

LIMINARIDADES E LIAMES: A INTERVENTIVA SUBVERSÃO DO SURREALISMO PORTUGUÊS

LIMINALITIES AND LIGATURES: THE INTERVENTIVE SUBVERSION OF PORTUGUESE SURREALISM

Maria João Simões (UC)

mjsimoes@fl.uc.pt

<https://orcid.org/0000-0001-6648-9097>

RESUMO: *Os surrealistas portugueses foram observadores curiosos das propostas artísticas do movimento surrealista francês e absorveram os princípios da estética surrealista sobretudo nos anos 40 e 50 do século XX. Este estudo visa mostrar como os artistas portugueses criaram as suas próprias especificidades estéticas, apesar do contexto culturalmente conservador do totalitário regime salazarista, que lhes limitava a liberdade criativa. Atentar-se-á nas diferentes estratégias acionadas pelos surrealistas portugueses para configurarem as suas produções, as quais foram sustentadas quer na atenção dada ao “real quotidiano”, na utilização do grotesco e ainda no jogo com a liminaridade. Observar-se-á ainda a maneira como através destas modalidades se desenha uma “poética do liame”, sob a qual os surrealistas construíram as suas obras de arte.*

PALAVRAS-CHAVE: *Surrealismo português; quotidianidade; liminaridade; grotesco; analogia.*

ABSTRACT: *The Portuguese surrealists were inquisitive observers of the artistic proposals of the French surrealist movement and absorbed the main principles of surrealist aesthetics mainly in the 40s and 50s of the 20th century. This study aims to show how Portuguese artists created their own aesthetic specificities, despite the culturally conservative context of Salazar’s totalitarian regime, which limited their creative freedom. Attention will be paid to the different strategies used by Portuguese surrealists to configure their productions, which were supported by the attention given to the ‘real everyday life’, by the use of the grotesque, and also by their play with liminality. It will be described how these modalities design a “poetics of ligature”, under which the surrealists constructed their works of art.*

KEYWORDS: *Portuguese Surrealism; everyday life; liminality, grotesque; analogy.*

1 Introito

Organon, Porto Alegre, v. 39, n. 77, jan/jun. 2024.

DOI: 10.22456/2238-8915.139560

Os surrealistas portugueses foram observadores curiosos das propostas artísticas do movimento surrealista francês e absorveram os princípios da estética surrealista sobretudo ao longo das décadas de 40 e 50 do século XX. Embora com uma recepção difícil e conturbada, não só pelo vanguardismo da estética surrealista, mas principalmente devido ao contexto culturalmente conservador fomentado pelo regime salazarista e totalitário¹, os artistas portugueses configuraram as suas próprias especificidades estéticas, e, com as suas produções artísticas, foram capazes de marcar de forma variada as gerações posteriores. Em grande medida devido ao contexto ditatorial, muitos dos autores surrealistas utilizaram as técnicas e os procedimentos do Surrealismo de modo a acentuar o seu sentido subversivo e derrisório e, por esta via, conseguiram realizar uma crítica denodada ao sistema político e às suas marcas sociais.

O movimento surrealista português revelou-se publicamente através de vários grupos, de múltiplas atividades de divulgação estética e pela apresentação ou publicação de obras e revistas. Desvalorizado durante anos e anos², o Surrealismo português foi preconceituosamente entendido por alguma crítica como um conjunto de atividades e produções desgarradas e com pouca coerência. Em grande medida como contradita relativamente a esta perspetiva superficial, Perfecto Cuadrado³ defendeu que o Surrealismo português correspondeu aos quesitos considerados relevantes para que se possa falar um “movimento” artístico, tal como o entende Renato Poggioli,⁴ uma vez que apresentou um ativismo, um dinamismo e um labor agregados em torno de objetivos do próprio movimento com grupos intencionalmente criados para o efeito, ainda que a sua tónica fosse colocada mais na criatividade variável que na coesão

¹ Não sendo um regime assumidamente fascista, a ditadura de Salazar teve o apoio político de fações fascistas e ultraconservadoras. Fernando Rosas, historiador deste período, fala em “fascismo togado” (Rosas, 1994, p. 281), referindo-se, assim, ao facto de o ditador ser da área do Direito, onde a toga é simbolicamente utilizada, o mesmo se aplicando a outros membros do governo (com alusão também, ao facto de Salazar se ter formado em Coimbra, onde se usava o traje académico). Esta formação em Direito não trouxe mais preocupação pela legitimidade das leis, antes pelo contrário, ela foi utilizada no sentido de criar leis que sustentassem o poder.

² Os poetas surrealistas eram tão pouco conhecidos que, em muitas livrarias, as obras de Mário Cesariny eram colocadas nas estantes dos autores estrangeiros — o que acontecia ainda na década de 90.

³ Perfecto Cuadrado, professor de Filologia Galega e Portuguesa da Universitat de les Illes Balears (Palma, Espanha) é um dos grandes estudiosos do Surrealismo português. É o diretor do Centro de Estudos do Surrealismo da Fundação Cupertino de Miranda (Vila Nova de Famalicão, Portugal), que alberga um vasto espólio de Cesariny e de outros artistas surrealistas.

⁴ Na sua obra *Teoria dell'arte d'avanguardia*, de 1962, Renato Poggioli distingue a especificidade do conceito de movimento relativamente a conceitos como escola, cenáculo e outros. Para este estudioso, o “movimiento es en esencia dinámico [...] y sus secuaces obran siempre en función de un fin inmanente al movimiento mismo. [...] [U]n movimiento concibe la cultura no como incremento sino como creación o, al menos, la trata como un centro de actividad y energía”. (Poggioli, 1964, p. 35).

uniformizante⁵. Sintetizando esta teorização, Perfecto Cuadrado aponta como fatores relevantes de um movimento, por um lado, uma organização — a existência de grupos, a presença de personalidade(s) de destaque ou chefe(s), com as consequentes excomunhões e incorporações, e ainda pela divulgação de uma doutrina mais ou menos sistemática — por outro lado, uma intervenção teórico-prática, social e estética com produção de textos metaliterários (doutrinários), de textos literários e de objetos artísticos (cf. Cuadrado, 1998, p. 9). Na verdade, o movimento surrealista português logrou revelar-se ao seu público nos diversos aspetos referidos. Sabe-se da existência de três grupos: o “Grupo Surrealista de Lisboa”, criado em 1947, o grupo “Os Surrealistas”, também conhecido por Grupo Surrealista Dissidente, formado nesse mesmo ano de 1947, e, no final da década de 50 e princípio da década de 60, o “Grupo do Café Gelo”. No âmbito das atividades destes grupos, os artistas produziram diversas obras e também textos de afirmação ou textos doutrinários — como atesta a coletânea intitulada *A Intervenção Surrealista*, publicada, em 1966, por Mário Cesariny.

