

DIÁLOGO
SÉRIE FRONTEIRAS ABERTAS

A EXPERIÊNCIA FUTURISTA
E A GERAÇÃO DE «ORFEU»

CARLOS D'ALGE

**A EXPERIÊNCIA FUTURISTA
E A GERAÇÃO DE «ORFEU»**



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
1989

ISBN 972 - 566 - 136 - 2

A EXPERIÊNCIA FUTURISTA
E A GERAÇÃO DE «ORFEU»

INSTITUTO DE CULTURA E LÍNGUA PORTUGUESA

D'ALGE Carlos

A experiência futurista e a geração de “Orpheu” / Carlos D'Alge. — Lisboa: Ministério da Educação. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1989. — 189 p., 17 × 23 cm. — Diálogo: fronteiras abertas. Bibliogr.

Crítica literária — Literatura — Mudança Social — Tese — Séc. XIX — Séc. XX

Título

**A EXPERIÊNCIA FUTURISTA
E A GERAÇÃO DE “ORPHEU”**

1.^a edição, 1989

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

3 000 exemplares

Capa

Maria Fernanda Carvalho

Composto e impresso

Gráfica MAIADOURO

4470 MAIA

Depósito Legal N.º 28583/89

ISSN 0871 - 4401

A EXPERIÊNCIA FUTURISTA E A GERAÇÃO DE «ORFEU»

Na sua forma inicial, este ensaio foi tese para o concurso de Professor Titular de Literatura Portuguesa do Departamento de Letras Vernáculas da Universidade Federal do Ceará. Durante o segundo semestre de 1985, o autor, beneficiado com bolsa de estudos do Serviço Alemão de Intercâmbio Académico (DAAD), fez pesquisas na biblioteca da Faculdade de Filosofia e na Biblioteca Geral da Universidade de Colónia, Alemanha, e na Biblioteca Nacional de Lisboa, ampliando o ensaio e actualizando a bibliografia. No ensejo, o autor agradece o apoio recebido dos Professores Doutores Helmut Feldmann e Eberhard Müller-Bochat, da Universidade de Colónia, do Dr. Friedhelm Schwamborn, do DAAD, e do Prof. Doutor Fernando Cristóvão, Presidente do Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

1. INTRODUÇÃO: TRADIÇÃO / INOVAÇÃO E VANGUARDAS

A vanguarda é caracterizada por uma forte oposição aos valores e tendências vigentes e, em consequência, sofre também a oposição da parte do grande público. A inovação opõe-se à tradição, constituindo-se assim um elemento de pressão. Embora a denominação se aplique aos movimentos que surgiram no princípio deste século, ela se torna mais abrangente quando absorve todos os movimentos que visam a uma mudança. Assim poderíamos aplicar o conceito de vanguarda ao Romantismo e ao Simbolismo, como movimentos inovadores da linguagem. A polémica de Coimbra, de 1865, pode ser definida como um movimento de vanguarda. Na verdade, o que menos importava eram os escritos de António Feliciano de Castilho, ou os versos bem comportados e insossos de Pinheiro Chagas. O que estava em jogo era a novidade: o novo pensamento filosófico que, descendo os Pirinéus, através da linha férrea, recém-inaugurada, trazia aos intelectuais portugueses as obras de Proudhon, Renan, Marx, Darwin, Spencer e Michelet.

A dialéctica tradição/inovação é a base de toda a história literária e social. O modelo dessa luta está na pintura francesa do século XIX. A partir do romantismo de Géricault e Delacroix, os pintores românticos revoltaram-se contra o academicismo dos discípulos e seguidores de David. O mais conhecido entre eles, Courbet, tornar-se-ia mais tarde realista. A guerra foi declarada em 1862, quando algumas telas de Manet e dos primeiros impressionistas, Degas e Monet, foram recusadas pelos académicos. Organizou-se então o *Salon des Refusés*, precursor da exposição impressionista de 1874 e dos seguintes Salões dos Independentes. A luta da vanguarda francesa estendeu-se até as primeiras décadas do século XX. Mas, depois de 1918, não existe mais vanguarda no sentido revolucionário. Todas as inovações, como o

Cubismo, Dadaísmo, Expressionismo e Surrealismo, foram amplamente aceites pelo público e pela crítica.

Pode-se argumentar que a pintura não é literatura. Mas o problema de conjunto é o mesmo. E tudo ou quase tudo resta a fazer, observou Pierre Daix ao comentar uma afirmativa de Pierre Francastel ¹. Efectivamente, o que mostrara Francastel é que a crítica moderna deveria aprender a fazer à pintura as verdadeiras perguntas. Em lugar de questionar «que é que representas?», deveria indagar «a que é que correspondeste?». A crítica literária deveria abandonar «o que é que isto quer dizer?», para dar palavra à obra e aprender, a partir dela, os seus múltiplos significados.

A vanguarda traz em si uma proposta revolucionária que entra não só em choque com os padrões aceites e assimilados, como propõe meios de expressão para modificação desses mesmos padrões. Ela assume uma postura ideológica, oferecendo à sociedade uma possibilidade de mudança, através de uma nova visão das coisas, e a utilização de uma nova linguagem. Em outras palavras, a vanguarda propõe uma nova *weltanschauung*, isto é, uma nova concepção do mundo, o que implica uma transformação radical de todos os valores. A vanguarda está sempre além do seu tempo, e o seu projecto radica no futuro. Quando a vanguarda é consumida ela perde o seu poder revolucionário, incorpora-se à sociedade, figurando apenas como mais um fenómeno histórico. Assim sucedeu com o Cubismo, o Dadaísmo, o Expressionismo, o Surrealismo e o Experimentalismo, movimentos artísticos criativos caudatários do futurismo que contaminou toda a arte moderna.

A consciência da inovação na literatura surgiu com os românticos alemães e ingleses. Deve-se observar que essa consciência só é assimilada mais tarde em Portugal. Sabe-se, perfeitamente, que os reflexos dos movimentos inovadores alemães e ingleses alcançaram tardiamente os países situados além dos Pirinéus. A primeira vanguarda organizada foi o Romantismo francês, tendo como seu manifesto o

¹ *Crítica Nova e Arte Moderna*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971, p. 120.

prefácio do drama *Cromwell*, de Victor Hugo, escrito em 1827. Muitas das ideias que aí se encontram já haviam sido formuladas antes de Hugo, todavia o escritor as sistematizou naquele prefácio:

«Qu'est-ce que le drame? C'est la mise en œuvre, à côté du sublime, d'un élément jusqu'alors négligé dans l'art: le grotesque. Révélation due au christianisme, qui a signalé, à côté de nos sentiments élevés, la persistance de nos instincts animaux. Le drame doit être la copie de la réalité totale: tout ce qui est dans la nature est dans l'art. Donc, à bas la division des genres! à bas les règles du goût!»².

A partir daí sucedem-se os movimentos de inovação do século XIX, até o romance experimental ou naturalista e todo o movimento simbolista, que já contém algumas características dos movimentos de vanguarda do século XX. Com efeito, muitas composições poéticas de Rimbaud, Lautréamont, Jules Laforgue e Stéphane Mallarmé, especialmente *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, deste último, precedem experiências revolucionárias do século XX. No poema de Mallarmé, o verso deixa de ser o eixo da composição e os espaços em branco da página emprestam ao texto um aspecto funcional. Nesse estágio, a poesia de Mallarmé se torna cada vez mais obscura, chegando a um rigoroso hermetismo que exige a participação do leitor, o qual, a partir da sugestão linguística, terá de participar também da criação, recriando à sua maneira o objecto que existe apenas como signo de uma realidade espiritual e realmente difícil de ser totalmente apreendida. Daí possuir o poema de Mallarmé um sistema aberto cuja leitura não pode ser apenas linear, mas pluridimensional e polivalente³.

É interessante observar que Mallarmé não quer romper totalmente com a tradição, sugerindo que se leia o poema como se fosse uma partitura. Certo, a tradição que se nega é que vai permitir ao inovador o próprio acto de negação, assim como toda a sua acção renovadora.

² Cf. G. Lanson e P. Tuffraut, «Le XIX^e Siècle», in *Manuel Illustré d'Histoire de la Littérature Française*, Paris, Livraria Hachette, 1931, p. 546.

³ Prefácio a «Un Coup de Dés», de Gilberto Mendonça Teles, in *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*, Petrópolis, Editora Vozes, 1973, p. 44.

Ciclicamente, a tradição é negada, recusada, revolvida; uma nova ordem proposta, que começa por ser recusada, é depois instaurada e por fim ultrapassada. A inovação de Mallarmé, notada pelo seu editor, consiste no facto de que não existe o rosto ou o verso da página, mas que a leitura se faz sobre as duas páginas ao mesmo tempo, tendo-se em conta simplesmente a descida ordinária das linhas. Conforme o autor de *Un Coup de Dés*:

«Eu teria, entretanto, incluído no Poema anexo, mais do que o esboço, um ‘estado’ que não rompe inteiramente com a tradição; levada sua apresentação, em muitos sentidos, tão longe que não ofusque ninguém: o suficiente para abrir os olhos. Hoje ou sem presumir do futuro que sairá daqui, nada ou quase uma arte, reconheçamos facilmente que a tentativa participa, com imprevisto, de investigações particulares e caras a nosso tempo, o verso livre e o poema em prosa. Sua reunião se verifica sob uma influência, eu o sei, estranha, a da Música ouvida no concerto; encontrando nela muitos meios que me parecem haver pertencido às Letras, eu os retomo. O género, que venha a ser um, como sinfonia, pouco a pouco, ao lado do canto pessoal, deixa intacto o antigo verso, ao qual rendo o meu culto e atribuo o império da paixão e dos sonhos; enquanto que este seria o caso de tratar, de preferência (assim como segue), tais assuntos de imaginação pura e complexa ou intelecto: que não fica razão alguma para excluir da Poesia — única fonte»⁴.

A criação poética do autor de *Un coup de Dés* abriu-se a todas as possibilidades e arbítrios, especialmente no caso dos futuristas e dadaístas. Com efeito, o sentimento de modernidade e o desejo de substituir velhas superestruturas produzem o aparecimento dos movimentos de vanguarda das primeiras décadas do século XX. O sentido polémico essencial da vanguarda visa, duma maneira geral, todas as situações estéticas bloqueadas, esclerosadas, sufocantes. É a resposta que as tradições provocam, de cada vez que se tornam deprimentes, insuportáveis aos espíritos jovens, vivos, livres, desprovidos de preconceitos, hostis às convenções.

⁴ *Ob. cit.*, p. 48.

A perda, da *aura* da criação literária conduziu as vanguardas, por vezes, a irreverências humorísticas, cedendo espaço à inventividade alucinatória. O antitradicionalismo atingiu o clímax no Futurismo e no Dadaísmo, enquanto no Expressionismo e no Surrealismo permaneceu ao nível dos mitos peculiares. Internacionalizando os seus produtos literários, as vanguardas acabaram por ser assimiladas pelo público. Reproduzindo em série, o objecto literário é facilmente consumido pelas massas. Walter Benjamin questiona a decadência actual da *aura*, e diz-nos que ela se liga a duas circunstâncias, uma e outra correlatas com o papel crescente desempenhado pelas massas na vida presente ⁵. Assim, encontramos dentro das massas duas tendências igualmente fortes: exigem, de um lado, que as coisas se lhes tornem, tanto humanas como especialmente mais próximas; e do outro lado, acolhendo as reproduções, tendem a depreciar o carácter daquilo que é dado apenas uma vez. A imagem contém as duas feições da obra de arte: a sua unidade e a sua duração. Já a reprodução apresenta duas feições opostas: aquelas de uma realidade fugidia e que se pode reproduzir infinitamente. Despojar o objecto do seu véu, destruir a sua *aura*, eis o que assinala, de imediato, a presença de uma percepção, tão atenta àquilo que se repete identicamente pelo mundo, pois, graças à reprodução, consegue até estandardizar aquilo que existe uma só vez.

A nível histórico a vanguarda europeia regista os nomes de alguns precursores imediatos, como Alfred Jarry, que antecipa com o seu anarquismo o movimento suiço conhecido como Dadaísmo ou simplesmente Dada, e Velimir Khlebnikov, antecessor e depois participante mais radical do cubo-futurismo. Também poderão ser citados autores independentes das vanguardas e que influenciaram decisivamente os seus contemporâneos pelas novas concepções estéticas: Bertolt Brecht, com o seu teatro antiburguês; T. S. Eliot, com

⁵ «A Obra de Arte na Época de suas Técnicas de Reprodução», de Walter Benjamin, in *Textos Escolhidos*, de W. Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno e Jürgen Habermas, Coleção Os Pensadores, XLVIII, São Paulo, Abril Cultural, 1975, p. 14.

suas experiências poéticas; e James Joyce que, com *Ulisses*, faz a síntese de todas as vanguardas; e com *Finnegan's Wake* supera a todas pelo radicalismo da linguagem e da estrutura narrativa. Marinetti e Tzara sobrevivem hoje pelos seus manifestos. Entretanto, Apollinaire, Maiakovski, Fernanda Pessoa, Almada Negreiros, André Breton e Ezra Pound são figuras cimeiras dos movimentos de vanguarda do século XX.

A novidade das vanguardas está, como dissemos, no seu antitradicionalismo e na originalidade da sua criação literária. O irracionalismo também constitui um princípio básico. Claro está que em oposição ao racionalismo positivista. A poesia é o campo mais propício à anti-regra, enquanto que, na narrativa, o realismo de representação é substituído pelo irrealismo absoluto. Aliás, inspirador do reflorescimento da literatura fantástica, que em Portugal produziu uma extraordinária novela, *O Barão*, de Branquinho da Fonseca, e, na América Latina, o aparecimento das obras de Jorge Luís Borges, Júlio Cortázar, Ernesto Sábato, Gabriel García Marquez e Alejo Carpentier.

Há também a questão da marginalidade. Melo e Castro, ao retomar a condenação platónica (Platão expulsou os poetas da cidade e os condenou a permanecer no campo dos arquétipos), define as vanguardas pelo seu carácter de marginalidade. «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»⁶. Um exemplo da marginalidade está na obra de Almada Negreiros. Ao aceitar a condenação platónica, Almada lutou até ao fim da sua vida pela busca dos arquétipos, enfim pela renovação da sua maneira de ser e estar na sociedade portuguesa.

A novidade, a liberdade e, agora, a marginalidade são formas que definem as vanguardas e as projectam no futuro. A novidade, como vimos, opõe-se ao antigo, ao velho, à tradição.

⁶ «Para que servem as vanguardas?», in *Essa Crítica Louca*, Lisboa, Moraes Editores, 1981, pp. 40-41.

Retomemos a oposição da tradição/inação. Repetição ou originalidade eis o dilema. Dois conceitos e ideais francamente hostis. «Todo o problema, todo o segredo das inováções — que por sua vez, em muitas ocasiões, chegam a ser tradição — reside na forma como esta antítese é encarada e resolvida. Não é fácil superá-la, diríamos que é mesmo difícil resolvê-la»⁷. Garrett foi um inovador da linguagem. O discurso literário sofre radical mudança após a leitura das *Viagens na Minha Terra*. Eça de Queirós segue o modelo garrettiano na sua prosa colorida e irónica. Castilho, contemporâneo de Garrett, é retórico e neoclássico. As farpas de Antero de Quental sabem a quem ferir. As polémicas entre o espírito jovem e o imobilismo literário estão bem caracterizadas nos escritos que compõem a polémica do Bom Senso e do Bom Gosto. Entretanto, Garrett não rompe com a tradição. Apenas recoloca o discurso ao nível coloquial. A linguagem transfere-se do convento e da academia para a praça. Os marujos e campinos que dialogam nas *Viagens* são homens do povo e a sua linguagem é a linguagem da ria e da lezíria.

O problema da tradição tem preocupado vanguardistas e tradicionalistas. Eliot declara, no seu ensaio *Tradition and the Individual Talent*: «nenhum poeta, nenhum artista de qualquer arte, tem o seu significado completo sozinho. O seu significado, a sua apreciação, é a apreciação da sua relação com os poetas e artistas mortos». E acrescenta que a tradição envolve o sentido da história, o qual «envolve uma percepção, não do que há de passado no passado, mas da sua presença; o sentido histórico compele um homem a escrever não meramente com a sua própria geração nos ossos mas com um sentimento de que toda a literatura da Europa, desde Homero, e dentro dela toda a literatura do seu próprio país, tem uma existência simultânea e constitui uma ordem simultânea. Este sentido histórico, que tanto é o sentido do intemporal como do temporal, é o que torna um escritor tradicional (...) e o que o torna mais agudamente

⁷ Cf. Guillermo de Torre, *História das Literaturas de Vanguarda*, I, Lisboa, Editorial Presença, ²1972, p. 38.

consciente do seu lugar no tempo, da sua própria contemporaneidade»⁸

A defesa da tradição é resgatada, também, por Pedro Salinas, no seu livro sobre o poeta medieval *Jorge Manrique*, cujo subtítulo é *Tradiccion y originalidad*. Escreve Salinas: «Em qualquer forma do espaço cultural que o espírito escolha para sentar-se repete-se o facto: vive-se sobre profundidades — as da tradição». A tradição, para Salinas, não é escravizante, mas libertadora: «O artista que consiga dominar a tradição será mais livre por ter mais veredas por onde aventurar os seus passos. Aí reside também a sua trágica responsabilidade, a responsabilidade que há sempre no gesto daquele que escolhe»⁹. O passado, portanto, exerce uma pressão sobre a vida individual e sobre a realidade cultural. Negar ou romper com o passado significa, dialecticamente, utilizar esse mesmo passado para afirmar o presente. Acrescentaria Malraux, no seu museu imaginário, «que mediante o seu simples nascimento toda a grande obra moderna modifica a nossa perspectiva das obras do passado».

Em 1967, em plena Academia, Charles Perrault, autor dos populares *Contos de Fadas*, desencadeou a célebre polémica entre Antigos e Modernos, ao ler versos de sua autoria exaltando a superioridade dos poetas modernos sobre os gregos e os romanos:

«La belle antiquité fut toujours vénérable.
Mais je ne crus jamais qu'elle fût adorable.
Je vois les anciens sans plier les genoux:
Ils sont grands, il est vrai, mais hommes comme nous:
Et l'ont peut comparer, sans crainte d'être injuste,
Le siècle de Louis au beau siècle d'Auguste»¹⁰.

⁸ A citação de T. S. Eliot é de Ana Hatherly, no ensaio «Êxtase e Herança — breve introdução ao futurismo português», in *O Espaço Crítico — do Simbolismo à Vanguarda*, Lisboa, Editorial Caminho, 1979, p. 56.

⁹ Cf. Guillermo de Torre, *ob. cit.*, p. 49.

¹⁰ Cf. G. Lanson e P. Tuffraut, *ob. cit.*, p. 323.

