



Diálogos

ISSN 2177-2940



Ernesto de Melo e Castro e o salto do cavalo no jogo de xadrez do Estado Novo: o experimentalismo visual e performático contra a censura.

 <https://doi.org/10.4025/dialogos.v26i1.61901>

Cláudia Madeira

 <https://orcid.org/0000-0003-2346-6885>

Universidade Nova de Lisboa, Instituto de Comunicação da NOVA: Lisboa, PT

E-mail: claudiamadeira@fcs.unl.pt

Ernesto de Melo e Castro and the horse's jump in the Estado Novo chess game: the visual and performance experimentalism against censorship.

Abstract: The issue of censorship was central in the work of Ernesto de Melo e Castro (1932-2020). This importance was constituted from the very experimental vocation of this artist, which led the processes of censorship by PIDE to his artistic production, especially theatrical, presented in his book *Teatro de um Homem (L)ido* (Theater of a Read/Gone Man) (2006), to have constituted an important trigger in the search for artistic alternatives. It took him to deviate his path for artistic fields less exposed to political surveillance, such as visual and experimental poetry, happening and performance, a process that can be inscribed in the metaphorical concept of *scarto* (GINZBURG, 1989), or the movement of the horse in the chess game of the Estado Novo.

Key words: Ernesto de Melo e Castro, Theater of a Read/Gone Man, performance, visual poetry, censorship, *scarto*.

Ernesto de Melo e Castro y el salto del caballo en el ajedrez del Estado Novo: el experimentalismo visual y escénico contra la censura.

Resumen: El tema de la censura fue central en la obra de Ernesto de Melo e Castro (1932-2020). Esta importancia se constituyó desde la vocación muy experimental de este artista, que llevó los procesos de censura por parte del PIDE a su producción artística, especialmente teatral, presentado en su libro *Teatro de um Homem (L)ido* (Teatro de un Hombre Leído/que se fue) (2006), al haber constituido un motivo desencadenador en la búsqueda de alternativas artísticas. Esto produjo una desviación hacia los campos artísticos menos expuestos a la vigilancia política, como la poesía visual y experimental, el happening y la performance, proceso que puede inscribirse en el concepto metafórico de *scarto* (GINZBURG, 1989), o el movimiento del caballo en el juego de ajedrez del Estado Novo.

Palabras clave: Ernesto de Melo e Castro, Teatro de un Hombre Leído/que se fue, performance, poesía visual, censura, *scarto*.

Ernesto de Melo e Castro e o salto do cavalo no jogo de xadrez do Estado Novo: o experimentalismo visual e performático contra a censura.

Resumo: A questão da censura foi central na obra de Ernesto de Melo e Castro (1932-2020). Esta importância desenvolveu-se a partir da própria vocação experimental deste artista que levou a que os processos de controlo pela PIDE à sua produção artística, especialmente teatral, apresentados no seu livro *Teatro de um Homem (L)ido* (2006), tenham constituído um móbil de procura de alternativas artísticas. Tal levou-o a desviar-se para campos artísticos menos expostos à vigilância política, como a poesia visual e experimental, o happening e a performance, processo que se pode inscrever no conceito metafórico de *scarto* (GINZBURG, 1989), ou movimento do cavalo no jogo do xadrez do Estado Novo.

Palavras-chave: Ernesto de Melo e Castro, Teatro de um Homem (L)ido, performance, poesia visual, censura, *scarto*.

Recebido em: 17/12/2021
Aprovado em: 21/02/2022

Ernesto de Melo e Castro (1932-2020), poeta visual português com longa relação ao Brasil e que viveu os seus últimos anos na cidade de São Paulo, possuiu uma trajetória criativa de cariz experimental de grande singularidade. Desde os anos de 1960 o autor foi conhecido sobretudo como escritor, tendo aprofundado diversos géneros de prosa e poesia, produzido livros, ensaios, críticas e ainda *mail art*, trocando correspondência com artistas de todo o mundo¹. Menos conhecida é a sua condição de dramaturgo (MADEIRA, 2019), ou mesmo de performer (MADEIRA, 2007, 2020). Escreveu peças de teatro que, pelas vicissitudes da censura presentes no contexto português da década de 1950, durante o Estado Novo, e dos seus efeitos de autocensura no artista, só foram publicadas em 2006 pela Sociedade Portuguesa de Autores (SPA) sob o título *Teatro de Um Homem (L)ido – Metaficção Crítica e Teatral*. Ainda que a publicação póstuma à criação fosse frequente nesse período para muitos escritores — como aconteceu com o próprio historiador, dramaturgo e crítico Luiz Francisco Rebello, que só publicou após o 25 de Abril de 1974 as suas peças escritas durante a ditadura (MADEIRA, 2017) — este hiato de mais de cinquenta anos entre a criação e a publicação no caso de Melo e Castro sublinha, também, o que o próprio denominou da inevitável opção de renúncia das “glórias” de algumas “carreiras artísticas” (CASTRO, 1977, p. 35). Raro foi o livro e o espetáculo que não teve durante o Estado Novo complicações com a censura (AZEVEDO, 1977, p. 13).

Este processo de censura à sua produção artística, especialmente teatral, área de grande escrutínio pela Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE), acabou por se tornar num móbil importante de desenvolvimento de alternativas artísticas, de inventividade e performatividade criativa e investigativa, de um distanciamento intencional do centro para a periferia artística. Perspetiva que se apresenta consonante com a análise desenvolvida pelo historiador italiano Carlo Ginzburg no seu livro *A Micro-História e outros ensaios* (1989), onde este refere que o afastamento do centro pode produzir o efeito de *scarto*, ou seja, nas palavras deste autor: “produzir uma deslocação repentina relativamente a uma trajetória dada”, que se usa, para descrever, por exemplo, o movimento do cavalo num jogo de xadrez (GINZBURG, 1989, p. 56). Esta abordagem é consonante com a leitura desenvolvida pelo próprio Melo e Castro do conceito de jogo numa apresentação performática da sua obra de poesia visual *IDEOGRAMAS*, na Feira do Livro de Lisboa, em 15 de Junho de 1962:

Jogo, tal como o entendo, é a preposição das possibilidades prováveis dentro de certos limites e condições. Nada mais. Jogo é definível pelo cálculo das probabilidades. Jogo é tudo o que vai desde um movimento relativo de dois seres ou objetos, até à estrutura íntima da matéria, até ao próprio universo em expansão (CASTRO, 1977, p. 51).

¹ Testemunho do próprio artista proferida no *Simpósio Internacional de Arte da Performance em Portugal: 2 Ciclos para 1 Arquivo*, no Museu Coleção Berardo, em julho de 2016.

É, justamente, um universo em expansão o que também este autor nos propõe, criando um jogo poético para além dos limites estabelecidos, onde cada pensamento, cada ato, cada poema se apresenta como uma nova jogada, um retorno ao início, uma reinvenção do mundo “que nasce e vive no circunstancial, mas propõe-se e implica todos os valores da vida humana, no universo” (p. 52).

