

A performance nas vanguardas literárias portuguesas do século XX

Sandra Guerreiro Dias*

Instituto Politécnico de Beja - CLP - ILCML

De repente, caíram todos de costas. Um tambor, percutido selvaticamente, reanimou-os. Puseram-se de pé e, dando as mãos, entraram numa dança de roda frenética, iluminada por um rodopio de cores. As crianças aplaudiram com todas as mãos que tinham.

Alexandre O'Neill, "O teatrinho dos ossos" (1983)

Quasi-improviso

O termo para poeta arcaico é *vates*: louco, sábio, o que foi rejeitado por Deus. Para as civilizações primitivas, é o educador, vigilante do seu povo (Huizinga 2003: 142-143). Mário Cesariny, vate por excelência do vanguardismo literário português do século XX, observava, em 1971, o seguinte:

Sou contra a leitura de livros nas livrarias. Dá mau aspeto. E desde que vi Allen Ginsberg lançando poemas a uma multidão frenética de muitos milhares de jovens fiquei céptico quanto às alegrias proporcionadas pelo lançamento de um livro entre nós. O cerimonial usado, com leitura de versos feita pelo poeta levado à presença solene de uma pseudocrítica de olho de goraz e passo de mula, faz mal a qualquer estado de saúde. Pelo contrário, um baile pode sempre ser um êxito, mesmo à escala caseira, pois organização e requisitos técnicos são de rigor mínimo, basta haver um disco e trazer o corpo. (Horta/Cesariny 2020: 89-90)

Nesta passagem afloram três tópicos que se revelam centrais na reavaliação de conceitos porosos e problemáticos como vanguarda, poesia e performance: 1) a alusão a um metaconhecimento reflexivo sobre o sistema artístico, neste caso, o literário na sua relação com a performance, aqui enunciada por contraposição ao recital oitocentista francês; 2) o facto de se propor como “alavanca crítica” (Carlson 2011: 30) para este mesmo sistema, a performance, a saber, um baile, que pode ser caseiro e cujos requisitos são simples: um disco, que pode ser qualquer outro adereço, e um corpo (**Figura 1**). Nesta simplicidade aparente reside o terceiro tópico: as entrelinhas de uma atitude combativa, com que este poeta, numa mistura de sonho, ascese e prestidigitação, pontificou por intermédio de palavras mágicas proferidas em tom de poesia, sempre num palco, o da própria vida, e que nunca se cansou de reabilitar.



Figura 1. Fotografia do lançamento do livro de Mário Cesariny 19 *Projectos de Prémio Aldonso Ortigão seguidos de Poemas de Londres*, na livraria Quadrante, em 1971. Em primeiro plano: Natália Correia e Mário Cesariny. Em segundo plano: Henriette Cesariny e Germano. Espólio: Fundação Cupertino Miranda. Créditos: desconhecidos. Reproduzido com a autorização da Fundação Cupertino Miranda.

A edição, em 2020, da obra *Poemas Dramáticos e Pictopoemas* é indicativa do trabalho que continua por realizar a este respeito,¹ vindo ampliar a possibilidade e as perspetivas de análise desta poética. Também os três filmes/documentários realizados, por ordem cronológica, *Momentos na Vida do Poeta*, de 1964, de Carlos Calvet, *Ama como a Estrada Começa*, de Perfecto Cuadrado em conjunto com a RTP, de 2002, e *Autografia*, de Miguel Gonçalves Mendes, rodado dois anos depois, podem ser vistos como tentativas de captar, documentar, olhar, a performance magnetizante do autor de *Corpo Visível* (1950).

Algumas notas sobre o primeiro filme, inédito, até à data, e o mais performativo-experimental. Carlos Calvet, em carta endereçada a Mário Cesariny aquando da sua morte em 2006, afirma que este exercício fílmico procura documentar a “certeira intuição [de Cesariny] para os jogos teatrais” (Calvet 2006: 6). O que pode ser observado, de facto, em *Momentos na Vida do Poeta*, cujo enredo se desenrola do seguinte modo² (**Figura 2**): primeiro, o poeta passeia-se pelas ruas de Lisboa, em atitude semiteatral, misturando-se com a multidão citadina. Em seguida, depois de subir o elevador de Santa Justa e dirigir-se a um espaço interior, Cesariny senta-se a uma máquina de costura de pedal para elaborar um “poema visual” – a colagem, em série, de uma sequência de retratos seus de primeiro plano, nos quais se apresenta em diferentes poses faciais, e que também podem ser lidos como registos de uma sua performance para a câmara. Em simultâneo, o poeta digladiava-se com a aceleração da máquina, provocada pelo movimento oscilatório e intencional dos seus pés no pedal, e também com uma “mosca”, representada por João Rodrigues. Esta cena culmina com a mosca a rastejar para alcançar a máquina poemática com o objetivo, pensa-se, de “roubar” o poema ao poeta, já que é no momento em que esta se acerca da mesa e tenta agarrar a folha que o poeta atinge com um mata-moscas (é este o detalhe que nos permite perceber que João Rodrigues representa uma mosca). Ferida, esta corre a esconder-se dentro de um armário. No plano seguinte, vê-se novamente Cesariny a passear junto ao rio Tejo, vigiado pela mosca que o espreita por detrás das grades. Dirige-se, depois, ao Cais das Colunas, lançando um papel ao rio, que se supõe ser o seu poema acabado de elaborar. O reencontro com a mosca dá-se na visita à estátua do Duque da Terceira,³ em que aquela ressurgiu, já não representada por Rodrigues, mas na forma de uma mosca gigante pousada no sentido ascendente do monumento. Os planos seguintes, em que, depois de ler as notícias no jornal *O Século* sentado num banco de jardim, o poeta volta a misturar-se com a multidão de transeuntes, resultam de uma montagem de efeitos surrealizantes que

Calvet descreve como consequência de um erro técnico: a sobreposição das gravações da tarde na bobine das filmagens da manhã, esquecida de trocar, e que, segundo aquele e Cesariny, terá originado o “primeiro ‘cadavre exquis’ da história do cinema” (Calvet 2006: 6). O filme termina com o seguinte verso da autoria de Cesariny: “Saí para a rua com bastante naturalidade e que vi eu? Que é isto? (E que esperava eu ver?).⁴ O assombro e êxtase que perpassa *Momentos na vida do Poeta*, bem como esta superposição fortuita de tempos, espaços e técnicas de urdidura pode bem ser lida como metáfora da história da performance literária em Portugal, que, com Cesariny em 1964, e o *Concerto e Audição Pictórica* dos poetas experimentais, no ano imediatamente a seguir, estava já na rua, desde o Futurismo, é certo, mas cuja concetualização teórica, só por estes anos, e mais adiante, começava a desenhar-se, conferindo-lhe consistência.

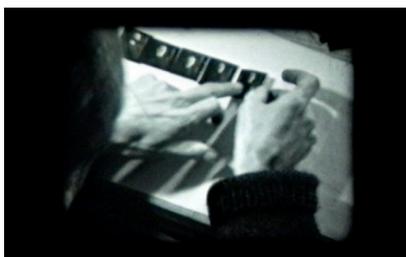




Figura 2. Screenshots de “Momentos na Vida do Poeta”, 1964, filme 8 mm, p/b, sem som, 10’35”, de Carlos Calvet. Espólio: Leonor Areal. Reproduzido com a autorização de Leonor Areal.

