

O surrealismo português: entre o modernismo e a vanguarda

Pólos oscilantes: os conceitos de *modernismo* e de *vanguarda*

Os conceitos de *modernismo* e de *vanguarda* muitas vezes não são diferenciados, infelizmente, nos discursos críticos sobre arte e literatura. Esta situação é geradora de inúmeras confusões, ao orientar indevidamente o processo hermenêutico na tentativa de apreensão do alcance gnoseológico e epistemológico de obras e autores particulares.¹

Os termos *modernismo* e *vanguarda* são frequentemente concebidos como equivalentes e usados de modo intermutável. Nessa medida, o seu significado assume um carácter abrangente e esponjoso, parecendo englobar todos os fenómenos e particularismos estéticos construídos sob o signo da inovação, segundo a lógica rimbaldiana expressa no axioma “il faut être absolument moderne” (Rimbaud 1972: 116).

Ora, apesar da dominância do uso acrítico dos dois termos, nos anos mais recentes alguns estudiosos têm procurado promover a sua distinção, de forma a conseguir explicar de forma cabal a singularidade de vários movimentos artísticos surgidos entre finais do século XIX e a primeira metade do século XX.

¹ Ressalve-se que este tipo de problemas não se manifesta só no âmbito da historiografia e da crítica de arte portuguesas, revelando-se também nos trabalhos de teorizadores norte-americanos. Matei Calinescu, por exemplo, sublinha “o facto de não ser feita praticamente nenhuma distinção pela maioria dos críticos norte-americanos de literatura do século XX entre modernismo e vanguarda” (1999: 126). Por seu lado, Andreas Huyssen refere que “much confusion could have been avoided if critics had paid closer attention to distinctions that need to be made between avantgarde and modernism (...). American critics especially tended to use the terms avantgarde and modernism interchangeably” (1986: 162).

Dentro deste conjunto de teorizadores, destaca-se inicialmente Matei Calinescu. Na sua obra já célebre *As Cinco Faces da Modernidade*, este reconhece que a tarefa se reveste de alguma dificuldade, pois “a possibilidade de agrupar todos os movimentos extremistas antitradicionais numa categoria mais vasta conseguiu tornar a vanguarda num importante instrumento terminológico do criticismo literário do século XX. O termo sofreu subsequentemente um processo natural de ‘historização’, mas, ao mesmo tempo, com uma circulação aumentada, o seu significado assumiu uma diversidade quase incontrolável” (Calinescu 1999: 109).

Calinescu vai tentar, portanto, circunscrever a diversidade semântica deste termo, evitando o aparente descontrolo do seu sentido. No entanto, o seu trabalho pecará pela abordagem metodológica adoptada: em seu entender, a circunscrição do alcance heurístico do termo *vanguarda* passará por uma diferença do grau da acção desta em relação ao modernismo, muito difícil de explicar por não existirem pontos de referência universalizáveis. Nessa medida, Calinescu seguirá a linha daqueles que defendiam, “durante a primeira metade do século XIX e até mais tarde, [que] o conceito de vanguarda – tanto política como culturalmente – era pouco mais do que uma versão radicalizada da Modernidade, fortemente utopianizada” (Calinescu 1999: 92).

Por conseguinte, Matei Calinescu passará a defender que “não existe provavelmente um único traço da vanguarda em nenhuma das suas metamorfoses históricas que não esteja implicado ou prefigurado no mais vasto âmbito da Modernidade. Existem, contudo, diferenças significativas entre os dois movimentos. A vanguarda é, sob todos os aspectos, mais radical do que a Modernidade. Menos flexível e menos tolerante nas nuances, ela é naturalmente mais dogmática – tanto no sentido da autoafirmação como reciprocamente no sentido da autodestruição. A vanguarda toma praticamente todos os seus elementos da tradição moderna, mas ao mesmo tempo enche-os, exagera-os e coloca-os nos mais inesperados contextos, muitas vezes tornando-os completamente irreconhecíveis. É bastante evidente que a vanguarda teria sido dificilmente concebível na ausência de uma consciência distinta e plenamente desenvolvida da Modernidade” (1999: 92).

O facto de a vanguarda decorrer de uma “consciência da modernidade distinta e totalmente desenvolvida” (*loc. cit.*) explica como é que, graças a esta, “o subsistema artístico atinge, com os movimentos da vanguarda europeia, o estágio da autocrítica” (Bürger 1993: 51), pois “é verdade que a modernidade definida como uma ‘tradição contra si

própria¹ tornou possível a vanguarda, mas também é igualmente verdade que o radicalismo negativo e o antiesteticismo sistemático dos segundos [os escritores vanguardistas] não deixa espaço para a reconstrução artística do mundo tentada pelos grandes modernistas. Para melhor compreender a estranha relação entre modernismo e vanguarda (uma relação tanto de dependência como de exclusão), nós podemos pensar acerca da vanguarda como, entre outras coisas, uma própria *paródia da modernidade* deliberada e autoconsciente” (Calinescu 1999: 127).

A paródia transforma-se no instrumento privilegiado da autocrítica do fenómeno artístico e a sua ambivalência é por demais conhecida.² Esta oscila entre o culto e a admiração pela tradição representada na obra parodiada, por um lado, e o furor iconoclasta da tentativa de ruptura com o passado, pela exploração de uma verve satírica que destrói tudo à sua passagem, por outro. Ora, em nosso entender, este forte tom polémico e combativo (que a obra de vanguarda ostenta de forma recorrente) constituirá o ponto nodal para a definição de uma perspectiva analítica diferente daquela que Matei Calinescu defende, capaz de vincar de uma forma mais visível a diferença que se institui entre modernismo e vanguarda.

Estética modernista e ética vanguardista

Como o assume Peter Bürger na sua *Teoria da Vanguarda*, a diferença entre modernismo e vanguarda não se limita apenas à maior radicalidade e intolerância da segunda. O tom polémico da vanguarda e a orientação do seu combate, frequentemente político, são os elementos fundamentais da sua constituição como fenómeno distinto do modernismo. Estes elementos conjugam-se numa acção concertada com vista à restituição da arte à *praxis* social, ao denegar a sua pseudo-margem de autonomia estética. Assim, a vanguarda abdica do seu encerramento ensimesmado numa esteticizante torre de marfim, para procurar o encontro com a esfera social quotidiana. Nessa medida, dilui-se como fenómeno específico ao quebrar inequivocamente as barreiras erguidas entre a arte e a vida pelo esteticismo oitocentista, do qual o modernismo se assume como continuador.

