

Mário Cesariny, «performer»

SANDRA GUERREIRO DIAS

há a minha alegria incomensurável
(CESARINY, 2008: 145)

MANUAL DE INICIAÇÃO

Mário Cesariny afirmava, pouco antes de morrer, em entrevista a Maria Bochicchio (2007: 21), que o «poeta é o autor do poema e é também um actor, um prestidigitador». Fá-lo na qualidade de um sábio bardo que enfim se reconhece e nomeia como aquele que ousou invocar e conquistar o palco da vida como poeta, uno: o poeta é, a obra apresenta-se. Escreve, em «Arte de Inventar os Personagens»: «Pomo-nos bem de pé, com os braços muito abertos / e olhos fitos na linha do horizonte / Depois chamamo-los docemente pelos seus nomes / e os personagens aparecem»¹ (2008: 125). Entenda-se: o horizonte é o infinito trespassado, real e irreal indistintos; os olhos fitos, mergulho sem diligências no espaço e tempo da arte-vida; braços abertos, a transcendência do corpo, dádiva; as personagens, a arte *cesarinyana* de celebrar triunfantemente a alegria — diz-nos, na mesma entrevista, «o poeta [...] é um mago [...] que ficou preso na alegria do mundo» (Bochicchio, 2007: 21). Não é, pois, de um ator no sentido tradicional do termo que se trata, mas de um *performer* cuja poética, verdadeira iniciação à arte do ser, desafia concomitantemente a própria teoria da *performance*. Esta, já de si, radical. Senão vejamos.

Se Richard Schechner (2006) estabelece uma distinção inicial entre o que é *performance* e o que pode ser estudado *como performance*, a *performance* de Mário Cesariny é, na medida em que, no seu caso, é o «*não-mais-drama o corpo / que se espacializa*» (2007b: 105), não havendo representação. Também porque a sua *atuação* protagoniza uma investigação e inquisição permanentes ao seu momento e espaço históricos, ao mesmo tempo revogando as fronteiras entre experiência estética, ator e audiência — diz-nos, em «Autoractor», por exemplo: «os actores o autor a criançada e os outros / [...] / procedem à

reverência»² (*ibid.*: 101-2), ou por intermédio de uma estética interpelativa, tão sua conhecida por expressões como «vai», «é preciso», «Ó», ou ainda com mais sindicância: «Sabeis lutar? / Sabeis perder?» (2004: 17) e «queria de ti um país de bondade e de bruma» (2008: 87). Também enquanto *performer*, o poeta é um transgressor entre as várias artes — literatura, pintura, artes plásticas, instalação, música, cinema —, a arte e a vida, vida e política, palco e arte, vida e palco, explorando configurações liminares de modo a criar efeitos inesperados — aspetos que caracterizam, *latu sensu*, a *performance*. Mas é também *como se*, seguindo as categorias de Schechner, já que o poeta não deixa de vestir a *máscara*, neste caso, a *persona cesarinyana*, consciente que é do seu comportamento e que, quanto mais consciente, mais performativo. Prova disso é a ação recebida pelo espectador na fronteira ténue entre a pose circunstancial e a ocupação mágica de um palco pelo corpo-poeta Cesariny, como testemunha José Manuel dos Santos:

Quando a noite atingia o zénite, no meio do barulho do café, erguia-se a voz de Cesariny a declamar a Salve Rainha, dramatizando com gestos lúgubres o que ia dizendo. Ao chegar à passagem «A vós bradamos, os degredados filhos de Eva. A vós suspiramos, gemendo e chorando neste vale de lágrimas», bradava mesmo, com voz lutuosa e suplicante. Esta oração, que sabia toda de cor, era para ele como que uma «vera efigie» de um cristianismo enlouquecido, contra o qual tinha erguido a sua magnífica liberdade de corpo, de alma e de espírito. (Santos, 2007: 9)

Seguindo a grelha proposta por Michael Kirby (1987), em *A Formalist Theatre*, que sugere diferentes eixos nodais entre representação e não-representação³, observa-se que a «magnífica liberdade» de Cesariny se situa sensivelmente ao centro, combinando, ao mesmo tempo, características dos dois extremos deste quadro analítico. Consubstanciando o *eixo* entre uma esfera e a outra, a chamada «matriz simbolizada» pressupõe a consciência de um palco e o reconhecimento, por parte do espectador, de uma atuação como pertencente a uma personagem, ainda que o *performer* se comporte apenas como ele próprio. Mas as suas intervenções respondem também à natureza do *happening*, portanto alinhando-se com o extremo da grelha correspondente à «*performance sem matriz*», na qual o *performer* não simula, não personifica, sendo apenas ele próprio, como o autor reconhece em carta para Cruzeiro Seixas, em 1941: «pedir ao poeta que renuncie a si mesmo é como pedir ao vento que faça ouvir uma sinfonia em Ré Maior» (2014: 30). Simultaneamente, pode situar-se, o poeta, no extremo oposto, o da representação complexa, pressupondo este estádio, segundo Kirby, um nível elevado de compromisso, físico, mental e emocional, empenho tão seu característico.

