Nomeadamente: como no livro joanino, esta narrativa de Cesariny constrói-se por parataxe, enumerando eventos que se justapõem, aliás numa ordem cronológica rigorosa; esses eventos são inesperados, violentos, terríveis, e fazem colapsar toda a organização social; à partida, não dependem de uma iniciativa humana, mas acontecem espontaneamente. Embora não haja aqui qualquer referência explícita ao livro de João, este impressionante colapso do mundo humano não deixa de fazer lembrar o fim dos tempos segundo o *Apocalipse*. E é precisamente uma radical anulação do tempo que Cesariny propõe:

«Isto é o fim do mundo», murmurou Carlos.

Na vertical que podia traçar-se sobre a verde figura do Duque da Terceira, Sol e Lua brilhavam reunidos, com misturados efeitos específicos. A Anulação do Tempo era tão forte que Titânia desmaiou. Teve então um sonho estranho, que nem mesmo Poesia poderá descrever: um país sem contornos onde todas as coisas eram outras e onde a perpétua transmutação de imagens atingia o fixo, o plano, o imutável. (1994, p. 101)

Em suma, mesmo nesta descrição necessariamente muito breve de *Titânia*, penso que o *Apocalipse* se revela como um hipotexto subtil mas determinante. As relações entre a escrita literária e o livro de João, de resto, já têm sido estudadas de forma abrangente; penso em estudos como *Apocalyptic Patterns in Twentieth-Century Fiction*, de David J. Leigh (2008), ou *Poetry and Apocalypse*, de William Franke (2009), por exemplo. Para a minha leitura de *Titânia*, entretanto, interessam-me sobretudo as obras literárias que remetem para o *Apocalipse* sob uma matriz menos teológica do que poética. A título de exemplo, penso num texto de Herberto Helder incluído em *Apresentação do Rosto* (1968), e depois, muito reformulado, em *Photomaton & Vox* (1979). Cito um breve excerto:

Encontrei-me ainda algumas vezes com o psicanalista. Nessa altura ele interessava-se pelo Apocalipse. Falávamos durante horas sobre a besta com a grande prostituta de escarlate assentada entre os cornos, sobre os cavalos, os sete candelabros, os terríficos gafanhotos de rosto humano e cabelos longos como os cabelos das mulheres. Eu saía do consultório fervendo de inspiração. Escrevi enormes poemas apocalípticos e o psicanalista pôs-se a examiná-los. (Helder, 1995, p. 31)

Este texto, que não posso analisar aqui em detalhe, é muito diferente das páginas apocalípticas de *Titânia*; num registo metatextual, ele permite sobretudo recensear o valor poético do *Apocalipse*, tanto em si próprio como enquanto inspiração de novas escritas, esvaziando-o de qualquer doutrina teológica ou sequer moral, e emancipando o valor estético das suas imagens. Convertendo-se em matéria-prima para «enormes poemas apocalípticos», o livro de João, surpreendentemente, é agora menos um significado teológico do que um significante poético.

Ora, ao contrário de Herberto, Cesariny não evoca as imagens apocalípticas de forma explícita; não há, em *Titânia*, «a besta com a grande prostituta de escarlate assentada entre os cornos», nem «os sete candelabros», nem «os terríficos gafanhotos de rosto humano». Por outro lado, surge em Cesariny, como no *Apocalipse*, uma estrutura cumulativa de eventos insólitos, muitas vezes cataclísmicos. Como em Herberto, esses eventos não estão ao serviço de qualquer designio divino, acontecem simplesmente enquanto estrutura poética, imaginário surrealista, gozo de uma glosa livre das catástrofes. Ou seja, não basta anunciar o fim do mundo: é preciso explorar, minuciosamente, e com intenso prazer estético, a sucessão de terremotos, céus estranhos, multidões desorientadas, diabos, duques, condes, marqueses, mafarricos menores, poetas visionários redivivos – o intenso gozo das imagens.

E contudo, se esta leitura permite aproximar os textos de João e de Cesariny (e ainda de Herberto Helder), importa também mostrar como *Titânia* se afasta do *Apocalipse*, matéria-prima trabalhada afinal com liberdade, paródia, ou mesmo iconoclastia.