A censura ao seu trabalho de foro teatral, género artístico que conjugava a escrita e o seu ato público, levou a que o artista desviasse o seu percurso para campos artísticos mais híbridos e, ao mesmo tempo, menos expostos à vigilância política, como a poesia visual e experimental, com a sua deriva para o *happening* e performance, distanciando-se assim não só de uma escrita convencional como do campo teatral ao ponto da autoria da publicação acima citada, *Teatro de um Homem (Lido)*, de 2006, surgir sob a forma de um pseudónimo. Processo, por um lado, inscrito num enquadramento estrutural vigente na sociedade portuguesa durante diversos séculos, ainda que intermitentemente, desde a Inquisição (séculos XVI- XVIII) ao Estado Novo (século XX), na qual a censura faz intrinsecamente parte da própria “originalidade da literatura portuguesa”, na expressão de Jacinto do Prado Coelho, nomeadamente no que diz à produção teatral (citado em RODRIGUES, 1980, p. 11) e, por outro lado, possível num contexto internacional de expansão da arte (KRAUSS, 1979) onde as várias disciplinas artísticas iniciavam um intenso processo de performatividade, diluindo a poesia experimental cada vez mais uma distinção entre poesia e acção performática (MADEIRA, 2007). Neste enquadramento, os poemas visuais apresentam-se frequentemente como programas para uma performance (TORRES & GUERREIRO DIAS, 2021, p. 96) e os *happenings* - não raras vezes conjugados com a edição de livros de poesia experimental - como performances em si, como veremos mais adiante.

A partir do recurso ao próprio trabalho ensaístico de Melo e Castro e, também, de diversas entrevistas que lhe fizemos ao longo de vários anos, procuraremos neste artigo apresentar o modo como este *scarto*, ou desvio, se constituiu na base da sua criatividade performática, numa clara estratégia de obliquidade contra a censura.

O salto do cavalo

O jogo de xadrez artístico para Melo e Castro constituiu-se verdadeiramente como *amor à arte*, não enquanto condição de sobrevivência material. Engenheiro têxtil, de formação em Inglaterra e natural da Covilhã, terra de tradição da indústria de lanifícios, tinha a partir da sua profissão de consultor neste sector profissional as condições materiais de existência asseguradas. Nessa posição viajava frequentemente por todas as regiões de Portugal e, também, pelo estrangeiro, aproveitando para conhecer e estabelecer redes de contactos com diversos artistas, especialmente poetas visuais ou experimentais da

Europa e do Brasil.

O *scarto*, ou movimento do cavalo, a que preferimos denominar *salto do cavalo no xadrez*, no percurso artístico deste criador, não se manifestou numa estratégia para ganhar um jogo, antes numa forma alternativa de investigação de “novos métodos, matérias e recursos criadores” (CASTRO, 1977, p. 36), a fim de escapar às regras estabelecidas para esse mesmo tabuleiro artístico, condicionado pela censura política imposta pelo Estado Novo português, procurando assim recriar novas regras. Esse movimento também podia ser visto como um ato de autocensura que, nas palavras do próprio, em vez de ser somente limitativa, “originava por vezes uma linguagem cifrada para conseguir vencer as barreiras censórias e levar a informação nas condições possíveis ao lado de lá, aos leitores e ao público” (p. 279). Ou seja, podemos afirmar que esses condicionamentos se metamorfoseavam em novas formas de criatividade: “A censura oficial ou oficiosa impunha ao escritor uma permanente e insidiosa autocensura, apenas ultrapassada pelo engenho próprio de escrever nas entrelinhas ou de encontrar metáforas apropriadas” (RODRIGUES, 1980, p. 80). Algo de *positivo a nascer da Tragédia*, seguindo os desígnios nietzschianos, produzido em resistência a um regime político inibidor da liberdade de expressão. Diríamos que esse movimento lateral, esse salto ziguezagueante do cavalo no tabuleiro do xadrez, esse desvio do centro, não se tratou de algo específico inerente ao experimentalismo incipiente que se começava a esboçar no contexto português, já que, por exemplo, um outro género mais popular como o teatro de revista, o “único teatro possível no Estado Novo” nas palavras de Melo e Castro², procurou usar com humor essa deriva, desenvolvendo segundos sentidos nas palavras ditas pelos atores em palco, na tentativa de camuflar a sua mensagem e de se esquivar à censura por meio de riso³. Isto, apesar do carácter paródico da revista, recorrendo à substituição de uma certa transparência do signo pela elipse e metáfora amplificadas sempre que a liberdade era reprimida (REBELLO, 1984), não deixar de aumentar a popularidade do regime de Salazar. Nesse contexto ambíguo, uma censura demasiado feroz criaria seguramente “um sentimento de revolta muito grande.” (REBELLO citado por AZEVEDO, 1999, p. 195)

2 Conversa por Skype com o artista, que se encontrava na sua casa em São Paulo, Brasil, no dia 25 de novembro de 2017.

3 A justificação para o desinteresse endémico em torno deste género deveu-se, segundo afirma Luiz Francisco Rebello na sua *História do Teatro de Revista em Portugal*, publicado em dois volumes, pela editora D. Quixote entre 1984-1985, em grande parte a um preconceito culturalista, que levou a que mesmo autores que o estudaram como o poeta, pintor e encenador António Pedro, tivessem sobre ele uma posição ambígua: dizia este, em 1946, que “a coisa mais parecida com o teatro em Portugal são os espetáculos de revista”, para afirmar, em 1958, depois de ter começado a encenar teatro que “a revista é uma coisa e o teatro é outra. Uma é entretenimento, o outro é obra de arte”. De acordo com Rebello esta ambiguidade estava presente na maioria dos teóricos que consideravam a Revista como um género menor, isto apesar deste ser um género que assentava “em linguagem transparente e direta nos períodos de liberdade, recorrendo à elipse e à metáfora sempre que esta é reprimida e condicionada - franqueia um documentário sociológico altamente significativo. Da regeneração de 1851 à revolução de Abril de 1974 e às vicissitudes a que esta tem sido submetida, é possível seguir quase a par e passo, através de rúbicas, dos sketches e das canções das revistas, a trajetória sociopolítica do país. Razão de peso para os sociólogos se debruçarem sobre os seus principais aspetos, já que os críticos literários e dramáticos parecem desdenhá-la ...” (REBELLO, 1984-1985, p. 18)