Tem razão Osvaldo Silvestre quando, em 2008, critica “um modelo de análise da Vanguarda inteiramente textualista” e, desse modo, “inteiramente falhado” (Silvestre 2008: 877). Em seu lugar, é necessário que se revise esta história a partir de um cruzamento entre os estudos literários e restantes campos disciplinares, ocupando a performance, neste âmbito, um lugar preponderante, pela abertura do método, mas sobretudo pelas problemáticas que devolve. Saliente-se, no entanto, que no campo específico dos estudos culturais esta mudança de paradigma há muito que teve lugar. Veja-se, a título de exemplo, o historiador da cultura Peter Burke e o conceito de cultura como performance, cujas implicações, no que respeita aos objetos culturais, são enunciadas do seguinte modo:

What is the significance of the rise of the concept of performance? It reveals a re-interpretation of the old dramaturgical model. Instead of drawing analogies between society and the theatre, the new approach dissolves the boundaries between them. Views of the nature of drama have changed. The notion of a fixed cultural ‘script’ is on its way out, to be replaced by the idea of improvisation or, better, ‘semi-improvisation’.
(Burke 2003: 41)

A saída da página para a ação que caracteriza, em larga medida, as vanguardas só pode ser entendida enquanto movimento propulsor que, mais do que fixar ou definir coordenadas interventivas de índole variada (estética, política, social), improvisa uma visão e *praxis* avançada que continuamente se propõe sublimar constrangimentos históricos. A performance, desse ponto de vista, entendida como laboratório de ações-pensamento ancoradas num tempo e espaço precisos, compartilhados entre artista, audiência e arte, constitui, pois, uma sua forma privilegiada. Nesta linha, podemos, como Tim Porges a propósito do movimento Fluxus, afirmar não residir tanto o seu valor no que foi ou fez mas no que ainda pode vir, e continuar, a fazer (*apud* Friedman 1998: ix). Ou seja, mais do que entender e contextualizar as vanguardas literárias nas práticas e ideias inovadoras que exploraram, interessa percebê-las e revisitá-las enquanto laboratórios inventivos que incubaram atitudes e observâncias crítico-operativas de linguagem que pugnaram pelo seu lugar total no conhecimento e na intervenção na história da civilização. E são três as principais vanguardas literárias do século XX português nas quais a performance desempenhou um papel preponderante: o futurismo, o surrealismo e o experimentalismo.

Foco-me, neste texto, em particular, no surrealismo, e mais em particular no antigrupo, sem desprimor da abordagem, também em certa medida performativa, do grupo de António Pedro, pela assunção de uma atitude performativo-provocatória que não se compadece com leituras poéticas e salões literários, por dois motivos: em primeiro, porque o observo qual centro irradiador de frente para trás (surrealismo-futurismo) e de trás para a frente (surrealismo-experimentalismo), atendendo ao modo como as respetivas matrizes performativas reverberam entre si prospetiva e retrospectivamente, de vanguarda para neovanguarda, da prática para a teoria, e vice-versa; em segundo, por já me haver debruçado sobre esta matéria a propósito do futurismo (Dias 2017a; 2022) e do experimentalismo (Dias 2015; 2016a; 2016b; 2017b; Torres/Dias 2021). Também porque é sensivelmente neste período que se começam a delinear os primeiros esboços de teorização desta arte. A passagem de Cesariny com que se abre este texto é disso um indício.

Croquis para uma (in)definição histórica da performance

Para uma consideração do significado pleno e ontológico da performance no plano da arte, será preciso esperar que a sua teorização tenha lugar, o que só vem a suceder a partir da fundação dos estudos da performance, com Richard Schechner,⁵ na esteira

de Victor Turner,⁶ dos anos 70 em diante, em Nova Iorque, e com a publicação da obra seminal de RoseLee Goldberg, em 1979, *Performance: live art, 1909 to the present*. Não é, pois, por acaso que Goldberg chama à arte da performance, uma “arte escondida”, ou seja, extensamente praticada ao longo do século mas pouco estudada (Goldberg 1984). Também pelas manifestas dificuldades de categorização que encerra. Tal não significa, no entanto, que esboços de e para esta sistematização não tenham sido empreendidos por vários dos seus praticantes, num esforço de sempre questionar os fundamentos do campo artístico e do seu lugar na vida/sociedade – aspeto que constitui, aliás, um dos eixos caracterizadores da performance. Senão vejamos.

Se é verdade que a sua definição reside na própria indefinição, não o é menos que é possível detetar nas experiências da performance um conjunto de disposições que concorrem, ainda que de um modo fluido e modular, para uma sua viável conjectura. Eis algumas: das ideias nucleares de “comportamento reconstruído”, de Schechner (2003), ao anarquismo belicoso de ideias e ações indefinível, de Goldberg (2012), passando pela consciência de um “ato de expressão”,⁷ na aceção de Richard Bauman (1986), a liminaridade ritual, de Turner (1988), a repetição crítico-criativa, de Diana Taylor (2012) ou a “irrepetibilidade” sagrada de Peggy Phelan (1993) e o “corpo semiótico”, de Erika Fischer-Lichte (2019), entre outros.

Em Portugal, uma primeira sistematização do termo tem a assinatura de Verónica Metello que, em 2007, propõe o conceito de “mecanismo performance”, apontando para um “universo plural de práticas e designações, tão plurais quanto todas as dimensões contextuais nas quais este pode ser operacionalizado” (Metello 2007: 6); conceito enquadrado, depois, ou quase em simultâneo, por Cláudia Madeira (2007), no contexto da arte híbrida, e do corpo como texto, por Sandra Guerreiro Dias (2016a). E. M. de Melo e Castro, Ernesto de Sousa e Egídio Álvaro já tinham, no entanto, esboçado linhas para uma sua indefinição no século anterior. Melo e Castro, no conhecido texto “Dois acontecidos Happenings”, publicado na coletânea *In-Novar*, em 1977, mas redigido entre 1967 e 1972,⁸ designou esta forma de arte enquanto “teatro total” que coloca o público “na situação de ter de agir, participar, representar e representar-se”. O autor sublinha, ainda, o seu pendor didatizante (Melo e Castro 1977b: 61). Em 1978, Ernesto de Sousa publica o texto “Performar”, na revista *Opção*, observando que esta corresponde a uma manifestação cristalizada da vanguarda, versão de uma sua “aceleração”, inscrita “nas necessidades mais profundas” daquele tempo com o propósito de investigar os limites da arte. Em suma, uma espécie de “paraíso agora”,

ou “acontecer [que] contivesse todo o acontecimento, todo o consenso, todo o futuro” (Sousa 1998: 309-310).

No ano imediatamente a seguir, Egídio Álvaro publica uma brochura em francês sobre a arte da performance portuguesa, intitulada: *performance, rituels, interventions em espace urbain, art du comportement au Portugal* (1979). Nesta, o crítico de arte aponta-a igualmente como mecanismo de investigação do seu tempo. A partir de 1985, Fernando Aguiar toma a dianteira da teorização da arte da performance, sobretudo a poética, publicando textos, realizando inúmeras performances em Portugal e no estrangeiro e organizando um sem-número de eventos dedicados a esta forma de arte. Neste poeta experimental, a arte da performance é pensada na relação com a poesia e a revolução tecnológica e intermedial em curso em Portugal, particularmente desta década em diante, notando o autor a sua centralidade no realinhamento direto entre artista, objeto de arte e público (Aguiar 1985: 12).