Começemos pelo óbvio: *Titânia* não pretende ser um texto religioso, transmitindo uma verdade metafísica absoluta. Em nenhuma página esta narrativa se propõe como uma revelação endereçada por Deus a uma testemunha, um apóstolo, um justo. Mesmo se o surrealismo considera a escrita poética, à luz da magia, da alquimia e do sagrado, como uma forma de conhecimento supremo da realidade, *Titânia* é mais depressa um texto irónico e experimental do que doutrinador. Cito uma passagem particularmente esclarecedora: «Há princípios? Há fins? Há verdade e mentira? São punidos os maus? Exaltados os simples? É bem possível sim senhor. Para quem gosta. Titânia, porém, é outra coisa» (Cesariny, 1994, p. 67). Há aqui um jogo evidente com a narrativa bíblica, incluindo um juízo divino, mas *Titânia* é «outra coisa», coisa construída sobre o *Apocalipse* e simultaneamente oposta ao *Apocalipse*, rebelde às dicotomias princípio-fim, bem-mal, justos-réprobos.

Na verdade, em Mário Cesariny, a sequência de catástrofes e assombrosas aparições não conduz a qualquer Juízo Final. Por outro lado, isto não quer dizer que não haja no texto uma intensa afirmação de valores; como escreve António Cândido Franco, pensando o hermafroditismo da protagonista e a sua vida erótica, «o mundo feérico serviu no caso de *Titânia* para fazer ver ao leitor como os monstros sexuais incriminados pela sociedade patriarcal do trabalho foram outrora, antes da queda e da História, seres luminosos e angélicos» (2019, p. 118). A narrativa de *Titânia* reequaciona então as figuras do monstro e do anjo, ataca as normas burguesas da Lisboa salazarista, e celebra o intenso erotismo de personagens segregadas para as margens. Seja como for, nem essa revisão das hierarquias sociais segue o modelo de um tribunal divino; a contínua festa erótica de *Titânia* recusa o modelo judicial. Quanto ao fim do mundo, ele é *sem porquê*, e sobretudo *sem para quê*: é «outra coisa» que não um Juízo Final.

E, não havendo Juízo, também não há condenação nem recompensa, nem a descida de uma Jerusalém celeste onde os justos governem eternamente com Deus, como afirma o *Apocalipse* (21). Em vez de uma segunda vinda de Cristo, encontramos o (re)nascimento da exuberante Titânia, e o regresso de um deus grego, Apolo. Ora, é pela derrocada de um mundo miserável que Cesariny pode propor, afinal, uma esperança utópica: «MORRE JOVEM O QUE OS DEUSES AMAM – maneira esculturina de dizer que os deuses também são umas feras. Titânia vai perder-se, acabar-se, NASCER! [...] / Apolo vai voltar ao Dia da Terra» (Cesariny, 1994, p. 102). Mais uma vez, o texto aposta na ironia. A frase «Morre jovem o que os deuses amam» provém de uma peça de teatro de Menandro (2007); no contexto da literatura portuguesa, é conhecida por surgir no início do texto «Mário de Sá-Carneiro (1890-1916)», que Fernando Pessoa publica em *Athena*, em 1924, como homenagem ao seu amigo suicida (cf. Pessoa, 2000, pp. 227–229). Mas esse enunciado solene, capaz de relativizar a morte em Pessoa, serve a Cesariny para denunciar a crueldade dos deuses. Em *Titânia*, nenhum esforçado trabalho de luto, ou lição estóica contra a inevitabilidade do fim: apenas existe espaço para a celebração da vida, do nascimento, do regresso de Apolo, esse deus intensamente solar.