O humor, ainda que numa perspectiva próxima do absurdo, foi algo que também circulou nos domínios da experimentação artística, nomeadamente da Poesia Experimental Portuguesa, PO.EX, criando códigos ambíguos, conjugando sentidos locais com pretensão universal⁴, signos carnavalescos e mesmo “terroristas” na expressão de Melo e Castro, para quem a linguagem experimental operava “o terrorismo do signo. Subversão do símbolo e da sintaxe. Guerrilha da Semântica.” (CASTRO, 1977, p. 15). A utilização desses signos próprios de uma estética transgressiva, difíceis de interpretar, de múltiplos sentidos, permitiram, através desse *salto do cavalo no xadrez*, escapar ao jogo dentro do próprio jogo, contornando-o em busca de uma liberdade criativa. Uma “linha de fuga à tradição literária” que, no período em causa, constituía essencialmente “um problema de ordem Histórica”, na medida em que “toda a praxis revolucionária precisa de um novo campo semântico para exprimir uma nova verdade” (CASTELO BRANCO, 2014, p. 134). Como afirmava o próprio artista, “se o Poeta nem sempre foi um revolucionário ativista em plena rua, não é menor a sua importância para o eclodir dos movimentos revolucionários”, pelo que se posicionava no grito “Escrever é Lutar”, adotado no 1º de Maio de 1974, pela Associação Portuguesa de Escritores Portugueses, que testemunhava “a consciência de que o ato da escrita é um ato de luta que se inscreve numa revolução” (CASTRO, 1977, p. 13-14). Contudo, essa escrita poética, de cariz experimental, implicava já, para este artista, uma investigação total das possibilidades de comunicação invadindo campos que na metodologia estética tradicional lhe eram alheios, como o ritmo, sonoridade e visualidade: “A poesia experimental nos seus aspetos fonéticos confunde-se com a música, nos seus aspetos visuais e gráficos invade por vezes o domínio das artes plásticas demonstrando assim como são caducas as compartimentações da atividade artística” (p. 44). Estava aberto o caminho para a poesia experimental, nomeadamente, com os lançamentos editoriais da *POESIA EXPERIMENTAL I e II* e de *OPERAÇÃO*, ser acompanhada de exposições de poesia visual mas também de *happenings* e performances coletivas, como o *Concerto e Audição Pictórica*, desenvolvido na noite de 7 de Janeiro de 1965, e a *Conferência Objecto*, que teve lugar ao fim da tarde do dia 17 de Abril de 1967. Processo, ou mesmo estratégia de sobrevivência, de “efração” ou “deslocamento em relação à macropolítica” (CASTELO BRANCO, 2014, p. 141), que muitos artistas que não tinham perfil para a clandestinidade ou para o exílio político procuravam desenvolver. Mas também caminho irreduzível, num campo de progressiva expansão da arte, que muitos artistas da década de sessenta do século XX, do domínio experimental, prosseguiram, tornando-se legítimo ser-se um criador de “arte em geral”, não redutível apenas a uma área de especialidade ou às áreas disciplinares tradicionais (DUVE, 1999, p. 375).

4 Como refere ainda este autor: “A participação portuguesa nesse movimento subterrâneo fez-se evidentemente à contracorrente do neorrealismo, porque justamente a poesia experimental se faz de pesquisa-síntese e de valores não-regionalistas mas universais de homem para homem, através de um radicalismo formal e de um visualismo semântico: ou seja, de uma codificação conceitual”. (CASTRO, 1993, p. 68)

MADEIRA, Cláudia. Ernesto de Melo e Castro e o salto do cavalo no jogo de xadrez do Estado Novo: o experimentalismo visual e performático contra a censura.

Interessa então conhecer o percurso que levou Melo e Castro à poesia experimental, procurando assim desocultar o “processo interdisciplinar” que lhe é inerente e que faz parte da semiologia das vanguardas (CASTRO citado por CASTELO BRANCO, 2014, p. 144). Este *Homem de palavras*, foi também, como já referimos, “quase” um *Homem de Teatro*. É preciso sublinhar que esse “quase” se deve ao facto de ter começado a escrever as suas peças teatrais nos anos de 1950, antes de ter iniciado a sua poesia experimental. Peças essas que só em 2006, por intermediação de Luiz Francisco Rebello, à época Presidente da Sociedade Portuguesa de Autores, publicou no livro já referido *Teatro de um Homem (L)ido - Metaficção Crítica e Teatral*. Livro esse que foi distribuído gratuitamente para um público atual e, também, para um público potencial que não teve oportunidade de conhecer essas peças, nem por escrito nem no palco no seu tempo.

Antes de passarmos à análise desse livro é importante contextualizar este hiato temporal, correspondente a meio século, apresentando o enquadramento da censura política em Portugal. De notar que a censura ao teatro precede este período histórico e atravessa séculos, passando por uma censura difusa em Gil Vicente até uma censura totalitária em António José da Silva, o Judeu, que foi queimado pela Inquisição, entre um número incomensurável de outros nomes, tendo sido sempre o teatro um dos principais “indicativos” da censura por ser “por excelência, a arte de comunicar com o povo” (RODRIGUES, 1980, p. 83). Por isso, “também no século XX eram dadas ordens aos censores para que tivessem muito cuidado com o teatro” (p. 95). O regime de ditadura política portuguesa desenvolveu um sistema de censura prévia que teve impactos profundos em diversas áreas, do livro à imprensa, com especial evidência na área da produção teatral, pelo facto de se apresentar aí uma relação direta com os públicos. O processo começou ainda antes do início da ditadura militar (instaurada após a revolução de 28 de maio de 1926), em 1923, com a censura da peça *Mar Alto*, de António Ferro⁵. No ano de 1926, a censura política oficializou-se, excluindo peças consideradas subversivas, perigosas ou simplesmente suspeitas, ou seja, que pudessem ser consideradas espetáculos ofensivos da lei, da moral e dos bons costumes. Todos os espetáculos, incluindo o teatro de revista, deviam ser obrigatoriamente, e com antecedência, comunicados (com detalhe nas datas, horas e locais de realização) à comissão de censura prévia para serem escrutinados no que diz respeito aos textos, ensaios finais e apresentação ao público (MADEIRA, 2017). Censuravam-se as peças antes da sua subida à cena (AZEVEDO, 1999, p. 1979) e era ainda igualmente proibida a divulgação pelos meios de comunicação social do nome da peça censurada e respetivo autor (RODRIGUES, 1980, p. 80). Tal levou a que se constituísse progressivamente uma censura total ao pensamento livre, que tornava “silenciosas” as “vozes silenciadas”, como sublinhou Luís Francisco Rebello, no seu livro

5 António Ferro virá a ter um papel central no Estado Novo, tendo dirigido o Secretariado da Propaganda Nacional (SPN) e sido responsável pelo ideário da “política de espírito”, a política de fomento cultural do regime.

Combate por um teatro de combate (1977).

Esse contexto político tornou difícil a inscrição de um teatro crítico em Portugal. O próprio Rebello referia que as suas peças escritas durante a ditadura, por denunciarem a opressão, a guerra, o arbítrio, a prepotência e o próprio fascismo, lhe custaram o afastamento dos palcos e do público, por meio da sua exclusão no regime salazarista que não podia evidentemente tolerá-las. Esta crítica teatral era substituída neste mesmo período histórico, por outras estruturas e mecanismos que promoviam a manutenção ideológica e de propaganda do regime, especialmente dedicadas às classes populares, de que se destacam as sociedades recreativas, os cineteatros e, especialmente, o denominado *Teatro do Povo* (MADEIRA, 2017). A vigilância extrema do teatro devia-se à conhecida “força do Teatro como um dos veículos por excelência da cultura e de tomada de consciência política e social” (AZEVEDO, 1999, p. 184).

