



Biblioteca Breve

SÉRIE LITERATURA

AS VANGUARDAS
NA POESIA PORTUGUESA
DO SÉCULO VINTE

COMISSÃO CONSULTIVA

JOSÉ V. DE PINA MARTINS
Prof. da Universidade de Lisboa

JOÃO DE FREITAS BRANCO
Historiador e crítico musical

JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA
Prof. da Universidade Nova de Lisboa

JOSÉ BLANC DE PORTUGAL
Escritor e Cientista

HUMBERTO BAQUERO MORENO
Prof. da Universidade do Porto

JUSTINO MENDES DE ALMEIDA
Doutor em Filologia Clássica pela Univ. de Lisboa

DIRECTOR DA PUBLICAÇÃO

ÁLVARO SALEMA

E. M. DE MELO E CASTRO

As Vanguardas na Poesia Portuguesa do Século Vinte



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO

Título

**As Vanguardas na Poesia Portuguesa
do Século Vinte**

Biblioteca Breve / Volume 52

1.^a edição — 1980
2.^a edição — 1987

Instituto de Cultura e Língua Portuguesa
Ministério da Educação

© *Instituto de Cultura e Língua Portuguesa*
Divisão de Publicações
Praça do Príncipe Real, 14 -1.º, 1200 Lisboa
Direitos de tradução, reprodução e adaptação
reservados para todos os países

Tiragem
3 500 exemplares

Coordenação geral
Beja Madeira

Orientação gráfica
Luís Correia

Distribuição comercial
Distribuidora de Livros Bertrand, Lda.
R. das Terras dos Vales, 4-A, cave
Venda Nova • 2700 Amadora

Composição e impressão
Oficinas Gráficas da Minerva do Comércio
de Veiga & Antunes, Lda.
Trav. da Oliveira à Estrela, 10 - Lisboa

Setembro 1987

*Para a Maria Cecília, minha mulher,
sem a ajuda de quem este livro
não teria sido possível tal como é.*

ÍNDICE

	Pág.
INTRODUÇÃO.....	7
I / VANGUARDA: UM CONCEITO OPERACIONAL.....	9
II / VANGUARDA: PRÁTICAS DA POESIA	30
1 — Começar	30
2 — «Orpheu»	33
2.1 — Paulismo	36
2.2 — Futurismo	40
2.3 — Sensacionismo	46
3 — «Presença»	51
4 — Neo-realismo	58
5 — Surrealismo / Abjeccionismo.....	63
6 — Realismo contraditório: «Árvore» e Rotura de 60.....	70
7 — Poesia experimental	77
8 — Visualismo popular	85
III / VANGUARDA: UMA SEMIOLOGIA	87
NOTAS	94
REFERÊNCIAS.....	105
BIBLIOGRAFIA	108

INTRODUÇÃO

A palavra *vanguarda* não é muito frequente e objectivamente nomeada na grande maioria dos ensaios críticos ou teóricos que dizem respeito à Poesia Portuguesa. Verifica-se até que só muito recentemente, a partir da década de 60, ela aparece com algum peso mas com conotações por vezes contraditórias. Poder-se-á referir mesmo que subitamente surgiu um certo snobismo intelectual que se manifesta tanto no seu uso com conotações negativas de tipo conservador, como na sua ostensiva ignorância quando seria pertinente usá-la, como no seu emprego irreflectido, ocasional, exagerado ou fora de propósito.

No entanto a palavra *vanguarda* tem hoje um vasto halo de conotações, uma carga significativa e uma gama de possibilidades de leitura que tornam relevante o seu uso como aferidor do dinamismo interno de uma prática produtora de sentido(s) como é a poesia, já que preferencialmente as vanguardas se propõem como fenómenos de linguagem e de comunicação ou não comunicação.

É por isso que este ensaio não é uma história da Poesia Portuguesa no século XX mas sim uma releitura

sincrónica feita de um ponto de vista que é o nosso em 1980 e tendo como critério operacional a noção de Vanguarda. Simultaneamente, procurar-se-á inquirir sobre os vários significados dessa mesma noção de Vanguarda e da maior ou menor pertinência das suas práticas no contexto da Poesia Portuguesa deste século.

Daí que a objectividade factual que sempre rigorosamente se respeitou nos aspectos diacrónicos seja tinta de um certo radicalismo inevitável, e até necessário quando se trata de operar ao vivo sobre temas escaldantes: a linguagem, a produção do Novo, a comunicação.

O autor não está ausente neste livro.

E. M. DE MELO E CASTRO

I /VANGUARDA: UM CONCEITO OPERACIONAL

Vanguarda, neste fim de século? Um exercício de futurologia ¹ poderá constituir um bom ponto de partida. Isto, porque no ano 2020 (para o qual só faltam quarenta anos) é presumível que ainda se fale em Poesia e/ou em produção textual, embora seguramente em termos e em práticas cujas motivações e meios específicos nos serão desde já inacessíveis.

No entanto, há nesta ideia de uma futurologia crítica ² toda uma provocação à nossa capacidade imaginativa e às coordenadas actuais que limitam a nossa prática textual (mesmo a poética mais avançada) que, apenas a sua consideração, põe em jogo mecanismos de atracção e repulsa, de irracionalismo e super-organização racional, na possível elaboração de modelos de evolução e de revolução que a tornam em si própria uma prática de Vanguarda.

E, no entanto, quarenta anos é um reduzido lapso de tempo. Quarenta anos separam-nos do início da Segunda Guerra Mundial. Quarenta anos separam-nos do ano 2020. E, por sua vez, oitenta anos é o que nos separa do início do nosso século XX. Oitenta anos em que se jogaram os destinos do pensamento, do sentir, do agir e

do viver, quer individual quer colectivo dos homens, com uma violência e uma totalidade universal nunca dantes conhecidas em tempos históricos.

Estamos, portanto, colocados em 1980 num ponto médio, ainda bem imersos numa problemática contextual do século XX mas já a uma curta distância do seu fim e do começo de um outro século que miticamente nos atrai. E não será difícil prever que os homens desse próximo ano 2020 (em que o meu neto(a) que vai nascer será mais novo do que eu sou agora) ³ terão de toda a nossa actividade cultural uma ideia sintética e radical, que a muitos de nós pareceria injusta e obscura se a pudéssemos conhecer, mas que para os utilizadores da poesia, poetas e críticos de 2020, será obviamente escarecedora e recheada de significações e conotações críticas: «O século XX foi o século das Vanguardas».

Vanguardas que então soarão como uma metáfora deste desejo louco de acelerar o tempo que desde o começo possuiu os homens do século XX, nós. Daí que essa palavra de origem militar e guerreira (por isso obscurantista e desumana) denotando originalmente uma ideia de combate e de linha da frente, onde os riscos são maiores, e onde o engenho e a arte de cada um podem valer para a vitória de todos, daí que essa palavra que não pertence obviamente ao vocabulário específico das ciências humanas, linguísticas ou sociais, e muito menos ao reportório das Artes, daí que essa palavra tenha vindo a conhecer um progressivo enriquecimento semântico, quer por contestação, quer por novos usos e questionações, até poder vir a prever-se que se transformará (porque de certo modo o é já) numa conceituação histórica, quando de produção poética se falar.

É que a noção de Vanguarda (ou de Vanguardas) apresenta-se já tão específica e radical (de raiz) da poética do nosso tempo que até a sua contestação e repúdio faz parte da dialética cultural que ela própria dinamicamente propõe e realiza.

É de supor, no entanto, que os estudiosos e críticos do ano 2020 terão, sobre esta mesma dialética e as suas práticas, ideias bem mais objectivamente elaboradas e fundamentadas que a maioria de nós, (eu próprio) ainda empenhados na sua dinâmica vivencial, somos capazes de ter. Por isso este livro não pode ser um estudo da noção de Vanguarda, como conceito histórico, mas muito mais uma análise dessa noção através das suas práticas textuais, sociais e políticas, como fenómeno de linguagem que estruturalmente é. Assim, ele será mais um vector lançado ao encontro do mítico século vindouro, projectado ao encontro dos jovens leitores desse século jovem, ao encontro do destinatário exacto que saberá decifrar com muito mais segurança, ou ignorar com muito mais sabedoria, os sinais que os homens do século XX conseguiram deixar de si próprios e das suas práticas criativas ou produtoras de significados e razões.

Mas o que é afinal a Vanguarda?

Tal pergunta, que se pode fazer, não resiste no entanto a uma consideração mais rigorosa, pois que, se é legítimo e necessário até que se pergunte acerca de tudo — o que é isto? — não é obrigatório nem necessariamente legítimo que se responda à pergunta em termos de discurso directo: — isto, é aquilo. Tanto mais que «aquilo» que se responde é quase sempre um símile do questionado que apenas adia ou transfere a questão para outra sucedânea.

Daí que a pergunta «o que é a Vanguarda?» seja desprovida de interesse e de significado para quem está envolvido na produção dessa própria Vanguarda. É pois naturalíssimo que entre os jovens a questão se não ponha, visto que ela remete para uma perspectiva historicista com a imediata oposição simplista Vanguarda/Retaguarda. Note-se mesmo que a palavra Vanguarda não é quase nunca usada pelos movimentos que hoje assim são rotulados. Então, no tempo de *Orpheu*, por exemplo, falava-se de Futurismo ou Cubismo e Modernismo e não de Vanguarda. Foi no nível da teorização que ela começou a ganhar peso internacionalmente e desde o começo da década de 60 se transformou num motor auto-reflexivo sobre a produção de arte ou de anti-arte, de cultura ou de contra-cultura. E muitos jovens que se reivindicam como produtores afirmam polemicamente a sua ignorância acerca do que possa hoje ser uma Vanguarda, colocando-se assim numa posição que se arrisca a vir a ser considerada como tal (caso tenham a dinâmica suficiente para transformar essa posição numa produção capaz de agir colectivamente e vir a ser reconhecida como tal).

É que a capacidade auto-reflexiva da Vanguarda, pondo-se a si própria em causa, questiona e impulsiona todo um pensar e um agir que se assume e se arroja no futuro, mesmo que seja negativamente quanto à sua própria natureza e acção.

Perguntar pois, «o que é a Vanguarda?» só terá interesse para quem faz a pergunta, e desse modo suscita uma multidão de acções que, não respondendo à pergunta, conterão pela certa matérias que provocarão no perguntador uma outra série de acções através das quais ele adquirirá (ou não) uma noção sua de Vanguarda(s).

Poder-se-á sempre levantar um debate mais ou menos académico sobre as características históricas das Vanguardas que o foram. Mas como não é esse o intento deste ensaio, tal aqui não se fará.

É, portanto, numa óptica de práticas textuais, sociais e políticas que aqui se encontrarão as Vanguardas do século XX conferindo-lhes aquilo que elas reivindicaram sempre para si, em oposição às estratificações literárias e filosóficas típicas do século XIX: o serem um conceito operacional que de facto opera; o serem uma acção que de facto age; o serem um programa que se objectiva; o serem uma teoria que, como tal, modifica as práticas. Daí que as Vanguardas façam «Manifestos» — documentos que são em si próprios as produções que vão agir nos contextos sociais, e que a noção de obra de arte, neste caso de Poema (ou de Poesia) vá sendo progressivamente substituída pela de produção textual e pela de texto.

Um manifesto Futurista desempenha a função de objecto de acção, mais do que um poema Romântico seria capaz. O manifesto buscou a forma adequada para agir no contexto que escolheu, do modo que escolheu, enquanto o poema se propunha mais atingir objectivos virtuais de expressão e sentimento. As intervenções de Vanguarda revestem-se por isso de toda uma complexa orgânica de objectivos e meios que ultrapassa em muito o literário e o artístico tal como elas o herdaram do fim do século XIX, embora na poesia francesa de Baudelaire, Lautréamont ou Rimbaud já estivessem as sementes de tal complexidade.

É pois em termos de um projecto dinâmico e dialéctico que hoje se pode falar de Vanguarda, daí decorrendo que qualquer noção de «vanguarda» não pode ser nem absoluta nem estática. Só dentro de uma

concepção relativa e dinâmica a ideia de vanguarda tem viabilidade de servir como definidora-indefinidora de uma actividade: a do artista. Actividade que terá incidências ético-estéticas ou, para ser menos equívoco, «socioculturais», ou, para mais específico, «criativo-comunicativas», ou, para ser mais limitado, «produtivo-consumíveis».

Repensar a actividade «fabricadora» do homem em termos de dinâmica projectiva e não em termos da estratificação histórica; considerar substantivamente os materiais dessa fabricação e suprimir a catalogação adjetiva: falar em termos de estrutura e não de sintaxe descritiva; usar a capacidade efabuladora para construir modelos vectoriais das situações futuras (probabilisticamente) e não para reproduzir situações previamente existentes; transformar a obra de arte num acelerador do tempo e num condensador da experiência humana transmissível, ou seja, propositiva de valores remodeladores da vida, eis o que se depreende dos projectos das vanguardas que, talvez desde meados do século XIX, se vêm sucedendo.

Há, pois, toda uma teorização que é específica das vanguardas e que hoje se deve tentar formular no intuito de compreender o fenómeno como um todo, e não historicamente parcelado em movimentos e contra-movimentos, como vem sendo hábito fazer. Para isso colocar-nos-emos no único ponto de vista que nos é possível: o nosso.

Pode hoje afirmar-se que os anos 60 foram anos de vanguardas, tanto estéticas como políticas. Isto, após um primeiro surto de vanguardas estéticas, no começo deste século, em que o factor «escândalo» foi usado como arma contra o academismo e o espírito conservador, e após

toda a tragédia fascista e nazi que ensombrou a cultura ocidental durante duas décadas (pelo menos). Simplesmente, se nos anos 60 se volta insistentemente a falar de vanguardas, elas não têm já, nem o mesmo conteúdo, nem a mesma estratégia do escândalo.

As vanguardas de 60 se são, evidentemente, herdeiras de DADA, do Surrealismo, do Futurismo e do Construtivismo, etc., elas são, também, herdeiras das tragédias pessoais e colectivas que culminaram nesses movimentos e seus poetas, assim como das suas intrínsecas contradições. Deste modo, se podemos falar hoje na verdadeira tragédia das primeiras vanguardas, devemos, por outro lado, assumir, já quase no fim deste século, uma perspectiva de releitura crítica dos pressupostos dessas vanguardas, das suas propostas e conquistas, à luz dos acontecimentos históricos em que se projectaram.

Assim, as segundas vanguardas de 60, longe de serem uma farsa ou um revivalismo, desempenharam, antes, uma dupla função, a da teorização crítica, por um lado, e a da democratização e alargamento da ideia de pesquisa estética a vastas camadas de jovens, de todas as latitudes e classes sociais, o que evidentemente implica uma con+fusão do social e do estético, que é característica destas segundas vanguardas, contrariamente ao pendor aristocrático das primeiras vanguardas deste século. Pendor aristocrático que foi, desde logo, uma arma de dois gumes, pois se se manifestava como horror e ódio ao burguês, ele era também paradoxalmente, por aristocrático, anti-conservador em nome da pesquisa, da invenção e da aventura. E, se a vanguarda se assumia como provocadora e iconoclasta em nome do futuro, da inteligência e da exploração das zonas profundas da

psique, ou como aliada das grandes transformações sociais (Maiakovski), tudo isso tinha como resultado o cavar de um fundo desentendimento com o contexto do seu próprio tempo e o abrir de uma distância abismal entre si própria e a «vida» que a rodeava. É assim que Almada Negreiros, anos depois, se refere ao tempo de *Orpheu* (1915): «A dor de viver no presente, quando é no futuro que se está» e «a marginalização: nós não éramos nada, na sociedade de então» (citado de cor, de declarações de Almada num filme documentário sobre a sua obra). Tais afirmações não podem deixar de nos remeter para a condenação de Platão quando expulsou os poetas da cidade e os condenou ou os enviou, digamos, para o campo dos arquétipos ⁴. Ora esta condenação para fora da cidade é realmente uma condenação para fora do político que, ao ser assumida pelas primeiras vanguardas, origina o primeiro grande desencontro entre as vanguardas estéticas e as vanguardas políticas. Condenação essa que é rejeitada pelas segundas vanguardas de 60 ao proporem, sob várias formas, um salto conteudístico progressista, uma universalização dos valores estéticos e a reformulação dialéctica das relações entre o poder político e o poder criativo. Mas a contradição inicial, tragicamente sentida pelas primeiras vanguardas, conserva no entanto todo o seu valor, pois que o projecto das segundas vanguardas se revela ainda hoje como utópico, e por isso mesmo talvez ainda mais sedutor e «de vanguarda».

Por agora interessa, pois, repensar essa contradição vanguardista, à luz da condenação platónica ao mundo dos arquétipos, procurando o seu significado hoje. Arquétipos: modelos originais perfeitos possivelmente remetidos ao mundo dos deuses. Esta é uma definição

que talvez não nos sirva, já que nós não acreditamos muito no mundo dos deuses e também não acreditamos muito no valor da perfeição. Mas acreditamos muito em modelos. A palavra modelo é talvez a palavra que nos interesse, modelo entendido à nossa maneira, quase cibernética digamos assim, e à nossa maneira matemática de entender as coisas. O modelo é uma construção que contém todas as possibilidades do fenómeno que está em estudo. Portanto, o poeta é uma pessoa que se move no campo dos modelos, ou melhor, do modelo da linguagem. O poema é, pois, um modelo da linguagem, não modelo como paradigma a seguir para cópia, com ideias excelsas, fora do mundo dos homens. Não: ele é antes uma construção linguística que contém realmente uma sobrecarga de possibilidades significativas, indo ao encontro de Ezra Pound quando diz que a poesia é a linguagem sobrecarregada de significação.

Evidentemente que esta reinterpretação da noção de arquétipo é uma releitura crítica, é uma recontextualização da ideia platónica. Mas, por outro lado, também na própria concepção platónica, os arquétipos seriam formas originais, portanto estariam perto das raízes. Esta ideia de estar perto das raízes é uma ideia que, por exemplo, o grupo Noigandres do Brasil (Poesia Concreta) reivindicou no início dos anos 60, dando à ideia de radical o estar próximo das raízes e dizendo que a poesia de vanguarda representa, em determinado momento, um radicalismo em relação à linguagem. E, quais são as raízes da linguagem? As raízes da linguagem são, para nós, a própria experiência humana. Esta é uma noção que é importante na segunda geração das vanguardas. Por outro lado, se nos fixarmos nesta imagem de raiz, veremos que as raízes são órgãos

pelos quais as plantas se alimentam, e se fixam no contexto: a terra. As raízes estão sempre perto da origem e por elas entra a novidade informativa (seiva) que faz crescer a planta. Por isso, talvez, no modelo do arquétipo poético o novo seja extremamente importante, como um dos ingredientes com que se criam as vanguardas. Outra característica que nós podemos tirar dessa condenação platônica assumida e vivida por um homem de vanguarda como Almada Negreiros, é a marginalidade: poetas para fora da cidade! O poeta está condenado a ser um marginal: marginal em relação à vida social; marginal em relação à vida política; marginal em relação ao poder instituído. Mas isso não quer dizer que ele acate essa condenação passivamente.

Essa é realmente uma marca de vanguarda — e podemos dizer que Almada Negreiros é um exemplo disso porque ele, aceitando e recusando simultaneamente a condenação platônica, lutou até ao fim da vida pela busca dos arquétipos e pela renovação da sua maneira de estar na sociedade portuguesa. Evidentemente que Almada Negreiros sofreu algumas contradições comuns à sua época, mas não assumiu uma posição estática e convencional, mesmo até quando enigmaticamente escolheu o silêncio ⁵. Por isso ele foi sempre um poeta de vanguarda. Estamos agora já de posse de alguns parâmetros para caracterizar a ideia de vanguarda, ou seja: o novo, o marginalismo e um dinamismo, uma noção dinâmica, que é a não aceitação da marginalização em nome desse mesmo novo e portanto a exigência imediata perante a cidade da liberdade de viver, da liberdade de criar, da liberdade de ser quem se é.

Estes os três parâmetros que é possível apontar para as vanguardas: o novo, a marginalidade, a liberdade, que são

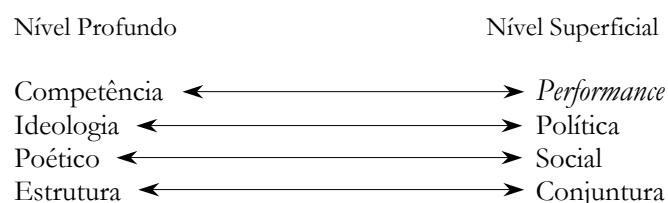
formas ao fim e ao cabo do mesmo combate, da mesma ideia projectada no futuro, que as define. O novo contrapõe-se ao velho, ao já conhecido; a marginalidade contrapõe-se ao poder oficializado ou instituído; a liberdade contrapõe-se à opressão, à repressão e à fossilização. São três momentos de um mesmo evoluir dialéctico. O projecto é portanto o seguinte: através do novo, contestar aquilo que se nos apresenta como fossilizado, velho, caduco, estereotipado; através da marginalidade, ou melhor, da recusa da marginalização, combater o poder oficial instituído; através da liberdade, combater a opressão e a exploração. Evidentemente que isto é um modelo: é um modelo aberto (tem outras interpretações), é um modelo dialéctico, é um modelo dinâmico — e interessa tirar daqui as características do discurso de vanguarda. O discurso da vanguarda será portanto *livre, novo e marginal*. Mas não se tomem estas *características* textuais como valores absolutos em si próprios. Esses valores só têm razão de ser quando projectados num combate com a realidade, numa praxis portanto. Esse combate é também a fonte das grandes atracções e repulsões contraditórias que se deram ao longo da história.