Dito de outro modo: a ausência, em *Titânia*, de uma revelação transcendente não invalida a existência de um ponto de vista crítico e imanente, aliás implacável, sobre a sociedade em torno. Lendo poemas de *Nobilíssima Visão*, Livia Apa recorda uma personagem de Cesariny: um burguês mesquinho «que não consegue compreender que aquilo que o torna infeliz é mesmo a sua própria cega mesquinhaz» (1991, p. 194; trad. minha); quanto à cidade em torno, é composta por uma multidão informe, «e quando o olho se fixa sobre alguém em particular é só para sublinhar a ideia de que tudo é igual, tudo é um igual negativo e amorfo» (1991, p. 195). Ora, é precisamente esse mundo burguês, uniforme, negativo e amorfo, que o fim do mundo

em *Titânia* deve destruir. Nesse sentido, a catástrofe apocalíptica (e festiva!) tem uma função política: dismantelar o *status quo*, denunciar a ordem salazarista, pensar a alternativa de um outro mundo possível.

Cito também *Nobilíssima Visão*, a primeira estrofe do poema «O homem em eclipse»:

Ora foi que certo dia  
o homem eclipsou-se.  
– A data! Digam a data,  
a datasinha, faz favor!  
– Qual data! Foi por decreto  
que o homem se eclipsou,  
foi só manobra, espertice,  
um, dois, três, e pronto, é noite,  
que nem a Lua apareça  
seja de que lado for!  
(Cesariny, 1991, p. 29)

Cesariny não se cansa de denunciar esses homens que se eclipsam «por decreto», por medo, por obediência aos (brandos...) costumes. Não é necessário um fim do mundo espetacular: o próprio homem burguês elimina-se a si próprio. Bem pelo contrário, os protagonistas de *Titânia* afirmam a sua vontade de viver, mesmo num contexto claustrofóbico e vigiado. Neste sentido, Fernando Azevedo lembra que «Titânia/Titanin, assim como Oberon, protagonistas de uma busca incessante pelo Amor, vivem o seu quotidiano, [...] alheados do agir coletivo (cf. a atitude de distanciamento que Titânia/Titanin manifesta face ao ambiente apocalíptico de “fim do mundo” que é vivido pelos habitantes de Procópio’s Town, nos momentos antecedentes do grande terramoto)» (2010, p. 75). Titânia e Oberon, personagens mágicas, eroticamente livres, vivem na mesma cidade que inclui homens eclipsados por decreto, mas não obedecem às mesmas diretrizes; e esta forma de resistência, por dentro do próprio mundo fechado, não tem nada a ver com um dogma da verdade e da mentira, imposto por uma instituição (repito: «São punidos os maus? Exaltados os simples? [...] Titânia, porém, é outra coisa»), tem a ver com o extremo exercício da liberdade.

O artigo «O «anti-trabalho» de Mário Cesariny: da poesia como vagabundagem», de Maria Silva Prado Lessa (2021), define claramente este jogo de forças. Segundo a autora, as obras de Cesariny e de António Maria Lisboa exploram a recusa do valor do trabalho, pilar ideológico do Estado Novo. A esse modelo de integração na sociedade, opõem a criação livre de uma obra; à identidade sedentária do burguês, a prática de uma vagabundagem a reinventar continuamente. Nas palavras de Maria Silva Prado Lessa,

Ao sublinharem a sua marginalidade frente a uma estrutura social na qual os potenciais trabalhadores devem se encaixar em “quadros” e em “funções” específicas, ambos [Cesariny e António Maria Lisboa] apresentam a Poesia como uma atividade em completo desacordo com o sistema. Por um lado, por apontarem o trabalho e o capital como valores que sustentam a sociedade e reconhecerem que é esta que precisa ser destruída, não há nada mais lógico do que se recusar a fazer parte dessa moralidade como modo de fazer ruir sua estrutura. (2021, p. 782)

Fazer ruir a estrutura da sociedade e da sua moral é precisamente aquilo que acontece nas páginas apocalípticas de *Titânia*. Assim, o fim do mundo segundo Cesariny pode ser também compreendido como o dismantelamento de um sistema político e social podre. Mas não se trata de um fim absoluto, niílista, meramente destrutivo: neste elogio da vagabundagem (ou seja, de uma experimentação livre em termos sociais, económicos, poéticos, eróticos), apenas a

sociedade do trabalho soçobra; Titânia/Titanin, Oberon, Apolo – e tantas outras personagens capazes de uma vagabundagem poética – sobrevivem, incólumes, ao apocalipse.