No livro *Teatro de um Homem (L)ido — Metaficção Crítica e Teatral*, Melo e Castro, para além das peças, desenvolve, como sublinha no próprio título desta publicação, um meta-discurso, uma meta-ficção, sobre o seu (não) percurso dramaturgicamente num período de ditadura, mostrando o que o levou a deixar o teatro: uma experiência censurada de encenação teatral, em 1959, teve lugar num evento que desenvolveu com um estatuto amador que preparou para a festa de finalistas da Escola Industrial onde dava aulas, em Lisboa. Esta experiência teatral, pretendia ser uma festa efémera e, por isso, o artista não pediu autorização à comissão de censura prévia para a sua concretização. Os ensaios foram impedidos pela PIDE e, apesar do próprio Melo e Castro ter conseguido escapar ileso, alguns dos seus amigos e alunos foram agredidos. Este momento traumático de ofensa censória, representativo de uma experiência comum a muitos artistas em Portugal, levou-o a esse movimento de *scarto* no jogo do xadrez artístico português. O próprio afirmou: “nunca mais escrevi teatro, meti aquilo na gaveta” (MADEIRA, 2019). Quando publicou essas peças, cinco décadas depois, sob pseudónimo, tendo pedido emprestado a identidade de um primo ficcionado que apelidou de Luís de Castro (talvez numa homenagem a Luís de Camões), deu-as a ler ao seu amigo Jorge Listopad, professor na Escola Superior de Teatro e Cinema e dramaturgo de origem checa sediado em Portugal, que lhe terá dito ser aquilo “quase teatro”. Essa experiência falhada de dramaturgia e encenação inscrevia-se num percurso de espectador assíduo do teatro mais alternativo, por vezes, até amador, que se fazia em Lisboa e que ia acontecendo em espaços como o Teatro do Salitre, a Casa da Comarca de Arganil ou outros lugares mais ou menos insólitos e efémeros (MADEIRA, 2019), tendo participado, por exemplo, com o compositor Jorge Peixinho, do Primeiro Acto - Grupo de Teatro, em Algués.

Melo e Castro retratou neste livro António de Oliveira Salazar, Presidente do Conselho de Ministros do governo ditatorial do Estado Novo, caricaturalmente como um espectador clandestino, assistindo escondido aos ensaios de teatro que se faziam em Lisboa e não deixando “de manifestar as suas

opiniões reprovatórias aos respectivos órgãos do Governo e da Censura, mas nunca por escrito” (CASTRO, 2006, p. 120). Em entrevista⁶ sublinhou ainda o medo de Salazar da “Senhora do Teatro”, a atriz e diretora do Teatro Nacional Dona Maria II, Amélia Rey Colaço. Salazar na imagem de Melo e Castro caracterizava-se como personagem grotesca de ficção teatral que tinha medo do poder do teatro, porque o teatro era a rua, uma Ágora potencialmente revolucionária:

para Salazar o pior que podia acontecer era ‘o poder cair na rua’... o teatro era e é, de certo modo, a rua... mesmo que seja intimista, intelectual, de vanguarda e elitista, esse é o seu paradoxo e a sua força: o teatro é a rua! (CASTRO, 2006, p. 121).

A experiência cénica censurada na Escola Industrial tratava-se de uma espécie de conferência, muito diferente, nas palavras do próprio, do que apresentou no *happening* coletivo *Conferência Objecto* que ocorreu alguns anos mais tarde, em 1967, no âmbito daquilo que o próprio veio a denominar os *Dois acontecidos happenings* (CASTRO, 1977, p. 59-65). Numa entrevista que fiz a este artista em sua casa, em São Paulo, para a preparação da performance-homenagem *Teatro de um Homem (L)ido*, a 25 de Julho de 2019, produzida conjuntamente pelo Teatro da Garagem de Lisboa e o seu homónimo Teatro Garagem de São Paulo, este afirmou que fez parte desse ensaio censurado não só essa conferência performativa, peça em um ato, que se perdeu na confusão da fuga (e que o autor não pôde por isso apresentar no livro *Teatro de um Homem (L)ido*), como também uma peça de José Régio, intitulada *O Meu Caso*, que se encontrava censurada pela PIDE, e que Melo e Castro havia ignorado os avisos que recebera anonimamente por telefone (CASTRO, 2006, p. 116).

A obra de Ernesto de Melo e Castro constitui-se como uma espécie de biblioteca infinita, com a publicação de mais de cem livros, em Portugal e Brasil, num currículo editorial vasto mas, também, por vezes, inacessível e disperso por bibliotecas, colecionadores, alfarrabistas, que parece diluir os contornos desta valiosa obra artística pelo que, talvez um dia, se encontre uma cópia do guião desta peça conferência, ou anti-conferência, que parece ter ficado perdida no tempo, ou seja, na fuga do autor às investidas da PIDE.

Este percurso teatral de Ernesto de Melo e Castro, não sendo um núcleo representativo da sua trajetória artística pelo seu obscurecimento, é um ponto de partida importante, a partir do qual poderemos melhor compreender a sua experimentação artística, isto é, o hibridismo que este artista criou entre visualidade e performatividade.

O artista manteve sempre uma relação ambígua com o teatro: apesar de, em várias conversas

⁶ Entrevista realizada por Cláudia Madeira por *Skype*, a partir da casa do artista em São Paulo, para a preparação da vinda de Ernesto de Melo e Castro a Portugal no âmbito do Simpósio de Arte da Performance em Portugal, em 2016, que ocorreu no Museu Coleção Berardo.

e entrevistas, ter estabelecido no seu discurso a ideia de uma correlação forte entre os campos da performance e do teatro, e de se situar a si próprio nesse fluxo — apresentando-me o seu livro *Teatro de um Homem (L)ido* e incentivando-me mesmo a procurá-lo —, mais tarde, na entrevista em sua casa em São Paulo, em 2019, não deixou de denegar essa importância, afirmando o teatro como algo lateral no seu percurso artístico. Esta ambiguidade manifestou-se até mesmo numa entrevista anterior de 2017⁷, quando afirmou que se fizesse teatro na contemporaneidade seria sobre o tema da guerra colonial portuguesa, que considerava ser verdadeiramente o tema tabu em Portugal durante o Estado Novo, e que esse mesmo teatro de guerra levou muitos portugueses a morrer e a “matar” em África, outros a enlouquecer ou, pelo menos, fingir enlouquecer no seu país e outros ainda a exilarem-se o mais longe possível na Europa, alguns viajando em carros do lixo e sendo coveiros em terras estrangeiras para sobreviverem⁸ (MADEIRA, 2016a).