A negação do ideal clássico e a sua destruição anunciam o novo século e colocam em discussão a ideia cartesiana do progresso. Fontenelle e La Bruyère aderem à tese de Perrault. Para as massas fica uma questão linguística: saber se a inscrição do novo arco do triunfo, em homenagem ao Rei, deverá ter uma epígrafe em latim ou em francês. Fontenelle diz-nos, na *Digression sur les anciens et les modernes* (1688), que a natureza é sempre a mesma, inexaurível em sua força, constante em seus efeitos: nasce-se hoje com talento e dom, como antigamente. Cada idade lega à seguinte as suas descobertas: assim os pensadores de hoje trazem em si todas as experiências da antiguidade. Experiências e não sensibilidade porque esta é impossível de ser transmitida. Segundo Fernando Pessoa, em artigo publicado na Revista *Presença* n.º 5, de Novembro de 1927, seria transmitida apenas a inteligência dessa sensibilidade. Os artigos se já não foram superados, deverão sê-lo. Na verdade, ao afirmar a ideia do progresso, os modernos anunciam a filosofia do século XVIII, o iluminismo, que os românticos, por sua vez, negam e recusam como destrutivo. Restabelece-se, assim, a tensão entre tradição/ /inovação. O iluminismo, tendo como objectivo permanente o progresso, tentou, por todos os meios, livrar os homens do medo e fazer deles senhores. O programa do iluminismo consistia em livrar o mundo do feitiço. Pretendia o iluminismo dissolver os mitos e anular a imaginação, por meio do saber. «Entretanto a credulidade, a aversão à dúvida, a precipitação nas respostas, o pedantismo cultural, o receio de contradizer, a parcialidade, a negligência na pesquisa pessoal, o fetichismo verbal, a tendência a dar-se por satisfeito com conhecimentos parciais, essas e outras causas semelhantes impediram que o entendimento humano fizesse um casamento feliz com a natureza das coisas...»¹¹.

O conflito entre tradição/inovação e a acção das vanguardas gera uma série de problemas que permanecem actuais. Em síntese: oposição

¹¹ Cf. «Conceito de Iluminismo», texto de Max Horkheimer de parceria com Theodor W. Adorno, in *Textos Escolhidos*, ed. cit., p. 98.

entre linguagem e romance linear, oposição entre literatura engajada ou documentária e vanguarda revolucionária. Senão, vejamos: a questão da função social da literatura foi posta por Sartre em *Qu'est-ce que la littérature?* Nesse texto, o filósofo exige uma «literatura engajada» como solução para a ineficiência da literatura que só era acessível às elites. Como literatura engajada está a literatura documentária que surge no pós-guerra e tem como paradigma o cinema neo-realista italiano, com as realizações de Rossellini, Zavattini, Luchino Visconti, Vittorio de Sica, Elio Vitorini, e os romances de Alberto Moravia e Ignazio Silone. O romance como depoimento ou denúncia aparece nos Estados Unidos, com as narrativas de Ernest Hemingway, John Steinbeck e John dos Passos e o teatro de Erskine Caldwell; em Portugal resulta no surgimento do neo-realismo literário, com as narrativas de Alves Redol, Manuel da Fonseca, Soeiro Pereira Gomes, Virgílio Ferreira, Fernando Namora, Carlos de Oliveira e Augusto Abelaira, que registam forte influência de escritores do Nordeste brasileiro, como Graciliano Ramos e Jorge Amado. O neo-realismo italiano foi, pois, o acontecimento mais importante do imediato pós-guerra. Surgiu em oposição à retórica oca do fascismo e teve acentuada orientação ideológica. Repudiando as classes dominantes, sua falsa moral e seus métodos de manutenção do poder, o neo-realismo promoveu o homem marginalizado, exaltando o sentimento de solidariedade. Abolindo o mito do herói pretendeu traduzir a realidade através da identificação do quotidiano. Assim, os roteiros de Zavattini, Rossellini, Visconti e de Sica passaram a ter um carácter semidocumentário.

O cinema possibilitou, com eficácia, uma visão dialéctica capaz de mostrar a reciprocidade de acção entre a matéria e o homem, como notou Benjamin. A linguagem utilizada pelo cinema instaurou uma nova visão da realidade. O que fazer com a narrativa? Procurar um novo realismo? Gorki viu antes dos neo-realistas o problema. O realismo de Gorki, que mais tarde se identificaria com o realismo socialista, corrigiu o naturalismo. Pierre Daix escreve: «Gorki introduz um elemento activo na criação romanesca, mas não no estágio do

conhecimento, no de execução. Não se descreve bem o mundo quando se quer ajudar a mudá-lo. O escritor deve ser um organizador»¹². Como Zola, Gorki conservou a visão imitativa do real, isto é, a mimese. No entanto, foi buscar as suas leis em Marx. A organização do romance é vista como a organização da sociedade. A realidade de Gorki, como a de Zavattini, ou a de Moravia, ou a de Steinbeck, não é a realidade pintada, em cores épicas e singulares por Tolstoi, mas a realidade dos marginais, dos vagabundos, dos proletários e depois dos revolucionários de Outubro. O realismo de Gorki é simultaneamente imitativo e criador. O modelo criador «não é um modelo de natureza artística, o modelo é de natureza política, é o modelo do partido revolucionário, o modelo que anima o herói de *A Mãe*»¹³. Entretanto, a vanguarda revolucionária não tem aceite o facto de que um escritor de vanguarda, intelectual surgido da classe média, portanto, burguesa, possa superar a sua condição social. Há aqui uma contradição. Se o escritor vem da classe média, não pode superar a alienação da sua classe através do objecto literário, dizem os radicais. Argumentam as vanguardas literárias: o problema da desalienação está na linguagem. Por outro lado, a literatura documental não pode ser considerada alienante, porque o seu modelo não é artístico, é político. Os partidos revolucionários pedem uma literatura voltada para o realismo socialista, negada pelos vanguardistas da linguagem, que o acusam de servir-se da mesma linguagem burguesa do passado.

Vejamos essa questão. As novas vanguardas negam a relação directa entre linguagem e realidade. Recusam a mimese, a arte como imitação da realidade. Para as novas vanguardas não há mais lugar para uma literatura de representação. *O texto* em que as fronteiras do género são anuladas substituirá a fábula. Seriam o *Finnegan's Wake* e o *Ulisses*, de Joyce, o canto final da narrativa moderna? A possibilidade de uma narrativa linear foi também negada pelo *nouveau roman*, cujos autores se manifestaram por um objectivismo extremo, em busca de uma

¹² *Crítica Nova e Arte Moderna*, p. 124.

¹³ *Ibid.*, p. 125.

desalienação que só pode ser conseguida «quando, paralelamente às reformas das estruturas sociais, económicas e políticas, procedermos a uma séria revisão dos postulados estéticos (e, por isso, se pode dizer que não existe ainda uma estética marxista, embora seja cada vez mais necessário estudá-la e, se possível, codificá-la), eliminando no plano romanesco (constituído por objectos, paisagens e entes), toda a carga de adjectivos qualificativos que seguem uma linha caracteristicamente antropográfica e que apenas podem comprometer a nossa autêntica visão do mundo»¹⁴.

Entretanto — escreve Fernando Guimarães — «a linguagem crítica para ser lida correctamente, isto é, na sua realidade textual, não pode deixar de pressupor uma *negatividade* que as vanguardas literárias, aliás, especificamente reclamam e que subverte quaisquer intenções que subjectivamente testemunhem uma referência política, quer seja reaccionária — lembremo-nos do consagrado exemplo, a que se refere Engels, ao legitimista Balzac — quer progressista. (...) Daí os muitos equívocos de que se reveste uma interpretação da vanguarda literária quando se tenta buscar a uma perspectiva política o lugar teórico privilegiado que lhe permita escapar ao condicionalismo da própria sociedade que não deixará de cercar e motivar tanto a criação literária de vanguarda com a própria crítica que em vão a exorcisma...»¹⁵.

Hoje, as vanguardas não são mais ruidosas e polémicas, sensacionalistas ou destruidoras. Estamos muito longe dos Manifestos de Marinetti, Tzara, Álvaro de Campos e Almada Negreiros. O espaço das vanguardas foi ocupado pela crítica da linguagem literária, marxista ou não-marxista, estruturalista, experimentalista, psicanalista, sartriana, heideggeriana. Enfim, a linguagem literária encontra-se em processo constante de formação. Todorov, Roland Barthes, Umberto Eco, Roman Jakobson, Merleau-Ponty, representam correntes que se ligam

¹⁴ Cf. Alfredo Margarido, «O Novo Romance», in *As Grandes Correntes da Literatura Contemporânea*, Lisboa, Associação dos Estudantes do Instituto Superior Técnico, 1964, p. 50.

¹⁵ *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, Col. Temas Portugueses, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982, p. 24.

aos estudos da linguística semântica, teoria da comunicação e da informação. Há também espaço para o radicalismo de Philippe Solers, para quem a própria literatura é lugar de alienação. Mas enquanto a sociedade não se transformar, a tendência será consumir todas as manifestações, mesmo as mais radicais e contestatárias, já que elas, ao cabo, constituem-se em instrumentos de produção.

No inquérito *Vanguarda Ideológica e Vanguarda Literária*, Melo e Castro diz que a noção de vanguarda não pode ser absoluta nem estática, ao examinar o quadro histórico-social da poesia experimental portuguesa ¹⁶. O escritor contemporâneo está mergulhado numa realidade que já foi definida por Júlia Kristeva como a intertextualidade do texto. Acrescente-se que no mundo actual a «informação é excessiva, redundante em extremo, obsoletizante. (...) A comunicação, num mundo fatigado pela divulgação, por ser cada vez mais difícil, deixa de dizer respeito à expressão: é um facto que os autores contemporâneos começam a aprender, duramente. Já não se exprimem: exprimem apenas o facto de o tentarem, o acto de tentarem comunicar, e nessa prova de resistência dos materiais que é a arte poética, é também a prova de resistência do humano que se processa, a prova de resistência de todos os valores que dizem respeito ao homem» ¹⁷.

A vanguarda define-se pelo discurso aberto em oposição ao discurso persuasivo. O discurso aberto é típico da arte de vanguarda. Umberto Eco observa duas características ¹⁸. A primeira seria a sua ambiguidade. Como diziam os formalistas russos da década de 20, o discurso artístico nos colocaria numa condição de «despauamento», isto é, apresenta-nos as coisas de um modo novo, infringindo as normas da linguagem, às quais havíamos sido habituados. A minha compreensão difere da sua, e o discurso aberto possibilita a leitura de discursos diversos, e assim para cada leitor nasce um novo mundo. A segunda característica do

¹⁶ *Colóquio/Letras*, n.º 23, Janeiro de 1975, p. 8.

¹⁷ Cf. Ana Hatherly, «Da Intertextualidade na Poesia Experimental», in *Colóquio/Letras*, n.º 34, Novembro de 1976, p. 48.

¹⁸ Entrevista concedida ao poeta Augusto de Campos, incluída na edição brasileira de *Opera Aberta*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1971, p. 280.

discurso aberto é o facto de ele reenviar o leitor, antes de tudo, não às coisas que ele diz, mas ao modo pelo qual ele as diz. O discurso aberto tem como primeiro significado a própria estrutura. Assim, a mensagem não se consuma jamais, permanece sempre como fonte de informações possíveis e responde de modo diverso a diversos tipos de sensibilidade e de cultura. O discurso aberto, finalmente, é um apelo à responsabilidade, à escolha individual, um desafio e um estímulo para o gosto, para a imaginação e para a inteligência.

Cabe, ainda, uma referência ao carácter, simultaneamente lúdico e subversivo, das vanguardas. A arte de vanguarda é uma arte que transgride, que recusa o adquirido e o estabelecido. É uma arte subversiva porque «usa largamente dos recursos do ‘pacto lúdico’ para efeitos de crítica e de insubordinação, manifesta-se através do jogo a todos os níveis, esse ‘jogo intelectual’ em que se arrisca a continuidade das estruturas culturais vigentes. O carácter simultaneamente libertador e algo desesperado do jogo ilustra com rigor os períodos históricos de grande mutação, a que se aliam sempre a insegurança e a descrença, previsão e consequência da queda dos valores estabelecidos»¹⁹.

Assim, o discurso das vanguardas assume não só um carácter de novidade, marginalidade e liberdade, mas um conteúdo político e subversivo que rompe com as estruturas vigentes. Esse aspecto de luta se volta sempre para o futuro, embora, como veremos ao longo deste ensaio, surjam contradições básicas entre alguns poetas de vanguarda. Bastaria citar Marinetti e os futuristas italianos, e ainda Ezra Pound, que, não obstante lutarem pela liberdade, acabam aliados do fascismo.

O que nos interessa, agora, é essa projecção no futuro, pois «Passado e futuro são eles próprios coordenadas dialécticas do presente e só um entendimento crítico deste tipo pode tornar válida a tradição e projectar a actividade criativa do homem do futuro, porque é dessa concepção

¹⁹ Cf. Ana Hatherly, «Visualidade do texto, uma tendência universalista da poesia portuguesa», in *Colóquio/Letras*, n.º 35, Janeiro de 1977, p. 17.

estrutural do tempo que resulta a realidade factual que vivemos e não de simplificações dogmáticas e populistas e por isso demagógicas»²⁰.

²⁰ Cf. E. M. de Melo e Castro, «Maiakovski e uma possível leitura marxista», in *Essa Crítica Louca*, Lisboa, Moraes Editores, 1981.

2. A QUESTÃO DO FUTURISMO LITERÁRIO PORTUGUÊS

Haverá um futurismo literário português? Há quem diga que futurismo propriamente — como preconizara Marinetti nos seus manifestos — não há. O que teria havido em Portugal seriam movimentos estéticos de vanguarda, paralelos ao futurismo italiano, ou talvez até mesmo facetas do futurismo europeu. Há quem afirme que o orfismo caracterizaria melhor a revolução vanguardista da geração que se integra no chamado Primeiro Modernismo. Não se pode negar que existem analogias entre os movimentos de vanguarda que aparecem na Europa, a partir do primeiro manifesto de Marinetti, de 1909, e o aparecimento dos dois números da revista *Orpheu*, de 1915.

Essa fase, que poderíamos designar de pré-futurista, teria início com a publicação em português do manifesto de Marinetti, no «Diário dos Açores», em 5 de Agosto de 1909. A estada, em Paris, do poeta Mário de Sá-Carneiro e dos pintores Amadeo de Souza Cardoso e Guilherme de Santa-Rita, este encarregado por Marinetti de publicar os seus artigos em Portugal, concorreu, também, para a divulgação do movimento futurista italiano.

O *Orpheu* é, portanto, a iniciativa de vanguarda mais significativa desses anos e vai afirmar, no quadro da literatura portuguesa, os nomes de maior importância e que tanta influência vão exercer nas gerações que lhes vão seguir: Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa e Almada Negreiros. Ao longo deste estudo vamos mostrar de que maneira e como essa influência se exerceu na jovem intelectualidade portuguesa. Não importa que a revista não apresente um conteúdo essencialmente vanguardista, o que importa é o impacto que ela vai provocar através das colaborações de Sá-Carneiro e Pessoa. Este último, mais notadamente, por ser ele o criador e o inventor de novas e originais formas poéticas: o paulismo, o interseccionismo e o sensacionismo.

Através da análise de textos de Fernando Pessoa, publicados postumamente, vamos tentar mostrar algumas das analogias entre os movimentos estéticos criados pelo poeta e a vanguarda europeia: o futurismo e o cubismo. Interessa-nos, mais especificamente, o sensacionismo, de que se tem afirmado constituir uma modalidade do futurismo português. Mas, percorrer os textos de Pessoa é depararmos com ambiguidades e contradições.

A ambiguidade está na própria criação do sensacionismo. Escreve Pessoa: «Quanto às influências por nós recebidas do movimento moderno que compreende o cubismo e o futurismo, devem-se mais às sugestões que recebemos do que à substância das suas obras propriamente ditas. Intelectualizamos os seus processos. A decomposição do modelo que realizam (fomos influenciados não pela sua literatura — se é que tem algo que com a literatura se pareça — mas pelos seus quadros), situamo-la nós no que julgamos ser a esfera própria dessa decomposição — não as coisas, mas as nossas sensações das coisas»²¹.

Sensacionistas foram Álvaro de Campos, Sá-Carneiro e Almada Negreiros, e legaram essa influência a toda a geração de *Orpheu*. Há muitos depoimentos, entretanto, do próprio Pessoa que aproximam ainda mais o sensacionismo do futurismo. E disso vamos falar quando abordarmos esse ponto, na análise que fizemos dos textos teóricos de Pessoa e de Marinetti, e da *Ode Triunfal*, de Álvaro de Campos, anunciada por Sá-Carneiro como a obra-prima do futurismo em Portugal.

Entretanto, essa aproximação é relativizada «por outros elementos que com ela se articulam numa relação antinómica. Assim, segundo Pessoa, o sensacionismo descende, além das correntes de vanguarda, simultaneamente de duas outras correntes: o simbolismo francês e o transcendentalismo panteísta português. Na verdade ambas são opostas ao futurismo. Não é portanto de estranhar que o sensacionismo (*este*

²¹ Fernando Pessoa, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, Lisboa, Edições Ática, 1966, p. 134.

sensacionismo «futurista») em alguns aspectos se distancie por completo do futurismo, assumindo a ambiguidade da sua origem. Deste modo — repara-se não é só cada um dos heterónimos que envereda por um caminho diferente, a ambivalência está contida (de forma mais naturalmente esbatida, mas, mesmo assim, evidente) também no heterónimo mais declaradamente voltado para o universo «futurista», Álvaro de Campos. Olhada de perspectivas diversas, esta «ambiguidade» foi assinalada pelos críticos pessoanos fundamentais como Jacinto do Prado Coelho, Eduardo Lourenço e Teresa Rita Lopes»²².

Teresa Rita Lopes observa em Pessoa/Campos duas atitudes literárias contraditórias: o sensacionismo e o decadentismo: «Campos *sensacionista* ainsi que Campos — Décadent, ont été liés, à leur départ, à des attitudes littéraires: le *Sensacionismo* et le Decadentisme. Qu'on se garde pourtant de parler des influences: Campos joue le rôle du poète futuriste, dans 'Ode triomphale' (et dans d'autres poèmes dans la même ligne) et du poète décadent, celui que déclare, dans 'Opiário', qu'il aimerait 'avoir des poèmes et des nouvelles/publiés par Plon et dans le *Mercur*... Ces deux attitudes s'opposent frontalement, consciemment'»²³.

Falamos da ambiguidade no que concerne às definições de sensacionismo como movimento de vanguarda em Portugal. Em texto, possivelmente de 1916, Fernando Pessoa identifica o sensacionismo com a mesma corrente estética onde se situam Marinetti, Verhaeren, Kipling e a Condessa de Noailles. Senão vejamos: «Em Portugal debatem-se duas correntes, antes não se debatem por enquanto, mas em todo o caso a sua existência é antagónica. / Uma é a *Renascença Portuguesa*, a outra é dupla, é realmente duas correntes. Divide-se em sensacionismo, de que é chefe o sr. Alberto Caeiro, e no paulismo, cujo principal representante é o sr. Fernando Pessoa. Ambas estas correntes

²² Cf. Teolinda Gersão, «Para o estudo do futurismo literário em Portugal», in *Portugal Futurista*, edição fac-similada, Lisboa, Contexto Editora, 1982, p. XXIX.