Carlos Calvet imortalizou esta faceta no filme *Momentos na Vida do Poeta*, de 1964, onde Cesariny, contracenando com João Rodrigues, surge, por exemplo, a escrever um poema numa máquina de costura, a improvisar não como ator mas como ele próprio. De facto, entre o poeta do filme experimental de Calvet e o autorretrato dos dois documentários realizados mais tarde, *Autografia* (2004), de Miguel Gonçalves Mendes, e *Ama como a Estrada Começa* (2002), de Perfecto Cuadrado e Diogo Collares Pereira, não há diferenças a assinalar. É o mesmo poeta excentricamente encenando o seu teatro, a vida. Ainda assim a construção da *persona* é complexa e requintada, fazendo jus a uma verdadeira «arte de ser natural com eles», como escreve na sua «Ars Magna»: «devo estar sempre pronto para ser rei e lutar / [...] / dia sim dia não dia sim dia não / devo portar-me bem à saída do teatro / devo dar e tirar as chaves do universo / num passo ágil belo natural» (2008: 135).

De um ponto de vista brechtiano, o autor/ator não se esconde atrás dos atributos da *construção* desempenhada, tomando posição fora dessa personagem, sem deixar de a representar, comentando-a, inclusive, e à situação dramática. Veja-se, em «Pena Capital», por exemplo, após a nota de cena introdutória «O Poeta, exorcismando no seu atelier nos astros»: «das páginas do livro jovialmente aberto / primeiro os pés depois a cabeça saís tu / não estás nada parecido / mas és sem dúvida o que se pôde arranjar» (1972a: 147). Cesariny é um exímio observador de si próprio, e a sua escrita, o espelho no qual o seu corpo cavalga. A deriva, da teoria performativa de Brecht, ocorre, assim, na medida em que o poeta dissolve as duas entidades, matizando-as, Cesariny e *persona*, uma só dança, poliédrica e arquetípica. Diz-nos: «Despe-te de verdades / das grandes primeiro que das pequenas / das tuas antes que de quaisquer outras / abre uma cova e enterra-as / a teu lado» (2008: 147). Deste enterro subsiste o poeta, inteiro, livre. Porque é de libertação que se trata, e da reabilitação do real quotidiano e transmutação. E o ritual do corpo e da escrita, a passagem, iniciação para esse proscénio do *corpo visível*, pauta insondável de um teatro, cujo «vasto programa», se ergue «contra a poeira / contra a erosão das operações da noite», e em nome do qual «um braço apenas um braço», de cada vez, «sai em liberdade», como escreve em «Cena de Libertação nos Jardins do Palácio de Epaminondas, Imperador» (2008: 132).

É em face desta libertação, também, que o autor pensa e habita o «pestilento real» como um constructo de situações/ações que é preciso ocupar, assumir o lugar, inscrever sentido. Fá-lo, pois, no plano do corpo fenomenológico e «semiótico» (Fischer-Lichte, 2009) que experiencia e codifica, conferindo-lhe, ao real, coordenadas subliminares de ocupação simbólica — diz-nos: «é preciso dizer o mundo em vez de dizer um homem» (2008: 128), num seu famoso poema —, e não, pois, no plano dos guiões sociais, de que fala Erving Goffman (1956), e que, de acordo com o sociólogo, permeiam a vida quoti-