Poeta e pintor, Mário de Cesariny de Vasconcelos foi não só a personalidade mais importante do Surrealismo português, como também um persistente divulgador das atividades e produções surrealistas em Portugal. Além disso, desempenhou um papel crucial na ligação entre os primeiros surrealistas e os artistas mais jovens que foram aderindo a esta estética. Cesariny concretizou um trabalho inestimável de difusão crucial, pois compilou diversas produções, realizadas segundo o procedimento do “cadavre exquis”, na *Antologia do Cadáver Esquisito*⁶ (1961), organizou a antologia *Surreal(ismo)/Abjeccionismo* (1963) e reuniu textos metaliterários e doutrinários na antologia intitulada *A Intervenção Surrealista* (1966).

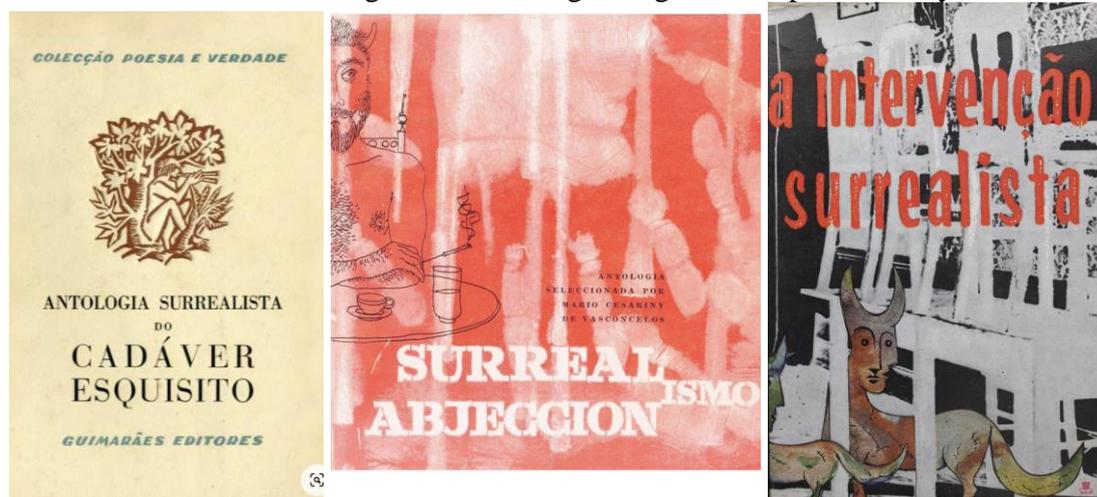
⁵ Estas características tornam difícil, sobretudo em termos sincrónicos, mas, depois, também numa perspectiva diacrónica, a percepção da envergadura dos movimentos de vanguarda, já que o seu dinamismo, que se manifesta nas divergências, nas exclusões e nas integrações, lhes retira coesão, embora também lhes dê mais riqueza pela variância e pela diversidade das atitudes e das posições estéticas. Aliás, não será por acaso que a primeira revista de tendência surrealizante, devido ao signo do inconformismo, teve o título de *Variante*. Dirigida por António Pedro, a revista contou apenas com dois números, um em 1942, e outro em 1943, embora estivessem planeados, os dois números seguintes – o que não aconteceu por questões financeiras.

⁶ Esta foi a designação mais utilizada pelos surrealistas portugueses e é mais uma tradução intencionalmente livre do nome do conhecido jogo “le cadavre exquis” do que uma má tradução, pois a influência da cultura francesa em Portugal era nessa altura prevalecente e os surrealistas portugueses dominavam o francês.

Organon, Porto Alegre, v. 39, n. 77, jan/jun. 2024.

DOI: 10.22456/2238-8915.139560

Figura 1 – Antologias organizadas por Cesariny



Fonte: Acervo pessoal.

Estas antologias tiveram não só um carácter unificador, mas cumpriram também a importante função de amostragem e de defesa das posições estéticas coletivas novas, arrojadas e inovadoras, mesmo que face a um público hostil. As antologias eram também uma forma de fugir à censura, pois, enquanto as revistas tinham de passar previamente pelo “lápiz azul” antes de serem publicadas, os livros eram primeiramente editados e publicados e só depois censurados, apreendidos ou retirados, o que permitia a sua circulação clandestina antes de a venda ser proibida (e, claro, mesmo depois de os livros serem apreendidos ou retirados, continuavam a circular clandestinamente).

Uma outra crítica endereçada aos surrealistas, propalada por diversos estudiosos, diz respeito ao atraso do Surrealismo português relativamente ao movimento francês, que constitui a sua primeira e direta fonte de influência⁷. Mas, como alerta María Jesús Ávila, o Surrealismo português não está sozinho no concernente a este aspeto, pois, tal como noutros países, a influência do Surrealismo francês foi desencadeada (ou reavivada) sobretudo a partir da exposição *Le Surréalisme*, de 1947. Ao organizar esta exposição em Paris, em pleno período pós-guerra, André Breton pretendia precisamente isso: recolocar o Surrealismo novamente no âmago das atividades culturais e do pensamento artístico francês e internacional (cf. Ávila, 2001, p. 62).

Apesar do contexto político ditatorial, os surrealistas portugueses organizaram exposições e mesmo um conjunto de conferências na associação JUBA – Jardim Universitário

⁷ Em 1944, António Pedro, quando esteve a trabalhar na BBC, em Londres, contactou com o grupo surrealista inglês (David Gascoyne, Roland Penrose, Humphrey Jennings, E. L. T. Meses, J.-B. Brunius, Simon Watson Taylor), mas foi o Surrealismo francês que se tornou mais conhecido em Portugal, sobretudo a partir de 1945, nomeadamente com a publicação de *Histoire du Surréalisme*, de Maurice Nadeau e com a tradução do texto “Situation du surréalisme entre les deux guerres”, de A. Breton (publicada na revista *Afinidades*, nºs 14-15), ambas realizadas nesse ano (cf. Ávila e Cuadrado, 2001, p. 328-9).

Organon, Porto Alegre, v. 39, n. 77, jan/jun. 2024.

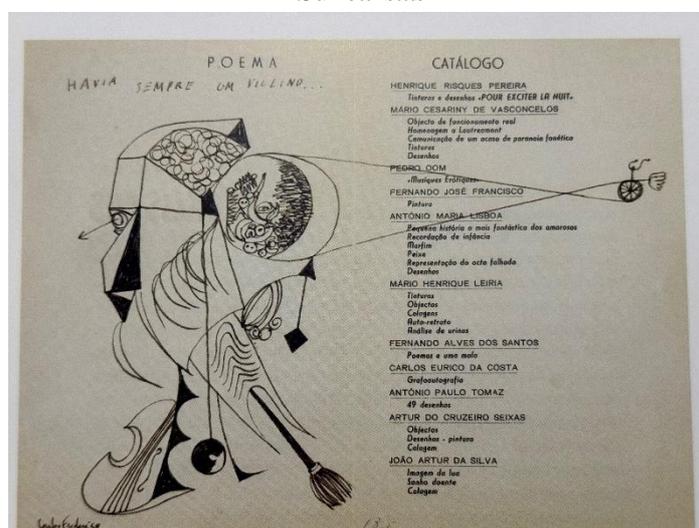
DOI: 10.22456/2238-8915.139560

Belas Artes⁸, para debater e divulgar as ideias estéticas surrealistas. No cerne do debate (e do embate) de ideias estava a sentida necessidade de triagem do que eram, à época, as propostas artísticas “verdadeiramente” surrealistas.