²³ *Fernando Pessoa. Le Théâtre de L'Être*, Paris, Éditions de la Différence, 1985, p. 18.

são antagónicas àquela que é formada pela *Renascença Portuguesa*. Ambas são cosmopolitas, portanto cada qual parte de uma das duas grandes correntes actuais. O sensacionismo prende-se à atitude enérgica, vibrante, cheia de admiração pela Vida, pela Matéria e pela Força, que tem lá fora representantes como Verhaeren, Marinetti, a Condessa de Noailles e Kipling (tantos géneros diferentes na mesma corrente!); o paulismo pertence à corrente cuja primeira manifestação nítida foi o simbolismo. (...) O sensacionismo é um grande progresso sobretudo quanto lá fora na mesma orientação se faz. O paulismo é um enorme progresso sobre todo o simbolismo e neo-simbolismo de lá fora»²⁴.

Mais tarde, como veremos, Pessoa vai desprezar o paulismo e o interseccionismo como experiências da juventude. O que importa, agora, é a aproximação do sensacionismo com os movimentos da vanguarda europeia, notadamente com o futurismo italiano.

Tem-se dito que o surrealismo, o dadaísmo, o expressionismo — movimentos estéticos de vanguarda com afinidades com o futurismo — apresentam-se como novas formas de naturalismo. Na verdade, podemos falar de um naturalismo alegórico. A determinação do alegórico é reconhecível, entre outras coisas, pelo facto de a exposição através da desintegração temática e linguística chegar a ser ininteligível, ou quando menos, dificilmente compreensível. A determinação do naturalismo, de outra parte, é essencialmente reconhecível no facto de que o material ou o tema que aparece nas produções artísticas procede de aparências superficiais do mundo alienado, experimentadas intuitivo-espóradicamente.

O futurismo e o sensacionismo seriam também novas formas de naturalismo, isto é, de um naturalismo subjectivo-psicológico que reflecte sobre o aspecto superficial do mundo alienado e coisificado, alheio a toda a mediação dialéctica coincidindo com a configuração sensualista, subjectiva-interior deste mundo, e não com sua configuração racional no sentido do «são entendimento humano», tal

²⁴ *Páginas Íntimas* (...), pp. 125-126.

como no caso do homem quotidiano nos respectivos sectores da sua vida e actividade.

O sensacionismo tem sido reconhecido como a experiência da vanguarda portuguesa mais identificada com o futurismo. Marinetti já havia reconhecido que o seu movimento estético iria influenciar toda a Europa, repercutindo intensamente no futurismo russo e, com menor impacto, no futurismo argentino. Georg Rudolf Lind considera o sensacionismo uma equivalência portuguesa do futurismo. Todavia, o sensacionismo «não era para Pessoa um sítio em que se pára, mas uma direcção em que se aponta»²⁵. Essa direcção parece-nos estar contida nas teorias do *Ultimatum*, isto é, na criação de um poeta que possa exprimir-se por todos os outros poetas e de maneiras diferentes. Ou seja, a criação de um poeta dramático, ou o «definitivo encontro de Pessoa com a sua vocação de poeta dramático»²⁶.

De facto, Pessoa via desdobrar-se em várias personalidades, assumindo cada uma delas uma diferente postura dramática, ligadas por um eixo paradigmático comum: a unidade na diversidade, como escreveu Prado Coelho. Através do heterónimo Bernardo Soares, o poeta confessa: «Criei em mim várias personalidades. Crio personalidades constantemente. Cada sonho meu é imediatamente, logo ao aparecer sonhado, encarnado numa outra pessoa, que passa a sonhá-lo, e eu não. / Para criar, destruí-me; tanto me exteriorizei dentro de mim que dentro de mim não existo, senão externamente. Sou a cena viva onde passam vários actores representando várias peças»²⁷.

A vocação dramática de Pessoa está patente na criação dos heterónimos e, principalmente, na criação e invenção de movimentos estéticos, tornando o poeta o promotor da vanguarda histórica que vai aparecer, em 1915, com os seus escritos, em *Orpheu*. Esse reconhecimento tem sido feito pelos críticos de Pessoa, em Portugal e

²⁵ Cf. Teresa Rita Lopes, «Pessoa, Sá-Carneiro e as três dimensões do Sensacionismo», *Colóquio/Letras*, n.º 4, Lisboa, Dezembro de 1971, p. 18.

²⁶ *Ibid.*, p. 26.

²⁷ Fernando Pessoa, *Livro do Desassossego* por Bernardo Soares, I, Lisboa, Ática, 1982, p. 35.

no estrangeiro. Ao longo deste estudo falaremos da crítica portuguesa na análise que fizemos dos poemas, textos teóricos e/ou políticos e narrativas de Pessoa, Sá-Carneiro e Almada Negreiros.

No momento, gostaríamos de salientar o reconhecimento dessa vocação dramática, num texto de Luciana Stegagno Picchio: «On ne pourrait parler du XX^e siècle et de l'avant-garde, de toute l'avant-garde, sans mentionner Pessoa, car plus que quiconque, il porte les stigmates du siècle. Non seulement parte qu'autour de lui, moteur et promoteur d'une avant-garde historique qui culmine en 1915, année de la publication de l'*Orpheu*, gravitent tous les principaux artisans d'une européisation inédite et tourmentée du Portugal. Mais parce que Pessoa s'institue, ces mêmes années, en créateur et inventeur d'avant-gardes en multipliant à côté de l'orphisme, du futurisme, du cubisme et du surréalisme de l'écriture automatique, des mouvements qui naissent de lui ou d'une de ses formules poétiques originales, tels le paulisme, le sensationnisme, l'interseccionisme- Il n'est plus dès lors uniquement la voix d'une époque ou d'une groupe mais un univers poétique autonome»²⁸.

Interessa-nos, pois, o sensacionismo, mesmo que tenha sido o «último *-ismo* de Fernando Pessoa»²⁹, como a expressão portuguesa do futurismo italiano. Trataremos, mais adiante, dos textos de Almada Negreiros, o mais futurista de todos os colaboradores de *Orpheu*. Sá-Carneiro não foi um poeta dramático como Fernando Pessoa. Embora tenha escrito um poema na vaga do movimento futurista, parece não ter assimilado, senão superficialmente, as teorias de Marinetti.

Sá-Carneiro, «poète d'inspiration égocentrique, enfermé dans un solipsisme névrotique et narcissique, dans un dédale intérieur, et donc l'écriture, attentive à l'alchimie verbale, est proche de l'esthétisme décadentiste»³⁰. De facto, Sá-Carneiro estava mais ligado ao

²⁸ «Clés de Lecture», in *Fernando Pessoa Poète Pluriel (1888-1935)*, Paris, Centre Georges Pompidou et Les Éditions de la Différence, 1985, p. 30.

²⁹ Cf. Teresa Rita Lopes, *ob. cit.*, p. 26.

³⁰ Cf. Pierre Rivas, «Futurisme et Modernisme au Portugal», in *Fernando Pessoa Poète Pluriel (1888-1935)*, ed. cit., p. 52.

decadentismo simbolista do que às manifestações estéticas do futurismo italiano. Embora tenha lido muito pouco sobre o futurismo e até tenha ironizado as propostas do seu amigo Santa-Rita para a divulgação das ideias de Marinetti em Portugal, encontraremos no seu poema *Manucure*³¹, declaradamente sensacionista e futurista, o entusiasmo pela vida moderna, pela tecnologia, pelo cosmopolitismo, pela exuberância do progresso, temas constantes, para não dizer obsessivos, em Marinetti e nos futuristas europeus. Outra razão é a de que «his approach to Futurisme is anything to go by, he did not really understand their aims. There is no evidence that he studied their ideas carefully: he merely took what appealed to him in recent writings and he reshaped it to serve the purpose he wanted»³².

No manifesto *Ultimatum*, assinado por Álvaro de Campos, divulgado no *Portugal Futurista*, de 1917, juntamente com o manifesto de Almada Negreiros, *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*, Fernando Pessoa vai desenvolver, com maior amplitude, as teorias sobre o sensacionismo. Sete anos mais tarde, na revista *Athena*, Pessoa, ainda através de Álvaro de Campos, retoma, no artigo *Elementos para uma Estética Não-Aristotélica*, as teorias que fixara no primeiro manifesto. Pessoa tenta definir os objectivos do sensacionismo, que buscava não a beleza mas a força, o dinamismo e o domínio sobre os outros, afirmando que, na sequência desta arte só houvera «três verdadeiras manifestações: os poemas de Whitman, os poemas de Caeiro e as odes *Triunfal* e *Marítima*» dele próprio, Álvaro de Campos.

³¹ A propósito do poema *Manucure* cabe esclarecer um equívoco. Uma parcela da crítica de língua portuguesa e estrangeira refere-se sempre a dois poemas de Mário de Sá-Carneiro, de carácter sensacionista e/ou futurista: *Manucure* e *Apoteose*, escritos em 1915. Ora, como ficou dito e explicado no II Congresso de Estudos Pessoaanos, realizado na Universidade de Vanderbilt, em Nashville, Tennessee, em 1983, trata-se de um único poema e não de dois poemas. Na verdade, *Apoteose* integra o texto de *Manucure*, que deve ser lido e analisado como uma única composição poética.

³² Cf. Pamela Bacarisse, *A Alma Amortalhada. Mário de Sá-Carneiro's Use of Metaphor and Image*, London, Tamesis Books Limited, 1984, p. 160.

A conferência futurista, de 14 de Maio de 1917, no Teatro República, será a primeira manifestação pública do Comité Futurista de Lisboa. Em Novembro desse mesmo ano publica-se o único número de *Portugal Futurista*. Sobre esses acontecimentos, os manifestos, os programas e as conferências, bem como a participação de cada um dos colaboradores de *Orpheu*, daremos conta no devido tempo. Interessamos, no momento, pinçar as analogias e as sugestões que os movimentos de vanguarda ocorridos na Europa, e, mais particularmente, o futurismo italiano exerceram em Portugal.

Essas sugestões, como vimos, não foram tão decisivas para a geração de *Orpheu* que, às teorias propostas por Marinetti, prefere voltar-se para as teorias de Fernando Pessoa sobre o sensacionismo, como se voltara, anteriormente, para o paulismo e o interseccionismo. A crítica, entretanto, tem reconhecido a contribuição de Marinetti, Boccioni, Carra, Balla e Severini no desenvolvimento das artes plásticas e da própria literatura portuguesa de então, principalmente através dos textos futuristas italianos publicados no *Portugal Futurista* e, mais tarde, na revista *Contemporânea*, que inclui, no seu número de 1922, um texto de Marinetti *Le Contrat*, além de textos de Pessoa, António Ferro e Almada Negreiros.

Nos textos teóricos de Fernando Pessoa encontramos uma permanente alusão à energia criadora e vibrante do sensacionismo que se identificava com as dimensões da Vida, da Força e da Matéria. Ora, Vida, Força e Matéria constituem o *corpus* das suas duas Odes e da *Saudação a Walt Whitman*. A definição do homem e o gozo do poder através do domínio das máquinas e da ciência e tecnologia estão nos escritos de Marinetti, quer no *Manifesto del Futurismo*, de 1909; no *Manifesto Tecnico della Letteratura Futurista*, de 11 de Maio de 1912; no texto *Distruzione della Sintassi. Immaginazione Senza Fili, Parole in Libertà*, de 11 de Maio de 1913; e em *Lo Splendore Geometrico e Meccanico e la Sensibilità Numerica*, de 1914.

Recordemos que Marinetti escrevera no seu primeiro manifesto que um automóvel de corrida era mais belo do que a Vitória de Samotrácia. O poeta dispunha-se a cantar:

«noi canteremo le grandi folle agitate dal lavoro, dal piacere e dalla sommosa; canteremo le maree multicolori e polifoniche delle rivoluzioni nelle capitali moderne; cantaremo il vibrante fervore notturno degli arsenali e dei cantieri incendiati da violente lune ellettriche; le stazione ingorde, divoratrice di serpi che fumano; le officine appese alle nuvole, pei contorti fili dei loro fumi; i ponti simili a ginnasti giganti che scavalcano i fiumi, balenanti al sole con un luccichio di coltelli; i piroscafi avventurosi che fiutano l'orizzonte, le locomotive dall'ampio petto, che scalpitano sulle rotaie, come enormi cavalli d'acciaio imbrigliati di tubi, e il volo scivolante degli aeroplani, la cui elica garrisce al vento come una bandiera e sembra applaudire come una folla entusiasta»³³.

As multidões, as cidades e capitais modernas, cosmopolitas e buliçosas, os automóveis, a luz eléctrica, os navios e as locomotivas, os aeroplanos, enfim tudo o que significa progresso, velocidade e embriaguês pelo controlo dos maquinismos, encontraremos nas duas odes de Álvaro de Campos, *Triunfal* e *Marítima*, no poema *Manucure*, de Sá-Carneiro e nos poemas, manifestos e narrativas de Almada Negreiros.

O carácter místico e epicurista do futurismo marinettiano constitui uma dupla postulação: «Il futurismo, lo abbiamo detto più sopra, almeno nella più profonda ideologia marinettiana, obbediva a una doppia postulazione: da una parte, voleva, con romantico empito prometeico, dar l'assalto al firmamento e intronizzare al posto del dio morto l'uomo deificato; dall'altra, con ardore, frenesia ed entusiasmo, si tuffava negli aspetti più esterni, effimeri e vistosi della civiltà tecnologica, con l'intento di sbarazzare il campo da tutte le muffe e i vecchiumi. Questi due elementi, il 'mistico' e l'epicureo', ritroviamo anche, compenetrati, nell'odeologia futurista della machina»³⁴.

Os maquinismos possuem também um duplo significado. Constituem um meio para libertar o homem da sua existência rotineira

³³ F. T. Marinetti, *Teoria e Invenzione Futurista*, Milano, Arnoldo Mondadori Editor, 1983, p. 11.

³⁴ Cf. Luciano de Maria, «Marinetti Poeta e Ideologo», Introduzione a *F. T. Marinetti, Teoria e Invenzione Futurista*, Milano, 1983, p. XLIII.

presa de um trabalho monótono e servil, e, ao mesmo tempo, são o símbolo de uma nova sensibilidade: a sensibilidade futurista. Marinetti observa a ocorrência de múltiplos fenómenos graças ao poder da máquina e do domínio do homem sobre a tecnologia moderna (o telégrafo, o telefone, o gramofone, a bicicleta, a motocicleta, o automóvel, o transatlântico, o dirigível, o aeroplano, o cinema, os jornais quotidianos). Entre esses fenómenos destacamos os seguintes: o aceleramento da vida moderna; o equilíbrio físico, intelectual e sentimental; o desprezo pelo que é velho e conhecido; o amor pelo novo e pelo imprevisível; o desprezo pelo conformismo; o amor pelo perigo e pelo heroísmo quotidiano; a multiplicação das ambições e desejos humanos; a modificação do conceito de patriotismo substituído pela solidariedade comercial, industrial e artística das nações; a modificação do conceito de guerra; a paixão, arte e idealismo pelo desporto, amor pelo *record*; nova sensibilidade turística com a negação da distância e da solidão nostálgica, vencidas pelos transatlânticos modernos; náusea pela linha curva e pela espiral, amor pela recta e pelo túnel; desprezo pela lentidão, amor pela velocidade³⁵.

A síntese esboçada acima, retirada dos dezassete postulados de Marinetti, escritos em 11 de Maio de 1913, a propósito do *Manifesto Tecnico della Letteratura Futurista*, parece-nos estar contida nos manifestos de Álvaro de Campos e Almada Negreiros, e nos textos poéticos e/ou de intervenção das duas maiores figuras do futurismo literário português. Não importa que o mesmo Fernando Pessoa tenha dito que não escrevera nada que se parecesse com o futurismo³⁶. Não importa, também, que brincasse com o próprio conceito de futurismo e lhe desse o nome de sensacionismo. Todavia, não podia ficar indiferente aos postulados marinettianos, e os seus textos teóricos provam essas leituras e reflexões. O sensacionismo é o futurismo de Pessoa e dos jovens colaboradores de *Orpheu*. A crítica portuguesa e a estrangeira têm reconhecido o sensacionismo como o equivalente

³⁵ F. T. Marinetti, *Teoria e Invenzione Futurista*, ed. cit., pp. 66-69.

³⁶ Cf. Francisco Cortez, «Um inédito de Fernando Pessoa», in *Colóquio/Letras*, n.º 48, Lisboa, 1968, p. 61.

português do futurismo. Com propriedade, observou Winfried Kreutzer, a propósito daquela frase de Pessoa: «Apesar disso, evidentemente Sensacionismo e Futurismo têm traços em comum. O seu relacionamento com o mundo é caracterizado pela intenção de diminuir e, se possível, até de anular a distância entre o Eu e o mundo dos objectos e da Matéria, possibilitando uma aproximação integral. O mundo dos objectos está sendo, sobretudo, compreendido como um mundo tecnológico, real e actual, e, num sentido novo, poderoso, bonito e cosmopolita. O Eu é igualado a certas estruturas racionais de pensamento que tendem a se estratificar»³⁷.

Sensacionismo e futurismo equivalem-se, portanto. Mesmo assim, a atitude de Fernando Pessoa em relação ao futurismo europeu é depreciativa. O que em Portugal se fazia, isto é, o sensacionismo, de Álvaro de Campos, ser-lhe-ia incomparavelmente superior. Pessoa «achava o sensacionismo mais atraente e original do que o futurismo»³⁸.

O futurismo significa, sobretudo, a rejeição ao passado. De acordo com os postulados marinettianos, o futurismo poderia criar diferentes futurismos em cada meio cultural, desde que estes atendessem às

³⁷ *Stile der Portugiesischen Lyrik in 20. Jahrhundert*, Münster Westfalen, 1980, p. 75. O texto original é o seguinte: «Trotzdem liegen Gemeinsamkeiten zwischen Sensationismus und Futurismus auf der Hand. Beider Welverhältnis ist gekennzeichnet durch das Bestreben, den Abstand zwischen dem Ich und der Dingwelt, der Materie, durch Annäherung an letztere zu verringern, nach möglichkeit aufzuheben. Die Dingwelt wird dabei vornehmlich als die real gegenwärtige technische Welt, kraftvoll, in einem neuen Sinne schön und kosmopolitisch, verstanden. Das Ich wird mit gewissen rationalen und zur Verhärtung neigenden Denkstrukturen gleichgesetzt». Georges Guntert, in *Das fremde Ich — Fernando Pessoa*, traduzido por Maria Fernanda Cidrais, para as Publicações Dom Quixote, *Fernando Pessoa o Eu Estranho*, também observa traços marinettianos em Pessoa: «Álvaro de Campos é realmente futurista. Um olhar de través para Marinetti contribuirá para o seu aparecimento» (p. 160).

³⁸ Cf. Nuno Júdice, na Introdução à edição fac-cimilada de *Portugal Futurista*, Lisboa, Contexto Editora, 1982.

exigências desse meio e tivessem como objectivo prioritário a destruição do que havia de pernicioso no passado.