Em última análise, vanguarda e performance partilham, na sua génese, um postulado: a experimentação combativa que performativamente, isto é, numa *mise-en-scène* permanente, se propõe questionar, respondendo: o que é a arte? Qual a sua função? No que às vanguardas literárias diz respeito, esta experimentação tem por base a palavra, melhor dizendo, a verbalidade, palavra-ação potencial na sua natureza intersemiótica e interlocutiva no espaço público coletivo de discussão. Uma sua reconsideração no papel histórico das vanguardas literárias portuguesas, pois, impõe-se.

Proponho agora uma revisita sinóptica pelos principais aspetos que definem o surrealismo português sob este ponto de vista. Faço-o com o fim de observar algumas das considerações que se acabou de tecer, mas, sobretudo, de abrir caminhos para uma reconsideração das histórias das vanguardas literárias portuguesas à luz desta perspetiva.

Surrealismo: pode-se não escrever

Centro: o surrealismo dissidente que faz a ponte entre as vanguardas históricas do princípio do século e as neovanguardas da sua segunda metade, nomeadamente, o experimentalismo. Sobre este “tsunami” sociológico diz Eurico Gonçalves ser “um movimento fundamentalmente poético, e ético”, ou seja, que “se afirma (...) pela capacidade de intervenção, por uma forma de comportamento (...), uma forma de estar na vida, uma maneira global, total” (*apud* Cuadrado 2002). Acrescente-se: alinhado com a afirmação de André Breton, segundo a qual o verdadeiro ato surrealista é o de

ir para a rua e começar a disparar. Vejamos o parágrafo de abertura do livro onde se reúnem os textos essenciais deste coletivo português:

Nenhum movimento como o surrealismo propôs tanto, a um só tempo, uma real cidadania para todos e uma real liberdade de cada um consigo. Síntese destinada aos maiores embates porque é dos tempos e da sua política não serem do tempo único em que a poesia se coloca, é no entanto, é sobretudo ela que dá a maior gravidade à barca lançada por Breton rumo ao mar interior que move o homem: mesmo em pleno mergulho, o propósito é ainda redescobrir o sol, mesmo em pleno delírio de interpretação o rumo é a Cidade, ainda que para tocar-lhe o coração seja preciso destruir-lhe as pedras. (Cesariny 1997: 9)

Esta destruição angular e caminho pelo interior de si, para fora, dá-se através da escrita, mecanismo ampliado a um conceito de “atuação” que Pedro Oom iconizou neste seu conhecido texto intitulado “Actuação Escrita”, publicado originalmente na revista *Contraponto* n.º 2, em 1952, e em que se propõe uma abordagem da escrita como forma de inscrever, no corpo, a linguagem (e não o seu contrário):

Pode-se escrever

Pode-se escrever sem ortografia

Pode-se escrever sem sintaxe

Pode-se escrever sem português

Pode-se escrever numa língua sem saber essa língua

Pode-se escrever sem saber escrever

Pode-se pegar na caneta sem haver escrita

Pode-se pegar na escrita sem haver caneta

Pode-se pegar na caneta sem haver caneta

Pode-se escrever sem caneta

Pode-se sem caneta escrever caneta

Pode-se sem escrever escrever plume

Pode-se escrever sem escrever

Pode-se escrever sem sabermos nada

Pode-se escrever nada sem sabermos

Pode-se escrever sabermos sem nada

Pode-se escrever nada
Pode-se escrever com nada
Pode-se escrever sem nada
Pode-se não escrever
(*apud* Cesariny 1997: 185).

Este subsídio para uma teorização da escrita como não-escrita que se escreve com o corpo como artefacto e se propõe repensar meta e reflexivamente a natureza desta relação simbiótica, expandindo-a, é amplamente explorada pelo grupo dissidente e constitui uma das suas principais marcas subversivas. De acordo com Cândido Oliveira Martins (1995), este traço distintivo do surrealismo português pode ser lido à luz da paródia carnavalesca de Mikahil M. Bakhtine que, transcendendo as práticas mais estritamente retórico-literárias e intertextuais, explora, também, aspetos retórico-dramáticos.

À guisa de reforço da centralidade deste *modus operandi*, recorde-se, desde logo, o período mais experimental do grupo, ou paradadá, para usar os termos de Alexandre O'Neill, nomeadamente entre 1943 e 1944, no Café Herminius. Segundo O'Neill, pretendia-se, na essência, encontrar formas de “*comunicar de outra maneira com o público*” (O'Neill 2008: 172). Procurou-se fazê-lo, explica, por intermédio de ações que se propunham reencenar a realidade de forma “*teratológica*” – ou seja, salientando-se-lhe as deformações. Mário Cesariny especifica: tratava-se de “*actividades fortes e jovens*”, que incluíam a elaboração e rodagem de guiões cinematográficos de longas-metragens metafísicas e documentários experimentais, esboços de exposições, curtos *happenings*¹⁰ e outras intervenções de rua (Cesariny 1997: 48); entre estas, mais tarde, a descida de O'Neill e Cesariny pela Avenida da Liberdade com o quadro *O Operário* (1947) (**Figura 3**), da autoria do último e que O'Neill classificou como “*uma das primeiras exposições ambulantes realizadas em Portugal*” (O'Neill 2008: 173). Note-se, aqui, o paralelismo entre esta pintura e a mosca de *Momentos na Vida do Poeta*, e cuja chave de leitura pode, hipoteticamente ser encontrada no texto “*Que concluir?*”, *cadavre exquis* dos mesmos autores daquela intervenção, Cesariny e O'Neill, publicado em *Antologia do Cadáver Esquisito* (1989). Neste poema narrativo elaborado, segundo nota incluída no livro, no atelier dos autores na Avenida da Liberdade, em 1948, a mosca, acabada de sair de uma “*grande trompeta*”, é descrita como símbolo de isolamento do poeta, com o qual esta se confunde, cantora de ópera italiana, com

lunetas “de vidro fumados” e dotada de uma dentadura “poderosa, quase brutal”, bem como de antenas “crepusculares”, em permanente vigia. A pintura de *O Operário* pode mesmo ser vista como esse “negativo”, recorte da figura diáfana do poeta com asas, ou “última prova do laboratório” (Cesariny 1989: 17) desta associação.

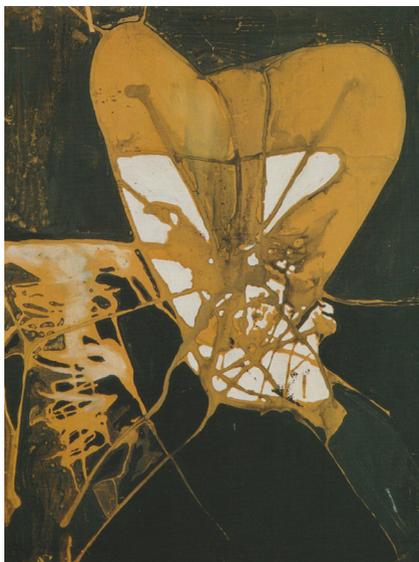


Figura 3. Mário Cesariny, “O Operário”, 1947. Espólio: Fundação Cupertino Miranda. Reproduzido com a autorização da Fundação Cupertino Miranda.