Colocado o teatro na gaveta, o tema da censura, e esse mais censurado tópico da guerra colonial portuguesa, foram temas presentes nos *Dois denominados happenings*, nos quais participou entre 1965 e 1967, e que nas suas palavras traduziram um “teatro total”, um teatro coletivo onde participaram diversos artistas experimentais, como apresentaremos mais à frente neste artigo, não sem consequências para as suas vidas, por via de uma censura pública e crítica, mas não traduzindo necessariamente uma censura política (MADEIRA, 2016a).

O carácter humorístico, paródico e satírico, associado à dimensão efémera destes *happenings* coletivos, próximo do código transgressivo carnavalesco, levou a que essa possibilidade de *second world*, no sentido de Mikhail Bakhtin, de mundo ao contrário ou de pernas para o ar, tenha sido possível. Aí a censura não foi desenvolvida, como poderia ser esperado, pela polícia política do Estado Novo ou, de forma mais precisa, talvez não tenha tido tempo de se exteriorizar assim, porque a efemeridade e espontaneidade e talvez a estranheza do evento o tenham permitido. Esta censura manifestou-se a partir da reação negativa da crítica e do público, que considerou este evento escandaloso, sendo que até as valências e conhecimentos musicais que muitos detinham, como Mário Falcão ou Jorge Peixinho, como me afirmou em entrevista o próprio Melo e Castro (ele próprio filho de músico), tivessem sido postas em causa. Essa “retroação forte” na época por parte da audiência (TEIXEIRA, 2006)⁹ manteve-se presente, mesmo após o 25 de Abril, em diversos

7 Ver em MADEIRA, 2019.

8 Note-se que o célebre ator de Revista Raul Solnado, em 1961, conseguiu fazer uma paródia em torno do tema com o título “A Guerra de 1908” na Revista *Ó Zé Bate o Pé!*, que edita em disco em 1962, ano em que apresenta no Teatro Variedades “Alô é do inimigo!”

9 De acordo com Cristina Teixeira, esta retroação do público e dos críticos manifestou-se da seguinte forma: “o público saía e entrava na sala, conversava, mostrava ou indiferença e aborrecimento, ou gritava, assobiava e pateava. Da parte dos críticos houve uma reação negativa no geral, com a exceção de Nelson di Maggio — que já conhecia este tipo de intervenção criativa, experiência que lhe permitiu uma leitura mais fina do acontecimento. O escândalo foi enorme e deu origem a uma grande discussão e a uma polémica nos jornais. Manuel de Lima na sua crítica de música

eventos experimentais desenvolvidos por estes artistas. Como testemunhou Ana Hatherly numa entrevista, o grupo da PO.EX pagou o preço da incompreensão por parte do público em geral, mesmo em democracia:

Diziam que não éramos artistas, poetas nem coisa nenhuma. Éramos uns brincalhões, aparvalhados que andavam por ali. Ao Melo e Castro até pancada ofereceram!
Nós acreditávamos no que estávamos a fazer, mas foram décadas de perseguição. Só depois do 25 de Abril é que as pessoas que dominavam a cena portuguesa começaram a ver, a ter contacto com o que se fazia lá fora. Porque todos nós, os do grupo experimental, somos pessoas que viajam muito, que estudaram no estrangeiro, têm família estrangeira, podendo estar em contacto com o que se faz lá fora. Só as novas gerações é que nos entenderam, o que nos deu a certeza de estarmos a fazer uma coisa importante. As gerações mais velhas não nos entendiam, reagiam mal. Se as pessoas reagiam mal é porque tínhamos tocado nalgum nervo. Isto é como ir ao dentista. Ai! Percebe? É muito bonito dizer isto mas na altura era extremamente doloroso. (Ana Hatherly¹⁰).

O próprio Melo e Castro sobre este *happening* escreveu para responder às críticas:

Comunicação, nessa série de disparates? – Não!

Arte? – Nunca!

Educação? – Que ideia!

A arte, a educação, a comunicação são coisas muito sérias, que só seriamente (sem rir?) se podem realizar. (CASTRO, 1993, p. 61)

É importante sublinhar que a luta contra a censura se tornou um gesto comum nas ações quotidianas de Ernesto de Melo e Castro, mesmo após a Revolução de Abril. Na estreia do exercício performativo que desenvolvi em São Paulo com o Teatro da Garagem lisboeta e o Teatro Garagem paulinense, em 27 de Agosto de 2019, como homenagem ao seu trabalho, o próprio afirmou ter sido “censurado” pelo partido comunista em democracia. Referiu não terem gostado da apropriação que fez no seu livro *Re-Camões*, já nos anos de 1980, e que, por isso, foram a sua casa “para lhe retirarem o cartão do partido”. Este testemunho¹¹, que se situa próximo do enquadramento das suas críticas ao neo-realismo imposto antes e após o 25 de Abril (CASTRO, 1993, p. 68), não foi ainda possível de confirmar. Apesar disso, é importante percebermos esta dimensão de micro-história, de defesa de liberdade de expressão, que o mesmo voltou a praticar, por exemplo, na escola artística

insurge-se contra o espetáculo devido à falta de experiência dos poetas neste tipo de acontecimentos, facto que o tornou pouco imaginativo, débil e pouco convincente, até mesmo fastidioso. Não encontrou justificação para o título, sugerindo como mais apropriado ‘concert action’. O crítico sublinhava que o espetáculo não tinha conseguido os seus objetivos: segundo a sua opinião, podia descrever-se como uma tentativa dadaísta, mas sem a virulência e o intervencionismo do primeiro dadaísmo” (TEIXEIRA, 2006).

10 Excerto de uma entrevista desenvolvida por Maria João Fernandes e Carla Carbone (2000).

11 Tentei confirmar a veracidade desta história numa conversa telefónica em 9 de abril de 2021 com a sua filha Eugénia Melo e Castro. Esta afirmou que na família consideram que este nunca terá pertencido ao partido comunista, apesar da sua proximidade ao mesmo. Sublinhou ainda que ninguém da família viu o cartão de pertença ao partido, apesar da sua proximidade ao mesmo. Os seus familiares consideram que esse afastamento se deveu ao facto de ele se ter insurgido contra o PCP por não terem permitido que Ary dos Santos fosse integrado no partido por ser homossexual.

António Arroio, onde também deu aulas nos anos 1980, quando defendeu perante a Direção dessa mesma escola os alunos que tinham clandestinamente saltado o muro à noite para escrever, nas paredes do interior do estabelecimento de ensino, grafitis, livrando-os de um castigo disciplinar¹².

Estas duas pequenas histórias pessoais, estes gestos de liberdade, invisíveis à História oficial, enleiam-se na afirmação do próprio artista sobre a absurdidade de em democracia não se incluírem as pequenas histórias que fazem a História desse período ditatorial e que, no seu entender, levou a que se afirmasse *a posteriori* que, afinal, os artistas em Portugal não tinham nada na gaveta para mostrar depois do 25 de Abril. Nas suas palavras:

Foi nesse Portugal, hoje quase branqueado pela complacência estúpida e o esquecimento conveniente de tantos ditos ‘democratas’, que tantos e tantos livros deixaram de ser escritos e tantos e tantos autores foram precocemente silenciados e rasurados. (...). É que, embora a história das políticas do Estado Novo esteja praticamente feita, resta fazer a história das pessoas e do pensamento humano e criativo em Portugal, durante os quarenta e tantos anos da opressão desse mesmo Estado Novo. E isso faz-se muito mais com a memória e com a imaginação do que com documentos, porque muitos documentos ou foram destruídos ou desacreditados pelos continuadores silenciosos desse mesmo Estado Novo a coberto das liberdades ditas democráticas (CASTRO, 2006, p. 118).