É muito curioso notarmos as contradições básicas dos grandes poetas de vanguarda. Os futuristas italianos, que são os primeiros a reivindicar uma liberdade para a palavra nunca dantes pensada, acabam aliados ao fascismo. Ezra Pound, que luta com todas as suas forças contra a usura, contra o poder do dinheiro, fazendo dessa ideia o motivo central da construção dos *Cantos*, alia-se também ao fascismo. Antes dele já Rimbaud, que tinha criado a fórmula maravilhosa «poesia liberdade livre», vem a abandonar tudo isso e a ganhar a sua vida como

mercador de escravos. T. S. Eliot, que foi um poeta de vanguarda dos de maior qualidade intrinsecamente poética, acaba por converter-se ao catolicismo e escrever poemas como o *The Waste Land* e o *The Hollowmen* que são de facto poemas da desolação e da falta de fé do homem contemporâneo, baseando-se também curiosamente em Dante. Maiakovski, o mais progressista dos futuristas, suicida-se. Tudo isto são contradições que resultam do afrontamento entre dois poderes, o Poético e o Político, e da impossibilidade da resolução dessas contradições como simples afrontamento. Mas, há mais: Fernando Pessoa, poeta que modela a sua linguagem em contradições, que é o criador do modelo linguístico do português actual, é incapaz de fazer a síntese dialéctica, é incapaz do grande salto qualitativo — e quase todos os seus poemas, após as contradições, após lançados os dados, recuam para posições esotéricas e idealistas. O movimento DADA que aparece como o grande reivindicador da liberdade e como um movimento fortemente político, dissolve-se na anarquia e dá origem ao ressurgimento, contraditório também, do racionalismo francês, quando é contestado e finalmente absorvido pelos surrealistas. Estes, os surrealistas franceses ao proporem um mergulho abissal no subconsciente, acabam por criar um novo dogmatismo estético que é muito contrário à noção de liberdade que se encontra, linha sim, linha não, em todos os seus manifestos.

Uma vez esquematizado este espectro contraditório do drama vanguardista avançar-se-á um pouco mais se considerarmos um outro esquema e uma outra ideia. Um outro esquema que servirá de certo modo para elucidar e para enquadrar este tipo de problemática. É uma ideia hoje perfeitamente corrente a oposição entre profundo e

superficial, aliada às noções de competência e de *performance*. Invocando uma relação interdisciplinar é assim possível propor o seguinte esquema de equivalência naqueles dois níveis, respectivamente o profundo e o superficial, estabelecendo-se na sua leitura várias possibilidades de passagem de um outro nível:



Deste quadro de paralelismo faremos a seguinte descrição: no nível profundo das competências encontram-se o ideológico, o poético e o estrutural, a que correspondem respectivamente a actividade política, a problemática social, as determinantes conjunturais, no nível superficial das *performances*, ou seja, dos factos e da sua execução.

Numa perspectiva de vanguarda a articulação destes valores far-se-á segundo uma releitura crítica do seguinte teor: se existe uma ideologia artística (e Adorno diz que a arte é em si própria ideologia) e ela se manifesta através dos parâmetros referidos (novo, marginalidade, liberdade) então diremos que a competência ideológica das vanguardas poéticas é a questionação do político conjuntural para se obter uma nova estruturação do social.

Na actividade de vanguarda existe, pois, uma passagem do nível profundo para o superficial (a questionação do político conjuntural); seguida de uma descida em

profundidade ao nível estrutural, para que em seguida os resultados destas operações venham à superfície numa transformação do social. Esta é a proposta fundamental que aqui se explicita e que leva no seu bojo uma questionação dinâmica e uma actuação dialéctica (não um interrogar estático ou um simples confronto ou afrontamento). Isto porque o seu objectivo é a transformação desse político conjuntural numa estrutura em que as raízes e os arquétipos sejam eles próprios as fontes do social.

Como cada movimento de vanguarda realizou ou realiza este modelo, que ênfases dá a cada um destes momentos, que recursos põe em jogo, que tácticas adopta, que práticas realiza, nisso constitui a sua própria definição como movimento inserido num tempo e num lugar, dependendo ainda das próprias características dos operadores individuais (poetas, pintores, artistas) que as imaginaram, e à volta das quais se formaram os grupos de intervenção. Porque o factor individual é ainda fundamental em toda a criação artística do século XX, embora a miragem do colectivo seja uma das suas utopias. Miragem do colectivo que começa por se manifestar na congregação de «grupos», e vai até à formulação de uma arte que deverá ser feita por todos, mas que de facto ainda o não é.

Um esforço de socialização da arte realizado através de várias formas de «fazer o público participar» é um dos grandes impasses das vanguardas, justamente pela impossibilidade da abolição da noção de «Outro» (o público) e por uma compulsão que existe em todo o processo da comunicação, que se dirige sempre de um emissor para um receptor. É certo que as posições podem hoje ser reversíveis e são-no, sendo a relação de

comunicação muito mais um vaivém multidireccional entre produtor e consumidor, que um monólogo auto-reflexivo. Mas o problema está longe de ser resolvido e a simples ideia da «democratização da cultura» é mais um alargamento do problema que uma solução in-novadora.

Que o problema é basicamente um problema de linguagem, sendo através dela que as vanguardas se propuseram e propõem agir. Agir no campo social e no campo político, propondo o modelo da comunicação linguística como uma forma específica de intervenção em todos os níveis sociológicos ⁶. Tal proposta é, como se sabe, típica das ciências humanas que neste século XX se desenvolveram. Tal proposta é, com todas as suas limitações, uma proposta de vanguarda, e por isso uma provocação aberta. Daí que se poderá assinalar uma trajectória de comunicação linguística desde as primeiras vanguardas do começo do século até às actuais vanguardas do fim do século, trajectória essa que vai do *escândalo* como forma de agressão ao velho, ao fósil, ao estúpido, ao burguês, ao instituído, até às propostas de convívio e participação como propostas de produção de cultura, passando pelas fórmulas da arte-social e da arte-pesquisa (como momentos contraditórios) de um mesmo processo.

A poesia portuguesa do século XX não constitui uma excepção no panorama da poesia europeia e mundial. A poética portuguesa destes oitenta anos foi e é marcada por sucessivos movimentos de vanguarda que são núcleos produtores de ideias e modos novos de agir e comunicar em volta dos quais, contra os quais, ou pelos quais, a nossa vida cultural se tem polarizado.

É assim fácil estabelecer uma sucessão diacrónica desses movimentos de vanguarda desde 1915 até 1980:

1915 — «ORPHEU»
1927 — «PRESENÇA»
1937 — NEO—REALISMO
1947 — SURREALISMO
 ABJECCIONISMO
1950 — «ÁRVORE»
1961 — POESIA 61
1964 — EXPERIMENTALISMO
1974 — VISUALISMO POPULAR

Mas não basta esta simples enumeração. É necessário perspectivá-la no contexto da cultura europeia pois que as vanguardas portuguesas reflectem de um modo específico o impacto de algumas vanguardas europeias e mundiais (Futurismo, Realismo Socialista, Surrealismo, Experimentalismo); ou reflectem só indirectamente outras (Formalismo, Dadaísmo, Construtivismo, Arte Cibernética, etc.) havendo movimentos que são especificamente da poesia portuguesa, tais como «Presença», «Árvore», Abjeccionismo, Poesia 61. Esta enumeração de movimentos de vanguarda pode parecer um jogo insignificante mas, no entanto, é uma forma directa de representar a própria fluidez das práticas de vanguarda, que em diversos países adquirem formas próprias (muitas vezes para realizar tarefas culturais semelhantes) ou que por sua vez se individualizam como resposta a circunstâncias culturais específicas no tempo ou no espaço.

Assim Guillermo de Torre na sua *História das Literaturas de Vanguarda* comenta: «A vanguarda, tal como eu a entendo, no seu sentido mais lato e mais correcto, não foi uma escola, uma tendência ou uma maneira determinada. Foi o denominador comum dos diversos ismos que andaram no ar nestes últimos anos. A propósito, foi recentemente publicado um inventário nominal desses ismos literários e artísticos em *Documents internationaux de l'Esprit Nouveau* (1929), que os enumera assim:

— futurismo	}	Igual a um só espírito novo mundial: descentralização.
— expressionismo		
— cubismo		
— ultraísmo		
— dadaísmo		
— surrealismo		
— purismo		
— construtivismo		
— neoplasticismo		
— abstractivismo		
— babelismo		
— zenitismo		
— simultaneísmo		
— suprematismo		
— primitivismo		
— panlirismo		

A importância relativa de todos estes «ismos» é evidentemente muito diferente, mas eles constituem, como muitos outros que se podem assinalar, uma maneira própria e específica de actuar crativa e criticamente que é peculiar do nosso tempo. Assim, numa

obra muito mais recente de tipo enciclopédico, *L'avantgarde du XX^e siècle*, Pierre Cabanne e Pierre Restany assinalam ainda os seguintes movimentos, ou formas de vanguarda: arte cinética, arte cibernética, arte eléctrica, arte de contestação, *environnement*, erotismo, fauvismo, *happening*, novo realismo, a que se deverá juntar a arte *pop*, o conceptualismo, a arte bruta, o hiper-realismo, pelo menos — sem esquecer a Poesia Fonética ⁷.

Todos estes movimentos de vanguarda apresentam várias características comuns; mas deve desde já sublinhar-se que, como fenómenos de linguagem que comumente são, elas apresentam a tendência comum de considerar a criatividade como um todo, abolindo as barreiras entre os géneros, considerando a poesia (literária) e as artes plásticas (pintura, escultura, desenho) como manifestações totais e não diferenciais. A tendência geral para o visualismo é assim um pendor típico das vanguardas, onde poetas, pintores e gráficos se encontram lado a lado trabalhando com materiais diferentes, que no fundo são os mesmos: materiais de pesquisa semântica e comunicação.

Se a estes «ismos» juntarmos os das artes dos sons — estes já mais diferenciados, convergindo no que hoje se denomina «música contemporânea» — teremos um panorama vastíssimo, de uma só preocupação, a que Ezra Pound chamou sintética e programaticamente: «Make it new» e eu traduzo por «In-novar» ⁸, dando ao prefixo «in» o significado de interior, por dentro, enquanto dialecticamente se propõe a negação da sua própria acção de fazer novo, projectando-se assim em abertura para a recuperação (re-leitura) do passado e para a reformulação futura, tão típicas da proposta poundiana. Como remate, e no intuito didáctico de sistematizar o intento das

vanguardas, transcreve-se o resumo que Ana Hatherly publicou das características comuns das práticas das vanguardas⁹:

«— Para a vanguarda em geral poderia dizer-se o que noutro lugar * já escrevi a propósito do Futurismo:

— O seu carácter impessoalista, que lhe permite uma difusão à escala europeia ou mesmo mundial;

— a sua capacidade de estabelecer uma relação prática entre uma teoria que se deseja revolucionária, dentro e fora do campo estético, e que de facto o é;

— a sua dinâmica de organização por grupos, com base em manifestos, revistas, etc. que representam um exercício sistematizado da polémica a todos os níveis, assim como a participação directa (ao vivo, em pessoa) nos acontecimentos do quotidiano através de um certo terrorismo intelectual;

— a sua capacidade operatória na sociedade sua contemporânea, de intervenção renovadora, que não tem apenas por objectivo substituir o instituído para assegurar a sua própria permanência mas sim pôr em marcha «uma visão tentacular do mundo», que assume o papel de motor e transformador em todas as disciplinas do pensamento criador, integrando a arte e a literatura no diapasão da vida.

Pode ainda propor-se que:

— a vanguarda, significando uma posição relativa aos valores e modelos vigentes em dado momento de uma sociedade ou grupo, representa uma vontade deliberada

* In *Loreto* 13, Revista da Associação Portuguesa de Escritores, n.º 2, Lisboa, Abril de 1978.

de ir mais além, mas sobretudo de contestar o que há (e não necessariamente o que houve);

- certa vanguarda do século XX, que se define por uma total ruptura, faz tábua rasa de todos os valores, de qualquer tipo ou época, obrigando a um completo desvio do curso então seguido pelo grupo ou sociedade;

- certa vanguarda pode resultar de uma situação que surge em virtude de uma descoberta, geralmente teórica ou técnica de um indivíduo que por isso se coloca à frente dos seus contemporâneos;

- a vanguarda em geral não consiste senão numa reformulação ou revitalização de modelos já existentes e aceites, tradicionais ou em vigor no momento;

- a vanguarda pode consistir numa atitude mista de reformulação e negatividade dos modelos disponíveis;

- a vanguarda pode começar pela negatividade completa e acabar na reformulação (e vice-versa?).

Efeitos possíveis da vanguarda:

- obriga a uma revisão de técnicas e valores;

- dá relevo aos grupos minoritários;

- liga-se sempre a uma revolução social;

- revitaliza a maneira de considerar as obras do passado;

- exacerba o conservantismo dos oponentes;

- pode levar ao sectarismo.

Porque surgem as vanguardas:

- como reacção ao academismo;

- como forma de afirmação de jovens ou dos jovens de espírito;

- por espírito revolucionário;
- como consequência da repressão;
- por gosto pelo lúdico;
- por necessidade de negação;
- por necessidade de criação original.

Sobre todas estas questões fica o debate em aberto.»

(In *Sema*, 1— 1979)

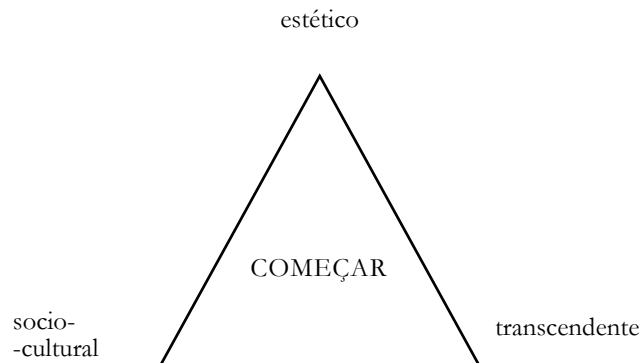
II / VANGUARDA: PRÁTICAS DA POESIA

1. *COMEÇAR*

A última obra de Almada Negreiros (Futurista e Tudo, como ele próprio se chamou no frontispício do Manifesto Anti-Dantas) chama-se *Começar*. E de facto é essa noção (ou sensação, ou desejo?) de começo uma das características das primeiras vanguardas do início do século XX. Mas, para Almada, o Futurismo só não chega, é preciso também dizer-se que se é, se deseja, TUDO. E esse tudo é um COMEÇO tanto pela transformação/abolição do passado que não é nosso, como pelo projecto totalizante do FUTURO que desde já se molda pela nossa prática no Presente. O painel *Começar* (na entrada do edifício da Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa) não é uma obra Futurista (nem poderia ser, datando de 1968). Ele pertence sim ao âmbito daquele TUDO que Almada desde o começo disse ser. Trabalho de síntese e de mistério, o painel é um enorme Poema Visual que recoloca o seu autor na vanguarda dos anos 60, a que junta toda a intensidade da vontade de conquistar o tempo que é uma característica dominante das primeiras vanguardas. O painel é, pois, um vigoroso traço de união entre as duas vanguardas, as de 1915 e as de 1960, além de muitas outras coisas mais... Mas, até

pela sua evidente força visual o painel *Começar* é uma sutil e complexa proposta de escândalo, não já dirigida ao «Lepidóptero»¹⁰ burguês de 1915 (no estilo de *Orpheu*) mas sim ao «museólogo aculturado» dos anos 60 que julga ter no bolso a chave de tudo e principalmente das obras de arte das vanguardas passadas.

O pedante sente-se insultado: ele não entende nada daquelas linhas, daquelas formas geométricas, daquelas fórmulas matemáticas! (tal como não entende nada de Poesia Visual ou Concreta ou Experimental...) Evidentemente que o painel não é só esse escândalo e a sua possível auréola de humor transcendente. A sua leitura semiológica deve passar pelo estrado do significado sócio-cultural, que não existe separado do estrato estético e do estrato transcendente, este manifestado através da numerologia e da geometria como ciências qualitativas. É pois numa relação triádica que o painel se propõe como um complexo sinal que urge tentar ler.



E ler, neste caso, apela para uma elaboração profunda de nexos, através da relação dos sinais sensoriais apercebidos pelos olhos. É, pois, pelo imediato estético que o painel nos prende e é pelo começar a ver que ele nos surpreende. Mas, para Almada o Belo não é uma categoria Estética. «Belo é expressão de unanimidade da existência na diversidade universal. Só o universo como *«uno»* não é *«belo»*, falta-lhe para este também o universal como *«múltiplo»*. *«Belo»* não é o *«gosto pessoal»*, é *«todos os gostos pessoais»*. É por isso necessário passar à pesquisa das chaves desse «Todos os gostos pessoais», dessa excelência na diversidade universal.

O Belo é assim a porta para a revelação dos sentidos profundos (ocultos, herméticos) que ele próprio representa e que se dão (recusam?) à nossa leitura pessoal de indivíduos constituintes de uma colectividade. Leitura que nos descobrirá, entre outros traçados sobrepostos, o pentágono ou estrela pitagórica ¹¹; a solução original proposta por Almada para encontrar o Ponto da Bauhüte ¹²; a expressão gráfica da relação 9/10 ¹³; elementos provenientes da recuperação moderna feita por Almada de uma tradição milenária que, provindo dos traçados das mandalas indo-tibetanas, passa pela numerologia qualitativa de Pitágoras ¹⁴ e pelo saber secreto dos arquitectos-pedreiros medievais, até culminar no sincretismo de que o painel é uma manifestação concreta, mas esfíngica, contendo de uma forma não explícita todas as respostas a todas as perguntas. É, pois, como texto que o painel deve ser entendido na relação triádica atrás referida, em que a plurisignificação dos sinais gráficos nos transporta a uma geometria que fala ¹⁵ de um rigor e de uma ordem que nada têm que ver com a ordem e o rigor

da justiça da *República* de Platão mas que são da ordem dos arquétipos, isto é dos cânones universais.

E aqui reside toda a importância da obra de Almada, numa perspectiva que sendo de vanguarda a ultrapassa: é que o seu intento era maior do que escandalizar, produzir o novo, ou descobrir os modelos dessa produção ¹⁶. Ele pretendia as matrizes: os arquétipos. Ele pretendia: «começar».

E esse é o maior dos escândalos, que é paralelo do intento de Fernando Pessoa ao propor «Uma estética não aristotélica» ¹⁷ e a «Lei de Malthus da sensibilidade» ¹⁸, que são certamente os momentos mais de vanguarda da primeira vanguarda portuguesa.

2. «ORPHEU»

O primeiro surto de Poesia Moderna em Portugal com características de vanguarda centrou-se na publicação dos dois números da revista *Orpheu*. Mas *Orpheu* não era esteticamente homogênea nem foi a única prática de vanguarda desses anos, aliás em sintonia cronológica com outros movimentos das primeiras vanguardas europeias: Futurismo (1911); Imagismo (1911); Dadaísmo (1914); *Orpheu* (1915). É por isso muito natural esse pluralismo estético nas páginas de *Orpheu*, pois que às manifestas importações, principalmente Futuristas, se juntavam as coordenadas da nossa própria Poesia nas quais já se detectavam anteriormente alguns sinais de estremecimentos de renovação, embora envoltos em névoas post-simbolistas e decadentistas.

Orpheu deve, pois, considerar-se como uma prática de ruptura de vanguarda, mas também como uma

plataforma de encontro entre o passado e o futuro já que entre os seus organizadores e participantes as posições estéticas post-simbolistas co-existiam com a preocupação da busca de novas formas de praticar a poesia, de a comunicar e de a fazer actuante na cultura do tempo, nosso e europeu. Preocupações que se manifestam na formulação de várias Teorias Poéticas ou Escolas, das quais a primeira foi o «Paulismo», cujo nome, como é sabido, derivou da primeira palavra de um poema de Fernando Pessoa *Paulis* cujo título genérico era *Impressões do Crepúsculo*, e foi publicado em *A Renascença* (1913). A teorização do «Paulismo» é também de Fernando Pessoa, que desde o início é o motor da primeira vanguarda portuguesa.

Maria Aliete Galhoz, no estudo *O momento Poético de «Orpheu»*, publicado em 1959, prefaciando a reedição de *Orpheu*, enumera e caracteriza assim os diversos «ísmos» que confluíram em *Orpheu*:

«Paulismo

Directa ultrapassagem de «*A Águia*».
Raízes no simbolismo e decadentismo.
Influência difusa dos nossos líricos e contistas afins.
Fernando Pessoa; Sá-Carneiro; Alfredo Pedro Guisado; Cortes Rodrigues; paulicos à margem do paulismo: Raul Leal e Ângelo de Lima.

Interseccionismo

Ajustamento a uma diferente exploração psíquica.
Vaga aproximação à liberdade futurista e ao orfismo de Delaunay.
Fernando Pessoa-Álvaro de Campos; Sá-Carneiro.

Simultaneísmo

Tradução de uma visão essencialmente plástica.
Sugestão da técnica de continuidade de James Joyce.
Almada Negreiros.

Futurismo

Profissão de fé aos manifestos futuristas.
Exaltação do precursor Walt Whitman.
Álvaro de Campos; Almada Negreiros; Santa-Rita Pintor; José
Pacheco; Amadeu de Sousa Cardoso, em parte.

Simbolismo

Persistência quase pura ou contaminada de classicismo, da
poética simbolista.
Luís de Montalvor; Ronald de Carvalho; Eduardo Guimaraes;
Fernando Pessoa.

Decadentismo

Quase sempre confundido na estética paúlca.
Emprego de verso ou de prosa.
Sá-Carneiro; Albino de Meneses; Castelo de Moraes.

Sensacionismo

Classificação genérica que incluía toda e qualquer tonalidade
órfica.»

De todos estes «ismos», interessam-nos mais, sob o
ponto de vista de práticas de vanguarda, o Paulismo, o
Futurismo e o Sensacionismo pelo que se seguirão
algumas análises de texto e referências a práticas poéticas
características de cada um deles.