Se se leva em conta esta definição, escreve Giovanni Lista: «tout le futurisme de Marinetti devient explicable et ce que l'on croit pouvoir indiquer comme les aspects négatifs ou les paradoxes de son action (la prédominance des manifestes sur les œuvres, par exemple) ne sont en réalité que les signes d'une cohérence absolue. Ce que Marinetti entend fonder en 1909 dépasse la problématique même de l'art et de la littérature. Il s'agit d'une doctrine pragmatique de l'élan vital formulée à partir d'un axiome que l'on peut résumer comme refus de la chaîne génétique: 'Non! Le passé ne contient pas le futur!'. Tout le rest du programme futuriste de Marinetti n'est que relatif à sa personnalité et à la situation historique où elle se trouve insérée»³⁹.

Retornemos a Pessoa e a Álvaro de Campos. Ao conhecer as teorias do futurismo italiano, a que, evidentemente, não podia ficar indiferente pela leitura de tudo o que se produzia e escrevia na Europa, e ao negar o passado fazendo a crítica severa do que se escrevera até então em Portugal, Pessoa/Campos acaba por criar um futurismo à sua maneira, que não só romperia com esse mesmo passado, mas estimularia a geração de *Orpheu* a formular e a impor os postulados do que viria a se chamar o Primeiro Modernismo.

³⁹ *Marinetti*, Paris, Seghers, Poètes d'aujourd'hui, 1976, pp. 58-59.

3. O QUADRO POLÍTICO E SOCIAL

Não será fácil precisar os limites cronológicos do Primeiro Modernismo em Portugal. Os manuais de ensino da História da Literatura Portuguesa dizem-nos que é a partir de 1915, quando se forma o grupo em torno da revista *Orpheu*, que se esboçará o primeiro movimento de vanguarda. Na verdade, a revista e os seus principais inspiradores: Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Santa-Rita Pintor, e depois Almada Negreiros, constituem o que se poderia chamar uma espécie de pré-futurismo. Fala-se muito em interseccionismo e sensacionismo. A revolução futurista portuguesa seria curta: duraria exactamente oito meses, entre a conferência-manifesto do Teatro República e a publicação do primeiro e único número da revista *Portugal Futurista*.

Entretanto, com o objectivo de melhor compreender a génese desse movimento, e a sua influência nos movimentos estético-literários que sucedem ao Primeiro Modernismo, convém verificar a situação social e política de Portugal, no período que vai de 1910 a 1933. Nesse espaço de tempo ocorrem importantes transformações na sociedade portuguesa: em 1910, a República põe fim a oito séculos de regime monárquico, instaurando um governo democrático que oscila entre golpes militares, faz inúmeras reformas no país, desagradando a sectores da Igreja, aos monárquicos e à alta finança, envolve Portugal na Primeira Guerra Mundial e, finalmente, sucumbe ao golpe militar de 1926. Em 1933, Portugal implanta um novo sistema de governo, de inspiração nacionalista e direitista, que ficaria conhecido como Estado Novo e duraria até 1974, quando as Forças Armadas fazem a revolução do 25 de Abril restaurando o regime democrático.

As aspirações republicanas vêm de muito longe. Desde as lutas entre liberais e conservadores. Podemos detectá-las nos primeiros jornais

populares que surgiram em Portugal: *A República e Eco dos Operários*. A proclamação da República em Espanha (1868) e na França (1870) contribuíram, ideologicamente, para a explosão republicana. Lembrese, também, a acção da Internacional Socialista e a participação de José Fontana e Antero de Quental. O programa das Conferências do Casino Lisbonense, que não chegou ao fim, constitui-se numa manifestação francamente contestadora. Os primeiros romances de Eça de Queiroz mostram, aqui e acolá, algumas situações favoráveis aos republicanos, até mesmo o romance até há alguns anos inédito, *Tragédia da Rua das Flores*. Vítor, o amante de Genoveva, é republicano convicto.

Entretanto, uma das causas imediatas da revolução republicana está no Ultimato, que passou à história como mostra da solidariedade ideológica dos portugueses e o renascimento de um forte nacionalismo que, em outros momentos, servira para unir a Nação. É recordar 1640 e 1820. Na manhã do dia 11 de Janeiro de 1890, o Governo inglês exigiu de Portugal que este retirasse as suas tropas estacionadas no vale do Chire, na África. Simplesmente exigia a Inglaterra uma participação maior nos territórios coloniais portugueses. Um cruzador inglês, no Tejo, esperava a resposta do Governo de Lisboa. O Governo cedeu e com ele a Nação. O episódio desencadeou uma revolta popular que serviu para unificar partidos, favorecendo desta maneira a causa republicana. Escritores, jornalistas, militares e políticos uniram-se. Guerra Junqueiro escreve a *Ode a Inglaterra*, que faz enorme sucesso:

«Ó bêbada Inglaterra, ó cínica impudente,
Que tens levado tu ao Negro e à escravidão?
Chitas e hipocrisia, Evangelho e aguardente,
repartindo por todo o escuro continente
a mortalha de Cristo em tangas de algodão»⁴⁰.

Nessa mesma noite, no Teatro da Alegria, o povo assistia a uma revista, cujo título *A Torpeza* identificava no ultimato e na decadência da monarquia toda a desgraça de Portugal, quer internamente, quer no

⁴⁰ *Horas de Luta*, Porto, Lello & Irmãos Editores, 1965, p. 75.

chamado além-mar. Ao fim da revista a plateia canta um novo hino, composto para encerrar o espectáculo, música de Alfredo Keil, versos de Henrique Lopes de Mendonça. A canção lembrava vagamente *A Marselhesa* e conclamava o povo, «levantar hoje de novo o esplendor de Portugal». A senha era mais do que precisa. E o caminho para levantar de novo Portugal era um só: a República.

Quem fez a República? A pequena burguesia das cidades e das vilas, através do Partido Democrático que tentou aliciar ex-monárquicos e capitalistas mais progressistas. O carácter pequeno-burguês das primeiras reformas republicanas, escreve Raul Proença, «revela-se logo nos primeiros actos legais (...) o reconhecimento do direito de propriedade, (incluindo a dos meios de produção e não apenas individual), o alargamento das disponibilidades testamentárias, a exclusão do voto dos analfabetos, a abolição dos títulos nobiliárquicos, a revogação das leis de excepção (...), uma larga liberdade de imprensa e associação, o reconhecimento do direito à greve, a fixação legal do horário de trabalho, uma lei de inquilinato favorável aos inquilinos, a possibilidade de legitimação dos filhos naturais e, finalmente, um acentuado anticlericalismo, concretizado pela revigoração das leis de Pombal e Joaquim António de Aguiar, que extinguíam as ordens religiosas, pela separação da Igreja do Estado, pela instituição do casamento civil e do divórcio». Todas essas medidas viriam a receber o apoio popular, pois atendiam a reivindicações das classes trabalhadoras. Os trabalhadores não haviam recebido favores do constitucionalismo. O rei era dominado pelos conselheiros interessados apenas no seu símbolo para jogo dos seus interesses particulares. D. Manuel pertencia a uma dinastia cansada, na qual aparecem místicos, perdulários e insanos. Os deputados ao parlamento assemelhavam-se em atitudes e actos ao *Conde de Abranhos*, de Eça de Queiroz. Dizia o Conde à Câmara sobre a necessidade de se promover a felicidade das classes trabalhadoras: «Não podemos dar ao operário o pão na terra, mas obrigando-o a cultivar a fé, preparamos-lhe no céu banquetes de luz e de Bem-aventurança».

Nesse ambiente prepara-se a República. Sobre o movimento revolucionário, Teófilo Braga, professor do Curso Superior de Letras e Presidente do Governo Provisório, dá-nos o testemunho, numa revista da época: «Uma das cenas mais vergonhosas e, deixe dizer, das mais comoventes da nossa história dos últimos tempos foi o abandono a que votaram o rei Carlos e o príncipe Luís Filipe na tarde trágica do Terreiro do Paço. Onde estavam os militares graduados, os seus dignitários, os cortesãos, os fiéis? Para onde foram as suas dedicações e seu lealismo? Quando caíram as primeiras granadas nas Necessidades, onde se meteram os fidalgos, os generais, as camarilhas? Sabe onde estavam? A salvo! E porquê? Porque já se perdera a fé no passado. É a cruel lição infligida aos que ainda acreditam em áulicos. Há só o povo, e se o povo amasse o rei, ninguém o destronaria. Como havia, porém, ter-lhe amor, se ele próprio não tinha fé no seu trono, se lhe faltava a crença no seu símbolo?».

Continua Teófilo Braga a crítica ao constitucionalismo que tentou abafar a vontade popular: «De há muito se esperava este acordar que não viera na época do domínio francês numa explosão colectiva, que em 1820 fora uma coisa quase platónica a esvurmar depois em cóleras nas lutas dos dois irmãos reais. O constitucionalismo foi uma ficção; depois entrou-se a julgar que isso caminharia por si, apagavam-se nas camadas dirigentes os generosos instintos, mas o povo que sofria preparava-se, acreditava, queria o seu direito à vida e lançava-se por fim nos braços deste punhado de homens que lhe falavam num melhor futuro. Era necessário a revolta; revoltou-se»⁴¹.

A classe média teve um importante papel na revolução republicana. O proletariado e o campesinato ainda não possuíam força activa nas decisões de massa. O panorama social do princípio do século registava uma acção determinada da pequena burguesia no activismo político. Jornalistas, escritores, funcionários civis, militares, compunham um contingente apreciável na defesa dos ideais republicanos. Do outro

⁴¹ Entrevista de Teófilo Braga ao jornalista Rocha Martins, em *Ilustração Portuguesa*, n.º 244, de 24.10.1910, pp. 513-521.

lado, enfileiravam-se a alta burguesia bancária, os grandes proprietários e os terratenentes que detinham a posse da terra, todos ligados aos capitais estrangeiros e à exploração colonialista. E a Igreja? Bem, a Igreja os apoiava e por eles era apoiada. O que explica, de certa maneira, o anticlericalismo dos republicanos. Ainda faltaria muito tempo a cumprir-se para que a Igreja retomasse o seu verdadeiro e ecuménico caminho ao lado dos pobres e dos marginalizados. Oliveira Marques vê assim as classes sociais na primeira república:

«Uma classe de burgueses ricos, ligados à banca, ao grande comércio e à propriedade fundiária, aliada à antiga e mais ou menos pura nobreza terratenente que continuava a existir, governava oligarquicamente o País nos começos do século XX. Estreitamente ligada aos capitais estrangeiros e à exploração das colónias via na Monarquia o símbolo da ordem e da conservação dos seus privilégios e lucros. Apoiava a Igreja e era apoiada por ela, ainda que não se mostrasse homogeneamente católica fervorosa. Contava com as patentes mais elevadas do Exército, saídas em parte da sua classe.

O seu grande inimigo era, não o povo miúdo dos operários ou dos camponeses, ainda insuficientemente evoluídos, mas a classe média das cidades. Muito mais numeroso, este segundo grupo social revelava-se maioritário nas grandes aglomerações urbanas, como Lisboa e o Porto. Compunham-no os pequenos burgueses ocupados no comércio e na indústria, os membros das profissões liberais, o médio e o pequeno funcionalismo público, as médias e baixas patentes do Exército e da Marinha, a maioria dos estudantes universitários e alguns pequenos e médios proprietários rurais. Desejosos de ocupar um ‘lugar ao sol’ na governação e na direcção económica, genuinamente preocupado com o futuro das colónias e com o atraso do País, imbuído de ideologias francesas, era anticlerical e antimonárquico, assim como geralmente se mostrava anti-socialista e nacionalista ferrenho»⁴².

Nada mais didáctico, está aí a síntese sobre classes e ideologia. Poucas mudanças ocorreriam nesse panorama, a não ser a presença, agora, do proletariado, nos centros industriais do País, no pequeno desenvolvimento industrial que vive Portugal no pós-guerra. Em 1974, um factor novo e decisivo para a Revolução: a descolonização.

⁴² *História de Portugal*, II, Lisboa, Palas Editores, 1973, p. 209.

A primeira República viu dividido o movimento vitorioso entre as várias correntes que desejavam o poder. A Assembleia Constituinte reuniu-se pela primeira vez em 19 de Julho de 1911 e em Agosto tem concluída a Constituição. Durante os anos de 1911 a 1914 organizam-se os primeiros congressos obreiros. Foi um período muito duro para o emergente proletariado português: muitas reivindicações, prisões, greves, atentados. A União Operária Nacional é criada em 1914. Em 1916, surge o Ministério do Trabalho e da Previdência Social. A entrada de Portugal na guerra desencadeia protestos contra a ida de soldados portugueses para a frente do conflito e contra o aumento dos preços. É nesse período que aparecem em Portugal as primeiras experiências de vanguarda.

Um pensador, Basílio Teles, escreve importante obra política em que analisa, com muita lucidez, o período de transição que medeia entre o ultimato de 1890 e a entrada de Portugal no conflito europeu em 1917. Com efeito, Basílio Teles, além de estudos filosóficos e económicos como *Carestia da Vida nos Campos*, *O Problema Agrário*, *A Ciência e o Atomismo*, escreve, em 1905, *Do Ultimatum ao 31 de Janeiro*, documento da mais alta importância para a compreensão da renovação mental ocorrida em Portugal, depois de 1865. Basílio Teles (1856-1923) juntamente com Teófilo Braga (1843-1924) oferecerão as ideias de que se munirá o radicalismo pequeno-burguês da primeira República.

Já Antero de Quental vislumbrara, no ensaio sobre as *Tendências da Filosofia*, os problemas ideológicos que seriam colocados em debate por Basílio Teles e Teófilo Braga. Antero cria na inevitabilidade do progresso humano conseguido através da ciência e do domínio da máquina. Nele havia um certo materialismo metafísico, aqui e acolá, observa Raul Proença, «mitigado por reservas agnósticas quanto a um além transcendente aos fenómenos verificáveis, o que estabelece transições para várias formas de religiosidade mais ou menos

heterodoxa e indefinida»⁴³. Acrescente-se a essa especulação anterioriana a realidade do meio circundante: o culto a valores nacionais como Camões e Bocage, o culto a Pombal, como justicador de aristocratas e jesuítas, aí teremos o essencial de um pensamento que se popularizou em todo o País. Afora isso, nos meios cultos lia-se Spencer (o evolucionismo), Littré (o positivismo), Haeckel (o monismo), sem esquecer, é claro, as reedições de Renan, Michelet, Darwin, Proudhon e Quinet.

É indiscutível a contribuição literária de Teófilo Braga. A ele deve-se a recolha de contos e tradições populares portuguesas e a organização de uma *História da Literatura Portuguesa*, distribuída por mais de cinquenta volumes. De 1870 a 1902 realizou um trabalho de pesquisa e recolha, objectivando essa investigação à descoberta e exaltação de um substrato étnico nacional. O nacionalismo e a filosofia progressista-evolucionista de Teófilo aproxima-o de Basílio Teles. É a partir destes dois pensadores que irão se diversificar as correntes do nacionalismo português, representadas no Integralismo Lusitano e no Saudosismo do grupo Renascença Portuguesa.

O Integralismo Lusitano surgiu em 1913, na Bélgica, onde se reuniam monarquistas exilados em torno da revista *Alma Nova*. Em Portugal aparece com os panfletos de Amadeu de Vasconcelos intitulados *Os Meus Cadernos*. Em 1914 circula a revista *Nação Portuguesa* que passa a ser o seu veículo de propaganda. Por outro lado, o activismo político do grupo desenvolve-se em torno de D. Manuel que, através do Pacto de Dover, em 1912, aceita a sucessão de D. Duarte Nuno. O movimento assume alguma importância até 1933, quando se autodissolve, depois de um período de dissídios e deserções.

A doutrina do Integralismo Lusitano, escreve Óscar Lopes, «deriva de duas ordens de fontes directas: a *Action Française*, de Charles Maurras (que por seu turno assimila o positivismo comteano através da sua interpretação mais reaccionária do Conde de Montesquieu, a

⁴³ Cf. Óscar Lopes, in *História Ilustrada das Grandes Literaturas — Literatura Portuguesa*, II, Lisboa, Editorial Estúdios Cor, 1973, p. 450.

filosofia social de Leão XIII e aspectos unilaterais de críticas à França pós-revolucionária feitas por Taine, Renan, Fustel de Coulanges, etc.); e aspectos unilaterais de críticas ao constitucionalismo português feitas por Herculano, Garrett, Oliveira Martins, Eça, Ramalho, Teófilo, Basílio Teles e outros. Deste modo, um leitor desprevenido de António Sardinha ou Hipólito Raposo ficará surpreendido com a coincidência entre alguns dos seus temas básicos e os da tradição romântica, realista e republicana portuguesa»⁴⁴.

Os fundamentos dessa doutrina baseiam-se na concepção da raça como a mais pura de toda a Europa; na diferenciação topográfica de Portugal, visto o seu território como um vestígio da Atlântida; na apologia das tradições agrárias e no corporativismo; nas concelhias e provinciais da Idade Média; no absolutismo e na administração centralizada e distrital; no liberalismo económico; e no sebastianismo de um grande destino pátrio ultramarino, um *Portugal Maior*, um Atlântico Sul de novo feito um *lago português*.

Aí estão as características do Integralismo Lusitano que, se literalmente ficou limitado ao grupo participante e de escassa repercussão, pois os nomes que vão compor o outro segmento, o da Renascença Portuguesa, alcançarão maior notoriedade, nem por isso deixou de influenciar cultural e politicamente no País. E serviu de base à política corporativista portuguesa que acabou por se fixar no regime dirigido pelo professor Oliveira Salazar.

Note-se que o Integralismo desenvolveu a ideia do culto à raça e de uma verdade nacional que iria interessar o Saudosismo republicano. A exaltação naturalista racista é ponto-de-apoio do fascismo em Portugal. O culto da Raça, o dia da Raça, são hoje, lembranças históricas inspiradas no modelo nacional-socialista. Por outro lado, alimenta-se também o *miticismo* como experiência positiva: vem à baila, mais uma vez, a crítica a Herculano. O *mito nacional* ou *ideia-força* retoma o episódio do campo de Ourique considerando-o o grande milagre nacional. Os milagres patrióticos de Santo António compõem, com o

⁴⁴ Cf. Óscar Lopes, *ob. cit.*, p. 460.

mito sebastianista e o do Quinto Império do Padre António Vieira, essa *ideia-força* que vai sugerir, entre outras obras, poemas de Fernando Pessoa, poesias de Afonso Lopes Vieira, textos de António Sardinha, etc.

Já o grupo da *Renascença Portuguesa*, tendo à frente Jaime Cortesão, Leonardo Coimbra e Álvaro Pinto, tenta reunir, a partir de 1911, escritores jovens que, no dizer do próprio Cortesão (1884-1960), possam *dar um conteúdo renovador e fecundo à revolução republicana*. O seu órgão, a partir do ano seguinte, é a revista *Águia*, em sua segunda série, fundada em 1910 por Álvaro Pinto. Além dos escritos doutrinários, o grupo organiza cursos de Universidade popular nas cidades do Porto, Coimbra, Póvoa do Varzim e Vila Real, concertos, exposições e edita o boletim *Vida Portuguesa*. O programa atraiu novos talentos e muitas obras foram publicadas sob a direcção do grupo. Em 1913, deixam a Renascença os escritores António Sérgio e Raul Proença. Em 1921, é a vez de Jaime Cortesão. Um nome importante da Renascença é o do poeta Teixeira de Pascoaes que dirige a revista *Águia*, a partir da sua segunda série. A Pascoaes deve-se a doutrina do Saudosismo. A sua fórmula aparece em *Verbo Escuro* (1914):

«a saudade de alguém ou de alguma coisa quebra a relação que a subordina e torna dependente, para alcançar existência abstracta, realidade espiritual em si própria»⁴⁵.