Também o manifesto fundador do antiggrupo, “A Afixação Proibida”, nas partes I e II, elaborado para os encontros no Jardim Universitário das Belas-Artes (JUBA) de Lisboa em 1949, dinamizados por Guilherme Filipe, é concebido, na forma e no conteúdo, como intervenção poética que explora a expressividade performativa deste arquétipo discursivo. De acordo com a *Antologia do Cadáver Esquisito* (1989), o mesmo terá sido realizado na casa de António Maria Lisboa em maio de 1949 e “composto em voz alta”, o I, por António Maria Lisboa, Henrique Risques Pereira, Mário Cesariny, e o II, por estes e Pedro Oom (Cesariny 1989: 41). No que refere às proposições apresentadas, recorde-se o seguinte excerto, de I, que antecipa uma perspetiva do poeta qual buscador insaciável ou “Sherlock Holmes guiando-se por meio de alguns

fos condutores: Burgos, vilas, mercados, francesas, óbitos, astros, caminhos de ferro, navegações marítimas e em última hipótese, o estado metabólico do Social” (Cesariny 1997: 109). Eis, novamente, a figura do vate que, como no filme de Carlos Calvet, sai para a vida para continuamente recriar a experiência, sempre em aberto e deslumbrada, de uma sociedade que se pretende transformar. Na forma, recorde-se que este texto foi elaborado coletivamente com recurso à técnica do *cadavre exquis*¹¹ para leitura numa destas sessões na Casa do Alentejo, tendo a sua apresentação resultado num *happening*. Cesariny recorda, na célebre entrevista a Álvaro Guerra em 1972, que “(...) após a leitura do JUBA, ficou tudo muito aflito a perguntar ‘o que é? Mas o que é?’. Nós tínhamos dito o que era. (...) Essa intervenção nossa transformou o Jardim de Belas-Artes em algo vivo” (Guerra *et al.* 1972: iv). Ou seja, numa performance. A “síntese” que lança a barca em gravidade é, assim, distribuída, também, por intermédio destas conferências-relâmpago realizadas, sobretudo, pelo antiggrupo, sendo as do JUBA em maio de 1949 as mais emblemáticas. Uma reportagem do *Diário de Lisboa* dessa época, relata assim o ambiente vivido:

Ao voltarem à Casa do Alentejo para uma conclusão da experiência efetuada – exatamente: o surrealismo e o seu público – os surrealistas depararam com uma gente tresloucada pelo próprio sistema de perceção e incapaz de ouvir, sem se desencadear o pior, o fundamento da conclusão que se lhe levava. Também dispostos ao pior, os surrealistas declaram que o gato caçado por P.O. e M.C. nos terrenos do areeiro fora enviado no dia 20 do 5 à falta, provisória, de um elefante, contribuição de Mário Cesariny; que, quando em 6 do 5 se dissera: merda, era mesmo merda que se lhe quisera dizer, contribuição de Mário Henrique Leiria; que, se ainda havia quem quisesse saber por-que-é-que-é surrealista o surrealismo, comprasse ações do inferno e se metesse em casa pela chaminé da cozinha, contribuições de Henrique Risques Pereira. (*apud* Cesariny 1997: 133)

Outro dos aspetos a ter em conta neste contexto é o ethos performativo explorado pelos objetos-poemas surrealistas que irrompem pelo espaço coletivo por via de exposições com o propósito de dispor narrativas teatrais de efeito interventivo. Por duas vias: os objetos em si, concebidos para serem efémeros e dinâmicos, salientando-se o seu acionamento temporal/espacial pelo uso e/ou interação com o capital semiótico; o facto de serem dispostos como instalações em exposições surrealistas inspiradas na célebre “Exposition surréaliste” de 1936, na Galeria Charles Rattou, em Paris, organizada por

André Breton e em cujo catálogo se sublinha, precisamente, a natureza performativa destes engenhos. Considere-se a seguinte passagem: “Nas janelas, seres-objetos (ou objetos-seres?) caracterizam-se pelo facto de estarem em constante transformação e expressarem a perpetuidade da luta entre os poderes agregadores e desagregadores que disputam a verdadeira realidade e a vida. O Movimento Mestre!” (Breton 1936: 2).¹² A relação entre performance e instalação é evidente e assim sistematizada por Patrice Pavis no *The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre*:

By installing itself in a space, given or constructed, installation affirms that it is visible, visitable, repeatable and possesses also its way, or rather ways, of showing the human body and getting it to speak, inviting countless other ways of telling a story, breaking up the notion and the frameworks of theatrical performance and, more generally, of artistic representation. (Pavis 2016: 101)

Exemplos destas microencenações de efeito disruptivo do surrealismo português, aqui tomado em sentido amplo, são também o conhecido *cadavre exquis* coletivo de 1948, apresentado na exposição de 1949 pelo Grupo Surrealista de Lisboa e que representou, na altura, nas palavras de António Pedro, “a primeira possibilidade dum acto colectivo” (*apud* França 1969: 22); a igualmente desaparecida mas icónica “Torre dialéctico-cefálica de Gilles de Rais” (1949), de Mário-Henrique Leiria, cujas semelhanças com “The Palace at 4 p.m.” (1932), de Giacometti, já foi notada por Maria Jesús Ávila, esta instalação de cartão e metal como um “difícil e progressivo percurso, [que] transporta um sentido ritual e de segredo” (Ávila 2011: 300); o “Teatro de Atelier” (1950), de Marcelino Vespeira e Fernando Lemos, conjunto de fotografias intervencionadas de um teatro de manequins eróticos, de 1950; ou, ainda, os diferentes objetos escultóricos que adornaram a inaugural “I Exposição d’Os Surrealistas” na Sala de Projeções Pathé-Baby de Lisboa¹³ (**Figura 4**). Forrada com panos e projetores, em junho de 1949, esta conformava um enquadramento teatral para objetos-poemas, como “A mala”, de Fernando Alves dos Santos (em primeiro plano, na figura 4), “O Guarda-Chuva, de Cruzeiro Seixas, “A Gaiola”, sem autor (cubo vazio pendurado do teto, em segundo plano, na mesma imagem), o “Poema-objecto”, de Mário-Henrique Leiria (o braço recortado, também em segundo plano, na mesma fotografia, e com o qual se vê Henrique Risques Pereira a interagir, dando-lhe a mão, ou seja, em plena performance), ou as “Musiques érotiques”, de Pedro Oom, entre outros.¹⁴



Figura 4. Fotografia de “I Exposição d’Os Surrealistas”, em 1949. Em segundo plano: (da esquerda para a direita) Henrique Risques Pereira, Mário Henrique-Leiria, António Maria Lisboa, Pedro Oom, Mário Cesariny, Cruzeiro Seixas, Carlos Eurico da Costa, Fernando Alves dos Santos . Espólio: Fundação Cupertino Miranda. Créditos: desconhecidos. Reproduzido com a autorização da Fundação Cupertino Miranda.

Significativo a este respeito é, ainda, em jeito de súmula doutrinal, a tradução, mais tarde, por Ernesto Sampaio, e publicação no primeiro número da revista *Pirâmide*, do texto “O Teatro e Ciência” (6–9), de Antonin Artaud. Relembro o clímax desse texto, que resume o arquétipo, mais do que dramático, alquímico – na linha de Rimbaud, extensamente citado e traduzido por Cesariny (1999)¹⁵ –, da teoria de Artaud onde se refere explicitamente essa abertura ao “inteiro corpo das coisas”:

Ora, há no sopro humano saltos e fraturas de tom, e de grito a grito trocas bruscas, aberturas e élan do inteiro corpo das coisas pelas quais podem ser subitamente evocadas, e podem escorar ou liquefazer um membro assim como uma árvore que pudéssemos cortar e enraizar na montanha da sua floresta.