2.1. — PAULISMO

«Impressões do Crepúsculo»

«PAUIS»

Pauis de roçarem ânsias pela minh'alma em ouro...
Dobre longínquo de Outros Sinos... Empalidece o louro
Trigo na cinza do poente... Corre um frio carnal por minh'alma...
Tão sempre a mesma, a Hora! ... Balouçar de cimos de palma! ...
Silencio que as folhas fitam em nós. Outono delgado
Dum canto de vaga ave... Azul esquecido em estagnado...
Oh que mudo grito de ânsia põe garras na Hora!
Que pasmo de mim anseia por outra cousa, que o que chora!
Estendo as mãos para além, mas no estendê-las já vejo
Que não é aquilo que quero, aquilo que desejo...
Címbalos de imperfeição... Ó tão antiguidade
A Hora expulsa de si-Tempo!... Onda de recuo que invade
O meu abandonar-me a mim próprio até desfalecer
E recordar tanto o Eu presente que me sinto esquecer!...
Fluido de auréola, transparente de Foi, oco de ter-se...
O Mistério sabe-me a eu ser outro... Luar sobre o não-conter-se.
A sentinela é hirta — a lança que finca no chão
É mais alta do que ela... P'ra que é tudo isto?... Dia chão...
Trepadeiras de despropósito lambendo de Hora os Aléns!
Os horizontes fechando os olhos ao espaço em que são elos de
[erro!...
Fanfarras de ópios de silêncio futuros!... Longes trens...
Portões vistos longe... através das árvores... tão de ferro!...

(A Renascença)

O texto é constituído por vinte e dois versos dos quais os dezoito primeiros são rimados dois a dois, tendo os quatro últimos rima cruzada. Note-se também a regularidade métrica, que embora não seja rigorosa varia

muito pouco à volta das catorze sílabas, só um verso sendo muito mais longo, o vigésimo. Esta pequena oscilação à volta das catorze sílabas sugere que cada verso seja possivelmente a junção de dois versos de sete sílabas, medida que é muito comum em português e também em Fernando Pessoa ele-próprio. A junção num só de dois versos de sete sílabas (+ ou –) poderia ser então um meio textual de obter um determinado efeito estético, quer gráfico (prolongando ou arrastando o ritmo da leitura) quer semântico, visto que justamente o que se propõe o poema é comunicar «impressões» «vagas», «subtis» e «complexas».

Se analisarmos a estrutura de cada verso esta observação é corroborada pelo facto de onze versos serem cortados por reticências, um por um ponto final e um por um travessão. Nos oito versos restantes as adversativas ou as conjunções frequentes contribuem para a quebra do ritmo da leitura e para a simultânea quebra da fluência semântica. *Pauis* apresenta-se como um texto que se compõe de unidades mais pequenas que se justapõem, sendo o todo uma complexa rede formada pelas possíveis ligações, ressonâncias, consonâncias, dissonâncias entre eles, muito à maneira de música impressionista. Se notarmos que vinte e uma dessas unidades de sentido, ou fragmentos, começam por substantivos, poderemos concluir que se trata de uma linguagem fortemente objectivada e substantivada, o que se ajusta perfeitamente à sintaxe aditiva e de justaposição que aglutina os tropos.

A análise poderia ser ainda levada mais longe, até aos níveis fónicos e semânticos em que as oposições são a estrutura de cada tropo ou unidade. Contradições tais como:

«Um frio *carnal* por minh'alma»
«*cimos de palma*»
mudo grito
«não é aquilo que quero aquilo que desejo»
«Hora expulsa de si-Tempo»
«*recordar* tanto o Eu presente que me sinto *esquecer*»
«sabe-me a *eu* ser *outro*»
«onda de recuo»
«oco de ter-se»
«horizontes fechando»
«*Fanfarras* de ópios de *silêncio* futuras».

Contradições que tanto podem ser por justaposição de palavras contrárias quanto ao significado, como conotações possíveis ou até formando sinestésias:

«Silêncio que as folhas fitam»
«dobre longínquo ... empalidece o louro trigo»

ou então o insólito:

«Trepadeiras de despropósito lambendo de Hora o Além...»

Mas o que nos interessa aqui é sublinhar que este poema tem as características de um texto programa, isto é, de um texto construído sabiamente para servir de modelo e de exemplificação da teoria que Fernando Pessoa expusera nos artigos publicados em *A Águia*, em 1912 (*Pauís* é de 1913) e posteriormente reunidos no volume *A nova Poesia Portuguesa (Inquérito)*, 1944). Aí se diz:

Perscrutemos qual a estética da nova poesia portuguesa.

A primeira constatação analítica que o raciocínio faz ante a poesia de hoje é que o seu arcaboço espiritual é composto de três elementos — vago, subtileza e complexidade. São vagas, subtis e complexas as expressões características do seu verso, e a sua ideação é, portanto, do mesmo triplo carácter. Importa, porém, estabelecer, de modo absolutamente diferencial, a significação daqueles termos definidores. Ideação vaga é coisa que é escusado definir, de exhaustivamente explicante que é de per si o mero adjectivo; urge, ainda assim, que se observe que ideação vaga não implica necessariamente ideação confusa, ou confusamente expressa (o que aliás redundaria, feita uma funda análise psicológica, precisamente no mesmo). Implica simplesmente uma ideação que tem o que é vago ou indefinido por constante objectivo e assunto, ainda que nitidamente o exprima ou definidamente o trate; sendo contudo evidente que quanto menos nitidamente o trate ou exprima mais classificável de vaga se tornará. Uma ideação obscura é, pelo contrário, apenas uma ideação fraca ou doentia. Vaga sem ser obscura é a ideação da nossa actual poesia; vaga e frequentemente — quase caracteristicamente obscura é do simbolismo francês, cujo carácter patológico mais adiante explicaremos. — Por ideação subtil entendemos aquela que traduz uma sensação simples por uma expressão que a toma vivida, minuciosa, detalhada — mas detalhada não em elementos, de contornos ou outros, mas em elementos interiores, sensações —, sem contudo lhe acrescentar elemento que se não encontre na directa sensação inicial.»

Paúis revela uma prática textual e uma concepção do poema como texto-programa, características que foram e têm sido mal compreendidas pela crítica, até a mais responsável, pois não se trata de uma «soberba falência paúlca» (como diz Maria Aliete Galhoz) nem de um «crepusculismo... cultivado por espírito de sistema» (João Gaspar Simões). Antes, a produção textual de um texto-programa é uma soberba novidade na poesia portuguesa em relação à poesia do século XIX e do

começo do XX (pois que já fora praticada nos séculos XVI e XVII) e constitui uma posição de vanguarda que só encontrou ressonância cinquenta anos depois na poesia portuguesa da década de 60 (Poesia Experimental). E é como um verdadeiro precursor que hoje deve ser lido o poema *Paús*.

2.2. — FUTURISMO

O Futurismo em Portugal aparece como um escândalo. Escândalo sociológico, que como tal foi programado para quem o assumiu e praticou, e como tal foi entendido por quem a ele assistiu ou dele teve conhecimento. Os jornais foram em grande parte o meio de materialização das consciências escandalizadas que assim participavam activamente no programa Futurista, na sua expansão e consolidação, como movimento de vanguarda. Mas se as notícias nos jornais não foram muitas, elas usaram um tom tal, apelidando de «malucos» e «doucos» os jovens futuristas (Almada Negreiros e Santa-Rita Pintor) com uma tão grande veemência, que o público fixou a mensagem do escândalo. Era isso mesmo que os Futuristas portugueses desejavam, de acordo com uma técnica de dar bofetadas no público que já fora usada por Maiakovski (*Uma bofetada no gosto público* — famoso poema de Maiakovski). De resto os textos futuristas portugueses — de Almada Negreiros, de Álvaro de Campos (Fernando Pessoa) e principalmente, e até os de Mário de Sá-Carneiro (estes em muito menor grau) distinguem-se por uma enorme quantidade de frases exclamativas, de invectivas e de insultos, com o intuito de desmistificar, demolir, acabar com os hábitos culturais

esclerosados e retrógrados: «criar a pátria portuguesa do século XX!» (Almada)

Propósito que revela muito mais a rejeição do obsoletismo da vida portuguesa do momento do que um programa político nacionalista. Programa que os Futuristas Portugueses de facto não tiveram (contrariamente aos Futuristas Italianos), sendo necessário distinguir entre uma «política-nacionalista-fascista» e uma profunda preocupação com a qualidade de ser Português. Para disso nos certificarmos é preciso, no entanto, ler os principais documentos-textos do Futurismo Português:

Principais textos futuristas:

Almada Negreiros

- *A cena do Ódio* (1915);
- *Manifesto anti-Dantas* (1916);
- «*Ultimatum*» futurista às gerações portuguesas do século XX (1917).

Mário de Sá-Carneiro

- *Manucure* (1915);
- *Apoteose* (1915).

Álvaro de Campos

- *Ode Triunfal* (1914);
- *Ultimatum* (?).
- Grande parte dos poemas de Álvaro de Campos (exceptuando os nitidamente sub-

jectivistas e de introspecção) são de índole futurista, na tonalidade Fernando Pessoa.

Todos estes textos apresentam uma característica comum: a exaltação, que se manifesta graficamente de três maneiras, pelo uso exagerado dos pontos de exclamação, pelo uso de maiúsculas e pela própria composição gráfica com vários tipos e tamanhos, sem atingir no entanto a mesma libertação e força dos grafismos de Marinetti. No entanto, pode falar-se, em alguns fragmentos de *Manucure* e *Apoteose* de Mário de Sá-Carneiro, de Poemas Visuais, que seriam os primeiros da poesia portuguesa do século XX. Quanto ao uso da pontuação, refira-se apenas que, em *A cena do ódio*, nos primeiros cinquenta versos se contam vinte e três pontos de exclamação; no *Manifesto anti-Dantas*, nas primeiras cinquenta linhas se contam trinta e um pontos de exclamação; no poema *Apoteose* há um grafismo composto só por quatro pontos de exclamação (por baixo de uma equação com nomes futuristas); nos últimos quarenta e cinco versos de *Ode Triunfal* se contam trinta e seis interjeições exclamativas; no fragmento final de *Manifesto*, composto por cinquenta e uma linhas, se contam vinte e oito pontos de exclamação, sendo a última palavra, destacada numa linha só, em caixa alta:

ATENÇÃO!

Todo este tom altissonante, de que assim se fez uma amostragem, faz parte da prática futurista e é uma novidade na poesia portuguesa, quer pelo uso substantivo da pontuação (que aliás se encontra também em Ângelo de Lima no que diz respeito ao uso inesperado mas

textualmente coerente das maiúsculas) quer como intenção ao mesmo tempo demolidora e construtiva no nível conceptual de um futuro que de facto se vê, e de que se não consegue sequer vislumbrar um modelo plausível. O futuro futurista é, em Portugal, um futuro-desejo, mais que um futuro-modelo de desenvolvimento. Essa incapacidade dos futuristas portugueses (que é também uma incapacidade do momento conjuntural português da I República), lança os jovens poetas nos braços do mito — do mito da Pátria e do mito da raça, de que o «*Ultimatum*» futurista às gerações portuguesas do século XX de Almada Negreiros é um bom exemplo, não se podendo, mais do que superficialmente (e equivocadamente) estabelecer relações entre aquela teorização caótica e vociferante, e o fascismo português. Este viria a nascer alguns anos mais tarde e faria desesperadas tentativas para se apropriar, como precursores, de textos como o *Ultimatum* de Almada. Mas, de facto, o substracto teórico do *Manifesto* e do fascismo português não é o mesmo, caracterizando-se o *Ultimatum* por um incontido e adolescente desejo de progresso, de Europa, e de identidade do homem e do poeta consigo próprio. Ora o progresso, a identificação do homem consigo próprio, e a livre comunicação europeia da cultura, sabemos hoje, por experiência prática e teórica, não terem sido características do nosso fascismo, que foi marcada e orgulhosamente isolacionista, anti-progressista e opressor das liberdades individuais. Os mitos da Pátria e da raça são, no Almada jovem (22 anos) «Futurista e tudo», a procura de uma identidade colectiva a partir da qual se pudesse finalmente, COMEÇAR.

Mas, para além do pendor iconoclasta, Fernando Pessoa virá a acrescentar uma dimensão interiorista e

mental ao Futurismo Português, que o distinguirá definitivamente do Futurismo Italiano, marcando-o com a marca pessoana. Basta comparar os seguintes textos:

«Um automóvel de corrida... é mais belo que a vitória de Samotrácia.»

MARINETTI

«O binómio de Newton é tão belo como a Vénus de Milo.»

ÁLVARO DE CAMPOS

1.º Um automóvel e o binómio de Newton não são comparáveis: um é uma máquina, ou objecto; o outro é uma equação — uma expressão de cálculo algébrico, conceptual.

Mas ambos exprimem, no entanto, uma realidade quantificável: o automóvel, de tipo pragmático; a equação, de tipo especulativo e intelectual; um, uma realidade exterior-objecto, outro, uma conceituação desmaterializada e abstracta.

Ora é essa conceptualização, desmaterializada e abstracta, que é nitidamente pessoana.

2.º O automóvel é MAIS belo;
o binómio é TÃO belo;

Em ambos o padrão de beleza é clássico, grego: vitória de Samotrácia e Vénus de Milo.

Conclusões:

Daqui se poderá concluir que o Futurismo, exaltando a quantificação e o dinamismo, não consegue colocar-se totalmente fora dos padrões qualitativos, que são estáticos. Há, pois, um substracto de contradição que é comum a todos os Futurismos — e direi mesmo a todas as vanguardas — e que pode ser resumido como sendo a contradição entre o que se deseja fazer e os meios de que se dispõe, ou seja entre o programa e o código (neste caso o código da poesia e da cultura europeia). Tal substracto contraditório irá surgir sob várias formas em todas as manifestações de vanguarda, até assumir a função de um traço característico.

Mas a prática demolidora do Futurismo coloca dialecticamente um outro problema que com este se relaciona: é o da assunção de uma tradição que se apresenta como uma continuidade histórica que urge interromper para que o NOVO surja. Esse problema é central a toda a actividade de vanguarda e a toda a produção criadora do século XX. Dizer isto é cometer uma grave injustiça pelo menos à nossa geração de 70, no século XIX, em cujas obras e acções tal problema já surgia com premência, embora com outras tonalidades e justificações. E, indo até mais longe, já Camões conhecia a dialéctica da mudança.

Mas é nas primeiras vanguardas deste século que rebenta a tensão contraditória: tradição/novidade; continuidade/fragmentação; passado/futuro; estático/dinâmico; qualitativo/quantitativo; eterno/efémero — tensão que nos anos 60 assumirá a forma Estabelecimento/ Marginalismo e que é de certo modo também uma forma de luta de classes, visto que o estabelecimento se reveste do poder e da cultura (ou de

in-cultura) e o marginalismo do contra-poder e da contra-cultura (cultura nova).

O Futurismo foi certamente entre nós a primeira manifestação de uma cultura marginal e de contra-cultura e por isso mesmo classificado de louco pelo bem-pensante jornalismo português da época. Note-se ainda que todas as vanguardas das primeiras décadas deste século se preocuparam profundamente com o começar ou recomeçar da cultura e da civilização até, para o que muito contribuiu o sabor apocalíptico da guerra 1914-18, confirmando que a «bela época» do fim do século XIX terminara — e consigo uma cultura agonizava.

2.3. — O SENSACIONISMO

É Fernando Pessoa quem, ele próprio, nos diz o que é e como é o «sensacionismo» ao longo de vários escritos, ensaios, projectos e apontamentos que recolhidos no volume *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação* (1966) ocupam cento e quinze páginas! Existe pois vasto material teórico para estudo do que Fernando Pessoa entendia por «sensacionismo» e o que esta sua teoria das sensações significava como preocupação de fundamentação poética da sua própria prática da escrita e da escrita dos companheiros de *Orpheu*.

«O Sensacionismo começou com a amizade entre Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro. Provavelmente é difícil destrinçar a parte de cada um na origem do movimento e, com certeza, absolutamente inútil determiná-lo. O facto é que ambos lhe deram início.

Mas cada sensacionista digno de menção é uma personalidade à parte e, naturalmente, todos exerceram uma actividade recíproca.

Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro estão mais próximos dos simbolistas. Álvaro de Campos e Almada Negreiros são mais afins da moderna maneira de sentir e de escrever. Os outros são intermédios.

Nenhum sensacionista foi mais além do que Sá-Carneiro na expressão do que em sensacionismo se poderá chamar sentimentos coloridos. A sua imaginação — uma das mais puras na moderna literatura, pois ele excedeu Poe no conto dedutivo em *A Estranha Morte do Professor Antena* — corre desenfreada por entre os elementos que os sentidos lhe facultaram, e o seu sentido da cor é dos mais intensos entre os homens de letras.

Fernando Pessoa é mais puramente intelectual; a sua força reside mais na análise intelectual do sentimento e da emoção, por ele levada a uma perfeição que quase nos deixa com a respiração suspensa. Do seu drama estático, *Marinheiro*, disse uma vez um leitor: «Torna o mundo exterior inteiramente irreal» e, de facto, assim é. Nada de mais remoto existe em literatura. A melhor nebulosidade e subtilidade de Maeterlinck é grosseira e carnal em comparação.

José de Almada-Negreiros é mais espontâneo e rápido, mas nem por isso deixa de ser um homem de génio. Ele é mais novo do que os outros, não só em idade como também em espontaneidade e efervescência. Possui uma personalidade muito distante — para admirar é que tivesse adquirido tão cedo.

Luís de Montalvor é quem está mais próximo dos simbolistas. No que se refere a estilo e orientação espiritual não está muito distante de Mallarmé, o qual, não é difícil adivinhar, é, com certeza, o seu poeta favorito. Mas existem claros elementos sensacionistas na sua poesia, coisas inteiramente tiradas a Mallarmé, mais intelectualmente profundas, mais sinceramente sentidas no cérebro, para falar, de todo em todo, à sensacionista.

São, de longe, bem mais interessantes do que os cubistas e os futuristas! Nunca desejei conhecer pessoalmente qualquer

dos sensacionistas por estar persuadido de que o melhor conhecimento é impessoal.

Álvaro de Campos define-se excelentemente como sendo um Walt Whitman com um poeta grego lá dentro.

Há nele toda a pujança da sensação intelectual, emocional e física que caracterizava Whitman; mas nele verifica-se o traço precisamente oposto — um poder de construção e de desenvolvimento ordenado de um poema que nenhum poeta depois de Milton jamais alcançou. A *Ode Triunfal* de Álvaro de Campos, Whitmanescamente caracterizada pela ausência de estrofe e de rima (e regularidade), possui uma construção e um desenvolvimento ordenado que estultifica a perfeição que *Lycidas*, por exemplo, pode reivindicar neste particular. A *Ode Marítima*, que ocupa nada menos de vinte e duas páginas de *Orpheu*, é uma autêntica maravilha de organização. Nenhum regimento alemão jamais possuiu a disciplina interior subjacente a essa composição, a qual, pelo seu aspecto tipográfico, quase se pode considerar um espécime de desleixo futurista. As mesmas considerações são de aplicar à magnífica *Saudação a Walt Whitman*, no terceiro *Orpheu*.

As mesmas considerações quase que se podem aplicar a José de Almada-Negreiros, se ele não fosse menos disciplinado e mais (...). A *Cena do Ódio*, escrita por J. (osé de Almada-Negreiros), poeta sensacionista e Narciso do Egipto (como ele se intitula a si próprio) (...).

Diz-se que possui muitas obras por publicar e algumas impublicáveis.

O sensacionista que mais publicou foi Mário de Sá-Carneiro. Nasceu em Maio de 1890 e suicidou-se em Paris a 26 de Abril de 1916. Nessa altura os jornais franceses apodaram-no de futurista, embora — e porque — ele o não fosse.»

Nesta longa mas elucidativa citação sublinhe-se a crítica ao Futurismo e a ambição do Sensacionismo de se instaurar como teoria totalizadora da poesia moderna portuguesa, através de uma literalidade total que vai ao

ponto de Pessoa afirmar que não conhece pessoalmente os poetas sensacionistas porque o melhor conhecimento é impessoal (leia-se textual ou literal). É pois como Teoria da Literalidade Portuguesa que o Sensacionismo procura o alcance internacional:

«Os sensacionistas portugueses são originais e interessantes porque, sendo estritamente portugueses, são cosmopolitas e universais. O temperamento português é universal; esta, a sua magnífica superioridade. O acto verdadeiramente grande da História portuguesa — esse longo, cauteloso, científico período dos Descobrimentos — é o grande acto cosmopolita da História. Nele se grava o povo inteiro. Uma literatura original, tipicamente portuguesa não o pode ser porque os portugueses típicos nunca são portugueses.»

Noutro texto Fernando Pessoa define teoricamente o sensacionismo:

«Nada existe, não existe a realidade, apenas sensação.

As ideias são sensações, mas de coisas não situadas no espaço e, por vezes, nem mesmo situadas no tempo. A lógica, o lugar das ideias, é outra espécie de espaço.

Os sonhos são sensações com duas dimensões apenas. As ideias são sensações com uma só dimensão. Uma linha é uma ideia.

Cada sensação (de uma coisa sólida) é um corpo sólido delimitado por planos, que são imagens interiores (da natureza de sonhos — com duas dimensões), elas próprias delimitadas por linhas (que são ideias, de uma só dimensão). O sensacionismo, cōnscio desta realidade autêntica, pretende realizar na arte a decomposição da realidade nas seus elementos geométricos psíquicos. A finalidade da arte é simplesmente aumentar a auto-consciência humana. O seu critério é a aceitação geral (ou semi-geral), mais tarde ou mais cedo, pois é

essa a prova de que, na realidade, ela tende a aumentar a auto-consciência entre os homens.