² Para um estudo das múltiplas facetas do recurso à paródia, cf. Hutcheon (1985). No que diz respeito ao âmbito mais específico da exploração da paródia pelos surrealistas portugueses, cf. Martins (1995).

Quando este esforço é levado ao limite, a vanguarda torna-se auto-paródica e auto-destrutiva, segundo Matei Calinescu,³ ou, numa perspectiva menos negativista, revela o carácter institucional da arte, ao dilucidar a pressão e a influência que os agentes envolvidos nessa *instituição* exercem sobre os mecanismos de criação de sentido, tal como o afirma Peter Bürger.⁴

O que parece inegável é que, se a lógica de ruptura com a tradição prefigurada pelo(s) movimento(s) modernista(s) ainda parece acreditar numa marcha teleológica da História e na ideia de um tempo contínuo e progressivo (daí a inequívoca percepção positiva, de um ponto de vista axiológico, da ideia de *novo*), essa mesma intenção de ruptura, no caso das vanguardas europeias do século XX, tem na sua base fundacional um tom mais marcadamente derrotista e negativista, que não pode ser dissociado do *Zeitgeist* particular do período compreendido entre as duas guerras mundiais. Assim, o conceito de vanguarda apresenta uma “longa e quase incestuosa associação tanto com a ideia como com a prática de uma crise cultural” (Calinescu 1999: 113).⁵ Nessa medida, “um rasgo característico dos movimentos históricos de vanguarda consiste, precisamente, em não terem elaborado nenhum estilo; não há um estilo dadaísta, nem um estilo surrealista. Na verdade, estes movimentos acabaram com a possibilidade de um estilo de época, ao converterem em princípio a disponibilidade dos meios artísticos das épocas passadas” (Bürger 1993:

³ A sua posição é inequívoca, quando declara que “quando, simbolicamente, nada mais existe para destruir, a vanguarda é compelida pelo seu próprio sentido de consistência a cometer suicídio. Esta tanatofilia estética não contradiz outras características habitualmente associadas ao espírito de vanguarda: jovialidade intelectual, iconoclasmo, um culto da ausência de seriedade, mistificação, piadas práticas sem graça, humor deliberadamente estúpido. No fim de contas, estas e outras características semelhantes estão perfeitamente de acordo com a estética da morte da arte que ela tem praticado durante todo o tempo” (Calinescu 1999: 114).

⁴ Segundo este autor, “quando se fala da função de uma determinada obra, toma-se por referência um discurso metafórico, dado que as referências observáveis ou deduzíveis do trato com a obra não se devem em absoluto às suas qualidades particulares, mas antes à norma e maneira como está regulada a frequência de obras deste tipo numa determinada sociedade, isto é, em determinados extractos ou classes de uma sociedade. Para mencionar estas condições estruturais, propus o conceito de *instituição arte*” (Bürger 1993: 39).

⁵ Esta cultura de crise fazia sentir-se de forma tão premente na primeira metade do século XX que a “vanguarda, como conceito artístico, tinha-se tornado suficientemente abrangente para designar não uma ou outra, mas todas as *novas escolas* cujos programas estéticos fossem definidos, de um modo geral, pela rejeição do passado e pelo culto do novo. Mas não deveríamos menosprezar o facto de que a novidade era atingida, na maior parte das vezes, com o simples processo de destruição da tradição; a máxima anarquista de Bakunine, ‘Destruir é criar’, é na verdade aplicável à maioria das actividades da vanguarda do século XX” (Calinescu 1999: 109).

47), pois “a vanguarda não anuncia um ou outro estilo; ela é em si própria um estilo, ou melhor, um antiestilo” (Calinescu 1999: 110).

Em função do exposto, conclui-se que o sucesso do projecto vanguardista depende paradoxalmente do seu insucesso institucional. Por outras palavras, a dissolução da margem de autonomia da esfera artística intentada pelas vanguardas acarretará uma efectiva esteticização global da existência, cujo reverso é uma desvalorização estética do próprio objecto artístico, cuja singularidade terá de ser para sempre negada. Um projecto global anti-artístico não poderia desembocar na produção de objectos artísticos (sobretudo se a esse fenómeno perverso se associar uma leitura hipercodificada de esquemas retóricos singulares, associáveis a uma hipotética gramática de criação vanguardista). Ora, a vanguarda, “ironicamente, achou-se falhando através de um involuntário e assombroso sucesso. Esta situação incitou alguns artistas e críticos a questionarem não somente o papel histórico da vanguarda mas também a adequação do próprio conceito” (Calinescu 1999: 111).⁶ Pode, portanto, falar-se de um fracasso da vanguarda, pois “toda a arte posterior aos movimentos históricos de vanguarda na sociedade burguesa tem que ajustar-se a este facto: pode dar-se por satisfeita com o seu *status* de autonomia, ou então empreender iniciativas que acabem com esse *status*, mas o que já não pode – sem renunciar à pretensão de verdade da arte – é pura e simplesmente negar o *status* de autonomia e acreditar na possibilidade de um efeito imediato” (Bürger 1993: 103).⁷

Pode, portanto, dizer-se que nesta distinção entre modernismo e vanguarda se joga fundamentalmente a questão fulcral da autonomia do estético (ou, pelo menos, do artístico), enquanto esfera singular da *praxis* social, a partir da forma como os produtores e os produtos enquadram a tradição (e, enviesadamente, se enquadram nela).

Numa perspectiva modernista, a tradição é encarada como modelo de autoridade e de prestígio que se deve tentar superar, através do culto

⁶ A partir do momento em que as obras de (anti)arte de vanguarda são aceites nos museus como obras de arte e em que as obras poéticas de vanguarda ganham prémios de literatura, assiste-se à reinstitucionalização do objecto que pretende a destruição da instituição ou, melhor, assiste-se à atribuição de valor artístico àquilo que pretende ser anti-artístico. Por outras palavras, o que sucede contemporaneamente é que “a neovanguarda institucionaliza a *vanguarda como arte* e nega assim as genuínas intenções vanguardistas” (Bürger 1993: 105).

⁷ Daí que “o significado da ruptura na história da arte, provocada pelos movimentos históricos de vanguarda, não consiste, de facto, na destruição da instituição arte, mas talvez na destruição da possibilidade de considerar valiosas as normas estéticas” (Bürger 1993: 148).

das figuras tutelares do passado, cujos contributos na evolução do fenómeno artístico devem ser valorizados, perspectivando-se a história da arte e da literatura como um *continuum* de etapas e de fases sucessivas de ultrapassagem, superação e renovação, balizadas por marcos históricos (sejam eles obras-primas, figuras carismáticas, movimentos artísticos, etc).