2 A intervenção: entre o escândalo e a explicação

Conferências, exposições e criações coletivas foram algumas das formas que os surrealistas promoveram para divulgar a estética surrealista, sendo já bem conhecidos, estudados e historiados os eventos e as atividades realizadas pelos diversos grupos.

Figura 2 – *Havia sempre um violino...* Desenho executado no Catálogo da I Exposição de Os Surrealistas



Fonte: Carlos Calvet (1949).

Feito o historial do movimento, torna-se agora imperativo observar mais de perto as produções surrealistas que durante muito tempo foram desvalorizadas e incompreendidas. Um dos objetivos dos surrealistas era, claramente, causar “estranheza” para, deste modo, subtrair o seu público a uma única forma de ver e de conhecer. À vontade de escandalizar associava-se, também, o sonho de mudança em direção a uma liberdade criativa que era também uma forma de libertação do próprio viver. Assim, se, no concernente ao ponto de vista teórico, a afirmação surrealista portuguesa revela ser muito próxima da teorização bretoniana, o sentido libertário do movimento ganha um peso e uma densidade maiores nos textos portugueses. Tal é bem visível no texto intitulado “A Afixação Proibida”, de 1949⁹, que em grande medida funcionou

⁸ Conferências e intervenções realizadas na Sociedade Nacional de Belas Artes, então dirigida por José-Augusto França e no Tivoli (Lourenço, 2022).

⁹ Este texto foi incluído por Cesariny na antologia *A Intervenção Surrealista* (1966), mas já antes o escritor o tinha divulgado na *Antologia do Cadáver Esquisito* (1961), sob a rubrica “O Cadáver Esquisito Conferencista-crítico”, onde esclarecia a origem e as características do texto: “Cadáver Esquisito Heterodoxo (composto em voz alta, em casa de António Maria Lisboa) apresentado em Maio no ‘Jardim Universitário de Belas Artes’, (Casa do Alentejo, Lisboa, 6-5-1949). Acompanhava-o uma série de outras comunicações sob a rubrica geral ‘O Surrealismo e o Seu Organon, Porto Alegre, v. 39, n. 77, jan/jun. 2024.

DOI: 10.22456/2238-8915.139560

como a irrupção do posicionamento teórico dos surrealistas portugueses. Aí se descobre facilmente a paráfrase da grande máxima bretoniana, mas também fica evidente a reivindicação da espontaneidade e da liberdade de criar, algo que em Portugal era difícil de alcançar e pelo qual ainda era preciso lutar:

O Homem tornou sua toda a geografia da Terra [...] porque, diferentemente do leão e da rã, tem a capacidade de CRIAR para a sua pele e para a sua temperatura especial. O seu próprio organismo é quem talha por si, do meio em que vive, o seu próprio ambiente [...] e quem constrói [...] o espaço vital onde há-de mover-se. A espontaneidade da vida é pois a característica essencial e o princípio directivo. Juntamos a isto o Mundo da Fantasia [...]. [A] realidade não se baseia só na substância das coisas, mas também no seu caudal de relacionalidade. Tudo se define pelo diferente. E para a Ideia da Totalidade dum Vida Única nós acreditamos na conjugação futura desses dois estados, na aparência tão contraditórios, que são o Sonho e a Realidade. Acreditamos numa Realidade Absoluta, numa SURREALIDADE, se é lícito dizer-se assim¹⁰. (Cesariny, 1997, p. 111).

Perseguindo este sentido libertador, embora afinado poeticamente, o texto é simultaneamente afirmativo e revolucionário, advogando o sentido libertário da Poesia:

[...] o conceito de Liberdade, quero dizer: o conceito, se há algum válido, de Poesia, e não Liberdade tal como nos é definida pelos racionalistas como possibilidade de Escolha através da Razão, mas como explosão acontecida no mais profundo do Ser. Síntese que corporiza espontaneamente o poema num acto tradicionalmente chamado involuntário. É ali o Banco da Poesia – energias de instintos, previsões, tendências, sentimentos, recalques, imagens remotas ou recentes. E, em vários momentos, o Poeta reconhece nas conchas, nas escamas e nas fibras vegetais essa matéria especificamente subversiva que tem a Cor do Futuro. (Cesariny, 1997, p. 109).

Assim, diferentemente da tonalidade contundente de anteriores manifestos, o tom poético deste texto marca, desde o início, a valoração da imaginação como a força criativa libertadora preconizada pelo Surrealismo:

A Grande Espiral do Devir gira eternamente. Para muita gente, o "eu incognoscível" é, na sua essência, uma aventura que excede as possibilidades humanas. [...] Toda a concepção quadrangular, esférica, circular, ou mesmo a transformação em espiral do Homem, são, e serão, sempre, uma visão parcial do domínio natural escavado e repudiado continuamente, pelo próprio Homem, no seu avanço progressivo que se encaminha para a total compreensão poética do Cosmos. Há verdadeiramente em todos estes esforços isolados um ponto único: o esforço vital para aperfeiçoar a poesia que tende a transformar a sociedade fechada em sociedade aberta. (Cesariny, 1997, p.107).

Almejando uma estética que, vinda do imo do sujeito, alcance expansivamente uma dimensão cósmica, o sentido projetivo do texto é metaforicamente afirmado e está diretamente

Público Em 1949', que foram destruídas com grande parte do espólio de António Maria Lisboa, a seguir à morte deste poeta." (Cesariny, 1989, p. 41). O antologador indica ainda quem foram os autores do texto: I - António Maria Lisboa e Henrique Risques Pereira; II Mário Cesariny e Pedro Oom.

¹⁰ Num texto de 1951, intitulado "Mais um cadáver", da responsabilidade de Mário Henrique Leiria e de Henrique Risques Pereira, é ainda visível a influência do manifesto bretoniano pela inclusão das dicotomias elencadas por A. Breton para atingir a "Surrealidade". (Cesariny, 1997, p. 179).

conectado com o intuito de valorar a criatividade e a vontade de destacar a força e a energia do ato criador.

Tal valoração não quer dizer que este e outros textos não correspondam também à necessidade de antagonizar¹¹ e criticar as convenções tradicionais que os antecedem, pois com eles os artistas surrealistas demarcaram-se da estética neorrealista que então predominava, já para não falar de outras correntes mais ou menos conservadoras.