O corpo tem um sopro e um grito pelos quais, nos bas-fonds decompostos do organismo, se pode agarrar, transportando-se visivelmente até aos altos planos radiosos onde o corpo superior o espera.¹⁶ (Artaud 1959: 8)

Na performance surrealista cabem ainda as intervenções poéticas, em certa medida, por documentar e estudar à luz das ferramentas teóricas que se tem vindo a propor para estes objetos expandidos, pelos motivos enunciados na primeira parte deste texto. Veja-se, por exemplo, as ocorrências poéticas documentadas em *Antologia do Cadáver Esquisito*. Esta obra está organizada por tipologias de “cadáveres”, exercícios escritos de improvisação coletiva, que são definidas de acordo com a metodologia adotada, o local onde foram elaborados, o objetivo, a função, o tema ou comentários adjacentes, incluindo-se, sempre, para cada uma destas, a autoria, o local e/ou contexto em que foram escritos. Uma sua leitura, cruzando estas coordenadas e demais documentação relacionada, está por fazer.

De entre as intervenções surrealistas, as mais conhecidas são: a distribuição, à porta do Tivoli, do manifesto do “peixe frito”¹⁷ em papel pardo laranja, em outubro de 1951, durante as sessões no JUBA com o Grupo Surrealista de Lisboa,¹⁸ e por intermédio do qual se informam “as gentes que ainda estão à espera” que os signatários “vão fazer dez experiências” (Henrique-Leiria 2019: 97) – o manifesto poético é assinado por Mário-Henrique Leiria e Mário Cesariny; a “Noite dos Poetas”, como assim a terá batizado Cesariny na conhecida entrevista ao jornal *Sol* em outubro de 2006, pouco antes de falecer, e que teve lugar aquando da já mencionada “I Exposição d’Os Surrealistas”. Nesta, conta, leram-se poemas de surrealistas franceses e dos participantes na mostra, mas com “uma certa encenação”: o estilhaçamento de vidros sobre os quais se derramou depois tinta (Nunes/Cesariny 2020: 356) e que Cesariny haveria de imortalizar num seu conhecido poema de *Pena Capital* (1957): “Sou um homem / um poeta / uma máquina de passar vidro colorido” (Cesariny 2004: 36). De acordo com Rui Mário Gonçalves, esta não foi, no entanto, a única intervenção do grupo, já que a presença constante dos participantes na exposição teria sido ocasião para “discussões e ações improvisadas, por vezes irónicas, na correcção teatral de algum pormenor da montagem, ou por outro qualquer motivo casual” (Gonçalves 1996: 694).

Uma análise da obra específica de cada um dos poetas e pintores surrealistas portugueses, nos termos performativos que aqui se vem esboçando, continua por realizar-se. A título de exemplo, chamo a atenção para o caso de Pedro Oom e as suas controversas conferências, para quem a poesia é “um meio de conhecimento e de ação”, e o poeta um “rebelde sem premeditação” (Oom 1997: 98), ou Mário-Henrique Leiria, a cuja faceta performativa, por demais evidente, a publicação recente das suas obras completas, nomeadamente de *Manifestos, Textos Críticos e Afins* (2019) e *Poesia*

(2018), vêm dar visibilidade. Na primeira antologia, podem encontrar-se vários textos de índole interventiva: manifestos, textos-programa para ações coletivas, reflexões sobre a arte como vida, outros apontamentos situacionistas. Destaque-se o texto “Projecto para um espectáculo nosso”, no qual se enumeram vários tipos de ações a considerar numa performance surrealista, entre estes, um jogo poético de cartas, a leitura de poemas às escuras, momentos de explicação dos “ser-objecto(s), muita diversão irracional e, ainda, o degolamento de um gato” (Henrique-Leiria 2019: 79).

Maria João Simões recorda que “os discursos e performances surrealistas atingem uma dimensão epistemológica e ontológica de longo alcance” (Simões 2015: 11). E. M. de Melo e Castro, um dos principais impulsionadores e teorizadores do movimento experimental português, que terá lugar no país dos finais dos anos 50 em diante, por exemplo, delimitará o conceito de vanguarda enquanto novo “modo de dizer” que ele próprio colocou em prática, na sequência do legado de Cesariny, como afirma em “EU-DADA-HOJE”: “Mas em 1960 pudemos todos nós poetas lusaquáticos (ó vocação dos mares! ó águas termais) herdar a imagem fragmentada pelos surrealistas e fazer não-discursos, não poemas, não-versos, como muito bem quisemos Experimentalmente” (Melo e Castro 1977c: 72). E conta, num *e-mail* trocado com a autora deste texto em 2014, uma sua intervenção no teatro D. Maria II, em 1963, também em contexto de sarau literário:

Quando o poeta Eduíno de Jesus, o conferencista, me chamou pelo nome para vir fazer a minha leitura de poemas que era a última, eu não apareci logo... demorei uns instantes que devem ter parecido séculos a ele e à assistência... Chamou outra vez e eu sem entrar em cena... por fim entrei levando comigo três quadros de serapilheira de 100X90 centímetros cada, onde estavam pintados a branco, preto e vermelho três poemas concretos do meu livro IDEOGRAMAS. Calmamente coloquei-os à frente da mesa da presidência, voltados para o público. Então olhei para os quadros e apontando para eles, disse em voz bem alta: ‘Depois de ouvirmos dizer tantos poemas, estes são poemas para ver! Mas isto não quer dizer que O POETA NÃO TENHA VOZ!!!’ (esta última frase foi gritada). (Melo e Castro 2014)

Qualquer semelhança com as críticas às sessões líricas de Cesariny não é coincidência. Lembre-se também a recensão do próprio Melo e Castro ao livro *19 Projectos de prémio a Aldonso Ortigão seguidos de poemas de Londres* (1971), livro que

inclui o texto “Rebelião”, de 1947, e no qual o poeta experimental refere figurarem as diretrizes para o que, mais tarde, se haveria de chamar *happening* (Melo e Castro 1972: 77). Este poema termina com a referência a uma “ruptura de todas as negociações e preparação automática de novos cortejos” (Cesariny 1971: 33). Que o mesmo é dizer: de novos *happenings* e performances. É no lançamento de *19 Projectos de prémio a Aldonso Ortigão* que tem lugar, também, o icónico baile a que se faz menção no início deste texto – epítome de uma celebração das vanguardas a tomar corpo e performance no palco social e literário português. Lê-se num outro texto desta coletânea: “Encontrar a verdade em corpo e alma é o único fim da boca humana, o único *trabalho* que deve prosseguir” (Cesariny 1971: 22). De referir, ainda, o encontro simbólico, neste evento, destas duas vanguardas, nas pessoas, respetivamente, de Cesariny e Melo e Castro, arautos dos movimentos surrealista e experimental, que aqui confluíam, também nas opções estéticas. Em entrevista dada a Maria Teresa Horta para o jornal *A Capital*, em 4 de agosto de 1971, Mário Cesariny esclarece, a propósito da ideia para este baile:

Desculpe, não fui eu que dei o baile mas sim a Maria Alice e o Eduardo Ferreira, editores, que de concerto comigo, com o Mello e Castro e com Cidália de Brito aderiram encantados à ideia. Parece que me limitei a ir ao encontro de um desejo comum, pois todos, e sobretudo a Maria Alice, foram magníficos na efectivação dessa tarde dançante. (Fonseca 2020: 89)