De um ponto de vista vanguardista, a arte e os artistas devem perder a sua singularidade e especificidade na *praxis* social (daí, por exemplo, com o surrealismo, a promoção do *hasard objectif* e dos *ready-mades* como estratégias criativas, que vêm revolucionar o estatuto da obra e do criador artísticos⁸), sobrevalorizando-se o compromisso ético do projecto político consubstanciado no programa-manifesto de cada movimento específico de vanguarda. As normas e os valores deste compromisso histórico, por seu lado, podem ser trans-históricas e universais, por oposição ao carácter histórico da manifestação da arte modernista.

O surrealismo dilacerado

O surrealismo português (tal como o seu congénere francês, aliás) não escapou às ambiguidades e aporias da difícil conciliação de um projecto de vanguarda com a lógica de funcionamento do fenómeno artístico-literário, no âmbito culturalmente vasto de uma modernidade supostamente emancipada.

Tanto na prática criativa de obras plásticas e poéticas, como no esforço teórico legitimador da corrente levado a cabo pela crítica e pela historiografia de arte realizadas pelos seus elementos mais activos, as tensões sobressaem. Em primeiro lugar, estas revelam-se ao nível da definição dos pressupostos norteadores da acção, que se encontra funestamente limitada graças à vigilância e à repressão exercidas pelo aparelho policial do estado salazarista. Em segundo lugar, os problemas surgem no tocante à clarificação do rumo efectivo a imprimir a essa mesma acção. Finalmente, em consequência dos aspectos anteriores, as fricções manifestam-se na orientação da análise crítica que é exercida sobre a acção surrealista já desenvolvida. Tomando em linha de conta

⁸ Sobre esta matéria, cf. Machado (2003).

todos estes pressupostos, torna-se difícil reconstruir uma visão unitária do movimento (tornando-se legítimo, inclusive, perguntar se ela alguma vez existiu), dada a variedade de posições expressas pelos produtores artísticos envolvidos no projecto surrealista. A solução dada por quem se aventura nesta tarefa – de uma forma que se pretende consciente, esclarecida e imparcial no que toca às pouco claras quezílias internas, que estiveram na origem da dissidência de Cesariny e dos restantes elementos constituintes do denominado grupo “Os Surrealistas” – tende a ser a dupla definição de *surrealismo*.

Perfecto Cuadrado apresenta os traços gerais desta dupla definição ao afirmar que “no terreno da *intervenção* haveria que diferenciar dois âmbitos de actuação (o social e o estético, respectivamente) que colocaram ao Surrealismo o problema da sua possível coincidência – presente no projecto inicial de transformação global e simultânea: *mudar a vida / mudar o mundo* – e, posteriormente, uma vez admitida a impossibilidade desse projecto, o problema – mais grave ainda, e de importantes consequências para a estabilidade e coerência do movimento – da eleição de um projecto prioritário, que se traduziu nas conhecidas fases pelas que, sucessivamente, passou (deixando pelo caminho um rosário de rupturas e confrontos)” (Cuadrado Hernández 1998: 13).⁹

Assim, por um lado, pressupondo-se a relativa autonomia da esfera estética, define-se o surrealismo como movimento estético, com uma

⁹ A consideração da diferença destes dois âmbitos de actuação revela-se fundamental na compreensão do surrealismo, pois as suas consequências incidem sobre os mais variados e insuspeitos aspectos do movimento. No que diz respeito à sua relação com a tradição literária portuguesa (e, particularmente, com Pessoa), por exemplo, torna-se essencial compreender o vanguardismo surrealista e a sua original conciliação de ética e estética, pois, “repetimos: si el Surrealismo lo entendemos como un (otro más) movimiento literario y artístico (opción generalizada en críticos e historiadores; para los surrealistas, una de tantas aberraciones de los ‘funcionarios de la cultura’), entonces debemos referirnos a Pessoa como indiscutible precursor y maestro consumado; si, por el contrario, consideramos, de acuerdo con la teoría y doctrina surrealistas, que el Surrealismo es una propuesta ética y moral (en cuanto proyecto de transformación individual), filosófica y política (en cuanto ese proyecto aspira a introducir la ‘poesía del corazón’ en la ‘prosa de la vida cotidiana’, fundiendo Arte y Vida en una misma experiencia de libertad y éxtasis a impulsos del deseo enseñado a renovarse tras cada satisfacción), si el Surrealismo es todo eso, y el cuadro o el poema no son sino accidentes fruto de nuestras propias limitaciones para comunicarnos el misterio (cuando no se transforman en ámbito o instrumento de prestidigitación, transmutación alquímica, transfiguración o creación autotética), entonces Pessoa se convierte en oficiante de una liturgia (la ‘Literatura’) que disfraza la crueldad del sacrificio y el drama o el valor de las víctimas – en este caso, Mário de Sá-Carneiro” (Cuadrado Hernández 1986: 126). Compreende-se, portanto, o valor operativo da distinção entre modernismo e vanguarda na apreciação do devir histórico do surrealismo.

manifestação histórica precisa.¹⁰ Desta forma, o âmbito epistemológico de análise da sua manifestação encontra-se claramente delimitado. Por outro lado, postula-se que este mesmo surrealismo se assume como postura ética e existencial de luta e revolta por um estado de coisas melhores, de contornos utópicos e com um forte grau de empenhamento político, orientado pelo célebre *slogan* “transformer le monde, changer la vie”.¹¹ Em virtude destes traços específicos, reconhece-se a inutilidade de qualquer esforço quando se pretende traçar o percurso historiográfico deste *estado de espírito*, dado o seu indefectível carácter trans-histórico.

Cesariny versus França: o eterno dissídio

A ideia que pretendemos aqui defender é a de que à primeira definição de *surrealismo* corresponde uma visão modernista do mesmo, enquanto que a segunda se enquadra numa percepção deste *surrealismo* como vanguarda. Com efeito, a partir do momento em que se percebe o surrealismo essencialmente como fenómeno artístico, estudado no âmbito epistemologicamente especializado da Estética, graças aos instrumentos disponibilizados pela teoria, pela história e pela crítica de arte, desvaloriza-se implicitamente parte da sua faceta interventiva ao nível ético e político – que se traduz na apologia de uma mudança radical de valores existenciais (com a reificação dos conceitos de Amor, Liberdade e Poesia) – e omite-se a sua orientação anti-artística, que, em última instância, poderia conduzir à deslegitimação do discurso crítico e historiográfico realizado, por obedecer a uma lógica contrária à da sua manifestação concreta.