Quanto mais decompomos e analisamos as nossas sensações nos seus elementos psíquicos, tanto mais aumentamos a nossa auto-consciência. A arte tem, pois, o dever de se tornar cada vez mais consciente. Na época clássica, a arte criava a consciência ao nível da sensação tridimensional — isto é, a arte aplicava-se a um visionar perfeito e claro da realidade considerada como um sólido. Daí a atitude mental grega, que nos parece tão estranha, de introduzir conceitos como o da esfera na abstracções mais abstractas, como no caso de Parménides, cujo conceito idealista de um universo altamente abstracto admite, contudo, que seja descrito como esférico. A arte pós-cristã tem trabalhado constantemente para a criação de uma arte em duas dimensões.

Nós devemos criar uma arte de uma dimensão.

Isto parece um estreitamento da arte, e é-o, em certa medida.

O cubismo, o futurismo e escolas afins constituem aplicações erróneas de intuições fundamentalmente certas. O erro reside no facto de tentarem resolver o problema de que suspeitam em termos da arte tridimensional; o seu erro fundamental reside em atribuírem às sensações uma realidade externa, que, de facto, possuem, mas não no sentido que os futuristas e outros julgam. Os futuristas são algo de absurdo, como gregos que pretendessem ser modernos e analíticos.»

Simultaneamente teoria psicológica e estética, mas também de integração histórica, o sensacionismo tem as marcas típicas do idealismo de Pessoa e não admira que tenha sido de difícil compreensão crítica, já que, eivado de contradições, ele se assume como teoria da própria contradição pessoana irresolvida, tal como se encontra abundantemente demonstrada nos textos-poema de Fernando Pessoa e dos seus heterónimos. Como proposta de prática de vanguarda o Sensacionismo só

muito recentemente encontrou um eco, na comunicação que Ana Hatherly fez ao I Congresso de Estudos Pessoaanos (Porto, 1977) em que realizou objectivamente o cubo das sensações propostas por Fernando Pessoa aplicando-o à análise de um poema de Alberto Caeiro. (Vide Ana Hatherly, *O Espaço Crítico — Do Simbolismo à Vanguarda*, 1979, pág. 76).

3. A PRESENÇA

É hoje tão vasta a bibliografia sobre a *Presença* que se dispensam, neste ensaio, referências históricas detalhadas. Referências essas que, de qualquer modo, estariam deslocadas, pois que o objectivo aqui é uma reflexão sobre as práticas das vanguardas, consideradas estas mais como tácticas operacionais que como conceitos normativos ou apenas descritivos.

A *Presença*, ou aquilo a que se chama de «Movimento da *Presença*» tem sido objecto polémico quanto ao seu significado, mais do que quanto às características textuais das produções literárias. Significado que é referido justamente a conceitos de Modernidade tomando-se como um *a priori* a qualidade literária. Se a *Presença* é ou não uma forma de Modernismo, se é um segundo Modernismo ¹⁹ (Eugénio Lisboa) (ou um Modernismo segundo?) se é um movimento contra-revolucionário (Eduardo Lourenço) ²⁰ ou não, se é ou não possível considerá-lo como uma vanguarda (Fernando Guimarães) ²¹ — estes são os temas principais da referida polémica sobre o significado da *Presença* na vida literária portuguesa.

No entanto, outras abordagens são possíveis, e uma delas será o confronto entre as teorias expostas desde o

primeiro número da revista, em 1927, por José Régio e logo adoptadas (ou corroboradas) por João Gaspar Simões em diversos artigos na mesma *Presença*, e a poesia que nessa mesma revista se publicava, ou que posteriormente os seus mais representativos poetas criaram. Diga-se, desde já, que tal confrontação levantará mais dúvidas que certezas dada uma inegável descoordenação entre a teoria e a prática poética, que se torna evidente a uma simples leitura de hoje. Outra via será a de testar as propostas estéticas, tanto teóricas como práticas, no contexto cultural e literário português da época, procurando determinar o seu sentido no próprio tempo de entre duas guerras e no momento actual, tão diferente daquele final dos anos 20 e toda a década de 30. Tal estudo, segundo estas coordenadas, levar-nos-ia para uma extensa consideração crítico-histórica, pelo que também não são estes nem o local nem o texto adequados ²².

Procurar-se-á, no entanto, alinhar algumas observações que permitam colocar ou não a *Presença* num quadro das vanguardas portuguesas. Se relermos os artigos «Literatura Viva» (*Presença*, n.º 1, 10-3-1927) e «Literatura Livresca e Literatura Viva» (*Presença*, n.º 9, 9-2-1928) de José Régio podemos destacar as seguintes passagens reveladoras das preocupações inovadoras da *Presença* (e como tal avalizadas por João Gaspar Simões na sua *História do Movimento da Presença*) ²³.

Citações de José Régio:

«Em arte é vivo tudo o que é original. É original tudo o que provém da parte mais virgem, mais verdadeira e mais íntima de uma personalidade artística.»

.....

«Literatura viva é aquela em que o artista insuflou a sua própria vida, e que por isso mesmo passa a viver de vida própria.»

.....
«A arte é uma recriação individual do mundo.»

.....
«E é que na Obra de Arte, o mundo existe através da individualidade do artista. Emprego aqui a palavra mundo como designação de tudo o que para nós existe. Consequentemente, tudo o que numa obra de arte existe — existe através da individualidade do artista.»

.....
Mas... entendamo-nos: o que então inspira a Obra de Arte — é a paixão; e uma paixão considerada infamante ou uma paixão considerada nobre — podem da mesma forma inspirar obras elevadas sob o ponto de vista que nos interessa: estético. O ideal do artista nada tem com o do moralista, do patriota, do crente ou do cidadão.»

.....
«Tudo o que faz um homem entrará na sua obra, tanto mais quanto mais profunda e sincera for essa obra: mas se um homem é um artista, a sua arte será a única e verdadeira solução da sua obra.»

As citações deste tipo poderiam multiplicar-se, quer extraídas dos artigos referidos quer de outros posteriores do mesmo autor ou de outros Presencistas. Importa, pois, fazer a sua releitura como amostras representativas de um ideário. A primeira ideia que ressalta é a da concepção de arte como um vitalismo, ou seja como uma forma de vida, mas apenas se obedecer a determinadas condições de carácter psicológico ou ético: *originalidade*, *sinceridade*, *intimidade*, *profundidade*, *verdade*, condições que devem ser características do *indivíduo artista*, ou que pelo menos como tal se deduzem, visto que o Artista (sempre

com maiúscula) é apresentado como «... um homem superior pela sensibilidade, pela inteligência e pela imaginação...» e é através dessa *superioridade* que ele cria *obras vivas, obras de arte*, cuja finalidade «... é apenas produzir-nos esta emoção tão particular, tão misteriosa e talvez tão complexa: a emoção estética» (José Régio).

Estamos, evidentemente, perante uma floresta de conceitos não definidos, vagamente apresentados numa tessitura literária em que é fácil encontrar contradições de fundo, mas que, apelando para o senso e o sentido comum das palavras, se tornam facilmente (superficialmente) aceitáveis precisamente como *autênticos, sinceros, verdadeiros, vivos*.

Mas não podemos ficar por aí, pois que os problemas postos em jogo, embora de uma forma simplista, ultrapassam as próprias propostas, quer nos pressupostos culturais e ideológicos de que provêm, quer nas suas consequências históricas. É assim que os valores de uma aristocracia do Artista, da Obra de Arte e da Arte (sempre com maiúsculas nos textos de Régio) se aliam tacitamente a uma neutralidade desejada e defendida como valor qualitativo: a neutralidade da Estética que por sua vez é «particular» e «misteriosa», ou seja, um valor obscuro e por isso não definível (e não definido por Régio). É certo que o teórico Presencista considera que «os problemas de ordem moral, social e religiosa... redemoinham ao fundo de todas as obras-primas mas isso é «pela simples razão da humanidade, da sinceridade e da complexidade dos seus criadores.»

Eis, pois, que é nesses seres «superiores» que reside, e é deles que dependem os problemas sociais, morais e religiosos, em suma, todo o sistema ideológico! Não admira que eles — e só eles — sejam capazes de «recriar o

mundo», mundo esse que só «existe através da individualidade do Artista.» Artista este que tendo o dom (psicológico?) da «Paixão», qualquer que ela seja sob o ponto de vista ideológico, o levará à criação de obras elevadas sob o ponto de vista exclusivo da Estética. O percurso é sinuoso, contraditório e deveras misterioso.

Impõe-se, agora sim, perguntar, como pode um ideário destes constituir alguma vez uma base de modernidade ou uma posição inovadora?

É necessário fazer dois tipos de referência, para melhor entendermos o terrível drama subjacente ao que ficou dito: primeiro, é sobre o pano de fundo da mediocridade, da sensaboria, da desinformação, do tacanhismo mental, da prosápia académica, comuns à vida literária do seu tempo, que os jovens da *Presença* aparecem com a sua «literatura viva» opondo-se à literatura morta e livresca. Por isso a *Presença* se tornou escandalosa e «caiu no goto da malta» de Coimbra ²⁴. Mas tal argumento, sublinhado por João Gaspar Simões ²⁵ e levado até às últimas consequências apologéticas e historicistas por Eugénio Lisboa ²⁶, não deve ser exagerado, principalmente se nos lembrarmos que antes da *Presença* houve em Portugal *Orpheu* e o Futurismo, e que tanto Fernando Pessoa como Almada Negreiros estavam vivos em 1927.

Por outro lado, a *Presença* reclama-se de influências do Grupo *Nouvelle Revue Française* (João Gaspar Simões) e de paralelismo de acção cultural respectivamente em França e em Portugal, no sentido «de uma Arte que tomava do homem, ao mesmo tempo, as suas fundas raízes inconscientes e os seus lúcidos frutos racionais» (João Gaspar Simões) ²⁷. Mas, infelizmente, a teorização da *Presença*, como já vimos, não apresenta conexões

plausíveis com essas «fundas raízes inconscientes» (no sentido freudiano) e muito menos com os seus «lúcidos frutos racionais». Se para esse paralelismo tomarmos a obra de, por exemplo, Paul Valéry, a perspectiva torna-se ainda mais crítica para a *Presença*, não podendo, por outro lado ser esquecido que então já existia Surrealismo em França e na Europa, e que, esse sim, era a vanguarda, a novidade e a revolução do sub-consciente e da alucinada lucidez crítica.

Se, no contexto cultural português, a *Presença* alguma vez desempenhou um papel de vanguarda, ele está, isso sim, no reconhecimento crítico dos Poetas de *Orpheu* sobre quem José Régio escreveu logo no número 3 de *Presença*, na criação de um lugar para a literatura moderna a par das outras artes e na criação de uma tensão prolongada entre o Moderno (vivo) e o não Moderno (morto). Mas é preciso nunca esquecer que o verdadeiro impulso de literatura moderna e de vanguarda veio de *Orpheu*, do Futurismo e do Sensacionismo, e que só conjunturalmente, devido ao pântano cultural e literário português nomeadamente o coimbrão, a *Presença* desempenhou um papel que ideologicamente não era o seu: o da vanguarda, confundindo-o com uma necessária acção pedagógica.

Resta ressaltar que existe um abismo entre a teorização da *Presença* e a poesia e a ficção que os escritores a ele ligados criaram posteriormente. É assim que as obras de Adolfo Casais Monteiro e Edmundo de Bettencourt são do maior interesse para o estudo da vanguarda: Casais, precursor de um certo realismo-contraditório típico da década de 50, e Bettencourt como precursor do Surrealismo, desligando-se ambos da teorização primária de Régio e da crítica impressionista de Simões. Mas do

abismo qualitativo que separa a teorização da poesia escrita (praticada) pelos poetas da *Presença* (mesmo até por José Régio, que é muito mais interessante como poeta que como teórico) podem tirar-se várias conclusões. A primeira das quais é que sendo a poesia quase sempre de grande qualidade literária é precisamente como «escritores» que os Presencistas marcaram o seu lugar na poesia portuguesa, exactamente o que eles à partida parece que não desejavam, opondo-se à imagem do escritor (livresco) então vigente no país. Vid. João Gaspar Simões ²⁸.

Daí resulta ser a própria imagem da *Presença* a de uma prática literária que se autovaloriza como tal, a contracorrente das intenções iniciais do movimento e que contribui, pelo alheamento do contexto do país em que se cria, para o fortalecimento da ideia de uma literatura neutra, para não falarmos já de uma literatura que é só literatura. Ideia de neutralidade que José Régio também defende (embora desastradamente, como vimos) mas que hoje deve ser entendida como um sinal da involução política do país que já em 1927 caminhava a passos largos para o fascismo. Fascismo português que se serviu dessa ideia de *neutralidade literária* mais para combater o engajamento político progressista — que viria a eclodir com o Neo-Realismo, dez anos depois — do que para se servir dele na sua proposta de Política do Espírito. Isto porque na proposta de neutralidade Presencista está implícita uma rebeldia intrínseca que José Régio evidencia por exemplo no bem conhecido *Cântico Negro* ²⁹.

Por outro lado, esse mesmo fosso entre teoria e prática, impede que se possa considerar a *Presença* como um movimento de vanguarda (como se as razões referidas não fossem já suficientes para tal) desta vez por

razões especificamente literárias, e estas também de um duplo sentido. Primeiro, porque face ao Futurismo e ao Sensacionismo, que nos propõem valores dinâmicos, sociais e psicológicos, dentro de um rigoroso contexto cultural, a *Presença* nos propõe valores estáticos e obscurantistas, numa perspectiva de neutralidade que, embora rebelde, não encontra o modo de transformar esse impulso primário numa acção corrosiva organizada dos valores contra que se rebela, mas que implicitamente continuava a aceitar³⁰. Segundo, porque a própria escrita da poesia da *Presença*, desligada como se apresenta de uma prática teórica coerente, parece ignorar e desejar ignorar-se como escrita em si própria para ficar a poesia como indício, ou da individualidade superior do Artista ou da sua paixão por algo que é soberanamente desdenhado como secundário (ideológico, moralista, social, etc.).

Esse não é, obviamente, o caminho das vanguardas.

4. O NEO-REALISMO

Só por uma deslocação semântica se poderá considerar o realismo socialista como um movimento de vanguarda. Não como uma estética literária³¹, que de facto nunca foi, mas antes como reflexo do Marxismo na prática da literatura, o Neo-Realismo português³² exerceu, no contexto cultural e mais especificamente literário do Portugal do fim dos anos 30 e na década de 40, a função das vanguardas, na proposta do novo, no combate marginal, na resistência ao poder instituído. Mas é necessário esclarecer qual o novo de que se tratava, qual era o combate e qual a resistência. Em poucas palavras: resume-se que a novidade era a luta de classes como

temática e ponto de vista para a escrita e para o fazer da literatura; o combate era pela sociedade nova, sem classes; a resistência era, obviamente, ao fascismo. Quanto ao marginalismo ele era, no Portugal de Salazar, uma consequência inevitável de tais práticas.

Assim se vê que a palavra vanguarda ganha, numa perspectiva neo-realista, conotações predominantemente políticas. E se a sua escrita, como escrita, não trouxe grandes avanços na literariedade da literatura portuguesa, a prática cultural da poesia e, sobretudo, da ficção neo-realista têm, na sociedade portuguesa, um efeito de contestação, tanto perante as proverbiais academizações como polemizando e denunciando os perigos e os erros da «arte pela arte», então defendida como modernidade pelos Presencistas ³³.

É, pois, como fenómeno de luta das classes trabalhadoras no âmbito de uma cultura burguesa e, pior do que isso, de uma para-cultura fascista, que o neo-realismo se diferencia do realismo burguês do século XIX, abordando toda uma nova problemática sociológica que se joga muito mais temática e conceptualmente do que literariamente. É na conservação e defesa da dicotomia forma/conteúdo que o Neo-Realismo perde, no entanto, o direito de ser considerado como vanguarda, não compreendendo que a conservação obsoleta de tal dicotomia é um cordão umbilical que o liga ao citado realismo burguês do século XIX e que o corte desse cordão já tinha sido feito pelas vanguardas do começo do século. Corte que pejorativamente tinha sido apelidado de «formalismo»...

Insistindo, pois, no «conteúdo», considerando a escrita como «forma» e desprezando a pesquisa sobre a linguagem como «formalista», os neo-realistas criaram

para si próprios uma insustentável ortodoxia que, principalmente os poetas, foram quebrando lentamente à medida que mais intimamente se iam reconhecendo mais como Poetas que como sociólogos e à medida que a escrita se tornava um meio autónomo de comunicação e de luta, e não só um «veículo para», ao «serviço de». É o caso paradigmático de Carlos de Oliveira que reescreve vezes sem conta os seus textos e os torna cada vez mais autónomos, criativos, inquietantes e abstractos, mais carregados de temperatura informativa e por isso mais duradouros e actuates. No caso da poesia de Carlos de Oliveira note-se a supressão de pontos de exclamação, de interjeições e reticências, como factores da intervenção textual que este poeta sobre a sua própria obra realiza, recriando-a assim. Como exemplo observe-se a «Xácara das Bruxas», do livro *Mãe Pobre* de 1945 e ainda na edição de 1962 (*Poesias*, Portugália Ed.). Verificamos que se contam vinte e dois pontos de exclamação em noventa e três versos (vinte e quatro por cento de teor exclamativo) enquanto na versão publicada em *Trabalho Poético* (sem data, mas publicado em meados da década de 70) se contam apenas noventa e um versos e nenhuma exclamação. Os dois versos suprimidos são iguais, exclamativos e onomatopaicos «Rataplã no escuro!» Os pontos de exclamação são totalmente abolidos e substituídos ou por pontos finais ou por vírgulas, assim como se suprimem os jogos de itálico e redondo (denunciante de duas vozes) e as reticências.

Todo este trabalho de revisão (reescrita) vai no sentido de tornar o texto mais substantivo e menos descritivo, o que de facto é conseguido, pois se observa uma nítida alteração semântica entre uma e outra versão, no sentido de um interiorismo de percepção que se observa até no

significado novo e mais intenso que adquirem as interrogações na versão mais recente e depurada. O clima interrogativo é, por seu lado, reforçado com substituição de duas reticências por pontos de interrogação, que assim passam a ser nove (no texto primitivo eram sete). Outros exemplos se encontram ao reler paralelamente as primeiras versões e as de *Trabalho Poético* em que as interjeições e versos interjectivos como «Que dura voz me dais, ó tempos!» (In *Choro*, da mesma época) exclamações e reticências são sistematicamente abolidos. Esta re-escrita tardia reflecte um novo estado de espírito do autor, que fica ilustrado pela alteração de

«Aos que virão depois de mim
caiba em sorte outra esperança:
e sejam estes versos
achas no lume da esperança!»

para

«Aos que virão depois de mim
caiba em sorte outra esperança:
o oiro depositado
Nas margens da lembrança.»

(Poema *Elegia de Coimbra*)

em que a supressão da exclamação é acompanhada de uma inversão do significado (de esperança para lembrança). Também assim se manifesta uma tentativa de abstractização da linguagem como facto marcante, passando de referencial a metafórica.

Tais exemplos são suficientes para demonstrar que, da velha cisão entre forma e conteúdo, tão cara aos primeiros Neo-Realistas, pouco resta — e que a partir dos

anos 50 ela se tornou cada vez mais insustentável como veículo precisamente de uma literatura de pendor dialéctico e actuante. Ora, a crítica mais pertinente a fazer ao Neo-Realismo é não ter sabido ser dialéctico, tendo preferido um sentido realista imitativo, que esteticamente estava próximo da poesia do século XIX e que só tematicamente dele se diferenciava, quando toda uma Poética da Contradição tinha sido já ensaiada em português pelo *Orpheu* e toda uma dialéctica da percepção estética tinha sido feita por Fernando Pessoa. Poéticas estas de vanguarda que poderiam e deveriam ter sido tomadas em consideração como ponto de arranque polémico para uma nova poética assente no materialismo dialéctico ³⁴.

Em vez disso, o ponto de referência contextual escolhido para o arranque da polémica foi a *Presença* e a Arte pela Arte. Ao fazerem isso, os neo-realistas não escolheram bem os seus verdadeiros interlocutores, e caíram no alçapão do idealismo literário não dialéctico que é o terreno da alternativa «arte-pela-arte» ou «arte-por-qualquer coisa». Terreno equívoco e estéril, face à natureza específica da poesia portuguesa ³⁵ (e não só da vanguarda). — Daí que nos anos 50 venha a ser necessário um realismo-contraditório («Árvore») que vem a ser uma fonte de vanguarda — ideologicamente afim do Neo-Realismo — mas muito mais adequado literariamente e extremamente fecundo pois dele surgirão a Poesia-61 e a Poesia Experimental nos anos 60 ³⁶.

O Surrealismo em Portugal aparece como uma hidra de várias cabeças, propondo uma revisão ou um recomeçar da própria ideia de vanguarda, perante o já longínquo Futurismo; o desconhecimento geral do Sensacionismo; o novo academismo Presencista; a ortodoxia da polémica contra a arte-pela-arte conduzida pelos primeiros neo-realistas; e, de um modo geral, contra a tristeza imposta pelo fascismo. Tristeza que se repercutia em todos os aspectos da vida cultural através de um falso modernismo imposto pelo SNI — que nas artes plásticas produz uma horrorosa «Exposição do Mundo Português» em 1940 e na literatura alimenta a mediocridade do Prémio Antero de Quental, tudo à «sombra protectora» da brutalidade estúpida da censura. Uma acção de vanguarda é portanto necessária, para denunciar, desmistificar, inovar, desvincular até a criatividade dos assaltos do poder fascista, que se chega a reclamar abusivamente do Moderno e até do *Avant-garde*.