\*

Mas *Titânia* reserva ainda uma surpresa para os seus leitores. Em 1993, quarenta anos depois de escrever a versão original, Cesariny acrescenta-lhe mais algumas páginas, de modo a retomar, desmentir e cancelar a narrativa do fim do mundo. Após a descrição de catástrofes apocalípticas, lê-se agora, inesperadamente:

Tudo mentira porque ao 4º dia estavam tudo e todos no mesmo sítio<sup>1</sup>. A consumpção pelo Fogo caindo dos telhados para os andares intermédios, destes para as caves e para mais fundo ainda [...], causara um único dano considerável: a sumição em pó da Câmara para Reparto Elemental da Cidade e respectivo Livro de Registos, Nascimento, Primeiras Prioridades, Conduta, Área de Risco, Mortes e Tonelagem. «Fica melhor assim», diz Titânia

<sup>1</sup> Móvel.  
(Cesariny, 1994, p. 107)

Numa só frase – «Tudo mentira porque ao 4º dia estavam tudo e todos no mesmo sítio»... –, várias páginas de discurso apocalíptico são simplesmente canceladas: as catástrofes, as aparições, o aniquilamento do tempo não passaram de uma simples «mentira» (ou de um desejo? ou de um sonho?). Nenhum mundo acabou: apenas desapareceu um registo burocrático que, na opinião de Titânia, nem sequer faz qualquer falta. É certo que houve «Fogo» (com maiúscula!) «caindo dos telhados», como num episódio do livro joanino; mas o mundo permanece praticamente igual, ou seja, «no mesmo sítio» (e contudo uma brevíssima nota de rodapé assinala que esse sítio é «Móvel»: *in extremis*, a estabilidade do mundo fica questionada...).

Mais acima, no início deste texto, afirmei que *Titânia* inclui a descrição de um fim do mundo; não a descrição *do* fim, apenas a descrição *de um* ilusório, temporário, equívoco fim de um determinado mundo – que não chega a ser *o* fim do mundo. Num gesto soberano, livre, o narrador diz e desdiz a catástrofe apocalíptica, anuncia e cancela, torna-se profeta do fim do mundo e depois, ao quarto dia, mostra que o mundo não pára de continuar...

## 2 Segunda ressonância: *Titânia* como um texto apocalíptico

Há uma segunda razão para ler *Titânia* à luz do *Apocalipse*, e não tem a ver especificamente com as páginas em que Cesariny descreve um fim do mundo. Tem a ver, antes, com o facto de o *Apocalipse* ser um texto cifrado, que exige uma operação hermenêutica exigente. Personagens como a mulher vestida de sol, a grande prostituta, a besta com o número 666 ou o Anticristo, por exemplo, constituem complexas alegorias, designando provavelmente a Igreja cristã, Roma ou os seus imperadores; mas nem sempre conseguimos decifrar tão densas alegorias. A profunda obscuridade do *Apocalipse* deve-se a muitas vezes nem sequer sabermos ao certo, dois mil anos depois da sua escrita, quais chaves interpretativas devem ser convocadas.

Nesta senda, importa cotejar algumas operações hermenêuticas, modos distintos de compreender o *Apocalipse*. Num extremo encontramos, por exemplo, os comentários do teólogo Jean-Yves Leloup, lendo o *Apocalipse* como um livro sagrado, capaz de endereçar ao leitor uma mensagem supra-histórica, um conjunto de instruções morais e religiosas actualizáveis em qualquer século (ou milénio): «Trata-se de ler o Apocalipse como um sonho