A acção doutrinária de Pascoaes (1877-1952) está desenvolvida nos ensaios *O Espírito Lusitano e o Saudosismo* (1912), *O Génio Português na Sua Expressão Filosófica, Poética e Religiosa* (1913) e *A Arte de Ser Português* (1915), e constituirá toda a base de sua obra poética e aforística. Como Guerra Junqueiro, Teixeira de Pascoaes, escreve Jacinto do Prado Coelho, «tem sido objecto de controvérsia entre racionalistas e anti-racionalistas: elevam-no estes à categoria de genial filósofo, negam aqueles a validade filosófica ou pedagógica das

⁴⁵ Óscar Lopes, *ob. cit.*, pp. 464-465.

suas máximas e intuições. Mas é o poeta-pensador (enquanto pensador poeta ainda) que literalmente convém apreciar aqui; e, nesta qualidade, o seu dinamismo espiritual, a força original da sua imaginação, a virgindade do seu olhar, sempre aberto ao mistério da Vida e do Homem, a sua tocante fidelidade à Quimera e, não poucas vezes, o sortilégio do seu canto, dão-lhe jus a um lugar de cumeeira na história da literatura portuguesa»⁴⁶.

Quem bem observou as contradições entre saudosismo e integralismo foi o Professor Fidelino de Figueiredo, em artigo publicado na *Lucta*, de 5 de Dezembro de 1917. No texto, o autor critica Teixeira de Pascoaes, provando que a saudade não é uma concepção nem um programa político, a saudade é só um estado de alma. Reconhece o articulista que o saudosismo partiu da literatura e quis renovar a política através do integralismo. A acção política do grupo se declarava intransigentemente monarquista e antiparlamentar, e envidava esforços para criar uma literatura que fosse a apologética artística do seu ideário.

Escreve Fidelino: «Estes dois movimentos de ideias não têm as proporções e o alcance, que seus propugnadores lhes atribuem, nem são indiferentes como podem julgar os espíritos preguiçosos. Em nosso pensar são simultaneamente nocivos e eficazes. São nocivos pela sua atitude de estreito nativismo, sabido como é que a prata da casa é mais que insuficiente para nosso governo, são nocivos pela sua atitude de hispano-fobia, sendo certo que foi sempre em nosso prejuízo que se quebrou a harmonia política e moral da península ibérica e que a Espanha é hoje um país de intensa cultura que muito nos pode ensinar. São eficazes pela coragem moral que demonstram em afirmar princípios: o saudosismo pelos serviços prestados à instrução e à educação por meio de suas publicações, o integralismo pelo acordar de velhos tratadistas portugueses de direito público, há muito esquecidos

⁴⁶ Teixeira de Pascoaes, verbete em *Dicionário das Literaturas Portuguesa, Brasileira e Galega*, Porto, Figueirinhas, 1973, p. 591.

sob o pó dos séculos e pelo ventilar de problemas novos. O tempo dirá qual das influências há de prevalecer»⁴⁷.

Sem dúvida, o tempo respondeu; alguns anos depois deste artigo, implantava-se a ditadura militar e, logo mais, o estado corporativista.

No mesmo ano em que Fidelino de Figueiredo publica a terceira série de artigos, discursos e conferências, Jaime Cortesão, Raul Proença e António Sérgio, dissidentes de *Águia* e da *Renascença Portuguesa*, reúnem-se em volta de uma nova revista, a *Seara Nova*, cujo primeiro número aparece a 15 de Outubro. Cortesão renovara os estudos da história portuguesa. Sérgio era o mais brilhante pensador do grupo, e Proença o radical que desejava o triunfo do socialismo. O saudosismo e as teorias nebulosas de Pascoaes, o seu racionalismo, a sua oposição ao integralismo, fizeram-nos romper com a *Renascença*. O programa de *Seara Nova* era bem claro: dirigido por um grupo de intelectuais que se consideravam na extrema esquerda da República Radical e desejavam o triunfo do socialismo, para formarem, alheados dos partidos mas não da vida política, uma consciência nacional que assumisse, perante a espoliação, a rapina, o egoísmo e a mentira, uma atitude de protesto e apoiasse ou exigisse as reformas necessárias.

Constituem o grupo inicial de *Seara Nova*: Aquilino Ribeiro, Faria de Vasconcelos, Ferreira de Macedo, Francisco António Correia, Jaime Cortesão, Azevedo Perdigão, Câmara Reis, Raul Brandão e Raul Proença. Em 1923 entram para a direcção da revista António Sérgio e, no ano seguinte, Mário de Azevedo Gomes e Sarmento Pimentel. Em 1925 agrega-se Sarmento Beires. Esse grupo permaneceu inalterado até 1939. A revista, além do aspecto doutrinário e político, lutou por uma reforma do sistema educacional e divulgou textos literários e críticos de autores contemporâneos. Representou também uma afirmação da intelectualidade portuguesa descompromissada com os partidos políticos e assumiu uma postura democrática na luta contra o fascismo.

⁴⁷ «Saudosismo e Integralismo», in *Estudos de Literatura*, Terceira Série (1918-1920), Livraria Clássica Editora, Lisboa, 1921. O artigo foi publicado originalmente no jornal *Lucta*, de 5.12.1917, e respondido por António Sardinha, na *Monarchia*.

Raul Proença (1884-1941) foi o seu mais incansável divulgador. Luísa Dacosta revela que a ideia de uma nova revista já vinha sendo trabalhada por Proença que, em carta a Câmara Reis e por este citada no seu livro sobre Proença, escrevia: «Pensei que havia uma larga e importante obra a fazer (...) contrariar a acção monárquica da Liga Naval e dos Integralistas (...) Por quê não reunir os republicanos independentes (...) e fazer uma publicação (panfleto, revista, jornal, o que quiser...) em que às doutrinas monarquizantes opuséssemos as nossas doutrinas?»⁴⁸. Integrando o «grupo da Biblioteca», isto é, dos intelectuais que se reuniam, então, à volta de Jaime Cortesão, director da Biblioteca Nacional, Proença editou os *Dispersos* de Oliveira Martins, a *Antologia dos Economistas Portugueses*, dirigida por António Sérgio, e escreveu grande parte dos textos do *Guia de Portugal*, obra modelar que mereceu uma reedição subsidiada pela Fundação Calouste Gulbenkian. É no prefácio dessa obra que vamos encontrar uma posição de vanguarda e que poderia anunciar a literatura documental que surgirá na Europa com o movimento neo-realista. Proença define o seu compromisso estético-literário quando afirma ter escrito «uma obra de sóbria literatura descritiva que, sem as desfigurações e alucinações caras aos românticos (...) as divagações retóricas e os devaneios poéticos (...) tendo como norma suprema da arte de escrever, a mais rigorosa e translúcida fidelidade, ensine a ver esteticamente, quer dizer com a mais perfeita realidade»⁴⁹.

A acuidade mental de Raul Proença forma o entretexto do seu testamento político, depois de ver o sonho da República democrática cair por terra, quando os partidos aderem ao golpe militar de 1926, que entroniza no país o Estado Novo (1933-1974). A fragilidade dos partidos ditos democráticos, que conclamam pela ditadura para solucionar o impasse social e económico de Portugal, é vista por Proença no que ele chama os *sofismas liberais do nosso tempo*:

⁴⁸ Em *História Ilustrada das Grandes Literaturas — Literatura Portuguesa*, II, ed. cit., p. 474.

⁴⁹ Cf. Luísa Dacosta, *ob. cit.*, p. 475.

«Chama-se liberdade de ensino, hoje em dia, o direito absoluto que têm os educadores de atentar contra a liberdade da criança, como se não admitisse discussão a faculdade de modelar o seu espírito segundo o tipo espiritual do pai ou do mestre. Contra essa pretensão devemos sustentar, nós, os verdadeiros liberais, que o ideal da educação deve ser criar homens livres, capazes de escolher livremente o seu próprio tipo.

Chama-se liberdade de imprensa o direito exclusivo que têm certos potentados ou certos malfetores, graças à sua fortuna ou às suas *chantagens*, de influir na opinião do País. O problema não está, evidentemente, em impedir a liberdade desses homens, mas em pôr a imprensa ao alcance de todos, de maneira que os argentários não continuem a possuir o monopólio da opinião.

Enfim chama-se liberdade económica a liberdade que têm alguns indivíduos de se oporem, em nome dos interesses criados, à liberdade de todos os outros.

Tais os tremendos sofismas que corrompem até a medula a Democracia contemporânea. O futuro da Democracia liberal depende, fundamentalmente, duma revolução nos sistemas do ensino, duma revolução no regime da imprensa, duma revolução nas formas da propriedade. A Democracia encontra-se viciada no seu próprio âmago enquanto não resolver estes três problemas capitais: liberdade de educação para todos, direito de imprensa para todos, independência económica para todos». ⁵⁰

A António Sérgio (1883-1969) devem-se alguns dos momentos mais lúcidos na análise de questões históricas, políticas, económicas, pedagógicas e de crítica de arte. Abandonando uma promissora carreira na Marinha, Sérgio adere ao republicanismo democrático e ingressa na *Renascença Portuguesa*. Dissidente, pouco depois, participa, com Raul Proença e Jaime Cortesão, na *Seara Nova*. Os seus escritos sobre problemas pedagógicos compõem uma visão que, em essência, luta pela reforma da mentalidade. Assim, *O Problema da Cultura*, *O Ensino como Factor de Ressurgimento*, *A Educação Profissional*, *Considerações Histórico-Pedagógicas*, divulgam e questionam temas de educação. A partir daí, como notou António Salgado Júnior, a obra de Sérgio «se caracteriza pela propagação duma pedagogia de *self-government*, duma educação cívica de consciência democrática, duma

⁵⁰ Cf. Luísa Dacosta, *ob. cit.*, pp. 478-479.

solução económica de base cooperativista, duma cultura de amplidão universalista. Dizendo-se sobretudo interessado em chamar a atenção para os problemas e em apontar a importância da sua discussão esclarecida, é frequente vê-lo afirmar a sua posição de pedagogo mais do que outra qualquer, — o que não deixa de ser verdadeiro, quando se nota que grande parte da geração que assistiu ao início da sua incansável actividade de intelectual, por diferente que hoje seja a posição que toma em relação às suas doutrinas, lhe confessa dívidas mais ou menos importantes»⁵¹.

Interessado pela história, Sérgio publica uma *História de Portugal* em espanhol e inicia com o mesmo título um outro empreendimento que, por força da pressão que sofria, e do exílio, diga-se, sem rodeios, por desagradar ao poder de arbítrio do regime, não vai além do primeiro volume: *Introdução Geográfico-Sociológica à História de Portugal*. Os ensaios de Sérgio são ensaios de fundo político, nos quais o autor aponta os problemas básicos que entravam o desenvolvimento do País, como o da estrutura da propriedade agrária. Com o objectivo de esclarecer o povo, Sérgio edita, a partir de 1956, os cadernos da sua *Antologia Sociológica*, em que comenta trechos portugueses e estrangeiros sobre questões fundamentais, como a liberdade de ensino, educação profissional, reforma agrária, eleições, e opõe ao corporativismo salazarista o seu ideário cooperativista. Nos seus *Ensaio*s dedicados à crítica da arte e da literatura, publicados em sete volumes, Sérgio examina e comenta as poesias de Camões, Antero de Quental, Diogo Bernardes, Nicolau Tolentino e os textos de Raul Brandão, entre outros prosadores.

Era esse o quadro social e cultural de Portugal nos anos que antecederam ao golpe militar de 1926 e à implantação do Estado Novo. Em fins de 1917, grupos de direita desencadearam um movimento armado conduzindo ao poder o Major Sidónio Pais, que implanta a ditadura. O Sidonismo, conservador e proclerical, trouxe paz à Igreja,

⁵¹ António Sérgio, verbete em *Dicionário das Literaturas Portuguesa, Brasileira e Galega*, ed. cit., p. 759.

reuiu a Lei de Separação, chegando o Presidente da República, António José de Almeida, a impor, em 1923, o barrete cardinalício ao núncio apostólico, à maneira dos reis. A primeira experiência presidencialista durou pouco. Sidónio Pais, nos fins de 1918, é assassinado em Lisboa. Os monarquistas conseguem vencer no norte, chegando a proclamar a Monarquia no Porto, de duração efêmera. Voltam os republicanos ao poder com o fortalecimento da República Velha em oposição à República Nova dos sidonistas. O período de 1920 a 1926 vive uma enorme agitação, com lutas frequentes entre os partidos, chegando ao assassinio de políticos de destaque.

António Sérgio assim descreve esse período: «Os achaques de que sofreu Portugal desde 1910 a 1926 tiveram como origem mais remota certas condições sociais-económicas a que esteve submetida a nossa Grei durante o transcurso da sua história, e como causa imediata e próxima uma concepção desacertada da democracia, ou seja a que a liga à expansão emotiva e a ideais concebidos de maneira vaga, quando a democracia se deverá sempre basear na concentração voluntária e no autodomínio, bem como no empenho de ensinar o povo a libertar-se dos parasitismos que de há muito o oprimem».

Qual a solução? Sérgio responde: «Esta libertação convirá que se alcance pelo trabalho quotidiano criador, ordeiro, nas associações cooperativas e nos sindicatos livres, na administração dos negócios das autarquias locais»⁵². Nada, mais didático, a complementar o testamento político de Raul Proença, que transcrevemos atrás.

O Sidonismo esteve ligado ao mito sebástico, àquela ideia-força que alimentou o pensamento integralista e incorporou-se ao saudosismo de Pascoaes. António Sardinha chega a falar de um *bandarrismo inteligente*. Fernando Pessoa dedica um longo poema a Sidónio Pais em quem reencarna o mito numa perspectiva utópica e romântica. De facto, o poema, escrito em 1920, vê no Presidente-Rei o *Desejado* e envolve-o em signos e brumas:

⁵² *Antropologia Sociológica*, Lisboa, 1956, pp. 5-6.

«Mas a alma acesa não aceita
Essa morte absoluta, o nada
De quem foi Pátria, e fé eleita,
E ungida espada».

Claro, a fé e a espada, símbolos do poder temporal e do poder espiritual que se unem na conquista do Império. A conversão dos hereges e dos incrédulos justifica a posse territorial. O nada que é tudo, o mesmo escreverá o poeta sobre Ulisses, lenda que escorre a fecundar a realidade. No mito a ideia-força.

«E, porque foste, confiando
Em QUEM SERÁ porque tu foste,
Ergamos a alma, e com o infando
Sorrindo arrote,
Até que Deus o laço solte
Que prende à terra a asa que somos,
E a curva novamente volte
Ao que já fomos,
E no ar de bruma que estremece
(Clarim longínquo matinal!)
O DESEJADO enfim regresse
A Portugal!»⁵³.

Todas as implicações com o mito sebástico aí estão patentes: o DESEJADO, o QUEM SERÁ, o clarim a romper a bruma e a tornar Portugal o que já foi, inserem-se naquela ideia-força, que é a causa e o credo maior do nacionalismo anti-racional que redundava no saudosismo e no integralismo lusitano. Anterior a esse poema é o manifesto *Ultimatum*, assinado por Álvaro de Campos, de que trataremos adiante, e no qual a crítica viu uma atitude pré-fascista de Fernando Pessoa. Todavia, deve-se notar que no poema à memória do Presidente-Rei Sidónio Pais, Fernando Pessoa assume uma postura semelhante à que adoptara n' *O Interregno*: um profundo messianismo implícito na

⁵³ *Obra Poética*, Rio de Janeiro, Companhia José Aguilar Editora, ⁵1974, pp. 91-95.

mística patriótica do seu nacionalismo. Na verdade, *Mensagem*, *O Quinto Império* e *À Memória do Presidente-Rei Sidónio Pais* formam um conjunto de poemas de tom nacionalista que podem, dependendo da leitura que se fizer, denotar um carácter reaccionário. Gaspar Simões já notara que n' *O Interregno* e no *Preconceito da Ordem* Fernando Pessoa afirmara «que os regimes de força e a política ditatorial não eram senão meios de encontrar o verdadeiro sentido de uma sólida e sã instituição política nacional». Não dissera, contudo, o poeta, qual o fundamento necessário para se instituir o regime político que deveria substituir a Ditadura Militar. Observa ainda Gaspar Simões que, inconformista, Pessoa «não se adaptaria ao regime de Sidónio Pais, como não se adaptou ao regime instituído pela Ditadura Militar de 1926»⁵⁴.

Parece-nos que não se trata aqui de uma questão de adaptação, mas um desinteresse pelo aprofundamento da questão política. O nacionalismo de Fernando Pessoa é utópico e quimérico. Prado Coelho já observara que o nacionalismo profético de Pessoa era «para construção mental de quem, por insanável cepticismo e ambição de grandeza, se alheia do real para buscar refúgio na quimera»⁵⁵.

Doutra parte, a ideologia política de Fernando Pessoa e sua posição patriótica são conhecidas através da nota biográfica que o poeta escreve a 30 de Março de 1935, exactamente oito meses antes de falecer, e que foi publicada, em parte, como introdução ao poema *À Memória do Presidente-Rei Sidónio Pais*, em 1940. Lá constam:

«*Ideologia Política*: Considera que o sistema monárquico seria o mais próprio para uma nação organicamente imperial como é Portugal. Considera, ao mesmo tempo, a Monarquia completamente inviável em Portugal. Por isso, a haver um plebiscito entre regimes votaria, embora com pena, pela República. Conservador de estilo inglês, isto é, liberal dentro do conservantismo, e absolutamente anti-reaccionário.

⁵⁴ *Vida e Obra de Fernando Pessoa. História duma Geração*, II, Lisboa, Livraria Bertrand, 1951, pp. 361-362.

⁵⁵ *A Letra e o Leitor*, Lisboa, Moraes Editores, 1977.

«*Posição Patriótica*: Partidário de um nacionalismo místico de onde seja abolida toda infiltração católico-romana, criando-se se possível for, um sebastianismo novo, que a substitua espiritualmente, se é que no catolicismo português houve alguma vez espiritualidade. Nacionalista que se guia por este lema: ‘Tudo pela Humanidade; nada contra a Nação’».