diana. Também no que se refere aos «atos vitais de transferência», de que fala Diana Taylor (2012) para conceptualizar o termo *performance*, Cesariny desafia o pressuposto das ações reiteradas. Fá-lo na medida em que na sua *performance* não há tempo mas «qualquer coisa assim / como um tempo sem fim / como um espaço sem tempo» (Cesariny, 2008: 59), como afirma no poema «Movimento» de *Manual de Prestidigitação*, concebendo, em seu lugar, uma «poesia do presente» que «visa a vida relativa das funções indomáveis e não-classificadas. / Para fazer delas falsos simulacros» (1985: 141). Ou seja, resgatando-a, à vida, do falso tempo e tornando-a o *tempo sempre*. Porque, se é verdade que o poeta se alinha com o seu tempo histórico — sendo essa uma das orientações surrealistas —, não o é menos que, nas suas experiências performativas, há um salto religioso, crente de que o seu tempo é inteiro — a poesia «integra o ser e ela é» (1985: 141) —, e o seu espaço, ubíquo, palco sem fim que não acaba onde acaba o mundo mas onde ele começa. A entrega é total e transmissível. Vital. Diz-nos, em «Vinte Quadras para Um Dadá»: «Eu estou presente / Todo eu sou sim / E é de repente / Não dou por mim!» (1972a: 46). O corpo é real mas transmuta-se, aparece e desaparece, mágico. E dele subsiste poeticamente a escrita, esqueleto sem osso do corpo que, pleno e vívido, acomete o irreal-real:

A unidade do ser é essencial para o surrealismo como *revolta* em cada ser particular dessa visão total que a sociedade e a consciência não atingem. Quanto ao resto, não há obra entre nós que desanque tanto o *outro*. O sujeito não pode apagar-se ou multiplicar-se em máscaras: deve acometer a sociedade que o desintegra. (Cesariny *apud* Carvalho, 1988: 104)

A CONQUISTA DO ESPAÇO

Exímio orquestrador de uma ocupação inventiva do espaço, Mário Cesariny declara, no primeiro número da revista *Pirâmide* (parafrazeando António Maria Lisboa): «É às palavras-actos, não às palavras que supõem actos, que me dirijo» (1959: 1). E acrescenta, mais tarde, que os «poetas surrealistas portugueses, nos poemas como nos manifestos, são poetas [...] da saída para o espaço» (Cesariny *apud* Monteiro, 1986: 2). É conhecida a proximidade do surrealismo português com o modernismo e o dadaísmo, focado no gesto e experimentação da condição performativa da linguagem. O próprio Cesariny afirma que «da época dadá só saiu novo o surrealismo, por não surgir como movimento estético» (1985: 107), mas como disposição, ação, pose. É a atitude performativa que vem a distinguir o grupo surrealista do antiggrupo (cf. Martins: 2016).

A ação e a reflexão performativas do poeta materializaram-se numa poética da arte como vida que permeou o seu percurso artístico como um

todo. Para além da obra literária de carácter dramático, como a peça única, *Um Auto para Jerusalém* (1964)⁴, poemas dramáticos e outros escritos de natureza performativa, como *A Norma de Bellini* (incluído em *Pena Capital*, 2004) ou *Titânia* (1994), há ainda a assinalar os filmes já mencionados, a gravação de poemas — como por exemplo a coletânea *Poemas de Mário Cesariny Escolhidos e Ditos por Mário Cesariny* (2007a), gravada pouco antes de morrer e na qual o poeta comenta, também performativamente, a *performance* dos seus poemas —, e demais singulares e excêntricas apresentações em público. Mas é nas diferentes incursões experimentais-dadaístas que o poeta concentra o seu fulgor e ímpeto de «conquista de mais e mais infinito» (Cesariny *apud* Monteiro, 1986: 2), distribuindo-se a sua intervenção poético-performativa entre o *happening*, as conferências-manifesto e os atos poéticos. Estes surgem, no entanto, ligados, entretecendo o fio condutor de uma figura magistral na sua pose poética de prestidigitador destemido.

As origens deste projeto mais estritamente interventivo e performativo podem ser identificadas algures nas sessões experimentais e lúdicas do Café Hermínius, a partir de 1942, quando Cesariny conhece Pedro Oom, Marcelino Vespeira, Fernando de Azevedo, Cruzeiro Seixas, António Domingues, José Leonel Martins Rodrigues e Júlio Pomar, entre outros, na Escola António Arroio. Passam a frequentar o conhecido café situado na Avenida Almirante Reis, «apanhados», descreve Cesariny, «numa disjunção sinistra (de gerações, de poéticas, de políticas)» a que «juntavam a custo o próprio corpo» (1972b: x). É neste contexto pontuado de humor e derisão que se registam alguns episódios e intervenções relevantes, de entre elas, «A Afixação a Cuspo» (1943). De acordo com o próprio Cesariny esta consistia na «afixação a cuspo, do que resulta o lento escorregar da matéria afixada, de imagens de generais e almirantes franceses», «Saltos mortais para cima das mesas», «uivos graduados», «documentários, o primeiro de fixação exaustiva dos movimentos de um galo de capoeira, o outro de filmagem secreta de frequentadores do Café A Brasileira do Chiado», ou ainda em corridas noturnas e assomar das esquinas (1997: 48-49). Datam de 1943 também o *happening* de Mário Cesariny no Hermínius, vestido com um robe de Conchita Grandella e a sua máquina de escrever (1997: 49), a exposição de Pedro Oom, Fernando de Azevedo, José Maria Gomes Pereira e outros, num «quarto na rua das Flores» ou as idas em grupo às livrarias da Baixa lisboeta para aquisição de «material cultural» (1997: 50). Alexandre O'Neill faz ainda menção a uma exposição-*happening* ambulante: «o quadro dadaísta de Cesariny *O Operário* transportado a passo por ele e por mim pela Avenida da Liberdade de Lisboa e que foi certamente uma das primeiras exposições ambulantes realizadas em Portugal» (Monteiro, 1988: 94). É neste ambiente também que, em 1946, Mário Cesariny faz circular pelo grupo coral de Fernando Lopes-Graça a sua