significante [...]. O livro dos desvendamentos é assim um livro de iniciação» (Leloup, 2020, p. 42; trad. minha). Num segundo modelo, podemos pensar em Ernest Renan, que, sem deixar de se definir como crente, observa o *Apocalypse* numa perspectiva muito mais arqueológica, mostrando como os símbolos do livro são devedores de referências históricas concretas, localizáveis no tempo. Assim, a decifração de cada alegoria não implica tanto um mandamento divino atemporal quanto um complexo sistema de conhecimentos geográficos, políticos, culturais, além da inserção numa vasta linhagem de textos proféticos (Renan, 1930, p. 247). Ler é, neste caso, contextualizar. Por fim, podemos encontrar um terceiro modelo, muito mais céptico e violento, em D. H. Lawrence: numa leitura de cariz psicológico, sociológico, antropológico, o *Apocalypse* é decifrado como um texto ressentido, assente na ânsia de poder e no projeto de uma vingança, explicado pela fúria de um povo dominado por Roma. Os símbolos contariam assim uma única história: o ódio a Babilónia – que na verdade esconde – e também deixa transparecer – a inveja de Babilónia (Lawrence, 1993, p. 91).

Neste leque de leituras, necessariamente plurais e mesmo contraditórias, seria possível incluir muitos outros autores. Assim, escrevendo a partir do texto joanino, mas também a partir das gravuras criadas por Albrecht Dürer para uma edição do *Apocalypse*, Agustina Bessa-Luís propõe uma compreensão psicologista do último livro da Bíblia: «A frustração imensa de João, produzida pelos acontecimentos que culminam com a tomada de Jerusalém por Tito, tenta criar mecanismos de defesa; entre os quais estão as fantasias apocalípticas que absorvem a pressão interior. Não se trata de profecias, mas de desvios de frustração, como os sonhos, que neutralizam a pressão fisiologicamente» (1986, p. 61). E Northrop Frye, em *The Great Code*, parte dessa mesma leitura do *Apocalypse* numa chave psicológica, em termos semelhantes ao de Agustina, e decerto informados pela lógica da economia psíquica segundo Freud:

Quem abra “desprevenido” o Livro do Apocalipse, sem um contexto de qualquer tipo, verá nele, provavelmente, uma mera rapsódia insana. [...] E, contudo, se sondássemos as repressões da nossa própria mente, que nos mantêm “normais”, talvez encontrássemos pesadelos de mortificação e triunfo muito semelhantes. Como exemplo paralelo, podemos mencionar o chamado Livro Tibetano dos Mortos, onde vemos que a alma experimental, imediatamente após a morte, uma sucessão de visões de divindades, em primeiro lugar, pacíficas, e depois, iradas. Um sacerdote lê o livro em voz alta junto do corpo morto, e este ouviria a voz do leitor dizendo-lhe que todas aquelas visões são as suas próprias formas mentais reprimidas, que a morte libertou e fez vir à superfície. (2021, p. 176)

E contudo, a esta abordagem de um «apocalipse panorâmico», centrado na imagética – aliás espectacular – de João e dos conflitos psíquicos da mente humana, Frye acrescenta logo uma outra leitura, menos psicologizante do que mística, pensando «um segundo apocalipse, ou apocalipse participante», e propondo que o livro revela ao crente a participação numa «segunda vida», já não terrena, mas em comunicação imediata com Deus: «Nesta segunda vida, a tensão antitética entre criador e criatura, ou entre o divino e o humano, deixou de existir, e a noção da pessoa transcendente e da separação entre sujeito e objecto já não limitam a nossa visão» (pp. 176-177).

Embora muito diferentes, estas várias abordagens coincidem na percepção do *Apocalypse* como um texto cifrado; de cada vez, é necessário atravessar a letra para atingir o espírito, seja este um mandamento divino, uma referência histórica, um impulso recalcado do inconsciente. Curiosamente, uma estrutura semelhante parece definir o surrealismo. Em *Nadja*, André Breton propõe: «É possível que a vida exija ser decifrada como um criptograma» (1994, p. 133). Claro, decifrar a vida não é o mesmo que decifrar um texto verbal, literário, religioso; mas Breton enfatiza, precisamente, que a vida é um texto, ao mesmo tempo exposto e secreto, conteúdo manifesto e conteúdo latente, em suma, um criptograma. Nesse sentido, talvez o surrealismo

queira fazer com a vida aquilo que Leloup, Renan ou Lawrence fazem com o *Apocalypse*: ler um texto secreto sob o texto aparente, interpretar a escrita críptica, desvendar a revelação.