Recuando um pouco, é importante referir o menos conhecido “Manifesto do sobreporismo” delineado em 1945 por Mário Henrique Leiria, o qual se revela ainda uma certa insipiência em termos de ideário surrealizante, e mostra uma certa ligação à retórica futurista de Campos, embora avance já alguns sentidos surrealizantes, entre os quais a ideia de destruição para possibilitar uma construção nova por sobreposição. Com efeito, através de um pensamento ainda algo confuso, neste texto, domina já a vontade de ir mais além do que é comumente aceite, pela via da crítica aos traços conservadores e pelo vislumbrar de elementos novos que se opõem aos facilmente aceites. Cumpre-se assim, neste texto, a dicotomia destruição/criação, provando como as ideias surrealistas se estavam avolumando e densificando nestes anos.

No que toca à produção — quer de textos poéticos, quer de obras coletivas como os pictopoemas ou os “cadavres exquis”, quer ainda de textos narrativos (automáticos ou não) —, é também possível encontrar alguns tons e tratamentos característicos que marcam a especificidade surrealista portuguesa sobretudo ao nível temático.

3 A presença do quotidiano e a necessidade de o transfigurar

Os surrealistas portugueses aproveitaram bem essa característica surrealista da junção do real e do imaginário ao explorarem a quotidianidade nas suas produções literárias e artísticas combinada com uma forte vertente imaginativa de grande poder subversivo. Conseguem, deste modo, mostrar a realidade portuguesa na sua miséria social e intelectual causada pelo autoritarismo, ao mesmo tempo que retiram peso aos objetos, aos assuntos e aos elementos através do humor, da irrisão ou da sátira e, na maior parte das vezes, por uma conjugação ou amálgama destas e de outras estratégias.

O que muda neste jogo é o contexto histórico-social específico português, já que, quanto a estas estratégias, os surrealistas portugueses não estão sozinhos, pois como explica Michael Sheringham na obra *Everyday Life: Theories and Practices from Surrealism to the Present* (2006), os surrealistas criaram uma forma intensa e inusitada de expressão da quotidianidade:

Utilizando técnicas de desfamiliarização, deslocamento ou disrupção, um dos fins do Surrealismo, ligado ao quotidiano como um espaço a ser descoberto e revelado, é o de revelar a realidade — “ce qui est donné” (aquilo que é dado) — e mudá-la pela revelação do que ela é. Como observado por Ferdinand Alquié, a atividade surrealista

¹¹ O antagonismo é, para Renato Poggioli (1964, p. 41), um dos momentos cruciais de afirmação dinâmica de todo o movimento artístico.

pode envolver a negação do real, mas o que pretende é libertar a realidade da sua escravatura de “l’empire de la connaissance rationnelle et de la logique” (o império do conhecimento racional e da lógica). Nesta perspectiva, o Surrealismo pretende remover as escamas que impedem os nossos olhos de ver o que está à sua frente.” (Sheringham, 2006, p. 82)¹²)

Na forma como os surrealistas sentiram e exploraram o quotidiano, ganha força a “evidência” do mundo envolvente, através da percepção das realidades mais comezinhas, ou grotescas, ou mesmo feias, para, a partir delas, intuir e fazer vibrar o mundo interior e recôndito da subjetividade esquecida ou recalçada, ou para voar em direção a um imaginário de sonho. Neste sentido, é verdadeiramente elucidativa a afirmação que Cesariny avança num texto de 1948¹³:

Só a imaginação transforma. Só a imaginação transtorna. É imaginação o livre exercício do espírito, que servindo-se de um ou mais aspectos do “real” passa lenta ou rapidamente ao extremo limite deste para alcançar, pouco importa em que margens, o objecto real de um irreal conquistado no espírito. (Cesariny, 1997, p. 89)

Não é então por acaso que Mário Cesariny de Vasconcelos¹⁴ dá o título de *Discurso sobre a reabilitação do real quotidiano*¹⁵ à sua obra de poesia publicada em 1952. A ideia não é, porém, a de uma empenhada representação da realidade, mas a de conseguir um “discurso” capaz de colher no quotidiano o seu tutano imaginoso e criativo, ou, como diz o poeta-pintor, “a ‘realidade misturada’ / por oposição a ‘realidade eleita’” (Cesariny, 2008, p. 117). Nos poemas desta obra, o escritor parte de elementos banais e consegue, por analogias inusitadas, alçá-los a um certo irrealismo, num jogo de vaivém entre algo concreto e uma ideia ou uma referência mais abstrata¹⁶, como se pode observar no seguinte poema:

Ia muito bem a guiar o automóvel

¹² Traduzido do original, em inglês: “The Surrealism that connects with the everyday as a territory to be uncovered or revealed, aims, through techniques of defamiliarization, dislocation, or disruption, to reveal reality—‘ce qui est donné’ (what is given)—and to change it by revealing what it is. As Ferdinand Alquié observes, surrealist activity may involve the negation of the real, but this is the better to deliver reality from enslavement to ‘l’empire de la connaissance rationnelle et de la logique’ (the sway of rational knowledge and logic). In this perspective, Surrealism aims to remove the scales that prevent our eyes from seeing what is there.” (Sheringham, 2006, p. 83).

¹³ Texto divulgado, mais tarde, por Cesariny na obra *A Intervenção Surrealista* (1966).

¹⁴ Inicialmente, Cesariny publicou as suas obras literárias sob o nome Mário Cesariny de Vasconcelos e só mais tarde optou por Mário Cesariny. Quanto aos trabalhos pictóricos e gráficos assina apenas Cesariny em muitos deles.

¹⁵ Quer o título *Discurso sobre a reabilitação do real quotidiano*, quer o conjunto de poemas incluídos nesta obra, ao acionarem um processo de desrealização e desfamiliarização do real quotidiano, são uma resposta à ideia comum de uma “reabilitação da realidade” da qual Cesariny se afasta. Perfecto Cuadrado diz, a este propósito, que Cesariny era “o jovem mágico e o velho da montanha, o grande sábio que conhecia o segredo rimbaldiano de dizer num verso ou num leve aforismo iluminado os mil rostos e atitudes e gestos de cada instante de realidade, duma realidade que ele constantemente «reabilitava» só com a sua presença (embora ele sempre negasse a possibilidade dessa reabilitação), o capitão do navio de espelhos com um porto e um cais e um abraço em cada coração.” (Cuadrado, 2017, p. 12).

¹⁶ O mesmo processo se pode encontrar no poema XVI: “Duas aranhas esperam a mosca /Com radiadores ventiladores rosa-chá /Passagem ao estado de amora /alguns coupons /E várias teses de combate moderno /[...] /Ao fundo /O galo enerva-se e quebra a mobília /Numa grande convivência francesa /[...] /Duas aranhas esperam a aranha /E esta é que não escapa /Às honras amarelas /À ligeira tremura de ter vindo /Pois nenhuma aranha escapou jamais às aranhas /nenhuma não sendo mosca fugiu /ao que mandam os deuses.” (Cesariny, 2008, p. 93).

Organon, Porto Alegre, v. 39, n. 77, jan/jun. 2024.