primeira *collage*, sobre o general De Gaulle (1997: 55). Destas noites e sessões, o autor afirma ainda reter «quatro figuras insistentes», a saber: «A Velha», os «Ursinhos», a «Velha Ursinha», o «Doutor» e ainda o «Homem Só», resumindo da seguinte forma o epifenómeno fundador da vida destes poetas: «Mágica que durou à roda de quatro anos. Como uma adolescência. Era o nosso dadá, a nossa suíça trinta metros abaixo do nível da terra contra o irrespirável do mundo exterior» (1972b: x).

Estas descrições dão conta de um ambiente de libertação, celebração estética e experimentação, único no contexto literário português da época, cumprindo um programa performativo mais tarde esboçado também no poema «Rebelião», incluído em *19 Projectos de Prémio Aldonso Ortigão seguidos de Poemas de Londres* (1971), datado de 1947. Neste referem-se diferentes tipos de *performances*: cortejos, entre eles a invasão de praça pública por corpos desnudos, alocações a professor catedrático nu dentro de um elétrico, exultações, choque de um areóstato com os dois elevadores de Santa Justa, lapidações. Numa palavra: insurreição cénica para um teatro em curso.

O final da década ficará marcado por mais dois *happenings* na história do surrealismo português, lideradas pelo poeta: as sessões no JUBA e a «noite dos poetas». Como reação à «Exposição do Grupo Surrealista de Lisboa» que teve lugar em janeiro de 1949, no ateliê improvisado de António Pedro e António Dacosta, organizou-se, em maio, um conjunto de debates sobre «O Surrealismo e o seu público», que ficou conhecido como as sessões do JUBA. Polémicas, como relata Mário Cesariny em 2006 na última entrevista concedida:

Até que houve as célebres sessões na Casa do Alentejo, em que fomos dizer ao povo o que era o surrealismo. E o que era o surrealismo? Éramos nós, que lemos textos, poemas e uma declaração chamada «A Afixação Proibida». A assistência gostou muito e depois daquela sessão surrealista queria que explicássemos o que era o surrealismo. E nós não tínhamos nada, a nossa melhor explicação era dar o surrealismo, como nós o tínhamos dado: os nossos poemas, os nossos depoimentos. Mas o público não... Estava muita gente. Queria explicações, explicações. A gente: «não damos explicações», e fomos embora. E aquilo ainda durou em discussões várias semanas em que nós não fomos lá. O António Pedro e o Grupo Surrealista de Lisboa acabaram por aparecer. Foi uma grande agitação que a Lisboa cultural desse tempo teve. E depois daquilo já estar numa grande balbúrdia, passado várias semanas, nós fomos lá, para, no fundo, dar a justificação da nossa atitude, não é? Porque é que nós não íamos explicar. Porque nós íamos dar o que tínhamos para dar. Não éramos explicadores. Mas aquilo estava numa revolução tão grande que a gente teve que se ir embora, e não chegámos a falar. (2006)

Em detalhe, sabe-se que tiveram lugar quatro encontros, ao longo do mês de maio de 1949: a primeira sessão, dia 6, durante a qual foram lidos textos, entre eles, «Texto Automático», de Mário Cesariny, «A Afixação Proibida», um *cadavre-exquis* composto a várias vozes e em voz alta por Lisboa e Cesariny, entre textos de Pedro Oom, Carlos Eurico da Costa e Jorge de Sena. Numa entrevista concedida a Álvaro Guerra em 1972, o autor recorda, em detalhe, o processo de elaboração e leitura desta operação coletiva:

Mas a «intentona» foi esta: eu li, nessa sessão para que fomos convidados, um «cadáver esquisito». Lembro-me que foi feito em casa do Lisboa, tínhamos vários livros à mão e íamos passando de um livro para outro e misturando várias passagens. [...] No fim, resultou um monstro infernal — pensámos nós inicialmente. Mas ao ler, a coisa revelou-se e, afinal, não era nada monstruosa, pelo contrário, era claro, até muito claro como intervenção poética. (Cesariny *apud* Guerra, 1972: iv)

A segunda sessão terá estado prevista para o dia 13 de maio, mas sabe-se que Cesariny e Lisboa não compareceram, consagrando a ausência do corpo como verbo e ação, encenando, desta feita, um *happening* silencioso alusivo a Rimbaud — «La vraie vie est absente» — citado em «Final de um Manifesto» (1997: 157). A terceira sessão teve lugar no dia 20 do mesmo mês. Neste encontro esteve presente António Pedro, que «deu então ao público, que enchia a vasta sala, uma completa explicação do surrealismo, sendo muito aplaudido» (1997: 132). Antes disso, terão sido lidos excertos de André Breton e Paul Éluard, leituras durante as quais foi oferecido pela mão do escritor Armando do Val-Sereno ao pintor Guilherme Filipe, o então presidente da mesa e organizador destas conferências, um gato preto comprado no Mercado da Ribeira e enviado por Mário Cesariny e António Maria Lisboa⁵, como resposta às explicações requeridas. O mesmo gato que inspirou Risques Pereira a escrever «Um Gato Partiu à Aventura» e que, conforme relata Vergílio Martinho uns anos mais tarde, nessa sessão «miou dos fundos da secretária e foi passear entre a assistência compacta que enchia o salão» (Martinho, 1997: 267). A última sessão decorreu no dia 27, em ambiente de verdadeira sublevação. Os detalhes fornecidos no seguinte relato dão conta da atmosfera surrealista-dadaísta então vivida:

Ao voltarem à Casa do Alentejo para uma conclusão da experiência efectuada — exactamente: o surrealismo e o seu público — os surrealistas depararam com uma gente tresloucada pelo próprio sistema de percepção e incapaz de ouvir, sem se desencadear o pior, o fundamento da conclusão que se lhe levava. Também dispostos ao pior, os surrealistas declaravam que o gato caçado por

P.O. e M.C. nos terrenos do Areiro fora enviado no dia 20 do 5 à falta, provisória, de um elefante, contribuição de Mário Cesariny; que, quando em 6 do 5 se dissera: merda, era mesmo merda que se lhe quisera dizer, contribuição de Mário-Henrique Leiria; que, se ainda havia quem quisesse saber por-que-é-que-é surrealista o surrealismo, comprasse acções do inferno e se metesse em casa pela chaminé da cozinha, contribuição de Henrique Risques Pereira.

O ambiente provado (caras circenses, algazarras, damas pelo chão, cavaleiros armados) deflagrou numa vaia às primeiras palavras ditas pelos surrealistas, os quais meteram as conclusões no bolso e abandonaram a sala. (1997: 133)

Sublinhem-se os diferentes aspetos performativos destas intervenções: a intenção deliberada e metateórica de propor uma explicação sobre o movimento ou, em seu lugar, apresentar uma leitura performativa de poemas ou nenhuma explicação; o próprio processo de composição do *cadavre-exquis* em voz alta, lido na primeira sessão, salientando a importância da criação poética coletiva com recurso à exploração sonora do corpo, método demonstrado posteriormente em público; a recusa radical da palavra; o gato *que-era-para-ser-um-elefante*; a provocação e implicação do público nestas ações; ainda o espaço em si, um piroso salão de bailes.

Segue-se em junho, a organização da «I Exposição dos Surrealistas», ou «A Grande Parada», como lhe terá chamado mais tarde Álvaro Guerra (1972: XI), no contexto da qual terá decorrido a insondável «noite dos poetas». O testemunho, na primeira pessoa, desta intervenção poética é revelador:

Lembro-me de uma vez na segunda exposição que nós fizemos, não, na primeira, em 49, uma vez resolvemos fazer uma noite dos poetas. Era num aposento muito engraçado, todo forrado com figuras, que era da Pathé-Baby, ali ao pé da Sé Catedral. Então fizemos uma noite dos poetas. Lemos poemas do Victor Brauner, do André Breton, do Antonin Artaud, etc., e alguns nossos. Com uma certa encenação. Partimos, estilhaçámos uma data de vidros no chão e deitávamos tinta. Mas a encenação, grande ou pequena, era só para nós. Não veio lá ninguém, nem nós queríamos ninguém lá. Fechámos a porta à chave. Era uma coisa que nós fazíamos para nós. (2006)