Quando, pelo contrário, se sobrevaloriza a componente vanguardista da acção surrealista, procura-se negar a especificidade singular da arte e da literatura (assim como os seus estranhos processos de consagração e

¹⁰ As estratégias de delimitação cronológica são diversificadas. Citem-se, a título de exemplo, dois dos trabalhos mais sistemáticos neste domínio. Enquanto Fátima Marinho (1985: 11-113) opta por relatar cronologicamente os acontecimentos que, em seu entender, se revelam como estando na origem do movimento e traduzem a sua manifestação (cobrindo um espaço cronológico que vai de 1924, em Paris, a 1983, em Montreal), Adelaide Ginga-Tchen (2001) define várias etapas para o movimento português: o despontar do movimento; a criação do Grupo Surrealista de Lisboa (1947-49); a ruptura d’Os Surrealistas (1949-1951) e a dissolução do movimento (em 1952).

¹¹ Estas palavras de ordem são ilustrativas da intenção de, conciliando ética e estética, sob a égide das autoridades conjugadas de Marx e de Rimbaud, encetar um programa revolucionário global.

canonização), e a sua análise incide sobre o devir social, no seu todo, em que o surrealismo é mais um elemento integrante. Assim, aquilo que modernistamente é concebido como orientação e manifestação estética datável e historicamente delimitável passa a ser perspectivado, de um ponto de vista vanguardista, como fenómeno ético e, nessa mesma medida, trans-histórico e universal.

Em traços gerais, será este o principal motivo que Mário Cesariny (e os elementos que, com ele, rompem os laços com o Grupo Surrealista de Lisboa) pretende afirmar estar na base da sua oposição a José-Augusto França e à sua visão pessoal do movimento. Cesariny, vanguardista assumido, pretende opor-se desta forma a um José-Augusto França, assumido por ele como modernista (e, portanto, em última instância, como surrealista impuro, que não compreende nem assimila devidamente os pressupostos fundacionais do movimento). Este confronto manifesta-se num conjunto de textos críticos e teóricos de Cesariny que, desta forma, pretende impor a legitimidade da sua concepção do movimento surrealista.

Assim, a afirmação do carácter trans-histórico do surrealismo é recorrente em Cesariny. A sua descrição hipostasiada dos pressupostos teóricos de base do movimento surrealista parece relevar do domínio do sagrado, do indesvendável e do tabu. Esta sua posição é inequívoca quando afirma o seguinte: “o que em primeiro lugar me vem à cabeça é que não podemos de maneira nenhuma dispor do surrealismo, não podemos tentar escrever a história de um surrealismo futuro, chame-se ele surrealista ou não, tal como não podemos dispor do surrealismo que vem, se vem, de 1924 a hoje. NÃO NOS PERTENCE” (Cesariny 1985: 206).

No entender de Mário Cesariny, parece lógico que pelas indefectíveis características deste movimento, que se afigura eterno e trans-histórico, o discurso historiográfico sobre o mesmo esteja impossibilitado. Assim, Cesariny afirma peremptoriamente: “curioso é saber que não se fará a história do movimento surrealista em Portugal. Posto entre dois impossíveis, o do início e o do fim, nem os seus protagonistas se qualificam para Herculanos, nem os amadores disso, temos visto, se haverão de esforçar” (Cesariny 1997: 14).¹²

¹² Esta definição de um surrealismo transhistórico também se encontra em Natália Correia (1973), que contorna assim o problema historiográfico definido por Cesariny: a sua história deste fenómeno supra-histórico realizar-se-ia através da polémica antologia de textos de uma tradição portuguesa surrealista, que pré-existiria ao próprio conceito de *surrealismo*.

Paradoxalmente, o mesmo Cesariny que afirma o carácter trans-histórico (e a-histórico) do surrealismo é também o historiador do movimento,¹³ o que configura uma aporia do seu discurso. De facto, Cesariny parece esquecer-se de que “todos os esforços para escapar à história são historicamente determinados” (Pozuelo Yvancos 2001: 429). Assim sendo, a sua tentativa de construir uma (id)entidade surrealista trans-histórica não deve deixar de ter em conta todas as limitações e idiosincrasias da constituição de cânones pessoais pela obediência a categorias estáveis e pretensamente universais (neste caso, o código de valores ético-estéticos imposto sobretudo – mas não só – pelos manifestos bretonianos). Por outras palavras, o trans-histórico nunca deixará, por nenhuma força mágica ou oculta, de ser histórico, devendo tomar-se “a ‘trans-historicidade’ como uma modalidade do ‘histórico’ e não como equivalente de ‘supra-histórico’ (ou de *metahistórico*, com o mesmo valor do prefixo em *metafísica*)” (Gusmão 2001: 208).

António Maria Lisboa, outro dos elementos que se juntam aos dissidentes surrealistas, perfilha estas ideias de Cesariny, ao afirmar que “a Surrealidade não é só do Surrealismo que hoje tem incontestavelmente um limite na acção e um limite no conhecimento – o Surreal é do Poeta de todos os tempos, de todos os grandes Poetas quaisquer que sejam as suas decisivas experiências” (António Maria Lisboa *in* Cesariny, 1997: 162).

Pedro Oom iria ainda mais longe, ao defender a recusa da aplicação de categorias históricas à figura do poeta, quando declara que “todo o acto de revolta ou de rebeldia, todo o processo de violentar ‘a natureza’ e de desconhecer o direito e a moral é para nós poesia embora não se plasme, não se fixe, não se possa generalizar – e aqui está, implícita, a recusa terminante de amarrar o poeta a uma técnica, seja ela qual for, mesmo a mais actual, a mais oportuna, porque, precisamente, o que o distingue do homem de técnica é um sentido de não oportunidade, de inoportunidade, que lhe advém duma clarividência total e duma insubmissão permanente ante os conceitos, regras e princípios estabelecidos. Com isto não queremos dizer (Deus nos livre!) que o poeta seja um louco, um visionário, mas que, se ele tem de possuir uma estética e uma moral

¹³ Com efeito, Osvaldo Silvestre comenta que “não nos surpreende assim excessivamente que o nosso surrealismo tenha produzido pelo menos um Herculano e que esse Herculano se tenha chamado Cesariny, autor de pelo menos duas tentativas de uma história comparada, ano a ano, dos prolegómenos e história do nosso surrealismo” (2002: 17).