Este excursus pela interpretação do *Apocalypse* deve permitir agora um regresso a *Titânia* como texto cifrado. Assim, do mesmo modo que temos dificuldade em decifrar símbolos como a mulher vestida de sol ou a grande prostituta, no *Apocalypse*, também não sabemos ao certo quem é Titânia, ou Titanin, ou como interpretar esta referência a uma personagem de Shakespeare, nem o que é exactamente Procópio's Town, nem quem são Personagens como Julião, Carlos, Oberon, Zèzinha, Galga, Nuno e os enigmáticos Seres Quadrados. Ora, é o próprio texto de Cesariny que assinala metatextualmente o seu carácter críptico:

Um grande viajante muito amigo meu [...] acaba de emitir um juízo grave [...] sobre a minha heroína:  
«Essa tua Titânia é uma fraude, rapaz. Falas em hermetismo mas só porque te quadra esconder qualquer coisa que não respira, estrebucha, não caminha, arrasta-se, *não se levanta*, pende.» (Cesariny, 1994, p. 57)

Texto hermético, capaz de esconder (mas o quê? precisamente, não sabemos; podemos multiplicar hipóteses, intuições, mas nunca podemos realmente ter a certeza...), *Titânia* repete assim a estratégia do *Apocalypse*: a intensa visualidade dos dois textos serve para proteger, afinal, uma invisibilidade profunda e misteriosa. Logo em 1953, pedindo a Cruzeiro Seixas seis desenhos a incluir na publicação do texto, Cesariny alertava: «Por razões que se tornarão muitíssimo óbvias creio que é de fugir a uma representação (figuração) de TITÂNIA. Esta, embora presente, não deve ser representada, e se representada – o que não aconselho – só por símbolos abstractos» (2014, p. 80). Titânia, em suma, deve permanecer inapresentável, hermética, críptica, apocalípticamente cifrada.

Assim, o texto é ao mesmo tempo presente e inacessível: ao lê-lo, temos a sensação de que apenas afloramos uma superfície, ignorando sentidos escondidos em profundidade (e apenas esses sentidos são realmente importantes). Aliás, todo o texto parece constituir um labirinto, recusando normas de verossimilhança, de coerência, paradigmas genológicos, expectativas literárias. Como escreve Joaquim Manuel Magalhães:

Há discursos que não se conseguem explicar, que dizem uma coisa e a recusam adiante, que vivem de cintilações cuja técnica se não mede, que não servem para professor. *Titânia* vive disso. «Não cumpre um destino literário» [...]. Inventa descaradamente, ingenuamente, as coisas mais absurdas. Deixa o estilo realista, «parte à aventura» [...]. Essa aventura é o seu estilo. Se é lírico, é corrosivo do que põe a alma a suspirar. Se é narrativo, meandra-se de indecisões, parece não contar até ao fim, quebra-se no que não há. Se dialoga, não é bem assim, as respostas são outras. (2022, p. 94)

«Aventura» é aqui um nome de um movimento (ou de uma vagabundagem) que se opõe a «literatura», como instituição a dismantelar. O carácter ininterpretável dos símbolos e das alegorias é, na verdade, apenas uma das estratégias para desnorte do leitor; em rigor, a liberdade de escrita de *Titânia* implica uma operação mais profunda: na expressão exata de Ana Cristina Joaquim, trata-se de «burlar o império da razão» (2015, p. 6). E burlar o império da razão implica reinventar toda a linguagem.

\*

Nas últimas páginas de *De um Tom Apocalíptico Adoptado Há Pouco em Filosofia*, Jacques Derrida recorda a complexa rede de transmissões de texto no *Apocalypse*: «João é então aquele que já recebe um correio por intermédio ainda de um portador que é um anjo, um puro mensageiro. E João transmite uma pura mensagem já transmitida, testemunha de um testemunho que será ainda aquele de um outro testemunho, o de Jesus» (1997, p. 56), ou seja,



«Já não sabemos muito bem quem empresta a sua voz e o seu tom ao outro no Apocalipse, não sabemos muito bem quem endereça o quê a quem» (1997, p. 57). Daqui, Derrida parte para uma curiosa lei: «desde que não saibamos já quem fala ou quem escreve, o texto torna-se apocalíptico» (1997, p. 57).