DOI: 10.22456/2238-8915.139560

quando ao fazer a mudança (necessária?)
tudo mudou muito mais do que esperava:
o automóvel (embora sempre andando) virou caixote do lixo
[...]
“A rua era comprida?” perguntou a que também estava
que contou de repente que com ela era assim:
uma escada para o alto, que nunca mais acabava...
Também havia quem viajasse muito
todas as noites, e no mesmo sentido.

Estava esse muito cansado, pois com os comboios normais
basta não querer e pronto, mas se é sonho
não há manobra possível, tem de se ir mesmo. (Cesariny, 2008, p. 93)

Dialoga com este poema de Cesariny um outro que lhe é dedicado, *et pour cause*, por António Maria Lisboa, no qual este último não só mostra ter compreendido o jogo utilizado pelo seu *compagnon de route* como, a ele aderindo também, lhe acentua a desrazão das conexões extremadas pelo pessoalismo perspetivístico:

Mover-se o automóvel — mas não devia mover-se
Não devia!

Ontem à meia-noite três relógios distintos bateram:
[...]
Eu sou a terceira meia-noite dos dias que começam

Pregões de varina sem peixe
—o peixe morreu ao sair da água
E assim já não é peixe

Assim como eu que vivo uma VIDA EXTREMA. (Lisboa, 2008, p. 59)

É pertinente atentar no modo como também António Maria Lisboa esclarece —ainda que num tom diferente do de Cesariny — o seu posicionamento antimimético, nomeadamente quando afirma: “à ‘fixação da realidade’ prefere-se ‘uma cada vez mais funda e vertiginosa conquista do conhecimento do homem’ que o mesmo é dizer do Universo, pois este é a projeção do Homem e o Homem a Concreção do Universo a um Ponto” (Lisboa, 2008, p. 113). António Maria Lisboa, que Cesariny considerava um dos maiores poetas do Surrealismo, envereda por uma via de pesquisa do oculto, pois, como explica em carta a Cesariny, pretendia realizar um “estudo completo das chamadas ciências ou artes mágicas” com o objetivo de “extrair-lhes aquelas pretensões [...] descaradamente falsas e delas retirar-lhes uma síntese (de cada uma) que por sua vez iriam [sic] entroncar numa só ‘ciência’ que para lhe dar um nome chamaria METACIÊNCIA” (Lisboa, 2008, p. 191). O artista adentra-se, pois, no lado mágico e visionário da Poesia, não enfeitando, porém, os procedimentos do Surrealismo, como expõe ao amigo: “A *chave iniciática* como sabes é o Automatismo. Abordarei também os problemas do acaso e da supervisão.” (Lisboa, 2008, p. 191). Neste sentido, é bem curiosa a imagem que António Maria Lisboa utiliza para se fazer entender: “Agrada-me profundamente saber que estou num ponto do Universo que necessita de ser esticado para o lado de fora” (Lisboa, 2008, p. 191). Se o

mágico e o místico também foram explorados por outros surrealistas¹⁷ — como por exemplo Victor Brauner — António Maria Lisboa não teve muito tempo para desenvolver o seu percurso, uma vez que a tuberculose lhe ceifou a vida demasiado cedo, em 1953.

Nos poemas de António Maria Lisboa a expressão do misterioso, na sua lonjura e na sua inexplicabilidade, está em constante luta com a pesantez granítica da existência, como se pode observar no poema “Estrela de todas as horas”, nomeadamente no seu final:

Estrela da Ilha de Puros Ministros do Amor
Estrela da Tarde que acredita nas possibilidades da existência
Estrela do Meio-dia Antes e Depois da Nossa Época
Estrela da Noite de Todas as Cores
Estrela da Madrugada que traz sempre a esperança agrilhoada
Estrela da Manhã — os Mistérios de Ísis e Osíris — eu ainda menino.
[...]
Nos Gumes tudo o que não possa durante este tempo
Mergulhar como dois personagens distintos
No seio enorme de mármore nu
Não pode fazer mais do que arrastar-se atrás dum Grande Carro.

ESTRELA DE TODAS AS HORAS-ODASASHORAS-ASEST-R

Mil novecentos e cinquenta
Um pássaro de granito. (Lisboa, 2008, p. 76)

4 A surreal “poética do liame”

Amiúde os surrealistas utilizaram estes saltos e ressaltos entre o real e o ideativo ou o imaginário para mostrar o estado calamitoso do país através do contraste entre a grandeza do imaginário e a pequenez do homem incompleto porque não é livre:

No país no país no país onde os homens
são só até ao joelho
e o joelho que bom é só até à ilharga
conto os meus dias tangerinas brancas
[...]
recordo os meus amores liames indestrutíveis
e vejo uma panóplia cidadã do mundo
a dormir nos meus braços liames indestrutíveis
para que eu escreva com ela só até à ilharga
a grande história do amor só até ao pescoço

E no país no país que engraçado no país
onde o poeta o poeta é só até à *plume*
e a *plume* que bom é só até ao fantasma
ao passo que o fantasma — ora aí está —
não é outro senão a divina criança (prometida)

¹⁷ Segundo Cesariny, em 1947, o próprio “André Breton retrocede como penitente ao utopismo que o opôs a Antonin Artaud, dezoito anos antes, quando a *vontade revolucionária* do autor dos Manifestos expulsara do grupo surrealista e de todos os seus avatares o grande poeta do Teatro da Crueldade; Breton aceita, talvez pela primeira vez amplamente, um sentido próprio de ocultação. A exposição de 47, na Galeria Maeght, volta-se para a Magia, para o seu poder de decantação e transformação do mundo, e, mesmo, para a sua potencialidade *ritual*.” (Cesariny, 1997, p. 11).

uso os meus olhos grandes bons e abertos
e vejo a noite (on ne passe pas)

Diz que grandeza de alma. Honestos porque.
Calafetagem por motivo de obras.
É relativamente queda de água
e já agora há muito não é doutra maneira
no país onde os homens são só até ao joelho
e o joelho que bom está tão barato (Cesariny, 2008, p. 83)

Cooptando o vocábulo cirurgicamente escolhido por Cesariny, poder-se-á dizer que este processo combinatório desenha uma “poética do liame”, uma vez que cada verso diferente traz novos fios de sentidos que se ligam e religam progressivamente.

Esta poética combinatória já tinha sido anunciada em “Erro próprio” — um texto de 1950, considerado como o equipolente português do manifesto bretoniano, dado que o próprio texto também apresenta largos momentos fantasiosos e oníricos¹⁸, servindo-se deles para ilustrar os objetivos do Surrealismo. Com efeito, logo no início, António Maria Lisboa anuncia ao seu público a vinda daqueles que serão capazes de “transmutar a Natureza”, ou seja, a vinda dos “NOVOS AMOROSOS” e explica:

Filhos do Sol e da Lua nasceram do Fogo e para o Fogo Quando se banham no Mar nas Noites de Lua Cheia é ainda o Fogo que os beija unidos no meio do Mar. E quando passam transparentes a correr entre os Bosques é também o Fogo que os une como liames a arder. (Lisboa, 2008, p. 25).