é, sem sombra de dúvida, uma estética e uma moral próprias. (...) Daí que resultem contraditórios os termos de poeta católico, marxista, surrealista, existencialista, anarquista ou socialista, quando não se desconhece que só ao poeta é dado conhecer o poeta” (Pedro Oom *in* Cesariny 1997: 98-99).

A consequência da leitura destes discursos é a construção de uma imagem do surrealismo como entidade eterna, inacabável e constantemente reactualizável, isto é, dito de outro modo, como entidade supra-histórica e a-histórica. Não admira, então, que Cesariny proclame que “[o surrealismo] nunca vai acabar. Quem leu o André Breton com atenção percebe isso, não só não vai acabar como não teve começo. Claro. A investigação do Breton na literatura e na pintura refere os povos primitivos, os quadros de areia dos índios, as pinturas rupestres, de uma maneira que influenciaram muito depois a chamada arte moderna. A única coisa que o Breton fez foi reunir numa espécie de teoria, ou de filosofia ou de bloco, o que parecia que ao longo dos tempos não fazia sentido. Numa altura chamou-se Romantismo, depois noutra altura chamou-se não-sei-quê, depois outra coisa... Ainda há e há-de haver sempre Surrealismo” (Cesariny 2002: 16-17).

A afirmação de que “há-de haver sempre surrealismo” está nos antípodas do discurso historiográfico de José-Augusto França,¹⁴ que lhe delimita um período cronológico de vigência preciso e, nessa mesma medida, apresenta uma visão diametralmente oposta – porque histórica – do movimento em Portugal.¹⁵ Esta oposição José-Augusto França / Cesariny surgiria, segundo este último, do confronto Modernismo / Vanguarda, que cada um representaria. Em outros termos, pelo dissídio entre um projecto estético modernista, por um lado, e um projecto vanguardista que pretende conciliar ética e estética, pelo outro. Não causará, assim, estranheza que Cesariny afirme que “essa história do Modernismo com que o José-Augusto França andou a ocupar-se estes anos todos, é uma ideia do António Ferro, quero dizer, aquela coisa de nada de ideias perturbadoras, nada de movimentos assim... esquisitos.

¹⁴ Sobretudo quando se considera a sua célebre e polémica afirmação de que “o movimento não durou mais do que o espaço de uma manhã” (França 1993: 567).

¹⁵ Em 1949, José-Augusto França publica o seu *Balanço das Actividades Surrealistas em Portugal*, onde, lamentando a alegada “ausência de tradições de uma imaginação criadora e duma inteligência e duma cultura atentas” (França 1949: 3), decreta o fracasso do movimento, mau grado os seus esforços e a publicação dos *Cadernos Surrealistas*.

Numa lógica de tira as batatas de um lado, um bocadinho de grelo do outro, um bocadinho de Picasso, mais um bocadinho de não-sei-quê, mexe e apresenta, mas não abras o bico senão parece mal. Esta foi a criação do Modernismo do António Pedro,¹⁶ não vem muito a propósito mas a verdade é que o José-Augusto França depois inventou não apenas um Modernismo e sim três: o Primeiro Modernismo, o Segundo Modernismo e o Terceiro Modernismo. Se for a Espanha, até Badajoz ou Cáceres, se falar em Modernismo ninguém sabe o que é, sabem o que é o Cubismo, mas Modernismo...? Não existe como movimento. Existe pintura moderna, mas isso é outra coisa” (Cesariny 2002: 16). Cesariny irá ainda mais longe ao declarar que “o modernismo, como termo de reflexão, abarcou, na voz dos críticos e dos escassos ensaístas debruçados sobre esta época, o período iniciado pela tríade Amadeo–Santa Rita–Almada, e teria continuado praticamente até ao segundo meio-século, por extinção de gerações e chegada de outras. Esta generalização tem tanto que se lhe diga que prudente seria abandoná-la em definitivo e proceder-se a uma revisão crítica em perspectiva que muito possivelmente faltou aos seus inventores. O processo da arte contemporânea, nos seus grandes termos genéricos de impressionismo, expressionismo, expressionismo abstracto, fauvismo, cubismo, futurismo, abstraccionismo, dadaísmo, surrealismo, surrealismo abstracto, etc., não tem nada a dizer ao ‘modernismo’ e o ‘modernismo’ nada tem a dizer-lhe” (Cesariny 1985: 146).

A par desta muito questionável negação da validade heurística da categoria modernismo, Cesariny fará a apologia da vanguarda, presente, por exemplo, no catálogo da exposição individual de Eurico Gonçalves de 1970, quando diz:

hoje a tua pintura afirma de forma entre nós talvez única, a única fidelidade que Breton pedia aos que diziam seu o surreal: *um vanguardismo realmente expresso, realmente capaz de absorver e de, se necessário, DESTITUIR toda a vanguarda anterior. Entendo aqui por vanguarda a criação poética tão profundamente gerada na necessidade de transmitir o homem de uma época, que reúne e ultrapassa todas as épocas. Não é negar as épocas, o passado, não seria possível desfazermo-nos delas, é como arremessá-las para o futuro. Gesto que a tua [Eurico Gonçalves] retrospectiva singularmente significa – seta atirada para além do horizonte.*

(Cesariny 1985: 227-228; itálicos nossos)

¹⁶ António Pedro será outro dos alvos predilectos de Cesariny na sua luta pela *purificação* do surrealismo português. No caso de António Pedro, Cesariny procurará negar o seu carácter surrealista expondo as suas contraditórias posições políticas e a sua sindicância em movimentos de extrema-direita (cf. Cuadrado Hernández 1986: 250; Tchen 2001: 187-189).

A vanguarda e a dissolução das fronteiras inter-artes

Esta apologia da vanguarda caminha coerentemente a par da afirmação de propósitos anti-arte e anti-literatura, pois, como o sublinha Cesariny, “o surrealismo – mas não só o surrealismo –, vai para umas dezenas de anos, anunciou a morte da literatura, num propósito não muito divergente do da filosofia ainda romântica que, no século passado, tocou os sinos pela morte de Deus” (Cesariny 1985: 89-90; 1997: 282).¹⁷ Os seus ataques são acutilantes quando defende o seguinte: “se eu pouco acredito na Arte, é que ela, na maior parte das vezes, estanca a Imaginação e imbeciliza afinal aquilo que se propunha fertilizar: a real e profunda realização do humano” (Cesariny 1985: 22).