Termino este ensaio propondo uma operação semelhante perante *Titânia*. Se o *Apocalipse* é um texto cifrado, exigindo decifração e ao mesmo tempo resistindo a todas as decifrações, como um criptograma legível, secreto, mas afinal inesgotável, se é uma matriz fundamental da escrita hermética, então também *Titânia* se torna um texto apocalíptico: legível e secreto, exposto e cifrado, obscuro e hermético – revelação velada, criptograma sem Patmos, insólito apocalipse.

## Agradecimentos

Este artigo foi escrito no âmbito da investigação desenvolvida no Instituto de Literatura Comparada, Unidade I&D financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e para a Tecnologia (UID/500/2025).

## Bibliografia

- Apa, L. (1991). L'immagine della città di Lisbona nell'opera di Mário Cesariny. Em C. Prestigiacomo & M. C. Ruta (Eds.), *Dai modernismi alle avanguardie: atti del convegno dell'Associazione degli Ispanisti Italiani: Palermo 18-20 maggio 1990* (pp. 191–198). Flaccovio Editore.
- Apocalipse* (2017). Em *Bíblia*, vol. II: *Apóstolos, Epístolas, Apocalipse* (F. Lourenço, trad.) (pp. 555–605). Quetzal.
- Azevedo, F. (2010). Deambulando pela cidade: alguns dos seus lugares na escrita de Mário Cesariny, *Relâmpago* 26, 73–82.
- Bessa-Luís, A. (1986), *Apocalipse de Albrecht Dürer*, Guimarães Editores.
- Breton, A. (1994). *Nadja*. Gallimard.
- Cesariny, M. (1991). *Nobilíssima Visão*. Assírio & Alvim.
- Cesariny, M. (1994). *Titânia. História hermética em três religiões e um só Deus verdadeiro com vistas a mais luz como Goethe queria*. Assírio & Alvim.
- Cesariny, M. (2014). *Cartas de Mário Cesariny para Cruzeiro Seixas. 1941-1975*. Documenta / Fundação Cupertino de Miranda.
- Derrida, J. (1997). *De um Tom Apocalíptico Adoptado Há Pouco em Filosofia* (C. Leone, trad.). Vega.
- Franco, A. C. (2019). *O Triângulo Mágico. Uma biografia de Mário Cesariny*. Quetzal.
- Franke, W. (2009). *Poetry and apocalypse. Theological disclosures of poetic language*. Stanford University Press.
- Frye, N. (2021). *O Código dos Códigos. A Bíblia e a literatura* (J. Jóia, trad.). Edições 70.
- Helder, H. (1995). *Photomaton & Vox* (3ª ed.). Assírio & Alvim.
- Joaquim, A. C. (2015). O corpo-Cesariny-surrealista, *Convergência Lusíada* 26(33), 5–18.
- Lawrence, D. H. (1993). *Apocalipse* (A. Moura, trad.). Hiena.
- Leigh, D. J. (2008). *Apocalyptic patterns in twentieth-century fiction*. University of Notre Dame Press.
- Leloup, J.-Y. (2011). *L'Apocalypse de Jean*. Albin Michel.
- Lessa, M. S. P. (2021). O «anti-trabalho» de Mário Cesariny: da poesia como vagabundagem. Em S. N. David et al. (Eds.), *Anais do XXVIII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (pp. 777–786). Realize Eventos Científicos & Editora.
- Magalhães, J. M. (2022). *Poesia Portuguesa Contemporânea*. Bestiário.
- Martins, J. C. (1995). *Teoria da Paródia Surrealista*. Edições APPCDM Distrital de Braga.
- Menandro (2007). *Obras Completas* (M. de F. S. e Silva, trad.). Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Pessoa, F. (2000). *Crítica. Ensaaios, artigos e entrevistas*. Assírio & Alvim.
- Renan, E. (1930). *O Anti-Christo* (C. Lima, trad.). Livraria Chardron, Lello & Irmão, L<sup>da</sup>. Editores.