A ênfase é, então, colocada no Amor, o qual deverá ser o objetivo de todo o Poeta — de todo o poeta surrealista, subentende-se —, para quem os “compromissos tomados são de outra ordem”, pois são encimados e orientados por duas grandes forças, nada mais nada menos, do que “o AMOR e a Liberdade”. No fundo, diz o escritor, “o compromisso é com o AMOR, o ato, um ato Livre [...]” (Lisboa, 2008, p. 37). Esclarece-se ainda o processo através do qual se chega ao estágio dessa mágica e poderosa fusão amorosa:

Ao AMOR MÚLTIPLO antecede-lhe o AMOR-ÚNICO e a este corresponde-lhe o encontro do múltiplo.
O movimento faz-se entre dois pólos para se encontrar num. E é neste que se depara com A ESTRATOSFERA, O FOGO DOS SÉCULOS, [...] OS GRANDES OLHOS GELADOS, A PASSAGEM PARA O EXTERIOR DO BICHO MONSTRO QUE HABITAMOS e O PONTO NEVRÁLGICO ONDE COINCIDEM O AMOR MÚLTIPLO E ÚNICO. (Lisboa, 2008, p. 36).

À lupa, ou de forma mais pormenorizada, observa-se a preferência dos escritores surrealistas por palavras em torno das ideias de transparência, de passagem, de transmutação, as quais desenham isotopias conducentes ao sentido de metamorfose e/ou de mudança.

Nesta linha, os artistas surrealistas têm um caminho a percorrer:

¹⁸ Como se sabe, o próprio “Manifeste du Surréalisme” tinha sido criado para servir de prefácio à obra *Poisson Soluble* do próprio André Breton, sendo os textos separados mais tarde.

Organon, Porto Alegre, v. 39, n. 77, jan/jun. 2024.

DOI: 10.22456/2238-8915.139560

Perdido o “contacto colaborante” com a realidade parcelar que o homem moderno sustenta, e dada a ansiedade que nos serve de mola, é uma suprema decisão esta a de VIAJAR e ir encontrando, ao mesmo tempo que caminhamos, a paisagem que se abre e que se repudia ou que se guarda e que se fixa. (Lisboa, 2008, p. 36).

Aliás, nesta viagem, os surrealistas portugueses encontram-se (e encontraram-se) com os surrealistas estrangeiros, sobretudo com os artistas franceses, como facilmente se reconhece na parte final do “Erro Próprio”, que foi apresentado como conferência em Lisboa e no Porto¹⁹:

Os Sonhos e a Vida dos homens são de duas espécies (mas que no entanto se entrelaçam): — dum lado a vida ordinária, os seus desejos, os seus vícios, combinados mais ou menos bizarramente com os objetos que se nos deparam no caminho; do outro, o seu lado “absurdo”, [...] que representa o lado sobrenatural da vida e do sonho. A Realidade do Poeta que é a que resulta da combinação destas duas formas de “vida” e de “sonho”, que é a que resulta da sua junção magnética, vida SURREAL, entenda-se, não é mais que a mesma e única Realidade transfigurada pela Magia, pelo Desejo, pela Vontade, pelo Amor, pela Liberdade, pelo conhecimento sábio, pela POESIA! (Lisboa, 2008, p. 47).

5 Estratégica utilização do grotesco

É ainda importante atentar num outro aspeto. Na demanda do inusitado e na procura da surrealidade nos objetos e elementos do quotidiano, é utilizada uma estratégia de desfamiliarização da perceção comum, que, muitas vezes, passa pela utilização do grotesco — o que desconcertou e desconcerta o público. Metáforas como “a ternura é um escadote”, “olhar terno de Borboleta”, “ombro franjado de túmulos”, “a aranha-termómetro”, “a borracha-centopeia” (Lisboa, 2008, p. 67-8; 60) funcionam por confusão categorial — um dos elementos constituintes do grotesco, como sublinharam os principais teóricos do grotesco, entre o quais se contam Geoffrey Galt Harpham e Dieter Meindl. Levando mais longe a sistematização destes e de outros teóricos, Shun-Liang Chao no seu premiado estudo sobre o grotesco, intitulado *Rethinking the Concept of the Grotesque: Crashaw, Baudelaire, Magritte* (2010), parte da consideração do grotesco como um “modo artístico” e avança no sentido de distinguir não só as suas características conteudísticas, mas também os traços formais:

[...] o grotesco, antes de tudo, é, fisicamente um “entre” ou algo em *trans*-forma. Para ser mais preciso, a grotesca (con) fusão ou conglomeração de partes heterogéneas do corpo gera, segundo Dacos, uma “perpétuelle métamorphose” (“metamorfose perpétua”) de uma forma em outra ou, nas palavras de Bakhtin, “um corpo em ato de se tornar. Nunca está terminado, nunca está concluído”. (Chao, 2010, p. 8)²⁰

Ainda segundo este investigador, na fusão categorial do grotesco, “o padrão ‘ambos— e’, [ou seja] o ficar fisicamente num *entre* categorial, acarreta outra característica que advém

¹⁹ Neste ano de 1950 em que este texto foi apresentado, estiveram em Lisboa Simon Watson Taylor e Nora Mitrani, tendo esta última feito uma conferência com o título “A razão ardente”.

²⁰ Traduzido do original: “the grotesque is, first and foremost, physically in-between or *trans*-formal. To be precise, the grotesque (con)fusion or conglomeration of heterogeneous body parts breeds, in Dacos’s terms, a ‘perpétuelle métamorphose’ (‘perpetual metamorphosis’) of one form into another or, in Bakhtin’s words, ‘a body in the act of becoming. It is never finished, never completed’”. (Chao, 2010, p. 8).

da confusão paradoxal do fantástico com o verosímil: a incerteza intelectual.”²¹ (Chao, 2010, p. 9). Aliás, é este o motivo por que, muitas vezes, o público confunde o grotesco com o fantástico.

Na obra *Alguns mitos maiores alguns mitos menores propostos à circulação* (1958), Cesariny acionou o modo grotesco, ao mesmo tempo que aplicou a técnica da definição, à laia de dicionário, criando, para tal, neologismos por aglutinação de palavras, tais como “A noivadiagem serpente”, “a grafiaranhamaior”, “Virgulampéragem” “o almirantexugo”²², que funcionam segundo esse padrão ‘ambos—e’, pois aglutinam elementos pertencentes a diferentes categorias.

Eis como o artista define “VIRGULAMPÉRAGEM”: “Dialéctica convulsiva. Libertação do objeto sujeito, trepanação do sujeito fascinado pelo objecto. Primeiras concreções de grande estilo: os picto-poemas de Victor Brauner” (Cesariny, 2008, p. 105). Se a (con) fusão dos dois elementos surge de certa forma explicada, já a associação que o poeta faz aos picto-poemas de V. Brauner depende de conexões complexas que o leitor deve procurar fazer ao observar a confusão categorial que o pintor também utiliza.