Com base nesta atitude iconoclasta, os surrealistas assumem-se orgulhosamente como “uns esquisitos, mal vistos nos congressos, que procuravam armas *definitivas* não já contra uma literatura, mas contra A Literatura. Estes foram, de todos, os mais inconvenientes a ambos os lados de pôr o escritor a servir-se ou a servir. Tomaram o nome de surrealistas, nome que, mesmo em francês, deu origem a um equívoco literário, aliás cultivado. Anunciaram a derrocada da literatura e da arte, dadas como meio subliminal de continuar a não solucionar as contradições do artista como homem, e denunciadas como processo retardador quer do indivíduo quer da sociedade” (Cesariny 1985: 105).

Mário Henrique Leiria e Henrique Risques Pereira alinham pelo mesmo diapasão ao realçarem que “quando, por mais de uma vez, dissemos que nada tínhamos a ver com a literatura e respectivo cortejo

¹⁷ Este anúncio vanguardista da morte da literatura é acompanhado de uma aparentemente paradoxal reificação e substancialização do conceito hipostasiado de *poesia* (à primeira vista incompatível com o desejo de abolir as fronteiras entre arte e vida). A explicação reside no facto de esta *poesia* surrealista seguir a linha anti-racionalista e anti-moderna (referimo-nos, neste caso, à modernidade económico-social, regida pela lógica da racionalidade dos meios, e não à modernidade estética) do esteticismo de finais de século XIX. Com efeito, “esta recusa do vocábulo *literatura* e sua oposição ao termo *poesia* remonta ao simbolismo, em particular, a Baudelaire que, a partir de 1852-53, deixou de utilizar termos relacionados com *literatura*, passando a utilizar apenas o termo *poesia*. (...) A rejeição deste termo co- envolve a orientação de que o realismo e o naturalismo, movimentos que encontram no romance a sua forma de expressão por excelência, são manifestações pseudo-estéticas” (Azevedo 2002: 48). Por outro lado, “recusando explicitamente o vocábulo *literatura*, percebido como actividade de escrita essencialmente caracterizada pela sua trivialidade, letargia e incapacidade de modelização significativa dos *realia*, os surrealistas vêem em termos como a poesia, a liberdade ou a revolução, a via de saída para uma revitalização criativa de um estado de coisas que, aos seus olhos, se apresentava como essencialmente caduco e semioticamente ancilosado” (idem).

de quinquilharias, é porque, de facto, nada tínhamos. Mas quiseram-nos lá pôr; e quiseram, aproveitando para isso a estrondosa trapalhada que a crítica costuma fazer para se livrar de quaisquer responsabilidades, por mais aparentes que sejam” (Mário Henrique Leiria e Henrique Risques Pereira *in* Cesariny 1997: 179).

Como se pode ver, Mário Cesariny e os seus *compagnons de route* perseguem claramente o objectivo vanguardista de diluir as fronteiras entre arte e vida e de acabar com a ideia falaciosa da autonomia estética, pugnando pela exploração da faceta socialmente interventiva das obras. O projecto surrealista permite-lhes questionar a ideia de uma arte burguesa, ideologicamente inócua e marcusianamente afirmativa. Graças à exploração das técnicas criativas especificamente surrealistas e, dentro destas, sobretudo graças ao desenvolvimento de experiências no domínio do desenho e do texto automáticos, o surrealismo aspira à abolição das fronteiras tradicionais entre literatura e artes plásticas. Esta abolição assume-se como a consequência lógica da dissolução vanguardista da especificidade da esfera artística e explica a razão pela qual o grupo de Cesariny manifesta a sua preferência clara pelo termo *poesia* em detrimento de *arte* ou *literatura*.¹⁸ Nessa medida, “o acto poético é para os Surrealistas o suporte da criação, sendo assim irrelevante a sua forma de expressão concreta, a palavra escrita ou a imagem visual, o poema ou o desenho. É muito fluida a fronteira entre as convenções destas duas disciplinas e não é por acaso que encontramos presentes nas exposições quer do Grupo Surrealista de Lisboa quer nas Dos Surrealistas, autores que definirão a sua via expressiva própria, uns pela palavra escrita, em poesia e prosa, outros pela expressão plástica, em pintura, objectos ou desenho, outros ainda que mantiveram em simultâneo a necessidade da palavra e da imagem” (Henriques 1999: 15).

À luz destes pressupostos, não tem razão de ser a diferença que Adelaide Ginga-Tchen pretende instituir entre os artistas ligados ao Grupo Surrealista de Lisboa e os surrealistas dissidentes. Segundo esta historiadora, a diferença residiria no facto de o grupo de José-Augusto França ser “conectado mais com o campo das artes” (2001: 106), enquanto que o de Cesariny “assentava num *élan* poético de raiz literária” (2001: 110). Este tipo de análise obnubila os pressupostos surrealistas de dissolução das fronteiras entre disciplinas artísticas (sujeitas a uma revolução total

¹⁸ *cf.* nota 18.

com as colagens, as experiências automáticas, os múltiplos tipos de *ready-mades* e a montagem de instalações), ao mesmo tempo que repete o lugar-comum de assignar esferas de acção particulares a cada uma das facções portuguesas, o que tornaria simples a explicação das diferenças entre ambas.¹⁹

Em nosso entender, a distinção entre as duas facções que pretendemos fundamentar aqui revela-se mais operativa, sobretudo por se fundar numa análise crítica das visões parciais dos elementos envolvidos. Esta abordagem permite lançar luz sobre várias facetas camufladas deste dissídio e demonstrar que a oposição entre José-Augusto França e Mário Cesariny, assente no confronto entre duas visões antagónicas do movimento surrealista (uma, modernista, que preserva a autonomia do estético, e outra, vanguardista, que pretende a denegação dessa mesma autonomia e se assume como conciliação de normativos éticos e estéticos), reside também numa luta pela legitimidade do uso da designação de *surrealista*, que não podia deixar de ser a causa de inúmeras outras quezílias e polémicas.²⁰ Estas são por demais conhecidas, sobretudo aquelas que dizem respeito ao fim do movimento²¹ ou, mais precisamente, às múltiplas certidões de óbito que lhe são redigidas.²² A partir deste

¹⁹ Convém referir que a distinção operada desde longo tempo e que Ginga-Tchen repete se torna cada vez menos legítima a partir do momento em que se assiste à revalorização e divulgação da obra plástica de surrealistas dissidentes, sobretudo graças à acção meritória da Fundação Cupertino de Miranda. Por outro lado, esta distinção deixa de se perceber quando se analisam casos como os do poeta Alexandre O'Neill.