O Estado Novo e a política corporativista, num regime de excepção, marcado pela intolerância, censura, e pela guerra colonial, sempre procuraram ocultar algumas das mais importantes realizações da primeira República, caracterizando-a como um período de agitação social, greves e desordens. Cabe, entretanto, repor a verdade dos factos e esse trabalho tem sido feito por historiadores atentos às transformações havidas na sociedade portuguesa. A mais urgente tarefa do movimento revolucionário de 1910 foi a de resolver o problema cultural do País. Em 1911, Portugal contava 75,1% de analfabetos. Além disso, observa Oliveira Marques, «os governos monárquicos tinham-se indiscutivelmente ocupado mais de caminhos-de-ferro, de comércio ou de finanças, de que da educação. Davam prioridade ao desenvolvimento material, relegando para segundo plano o desenvolvimento espiritual do País»⁵⁶. O regime republicano, ao contrário, pensou mais na educação. A legislação de 1911 estabeleceu a instrução livre e oficial para todas as crianças aos níveis infantil e primário e a escolaridade obrigatória entre as idades de sete a dez anos. O número de escolas primárias subiu de cerca de 5000 em 1910 para mais de 6500 em 1927, enquanto o de professores aumentava de 6000 para 8500. Contudo, a taxa de analfabetismo baixou pouco, em 1930 havia ainda 67,8% de analfabetos. Dedicou-se ainda especial interesse ao ensino secundário e técnico, criando-se em 1911 duas escolas de nível universitário: o Instituto Superior Técnico e o Instituto Superior de Comércio. Implantaram-se em todo o País escolas técnicas agrícolas, comerciais e industriais. Em 1923 havia ao todo 54 escolas técnicas de nível secundário. O ensino superior também mereceu atenção. Em 1911, foram criadas duas Universidades: a Universidade

⁵⁶ *História de Portugal*, II, ed. cit., p. 226.

de Lisboa (agrupando o Curso Superior de Letras, Escola Politécnica, Escola Médico-Cirúrgica e Escola de Farmácia) e a Universidade do Porto (integrando a Academia Politécnica, a Escola Médico-Cirúrgica e a Escola de Farmácia). Todas as Escolas foram elevadas à categoria de Faculdades. Foram criadas a Faculdade de Direito de Lisboa e a Faculdade de Letras em Coimbra. Finalmente, em 1924, já se cuida de estudos de pós-graduação criando-se a Junta Orientadora de Estudos. Essa legislação progressista foi arranhada no período da ditadura militar. A exemplo, cita-se o caso da Faculdade de Letras do Porto extinta em 1928, pelo Governo Militar, e reavivada trinta e cinco anos depois.

Na área da ciência criou-se, também em 1924, o Instituto do Cancro e desenvolveram-se pesquisas no campo da neurologia, psiquiatria, anatomia e filosofia. No sector da aviação realizaram-se grandes conquistas como a travessia do Atlântico, em 1922, por Sacadura Cabral e Gago Coutinho. Na área da cultura, o governo democrático enfatizou a educação popular, «de divulgação da cultura entre as massas como qualquer coisa de urgente e de vital para o progresso e a própria sobrevivência da nação», acrescenta Oliveira Marques. Os arquivos e bibliotecas receberam reformas profundas e subvenções especiais. Em 1922, havia bibliotecas ao ar livre nos jardins públicos.

No campo político, quando a República, Democrática chega ao seu fim em Maio de 1926, existiam seis partidos derivados do Partido Republicano Português, de 1911; eram, a começar pelos partidos de Esquerda e terminando com os de Direita: Partido Radical, Partido da Esquerda Democrática, Partido Democrático (o que restou do PRP), Acção Republicana, Partido Nacionalista e União Liberal. Além desses partidos, outros grupos haviam surgido: em 1919, a Federação Maximalista Portuguesa, que a partir de 1921 se chamou Partido Comunista Português, e o antigo Partido Socialista, vindo do século XIX e que manteve a mesma denominação. Havia ainda sociedades secretas como a Maçonaria e a Legião Vermelha, e associações semi-secretas como a Associação Fé e Pátria, Apostolado da Oração, Juventudes Católicas, com relevante acção política no País.

A Constituição de 1911 era demo-liberal e inspirou-se na Constituição Brasileira de 1891, em textos constitucionais suíço e francês, e nas constituições portuguesas anteriores. Consignou a doutrina dos três poderes e foi revista duas vezes, em 1916 e em 1919-1921. A instabilidade parlamentar, presidencial e governamental marcou também esse período. As razões, segundo o historiador Oliveira Marques: excessivo peso do Congresso, indisciplina partidária, a fraqueza governamental (a República foi sempre uma espécie de balança entre civis e militares, que não logrou alcançar o equilíbrio) e as manobras dos anti-republicanos, dos Católicos e de potências estrangeiras, todos visando a subversão e o descrédito do regime. Os monarquistas provocaram três guerras civis (1911, 1912 e 1919).

Em 1924 já se clamava pela ditadura, como solução para a crise. Até a *Seara Nova*, desse ano, reclamava que só a ditadura poderia salvar o País. Mas não explicava que ditadura: «Não se diz tal ditadura, a ditadura de tais homens, a ditadura com tal finalidade e tais processos, a ditadura apoiada em tal ou tal força nacional superior às classes, às casernas, aos partidos. Diz-se, simplesmente, a ditadura»⁵⁷. E aconteceu o 28 de Maio de 1926, iniciando o período da Ditadura Militar que governará o País até 1933.

O poder central e local ficou nas mãos dos militares. A 7 de Fevereiro de 1927 os democratas tentam retomar o poder mas são novamente vencidos. Hermano Saraiva relata que em 1927 um jornalista francês observara o carácter *sui generis* da ditadura portuguesa e escrevera: «o comando exerce-se de baixo para cima. São os ‘soviets de tenentes’ que se impõem aos generais e ditam a política. Nos regimentos, cada messe de oficiais é um parlamento, onde quem tem mais autoridade não é quem tem mais galões. De tempos a tempos vê-se um grupo de oficiais e subalternos subir as escadas de um ministério. Parecem muito contentes de si mesmos. É uma comissão de tenentes que vai dar as suas ordens. É o regime ditatorial em acção»⁵⁸.

⁵⁷ José Hermano Saraiva, *História Concisa de Portugal*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1979, p. 348.

⁵⁸ *Ob. cit.*, p. 350.

O quadro é muito claro e bastante elucidativo para julgarmos outras ditaduras militares!

Os militares, entretanto, não assumem nenhum compromisso com os monarquistas; estes sofrem duro golpe com a morte de D. Manuel, em 1932, no exílio. Não se deve chamar fascista a essa ditadura; ela tentou realizar um programa vagamente revolucionário mas teve de ceder às pressões de toda a ordem e, principalmente, à falta de um programa político.

De facto, escreve o Prof. Medeiros Ferreira, «O programa da Ditadura Militar de 1926 não ia além da proclamação da necessidade de ordem e de moralização e eficácia na administração pública. Daí que, sem doutrina sobre que tipo de regime político iria nascer da transitória ditadura militar, esta será anexada por uma ditadura civil cujo principal protagonista foi Salazar. Este ainda se defronta com o General Vicente Ferreira e com as reticências de alguns comandantes de unidades preocupados com o resultado do plebiscito de Março de 33, ao qual se opõem, mas Salazar distingue-se exactamente por ter uma arquitectura institucional para o regime político resultante da ditadura militar. Paradoxalmente os militares não a encontram»⁵⁹. Convocado pelos militares para resolver a questão económica, um professor da Universidade de Coimbra, António de Oliveira Salazar, consegue disciplinar as finanças e equilibrar o orçamento, estabilizando a moeda portuguesa, o escudo. Em 1929, Salazar é o homem forte do regime. Em 1932, é nomeado Presidente do Conselho de Ministros e trata de substituir os militares pelos seus colegas de Universidade. Em 1933, surge o Estado Novo, com o fortalecimento do Poder Executivo, a abolição dos partidos e dos sindicatos de classe, a manutenção da censura e o reaparelhamento das Forças Armadas e da política. Salazar sempre «se insurgiu contra os regimes totalitários criticando, quer o Fascismo italiano, quer o Nazismo alemão. Pretendia distinguir

⁵⁹ «Os Militares e o regime democrático — O MFA: uma intervenção militar singular», in *Seminário 25 de Abril — 10 anos depois*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2 a 4 de Maio de 1984, pp. 49-50.

claramente entre autoritarismo e totalitarismo»⁶⁰, revela Oliveira Marques.

O Estado Novo (1933-1974) caracteriza-se, ideologicamente, pela adopção da doutrina integralista que rejeita a luta de classes. O *Estatuto do Trabalho Nacional* e a Constituição de 1933 representam bem essa posição. O *Estatuto* tem grande influência da *Carta del Lavoro* de Mussolini. A Constituição reage contra o parlamentarismo. O chefe do Estado passa de elemento do poder executivo para ser um próprio poder, acima dos três outros. Era o *poder moderador*. Cabia-lhe designar o governo e também poderia dissolver a Assembleia. Salazar rejeita também as noções de liberdade individual e de organização partidária. Funda-se o partido único: a *União Nacional*. A partir de 1936, as experiências fascistas vitoriosas na Itália, Espanha e Alemanha fomentam o aparecimento de grupos paramilitares em Portugal: a *Legião Portuguesa* e a *Mocidade Portuguesa*. Os seus objectivos eram bem precisos: o combate aos comunistas, na chamada «cruzada antibolchevista», e a defesa do sistema corporativista. A Mocidade Portuguesa era um misto de escutismo e doutrinação ideológica. Ambas as organizações adoptaram uniformes e a saudação de braço estirado, à maneira dos fascistas italianos, e uma certa terminologia muito característica do seu envolvimento paramilitar. A repressão a quaisquer movimentos libertários ficava por conta da censura e das polícias, notadamente a Polícia de Vigilância e Defesa do Estado, que passou depois a ser designada como Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE). Esta última ganhou muita notoriedade na imprensa internacional, especialmente depois do 25 de Abril de 1974, quando os seus arquivos foram revelados. Como em todos os Estados totalitários e/ou autoritários, a PIDE esteve muitas vezes acima das decisões do Estado, desafiando-o seguidamente e às Forças Armadas. Além do que já foi citado, outros actos formavam a base da doutrina e governo salazaristas: o Acto Colonial, a Carta Orgânica do Império, a Concordata com a Igreja e o programa da União Nacional.

⁶⁰ *História de Portugal*, II, ed. cit., p. 295.

4. A INSPIRAÇÃO FUTURISTA E O VANGUARDISMO DE *ORPHEU*

«Temos que *afirmar* esta revista, por que ela é a ponte por onde a nossa Alma passa para o futuro».

Fernando Pessoa

Dissemos, no início deste estudo, que sempre que a inovação rompe com a tradição ocorre um movimento de renovação e/ou mudança que pode ser radical, operando transformações ao nível da ideologia e da linguagem, ou modificando apenas a linguagem, usando-a como um simples veículo de comunicação. Em oposição à *linguagem-meio*, está a *linguagem-fim*, utilizada pelos escritores que «compreendendo o tácito compromisso que assumem perante o idioma exactamente pelo facto de se servirem dele no desempenho da sua missão, procuram renová-lo e enriquecê-lo»⁶¹. A *linguagem-meio* serviria à indiferença, à entropia, ao vazio semântico; enquanto caberia à *linguagem-fim* a responsabilidade, a inventiva, a informação estetizada.

Garrett e Eça, em seu tempo, inovaram o discurso literário. Eça foi mais radical no processo; diríamos que a *linguagem-fim* que o escritor utilizou em suas obras mais revolucionárias: *A Relíquia*, *Os Maias*, *O Crime do Padre Amaro*, *O Primo Basílio*, *O Conde de Abranhos*, *A Capital* e *A Tragédia da Rua das Flores*, não só foi inventiva mas utilizada como recurso dialéctico. A ironia como modelo estético, os contrastes violentos colocados em confronto através da linguagem

⁶¹ Cf. Pedro Lyra, *Literatura e Ideologia. Ensaios de Sociologia da Arte*, Petrópolis, Vozes, 1979, p. 102.

obedecem a um fim determinado: minar uma classe responsável pelo aviltamento das classes dominadas, pondo a nu as suas contradições.

Casais Monteiro, em notável ensaio sobre a poesia portuguesa contemporânea, encontra também inovações em poetas anteriores aos movimentos de vanguarda e que, segundo o crítico, são precursores do moderno. Assim, Gomes Leal seria precursor pela imaginação; Cesário Verde, pela riqueza humana e «pela música que foi capaz de dar ao que (para confusão de muita gente) ele chamou motivadamente de ‘poesia de compasso e esquadro’»⁶²; António Nobre, pela criação de uma música de emoção; e Eugénio de Castro, por uma certa liberdade formal. Todavia, Cesário Verde é o mais inovador dos quatro e visto pelo próprio Casais como precursor do surrealismo, que se manifesta não apenas na sua visão da realidade, rias está em cada uma das suas imagens. Repetindo Heidegger, se a linguagem é a linguagem do ser e se o pensar recolhe a linguagem para junto do simples dizer, a poesia de Cesário é a poesia do essencial, da visão interior e do concreto.

O Futurismo, considerado uma faceta do chamado Primeiro Modernismo⁶³, e que se caracterizou pelos nomes de Interseccionismo e Sensacionismo, embora sem correspondência exacta com a nomenclatura parisiense, apesar das evidentes afinidades com os movimentos da vanguarda europeia, tem uma vida efémera: exactamente oito meses. Inaugurado no Teatro República, de Lisboa, em 14 de Abril de 1917, com o espectáculo preparado por Almada Negreiros e Santa-Rita Pintor, termina com a edição malograda do único número da revista *Portugal Futurista*, apreendido pela polícia em Novembro do mesmo ano.

⁶² *A Poesia Portuguesa Contemporânea*. Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1977, p. 7.

⁶³ Sobre o futurismo, como movimento de vanguarda, são fundamentais para consulta: *Os Modernistas Portugueses*, antologia organizada por Petrus; o artigo de José-Augusto França, «No Cinquentenário do Futurismo», in *Colóquio*, n.º 44; o ensaio de João Alves das Neves, *O Movimento Futurista em Portugal*, editado no Porto, em 1966; os prefácios de Maria Aliete Galhoz para a reedição de *Orpheu*, n.ºs 1 e 2; e as introduções de Nuno Júdice («O Futurismo em Portugal») e Teolinda Gersão («Para o estudo do futurismo literário em Portugal»), na edição fac-similada da revista *Portugal Futurista*, Contexto Editora, Lisboa, 1981.

Marinetti e os seus manifestos e a experiência cubista iniciada em Paris, onde viviam então Mário de Sá-Carneiro e Guilherme de Santa-Rita, são as fontes de inspiração e modelo da «revolução» futurista em Portugal. Nota João Alves das Neves que, enquanto em Santa-Rita «havia mais *'fumisterie'* do que sinceridade, o poeta de *Dispersão* anotava curiosa e tranquilamente as diversas fases dos movimentos»⁶⁴. A admiração de Santa-Rita dirigia-se a Marinetti e a Picasso. Sá-Carneiro escrevia a seu amigo Fernando Pessoa, também um «estrangeiro», pois adquirira uma cultura inglesa na sua adolescência na África do Sul, sobre as descobertas que ele e Santa-Rita faziam em Paris. Com efeito, nessas cartas, datadas entre Outubro de 1912 e Abril de 1916, poderão ser pinçadas algumas observações sobre a revolução cultural que se desencadeava longe do «lepidopterismo» lisboeta.

O manifesto futurista de Marinetti, publicado em 22 de Fevereiro de 1909, no *Figaro*, é conhecido em Portugal no mesmo ano, em tradução do poeta Luís Francisco Bicudo, e aparece no jornal *Diário dos Açores*, de Ponta Delgada, edição de 5 de Agosto. Além do manifesto, o jornal traz uma entrevista com Marinetti. O deslumbramento perante a nova era da máquina coloca o futurismo em primeiro plano. Com efeito, registam-se nas primeiras décadas do século as mais incríveis experiências e façanhas: em 1909, Blériot faz a travessia aérea do canal da Mancha; Lee de Forest realiza as primeiras transmissões pela rádio, levando a voz de Caruso, que cantava no Metropolitano de Nova Iorque, para diversas cidades; procedem-se às primeiras experiências com transmissões de imagens, anunciando o advento, mais tarde, da televisão; surge o cinema: em 1913, Elster e Gertel inventam a fotocélula, que constitui a origem da televisão e do cinema sonoro; nos Estados Unidos, a fábrica Ford produz 10 mil automóveis por ano. O mundo moderno tinha de que se orgulhar. E Marinetti foi o seu poeta.

Marciare non marcire (avançar e não apodrecer) é o lema do autor do primeiro manifesto futurista que aparece repetida e obsessivamente gravado nas capas dos livros de Marinetti, nos seus folhetos, prospectos

⁶⁴ *O Movimento Futurista em Portugal*, Porto, Livraria Divulgação, 1966, p. 27.

e folhas de papel de carta. Propaganda e estratégia de comunicação em massa lançada para a Europa e América. No mesmo ano em que divulga o seu manifesto futurista, Marinetti responde a processo por atentado à moral, devido à publicação do romance *Mafarka il futurista*, considerado muito erótico. O autor acaba por ser absolvido depois de ele mesmo fazer a sua defesa, como Garrett o fizera em Portugal, quando da publicação do poema *O Retrato de Vénus*, também considerado ofensivo aos chamados bons costumes. Depois dos manifestos e dos romances, que são pouco conhecidos, a obra de Marinetti caracteriza-se pela defesa da guerra e do fascismo. Basta atentar para os títulos de suas produções posteriores ao advento de Mussolini: *Democrazie futuriste*, *Al di là del comunismo*, *Fascismo e Futurismo* e o livro póstumo *Canto eroi e macchine della guerra mussoliniana*⁶⁵.

A guerra passa a ser a estetização da política, pela impossibilidade de o fascismo resolver o problema das massas. A obra de arte perde a sua aura, pela reprodução em série, a partir do aparecimento da fotografia. O advento da televisão e a expansão da publicidade pelos meios de comunicação concorrem também para o desaparecimento do culto da obra de arte. Esses dois aspectos vão marcar profundamente os manifestos e as obras de arte do futurismo italiano e, em consequência, do futurismo português.

W. Benjamin viu o problema ao examinar o manifesto de Marinetti sobre a guerra da Etiópia. É desse manifesto o trecho a seguir:

«Decorridos vinte e sete anos, nós, futuristas, erguemo-nos contra a ideia de que a guerra seria antiestética ... Daí porque ... afirmamos isto: a guerra é bela porque, graças às máscaras contra gás, ao microfone terrífico, aos lança-chamas e aos pequenos carros de assalto, ela funda a soberania do homem sobre a máquina subjugada. A guerra é bela porque ela concretiza, pela primeira vez, o sonho de um homem de corpo metálico. A guerra é bela porque

⁶⁵ O título integral é: *Canto eroi e macchine della guerra mussoliniana*, aeropoema simultaneo in parole in libertà futuriste alla gloria di Savaré, Borsini, Ciaravolo, Visentini, Pepe, Belloti, Morgani, Balbo, Bruno Mussolini, Pagliarini e dei Gondairi Carabinieri di Cualquabert, Mondadori, Milano-Vérone, 1942.

ela enriquece um prado com flores de orquídeas flamejantes, que são as metralhadoras. A guerra é bela porque ela congrega, a fim de fazer disso uma sinfonia, as fuzilarias, os canhoiros, o cessar de fogo, os perfumes e os odores de decomposição. A guerra é bela porque ela cria novas arquiteturas, como aquelas dos grandes carros, das esquadrilhas aéreas de forma geométrica, das espirais de fumo subindo das cidades incendiadas e ainda muitas outras (...) Escritores e artistas futuristas (...) lembrai-vos desses princípios fundamentais de uma estética de guerra, a fim de que seja esclarecido (...) o vosso combate por uma nova poesia e uma nova escultura!»⁶⁶.