Os textos lidos nesta sessão foram os seguintes: «O Teatro da Crueldade», de Antonin Artaud, «Autocoroação», de Victor Brauner, «A Antonin Artaud», de André Breton, e «Allo», de Benjamin Péret, traduções de Cesariny⁶. A leitura teve lugar na sala de projeções da loja «Pathé-Baby», essa «casa inesperada» (Cesariny *apud* Guerra, 1972: XI), à Rua Augusto Rosa, aposento forrado de panos e cheio de projetores, com cadeiras sobre as mesas, onde estavam expostos, de forma mais ou menos anárquica, cerca

de 75 trabalhos, entre objetos, colagens, pinturas, óleos e desenhos, de Mário Cesariny, Henrique Risques Pereira, Pedro Oom, Fernando José Francisco, António Maria Lisboa, entre outros. Ao carácter aparentemente improvisado desta exposição que durou 15 dias e não teve praticamente repercussão na imprensa, juntou-se, durante a leitura, o gesto peculiar, relatado por Cesariny, de estilhaçar vidros cobertos de tinta e que o poeta haveria de immortalizar num seu poema conhecido. O conjunto destes detalhes revela uma sofisticação dramática — os textos lidos, os vidros e a tinta, a exaltação cénica do espaço, a diversidade de obras expostas, a leitura encenada à porta fechada, bem como o facto de ter sido detalhadamente improvisada —, dá conta de uma elaborada disposição performativa da cena, objeto poético e estetização dos corpos como um todo.

Estes episódios destacam-se pela sua natureza provocatória, encenada e delirante, combinando diferentes *modus operandi* estéticos, tendo como fim uma rutura teórico-estética que as ações do antigrupo efetivamente operacionalizaram. Esta celebração vertiginosa e coletiva do espaço é aferida, em Cesariny, por uma vivência íntima e ritual da poesia, também ela performática em toda a linha.

«LITERATURA DE VIBRAÇÃO»

O corpo de Cesariny atinge, louco, iluminado, o real-irreal, transfigurando-o. Quando a «cena vai subindo de luz e de coragem» (2007b: 109), como refere no final de «Autoractor», e o mistério da pirâmide, essa «arte de bailar em silêncio» (2008: 102), enfim se desvela, o corpo está só e ri de alegria: «Nunca estive tão só diz o meu corpo e eu rio-me / porque o corpo é o corpo» (2007b: 133). A poesia é o silêncio de si com o mundo, mantra e oráculo por intermédio do qual o prestidigitador se anuncia e transcende. Simultaneamente, o corpo, poético, *mestre de cerimónias*, vaticina o espetáculo: «Há um piano carregado de músicas e um banco / [...] / há retalhos de um roxo muito vivo, bocados de fitas de todas as cores / [...] / há o céu muito escuro» (2008: 145). As leituras e atos poéticos de Mário Cesariny são célebres: súbitas e indomáveis aparições, *pequenos teatros* e encenações de coração e trazer por casa que quem com ele privou relata frequentemente:

O Mário Cesariny sabia de cor muitos poemas [...]. Dizia-os com uma voz tardia, parada e funda, acrescentando-lhe o gesto da sua mão longa e apontada. Dizia-os gravemente. Às vezes, também iradamente. Dizia-os, como quem, indo por um corredor comprido e escuro, põe a mão na parede para não perder o sentido do caminho. Os seus poemas ditos por ele voavam em novos céus ou caíam em novas terras. (Santos, 2010: 149)

Coincidentes mais ou menos com o seu aparecimento em público, ou instituição precisamente desse espaço partilhado do qual o poeta convida a comungar, constituem, em larga medida, estas *performances* poéticas, «gestos sem dono» (2008: 102), *rituais de passagem*. São os poemas ditos e encenados pela nudez de um corpo que se entrega desmedidamente e funde no irreal-real do poema-ato. Mas é em si próprio que o poeta se converte, e no seu corpo que encena a alegria outra de um estado de sublimação. Neste plano, Cesariny volta a desafiar a teoria da *performance* cujos pressupostos, no referente ao ritual, supõem a passagem a uma realidade secundária, desagregada da vida real, bem como a metamorfose numa entidade projetada que não a ordinária (Schechner, 2006: 52). Mas Cesariny é o mago, a leitura de poemas, pensamento estético em ação, e a passagem que o seu corpo oferece, um convite ao gesto alto da debandada: «e é preciso correr é preciso ligar é preciso sorrir é preciso suor / é preciso ser livre é preciso ser fácil é preciso a roda o fogo-de-artifício» (2008: 89).