²⁰ Estas são, frequentemente, o pretexto para lançar gasolina na fogueira, sobretudo por parte de Cesariny. Um exemplo ilustrativo desta deslegitimação do surrealismo afirmado pela facção contrária encontra-se na seguinte afirmação de Cesariny: “depois não o [o José-Augusto França] vi mais porque cortei com um grupo que de surrealista só conservava o rótulo e que, estimulando as perenes confusões, não podia deixar de prejudicar o aparecimento, em grupo ou isoladamente, de surrealistas autênticos” (Cesariny 1997: 151).

²¹ Mais uma vez, a posição de Cesariny é inequívoca ao reafirmar a sua condenação do discurso historiográfico de José-Augusto França: “a partir do exílio norte-americano de Breton foi actividade incessante do criador do movimento surrealista a promoção do surrealismo abstracto, da arte bruta, do informalismo, da pintura létrica, gestual, zen, concreta, neo-figurativa, neo-dadá. E de tudo isso, que era a época, e a vanguarda dela, há um grande sinal menos na obra dos pintores do Grupo Surrealista. Porquê? Pergunta-lhes a eles, devem saber, ou pede ao teu irmão, que é crítico destas coisas. Eu, à época, a única coisa que soube foi afastar-me, no que encontrei excelente solidão e excelente companhia. E queres ouvir o que logo aconteceu? Queres ouvir a melhor? *A crítica encartada logo se encarregou de proclamar a pintura do “Grupo Surrealista de Lisboa”, extinto em 1948, como o único surto bravo e excelente do surrealismo aqui. Depois dele, nunca mais outorgou surrealismo a ninguém, fechara a escola por ordem da direcção*” (Cesariny 1985: 226-227; itálicos nossos).

²² Neste aspecto particular, os surrealismos português (quer com o dissídio França/Cesariny, quer com o afastamento de Pedro Oom e Mário Henrique Leiria, por exemplo) e francês (com

momento, o confronto historiográfico torna-se também uma luta pela consagração de diferentes autores e obras, i.e., uma luta pelo poder no campo artístico, tal como implicitamente se enuncia no discurso de Cesariny, ao afirmar:

o aparelho José-Augusto França já foi ouvido algures. E julgado. Mas *não é de passar em branco o dobre de finados com que procura enterrar o surrealismo em Portugal. Destina-se ele, evidentemente, a louvar e chorar os que se tenham mais lamentavelmente afundado*, mas isso importa menos.

(Cesariny 1997: 152; itálicos nossos)

Uma questão de sobrevivência: a única real tradição viva

Apesar desta apologia da vertente vanguardista do projecto surrealista, Cesariny não tem problemas em reconhecer que a ambição desmesurada da revolução pretendida não surtiu os efeitos desejados, pois, como o mesmo afirma, “admitimos sem esforço que o movimento surrealista, ficou, em muitos pontos aquém do seu propósito” (Cesariny 1985: 113; 1997: 13). Com efeito, segundo Cesariny, no século XX “houve duas revoluções muito importantes, talvez as mais importantes deste século, que foram a revolução comunista, que nunca foi comunista, e a revolução surrealista que foi surrealista mas que também foi submergida” (Cesariny 2002: 10). Esta submersão mais não será do que a reinstitucionalização artística pela sociedade burguesa daquilo que, assumindo-se como anti-arte, pretendia a revolução de todas as estruturas dessa mesma sociedade: o surrealismo. Dir-se-ia que corresponde à transformação de Salvador Dalí em Avida Dollars, ou seja, “agora os Magritte e os Max Ernst valem milhões, que é a maneira da sociedade abafar” (Cesariny 2003: 5). Convém salientar o valor persistente desta crítica, pois “a subordinação da produção cultural às exigências da rentabilidade capitalista verifica-se, actualmente, não só para produtos culturais de grande produtividade (o disco, o filme, etc.) mas também para os outros (domínio das artes plásticas, por exemplo). Num sistema de produção e difusão cultural que subordina ao mercado – embora segundo modalidades específicas e com

historiadores de épocas diferentes como Maurice Nadeau e Jean Clair, por exemplo, ou com os elementos activos e participantes do processo criativo, que vão sendo sucessivamente afastados por Breton) sofrem do mesmo problema. As mortes parecem ser sucessivas, as certidões de óbito contraditórias e cumulativas, fazendo com que o surrealismo pareça não acabar de acabar.

diferenciações hierárquicas – tanto a chamada cultura de massas como a chamada grande cultura, neste sistema, a aproximação entre a obra e a *série* torna cada vez mais ambígua a distinção entre o *criador* e o *profissional da cultura*” (Santos 1994: 125).

Constituindo o projecto surrealista uma tentativa de emancipação do homem, pela recusa de todas as alienações e constrangimentos, a luta contra a mercantilização global da existência (e a conseqüente subordinação do estético ao económico) imposta pela economia de mercado torna-se prioritária e fundamental. As causas deste relativo insucesso do surrealismo são, portanto, exógenas, pois a luta utópica contra todo um sistema social e económico por parte de um punhado reduzido de actores sociais conduziria inevitavelmente à derrota, daí a individualização dos projectos surrealistas portugueses²³ e a sua reduzida intervenção política. Este fracasso é também reconhecido por Vergílio Martinho, cujo percurso biográfico é a expressão desta frustração, quando declara que “a posição moral que é o surrealismo não pode germinar enquanto o homem for explorado pelo outro homem. Em 1930 como em 1963, o mundo, ou grande parte dele, vive sob um sistema em que os valores vigentes têm como principal tarefa reduzir o pensamento livre, os actos livres. Procura-se, com tal redução, manter privilégios dados como tradicionais, justificar terríveis contradições, homologar sofismas. Contra este estado de coisas, o surrealismo apresenta a sua incondicional adesão ao culto do conhecimento e à prática duma crítica intransigente, preferindo agir a resignar-se, embora conheça os riscos que a sociedade lhe pode impor, tanto pela força como através de preconceitos” (Virgílio Martinho *in* Cesariny 1997: 278-279)

Mas este aparente fracasso tem também culpas endógenas, manifestadas na sua origem francesa, como o próprio Cesariny reconhece: “um dos motivos que levaram o surrealismo a um declínio foi, quanto a mim, o espírito de seita, de partido (expresso-me mal), de assembleia constituinte, com admissões, excomunhões, etc.: o Bureau. Bureau dos mágicos! A ter sido verdade, realmente teríamos transformado a vida! Não apenas a *nossa vida*, por muito que a tivéssemos mudado: A VIDA!” (Cesariny 1985: 207-208).