Mas o Surrealismo é um movimento de origem francesa, típico dos anos 20, em que se misturam, um tanto anarquicamente, influências de DADA, de Freud e de conotações marxistas. De DADA herda o humor (dito agora negro) e a desmi(s)tificação aliada à acção pelo absurdo e pelo lúcido; de Freud o gosto pelo subconsciente, pela psicologia de profundidade, pelo onírico, pelo automatismo, pelo simbólico; do marxismo a acção política baseada na denúncia do poder económico e cultural burguês. É, pois, natural que o Surrealismo chegue a Portugal pela via da importação, sendo António Pedro o primeiro que se propõe como Surrealista Português, ainda nos anos 30. Hoje, e numa perspectiva

de releitura, teremos que citar o esquecido Edmundo de Bettencourt (ligado à *Presença* mais por acasos de geração e geografia) como um poeta precursor de um possível Surrealismo português ³⁷. Mas tudo isto se passa antes da guerra de 1939/45 e o Surrealismo português só depois dessa guerra adquiriu foros de Movimento e de Vanguarda.

De António Pedro dir-se-á que ele foi, mais do que outra coisa, um homem-vanguarda, e como tal, inconveniente no panorama artístico do seu tempo e depois. Como Surrealista ele afirma principalmente o voluntarismo como factor de inovação e de revolução:

«Porque sou Surrealista?

1.º — Porque assim me apeteceu.

2.º — Porque um dia descobri que no céu só havia nuvens e na terra transformações. Nesse dia, despovoando-se os abismos fictícios da invenção do homem, descobri que o seu povoamento era conveniente para tudo o que não é conveniente. E porque assim me apeteceu.

3.º — Porque um dia descobri que, no homem como nas cebolas, havia uma série de capas sobrepostas para lhe taparem o que, lá dentro, é realmente de aproveitar. Nesse dia, verificando que todos esses entraves eram, de facto, muito mais tenebrosos do que as cadeias em que se fala de liberdade, descobri também que o encontro com a liberdade tem a vantagem de ser inconveniente para tudo o que não é conveniente. E porque assim me apeteceu.

4.º — Finalmente e sobretudo, porque assim me apeteceu.»

Catálogo da Exposição Surrealista
(Lisboa, Janeiro de 1949)

Voluntarismo que é um misto de intuição e de razão, um misto de simbolismo fantástico e de construtivismo ³⁸. Construtivismo que se manifesta nos *Poemas dimensionais* (1936), no *Aparelho Metafísico de Meditação* (1935), no *Poema no Espaço* (1935), que são nitidamente precursores da poesia visual e experimental da década de 60 — enquanto o simbolismo fantástico se manifesta por seu lado em toda a sua pintura surrealista. Mas no Poeta António Pedro se podem ainda detectar indícios de um tratamento de linguagem que precede Jorge de Sena em textos de poesia «provocantemente narrativa e barroca» (Eduardo Lourenço, 1979) ³⁹ que se ligam obviamente ao que viria a ser a poesia das décadas de 50 e 60, extravazando assim para fora do âmbito surrealista.

O Surrealismo, esse encontrou no Portugal do imediato pós-guerra um meio propício para se transplantar numa espécie original e profundamente eficaz. As exposições surrealistas de 1949 ⁴⁰ e 1952 (Exposição da Jalco, de Fernando Lemos, Fernando Azevedo e Vespeira), os debates do JUBA e as conferências de Pedro Oom, são manifestações que pelo seu arrojo marcam a vida cultural de Lisboa e vão influenciar muitos jovens. Publicações como *Cadernos de Poesia*, 2.^a série, e a Antologia *Córnios*, de José Augusto-França, mostrarão o lado erudito do Surrealismo português, enquanto a Editorial Contraponto, de Luís Pacheco, edita, entre outros então desconhecidos ⁴¹, António Maria Lisboa, Mário Cesariny de Vasconcelos e dois números de uma revista, procurando um Surrealismo que através da poesia se manifestasse preferencialmente.

Os grupos surrealistas tiveram sempre existência polémica e de certo modo fantasmagórica, o que aliás era de uma enorme eficácia na desarticulação da pacóvia vida

cultural de Lisboa em que um bipolarismo dominava, convenientemente alimentado pelo fascismo dominante: de um lado, a teoria da neutralidade da arte de herança Presencista e representada eclecticamente e inocuamente pelos jovens de «Távola Redonda» no começo da década de 50; do outro os neo-realistas de raiz marxista, na função certa da resistência e da denúncia. O Surrealismo é, por isso, invectivado e amaldiçoado, ou seja, reconhecido implicitamente como a vanguarda típica dos anos 40 e começo da década de 50. A sua prática de vanguarda vai assim desde a acção ética de denúncia inconformista, passando por uma espécie de boémia tipicamente lisboeta (grupo do Café Gelo) até às práticas ocultistas (António Maria Lisboa) até à inovação textual (Mario Cesariny) ou até ao humor como prática textual, ligado aos poetas sarcásticos, facetos e conceptistas (Alexandre O'Neill), constituindo uma espécie de *underground* em que o modo de assumir a pequenez e o nojo da vida política e cultural portuguesa se transforma, com o aparecimento de uma nova geração de surrealistas, no Abjeccionismo ⁴², que é uma forma de satanismo surrealista, contrapondo-se a um certo angelismo que era caro a André Breton.

Este ponto, importante para avaliar o enraizamento activo e a originalidade do Surrealismo-Abjeccionismo na vida portuguesa, é posto em destaque por Jacqueline Risset em *Quaderni Portoghesi*, n.º 3 ⁴³.

«Breton, decerto, beneficiou sempre de uma espécie de culto por parte dos surrealistas portugueses — é prova disso o manifesto de 1966 sobre a sua morte, que tem por título: *Não há Morte na Morte de André Breton*. Mas, significativamente, existe uma pequena e decisiva variante de Pedro Oom, um dos fundadores do movimento abjeccionista, à famosa frase do

segundo manifesto no qual se declara a crença na surrealidade. Citamos as duas frases em português como Pedro Oom as cita em epígrafe na antologia *Surrealismo e Abjeccionismo*: «Tudo leva a crer que existe um certo ponto do espírito de onde a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incommunicável, o que está em cima e o que está em baixo deixam de ser apercebidos contraditoriamente.» (*André Breton*)

«Tudo leva a crer que existe um certo ponto do espírito de onde a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incommunicável, o que está em cima e o que está em baixo deixam de ser e não deixam de ser apercebidos contraditoriamente.» (*Pedro Oom*)

Nesta correcção, que insere a contradição no ponto em que para Breton ela acabava por definição de funcionar, revela-se uma distância tomada seguramente de um ponto de vista de tipo dadaísta, mas com uma lucidez que indica de algum modo uma antecipação, ou, mais precisamente, a queda de uma ilusão espiritualístico-unitária. Vence a contradição: é o que diz a minúscula correcção de Pedro Oom, descobrindo na figura respeitada do Mestre o seu lado de «rebelde angélico» e de aspiração à unidade pacificante.»

Sob o ponto de vista textual o Surrealismo move-se principalmente no âmbito de uma imagística absurda mas a que não são alheias práticas de construção do texto muito rigorosas, principalmente na poesia de Mário Cesariny de Vasconcelos. Muitos textos surrealistas evidenciam uma lógica-ao-contrário, recorrem a técnicas pseudo-casuais decolagem de textos (e imagens) como por exemplo o chamado «cadáver esquisito»⁴⁴ ou desejam-se apenas automáticos, revelando assim, e mais que tudo, uma preocupação precisamente com o rigor da própria construção textual como meio de atingir uma alta

eficacidade de acção desmistificadora, que, esta sim, é a preocupação dominante dos surrealistas portugueses ⁴⁵. Mas, apesar de todo esse trabalho sobre o texto, o uso da imagem surrealista nunca deixa de ser convencional, dentro de uma estética do símbolo. Imagem que pode ter ou não referente imediato, que pode ser distorcida ou contraditória mas que não é capaz de abandonar o carácter descritivo do discurso, para que a escrita se torne substantiva e plenamente autónoma (capaz por isso de agir por si própria como desmistificante) o que só virá a ser especificamente realizado pela Poesia Experimental da década de 60. A prática do texto surrealista está portanto posta ao serviço de um projecto que só se pode realizar através da poesia, mas que lhe é alheio, ou que está para além dela.

Torna-se necessário, porém, estabelecer uma distância em relação às tentativas de utilização dos meios literários como meros instrumentos para. É que para os surrealistas a poesia é a única chave e isso confere às práticas textuais todo um estatuto de especificidade mágica. Não é tanto pelo texto em si e pelas suas propriedades como texto que é necessário cultivar e aprofundar as suas leis de construção, mas muito mais como práticas de revelação, de propiciação pelas acções de que o próprio texto é capaz, virtual ou materialmente, enquanto é escrito ou quando é comunicado. Esta posição mágica ou transcendente perante a escrita é principalmente característica de António Maria Lisboa, enquanto Mário Cesariny se inclina mais para a mágica como prestidigitação e para o texto como lugar onde se dão as transformações reveladoras, de algo que não é o texto ⁴⁶.

Já no pendor abjeccionista a função mágica é de certo modo uma componente da função crítica desmistificadora, principalmente de carácter político, em que o humor e o absurdo (aparente?, procurado?, evidente?) são parâmetros característicos. O Abjeccionismo como prática de vanguarda seduz muitos jovens poetas que assim encontram uma via para o «protesto» que sabem necessário e que lhes é vital. Como movimento de protesto o Abjeccionismo é precursor em relação aos movimentos internacionais devendo ser tomada em consideração uma vez mais a situação de repressão política em Portugal, que a guerra colonial da década de 60 agravou. Por isso o Abjeccionismo prolongou a acção do Surrealismo, tornando-o mais especificamente português. Mas se em António Pedro o Surrealismo é um voluntarismo com toda a carga explosiva que uma decisão desse tipo pode ter numa sociedade fechada, já para as novas gerações Surrealistas — abjeccionistas e post-surrealistas do início da década de 60 — ele é uma forma, a única, de viver e sobreviver, no Portugal que lhes é dado-imposto. E António Barahona da Fonseca escreverá:

«Se não fosse o Surrealismo eu não amava apaixonadamente
«Se não fosse o Surrealismo eu não sabia ler
«Se não fosse o Surrealismo eu não tinha esperança.»

(In *Grijo*, 1970 — Homenagem ao Surrealismo)

Entre estas duas atitudes, de certo modo simétricas, realiza-se, pratica-se, encerra-se um ciclo em que mais do que nunca se vive realizando existencialmente as

intuições-rationais órficas de Fernando Pessoa sobre Portugal-país-absurdo ⁴⁷.

— Mas absurdo, como?

— Abjeccionistamente.

6. REALISMO CONTRADITÓRIO:

«A ÁRVORE»; A RUPTURA DE 60

A ideia de um «realismo contraditório» como conceituação teórica da posição assumida no início da década de 50 pela revista *Árvore* ⁴⁸ corresponde a uma necessidade crítica de entendimento de uma fase de transição excepcionalmente fecunda da poesia portuguesa do pós-guerra 39/45, paralelamente ao Surrealismo.

Não se pode dizer que *Árvore* tivesse postulado uma posição de vanguarda no sentido das primeiras vanguardas, pois lhe faltaram os elementos exteriores da agressão e do escândalo, que deliberadamente evitou. Mas possuiu uma enorme energia de «re-começo», partindo da plataforma ideológica que o Neo-Realismo criara. Re-começo que, esse sim, é típico das novas vanguardas dos anos 50 e 60. E, de facto, a poesia de *Árvore* possibilitou em termos teóricos e em prática textual a eclosão tanto de Poesia 61, como da Poesia Experimental ao propor um repensar da ideia de realismo em poesia. Mas não só a poesia jovem do imediato pós-guerra era, entre nós, de iniciação realista. Lembremo-nos de que, por exemplo, os primeiros quadros de alguns pintores surrealistas e abstractos são nitidamente realistas ⁴⁹. Por seu lado, os Poetas de *Árvore* que vieram a revelar-se principalmente depois de 1951, tiveram uma aprendizagem de exemplaridade humana com os melhores poetas realistas

da geração precedente. Citem-se, por exemplo, Antônio Ramos Rosa, Raul de Carvalho, Egito Gonçalves, como poetas típicos de *Árvore*. No entanto, a inevitabilidade social de uma percepção fragmentada, o paralelo descobrimento do dinamismo do subconsciente, a urgência da revelação do ser nas novas situações do pós-guerra 39/45 e até na premência da estruturação de um novo mundo onde temos forçosamente de sobreviver, criaram as condições para que esses artistas e poetas jovens, deixando progressivamente os cânones de uma arte restritamente realista, fossem desenvolvendo e criando uma arte marcada e estruturalmente sobrerrealista — uma arte de sobrevivência no caos. Nessa metamorfose, encontraram um apoio decisivo na obra polivalente de Fernando Pessoa, no cosmopolitismo de Álvaro de Campos, na coerência interna que contraditoriamente se revela na fragmentação antológica da sua obra. Nele, Fernando Pessoa, os poetas jovens encontraram o guia que, conduzindo-os até uma possibilidade de identificação com a problemática universal do tempo em que viviam, lhes abria as portas para as equações do futuro ⁵⁰.

É também importante notar que na complexidade das ideias, das raízes e impulsos culturais, o exemplo dos poetas da Resistência Francesa ⁵¹ as novas interrogações do pós-guerra e a corrente existencial, têm um forte apelo ⁵². O postulado básico do Existencialismo, ou seja, a prioridade da «existência» sobre a «essência», é de pendor realista. Isto é, o Homem verifica-se primeiramente como Homem que está no mundo — em situação no mundo. Mas logo se dá uma contradição: a prioridade da existência é o primado da subjectividade (a existência verifica-se pela faculdade de auto-expectação). O Homem

encontra-se primeiramente a si próprio no mundo. Trata-se, pois, de uma contradição básica que define toda uma vivência específica e toda uma percepção e concepção do mundo. O significado filosófico de «realismo» pode ser sintetizado na verificação da independência dos objectos em relação às percepções do sujeito. Ora no Existencialismo a verificação da própria existência do sujeito dá-se pela possibilidade de ele se encontrar independentemente de si próprio no mundo — mundo que no entanto só pode conhecer através das suas percepções, da sua subjectividade. Esta é uma posição muito semelhante às dos novos artistas e poetas da década de 50, que, sem poderem abandonar um realismo básico, sabem que para poderem criar a sua arte e livremente estruturá-la num tom maior têm que partir da subjectividade. Sem isso, eles se comprometeriam como artistas, e se negariam como Homens.

A independência dos objectos em relação ao sujeito, é irrecusável no campo da nossa experiência diária histórica. Mas, por outro lado, só tomamos contacto com esses objectos independentes em si próprios através da nossa percepção. E, para nós, os objectos são o que a nossa percepção nos dá deles. Sabe-se que, fenomenologicamente, é impossível estabelecer relações directas entre as sensações e as percepções. As percepções dependem fundamentalmente do sujeito, tal como indirectamente dependem do objecto. O que o objecto é para o sujeito, é, em parte dominante, o que o sujeito é perante si próprio. É nestas possibilidades de contacto com o mundo que o artista cria a sua obra. O processo, se tem uma base realista, toma-se logo realisticamente contraditório, pois, pela sua específica

percepção, o sujeito estrutura os objectos de um modo *sui generis*.

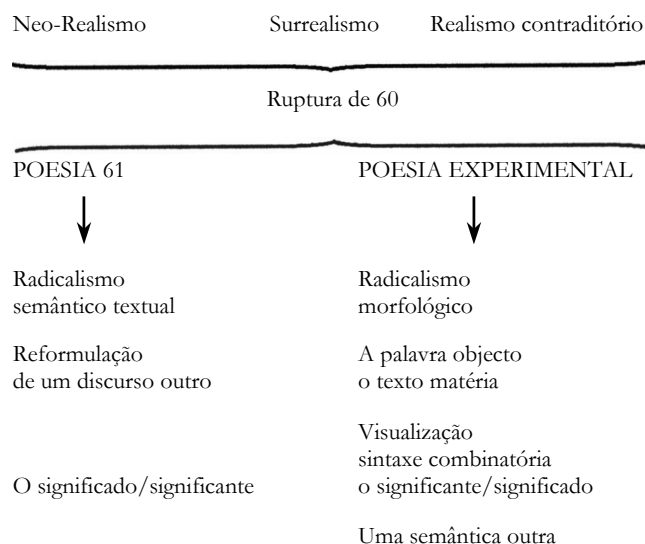
Afigura-se que esta idealização caracteristicamente original é a base psicológica da percepção como ponto de partida para a criação artística ⁵³.

Uma evolução típica se verifica no poeta António Ramos Rosa ⁵⁴. Nos poemas de *O grito claro*, que datam de 1945 e 1952, são nítidas uma imagística e uma vivência de ascendentes realistas. Nos poemas que se lhe seguem, em *Viagem através de uma Nebulosa*, assiste-se a um progressivo assumir do real a partir da subjectividade, a par de uma imagística de índole nitidamente sobrealista. Mas Ramos Rosa não é surrealista. Ele vem já depois, como herdeiro, não de uma técnica surrealista, mas sim existindo num mundo sobrealizado. Depois do alargamento e aprofundamento do campo de acção da poesia, que trouxe a experiência surrealista, já não é lícito nem mesmo possível ignorá-la. Mas não ignorar a experiência surrealista não equivale a ser-se surrealista ⁵⁵. É antes trazer essa experiência para o nível da realidade quotidiana, como arma de análise e de entendimento.

E o mundo da década de 50 justificava essa atitude. Ora vejamos: a arte realista corresponde a uma atitude de luta declarada. A arte surrealista corresponde a uma necessidade de sobrevivência no caos, resultante da guerra. A percepção surrealista é corrosiva — porque o mundo real, corroído, cai em pedaços e a arte surrealista denuncia metafisicamente (dir-se-ia até, mediunicamente) a evidência desagregada do real. E essa denúncia passa a fazer parte do equipamento mental e sensível de todos os homens. Mas o caos do pós-guerra é uma situação instável. A vida tem de voltar a organizar-se. Uma poesia construtiva, e francamente projectada no futuro, é uma

necessidade premente. Finalmente, nos mais recentes poemas, e a partir de *Voz inicial* (1960) e de *Sobre o rosto da terra* (1961), a orgânica dos poemas de Ramos Rosa é claramente espacial, e a percepção do mundo que os origina é de carácter fenomenológico, a linguagem é substantiva, propondo-nos um espaço aberto e livre, pleno de ecos repercutindo contrastes de luz e sombra, em que, num caminho de palavras, o poeta se encontra e define a si próprio em «um intervalo entre tudo e eu»⁵⁶.

Entre os poetas da década de 50, poderíamos traçar esquemas de evolução muito semelhantes quanto à problemática geral, mas a exemplaridade da poesia de Ramos Rosa é bem patente. A sua validade humana e estética pode ser assumida como óbvio ponto de partida para uma nova meditação sobre o fenómeno poético e a criação artística. Poesia que surge num espaço aberto e amplo de novas perspectivas e possibilidades de significação, sem no entanto poder abdicar do passado, pois é herdeira natural não só do Realismo combatente, como do Surrealismo sobrevivente. Esta arte apercebe-se de um mundo desfeito — atomizado — em que mergulha as raízes, e que deve reestruturar, arriscando-se totalmente no caminho do futuro. Por isso é uma poesia de vanguarda que assentará numa atitude filosófica de «realismo contraditório» e usará os materiais imagísticos e técnicos adquiridos ao longo de todo o processo poético moderno. Estas serão as suas bases. As suas razões estão na própria vida e dignidade humanas, que é preciso manter nas novas situações que o futuro vai propondo e impondo. Bases e razões que cabe aos artistas consciencializar nas suas criações. Tal colocação teórica produz, no campo dos anos 60, a chamada «ruptura de 60» que pode ser assim esquematizada⁵⁷:



Esta «ruptura de 60» pode dizer-se que consistiu numa mudança radical da posição do poeta perante os seus instrumentos de trabalho: a escrita, a linguagem. A poesia não é agora mais instrumento, nem retórico nem ideológico nem moral. A poesia, por outro lado, não é mais sentimento nem sentimentalismo. A poesia não narra, não serve, nem é mais discursiva. A poesia substantiva-se. É uma operação linguística que tem como meio a escrita e como objectivo a sua própria renovação. Tal colocação assume a prática de uma vanguarda, precisamente por se colocar fora de todos os sistemas de comunicação existentes no fim da década de 50, e por, com isso mesmo, se revelar na prática capaz de desconstruir os discursos vigentes e reconhecidamente aceites. Marginal por isso e estruturalmente inovadora, a ruptura de 60 desde logo revelou duas facções ou

pendores que se manifestaram através de duas publicações: *Poesia 61* (1961) e *Poesia Experimental*, 1 e 2 (1964 e 1966), posições que correspondem às caracterizações dadas no esquema anterior. Estas duas linhas de pesquisa, embora próximas na origem e motivação, não se têm mostrado conciliáveis, oferecendo a *Poesia 61* uma continuidade aos aspectos menos vanguardistas da *Árvore*, e reivindicando a *Poesia Experimental* uma posição de vanguarda, principalmente na importância dada às coordenadas visuais e morfológicas do texto-poema.

Apenas como apontamento de carácter histórico note-se que a ruptura de 60 teve os seus antecedentes — não só na poesia de *Árvore*. O próprio Realismo Contraditório pode ser já detectado num poeta da *Presença* que significativamente logo dela se desligou: Adolfo Casais Monteiro. A sua poesia, pelo tratamento específico da linguagem, apresenta efectivamente características textuais da maior importância para a poesia dos anos 40 e 50. Basta apontar desde o seu primeiro livro, *Confusão* (1929), uma perspectiva probabilística (mallarmiana? experimental?) para a criação poética: (*A pena joga com palavras ocas / atira-as ao ar a ver se ganha ao jogo. / os dados caem: são o Poema. Ganhou.* — Últimos versos do Poema *Poeta*). A esta noção de poema como resultado de um jogo logo se junta a noção da anterioridade do significante sobre o significado, já que «no verso nasce à palavra uma verdade» como se diz no poema *Aurora*, de 1954.