Explica Benjamin que o manifesto tem a vantagem de dizer bem claro o que quer. A proletarização crescente do homem do nosso tempo e o papel que as massas representam no processo histórico compõem o quadro da nossa contemporaneidade. O fascismo pretendeu organizar as massas sem mexer no direito da propriedade, permitiu às massas exprimirem as suas reivindicações para a transformação desse direito, mas continuou a preservar a propriedade. O resultado dessa contradição é que o fascismo tende a uma estetização da vida política. E essa estetização significa a guerra, pois a guerra possibilita a mobilização das massas sem que se mexa no estatuto da propriedade. O poeta dessa glorificação foi Marinetti. Esclarece ainda Benjamin: «A guerra imperialista, com as suas características de atrocidade, tem, como factor determinante, a decalagem entre a existência de meios poderosos de produção e a insuficiência do seu uso para fins produtivos (em outras palavras, a miséria e a falta de mercadorias) (...) Em vez de canalizar rios, ela conduz a onda humana ao leito de suas fossas; em vez de usar seus aviões para semear a terra, ela espalha as suas bombas incendiárias sobre as cidades e, mediante a guerra dos gases, encontrou um novo meio de acabar com a *aura*». Aí está, conclui o pensador de Frankfurt, «a realização perfeita da arte pela arte. Na época de Homero, a humanidade oferecia-se, em espectáculo, aos deuses do Olimpo: agora, ela faz de si mesma o seu próprio espectáculo. Tornou-se suficientemente estranha a si mesma, a fim de conseguir viver a sua

⁶⁶ «A Obra de Arte na Época de suas Técnicas de Reprodução», de Walter Benjamin, in *Textos Escolhidos*, ed. cit., pp. 33-34.

própria destruição, como um gozo estético de primeira ordem. Essa é a estetização da política, tal como a pratica o fascismo»⁶⁷.

São estas ideias que, trazidas a Portugal, se não produzem grandes frutos são captadas na sua essencialidade por alguns manifestos e textos sensacionistas/futuristas. Não chamaríamos de fascistas a estes documentos, todavia convém lembrar que algumas dessas ideias alimentam aquela *ideia-força* de que se valeu o Integralismo Lusitano para se afirmar política e culturalmente. É acentuada essa tendência no manifesto assinado por Fernando Pessoa com o seu heterónimo Álvaro de Campos. Nos poemas de Pessoa, marcadamente futuristas e/ou sensacionistas, como *Ode Triunfal* e *Ode Marítima*, encontramos algumas imagens que lembram o fascínio pelas máquinas e pelo nacionalismo revigorado na figura, embora efémera, do Presidente Sidónio Pais. Não esqueçamos, mais uma vez, que o poeta Fernando Pessoa se confessara liberal, nacionalista místico, anti-reaccionário, anti-socialista e anti-comunista.

O que o futurismo, como movimento de vanguarda, produziu em Portugal? Além do espectáculo inaugural do Teatro República (hoje São Luís), em Lisboa, a publicação do *Portugal Futurista*; os manifestos de Almada Negreiros (*Manifesto Anti-Dantas*, 1916; *Manifesto da Exposição de Amadeo de Souza Cardoso*, 1916; *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*, 1917); o manifesto de Fernando Pessoa/Álvaro de Campos, *Ultimatum*, 1917; os poemas *Ode Marítima* e *Ode Triunfal*, de Álvaro de Campos; o poema *Manucure*, de Mário de Sá-Carneiro; os poemas *A Cena do ódio*, *Mima Fataxa* — *Sinfonia Cosmopolita* e *Apologia do Triângulo Feminino* e *Litoral*, de Almada Negreiros; os contos *Saltimbancos* e *K4 o quadrado azul*, e a novela *A Engomadeira*, também de Almada Negreiros; o texto de Raul Leal, *L'Abstractionnisme Futuriste*. Os críticos têm apontado outro poema de Fernando Pessoa, como resultado de influência directa do precursor do futurismo Walt Whitman, a quem Álvaro de Campos dedica a *Saudação a Walt Whitman*. Acrescente-se o poema de

⁶⁷ Benjamin, *ob. cit.*, p. 34.

Fernando Pessoa, *Chuva Oblíqua*, manifestamente interseccionista e inspirado no cubismo.

Haveria um pré-futurismo português? Se considerarmos o espectáculo do Teatro República, no sábado, 14 de Abril de 1917, como iniciador do movimento, a resposta é positiva. Os antecedentes seriam as cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa, o regresso de Santa-Rita a Portugal, fugindo da guerra que rebentara na França, os grupos que se reuniam em Lisboa nas mesas da «Brasileira» e do «Tavares Rico», a publicação da revista *Orpheu* e os seus anunciados projectos que nunca chegam a cabo, os poemas «sensacionistas» de Álvaro de Campos, o poema blague de Sá-Carneiro, o poema *A Cena do ódio* (1915) e o *Manifesto Anti-Dantas* (1916), de Almada Negreiros.

Em carta datada de 10.03.13, Sá-Carneiro fala a Fernando Pessoa das experiências e manifestações cubistas, ao criticar os trabalhos de Santa-Rita. No ano seguinte, agradece a Fernando Pessoa a remessa da *Ode Triunfal*, que considera a obra-prima do futurismo porque, acrescenta, «apesar talvez de não pura, escolarmente futurista — o conjunto da ode é absolutamente futurista. Meu amigo, pelo menos a partir de agora, o Marinetti é um grande homem... porque todos o reconhecem como o fundador do futurismo, e essa escola produziu a sua maravilha. Depois de escrita a sua ode, meu querido Fernando Pessoa, eu creio que nada mais de novo se pode escrever para cantar a nossa época» (Carta de 29.06.14)⁶⁸. Em Julho do mesmo ano anuncia a Pessoa o regresso de Santa-Rita a Lisboa. E pede que auxiliem o pintor na tarefa que lhe fora confiada pelo próprio Marinetti: «Veio-me pedir para eu arranjar um editor para a tradução portuguesa dos manifestos de Marinetti (livro «Le Futurisme» e os últimos trabalhos). Pedido — disse — feito em nome do Marinetti».

É Santa-Rita quem divulga Marinetti no meio lisboeta. Conseguindo publicar no jornal monárquico *O Dia*, edição de 4 de Dezembro de

⁶⁸ *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, Lisboa, Editora Ática, pp. 58-59.

1916, trechos dos manifestos de Marinetti e uma entrevista com o fundador do movimento futurista, Santa-Rita já havia sido considerado por Sá-Carneiro um «caso de Limoeiro» (explícita referência à cadeia de Lisboa). Fernando Pessoa considerava-o um «caso de hospital», e Amadeo de Souza-Cardoso, responsável pela publicação dos escritos de Marinetti n' *O Dia*, acaba por agredir o pintor na «Brasileira». A participação de Santa-Rita no movimento é breve como breve foi a sua vida. Após ver publicados 4 *hors-texte* duplos no *Orpheu* n.º 2 e gozar sua apoteose no número único de *Portugal Futurista*, vem a falecer em 1918. Efêmero também seria o movimento, embora Almada Negreiros seguisse por longo tempo uma estética de vanguarda.

Em Portugal, escreve Gaspar Simões, o futurismo «colheu logo aplausos e desde logo se viu imitado, por diferentes razões»⁶⁹. Considerando o futurismo antes um movimento de choque e de agressão do que uma escola literária, o conhecido crítico, talvez por achar desnecessário, coloca de lado os aspectos de inovação da linguagem. Aceita Gaspar Simões a antítese criada pelo movimento: «passadismo» - «futurismo», que corresponde ao modelo: tradição/inovação. Todavia, o crítico vê nessa oposição apenas uma vitória política, recusa-lhe, citando o próprio Marinetti, qualquer vitória estética ou filosófica. Cremos, porém, que, além do aspecto político, que examinámos a partir do texto de Marinetti analisado com fundamento na teoria de Benjamin sobre a obra de arte, a obra literária de Almada Negreiros e Fernando Pessoa é simultaneamente inovadora, quer política quer linguisticamente. Claro está, e disso já falámos, que o aspecto bélico, a apologia da força e da autoridade, redundaria, como ocorreu, no fortalecimento dos regimes autoritários e/ou fascistas.

A ideia de uma revista moderna aparece por volta de 1912. No ano seguinte, Mário de Sá-Carneiro, contista, escreve os seus primeiros

⁶⁹ Gaspar Simões considera o futurismo, citando León Daudet, um *anarquismo reaccionário*, isto é, embora o futurismo corresponda a um ideal anárquico de libertação pessoal independente de qualquer controlo, há nele uma reacção que impede essa mesma libertação, no caso a apologia da guerra (em Marinetti é claro, não em Álvaro de Campos).

poemas. Em 1914, Fernando Pessoa publica, no único número da revista *A Renascença*, sob o título de «Impressões do Crepúsculo», dois poemas: «O Sino de Minha Aldeia» e «Paúis», do qual nasce o primeiro «ismo» da estética órfica: o *paulismo*. Nesse mesmo ano chegam a Lisboa Sá-Carneiro e Santa-Rita; retorna do Brasil, onde estivera, o poeta Luís de Montalvor, pseudónimo de Luís da Silva Ramos, então no serviço diplomático junto à Embaixada de Portugal no Rio de Janeiro. É no Rio que nasce a ideia da revista com Luís de Montalvor e Ronald de Carvalho. Em Fevereiro de 1915 a revista está quase pronta; seria trimestral e teria dois directores: Ronald de Carvalho, no Rio de Janeiro, e Luís de Montalvor, em Lisboa. Em fins de Março o primeiro número de *Orpheu* é distribuído aos assinantes e vendido às livrarias.

Num inédito, datado de Outubro de 1934, Almada Negreiros conta como se formou o grupo de *Orpheu*. Vivendo num período decadente e num meio hostil «congestionado de realidades políticas que tiranizavam exclusivamente todo o país», tal era a realidade que deveriam enfrentar as novas gerações de literatos e pintores. Havia tanto que destruir como de construir. Queriam acção os mais ousados. «Se não nos entendessem, ao menos que nos ouvissem gritar». Confessa Almada: cedo o grupo descobre o ódio dos detentores da verdade. Julgavam os modernistas que os erros que atacavam e a rotina que queriam quebrar eram defeitos de todos, mais do que apenas de alguns que se sentiram molestados nos seus privilégios. Sempre foram assim: o privilégio não cedia espaço a mais ninguém e muito menos aos rapazes que constituíam a vanguarda estética portuguesa.

Em 1912, continua Almada, «o grupo preparava e fazia sair uma revista literária, chamada *Orpheu*. Pouco depois outra, *Portugal Futurista*, a qual mereceu uma recolha total da polícia. Depois ainda a *Contemporânea*, mas esta já defendida materialmente teria na verdade maior duração do que teve se não tivesse sido desvirtuado o sentido do grupo nas próprias páginas». Apareceria ainda uma quarta revista *Athena*, mas o grupo estava virtualmente terminado na sua acção de apresentação. Restavam apenas os autores. Qual foi o sentido do

grupo? interroga Almada, e responde: «direcção nenhuma, colaboração convidada por unanimidade entre todos os colaboradores. Procedíamos conscientemente na formação de um grupo de *élite*, sem chefes e todos autores, o que, na verdade, só é possível entre gente de Arte. O nosso desiderato era por conseguinte só um: os autores. E foi o que ficou»⁷⁰.

Qual foi o destino que juntou estes nomes (Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa, Guilherme de Santa-Rita e Amadeo de Souza-Cardoso) se não uma única fé que animava estas personalidades tão distintas umas das outras? Depõe Almada Negreiros no texto escrito em Moledo do Minho:

«Mário de Sá-Carneiro suicidou-se em Paris ao peso de todas as suas razões pessoais. Guilherme de Santa-Rita, o espírito mais brilhante que conheci, alma veemente de iluminado traída por uma natureza ingrata que o acabou por fim antes quase de começar a sua vida. Pintor em essência mais do que de oficina, alguém seu íntimo cumpriu com a sua última disposição de aniquilar as suas produções. Amadeo de Souza-Cardoso, o pintor por excelência, o autêntico génio do grupo, o exemplo mais formidável de artista português de hoje em qualquer parte do mundo, é levado em plena vida em meia dúzia de horas por uma epidemia, no instante mesmo em que o seu espírito exuberante produzia inúmeras das suas telas mais vigorosas. Vive ainda Fernando Pessoa na serenidade da sua imaginação literária, e sempre pronto para tudo que seja elevado, superior de *élite*, isto é, tudo o que não sejam actualidades forçadas e sem longo efeito perene»⁷¹.

É ainda Almada quem testemunha sobre o grupo no vigésimo aniversário de *Orpheu*, escrevendo para o *Diário de Lisboa*, em 8 de Março de 1935, o artigo *Um Aniversário — «Orpheu»*. Além de destacar os nomes que participaram do movimento e contar a história do aparecimento da revista, diz Almada que o que caracterizava *Orpheu* era o seu europeísmo e o caminho era ir à conquista da *élite* portuguesa. A *élite* que faltava sobretudo a Portugal. Reconhece Almada que se tratava de uma aristocracia do espírito, voltada para a

⁷⁰ *Ensaíos I*, Obras Completas, Lisboa, Editorial Estampa, 1973, p. 19.

⁷¹ *Ibid.*, pp. 20-21.

verdadeira essência de valores. O que desejavam os escritores de *Orpheu* era que «houvesse Portugal e também portugueses. Portugueses sobretudo visto que Portugal já há»⁷².

O primeiro número de *Orpheu* traz capa desenhada por José Pacheco e refere-se ao trimestre Janeiro/Março. São colaboradores: Luís de Montalvor (escreve a Introdução), Mário de Sá-Carneiro (inclui doze poemas sob o título geral de *Para os «Indícios de Oiro»*), Ronald de Carvalho (5 poemas), Fernando Pessoa (o drama estático *O Marinheiro*), Alfredo Pedro Guisado (*Treze sonetos*), José de Almada Negreiros (*Frisos, prosas*), Cortes-Rodrigues (três *Poemas*) e Álvaro de Campos (*Opiário* e *Ode Triunfal*). A reacção da imprensa, pelos títulos das matérias, não foi favorável ao grupo («Literatura de manicómio»; «Os bardos do *Orpheu* são doidos com juízo»; «Os poetas do *Orpheu* e os alienistas»; «O suposto crime do *Orpheu*»; «*Orpheu* nos infernos»; «rilhafolescamente»). Não era para menos, o jornal *A Capital* havia desancado os colaboradores da revista transformando-os em escândalo nacional.

Gaspar Simões relata que esta reacção da imprensa pôs em voga uma falsa ideia sobre os colaboradores de *Orpheu*, especialmente Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa. Sá-Carneiro, pelo poema *16*, que causou espanto por trazer versos como estes: «*as rãs hão de coaxar-me em roucos tons humanos / Vomitando a minha carne que comeram entre estrumes...*» ou «*As mesas do Café endoideceram feitas ar... / Caiu-me agora um braço... Olha, lá vai ele valsar / Vestido de casaca, nos salões do Vice-Rei...*». E Fernando Pessoa, pela *Ode Triunfal*. A falsa ideia «que então se generalizou em Lisboa, e não mais se desvaneceu do espírito dos portugueses de ‘bom senso’, mas não de ‘bom gosto’ — e era o ‘bom gosto’, não o ‘bom senso’ que definia a escola de *Orpheu*, em oposição à escola de Coimbra, dado o sentido político, social, moral e reformador desta e o sentido puramente estético, *malgré os mea culpa* com que Fernando Pessoa, de tempos a tempos, pretendia resgatar o seu esteticismo estrutural, daquela — a

⁷² *Ibid.*, p. 25.

ideia de que os rapazes do *Orpheu* eram loucos varridos, seres degenerados e perigosos, morfinómanos, cocainómanos, etc.»⁷³.

A mesma reacção, por parte da imprensa e da sociedade, ocorreria sete anos mais tarde, no Brasil, por ocasião da Semana de Arte Moderna de 1922. Cassiano Ricardo assinala os efeitos dos dons movimentos de vanguarda: «É a deflagração, a ruptura aberta com a velha mentalidade. Mas note-se: em São Paulo e em Lisboa as duas figuras centrais que chefiavam ‘grupos de doidos’ (como foram chamados) eram respectivamente Fernando Pessoa e Mário de Andrade. Fernando Pessoa, com a sua *Ode Triumfal*, era o doido luso; Mário de Andrade, com a sua *Paulicéia Desvairada*, era o desvairado brasileiro»⁷⁴.

O poeta brasileiro chega a fazer um trocadilho entre paulistas (originários do paulismo lusíada) e paulistas, de São Paulo. Identifica o paulismo como uma estética de vanguarda, asseverando que a poesia assumia uma forma de loucura existencial, de comportamento neurótico, como queria Ronald David Laing. Assim, «doidos de Portugal e doidos do Brasil» derrubavam os ídolos do conservadorismo. É curioso que Cassiano Ricardo considere, também, o paulismo como uma manifestação futurista.

Reconhece, ainda, o escritor a influência de Fernando Pessoa no Modernismo brasileiro, de 22, afirmando que o entusiasmo poético pelo autor de *Tabacaria* chegara ao paroxismo. E dá um exemplo: o poeta Murilo Mendes revelava, a amigos, que teve vontade de quebrar a pena depois de haver lido a poesia do excepcional poeta que Portugal dera ao mundo.

⁷³ Gaspar Simões cita parte da crónica de André Brun. O curioso é que *O Jornal*, de 13 de Abril, inseria uma entrevista com Almada Negreiros intitulada «O Suposto Crime do *Orpheu*», na qual o escritor dizia que em Lisboa se chegou a pedir uma camisa de força para Fernando Pessoa. No entanto, Almada Negreiros gostou da revista e manifestou a sua opinião: «Gostei, palavras de honra. Há ali páginas de blague e trechos sinceros» (*Ob. cit.*, p. 221).

⁷⁴ *Arte & In Dependência*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1973, pp. 8-9.

O segundo número da revista traz duas dissidências: Ronald de Carvalho e Luís de Montalvor. Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro são agora os directores da revista. A revista correspondente ao segundo trimestre de 1915 (Abril/Junho) tem os seguintes colaboradores: Ângelo de Lima (*Poemas Inéditos*), Mário de Sá-Carneiro (*Poemas sem Suporte*), Eduardo Guimarães (*3 Poemas*), Raul Leal (*Atelier*, novela vertígica), Violante de Cisneiros (*7 poemas*), Álvaro de Campos (*Ode Marítima*), Luís de Montalvor (*Narciso*, poema) e Fernando Pessoa (*Chuva Oblíqua*, poemas interseccionistas). Santa-Rita colabora com 4 *hors-texte* duplos. Violante de Cisneiros é uma criação de Fernando Pessoa e os poemas aparecidos no *Orpheu* com aquele nome são de Armando Cortes-Rodrigues. Ângelo de Lima é um dos internos do hospital de Rilhafoles, casa de saúde onde vem a falecer anos depois. É possível que Fernando Pessoa tivesse encontrado nesse poeta um super-realismo e que a sua presença na revista constituísse também uma sensação.