²³ A este propósito, Cesariny afirma o seguinte: “como não podíamos fazer uma revolução – e não fizemos, claro –, a nossa revolução foi uma espécie de implosão, foi cá dentro que explodiu; para fora não podia sair, que a censura não deixava, foi por dentro” (Cesariny 2003: 4).

Apesar destes obstáculos e contratemplos de uma sociedade pretensamente abjecta, Cesariny, ao contrário de José-Augusto França, parece acreditar na possibilidade de continuar historicamente o projecto transhistórico surrealista. Como o próprio reconhece, “(...) um largo espaço vejo ainda aberto à afirmação futura do surrealismo” (Cesariny, 1997: 13). Assim, criticamente, a sua luta continua, concedendo um espaço vital à utopia e à tão necessária reabilitação do real quotidiano.

Universidade de Vigo

Referências

AZEVEDO, Fernando José Fraga de (2002). *Texto Literário e Ensino da Língua – A Escrita Surrealista de Mário Cesariny*. Braga: Coleção Poliedro, Universidade do Minho, Publicações do Centro de Estudos Humanísticos.

BÜRGER, Peter (1993). *Teoria da Vanguarda* (tradução de Ernesto Sampaio). Lisboa: Veja.

CALINESCU, Matei (1999). *As Cinco Faces da Modernidade: Modernismo, Vanguarda, Decadência, Kitsch, Pós-Modernismo* (tradução de Jorge Teles de Menezes). Lisboa: Veja.

CESARINY, Mário (1974). *Jornal do Ga(ia)to – Contribuição ao Saneamento do Livro Pacheco vs Cesariny*, Edição Pirata da Editorial Estampa Coleção Direcções Velhíssimas. s/l: edição do autor.

CESARINY, Mário (1985). *As Mãos na Água, A Cabeça no Mar*. Lisboa: Assírio & Alvim.

CESARINY, Mário (1997). *A Intervenção Surrealista*. Lisboa: Assírio & Alvim [ed. original de 1966].

CESARINY, Mário (2002). “Memórias do surrealismo em Portugal – entrevista a Mário Cesariny por Cláudia Galhós”, *Apeadeiro - Revista de atitudes literárias*, 2 (Primavera de 2002). Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições.

CESARINY, Mário (2003). “Amor, Liberdade, Poesia – Entrevista a Mário Cesariny, por Óscar Faria” in *OmáximO – Revista de Arte e Cultura*, 2 (2003).

Santiago de Compostela: Associação Cultura Pul<>sar [publicada inicialmente no suplemento MilFolhas do jornal *Público* de 19 de Janeiro de 2002].

CORREIA, Natália (1973). *O Surrealismo na Poesia Portuguesa*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1973.

CUADRADO HERNÁNDEZ, Perfecto (1986). *Modernidad y Vanguardia en la Poesía Portuguesa Contemporánea – Perspectiva Histórica del Surrealismo Portugués* (tesis para obtención del grado de Doctor, policopiada). Palma de Maiorca: Universitat de Les Illes Balears.

CUADRADO HERNÁNDEZ, Perfecto (1998). *A Única Real Tradição Viva: Antologia da Poesia Surrealista Portuguesa*. Lisboa: Assírio & Alvim.

FRANÇA, José-Augusto (1949). *Balanço das Actividades Surrealistas*. Lisboa: Cadernos Surrealistas / Confluência.

FRANÇA, José-Augusto (1993). *O Romantismo em Portugal*. 3.^a ed., Lisboa: Livros Horizonte.

GUSMÃO, Manuel (2001). “Da literatura enquanto construção histórica”, H.Buescu, J.F. Duarte e M.Gusmão (orgs), *Floresta Encantada – Novos Caminhos da Literatura Comparada*. Lisboa: Publicações Dom Quixote. 181-224.

HENRIQUES, Paulo (1999). “Desenhos dos surrealistas”, *Desenhos dos Surrealistas em Portugal – 1940-1966*. Lisboa: Instituto de Arte Contemporânea.

HUTCHEON, Linda (1985). *Uma Teoria da Paródia – Ensinaamentos das Formas de Arte do Século XX* (tradução de Tereza Louro Pérez). Lisboa: Edições 70.

HUYSSSEN, Andreas (1986). *After the Great Divide – Modernism, Mass Culture and Postmodernism*. London: Macmillan Press Ltd.

MACHADO, Carlos (2003). “Surrealismo e revolução: o sujeito e o objecto artísticos em questão”, *OmáximO – Revista de Arte e Cultura*, 2. Santiago de Compostela: Associação Cultura Pul<>sar.

MARINHO, Maria de Fátima (1985). *O Surrealismo em Portugal*. s/l: Colecção Temas Portugueses, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

MARTINS, J. Cândido (1995). *Teoria da Paródia Surrealista*. Braga: Edições APPACDM Distrital de Braga.

POZUELO YVANCOS, José Maria (2001). “O cânone na teoria literária contemporânea” (tradução de Helena Carvalho Buescu), H.Buescu, J.F. Duarte e M.Gusmão (orgs), *Floresta Encantada – Novos Caminhos da Literatura Comparada*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2001. 411-54.

RIMBAUD, Arthur (1972). *Oeuvres Complètes*. Édition établie, présentée et anotée par Antoine Adam. Paris: Gallimard.

SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos (1994). “Cultura, aura e mercado”, Alexandre Melo (org.), *Arte e Dinheiro*. Lisboa: Assírio & Alvim. 99-134.

SILVESTRE, Osvaldo (2002). “Pai tardio – ou de como Cesariny inventou Pascoas”, *Teixeira de Pascoas – Obra Plástica* (catálogo da exposição). Vila Nova de Famalicão: Centro de Estudos do Surrealismo, Fundação Cupertino de Miranda.

TCHEN, Adelaide Ginga (2001). *A Aventura Surrealista, o Movimento em Portugal – do Casulo à Transfiguração*. Lisboa: Edições Colibri.