Também uma concepção fenomenológica da percepção contribui para nos confirmar a poesia de Adolfo Casais Monteiro nessa qualidade de precursora ou

de impulsionadora da poesia das gerações seguintes, procurando desesperadamente uma solução entre o sonho e a realidade ou, de um modo mais sistemático, entre o idealismo e o realismo, como é manifesto no poema *Duplicidade*:

A realidade é só uma, mas aí,
uma só para cada um.
Dois são duas realidades
que fingem ser uma só
nas esquinas do acaso
— ou da necessidade, porque não?

(In *Voo sem pássaro dentro* — 1954)

Mas um outro antecedente deve ser referido, que por mais próximo teve grande influência no desencadear da ruptura de 60. Trata-se de uma erupção de poesia de tipo barroco que ocorreu na segunda metade da década de 50 e que se manifestou em poetas jovens surgidos à volta de 1957, polarizando a atenção criativa nas virtualidades do texto considerado em si próprio, constituindo ao mesmo tempo um adestramento da produção da literalidade que prepara a eclosão de *Poesia 61* e da *Poesia Experimental*.

7. POESIA EXPERIMENTAL

O primeiro caderno da publicação antológica *Poesia Experimental* ⁵⁸ apareceu em 1964, três anos após o início da guerra colonial mas quando era passado já o choque de surpresa que o seu início provocou no país e quando se revelava já o seu absurdo, mesmo perante a generalidade da população menos politizada.

Viviam-se então anos tensamente contraditórios. Por um lado chegavam da Europa e do mundo ondas de abertura, de inovação, de protesto, em suma de reformulação política, cultural e social, com todos os ingredientes que hoje definem para nós a década de 60 e que culminaram em Paris no Maio de 68. Por outro lado, internamente éramos dilacerados por um clima opressivo de sacrifício inútil e injusto, tanto para nós próprios como para as vítimas da política de Salazar em África. Da Europa chegavam a música contemporânea (concreta e electrónica), a música *pop*, os Beatles e a mini-saia. Chegava o cinema novo cujas fitas, mesmo truncadas pelo cerco da censura, nos traziam ecos aliciantes da nova sociedade. Chegavam a arte *pop* e a arte *op*. Chegava a possibilidade antevista de uma sociedade do lazer (que hoje sabemos ser totalmente utópica). E era forte o impacto destes e de outros factos culturais, como o Novo Romance, o informalismo nas artes plásticas, o estruturalismo com Levi-Strauss e as teorias de MacLuham sobre a importância dos novos meios de comunicação na era electrónica. Impacto que numa sociedade provinciana oprimida e fechada como a nossa (que se auto-marginalizava e se dilacerava numa guerra colonial de antemão perdida) parecia maior ainda do que de facto era.

É, pois, numa sociedade traumatizada e eivada de contradições internas e externas que a *Poesia Experimental* aparece, propondo ainda mais o reforço dessas contradições e desses traumas através da desconstrução do discurso que suportava ideologicamente essa sociedade. Um dos objectivos claramente expressos no catálogo da exposição «Visopoemas» (Lisboa, Janeiro de 1965) era essa mesma desconstrução através de uma

conceituação que, pela sua novidade e carácter imediatamente prático, causaram um escândalo que apenas serviu para confirmar a sua adequação e necessidade: «Se a vanguarda é necessária na desmistificação das estratificações sociológicas anquilosadas (quaisquer que elas sejam) a poesia experimental é já a maturidade do CAOS como rigor da invenção — vide princípios da entropia: medida da desorganização de um sistema, o grau de entropia do universo está em constante aumento. O trabalho criador do artista experimental é precisamente criar estruturas atomizadas de grande entropia, pois quanto maior for a entropia dessas estruturas maior será e mais vasta será a informação possível — baseada no cálculo das probabilidades. O utente do poema que se aperceba das informações de que for capaz. Por isso e para isso aqui se experimentam os objectos e as pessoas em actos vulgares muito simples deliberadamente fora do seu contexto organizado quotidiano — redescobrimo o caos com as nossas mãos — experimentando.»⁵⁹

Não admira que a poesia experimental tenha sofrido incompreensões e desfigurações de toda a ordem já que, como poesia, ela propunha valores e recursos que não eram exclusivamente literários (Poesia visual e objectual) mas que eram especificamente poéticos; como ideologia ela se reclamava principalmente da liberdade como factor indispensável de acção social desmistificadora, liberdade exercida principalmente através do trabalho sobre a linguagem e sobre uma prática que se traduzia na desconstrução não só do discurso oficial vigente mas também dos discursos literários ou paraliterários da oposição política ao regime. Por outro lado, a programática inovação de que era portadora, ia desde o

tipo de intervenção cultural através de *happenings*, acções dadaístas e provocações lúdicas, até ao dismantelar das leis do próprio discurso poético, mesmo o das poéticas mais recentes e consideradas como vanguarda ⁶⁰, que até os jovens da *Poesia 61* tacitamente aceitavam. Tal acção destrutiva era ainda acompanhada do desrespeito pela noção de qualidade como absoluto padrão para a apreciação da poesia, o que punha em xeque a crítica praticada nos jornais (por exemplo por João Gaspar Simões) favorecendo, em vez disso, valores mais pragmáticos, objectivos e construtivistas, tais como a estrutura da construção do texto, quer visual, quer fonética, quer morfológica, ou a transgressão produtora da própria autonomia textual, ou o isomorfismo conceptual-visual do poema concreto ⁶¹.

É assim que quase toda a Poesia Experimental portuguesa produzida a partir do início da década de 60, se pode inscrever dentro de uma denominação geral de «poesia espacial», uma vez que as suas coordenadas visuais são dominantes. De facto, foi e é no campo das experiências visuais e espaciais do texto considerado como matéria substantiva de que o poema se produz que a pesquisa morfológica, fonética, sintática e semiológica se projectou e projecta.

Dois acontecimentos antecederam o aparecimento em Portugal de manifestações originais da Poesia Experimental: primeiro, a rápida visita a Lisboa de Décio Pignatari ⁶² em 1956 (sem resultados significativos) após o seu já histórico encontro com Gomringer ⁶³; segundo, a publicação em 1962, pela Embaixada do Brasil em Lisboa, de uma pequena mas excelente compilação da Poesia Concreta do Grupo Noigandres — São Paulo —

Brasil ⁶⁴ (ano em que eu próprio publico *Ideogramas*, reunindo poemas de 1961).

Em Portugal nunca houve, no entanto, um grupo organizado de poetas «concretos», tendo a Poesia Concreta interessado a determinados poetas em determinada altura, como via de alargamento da sua pesquisa morfosemântica. Assim, podem até assinalar-se exemplos esporádicos de poemas com uma coordenada visual, ou com uma organização na página, tanto em Mário Cesariny de Vasconcelos como em Jaime Salazar Sampaio ou em Alexandre O'Neill, na década de 50 ⁶⁵. Mas é o «experimental» da década de 60 que virá a ser propriamente criativo neste aspecto, e servindo até (centrando-se em Lisboa) de difusor da Poesia Concreta, principalmente para o Reino Unido, tal como o testemunham Dom Silvestre Houédard e John Sharkey, respectivamente em *Quadlog*, 1968 e em *Mindplay — an anthology of British Concrete Poetry*, Lorrimer Publishing, Londres, 1971 ⁶⁶.

Dentro do âmbito específico da poesia portuguesa, a Poesia Experimental é ainda hoje assunto polémico, o que indica não ter ela perdido entre nós a posição (certa) de *out-sider*, o que, se por um lado provém da sua força de vanguarda desmistificante de um discurso insignificativo, por outro lado é também testemunho de um pesado apego português a um discurso sentimental ou retórico, falsamente tradicional. Porque o estudo da Poesia Barroca (de que Affonso Ávila é um precursor), que está actualmente em curso na Torre do Tombo em Lisboa por Ana Hatherly, decerto nos dará um outro entendimento da tradição poética portuguesa e uma outra noção de vanguarda, podendo até falar-se em arqueologia da Poesia Experimental.

Na equipa que fez o número um da revista *Poesia Experimental*, em 1964 (António Aragão, António Ramos Rosa, António Barahona, E. M. de Melo e Castro, Herberto Helder, Salette Tavares) nem todos tomaram o caminho da Poesia Experimental — mas isso é o resultado do aberto eclectismo desse movimento, em que os interesses dos participantes iam desde o post-surrealismo ao mais ortodoxo concretismo passando pela fenomenologia. Alguns afastaram-se até completamente de qualquer atitude experimental.

Com a Poesia Experimental pode dizer-se que se propunha pela primeira vez em Portugal uma posição ética ao mesmo tempo de recusa e de pesquisa, em que o primeiro princípio era o de que essa pesquisa é em si própria um meio de destruição do obsoleto, uma desmistificação da mentira, uma abertura metodológica para a produção criativa. O segundo princípio seria o de que essa produção criativa se projecta no futuro e encontrará sempre o modo certo para agir no momento exacto, quando o povo e a língua dela necessitarem ⁶⁷. E foi efectivamente o que aconteceu logo após o 25 de Abril de 1974, com a explosão visual que invadiu, cidades, vilas, aldeias e estradas de Portugal.

Mas, no começo da década de 60, estava-se bem longe de supor realizáveis tais intentos. O caminho era um resolutivo NÃO ao triste «caldo cultural» que era obrigatoriamente servido (sentimentalismo, discursivismo, patrioteirismo, idealismo místico, vedetismo, oportunismo, brilhantismo, sebastianismo, provincianismo, carreirismo, etc., etc.). Tal radicalismo, convém não esquecer, tinha uma razão e uma função profundamente estruturadas na realidade social e cultural portuguesa e visava mais do que uma intervenção

imediate a curto prazo no imediato da pobreza, obscurantismo e silêncio dominantes. A Poesia Experimental sempre colocou os seus objectivos a longo prazo, acreditando que só assim contribuiria para que ele fosse menos longo. E aceitou o repto da pobreza e da escassez de meios que era parte do contexto socioeconómico português.

Assim, não se dispunha praticamente de nada: nem de estúdios sonoros ou de imagem, nem de sofisticado equipamento, nem sequer de quaisquer subsídios ou estímulos. Deste modo, se enfrentou, de mãos e olhos nus, o alvorecer da era electrónica e cibernética, no Portugal dos anos 60. Certamente por isso, do trabalho de todos os poetas «experimentais» ressalta como característica dominante a desmaterialização, o uso de materiais fracos e uma forte conceptualização. Uma situação contraditória está, portanto, no subsolo «experimental» português: a necessidade de resistir materialmente através da linguagem como material de comunicação e a impossibilidade material de usar os devidos e adequados materiais...; a necessidade de radicalmente negar e destruir a situação ideológica e linguística vigente e simultaneamente propor as bases de um construtivismo progressista. A carga dialéctica destas contradições foi experimentalmente resolvida através das próprias obras produzidas e pelas propostas de intervenção activa, mais do que por uma teorização prévia. Sendo essa teorização, quando ela existiu, apenas no sentido de uma intervenção didáctica ou de uma explicação justificativa ou informativa, *a posteriori*, dada a título pessoal e nunca colectivamente.

Seja como for, é hoje possível detectar algumas das características da metodologia da Poesia Experimental

pela análise das obras dos seus poetas. Assim, acentue-se que a noção de «obra aberta» proposta por Umberto Eco em 1961 teve forte repercussão bem como a já citada noção de «entropia» ⁶⁸ que desde logo assumiu dois sentidos opostos:

a) o aumento da entropia na desconstrução de um sistema obsoleto: o político e o ideológico;

b) a luta contra o aumento de entropia, através do reforço da construção da linguagem e dos objectivos da comunicação.

A estes conceitos junta-se a noção de uma gramática combinatória que, no nível das grandes metáforas, será a base estrutural da poesia de Herberto Helder; no nível da estrutura frásica e da pesquisa semântica, será desenvolvida por E. M. de Melo e Castro; e no nível das variações probabilísticas por Ana Hatherly.

O texto como gerador de probabilidades é até um outro conceito global que é posto em jogo de uma forma objectiva, probabilidades de acção e de significação que só no texto e pelo texto se podem realizar, o que transforma esse texto, substantivamente, num programa. O texto programa. O texto lugar de transformação. O texto operação produtora de sentidos. Eis algumas das novidades da Poesia Experimental, que assim propunha materialmente uma materialidade para o texto poético. Materialidade que será confundida pela crítica e até por muitos jovens com a velha querela dos formalismos e da dicotomia forma/conteúdo.

No entanto, o mundo é já outro. A teoria da informação, a linguística, a semiologia, a dialéctica fornecem-nos conceituações mais subtis e mais

adequadas; e noções como ambiguidade, redundância, contradição, síntese, são instrumentos indispensáveis para quem se preocupar com a fundamentação teórica da vanguarda. Vanguarda, agora, facto semiológico por excelência, num mundo de sinais que certamente não são, nem nunca foram inocentes.

8. O VISUALISMO POPULAR

Após a queda do fascismo português (25-4-1974) começa a manifestar-se exuberantemente uma forma de arte visual colectiva e de cariz popular que invade as cidades, vilas e aldeias nas paredes das casas e se estende pelas estradas nos sinais de trânsito e nos muros. São inscrições e contra-inscrições, painéis, cartazes e intervenções sobre as placas de sinalização, tudo servindo como suporte ou como activo interveniente nas mensagens políticas que se deseja comunicar ⁶⁹. Mas uma atenção mais cuidada na leitura de tais inscrições visuais revelará que não é só o factor político que está em jogo. E descobriremos a inventividade gráfica e conceptual; a transferência de código operada através da utilização dos sinais de trânsito não só como suporte, mas integrando-os na própria mensagem a transmitir; a dinâmica das intervenções simultâneas ou contraditórias; os desvios semânticos operados através de subtis alterações gráficas de mensagens previamente já inscritas no muro; o humor e até o claro e atrevido jogo lúdico tanto quanto a denúncia certa e o prazer de escrever livremente para todos lerem. Todas estas características levam-nos a considerar tais inscrições, e até pela descoberta do novo na sociedade portuguesa (que elas

claramente são), como uma manifestação da dialéctica sempre latente entre o poético e o político, e como tal uma manifestação de vanguarda.

Vanguarda que é agora, não apenas uma proposta de escândalo ou um voluntarismo, ou uma pesquisa, mas sim uma efectiva realização colectiva pois que é feita por todos anonimamente, ao ar livre e para todos lerem. No entanto, contém todos os três elementos citados: o escândalo (os estratos conservadores logo viram neste visualismo popular um atentado à «estética» das casas e dos monumentos, tal como os primeiros vanguardistas eram apodados de loucos e vândalos). Quanto ao voluntarismo, ele é bem patente na vontade de comunicação que tão vigorosamente revelam. E, finalmente, este visualismo transforma o país num enorme laboratório de pesquisa de comunicação visual, onde se ensaiam formas técnicas e meios que nunca aqui tinham sido empregues colectivamente. Usando de uma liberdade plena este visualismo popular aproxima-se da realização efectiva de uma utopia, visto que nessa liberdade encontra o meio de abolir o marginalismo e integrar a poesia na cidade, cidade que é agora um grande e aberto poema visual colectivo.

III / VANGUARDA: UMA SEMIOLOGIA

Sendo as vanguardas um processo preferencialmente de linguagem elas são estruturalmente uma semiologia. Semiologia que tanto se pode entender no sentido saussuriano de «ciência que estuda a vida dos sinais no seio da vida social»⁷⁰ como através da inversão proposta por Roland Barthes, pela qual «a linguística não é uma parte privilegiada da ciência geral dos signos; é antes a semiologia que é uma parte da linguística; mais precisamente: a parte que toma a seu cargo as grandes unidades significantes do discurso»⁷¹.

Quer um conceito quer outro são operacionais na elucidação das vanguardas, pois que com Saussure elas dão sinais da vida social e, como tais, todas as operações ditas formalistas, ou que incidem preferencialmente sobre os significantes (como as práticas textuais das poesias experimentais, por exemplo) são passíveis de ganhar significado social, não havendo por isso nem Poesia Pura nem sinais inocentes. Nesta perspectiva semiológica todos os sinais significam, mesmo que se não preocupem prioritariamente com essa significação. Os projectos ditos formalistas e experimentais assentam neste princípio quanto às objectivas realizações textuais,

operando nos níveis dos significantes, mais que nos dos significados imediatamente expressos.

Mas a inversão barthiana é também rica relativamente às vanguardas, pois que considerando a ciência dos sinais (semiologia) como parte da linguística, ela reitera e afirma a colocação básica das vanguardas como operações no campo da comunicação linguística atingindo os estratos da modificação social ou da revolução, que todas as vanguardas trazem no seu bojo, mais ou menos explicitamente. Do ponto de vista da semiologia barthiana procurar-se-á determinar o sentido das intervenções de vanguarda nos níveis da significação social. A vanguarda adquire assim o valor de um sinal que ganha significação quando considerado sociologicamente no seu contexto, mas que fora dele se esvazia, historicizando-se, deixando por isso de ser vanguarda.

Ora este processo é precisamente específico da dialéctica das vanguardas: Quando é que uma vanguarda deixa de o ser? — O futurismo de 1911 já hoje não é vanguarda? — A Poesia Concreta ainda será vanguarda? — O Surrealismo poderá continuar a ser vanguarda? Que critérios nos poderão orientar em tais respostas? Um simples historicismo de substituição diacrónica não parece satisfatório, pois que o Surrealismo aparece em Portugal em 1947 com uma força que já perdera em França desde o fim da década de 20. Um simples geografismo de importação cultural ou de colonização é irrelevante e simplista. A Poesia Experimental de pendor visual irrompe na década de 60 em quase todos os países do mundo, sem um prévio acordo e só com remotas intervenções de núcleos pioneiros isolados (Suíça e Brasil). Há pois que recorrer à semiologia, ciência dos sinais, para fornecer a necessária contextualização, que

permite uma compreensão dos fenómenos em termos de significação. Assim, uma vanguarda deixará de o ser quando as suas práticas deixarem de ter o valor do sinal relevante no contexto social em que se propõe. E, no caso das vanguardas, o sinal relevante é evidentemente a prática de uma acção, de uma intervenção no plano não metafórico da linguagem, uma ruptura com uma prática de comunicação (estilística, poética) uma revolução no nível das categorias da comunicação entre as classes sociais, ou a construção de um novo e mais rigoroso ou adequado sistema de comunicação.

A perda desse sinal relevante de vanguarda pode revestir-se de vários aspectos, desde a pura ultrapassagem pelo fluir dos factos históricos, até à assimilação pelas forças sociais e económicas contra as quais a intervenção de vanguarda originalmente se dirige. Tal perda do sinal ou traço relevante de vanguarda é gerador daquilo a que se poderá chamar o drama individual e colectivo das vanguardas e faz parte da sua própria dinâmica interna, ao estabelecer relações dialécticas com os poderes instituídos.

No plano individual dos grandes produtores de poesia já referimos no capítulo inicial deste ensaio algumas das situações dramáticas a que leva a perda do traço dominante de vanguarda, com toda a erupção de contradições e distorções da relação com o poder político, e seus reflexos na própria vida dos cidadãos poetas ⁷². Tais dramas não acabaram ainda, embora apareçam atenuados pela mecânica económica do mercado internacional da Arte, que assimila rápida e eficazmente tudo ou quase tudo o que renovador ou de vanguarda surge entre as novas gerações. E podem encontrar-se observações como esta «se Rauschenberg é

milionário com a mesma idade em que Van Gogh morria de fome isso não altera nada»⁷³. E de facto não altera a dinâmica da vanguarda, antes reforça a sua necessidade, pois se trata da apropriação pelo capital dos valores criativos que fizeram de Rauschenberg um renovador, desvinculando-o através da subversão económica, do sinal relevante da vanguarda, transformando-o num académico, tal como Marinetti acabou fascista.

Instrumentos e vítimas de uma dialéctica que os transcende, os artistas e os movimentos de vanguarda são claramente sinais indicadores de tensões sociais que através deles abrem o caminho do futuro. As suas práticas são, assim, máscaras de uma acção mais profunda frente ao conformismo dos interesses económicos e políticos e às estratificações culturais dos seus contemporâneos. O escândalo, tão típico das vanguardas do começo do século, representa o mesmo papel do amoralismo dos surrealistas, ou da pesquisa e rigor linguístico da Poesia Experimental ou do convívio colectivizante dos jovens de 60 ou das «agressões» feitas aos edifícios e sinais de trânsito pelo visualismo político-revolucionário popular. Todas essas máscaras são talvez aquilo a que Fernando Pessoa chamou no poema *Autopsicografia* «fingimento do Poeta» que torna verosímil aquilo que o não é, e assim vai criando o futuro.