Cesariny protagoniza este desassombro e insubmissão como *performer*, praticando-os e teorizando-os, como é atributo da *performance*. Também muito especificamente em relação ao meio literário e ao campo da *performance* que, dos anos 60 em diante, conhece significativa expressão no meio artístico português. Recue-se, a título de exemplo, à histórica polémica com Ernesto de Sousa, durante o espetáculo *Nós não Estamos Algueres*, que teve lugar no Primeiro Acto — Clube de Teatro de Algés, em 1969. O crítico levou à cena uma dramatização de um conjunto de poemas, no qual se incluíam alguns de Cesariny. Este, tomando conhecimento, comunicou a Ernesto de Sousa, e depois à direção do clube em causa, não autorizar que os seus textos figurassem naquilo que considerava ser uma infeliz tentativa de «ápeningue». O poeta lembra-se de ter falado então com Ernesto de Sousa:

Dos que pensam poder assumir, ou sequer assomar, a pessoa, ou a obra de um J. Cage, de um A. Kaprow, de um A. Ginsberg na sociedade (qualquer sociedade) lisboeta. Referi mesmo uma coisa muito triste, e muito pouca que «aconteceu» na «Mínotauru» e que era para ser ápeningue. Entre nós, ápeningue, ou filão parecido, só muito estudado em casa, muito ensaiado no palco, muito organizado dentro da corneta, não vá o maquinista dar a volta errada e voltar tudo ao Dona Maria II. (1985: 222)

A sua arte é ponderosa e olímpica. O seu gesto, a arte do ser. O seu humor, cristalino. Cesariny advoga a reverência, língua original de um estado de emanção «com muita gente à volta a ver o que é» (2008: 100), e não o seu contrário. Também em 1971, aquando do lançamento de *19 Projetos de Prémio Aldonso Ortigão*, na Galeria Quadrante, em Lisboa, ao invés de uma conferên-

cia, Mário Cesariny organizou um baile «cheio de graça» e «frescura», cheio «de gente a dançar. E também de gente a não dançar» (1985: 231). No âmbito desta intervenção, o poeta fará uma histórica e singular tomada de posição acerca da natureza do recital poético, que recusa e parodia, esboçando, em seu lugar, diretrizes para uma «literatura de vibração» (1971: 22):

Sou contra a leitura de livros nas livrarias. Dá mau aspecto. E desde que vi Allen Ginsberg lançando poemas a uma multidão frenética de muitos milhares de jovens fiquei céptico quanto às alegrias proporcionadas pelo lançamento de um livro entre nós. O cerimonial usado, com leitura de versos feita pelo poeta levado à presença solene de uma pseudocrítica de olho de goraz e passo de mula, faz mal a qualquer estado de saúde. Pelo contrário, um baile pode sempre ser um êxito, mesmo à escala caseira, pois organização e requisitos técnicos são de rigor mínimo, basta haver um disco e trazer o corpo. (1985: 231)

Esta debandada do mundo — escreve, no final do poema «Lógica do Café Royal»: «Sai-se para a literatura quando é da literatura que é preciso sair» (1971: 22) — é o caminho de volta ao real, mais infinito que nunca e reabilitado. Se, no «círculo da sua acção, todo o verbo cria o que afirma» (1997: 157), Cesariny é o verbo. Porque a vida é o palco eleito, não há encenação. Apenas poesia. A palavra primeira e última do espetáculo do mundo que o seu corpo, sorriso e gesto anunciam.

NOTAS

- ¹ As citações de Cesariny serão indicadas pela data da edição utilizada e número de página.
- ² Entenda-se: à reverência do cânone teatral que estipula a separação estreita entre ator, palco e público, tratando-se este de um poema que desconstrói metódica e transversalmente estes códigos.
- ³ Kirby propõe os seguintes estádios performativos entre representação e não representação: «Nonmatrixed performing»; «symbolized matrix»; «received acting»; «simple acting» e «complex acting» (Kirby, 1987: 3, 6-7, 10, 20).
- ⁴ Peça de teatro assaz performativa cuja edição crítica (Ministro, 2013) e estudo se impõem, dada a sua relevância para o estudo da performatividade na obra deste autor.
- ⁵ A decisão de comprar um gato só ocorre depois de uma tentativa frustrada, por parte de Mário Cesariny e Pedro Oom, de caçar um gato nos campos do Areeiro (Guerra, 1972: IV).
- ⁶ Transcritos e reunidos em *A Intervenção Surrealista* (1997).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOCHICCHIO, Maria, «A Maravilha do Acaso», entrevista a Mário Cesariny, in Mário Cesariny, *Uma Grande Razão. Os Poemas Maiores*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007, p. 17-24.