Um salto idêntico é aquele que Cesariny propõe em “a grafiaranhamaior”, ao criar um outro neologismo — “aranhografia” — para caracterizar o estilo relacional complexo que a pintura de Maria Helena Vieira da Silva desenvolve quando multiplica nas telas os pontos de vista e as diagonais perspétivas. Eis como Cesariny presta homenagem à pintora que tanto admirava, num texto intitulado “A grafiaranha maior”:

A Grafiaranha vive nos poços de água limpa
rodeada de espelhos diamantíferos que se
transformam em pássaros quando são
descobertos. O seu sinal é uma forma roxa,
extraordinariamente vagarosa, que avança
a custo por uma planície cujo chão
é o espaço e cuja noite é o mar.

ARANHOGRAFIA — A Grafia do Génio.
Pintura = Grafia e a Antigrafi. Teoria dos Espaços
Intersticiais. Operação do Sol.
A Pintura de Maria Helena Vieira da Silva. (Cesariny, 2008, p. 113).

6 Coda: a liminaridade surreal

²¹ Traduzido do original: “The pattern of ‘both-and’, the physically in-between, brings us to another feature of the grotesque which arises from the paradoxical confusion of the fantastic and the verisimilar: intellectual uncertainty.” (Chao, 2010, p. 9).

²² Algo de semelhante se processa no seguinte poema de Mário-Henrique Leiria: “a re-compensa da perna da retaguarda /o zumbido do mosquito re-organizado para o surdo-mudo /a manobra suspeita da afinação do oboé/ o gesto mais gnânimo de atravessar a ponte suspensa entre o pé e a vírgula /a gangrena sedentária da frase quotidiana /a proposta súbita sobre o preço da pescada / a pátria pautada e apresentada à cobrança /a quebra que dura até ao estalar da vértebra / a agonia radical de coçar a úlcera na doçaria da esquina /a mobilidade persistente do rodízio made-in-england /o direito cívico de usar abundantemente os urinóis/ a boca sorridente como um vestígio de cicatriz de navalha /o tampão inesperado...” (link disponível na sessão de referências).

Organon, Porto Alegre, v. 39, n. 77, jan/jun. 2024.

DOI: 10.22456/2238-8915.139560

As técnicas e os procedimentos utilizados pelos surrealistas permitiram-lhes quebrar diversas convenções do modo tradicional de criação poética, quer do ponto de vista contedístico, quer do ponto de vista formal. Nunca a mosca (junto com outros bichos) tinha sido tão convocada para provocar o estranhamento perante o que é familiar! Ao revelar as verdades potencialmente escondidas na irracionalidade de objetos, frutos, vegetais, bichos e até mesmo minerais — as “tangerinas brancas”, da “calafetagem” de “obras”, o “manso boi”, o “rocim engraxado” —, os surrealistas conseguiram operar uma subversão dos sentidos mais diretos e mais comuns das palavras, assim como das referências para que elas remetem, expondo uma dimensão sígnica mais profunda, mais subliminar ou mais oculta.

Para tal, os surrealistas trabalharam precisamente no limiar da poeticidade — ali onde o não-poético se pode transmutar em poesia —, correndo o grande risco de aquilo que eles tentavam iluminar poeticamente não ser considerado poético. O risco surgia (e surge) ou porque os seus objetos artísticos não ficaram suficientemente “iluminados” pelo brilho poético, ou porque as obras criadas ficaram demasiado expostas à luz, obnubilando, assim, a percepção. Como esclarece Fiona Hughes, “O conceito de ‘liminaridade’ ou limiar revela a importância do que chamo de ‘sentido emergente’ na expressão e no significado. Estar num limiar é estar situado num ponto de viragem entre uma coisa e outra.”²³ (Hughes, 2023, p. 23).

A liminaridade foi explorada pela arte surrealista num jogo de sedução que se poderia vencer ou não. Consciente disto mesmo, Cesariny brinca frequentemente com o poeticamente (in)aceitável, como acontece no seguinte poema:

eu em 1951 apanhando (discretamente) uma beata (valiosa)
num café da baixa por ser incapaz coitados deles
de escrever os meus versos sem realizar de facto
neles e à volta sua, a minha própria unidade
— Fumar, quer-se dizer

esta, que não é brilhante, é que ninguém esperava ver num livro de
versos. Pois é verdade. Denota a minha essencial falta de higiene
(não de tabaco) e uma ausência de escrúpulo (não de dinheiro)
notável.

[...]

(que se saiba) é esta a primeira vez
que um poeta escreve tão baixo (ao nível das priscas dos outros)
aqui e em parte nenhuma é que cintila o tal condicionalismo
de que se fala e se dispõe
discretamente (como quem as apanha)

sirva tudo de lição aos presentes e aos futuros
nas taménidas (várias) da poesia local. (Cesariny, 2008, p. 95).

²³ Traduzido do original: “the concept of ‘liminality’ or threshold illuminates the importance of what I call ‘emergent sense’ in expression and meaning. To be on a threshold is to be situated on a turning point between one thing and another.” (Hughes, 2023, p. 23).

Similarmente, o querer trabalhar com o limiar também se verifica na pintura como se pode observar no “mistério transfísico”²⁴ de certas produções pictóricas de Cruzeiro Seixas ou nos quadros a guache e verniz de Cesariny, nas quais as formas estão disseminadas e é a raspagem do verniz que traça os limites sem almejar a figuração, como se pode ver nestes pormenores cortados de quadros dos dois pintores²⁵:

Figura 3 – Quadros de Seixas e de Cesariny



Fontes: Cruzeiro Seixas – s/ título (1966) à esquerda e Mário Cesariny – *Pintura*, (1948) à direita.

Ao jogarem com o limiar e o aceitável poética e artisticamente, os surrealistas também acentuaram a desrazão da vivência epocal, mostrando a estagnação social dos portugueses que viviam, desgraçadamente, “emparedados” das mais várias maneiras. Na verdade, o comum transmutado em insólito adapta-se bem à sátira e à subversão política, enganando, tanto quanto possível, a censura pela via de uma pretensa banalidade e de um irracionalismo insólito.

Assim, os poemas surrealistas contêm uma acerada crítica ao contexto político-social, como acontece, por exemplo, no texto XV de *Discurso sobre a Reabilitação do Real Quotidiano*, no qual Cesariny afirma: “estou muito zangado / tudo isto cheira a trapo e a ervanária” (Cesariny, 2008, p. 92). Mais evidente se torna esta crítica em poemas que têm como tema o perigo e o medo, como é manifesto no “poema podendo servir de posfácio”, da obra referida:

ruas onde o perigo é evidente
braços verdes de práticas ocultas
cadáveres à tona de água
girassóis
e um corpo
um corpo para cortar as lâmpadas do dia
um corpo para descer uma paisagem de aves
para ir de manhã cedo e voltar muito tarde
[...]
isto ou o seu contrário, mas de certa maneira hiante
e com muita gente à volta a ver o que é

²⁴ Cesariny utiliza a expressão “mistério transfísico” para caracterizar os desenhos de Cruzeiro Seixas (Cesariny, 2014, p. 106).