A meta-ficção que nos apresenta no seu livro constitui assim essa vontade de testemunhar ele próprio essa história, preenchendo-a com elementos da História, mas, também, e essencialmente por via de uma história pessoal, subjetiva, especulativa (MADEIRA, 2016b) e, como já referimos, sob pseudónimo. Voltando à imagem do tabuleiro de xadrez, e à necessidade de se criarem regras e estratégias diferentes para o jogo artístico, o próprio Melo e Castro escreveu também:

Em 1960 o problema era: como sobreviver (criativamente) num contexto em que as várias formas do real se escapam entre os dedos, ou se impossibilitam ou negam a si próprias num espaço fechado e, por seu lado, as várias possibilidades de ordem são inadmissíveis ou inexistentes?

[...] como sobreviver onde a ordem estabelecida para base do real se funda em idealismos irracionais e a ordem nova a estabelecer se reveste da incapacidade de fundamentar e instaurar uma realidade real, por não conseguir reconhecer-se nas circunstâncias e encontrar a sua própria instauração. [...]

E assim se viveu e criou até 25 de Abril de 1974, perguntando quando muito: que escrita somos nós? (CASTRO, 1993, p. 69)

E ainda:

Em 1969, a ordem vigente não servia. A ordem nova não era ainda viável. Restava, pois, uma saída: a

¹² Situação confirmada pela artista Fernanda Fragateiro em conversa telefónica de 08/04/2021.

desordem do(s) discurso(s) em que tanto uma como outra se fundavam. (p. 73)

O jogo alternativo do experimentalismo e da “performance”

Havia, pois, para Melo e Castro, que reinventar a poesia e o mundo, para nele poder habitar (CASTRO, 1977, p. 54). Voltemos então ao tema central deste artigo, focando a nossa análise nos exemplos da trajetória deste artista que nos permitam sustentar a hipótese de que a mistura intencional dos códigos inerentes à visualidade e à performatividade desenvolvida na sua obra se traduziram num processo meta-linguístico de hibridismo, ou seja, numa nova visualidade performativa ou numa performatividade visual, com alguma proximidade à estética do absurdo, que se revela nesse *scarto*, esse salto lateral do cavalo, para escapar ao jogo da censura. Esse movimento permitiu que muitos dos exercícios experimentais desenvolvidos por Ernesto de Melo e Castro não tivessem sofrido do mesmo tipo de censura e perseguição política, ainda que a censura pública tivesse acontecido por diversas vezes, como se verificou nos *Dois acontecidos happenings* e, também, no vídeo-poema *Roda Lume*, que o próprio autor relatou ter sido destruído pela emissora Radiodifusão Portuguesa (CASTRO, 1993, p. 238).

Um dos primeiros exemplos que vamos apresentar foi a já referida intervenção performática que o próprio referiu ter acontecido na feira do livro no dia 15 de Junho de 1962, aquando do lançamento do seu livro *IDEOGRAMAS*¹³, em que, diante do espaço da editora que publicava o livro, colocou um banco no qual subiu e, ao modo dos *speakers* londrinos da esquina do Hide Park, iniciou um discurso sobre o lançamento desse livro de poesia visual que ninguém sabia o que era, dissertando sobre se podia ou não existir uma novíssima poesia. Esse ato insólito que, à época, se manifestou sem incidentes, apesar da aproximação da polícia, foi, nas suas palavras, “uma pequena manifestação de liberdade de expressão!”¹⁴.

Estava iniciada essa relação performática, assumida por um corpo poético, apesar do termo “performance” ainda não fazer parte das nomenclaturas dos géneros artísticos, de tomada de voz em espaço público, que o artista tornou mais evidenciada na sua segunda intervenção poética-performática que aconteceu na última seção de uma série de conferências sobre a poesia contemporânea, no Teatro Nacional de Dona Maria II, também em Lisboa, em 5 de abril de 1963.

Quando o poeta Eduíno de Jesus, o conferencista, me chamou pelo nome para vir fazer a minha leitura de poemas que era a última, eu não apareci logo... demorei uns instantes que devem ter parecido séculos a ele e à

13 Escrito no Outono de 1961 e publicado pela Guimarães Editores em 1962 com uma coleção de 27 ideogramas (o primeiro livro de poesia concreta a ser editado em Portugal). Num texto intitulado “Ver-ter-ser” refere que, no seu primeiro livro intitulado *Sismo*, o trabalho dedicado à capa do mesmo já avançava para um intuitivo poema concreto (CASTRO, 1993, p. 42).

14 Texto inédito endereçado, em 2016, pelo autor via correio electrónico, a Cláudia Madeira.

MADEIRA, Cláudia. Ernesto de Melo e Castro e o salto do cavalo no jogo de xadrez do Estado Novo: o experimentalismo visual e performático contra a censura.

assistência... Chamou outra vez e eu sem entrar em cena... por fim entrei levando comigo três quadros de serapilheira de 100X90 centímetros cada, onde estavam pintados a branco, preto e vermelho três poemas concretos do meu livro *IDEOGRAMAS*. Calmamente coloquei-os à frente da mesa da presidência, voltados para o público. Então olhei para os quadros e apontando para eles, disse em voz bem alta: ‘*Depois de ouvirmos dizer tantos poemas, estes são poemas para ver! Mas isto não quer dizer que O POETA NÃO TENHA VOZ !!!*’ (esta última frase foi gritada)¹⁵.

A “‘máquina performática’ aliava-se assim à literatura visual no campo experimental” (AGUILAR & CÂMARA, 2017), numa relação onde o corpo e a voz, o visual e o oral¹⁶, não são apenas suplementos do literário, gerando antes um efeito de écfrase, ou antes transformando-se num poema ecfástico, uma interpretação poética vivida e verbal inspirada por uma obra de arte visual. Este efeito produz um discurso onde se justapõe visualidade e performatividade, ou seja, “verbivocovisual” (AGUILAR e CÂMARA, 2017)¹⁷, participando, desse modo, das vantagens da comunicação não verbal sem abdicar das virtualidades da palavra, gerando um fenómeno de meta-comunicação (p. 78) onde se reivindica afinal o direito do poeta ao grito (p. 70), para dar conta, no caso de Melo e Castro, das imagens interditas, ou seja, do silenciamento imposto pela ditadura na sociedade portuguesa.