É, pois, na sequência destes “cortejos”, ou deste élan poético-performativo que começava a granjear relevância nos circuitos mais estritamente literários que terá lugar, dois anos mais tarde, o primeiro *happening* de que há registo em Portugal, na Galeria Divulgação em Lisboa, intitulado *Concerto e Audição Pictórica*,¹⁹ e a propósito do qual se perguntará, em 1972: “Vendo bem que diferença havia entre Zurique 1914 e Lisboa 1964?”²⁰ (Melo e Castro 1977c: 71). Em perspetiva, o mesmo poeta traçará, mais tarde, num texto publicado no jornal *Expresso* em 1 de junho de 1974, ou seja, em pleno rescaldo da revolução política de Abril, a linha de continuidade entre os três movimentos, futurismo, surrealismo e experimentalismo. O mesmo afirma:

A natureza revolucionária do acto poético traduz-se assim pelo trabalho sobre a linguagem. / Daí derivam todas as vanguardas, que desde o começo do século se foram sucedendo, através das várias circunstâncias político-culturais. É no nível da linguagem

que trabalha DADA e se realiza o Futurismo Russo e o Futurismo Português. É no nível da linguagem que o Surrealismo se projecta. É na linguagem que o Experimental da década de 60 opera e se executa. (Melo e Castro 1977a: 14-15)

Este evento inaugurou, no país, uma neovanguarda pós-moderna de tipo performativo que passará, a partir de então, a desenhar-se, de modo claro, no tecido cultural português.²¹ Foi concretizada por um conjunto de poetas experimentais que, influenciados, nas suas viagens ao estrangeiro, por movimentos de vanguarda tão diversos como o concretismo brasileiro, o neovanguardismo italiano, o experimentalismo britânico, o espacialismo francês mas também, em Portugal, pelo surrealismo dissidente, regressava, aos poucos, ao país, lançando as bases para aquela que há de ser a terceira grande rutura no campo literário e artístico português do século XX, depois do futurismo e surrealismo: o experimentalismo. E, no entanto, é o surrealismo a vanguarda “fantasmagórica” e “underground” (Melo e Castro 1984: 66), para usar os termos novamente de Melo e Castro, que ocupa esse “lugar solitário e cantante, como uma ponte de velhos manequins”, como escreve Mário-Henrique Leiria no poema visual manuscrito num dos exemplares do catálogo da “I Exposição d’Os Surrealistas”, de 1949, acompanhado de um labirinto cornucópico que sai do interior para a sua esfera (**Figura 5**). Isto é, para a rua.

Concluo, desta vez, com Victor Turner, o pai dos estudos antropológicos sobre a performance e que a observou nas mais recônditas tribos no planeta. Senão num baile de corpos só, numa sua modalidade despojada, como em Cesariny, a performance é: tomada de consciência, dialética fluida e movimento espontâneo, reflexividade dos sentidos, intelecção e objetivos em ação, salto no e para o (des)conhecido, sabedoria de gramática própria, de cada ser e cultura, palavra tomada como jogo de dianteira que se projeta no antes e pelo acontecer. Esta é, também, uma definição transversal às três vanguardas literário-performativas do século XX português.

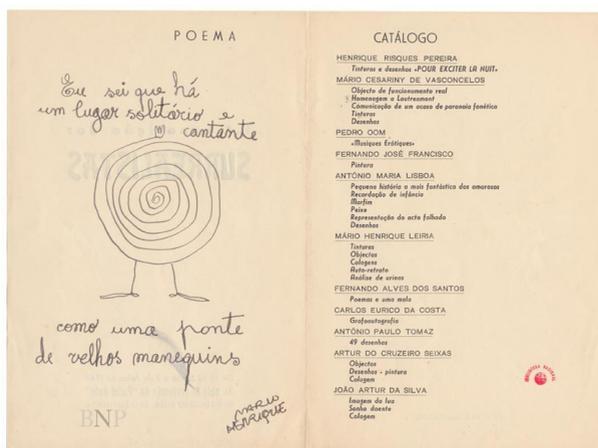


Figura 5. “Eu sei que há...” (1949), poema visual de Mário-Henrique Leiria, disponível na contracapa do catálogo da “I Exposição d’Os Surrealistas”, em 1949. Espólio: Mário-Henrique Leiria, disponível na Biblioteca Nacional de Portugal, cota BNP Esp. E22/147-148, com reprodução digital em <https://purl.pt/13858/1/volta-textos/240.html>. Disponível, também, em Henrique-Leiria, Mário (2018), *Obras completas de Mário-Henrique Leiria: Poesia*. Editado por Tania A. Martuscelli. Silveira: E-Primatour, p. 105. Reproduzido com a autorização de Tania Martuscelli.

NOTAS

* Sandra Guerreiro Dias é autora da primeira tese de doutoramento sobre poesia e performance em Portugal, intitulada: *O Corpo como Texto: Poesia, Performance e Experimentalismo* (2016) (FLUC-CES/FCT). É investigadora integrada do Centro de Literatura Portuguesa (UC), colaboradora dos grupos de investigação “Performance & Cognição” (ICNova), “Intermedialidades” (ILCML, FLUP) e do *Arquivo Digital da Poesia Experimental Portuguesa*. É docente na Escola Superior de Educação de Beja. Entre 2008 e 2016, integrou vários coletivos de poesia, realizando performances e intervenções poéticas um pouco por todo o país. Tem sido palestrante convidada, em Portugal e no estrangeiro, nestas matérias.

Este ensaio 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 a Tecnologia (UIDB/00500/2020 – <https://doi.org/10.54499/UIDB/00500/2020>).