Se Saussure assinala o *onde* dos sinais: «no seio da vida social», e se com Roland Barthes a semiologia é apenas a parte da linguística que diz respeito às «grandes unidades significantes do discurso», a semiologia numa perspectiva de vanguarda artística será, como sublinha Moacyr Cirne, «sobretudo a parte da problemática da linguística que se volta para a linguagem como facto social, que se volta para a significação como facto social. As grandes

unidades significantes do discurso, englobadas pelos percursos significantes da linguagem, não se podem separar do complexo informacional extraído do significado de cada discurso.»⁷⁴

A vanguarda é, pois, no seu conjunto, um produto-sinal, uma «grande unidade significativa», para a qual desde muito cedo se procurou um significado. Saber que significado é esse, tem sido uma preocupação de filósofos, ideólogos e sociólogos, logo desde o começo deste século XX, ao debruçarem-se sobre o fenómeno Arte Moderna e sobre a sua guarda-avançada. Filósofos, ideólogos e sociólogos que, nas tentativas para compreenderem o fenómeno vanguarda manifestam, mais ou menos explicitamente, um desconforto e uma falta de à-vontade que é por si só um indício significativo. E significativo tanto das insuficiências dos sistemas filosóficos e ideológicos, como do equipamento epistemológico dos sociólogos, como por sua vez da natureza da aberração que as vanguardas lhes parecem. Tais manifestações são fáceis de detectar e como exemplos citaremos alguns casos relevantes. Filósofos tão diferentes como Spengler, Lukacs e Unamuno, verão na arte moderna um sinal de declínio do Ocidente, a destruição da razão e uma desumanização. Outros verão nas vanguardas o produto ocioso das sociedades europeias ricas e capitalistas em declínio e desagregação. O realismo socialista no seu extremismo zdanovista lançará o anátema do formalismo decadente. Ferreira Gullar perguntará mesmo: «Um conceito de «vanguarda» estética, válido na Europa ou nos Estados Unidos, terá igual validade num país subdesenvolvido como o Brasil?»

⁷⁵ E Lucien Goldman falará em «ausência»⁷⁶ a propósito da arte de vanguarda enquanto Roland Barthes dirá: «A

vanguarda não é mais que uma forma de cantar a morte burguesa, porque a sua própria morte pertence ainda à burguesia.» ⁷⁷ Isto sem contar com uma reacção paracultural que chamará aos futuristas loucos e «doidos varridos», ou que snobemente ignorará as vanguardas, quaisquer que elas sejam, como manifestações «minoritárias», «provincianas», «desprezíveis» e de um modo geral alienadas ⁷⁸.

Tais opiniões são, elas próprias, sinais reveladores tanto quanto pretendem revelar, já que provêm de uma sociedade que se debate com os seus limites e que perdeu manifestamente a capacidade para acomodar na sua estrutura o novo, o resultado da criação, ou até a capacidade de invenção, quando eles não estejam ligados a um evidente pragmatismo, quer de carácter económico, quer mais genericamente de poder.

Tal incapacidade, que já Platão revelara ao expulsar os poetas da cidade, é típica da actual fase da civilização humana independentemente dos sistemas ideológicos e económicos. E não deve ser confundida com a utilização da «novidade comercial», característica do consumismo ocidental, pois esse consumismo é um dos mais claros testemunhos de que o novo só encontra lugar como não-novo, isto é, precisamente quando deixa de o ser. Então transforma-se rapidamente em objecto de consumo ou em objecto de poder. Poder social, poder económico ou poder político, mas uma certa dose de novidade é, no entanto, tolerável, porque vantajosa economicamente, referindo até MacLuham ⁷⁹ que um editor lhe expressara o seu desgosto por um livro seu conter mais de dez por cento de ideias novas, o que o tornaria invendável! Poder-se-á dizer que a função das vanguardas é aumentar essa percentagem de tolerância até ela utopicamente atingir os

cem por cento — o que equivaleria a uma transformação total da própria estrutura social, quer em termos de organização económica, quer em condicionalismos psicológicos, quer em coordenadas ideológicas.

O projecto das vanguardas é, portanto, muito mais ambicioso do que as opiniões dos filósofos, ideólogos e sociólogos citados deixam transparecer. A sua natureza utópica revela, no entanto, logo após a verificação do desajuste e desproporção dos meios — a produção do novo, a linguagem, a arte — em relação ao objectivo: a contestação e a transformação do homem e do mundo actuais — para então, de novo, COMEÇAR.

Começar o século das vanguardas! ⁸⁰

NOTAS

¹ A ideia de futurologia é em si própria sedutora por comportar mais riscos que certezas, por ser mais provável o erro que o acerto. Seja como for o que poderá ser o «erro» — e o que poderá ser o «acerto»? Tudo depende da posição em que, à partida, nos colocarmos, quais os factores fixos que considerarmos e quais os factores que faremos variar com a variação da coordenada tempo. E depende do período, curto, médio ou longo. E depende da nossa predisposição subjectiva para, à partida, fazermos leituras mais ou menos coloridas de subjectividade, optimista ou pessimista. O exercício futuroológico é assim, mais uma pesquisa sobre a nossa própria posição e compreensão do presente do que sobre o futuro. É assim que numa revista industrial de hoje poderemos ler exercícios futuroológicos como este, que através da sua linguagem revelam toda a insegurança e preocupação com a incapacidade de domínio das situações que caracterizam a instável economia actual: «... penetramos nos anos 80, nesse período da nossa actividade que, a grandes passos, nos encaminhará entre a crise e o espectro da guerra para um século novo ou, mais exactamente, para um mundo que terá totalmente mudado. Nesta passagem estreita, marginada pela inflação e pela crise da energia, as grandes correntes económicas internacionais afrontam-se agitadas pelos seus múltiplos desequilíbrios económicos e sociais ao sabor de complexas inter-relações entre os homens. No tumulto agonizante desse mundo complicado que se anuncia a nossa função é preparar essa «nova era económica» que se avizinha, pois todos sabemos bem que o crescimento não é já um fenómeno natural.» (*L'Industrie Textile*, n.º 1096, Janeiro, 1980, Editorial de Raymond Thiébaud.)

Mas, em que ponto se estará, na mudança, no ano 2020? E será todo o nosso equipamento conceptual de hoje adequado para referir o que então se passará? Poderá ter ainda algum significado para os homens de daqui a quarenta anos falar em «inflação», «crise da energia» ou em «Vanguarda»? Ou tudo isso serão apenas entradas em arquivos históricos computadorizados?

² «Futurologia crítica», isto é a crítica aos conceitos em transformação acelerada e às motivações dessa aceleração. Ora o conceito de Vanguarda funcionou desde o começo deste século como um acelerador deste tipo, até ao colocar, por vezes de um modo cruel e radicalmente exagerado, a questão da ruptura com o passado e a dialéctica do Novo e do Velho em zonas de extrema sensibilidade, como por exemplo, a percepção e a produção dita artística onde as pessoas se projectam e se reconhecem, ou não.

³ Este texto foi escrito em Outubro de 1979. Tenho 47 anos.

⁴ Platão, na República, ao criar uma sociedade «justa», cria a primeira utopia e em nome dessa justiça, ou seja em nome da lei, expulsa os Poetas porque são «imitadores», e instaura o princípio da censura, quando diz que Homero e Hesíodo não devem ser lidos porque às vezes representam os deuses procedendo mal!... Platão é assim o primeiro a criar a incompatibilidade entre a política e a arte, entre o poder e a criatividade. Problema cuja dialéctica é a razão de ser da vanguarda.

⁵ Almada termina assim uma entrevista ao *Diário de Notícias* (28-7-1960): «E agradeço à crítica não ter dado por mim durante quase quarenta anos, pois de contrário eu teria fatalmente ingressado na sua deplorável engrenagem de capelinhas facciosas.»

⁶ V. *Dialéctica das Vanguardas — do modelo linguístico ao modelo sociológico*, E. M. de Melo e Castro.

⁷ Poesia Fonética: poesia em que os sons são articulados segundo leis «sonoras». A Poesia Fonética teve como precursores os Dadaístas. O poema *Ursonate* de Kurt Schwitters é hoje famoso. Mas é só com a difusão do registo magnético de som que a Poesia Fonética ganha autonomia e se define como zona de pesquisa experimental, principalmente em França, no fim dos anos 50 e começo de 60, com Henri Chopin, Bernard Heidsieck, Brion Gysin, Paul de Vree e François Dufrene.

⁸ V. «Ezra Pound, da Obra» em *Innovar*, E. M. de Melo e Castro.

⁹ «Êxtase e Herança — Breve introdução ao Futurismo Português», em *O Espaço Crítico — Do Simbolismo à Vanguarda*, Ana Hatherly.

¹⁰ «Lepidóptero», Almada define-o assim com humor característico no texto *Orphen, 1915-1965*, editado pela Ática: «3

(Três) vocábulos pejorativos em dias de *Orpheu*, Literatura, botas de elástico, lepidóptero.» — «Lepidóptero — Criação de Mário de Sá-Carneiro. A mais profunda das três criações de vocábulos pejorativos usuais em dias de *Orpheu*. Lepidóptero simula com o próprio vocábulo palavra erudita com todo o fingimento de individuar categoria de excepção. Mário de Sá-Carneiro foi mais longe: deu o exemplo vivo do Lepidóptero. Um acerto genial. Ele mesmo. Aí o temos ainda agora (felizmente vivo) director de um diário da capital de Portugal, cinquenta anos depois da criação do vocábulo Lepidóptero. É tão feliz esta criação que ele não deriva de nenhuma possibilidade filológica como afinal o parece. Lepidóptero não tem nada que ver com a natureza. Assim mesmo é perdurável. A ciência actual está mobilizada para debelar esta autêntica existência que nada tem que ver com a natureza. Não será que a natureza se tenha pré-fabricado este subproduto para que bem se veja o que acontece uando a natureza não está? Por outras palavras: na queda de Ícaro, o que a provoca não é de maneira nenhuma a sua inacessibilidade à transnatureza, mas sim o poderosíssimo mimetismo dos Lepidópteros.»

¹¹ Pentágono: símbolo do equilíbrio e perfeição do homem, em que se inscreve a figura humana com os braços e as pernas abertas, redescoberto na Renascença por Leonardo Da Vinci.

¹² Ponto da Bauhütte. Ponto que se encontra simultaneamente no círculo, no quadrado e no triângulo. O conhecimento do seu traçado geométrico era usado como «santo-e-senha» para a identificação e reconhecimento dos pedreiros iniciados na sociedade semisecreta laica da Bauhütte, no século XIII.

¹³ Relação 9/10 — relação arquitrava/cornija no Tesouro dos Atenienses em Delfos e que representa um cânone de relações de harmonia. Almada desenvolveu este conceito aplicando-o na decifração e reorganização dos chamados Painéis Vicentinos.

¹⁴ Para Pitágoras os números eram qualidades, antes de serem quantidades. Assim «os pitagóricos chamam *um* à ideia de identidade, de unidade, de igualdade, de concórdia e de simpatia no mundo, e *dois* à ideia de outro, de discriminação, de desigualdade». Lima de Freitas, no seu estudo *Almada e o Número* (1977) acrescenta: «Não é meu intuito explicar o que Almada pensou e deixou dito, escrito e desenhado, sobre o número, o cânone, a relação nove/dez: é matéria que se vê ou não se vê, e sem ver não há que valha.» Almada disse também: «No Par-Ímpar está a série infinita dos números.» O Par-Ímpar — o eu e o outro — a identidade diferente da relação homem-mulher, o erotismo.

¹⁵ O título geral das entrevistas dadas por Almada a António Waldemar em 1960 é significativamente: «Assim fala Geometria.»

¹⁶ Curiosamente, embora o intento de Almada não fosse de raiz aristotélica, ele usa a terminologia aristotélica quando se refere às «dez contrariedades» do número e a propósito do par-ímpar pitagórico. V. nota 34 in *Almada e o Número*, de Lima de Freitas.

¹⁷ «Apontamento para uma Estética não-Aristotélica, I e II» in *Páginas de Doutrina Estética* — selecção, prefácio e notas de Jorge de Sena, Editorial Inquérito, Lisboa.

¹⁸ V. *Ultimatum* de Álvaro de Campos:

«vou indicar o caminho!

ATENÇÃO!

Proclamo em primeiro lugar

A lei de Malthus da Sensibilidade.

Os estímulos da sensibilidade aumentam em progressão geométrica; a própria sensibilidade apenas em progressão aritmética.» Primeira impressão: «Portugal Futurista», 1917, in *Os Modernistas Portugueses*, vol. I, coordenados por Petrus.

¹⁹ V. *O segundo modernismo em Portugal*, por Eugénio Lisboa.

²⁰ V. «Presença ou a Contra-Revolução do Modernismo Português?», *Tempo e Poesia*, por Eduardo Lourenço.

²¹ V. *O que foi a Presença?*, por Fernando Guimarães, publicação comemorativa do cinquentenário da fundação da «Presença».

²² Eugénio Lisboa no ensaio *José Régio, Uma literatura viva*, começa por realizar esse intento no capítulo «Pano de Fundo», reunindo uma vasta informação para criar uma contextualização valorativa da obra de José Régio, ao modo da «estética recepcional» proposta por Hans Robert Jauss.

²³ «Através da doutrina expressa nesse artigo (literatura viva de José Régio) evidenciava-se muito claramente que os jovens orientadores da recém-nascida publicação sabiam muitíssimo bem o que queriam» (*sic*), João Gaspar Simões.

²⁴ João Gaspar Simões, *História do Movimento da Presença*.

²⁵ Idem.

²⁶ No já referido capítulo «Pano de Fundo». V. nota 22.

²⁷ João Gaspar Simões, idem.

²⁸ Idem.

²⁹ *Cântico Negro* de José Régio.

³⁰ Não se pode deixar de notar o conservadorismo intrínseco, quase biológico até, que José Régio vem a revelar na polémica que o jovem Arnaldo Saraiva lhe impôs em 1964, em que todo o pendor «mestre-escolista» de Régio, presente desde o início, vem claramente à superfície. V. «José Régio e a Poesia Novíssima» e «Bonnie e

Clyde, Régio e Regicídio», in *Encontros e Des Encontros*, Arnaldo Saraiva, Ed. Livraria Paisagem, Porto, 1973.

³¹ Joaquim Namorado na TV em 4-6-74: «Chegou talvez a ocasião de dizer que o Neo-Realismo corresponde a uma posição de Marxistas-Leninistas em relação a uma realidade nacional, e que o Neo-Realismo não é um movimento literário, mas a reflexão no plano da literatura e da arte de uma concepção geral do mundo e da vida que é o Marxismo» (reproduzido de *República*, 5-6-1974 e também citado em *In-novar*).

³² Neo-Realismo: nome dado em Portugal ao Realismo Socialista por causa da censura fascista da década de 30 e 40. No entanto, o Neo-Realismo Português tem características próprias que o distinguem do Neo-Realismo italiano do pós-guerra, 39/45 e do Realismo Socialista soviético mais ortodoxo, chamado Zdanovismo.

³³ Alexandre Pinheiro Torres no capítulo II: «Da Compatibilidade (ou não) do Neo-Realismo com a Arte» do ensaio «Repensar (em 1976) o Neo-Realismo», no livro *O Neo-Realismo Literário Português*: «Em 1936 Alves Redol proferiu uma conferência na Associação de Construção Civil, em Vila Franca de Xira, sob o título «Arte». Nela atacava o conceito de arte-pela-arte dando expressão a uma das primeiras manifestações contra o presencismo. Veio reiniciar-se uma polémica relativamente recente na História da Cultura».

³⁴ V. o artigo: «Maiakovski: uma possível Poética Marxista», de E. M. de Melo e Castro in *Seara Nova*, Janeiro, 1977, n.º 1575.

³⁵ V., por exemplo, o Capítulo VII, «O complexo Português e o Hiperbarroco», do livro *Dialéctica das Vanguardas*, E. M. de Melo e Castro.

³⁶ Deve notar-se que a importância maior do Neo-Realismo se encontra na prática da prosa de ficção e principalmente no romance, onde o Neo-Realismo é, com raras excepções (exemplos de excepções: António Pedro, Manuel de Lima, Herberto Helder) a única via teórica de aprofundamento e a única prática produtiva do novo até ao final da década de 60, e mesmo assim deixando uma profunda marca nas prosas e romances de autores jovens surgidos de então para cá. Já o mesmo se não pode dizer da Poesia, onde o Neo-Realismo se mostrou muito mais limitado, em tempo e em disponibilidades inovadoras. Mesmo assim, deve ser assinalada uma linha de desenvolvimento de Poesia Neo-Realista que passa por Egito Gonçalves e culmina, já na década de 60, com Fernando Assis Pacheco, cujas obras são as mais originais e de maior qualidade, de entre os vários poetas de 50 e 60 que nesta corrente podem ser incluídos.

³⁷ Outro precursor será o semi-heterónimo de Fernando Pessoa, Bernardo Soares, autor do *Livro do Desassossego*. V. *Persona-1* e *Persona-3*, revista do Centro de Estudos Pessoaanos, 1977 e 1979.

³⁸ António Pedro assina em Paris, em 1935, o manifesto Dimensionista com Marcel Duchamp, Kandinsky, Picabia, Delaunay, Arp, Moholy-Nagy, Miró, Calder, Ben Nicholson e outros.

³⁹ «O Poeta e o Romancista» (ou a «monstruosa» visão de António Pedro) — Eduardo Lourenço, in *Catálogo da Exposição Retrospectiva*, 1979.

⁴⁰ A capa do catálogo da Exposição do Grupo Surrealista de Lisboa em 1949 era branca sem nada escrito, apenas com uma cruz a lápis azul. Tinha sido proibida pela censura porque deveria dizer assim: «Depois de vinte e dois anos de medo, ainda seremos capazes de um acto de liberdade? — É absolutamente indispensável votar contra o fascismo».

⁴¹ Luís Pacheco — Contraponto edita Manuel de Lima, Carlos Wallenstein e mais tarde Herberto Helder e Natália Correia. Mário Cesariny organizará a colecção «A Antologia em 58» que edita surrealistas mais jovens como Vergílio Martinho, António José Forte.

⁴² António Maria Lisboa foi o lançador da ideia do Abjeccionismo, no 4.º ponto do texto: «Aviso a tempo por causa do tempo».

⁴³ Usa-se nesta citação a tradução publicada na revista *Sema*, n.º 1, 1979.

⁴⁴ Técnica de construção colectiva de um texto por ocultação após cada intervenção individual. O nome provém da primeira frase de um dos primeiros textos assim escritos pelos Surrealistas franceses.

⁴⁵ «O Surrealismo nunca se deu bem com os hábitos e os critérios das letras e das artes, e se recorreu a formas de expressão que se encontram no seu âmbito foi sobretudo porque viu neles um excelente campo de subversão». Ernesto Sampaio, no ensaio «Surrealismo uma estrada sem fronteiras», in *Grifo*, 1970.

⁴⁶ Um exemplo do que se afirmou é o livro de poemas de Mário Cesariny de Vasconcelos *Manual de Prestidigitação*, de 1956.

⁴⁷ Fernando Pessoa: V., por exemplo, entre muitos outros textos que se poderiam citar o seguinte fragmento: «Porque o facto significativo acerca dos portugueses é que eles são o povo mais civilizado da Europa. Eles nascem civilizados porque nascem aceitadores de tudo. Neles nada há do que os antigos psiquiatras costumavam chamar misoneísmo, o que significa apenas ódio às coisas novas; gostam francamente de mudar e do que é novo. Não

possuem elementos estáveis, como os franceses, que só fazem revoluções para exportação. Os portugueses estão sempre a fazer revoluções. Quando um português se vai deitar faz uma revolução porque o português que acorda na manhã seguinte é diferente. É precisamente um dia mais velho, um dia mais velho sem dúvida alguma. Outros acordam todas as manhãs no dia de ontem; o amanhã está sempre a vários anos de distância. Mas não esta tão, estranha gente. Move-se tão rapidamente que deixa tudo por fazer, incluindo ir depressa. Não há nada menos ocioso do que um português. A única parte ociosa do país é a que trabalha. Daí a sua falta de evidente progresso».

⁴⁸ *Árvore, Folhas de Poesia* de que se publicaram quatro números em Lisboa, do Outono de 1951 à Primavera de 1953. Os três primeiros números tiveram direcção e edição de António Luís Moita, António Ramos Rosa, José Terra, Luís Amaro, Raul de Carvalho. O quarto e último número teve direcção e edição de António Ramos Rosa, Egito Gonçalves, José Terra, Luís Amaro e Raul de Carvalho.

⁴⁹ As obras dos pintores Vespereira e Júlio Pomar são exemplos característicos.

⁵⁰ O estudo da importância e influência de Fernando Pessoa na poesia portuguesa de 40 e 50 está ainda por fazer. Registe-se, no entanto, a comunicação que F. J. B. Martinho apresentou ao 1.º Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos, em 1978, com o título «A presença de Fernando Pessoa em alguma poesia dos anos 50». Nesta comunicação faz-se um primeiro rastreio da presença de Pessoa, nos seus vários heterónimos, na produção dos poetas de 50. E ela pode e deve ser detectada tanto no surrealista Mário Cesariny de Vasconcelos, principalmente, em «Louvor e simplificação de Álvaro de Campos», 1953, como nos Poetas de *Árvore*, com carácter generalizado e com predominância de Álvaro de Campos, mas principalmente em Raul de Carvalho, por exemplo no poema *Serenidade és minba*. Já Fernando Pessoa ele próprio influenciará mais directamente os líricos de *Távola Redonda*, originando até o que João Gaspar Simões chamou de «pós-fernandismo». Mas a influência é vasta e generalizada podendo falar-se até em «bloqueio fernandino», para o qual, evidentemente, as vanguardas encontraram saídas criativas.

⁵¹ A resistência francesa, principalmente na obra do poeta Paul Eluard, constitui um verdadeiro modelo para os poetas jovens portugueses, a braços com a necessária resistência ao fascismo português. Nessa Poesia parecia estar a possibilidade de conciliação sempre instável entre qualidade poética e acção política, além de uma luminosidade

comunicativa que poderia ser uma resposta ao problema da «arte para todos», tal como ele era posto pelos neo-realistas.

⁵² A obra de Jean Paul Sartre *L'existencialisme est un humanisme*, de 1951, exerceu um profundo fascínio e influência nos escritores portugueses e veio posteriormente a ser traduzida e objecto de um longo e profundo estudo por Vergílio Ferreira.

⁵³ V. «A Proposição 2.01. Poesia Experimental» de E. M. de Melo e Castro.

⁵⁴ V. o prefácio ao livro de poemas de António Ramos Rosa *Ocupação do Espaço*, Portugália Editora, 1961, de E. M. de Melo e Castro.