- CARVALHO, Gil de, «Cesariny», in Fernando Pinto do Amaral, Gil de Carvalho, José Bento e Manuel Hermínio Monteiro (org.), *A Phala — Um Século de Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1988, p. 100-6.
- CESARINY, Mário «Mensagem e Ilusão do Acontecimento Surrealista», *Pirâmide*, n.º 1, 1959.
- , *Um Auto para Jerusalém*, Lisboa, Minotauro, 1964.
- , *19 Projectos de Prémio Aldonso Ortigão seguidos de Poemas de Londres*, Lisboa, Quadrante, 1971.
- , *Burlescas, Teóricas e Sentimentais*, Lisboa, Editorial Presença, 1972a.
- , «Maio/70», *República*, n.º 15004, 14 dez. 1972b, p. I, X, XI.
- , *As Mãos na Água a Cabeça no Mar* [1972], Lisboa, Assírio & Alvim, 1985.
- , *Titânia, História Hermética em Três Religiões e Um Só Deus Verdadeiro, com Vistas a Mais Luz como Goethe Queria*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1994.
- , *A Intervenção Surrealista* [1966], Lisboa, Assírio & Alvim, 1997.
- , *Pena Capital* [1957], Lisboa, Assírio & Alvim, 3.ª ed., 2004.
- , «Mário Cesariny entrevistado por Vladimiro Nunes. Excertos», *Jornal Sol*, 4/12/2006. Disponível em <http://web.archive.org/web/20120722172025/http://canais.sol.pt/paginainicial/cultura/interior.aspx?content_id=12486>.
- , *Poemas de Mário Cesariny Escolhidos e Ditos por Mário Cesariny*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007a.
- , *Uma Grande Razão. Os Poemas Maiores*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007b.
- , *Manual de Prestidigitação* [1956], Lisboa, Assírio & Alvim, 2008.
- , *Cartas de Mário Cesariny para Cruzeiro Seixas*, ed. Perfecto E. Cuadrado, António Gonçalves e Cristina Guerra, Lisboa, Documenta/Fundação Cupertino de Miranda, 2014.
- FISCHER-LICHTE, Erika, «Culture as Performance», *Modern Austrian Literature*, vol. 42, n.º 3, 2009, p. 1-10.
- GOFFMAN, Erving, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Edimburgo, Univ. of Edinburgh, 1956.
- GUERRA, Álvaro, «O Diálogo em 1972», entrevista com Mário Cesariny, Mário-Henrique Leiria e Cruzeiro Seixas, *República*, 14/12/1972, p. IV, IX, XI.
- KIRBY, Michael, *A Formalist Theatre*, Filadélfia, University of Pennsylvania Press, 1987.
- MARTINHO, Vergílio, «O Público Abjeccionista do Surrealismo em 1949», in Mário Cesariny, *A Intervenção Surrealista*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1997, p. 263-69.
- MARTINS, Fernando Cabral, *Mário Cesariny e 'O Virgem Negra' ou A Morte do Autor e o Nascimento do Actor*, Lisboa, Documenta, 2016.
- MÍNISTRO, Bruno, «Edição Crítica de *Um Auto para Jerusalém*», trabalho académico (inédito), Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2013.
- MONTEIRO, Manuel Hermínio, «Três Perguntas a Mário Cesariny», *A Phala*, n.º 1, 1986, p. 1-2.
- , «Surrealismo: Do 'Cadáver Esquisito' ao Gato Resplendente Andando pela Noite», in Fernando Pinto do Amaral, Gil de Carvalho, José Bento e Manuel Hermínio Monteiro (org.), *A Phala — Um Século de Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1988, p. 91-99.
- SANTOS, José Manuel dos, «O Espelho Vazio», in Mário Cesariny, *Uma Grande Razão. Os Poemas Maiores*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007, p. 5-14.
- , «Um Riso Alto e Firme como Uma Lança», *Relâmpago*, n.º 26, abr. 2010, p. 148-53.
- SCHECHNER, Richard, *Performance Studies: An Introduction* [2002], 2.ª ed., Nova Iorque, Routledge, 2006.
- TAYLOR, Diana, *Performance*, Buenos Aires, Asunto Impreso Ediciones, 2012.