- ¹ Alguns trabalhos entretanto publicados sobre esta matéria: Dias 2018; Joaquim 2015; Lessa 2022; Martins, 2016.
- ² Agradece-se a Leonor Areal, filha de Carlos Calvet, a pronta disponibilização deste filme para efeitos de realização desta investigação e texto.
- ³ Símbolo das lutas liberais.
- ⁴ Uma análise mais detalhada dos aspetos simbólicos deste filme, na relação com o seu tempo, o movimento surrealista e os seus três intervenientes, Mário Cesariny, Carlos Calvet e João Rodrigues, encontra-se, ainda, por realizar.
- ⁵ A sua primeira obra sobre o assunto intitulou-se: *Essays on Performance Theory 1970-1976* (1977).
- ⁶ Nomeadamente, os trabalhos de observação antropológica sobre a centralidade do rito e do conflito no funcionamento simbólico de uma tribo na aldeia de Ndembu no noroeste da Rodésia do Norte, documentados em *Schism and Continuity in an African Society* (1957).
- ⁷ “Performance thus calls forth special attention to and heightened awareness of both the act of expression and the performer. Viewed in these terms, performance may be understood as the enactment of the poetic function, the essence of spoken artistry” (Bauman 1986: 3).
- ⁸ No fim da coletânea, o autor esclarece, em “Posfácio breve”, que o livro terá sido planeado em 1972 e entregue em 1973 à Editora Paisagem. Explica, mais adiante, que dificuldades várias relacionadas com aquela editora e a revolução de 1974 terão adiado o projeto, ocorrendo a publicação apenas em 1977, pela Plátano Editora (277-280). Por outro lado, o texto faz menção à “Conferência Objecto”, o segundo happening do movimento que teve lugar em 1967, pelo que o texto apenas poderá ter sido redigido posteriormente àquela data.
- ⁹ No catálogo do encontro “PERFORM’ARTE – 1.º Encontro Nacional de Performance”, evento organizado por Fernando Aguiar e Manoel Barbosa com a Cooperativa de Comunicação e Cultura, que teve lugar de 13 a 28 de abril de 1985, em Torres Vedras, Aguiar publica a primeira cronologia desta forma de arte em Portugal, bem como uma sistematização intitulada “Performance: a intervenção viva” (Aguiar 1985: 10-12).
- ¹⁰ Exemplo: “Mário Cesariny traz para o café a máquina de escrever e um robe que pertenceu a Conchita Grandella” (Cesariny 1997: 49).
- ¹¹ Sobre as relações entre o *cadavre exquis* e a performance, veja-se a sistematização de Danilo Bueno (2017).
- ¹² Optou-se, neste caso, pela tradução do original em francês.
- ¹³ Que teve lugar entre 18 de junho e 2 de julho de 1949.
- ¹⁴ No catálogo da exposição, faz-se menção, ainda, a “Objecto de funcionamento real”, de Mário Cesariny e outros objetos de Mário-Henrique Leiria e Cruzeiro Seixas. Uma análise de alguns destes objetos, bem como fotos inéditas, estão disponíveis no artigo de Maria de Jesus Ávila (2011), mencionado.
- ¹⁵ É a propósito deste poeta que Cesariny escreve: “Nós já não somos do século de inventar palavras. Nós já somos do século de pregar caixotes de inventar as palavras” (Cesariny 1997: 218).
- ¹⁶ Adaptou-se a grafia antiga à norma atual.
- ¹⁷ E respetivo sucedâneo de 1970, “Para bem esclarecer as gentes que ainda continuam à espera”, assinado também por Artur do Cruzeiro Seixas, e que reitera os objetivos anunciados no primeiro folheto.
- ¹⁸ De acordo com Fátima Marinho (1986: 83).
- ¹⁹ Um estudo desta intervenção foi realizado por Inês Cardoso (2021).
- ²⁰ Crê-se tratar-se de um lapso de Melo e Castro, já que o poeta parece referir-se, claramente, ao ano de 1965 e ao *Concerto e Audição Pictórica*.
- ²¹ É verdade que nos textos teóricos do movimento, nomeadamente em “Demarcação teórica da PO.EX”, se delimitam as fronteiras entre um e o outro movimento, nomeadamente no que refere ao “Automatismo onírico moralista” por contraposição a um “Construtivismo Cientismo” que, de acordo com E. M. de Melo e Castro e Ana Hatherly, caracterizam a poesia experimental (Hatherly e Melo e Castro 1981, 26-27). Em 1965, no entanto, no suplemento “Poesia Experimental”, publicado em 24/01/1965 no *Jornal do Fundão* (e reproduzido na obra atrás mencionada), os poetas publicam uma sistematização dos “Valores concorrentes para a formação da poesia experimental”, no qual consta a referência ao surrealismo (Hatherly e Melo e Castro 1981: 14). Ou seja, esta oscilação aponta para uma relação, mais do que estruturada, difusa, anelar e por descortinar, à luz dos textos, tendências, obras e posições dos poetas dos dois movimentos. No que refere à performance, é evidente o encadeamento, a continuidade, mais do que a rutura.

Bibliografia

- Aguiar, Fernando (1985), “Performance: A Intervenção Viva”, in Fernando Aguiar e Manoel Barbosa (eds.), *Performarte: I Encontro Nacional de Performance*, Torres Vedras, Cooperativa de Comunicação e Cultura: 10–12.
- Álvares, Egídio (1979), *performances, rituels, interventions en espace Urbain, art du comportement au Portugal*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Artaud, Antonin (1959), “O teatro e a ciência”, traduzido por Ernesto Sampaio, *Pirâmide*, n.º 1: 6–9.
- Ávila, Maria Jesus (2011), “Encontros perdidos: objetos surrealistas destruídos”, *Revista de História de Arte*, n.º 8: 286–305.
- Bauman, Richard (1986), *Story, Performance, and Event: Contextual Studies of Oral Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Breton, André (1936), “Exposition surréaliste d’objets – catalogue de l’exposition”, Galerie Charles Ratton. <https://www.andrebreton.fr/work/56600100858821>.
- Bueno, Danilo (2017), “Aproximações do cadáver esquisito à performance”, *Elyra*, n.º 10: 79–89. DOI: <https://doi.org/10.21747/21828954/ely10a2>.
- Burke, Kenneth (2003), “Ritual Drama as a ‘Hub’”, in Philip Auslander (ed.), *Performance: critical concepts in literary and cultural studies*, I, London, New York, Routledge: 72–90.
- Calvet, Carlos (2006), “Uma carta”, *Público – Suplemento Mil Folhas*, 8 de dezembro de 2006.
- Cardoso, Inês (2021), “Acerca de um escândalo para muito parvo: o caso de concerto e audição pictórica”, in Burghard Baltrusch, Ana Chouciño, Alethia Alfonso e Antía Monteagudo Alonso (eds.), *Poesia e política na actualidade: aproximações teóricas e práticas*, Porto, Edições Afrontamento: 137–146.
- Carlson, Marvin (2011), “O que é a performance?”, in Ana Gabriela Macedo e Francesca Rayner (eds.), *Género, Cultura Visual e Performance – Antologia Crítica*, V. N. de Famalicão, Edições Húmus: 23–31.
- Cesariny, Mário (1971), *19 projectos de prémio Aldonso Ortigão seguidos de poemas de Londres*, Lisboa, Quadrante.
- (1989), *Antologia do Cadáver Esquisito*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (1997), *A intervenção surrealista*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2004), *Pena Capital*, Lisboa, Assírio & Alvim.

- (2020), *Poemas dramáticos e pictopoemas*, Perfecto E. Cuadrado (ed.), Porto, Assírio & Alvim.
- Cuadrado, Perfecto E., (dir.) (2002), *Ama Como a Estrada Começa*. Produtor: Manuel Rebelo e Isabel Silva, Realizador: Diogo Collares Pereira. RTP2, 50 min. <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/ama-como-a-estrada-comeca/>.
- Dias, Sandra Guerreiro (2015), “Arte da performance, poesia e pós-utopias nos anos 80 em Portugal”, *DigitAR – Revista Digital de Arqueologia, Arquitectura e Artes*, n.º 2: 39–51. <http://iduc.uc.pt/index.php/digitar/article/view/2229>.
- (2016a), *O Corpo como Texto: Poesia, Performance e Experimentalismo nos Anos 80 em Portugal*, Tese de Doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. <http://hdl.handle.net/10316/29608>.
- (2016b), “Poesia e arte da performance: para uma poética experimental do corpo”, *Colóquio/Letras*, n.º 193 (dezembro): 18–27.
- (2017a), “O corpo ao manifesto: linguagem, futurismo e performance”, in Ana Pais (ed.), *Performance na Esfera Pública*, Lisboa, Orfeu Negro: 35–46.
- (2017b), “Poesia e Corpo, em Ana Hatherly”, *Plural Pluriel – Revue des Cultures de Langue Portugaise*, n.º 16: 1–16. <http://www.pluralpluriel.org/index.php/revue/article/view/87>.
- (2018), “Mário Cesariny, performer”, *Colóquio/Letras*, n.º 199 (setembro): 96–107.
- (2022), “A Performance Futurista em Santa Rita Pintor”, *Cadernos de Literatura Comparada*, n.º 46: 245–267. DOI: <https://doi.org/10.21747/21832242/litcomp46a13>.
- Fischer-Lichte, Erika (2019), *Estética do performativo*, traduzido por Manuela Gomes, Lisboa, Orfeu Negro.
- Fonseca, Laura Mateus (ed) (2020), *Uma Última Pergunta: Entrevistas com Mário Cesariny*, Lisboa, Documenta.
- França, José-Augusto (1969), “A Exposição Surrealista de 1959”, *Colóquio Artes*, n.º 53: 16–25. <http://coloquio.gulbenkian.pt/al/sirius.exe/artigo?1545>.
- Friedman, Ken (1998), “Introduction: a transformative vision of fluxus”, in *The Fluxus reader*, West Sussex, England, Academy Editions: viii–x.
- Goldberg, RoseLee (1979), *Performance: live art, 1909 to the present*, New York, H.N. Abrams.
- (1984), “Performance: A Hidden History”, in Gregory Battcock and Robert Nickas (eds.), *The Art of Performance – A Critical Anthology*, New York, E. P. Dutton Inc.: 22–26.