Este processo insere-se numa ampliada hibridização que foi identificada ao tempo pelo comissário, crítico e também artista Ernesto de Sousa quando este referiu que, “a poesia experimental tende a afastar-se do território [literário] e aproximar-se das artes visuais, e em certos casos do teatro e da música. Esta aproximação, de resto, é parte de um movimento mais vasto que se caracteriza pela diluição de fronteiras entre as diferentes disciplinas estéticas e pela aproximação, em geral, da arte e da vida” (SOUSA, 1998, p. 194-195).

Esse mesmo processo de hibridização ampliou-se através da relação liminar com um arquivo histórico da realidade portuguesa, como veremos noutras duas intervenções, poderíamos dizer poemas visuais performáticos, desenvolvidas por este artista e que tiveram lugar num dos dois *happenings* coletivos, já referenciados, denominado *Concerto e Audição Pictórica*, organizado por Jorge Peixinho (também compositor e executante de música contemporânea) na galeria Divulgação, em 7 de Janeiro de 1965, em Lisboa, onde participaram, além do próprio Melo e Castro, Clotilde Rosa (harpista da Orquestra Sinfónica Nacional), Mário Falcão (instrumentista da Banda da Guarda Nacional Republicana), Manuel Baptista (pintor) e os poetas António Aragão e Salette Tavares.

O escândalo promovido por este *happening* coletivo, como também já referimos atrás, foi enorme e teve também consequências pessoais na vida de alguns destes artistas: Mário Falcão

¹⁵ Ver nota anterior.

¹⁶ Ver também CASTRO, 1993, p. 217.

¹⁷ Ver também CASTRO, 1993, p. 219.

MADEIRA, Cláudia. Ernesto de Melo e Castro e o salto do cavalo no jogo de xadrez do Estado Novo: o experimentalismo visual e performático contra a censura.

perdeu o emprego e Jorge Peixinho teve que suportar uma grande polémica nos jornais com o músico e crítico surrealista Manuel de Lima¹⁸.

Melo e Castro desenvolveu para este evento coletivo duas intervenções, a primeira chamava-se *Música Negativa* e consistiu na interpretação ritualizada, gestualmente, como um maestro, a partir de uma partitura especialmente criada, uma mistura entre guião, com indicações em aberto, e um poema visual, que serviu de base à manipulação de três grandes chocalhos metálicos, sem os respetivos badalos que, por esse motivo, não emitiam som algum. A execução desenvolvida pelo próprio artista durou cerca de três minutos. Este poema visual performatizado, sem som, remetia para a metáfora do silêncio imposto pela ditadura, numa abordagem, nas suas palavras: “polissémica e facilmente apreensível... no sufoco que nessa época se vivia em Portugal”¹⁹.

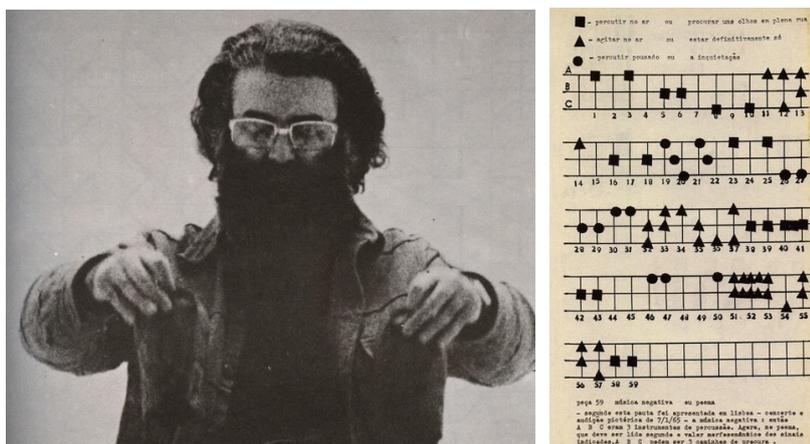


Fig. 1 e 2 – Foto e pauta do *happening Música Negativa* (1965).

Créditos não identificados. Cortesia de Eugénia Melo e Castro.

Esta “performance” foi repetida para ser filmada em 16mm por Ana Hatherly²⁰, num registo datado de 1977, tendo sido também, por diversas vezes, reencenada pelo artista com outros instrumentos sem som, como, por exemplo, com garrafas de Coca-cola, numa gráfica na Bélgica, que estava desativada, numa clara crítica ao capitalismo e ao silêncio, ou, com copos, na Jugoslávia. Esses signos produziam assim novas imagens do interdito que se vivia em vários contextos de ditadura a partir de um arquivo já constituído e que assim se reencenava.

18 No relato de Melo e Castro este refere ainda: “mas muito tempo depois ainda os surrealistas argumentavam que *aquilo não era um happening e que não tinha sido o primeiro...!!!* Nunca encontrei a justificação objetiva destas afirmações” (texto inédito endereçado pelo autor, através de correio eletrónico, em 2016).

19 *Idem*.

20E, que podemos encontrar registada na internet no site PO.EX. Disponível em:

<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/videograficas/e-m-de-melocastro-musica-negativa/>. Acesso em 14 de dezembro de 2021.

A segunda intervenção²¹, chamada *Foco e Barulho*, consistiu na ação de escurecer a sala para depois acender inesperadamente um foco de 1500 watts voltado para a assistência, processo que acontecia em simultâneo com o irromper de um barulho muito forte feito pela percussão, desenvolvida por Mário Falcão e por todos os ruídos que puderam ser produzidos pelos outros participantes. Tudo durou pouco mais de um minuto, voltando depois a sala à luz normal. Mais uma vez a imagem simbólica que se procurava produzir era a memória e, mesmo a experiência, de um marco da tortura perpetrada aos presos políticos pela PIDE, fazendo-se assim uso da expressão siléptica da performance, ou seja, de um sentido que dilata o lugar e o espaço através do imaginário coletivo.

Outros exemplos poderiam ser aqui apresentados, mas fechamos este artigo com um acontecimento no Simpósio Internacional Arte da Performance em Portugal: 2 ciclos para 1 arquivo, em Julho de 2016, que ocorreu no espaço do Café Império. Espaço histórico com valor arquitetónico e artístico, construído entre 1947-1948, e situado na Avenida Almirante Reis, em Lisboa, onde existe um palco. Durante a performance do artista português Paulo Mendes, alusiva ao seu projeto S de Salazar, apresentando-se em palco nessa figuração salazarista, Melo e Castro, sentado a jantar, e antes de sair, levantou-se indignado, exclamando aos gritos: “Fora Salazar, fora Salazar!”

Esta justaposição de performances, e de inversões, com “Salazar em palco”, com “Melo e Castro agora empoderado”, para usar a expressão da sua terra adotiva, ou dito de outro modo, com poder de fala para mandar a figura de Salazar sair do palco, deu a ver afinal um tabuleiro de xadrez onde se mantém fantasmaticamente, na nossa história contemporânea, uma tensão continuada entre revolução e ditadura, liberdade e censura, num processo em contínua reatualização em todas as nossas ações quotidianas.