²⁵ Para visualizar integralmente as obras aqui limitadamente apresentadas (e apenas a título ilustrativo), consulte para o caso de Cruzeiro Seixas o sítio do Museu de Arte Contemporânea da Gulbenkian, e para o caso de Mário Cesariny, visitar o sítio do Museu de Arte Contemporânea do Chiado (ambos constam na sessão de referências). *Organon*, Porto Alegre, v. 39, n. 77, jan/jun. 2024.

isto ou uma população de sessenta mil almas devorando almofadas escarlates a
caminho do mar
e que chegam
ao crepúsculo
encostadas aos submarinos

isto ou um torso desalojado de um verso
e cuja morte é o orgulho de todos
ó pálida cidade construída
como uma febre entre dois patamares! (Cesariny, 2008, p. 100).

O tema do medo ficou emblematicamente registado no poema “Portugal” de O’Neill, que tece uma vivaz sátira à pequenez nacional. Este poema escrito em 1965 (ou seja, mais de quinze anos depois do poema de Cesariny²⁶ acima transcrito), parece integrar-se nessa “poética do liame” já referida, pois o poema é tecido de elos inusitados, servindo-se da enumeração à laia de inventário, muito ao gosto surrealista, para criticar a estagnação do país:

Ó Portugal, se fosses só três sílabas,
linda vista para o mar,
Minho verde, Algarve de cal,
jerico rapando o espinhaço da terra,
surdo e miudinho,
moinho a braços com um vento
testarudo, mas embolado e, afinal, amigo,
se fosses só o sal, o sol, o sul,
o ladino pardal,
o manso boi coloquial,
a rechinante sardinha,
a desancada varina,
o plumitivo ladrilhado de lindos adjetivos,
[...] o calendário na parede, o emblema na lapela,
ó Portugal, se fosses só três sílabas
de plástico, que era mais barato!
[...]
Portugal: questão que eu tenho comigo mesmo,
golpe até ao osso, fome sem entretém,
perdigueiro marrado e sem narizes, sem perdizes,
rochim engraxado
feira cabisbaixa,
meu remorso,
meu remorso de todos nós... (O’Neill, 2002, p. 211)

Alexandre O’Neill foi-se afastando do movimento surrealista, assim como alguns outros poetas e artistas — desde logo, António Maria Lisboa, com a sua demanda da Metaciência —, mas, nas suas sucessivas ou subseqüentes demarcações, estes e outros artistas mantiveram essas centelhas provocantemente iluminadoras que aprenderam com o Surrealismo. E, por se atreverem a jogar na corda bamba da liminaridade e a fabricar inusitados liames, não só nos deixaram os relâmpagos e as tempestades dos primeiros tempos, como, por fim, nos ofereceram

²⁶ A constante presença do tema “o país”, olhado criticamente ao longo de décadas, atesta a triste longevidade da nossa ditadura — uma das mais longas da Europa.

Organon, Porto Alegre, v. 39, n. 77, jan/jun. 2024.

DOI: 10.22456/2238-8915.139560

o brilho das múltiplas partículas cintilantes dos caminhos singulares que tiveram a coragem de percorrer.

REFERÊNCIAS

ÁVILA, María Jesús. O Surrealismo nas artes plásticas em Portugal. 1934-1952. In: ÁVILA, M. J. e CUADRADO, P. E.. *Surrealismo em Portugal. 1934-1952*, Catálogo da Exposição organizada por Museu do Chiado e Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo. Lisboa: Museu do Chiado; Badajoz: Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, 2001.

CESARINY, Mário. *A intervenção surrealista*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997 (1ª ed. 1966).

CESARINY, Mário. *Antologia do cadáver esquisito*. Lisboa: Assírio & Alvim 1989 (1ª ed. 1961).

CESARINY, Mário. *Manual de prestidigitação*. Lisboa: Assírio & Alvim (BI), 2008.

CESARINY, Mário. *Cartas de Cesariny para Cruzeiro Seixas*. Lisboa: Sistema Solar (Documenta), 2014.

CESARINY, Mário. *Alguns mitos maiores alguns mitos menores propostos à circulação*, 1958. In: CESARINY, Mário. *Manual de prestidigitação*. Lisboa: Assírio & Alvim (BI), 2008.

CHAO, Shun-Liang. *Rethinking the Concept of the Grotesque: Crashaw, Baudelaire, Magritte*. London: Routledge, 2010.

CUADRADO, Perfecto. Introdução. In: CUADRADO, Perfecto. *A única real tradição viva*. Lisboa Assírio & Alvim, 1998.

CUADRADO, Perfecto. Entre nós e as palavras, Mário (apresentação cordial). In: CESARINY, Mário. *Poesia*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2017.

HUGHES, Fiona. Thresholds of Expression: Uncovering a Heightened Sensibility for ‘Emergent Sense’ Displayed in Prehistoric and Contemporary Art. In: DUARTE, Rodrigo et al. (ed.). *Contemporary Aesthetics: Dialogues Through Art, Culture and Media*. Book of abstracts of the ICA 22: 22nd International Congress of Aesthetics. Belo Horizonte, MG: ABRE — Associação Brasileira de Estética, 2023.

LEIRIA, Mário-Henrique. Operação Cirúrgica (poema). Disponível em: <https://www.escritas.org/pt/t/59326/operacao-cirurgica>. Acesso em: 14 abr. 2024.

LISBOA, António Maria. *Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim (BI), 2008.

Organon, Porto Alegre, v. 39, n. 77, jan/jun. 2024.

DOI: 10.22456/2238-8915.139560

LOURENÇO, Rosália Dias. José-Augusto França. Arquivo de Ciência e Tecnologia, Factos e curiosidades, 2022. Disponível em: https://act.fct.pt/factos-e-curiosidades_maqueta/. Acesso em: 14 abr. 2024.

MUSEU de Arte Contemporânea do Chiado (<http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/ArtistPieces/view/208>). Acesso em: 16 abr. 2024.

MUSEU de Arte Contemporânea da Gulbenkian. Disponível em: https://gulbenkian.pt/cam/en/works_cam/stitulo-150775/. Acesso em: 16 abr. 2024.

O'NEILL, Alexandre. *Poesia Completas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2022.

POGGIOLI, Renato. *Teoria del arte de vanguardia*. Madrid: Revista de Occidente, 1964 (ed. orig. 1962).

ROSAS, Fernando. O Estado Novo. In: MATTOSO, José (dir.). *História de Portugal*. Vol. 7, Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

SHERINGHAM, Michael. *Everyday Life: Theories and Practices from Surrealism to the Present*, Oxford: Oxford University Press, 2006.

Artigo submetido em: 14 mar. 2024

Aceito para publicação em: 08 abr. 2024

DOI: <https://dx.doi.org/10.22456/2238-8915.139560>