- (2012), *A Arte da Performance - Do Futurismo ao Presente*, traduzido por Jefferson Luiz Camargo e Luís Lopes, 2.a edição, Lisboa, Orfeu Negro.
- Gonçalves, Rui Mário (1996), “As artes plásticas: a lenta emergência da modernidade”, in António Reis (ed.), *Portugal contemporâneo*, vol. 2, Lisboa, Publicações Alfa - Selecções do Reader’s Digest: 673–696.
- Guerra, Álvaro / Mário Cesariny / Mário Henrique Leiria / Cruzeiro Seixas (1972), “O diálogo em 1972”, *República*, 14 de dezembro de 1972, 15004.
- Hatherly, Ana / E. M. de Melo e Castro (orgs) (1981), *PO.EX: textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, Lisboa, Moraes Editores.
- Henrique-Leiria, Mário (2018), *Obras completas de Mário-Henrique Leiria: Poesia*, Tania A. Martuscelli (ed.), Silveira, E-Primatur.
- (2019), *Obras completas de Mário-Henrique Leiria: Manifestos, textos críticos e afins*, Tania A. Martuscelli (ed.), Silveira, E-Primatur.
- Horta, Maria Teresa / Mário Cesariny (2020), “Conversa com Mário Cesariny”, in Laura Mateus Fonseca (ed.), *Uma Última Pergunta: Entrevistas com Mário Cesariny*, Lisboa, Documenta: 87-92.
- Huizinga, John (2003), *Homo-ludens: Um estudo sobre o elemento lúdico da cultura*, traduzido por Vítor Antunes, Lisboa, Edições 70.
- Joaquim, Ana Cristina (2015), “O corpo-Cesariny-surrealista”, *Revista Convergência Lusíada*, n.º 33: 5-18.
- Lessa, Maria Silva Prado (2022), *Mário Cesariny: a obra ou a vida*, V. N. Famalicão, Fundação Cupertino de Miranda / Documenta.
- Madeira, Cláudia Maria Guerra (2007), *O hibridismo nas artes performativas em Portugal*, Tese de Doutoramento, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais - Universidade de Lisboa.
- Marinho, Maria de Fátima (1986), “O surrealismo em Portugal e a obra de Mário Cesariny de Vasconcelos”, Dissertação de Doutoramento, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Martins, Fernando Cabral (2016), *Mário Cesariny e o Virgem Negra*, Lisboa, Documenta.
- Martins, José Cândido Oliveira (1995), *Teoria da Paródia Surrealista*, Braga, APPACDM.
- Melo e Castro, E. M. de (1972), “Mário Cesariny de Vasconcelos: 19 Projectos de Prémio Aldonso Ortigão seguidos de Poemas de Londres”, *Colóquio/Letras*, n.º 6 (março): 76-77. <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=6&p=76&o=p>.

- (1977a), “A revolução da linguagem e a linguagem da revolução”, in *In-Novar*, Lisboa, Plátano Editora: 13-19.
- (1977b), “Dois Acontecidos Happenings” in *In-Novar*, Lisboa, Plátano Editora: 59-65.
- (1977c), “EU-DADÁ-HOJE”, in *In-Novar*, Lisboa, Plátano Editora: 71-75.
- (1977d), “Posfácio breve”, in *In-Novar*, Lisboa, Plátano Editora: 277-280.
- (1984), *Literatura Portuguesa de Invenção*, São Paulo, Difel.
- (2014), Entrevista de Sandra Guerreiro Dias ao poeta E. M. de Melo e Castro por correio eletrónico, 12 de abril de 2014.
- Metello, Verónica (2007), *Focos de Intensidade / Linhas de Abertura - A Ativação do Mecanismo Performance: 1961-1979*, Dissertação de Mestrado, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Nunes, Vladimiro / Mário Cesariny (2020), “‘Fui suspeito de vagabundagem’”, in Laura Mateus Fonseca (ed.), *Uma Última Pergunta: Entrevistas com Mário Cesariny*, Lisboa, Documenta: 349-366.
- O'Neill, Alexandre (2008), “A Marca do surrealismo”, in Maria Antónia Oliveira e Fernando Cabral Martins (eds.), *Já cá não está quem falou*, Lisboa, Assírio & Alvim: 171-174.
- Oom, Pedro (1997), “Carta ao Egito”, in Mário Cesariny, *A intervenção surrealista*, Lisboa, Assírio & Alvim: 98-99.
- Pavis, Patrice (2016), *The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre*, traduzido por Andrew Brown, Milton Park, Abingdon, Oxon, New York, NY, Routledge.
- Phelan, Peggy (1993), *Unmarked - The Politics of Performance*, London, New York, Routledge.
- Rimbaud, Arthur (1999), *Iluminações; Uma cerveja no inferno*, traduzido por Mário Cesariny, 3.a edição, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Schechner, Richard (1977), *Essays on Performance Theory: 1970-1976*, New York, Drama Book Specialists.
- (2003), *Performance Theory*, New York, Routledge Classics.
- Silvestre, Osvaldo Manuel (2008) “Vanguarda” [verbete], in Fernando Cabral Martins (ed.), *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo português*, Lisboa, Caminho: 875-878.
- Simões, Maria João (2015), “Surrealismo em Portugal - Internacionalização do Diálogo entre Artistas e Artes”, in Maria João Simões (ed.), *Impressões Surreais: o Surrealismo*

- Português entre os Surrealismos Europeus*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa: 7-17.
- Sousa, Ernesto de (1998), "Performar", in Maria Helena de Freitas e Miguel Wandschneider (eds.), *Ernesto de Sousa: revolution my body*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian: 308-310.
- Taylor, Diana (2012), *Performance*, Buenos Aires, Asunto Impreso Ediciones.
- Torres, Rui / Sandra Guerreiro Dias (2021), "Performative Poetry as Program, Programmed Poetry as Performance", *Interférences Littéraires/Littéraire Interferentia*, n.º 25 (october): 93-141. <http://www.interferenceslitteraires.be/index.php/illi/article/view/1093>.
- Turner, Victor (1957), *Schism and Continuity in an African Society*, Manchester, The University Press.
- (1988), *The Anthropology of Performance*, New York, PAJ Publications.