Conclusão

Este artigo procurou apresentar o modo como a censura política e a autocensura detiveram não só um evidente papel condicionador na expressão e percurso criativo de Ernesto de Melo e Castro mas, também, um papel de procura de novas alternativas, de novas regras que pudessem escapar ao jogo artístico instituído pelo regime político ditatorial. A censura, desse modo, acabou por produzir, podemos afirmar, as condições imateriais de existência de um novo guião performático mais inventivo, efêmero, episódico. Um verdadeiro *scarto*, na expressão do historiador de arte Carlo Ginzburg, um salto do cavalo no jogo do xadrez do Estado Novo. Este salto lateral traduz uma forma crítica sobre o tempo histórico, praticando o “princípio da inversão”

²¹ Também presente no texto inédito já apresentado em notas anteriores datado de 2016.

MADEIRA, Cláudia. Ernesto de Melo e Castro e o salto do cavalo no jogo de xadrez do Estado Novo: o experimentalismo visual e performático contra a censura.

que, como refere Foucault, permite experimentar discernir as formas de exclusão, das limitações vigentes nos discursos (2006 [1969]44-45), dando espaço a uma outra linguagem.

Referências

- AGUILAR, Gonzalo & CÂMARA, Mário. *A máquina performática, a literatura no campo experimental*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2017.
- AZEVEDO, Cândido. *Mutiladas e Proibidas. Para a história da censura literária em Portugal nos tempos do Estado Novo*. Lisboa: Caminho. 1977.
- AZEVEDO, Cândido. *A censura de Salazar e Marcelo Caetano*. Lisboa: Editorial Caminho, 1999.
- BRANCO, Edwar Castelo. PO-EX: a poética como acontecimento sob a noite que o fascismo salazarista impôs a Portugal. *Revista Brasileira de História*, 34 (67), Dossier: Golpes e Ditaduras. São Paulo, jan./jun. 2014. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-01882014000100007>
Acesso em 14 de dezembro de 2021.
- CASTRO, E.M. de Melo e. *IN-NOVAR*. Lisboa: Plátano Editora, 1977.
- CASTRO, E. M. de Melo e. *O fim visual do século XX & outros textos críticos*. (Org. Nádya Battella Gotlib). São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1993.
- CASTRO, E. M. de Melo e. *Teatro de um Homem (L)ido: Metaficção Crítica e Teatral 1954-2005*. Lisboa: Dom Quixote/ SPA, 2006.
- CASTRO, E. M. de Melo e. António António, Aragão Aragão. *Revista cibertextualidades 7*, Estudos sobre António Aragão. (Org. Rui Torres). Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa. p. 127-134, 2015. Disponível em: https://po-ex.net/pdfs/cibertextualidades7_127-134.pdf. Acesso em 15 de dezembro 2021.
- DUVE, Thierry de. *Kant after Duchamp*. Cambridge and London: October/MIT Press, 1999.
- FERNANDES, Maria João & CARBONE, Carla (2000), Entrevista a Ana Hatherly. *Arte Teoria, Revista do Mestrado de Arte da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa*, 1, p. 40-44, 2000.
- FOUCAULT, Michel. The historical a priori and the Archive. In: Merewether C. (ed.), *The Archive*. Cambridge: Whitechapel and The MIT Press, p. 126-131, 2006 (1969).
- GINZBURG, Carlo. *A Micro-História e outros ensaios*. Lisboa: Difel, 1989.
- KRAUSS, Rosalind. Sculpture in the expanded field. *October* 8, p. 31-44, 1979.
<https://doi.org/10.2307/778224>.
- MADEIRA, Cláudia. *O Hibridismo nas Artes Performativas em Portugal*. Tese de doutoramento. Repositório da Universidade de Lisboa: Lisboa, 2007. Disponível em:
<https://repositorio.ul.pt/handle/10451/322>. Acesso 15 de dezembro de 2021.

MADEIRA, Cláudia. Ernesto de Melo e Castro e o salto do cavalo no jogo de xadrez do Estado Novo: o experimentalismo visual e performático contra a censura.

MADEIRA, Cláudia. Arte da performance e a guerra colonial portuguesa: relações no tempo histórico. *Media & Jornalismo*, 16 (29), p.15-25, 2016a. Disponível em:

https://doi.org/10.14195/2183-5462_29_1. Acesso em 16 de dezembro de 2021.

MADEIRA, Cláudia. The “Performative” and “Speculative” History of Portuguese Performance Art. *Revista de História de Arte*, Série W,6, p. 107-119, 2016b. Disponível em:

https://revistaharte.fcsh.unl.pt/rhaw6/rhaw6_print/ClaudiaMadeira.pdf. Acesso em 17 de dezembro 2021.

MADEIRA, Cláudia. A peça *Canto do Papão Lusitano* de Peter Weiss - retrato e discurso crítico sobre o colonialismo português. *Comunicação Pública*, 12 (23), 2017. Disponível em:

<http://journals.openedition.org/cp/1963>; DOI: <https://doi.org/10.4000/cp.1963>. Acesso em 16 dezembro 2021.

MADEIRA, Cláudia. Teatro de um Homem (L)ido: Metaficção Crítica e Teatral 1954-2005, Lisboa, Dom Quixote/ SPA, 2006, de Ernesto de Melo e Castro, recensão in: *Revista de Comunicação e Linguagens - Dramaturgias do Exílio, Dramaturgias da resistência*, 50, p. 192-199, 2019. <https://rcl.fcsh.unl.pt/index.php/rcl/article/view/56/53>

MADEIRA, Cláudia. Arte da Performance made in Portugal. Uma aproximação à(s) história(s) da arte da performance portuguesa. Lisboa, 2020. Disponível em: <https://www.icnova.fcsh.unl.pt/arte-da-performance-made-in-portugal/>. Acesso em 17 dezembro 2021.

TEIXEIRA, Cristina Delgado. *Música, Estética e Sociedade nos Escritos de Jorge Peixinho*. Lisboa: Edições Colibri, 2006.

TORRES, Rui & GUERREIRO DIAS, Sandra. Performative Poetry as Program, Programmed Poetry as Performance. In: *Interférences littéraires/littéraire interferences*, 25, «Literature and/as (the) digital», (Chris Tanasecu Dir.), p. 93-141, 2021. Disponível em:

<http://www.interferenceslitteraires.be/index.php/illi/article/view/1093>. Acesso em 6 março de 2021.

REBELLO, Luís Francisco. *Combate por um Teatro de Combate*. Lisboa: Editora Argumentos, 1977.

REBELLO, Luís Francisco. *História do Teatro de Revista em Portugal*. Lisboa: Editora Dom Quixote, 1984.

RODRIGUES, Graça Almeida. *Breve história da censura literária em Portugal*. Amadora: Biblioteca Breve. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980.

SANTOS, Graça. *O Espetáculo Desvirtuado: Teatro Português sobre o Reinado de Salazar*. Lisboa: Caminho, 2004.

SOUSA, Ernesto de Sousa. Alternativa Zero. In: *Ser Moderno em Portugal*. (Orgs. Isabel Alves e José Miranda Justo). Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.