⁵⁵ Convém clarificar bem esta situação de certo modo contraditória, típica do início da nossa década de 50: raiz neo-realista e vivência surrealista.

⁵⁶ In *Sobre o Rosto da Terra*, poema de António Ramos Rosa, publicado pela primeira vez na «Colecção Pedras Brancas» em 1961 e posteriormente no volume da poesia completa *Não posso adiar o Coração* em 1974 (Plátano).

⁵⁷ Sobre a «ruptura de 60» consulte-se: *Antologia da Poesia Portuguesa - 1940/77* de E. M. de Melo e Castro e Maria Alberta Menéres, Moraes Editores, 1979; 1.º volume, prefácio, capítulo 5, «Dos Movimentos».

⁵⁸ «Poesia Experimental — 1.º Caderno Antológico», organizado por António Aragão e Herberto Helder, número dos *Cadernos de Hoje* em Lisboa na Travessa do Fala-Só, 15, 2.º Esq. B. Edições de autor, impressos em «offset», na Associação dos Estudantes do Instituto Superior Técnico em Abril de mil novecentos e sessenta e quatro. «Poesia Experimental — 2» viria a publicar-se em 1966 com organização de António Aragão, Herberto Helder e E. M. de Melo e Castro. Entretanto em 1965 António Aragão e E. M. de Melo e Castro organizaram um suplemento especial de quatro páginas no *Jornal do Fundão* com o título «Poesia Experimental» (241-1965) que teve grande difusão.

⁵⁹ Catálogo da Exposição Colectiva «Visopoemas», texto da colaboração de E. M. de Melo e Castro. Nesta exposição participaram também Salette Tavares, António Aragão, Helder, António Barahona da Fonseca. Galeria Divulgação, Lisboa, Janeiro de 1965.

⁶⁰ Surrealismo e Neo-Realismo.

⁶¹ Isomorfismo — Este termo é aqui usado para denotar a equivalência, não necessariamente figurativa ou representativa, entre signifiante e significado de um texto, ou, mais simplesmente, entre o estrato conceptual e o estrato tipográfico, ou ainda mais

simplesmente (mas erradamente) entre a forma e o conteúdo. Erradamente porque forma e conteúdo não se podem separar sem que o texto desapareça, e isto mesmo no nível dos significantes, visto que os significantes são em si próprios elementos de uma semiologia e por isso significativos. O poema concreto joga-se na página em branco tornando significativo o espaço na própria estrutura do texto que isomorficamente se organiza.

⁶² Décio Pignatari, com Haroldo de Campos e Augusto de Campos, integram o grupo original que na revista *Noigandres* (n.º 1 em 1952), lançam a Poesia Concreta em São Paulo, Brasil, e em 1958 elaboram o «Plano Piloto para Poesia Concreta», na sequência de vários artigos e intervenções. O termo «Poesia Concreta» é lançado como título de um artigo de Augusto de Campos em 1955.

⁶³ Eugen Gomringer, poeta suíço que na década de 50 fez experiências semelhantes às da Poesia Concreta a que chama «Constelações».

⁶⁴ Edição organizada (anonimamente) pelo poeta e diplomata Alberto da Costa e Silva, então secretário da Embaixada do Brasil em Lisboa.

⁶⁵ António Pedro já em 1935 produzira os *Poemas Dimensionais*. V. capítulo Surrealismo, deste ensaio.

⁶⁶ Na sequência de uma carta de E. M. de Melo e Castro publicada em 25-5-1962 no *Times Literary Supplement*, estabelecem-se relações entre os poetas concretos brasileiros, os portugueses e os ingleses.

⁶⁷ Estes princípios nunca foram explicitados, mas podemos hoje dizer seguramente que eram tacitamente aceites e seguidos, talvez até por nunca terem sido formulados. De facto nunca foi possível organizar um «manifesto experimental».

⁶⁸ O termo entropia foi apropriado interdisciplinarmente. De facto exprime um conceito da termodinâmica e da cibernética. Sobre os fundamentos desta operação interdisciplinar, v. *Dialéctica das Vanguardas*, cap. VI «do discurso político e do discurso poético.» E. M. de Melo e Castro.

⁶⁹ V. o artigo «Pode-se escrever com isto», E. M. de Melo e Castro, in *Colóquio/Artes*, n.º 32, Abril, 1977.

⁷⁰ *Cours de Linguistique Generale*.

⁷¹ *Elementos de Semiologia*.

⁷² Dos exemplos dados poderá então concluir-se que do confronto com o poder (político, religioso, económico) a vanguarda (ou a arte?) sairá sempre traída e derrotada? Esta pergunta, que é pertinente, remete para o carácter dialéctico de tal confronto, pois o salto qualitativo que resulta de cada confronto individual ou de cada

obra inovadora é que é colectivamente significativo. O drama individual de cada produtor de vanguarda já não pertence à vanguarda. E se aqui se trouxe o problema é porque ele é frequentemente usado como argumento, quer pelos pequenos-ultra-esquerdistas-irritados quer pelos grande-conservadores-ofendidos, na sua simétrica incompreensão.

⁷³ V. Pierre Cabanne, «Dialogue entre Pierre Cabanne et Pierre Restany sur l'avant garde», in *L'Avant-garde au XX^e siècle*, ed. André Balland.

⁷⁴ In *Vanguarda: um projecto semiológico*, ed. Vozes, 1975.

⁷⁵ In *Vanguarda e Subdesenvolvimento*, Ed. Civilização Brasileira, 1969.

⁷⁶ Vide: «Les deux Avant-gardes», in *Structures mentales et création Culturelle*, col. 10/18.

⁷⁷ V. «A l'avant-garde de quel theatre?», in *Essais Critiques*, Aux Editions du Seuil. É curioso notar que Roland Barthes, neste pequeno artigo sobre a vanguarda do teatro em França, não utiliza o seu arsenal semiológico, antes funciona como ideólogo e ideólogo apaixonado, o que revela todo o calor que a questão da vanguarda é capaz de suscitar, mesmo que seja para a declarar morta: «Não, em verdade, a vanguarda só esteve ameaçada por uma força, e que não é burguesa: a consciência política. Não foi sob o efeito dos ataques burgueses que o surrealismo se deslocou, foi sob a viva representação do problema político, e para dizer tudo, do problema comunista. Parece que logo que conquistada pela evidência dos objectivos revolucionários, a vanguarda renuncia a si própria, e aceita morrer». Estamos claramente face a uma nova versão da questão platónica. Simplesmente, embora a vanguarda «cante a morte burguesa» ela não tem necessariamente de morrer. A produção do novo e a liberdade são factores necessários na sociedade proletária e talvez não estejam ainda estruturalmente assimilados politicamente no ano 2020. Além disso, já vimos que a morte de uma vanguarda, ou a perda do seu traço distintivo, são apenas momentos de uma dinâmica dialéctica.

⁷⁸ Isto enquanto outros teorizadores mais específicos e fora do âmbito das chamadas ideias gerais (mesmo filosóficas) consideram as vanguardas, pelo contrário, como sinais de valor positivo. Assim por exemplo Adrian Marino: «O conjunto de tendências negativas e positivas das vanguardas exige como condição prévia, essencial, uma grande explosão de liberdade, uma possibilidade de manifestação irreprimível em dois aspectos muito precisos:

1.º — Libertação de todas as peias e coacções tradicionais, conservadoras;

2.º — Completa liberdade para todas as novas iniciativas e criações. Por um lado o movimento de libertação revela-se francamente polémico, revolucionário e extremista; por outro, aplica-se a liberdade conquistada a fins construtivos, a erguer a obra propriamente dita das vanguardas.» (In «A Vanguarda Histórica da Liberdade», *Colóquio/Letras*, n.º 34). Pierre Restany: «Todos os que recusam este esquema dialéctico da linguagem, da sua mutação e da sua difusão recusam a ideia de vanguarda» (in *L'avant garde au XX^e siècle*). Edoardo Sanguineti: «A luta contra o museu é a insígnia natural de toda a vanguarda, seu jurado e sacrossanto santo e senha. Com efeito está em jogo a própria possibilidade perpetuamente frustrada de restituir à arte comercializada a sua realidade ideal que não é diferente da sua efectiva razão prática ou da sua possibilidade de actuar esteticamente» (in *Vanguardia, Ideologia y Lenguaje*). É pois interessante notar como uma diferença de ponto de vista pode alterar o valor dum conceito, criando uma relatividade que é antes de mais uma manifestação do seu próprio dinamismo como conceito operacional e produtor de sentido(s).

⁷⁹ V. «Introdução», in *Understanding Media*, McGraw-Hill Book Company, Nova Iorque, Toronto, Londres: «Setenta e cinco por cento do seu material é novo. Um livro para ter êxito não deve arriscar ter mais de dez por cento de novo.»

⁸⁰ Isto é, o século em que as vanguardas já não sejam precisas, por o novo ser uma criação colectiva (portanto sem marginalismo) reconhecida como necessária pelo poder político e por a liberdade ser a lei justa desse poder político.

REFERÊNCIAS

Poetas cuja obra numa perspectiva de vanguarda é imprescindível reler:

De «Orpheu»:

Fernando Pessoa
José de Almada Negreiros
Mário de Sá-Carneiro
Ângelo de Lima
Mário Saá

Da «Presença»:

José Régio
Adolfo Casais Monteiro
António Navarro
Edmundo de Bettencourt
Saul Dias

Do Neo-Realismo:

Políbio Gomes dos Santos
Sidónio Muralha
Manuel da Fonseca
Mário Dionísio
João José Cochofel
Carlos de Oliveira
Joaquim Namorado

Do Surrealismo:

António Pedro
António Maria Lisboa
Mário Cesariny de
Vasconcelos
Alexandre O'Neill
António José Forte
Pedro Oom
Carlos Eurico da Costa
José Carlos Gonzalez
António Barahona da
Fonseca

Da «Árvore»:

António Ramos Rosa
Raul de Carvalho
Egito Gonçalves
José Terra
Vitor Matos e Sá

Da Poesia 61:

Gastão Cruz
Luísa Neto Jorge
Casimiro de Brito
Maria Teresa Horta
Fiama Hasse Pais Brandão

De Poesia Experimental:

Ana Hatherly
Salette Tavares
António Aragão
Herberto Helder
E. M. de Melo e Castro
José Alberto Marques

Observação necessária: esta enumeração, extremamente incompleta, refere apenas os Poetas mais directamente ligados a posições que podem ser interpretadas criticamente como Vanguarda. Para uma mais completa visão da poesia portuguesa deste século, devem compulsar-se, pelo menos, as seguintes Antologias:

- *Líricas Portuguesas*, Portugália Editora:
 - 2.^a série, selecção, prefácio e notas de Cabral do Nascimento;
 - 3.^a série, selecção, prefácio e notas de Jorge de Sena
 - 4.^a série, selecção, prefácio e notas de António Ramos Rosa.
- *Antologia da Novíssima Poesia Portuguesa*, Moraes Editores:
 - 1.^a, 2.^a e 3.^a edições, organizadores: Maria Alberta Menéres e E. M. de Melo e Castro.
- *Antologia da Poesia Portuguesa, 1940-1977*, Moraes Editores:
 - Organização de Maria Alberta Menéres e E. M. de Melo e Castro.

BIBLIOGRAFIA

(Relevante e seleccionada)

Vanguarda: Um conceito operacional

- *História das Literaturas de Vanguarda* (6 volumes), Guillermo de Torre, Editorial Presença, Lisboa.
- *Introducción à la Poesia*, César Fernandez Moreno, Fondo de Cultura Económica, México, Buenos Aires, 1962.
- *Literatura Marginalizada*, Arnaldo Saraiva, Porto, 1975.
- *L'avant garde au XX^e siècle*, Pierre Cabanne, Pierre Restany, André Balland, Paris, 1969.
- *Sema* (publicação trimestral), n.º 1, Primavera, 1979.
- *Ideologia e linguagem*, Edoardo Sanguineti, Portucalense Editora, Porto, 1972.
- *Vanguarda europeia e Modernismo Brasileiro*, Gilberto Mendonça Teles, Editora Vozes, Lda., 6.^a edição, Petrópolis, Brasil, 1982.

Começar: Almada

- *Almada*, José-Augusto França, Coleção de Arte Contemporânea, Artis, 1959.
- *Almada e o Número*, Lima de Freitas, Arcádia, Lisboa, 1977.
- *Orpheu — 1915-1965*, José de Almada Negreiros, Ática, Lisboa, 1963.

- *Assim fala Geometria* (série de entrevistas dadas por Almada a António Valdemar, publicadas no *Diário de Notícias* em 1960).
- *Ver*, José de Almada Negreiros, notas e prefácio de Lima de Freitas, Arcádia, Lisboa, 1982.
- *Almada*, Catálogo da Exposição de 1984 no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1984.

Orpheu

- *Orpheu*, reedição do 1.º volume, com o estudo «O Momento Poético do *Orpheu*», de Maria Aliete Dorcas Galhoz, Ática, 1959.
- *Orpheu*, reedição do 2.º volume com um estudo de Maria Aliete Galhoz, Ática, Lisboa, 1976.
- *Os Modernistas Portugueses* (8 volumes), coordenação de Petrus, Textos Universais, C. E. P., Porto.
- *A nova Poesia Portuguesa — Fernando Pessoa*, Ed. Inquérito, Lisboa, 1944.
- *Orpheu 3*, preparação de texto, introdução e cronologia de Arnaldo Saraiva, Edições Ática, Lisboa, 1984.
- *Orpheu 3*, (provas de página), Edições Nova Renascença, Porto, s/ data.
- *A Era do «Orpheu»*, Nuno Júdice, Teorema, Lisboa, 1986.

Paulismo

- *História da Poesia Portuguesa*, 3.º volume, João Gaspar Simões. — Empresa Nacional de Publicidade, Lisboa, 1959.

Futurismo

- *O Futurismo Português*, João Alves das Neves, ed. do autor, Porto, 1966.

- *Les Futurismes — Europe*, revue littéraire mensuelle, Março, 1975, Paris.
- *O espaço crítico — Do simbolismo à vanguarda*, Ana Hatherly, Ed. Caminho, Lisboa, 1979.
- *Obras Completas*, José de Almada Negreiros (6 volumes), Editorial Estampa, Lisboa, 1972.
- *Portugal Futurista*, edição fac-similada, Contexto Editora, Lisboa, 1981.
- *Poesia Futurista Portuguesa* (Faro 1916-1917) selecção e prefácio de Nuno Júdice, A Regra do Jogo, 1981.
- *Antologia do Futurismo Italiano*, manifestos e poemas, Editorial Vega, 1979.

Sensacionismo: Fernando Pessoa

- *Páginas Íntimas e de Auto-interpretação — Fernando Pessoa*, Edições Ática, Lisboa, 1966.
- *Actas do I Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*, Brasília Editora, Porto, 1978.
- *Actas do II Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*, Centro de Estudos Pessoaanos, Porto, 1985.
- *Fernando Pessoa, esboço de uma biografia*, José Blanco, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1983.

«Presença»

- *História do Movimento da «Presença»*, João Gaspar Simões, Atlântida, Coimbra, 1958.
- *A Poesia da «Presença»*, Adolfo Casais Monteiro, Moraes Editores, Lisboa.
- *A Poesia da «Presença» e o Aparecimento do Neo-Realismo*, Fernando Guimarães, Editorial Inova, Porto, 1969.
- *Tempo e Poesia*, Eduardo Lourenço, Editorial Inova, Porto, 1974.
- *José Régio, Uma Literatura Viva*, Eugénio Lisboa, Biblioteca Breve, Instituto de Cultura Portuguesa, Lisboa, 1978.

- *O Segundo Modernismo em Portugal*, Eugénio Lisboa, Biblioteca Breve, Instituto de Cultura Portuguesa, Lisboa, 1977.
- *Presença*, publicação comemorativa do cinquentenário da *Presença*, ed. da S. E. C., Lisboa, 1977.
- *Régio, Casais, a «Presença» e outros afins*, Jorge de Sena, Brasília Editora, Porto, 1977.

Neo-Realismo

- *O movimento neo-realista português na sua primeira fase*, Alexandre Pinheiro Torres, Biblioteca Breve, Instituto de Cultura Portuguesa, Lisboa, 1977.
- *Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista*, Eduardo Lourenço, Editora Ulisseia, Lisboa, 1968.
- *Literatura e Luta de Classes*, Soeiro Pereira Gomes, Augusto da Costa Dias, Editorial Estampa, Lisboa, 1975.
- *O Neo-Realismo Literário Português*, Alexandre Pinheiro Torres, Moraes Editores, Lisboa, 1977.
- *Textos teóricos do Neo-Realismo português*, Carlos Reis, Seara Nova - Editorial Comunicação, Lisboa, 1981.
- *O Discurso Ideológico do Neo-Realismo português*, Carlos Reis, livraria Almedina, Coimbra, 1983.

Surrealismo

- *António Pedro*, Catálogo da Exposição Retrospectiva, 1979, ed. da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1979.
- *Surrealismo Abjeccionismo*, antologia seleccionada por Mário Cesariny de Vasconcelos, Editorial Minotauro, Lisboa, 1963.
- *A intervenção surrealista*, Mário Cesariny de Vasconcelos, Editora Ulisseia, Lisboa, 1966.
- *Grifo*, antologia de textos inéditos organizada e editada pelos autores, Lisboa, 1970.

- *O Surrealismo em Portugal*, Maria de Fátima Marinho, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987.
- *Três Poetas do Surrealismo: António Maria Lisboa, Pedro Oom, Mário Henrique Leiria*, exposição ícono-bibliográfica, Biblioteca Nacional, Lisboa, 1981.

Realismo Contraditório: «Árvore» e a Ruptura de 60

- *A Proposição 2.01 — Poesia Experimental*, E. M. de Melo e Castro, Editora Ulisseia, Lisboa, 1965.
- *O Próprio Poético*, E. M. de Melo e Castro, Edições Quiron, São Paulo, 1973.
- *Antologia da Poesia Portuguesa, 1940-1977*, E. M. de Melo e Castro e Maria Alberta Menéres, Moraes Editores, 1979.
- *A Poesia Portuguesa Hoje*, Gastão Cruz, Plátano Editora, Lisboa, 1973.
- *A Leitura e a Crítica*, Nelson de Matos, Editorial Estampa, Lisboa, 1971.
- *Adolfo Casais Monteiro*, Selecção de Poemas por João Rui de Sousa. Estudos de António Ramos Rosa, E. M. de Melo e Castro e João Rui de Sousa, *Documenta Poética*, Ed. Assírio & Alvim, Lisboa, 1973.

Poesia Experimental

- *Antologia da Poesia Concreta em Portugal*, José Alberto Marques e E. M. de Melo e Castro, Ed. Assírio & Alvim, Lisboa, 1973.
- *In - novar*, E. M. de Melo e Castro, Plátano Editora, Lisboa, 1977.
- *A Reinvenção da Literatura*, Ana Hatherly, Editorial Futura, Lisboa, 1975.
- *Catálogo da Representação Portuguesa à XIX Bienal de São Paulo*, 1977.
- *O Silêncio dos Poetas*, Alberto Pimenta, A Regra do Jogo, Lisboa, 1978.

- *Teoria da Poesia Concreta*, textos críticos e manifestos, 1950-1960, Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos (1.^a edição, 1965; 2.^a edição, Livraria Duas Cidades, São Paulo, 1975).
- *Po.Ex.*, textos teóricos e documentos da Poesia Experimental Portuguesa, Ana Hatherly, E. M. de Melo e Castro, Moraes Editores, Lisboa, 1981.
- *Poemografias, Perspectivas da Poesia Visual Portuguesa*, Fernando Aguiar, Silvestre Pestana (organizadores), Ulmeiro, Lisboa, 1985.

Visualismo Popular

- «*Pode-se escrever com isto*», E. M. de Melo e Castro (artigo publicado na revista *Colóquio/Artes*, n.º 32, Abril, 1977), ed. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1977.

Vanguarda: Uma Semiologia

- *Cours de Linguistique Générale*, Ferdinand de Saussure, Payot, Paris, 1960.
- *Elementos de Semiologia*, Roland Barthes, Edições 70, Lisboa, 1973.
- *Vanguarda: um projecto semiológico*, Moacyr Cirne, Editora Vozes, Petrópolis, R. J., 1975.
- *Dialéctica das vanguardas*, E. M. de Melo e Castro, Livros Horizonte, Lisboa, 1976.
- *Vanguarda e Subdesenvolvimento*, Ferreira Gullar, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1969.
- *Vanguarda — produto de comunicação*, Álvaro de Sá, Editora Vozes, Petrópolis, R. J., 1977.
- *Essais Critiques*, Roland Barthes, Aux Editions du Seuil, Paris, 1964.
- *Structures mentales et création culturelle*, Lucien Goldmann, Editions Anthropos, Paris, 1970.

- «A vanguarda histórica da liberdade», Adrian Marino (artigo publicado na revista *Colóquio/ Letras*, n.º 34), ed. Fundação Calouste Gulbenkian, 1976.

Geral

- *A Arte e a Sociedade Portuguesa no Século XX*, José-Augusto França, Livros Horizonte, Lisboa, s/ data.
- *Teatro e vanguarda* — *Grotowsky, Brecht, Piscator, Lefabvre, Benjamin, Planchon*, Editorial Presença, Lisboa, 1973.
- *História Literária como desafio à ciência literária. Literatura Medieval e teoria dos géneros*, Hans Robert Jauss, edição de José Soares Martins, Vila Nova de Gaia, 1974.
- *Prática da escrita em tempo de revolução*, Casimiro de Brito, Editorial Caminho, Lisboa, 1977.
- *Encontro dos Encontros*, Armando Saraiva, ed. Paisagem, Porto, 1973.
- *Unicórnio; Bicórnio; Tricórnio; Tetracórnio; Pentacórnio*, Lisboa, 1951-1956, antologia de inéditos organizada por José-Augusto França.