Vinte anos mais tarde, Fernando Pessoa dará testemunho sobre esses dois poetas ao escrever o texto *Nós*, os de «*Orpheu*», publicado por Almada Negreiros na revista *SW-Sudoeste*, em Novembro de 1935, em homenagem ao vigésimo aniversário de *Orpheu*. *SW-Sudeste*, publicação mensal dirigida por Almada Negreiros, inclui neste número, que será o último, colaborações de autores de *Orpheu* e de *Presença*, e anuncia para breve — o que não virá a acontecer — a publicação do terceiro número. A colaboração dos autores de *Orpheu* em *SW* é a seguinte: Ângelo de Lima (*Soneto*), Mário de Sá-Carneiro (*Serradura*), Fernando Pessoa (*Conselho*), Luís de Montalvor (*Pausa*), Alfredo Guisado (*Quando eu nasci...*), Álvaro de Campos (*Nota ao Acaso*, reflexão teórica), Raul Leal (*Super-Estado*, texto especulativo) e Almada Negreiros (*As Quatro Manhãs*, poemas).

Sobre Ângelo de Lima diz Pessoa em seu texto: «De Ângelo de Lima, como nada descobríssemos de inédito, decidimos publicar aquele extraordinário soneto — dos maiores da língua portuguesa — em que o poeta descreve a sua entrada na loucura, em que longos anos viveu e em que morreu. O soneto, se não é inédito, está contudo esquecido.

Publicando-o, não deixamos de, saudosamente, fazer lembrar quem, não sendo nosso, todavia se tornou nosso». Acerca de Cortes-Rodrigues esclarece: «Nada porém foi possível incluir de Cortes-Rodrigues, que é directamente de *Orpheu* e os poemas de cuja personalidade inventada, Violante de Cisneiros, são uma maravilha subtil de criação dramática»⁷⁵.

Angelo de Lima teve o reconhecimento da crítica portuguesa actual: «Aliás em poucos poetas portugueses foi levado tão longe um paralelismo analógico capaz de ultrapassar a alegoria, a maneira de privilegiar os significantes, a significação divergente ou plurissignificação, em ínsito sentido gnóssico — características que não deixam de demarcar o Simbolismo em relação ao Decadentismo. E este facto ainda mais valorizará a obra simbolista (e, liminarmente de Vanguarda) que devemos a Ângelo de Lima»⁷⁶.

O número 2 anuncia, para breve, um programa de conferências de feição futurista: *A Torre Eiffel e o génio do futurismo*, que ficará a cargo de Santa-Rita; *Teatro Futurista no Espaço*, por Raul Leal; *As Esfinges e os Guindastes: estudo do bimetalismo psicológico*, por Mário de Sá-Carneiro; e *A Arte e a Heráldica*, pelo pintor Manuel Jardim. Não se realizou nenhuma e o programa ficou no papel. Em Agosto, Sá-Carneiro desloca-se para a França. O número 3 da revista fica em projecto. O custo da impressão e a venda diminuta de exemplares eram um problema a resolver. Contudo Sá-Carneiro está optimista e escreve de Paris a Fernando Pessoa:

«Agora quanto ao sumário: Almada Negreiros (Nota importante: convém muito cortejar este pequeno que, em todo o caso — e com grande interesse de ser colaborador de *Orpheu* — nos pode ajudar com uns 10 mil réis de

⁷⁵ Texto escrito por Fernando Pessoa em 1935 para a revista *SW-Sudoeste*, dirigida por Almada Negreiros. Transcrito na reedição do *Orpheu* n.º 2, por Maria Aliete Galhoz, Lisboa, Edições Ática, 1976, p. XXXVI. Também incluída por Jorge de Sena, em *Páginas de Doutrina Estética*, Lisboa, Editorial Inquérito Limitada, s. d., pp. 211-212.

⁷⁶ Cf. Fernando Guimarães, *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982, p. 19.

adiantamento, em qualquer ocasião — e, com mais se no momento estiver endinheirado. Não deixe de lhe falar no *Orpheu*, e na sua colaboração no 3.º número — aquela coisa soberba a que eu já esqueci o nome — a do «ergo-me pederasta», etc.). Fernando Pessoa e Álvaro de Campos: o 1.º deve dar versos rimados: *Sonetos dos 7 passos* e *Além-Deus*. O 2.º alguma coisa — que porventura tenha feito entretanto. Mário de Sá-Carneiro: não sei propriamente, mas alguma coisa se arranjará (quanto mais não seja os versos que tenho feito e que — por inferiores — sempre são alguma coisa e irritantes na antipatia furiosa das canções 3-4 que na minha última carta enviei. Mas isto é pouco — e com quem podemos mais contar? Assunto grave»⁷⁷.

Observem-se alguns pontos curiosos desta carta: Sá-Carneiro reconhece a genialidade do «pequeno» Almada Negreiras, referindo-se explicitamente ao texto de um poema que define como soberbo e que é *A Cena do ódio*, que constará do número 3 do *Orpheu*. E diz que convém cortejar o jovem autor: primeiro, porque pode ajudar financeiramente a revista, segundo, trata-se de um autor de génio. A partir daí, Almada, o mago e sedutor poeta, passa a ser a figura-chave do movimento futurista que breve agitará Lisboa, já escandalizada pelas «loucuras» de *Orpheu*.

A 13 de Setembro, Sá-Carneiro escreve uma desolada carta a Pessoa: lamenta a impossibilidade de continuar à frente da revista, não tem mais condições financeiras e não deseja agravar mais o seu relacionamento paterno. Junta uma carta do pai para que o amigo possa avaliar a situação. Não há mais que fazer senão suspender a composição do terceiro número. Pede que o desculpe perante os amigos e colaboradores de *Orpheu*. Considera-se o único culpado pela morte da revista.

Uma colecção de folhas já impressas do número 3 ficou em poder do poeta Alberto de Serpa. O sumário havia também sido alterado. Continha as seguintes colaborações: *Poemas de Paris*, de Mário de Sá-Carneiro; *Após o rapto*, composição de Albino de Meneses; Gládio e *Além-Deus*, poemas de Fernando Pessoa; *Por esse crepúsculo. A morte*

⁷⁷ *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, Lisboa, Editora Ática, (Carta de 10.08.1915).

de um fauno... por Augusto Ferreira Gomes; *A Cena do ódio*, de José de Almada Negreiros, «Poeta Sensacionista e Narciso do Egipto» (A Álvaro de Campos, a dedicação intensa de todos os seus avatares); *Olhos*, por D. Tomás de Almeida, (para Augusto Ferreira Gomes); *Para Além d'Outro Oceano*, notas de C. Pacheco (À memória de Alberto Caeiro); *Névoa*, composição de Castelo de Morais (A Fernando Pessoa). Terminara assim a experiência do primeiro grupo modernista que tentou criar uma arte cosmopolita no tempo e no espaço. Entendia Fernando Pessoa que a verdadeira arte teria de ser maximamente desnacionalizada, isto é, acumular dentro de si todas as partes do mundo, só assim seria radicalmente moderna. *Orpheu* representara essa postura e a sua modernidade e cosmopolitismo rompendo com a tradição traziam para as letras portuguesas um tom de originalidade e de inovação. Diria Pessoa: «Temos que *afirmar* esta revista, porque ela é a ponte por onde a nossa Alma passa para o futuro».

1915 é o ano de *Orpheu*, no qual se desenvolvem as primeiras experiências de vanguarda. Chamamos a esse período de pré-futurista, considerando-se, já se disse, como início do movimento futurista a sessão do Teatro República, em 1917. Dois anos antes aparecem os primeiros poemas sensacionistas de Álvaro de Campos, o poema *A Cena do ódio* e o *Manifesto Anti-Dantas*, de Almada Negreiros. Em 1916, Almada publicará outro Manifesto: *Primeira Descoberta de Portugal no Século XX*, por ocasião da exposição de Amadeo de Souza-Cardoso, e os poemas *Mima-Fataxa Sinfonia Cosmopolita e Apologia do Triângulo Feminino* (publicado em *Portugal Futurista*, a 18 de Março de 1916) e *Litoral*, dedicado a Amadeo de Souza-Cardoso (publicado no número 2 de *Contemporânea*).

5. O SENSACIONISMO NOS TEXTOS TEÓRICOS DE FERNANDO PESSOA E EM ALGUNS POEMAS DE ÁLVARO DE CAMPOS

Os textos teóricos de Fernando Pessoa sobre o sensacionismo são escritos entre 1914 e 1916. Nota Georg Lind que Pessoa possivelmente começou a reunir reflexões sobre a nova corrente sensacionista depois de escrita a *Ode Triunfal*. A *Ode Marítima* e a *Saudação a Walter Whitman* são também anteriores às manifestações sobre o sensacionismo. Que é o sensacionismo? Lind define-o como o equivalente português do futurismo⁷⁸. Pessoa, num manuscrito datado talvez de 1916, aponta os três princípios da nova estética: «1. Todo o objecto é uma sensação nossa. 2. Toda a arte é a conversão duma sensação em objecto. 3. Portanto, toda a arte é uma conversão duma sensação numa outra sensação»⁷⁹. Noutro manuscrito, mais longo, e da mesma data, Pessoa discorre sobre os fundamentos do sensacionismo. A nova estética difere de todas as outras em ser aberta e não restrita. Quando todos os estilos da época assentam sobre determinadas bases, o sensacionismo não assenta sobre base nenhuma. Aceita todas as correntes literárias, com a condição de não aceitar nenhuma separadamente. O sensacionismo é assim porque, para ele, cada ideia, cada sensação a exprimir tem de ser expressa de uma maneira diferente daquela que exprime outra. A expressão é, pois, condicionada pela emoção a exprimir. E o nosso tempo, reconhece o poeta, traz consigo uma riqueza de sensações, uma complexidade de emoções que nenhuma outra geração chegou a experimentar. A industrialização progressiva, o aumento dos transportes de massa, o acréscimo caótico

⁷⁸ *Teoria Poética de Fernando Pessoa*, Porto, Editorial Inova, 1972, p.159.

⁷⁹ *Páginas Íntimas* (...), p. 168.

dos meios de diversão e de passatempo, as comunicações internacionais via telégrafo e rádio, o mercantilismo político, a decadência da moral social e familiar, são características de uma época bastante singular, frenética e avassaladora. Ora se um dos papéis que cabe à arte é o de interpretar e opor-se à realidade social sua coeva, a arte correspondente a este momento da civilização deve, escreve Pessoa: «1. ou cultivar serenamente o sentimento decadente, escrupulizando em todas as coisas que são características da decadência — a imitação dos clássicos, a limpidez da linguagem, a cura excessiva da forma, características da impotência de criar; 2. ou, fazendo por vibrar com toda a beleza do contemporâneo com toda a onda de máquinas, comércios, indústrias».

Infere-se daí uma explicação para os poemas sensacionistas de Álvaro de Campos: a paixão pela velocidade tendente à instantaneidade, a totalização extensiva dos estados afectivos, e a exaltação da força e da violência.

Entre os vários textos referentes ao sensacionismo e que compõem a 4.^a parte do volume *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, na qual Prado Coelho e Georg Lind reúnem os escritos de Pessoa sobre *Orpheu*, sensacionismo e paulismo, destacamos o texto sobre a relação entre a arte moderna e a vida moderna. Muitos outros textos seriam tão importantes como este, em muitos teríamos dificuldades para deslindar dentro das considerações abstractas e dos paradoxos do poeta algumas conclusões definitivas. Tentemos mostrar, no que apresentamos, o significado da estética sensacionista, os seus valores e a sua função na sociedade contemporânea. Chamemos atenção, também, para algumas características da poesia de Álvaro de Campos identificada com essa nova estética.

Esse texto, de que transcrevemos alguns parágrafos, pela sua actualidade, revela um aspecto político na teoria literária de Fernando Pessoa. É que em alguns momentos a crítica tem esquecido as conotações ideológicas de alguns autores do primeiro modernismo português. Por exemplo, tem-se negado qualquer veiculação ideológica a poemas manifestamente políticos de Fernando Pessoa, consideram-se

algumas proclamações futuristas apenas pelo seu aspecto provocativo e/ou escandaloso. Não se vai mais além. Convém, no entanto, recordar que, no momento em que a vanguarda rompe com a tradição, por exemplo, no caso da chamada Questão Coimbrã, o que estava em causa e isso muito bem o observou Alberto Ferreira, não era Castilho, nem o seu neoclassicismo ou as suas imitações poéticas. Estava em causa o que ele representava: «uma sociedade em que os intelectuais, dominados pelo aparelho estatal, trocavam a independência crítica e a liberdade de criar pelas ‘ovações da burguesia’»⁸⁰.

Pessoa, no texto sobre a relação da arte moderna e a vida moderna, mostra claramente as contradições em que vive a nossa contemporaneidade asfixiada pelo individualismo, pela mentalidade excessivamente comercialista e pelo amor ao luxo — leia-se ao consumo desenfreado, imposto pela sociedade capitalista — e pela constante alienação das massas manipuladas pela propaganda. Vê Pessoa, e com muita lucidez, o crescimento da democracia que se deve à participação de proletariados cada vez mais hábeis e conscientes, força que se oporá a todas as reacções tradicionalistas e aristocráticas.

Mas, vamos ao texto:

«Os progressos da ciência e da aplicação da ciência dominam toda a época moderna e dão-lhe o tipo civilizacional. Vejamos qual tem sido, de todas as maneiras, mas cingindo-nos ao principal, o resultado de ser esta época da ciência.

Na esfera nacional o resultado do aumento da ciência foi: 1) o aumento espantoso das facilidades de comunicação e transporte; 2) o aumento espantoso, também, das indústrias e da actividade comercial; 3) o aumento, não menos notável, do mero conteúdo mental da experiência humana, pelo próprio progresso da ciência, entendendo não só a ciência positiva, mas as ciências históricas e outras, cuja investigação foi também beneficiada, não só pelo geral aumento de facilidades, como pela maior ânsia de cultura que elas trouxeram, pela especialização crescente de misteres (intelectuais como os outros) e pela atenção que aos estados eminentes mais merece a dotação atinente à realização de tais estudos. (...)

⁸⁰ *Perspectiva do Romantismo Português*, Lisboa, Moraes Editores, ² 1971, p. 187.

Qual foi o resultado que estes três elementos trouxeram à modalidade da civilização? Da sua convergência esse resultado facilmente se deduz. Traduz-se pela palavra internacionalismo, ou pela sua sinónima cosmopolitismo.

A maior facilidade das comunicações tornou fácil, e, por fácil, constante, a flutuação de populações, as viagens, as relações comerciais, a emigração, a acção comercial e industrial de importadores e exportadores. Esta, por sua vez, tornou maior a própria facilidade de transportes, que a gerara no auge que atingiu. Fatalmente, pois, que o ponto de apoio da mentalidade moderna passou gradualmente a estar naquela parte da vida social que intimamente se relaciona com, e necessariamente se desenvolve por, uma crescente facilidade de comunicações, e esse ponto é a vida comercial, no que vida internacional de exportação e importação. E o acréscimo de vida industrial, que por o aumento das condições científicas paralelamente se dava, maior tornava a actividade comercial que naturalmente a prolonga. Resultou a mentalidade essencialmente comercialista e industrialista das sociedades modernas, com os característicos que, em todo o tempo, corresponderam e foram o resultado de tal vida: o amor ao luxo, a degradação do senso moral pela predominância do instinto mercantil, a indiferença aos fins elevados nas questões sociais e políticas, etc. Mas sobre este ponto passo de leve agora, porque ele não é um resultado internacional, mas individual, das condições modernas da civilização. (...)

No campo individual os resultados foram de ordem idêntica. A mentalidade comercialista em todos os tempos produziu determinados resultados: o aumento do amor ao luxo, o enfraquecimento do senso moral, a moleza social até certo ponto... (...)

O curioso e notável é que a mentalidade criada por esta acção da era das máquinas sobre o indivíduo, no que indivíduo, coincide com o que, em outras épocas, é a mentalidade da decadência. E este tipo mental, em que o laço social fraqueja, em que o amor ao luxo toma aumento, em que o individualismo se torna nítido e forte, contém com efeito todos os característicos da obscura causa a que se tem chamado Decadência. Apenas a causa é, nos dois casos, diversa. Quando, na antiguidade, este tipo mental aparecia, e era de feito o tipo mental das decadências, ele resultava, não do aparecimento de um novo factor na vida social, senão do enfraquecimento e perturbação dos velhos factores. (...) O mesmo se não dá com a era das máquinas na nossa civilização. O internacionalismo, por certo, estava criado com as descobertas dos portugueses, o espalhamento de cultura da renascença italiana, e o princípio das invenções (propriamente tais), como a pólvora, a imprensa, que vieram dar começo à facilidade da vida de relação entre as nações da Europa.

Assim, a era das máquinas produziu, nos indivíduos da Europa, um individualismo excessivo, uma ânsia feroz de viver em toda a extensão a vida individual, um abandono correspondente e concomitante, resultante do senso moral, das prisões da religião, dos chamados preconceitos que haviam sido a base da vida nos séculos anteriores.

Adentro da vida das nações, encarando agora, não já os indivíduos, nem as nações na relação entre umas e outras, mas cada uma adentro de si, como sociedade, outro foi o fenómeno resultante. Ele foi a crescente separação de classes. O fenómeno industrial alargou o intervalo natural entre o capital e o trabalho; o aumento de cultura alargou o intervalo entre o povo de educação e a aristocracia do pensamento; e o acréscimo constante da democracia, inevitavelmente produzido pela criação de proletariados cada vez mais hábeis e conscientes, veio pôr de pé todas as reacções tradicionalistas e aristocráticas contra esse acréscimo»⁸¹.

O texto é bem claro: o desenvolvimento comercial e industrial trouxe maiores possibilidades à comunicação entre os povos, enriqueceu as nações importadoras de matérias-primas e empobreceu as nações colonizadas.

É bem verdade que ler os textos de Fernando Pessoa, como ler seus poemas, obriga a um estado de espírito muito tranquilo, que possa perceber os caminhos do escritor, muitas vezes enredados por paradoxos e contradições. A contradição, como diria o poeta, está imanente na própria natureza do escritor. Em consequência leremos, mais tarde, o *Ultimatum*, que quanto mais contraditório, mais poeta.

Para Fernando Pessoa e os seus colegas de *Orpheu*, que constituíram uma elite de pensamento, o artista não deveria importar-se com o fim social da arte, essa preocupação, julgavam, devia caber ao sociólogo e não ao artista. Mas aceitavam a possibilidade de o artista especular sobre o fim da arte das sociedades, aí não seria o poeta o agente e sim o sociólogo. Embora assim pensando, em muitos momentos, o poeta é simultaneamente poeta e sociólogo. Poeta e político. Os poemas de vanguarda, chamem-se sensacionistas, cubistas, interseccionistas, ou futuristas, são sempre uma manifestação ideológica e estética.

⁸¹ *Páginas Íntimas* (...), pp. 195-199.

Reconheceria Pessoa que a propaganda — desenvolvida a partir do fascismo — era uma arte que fazia mal, porque «por ser propaganda, é sempre má arte, e, por ser arte, é sempre má propaganda».

Vejamos os poemas sensacionistas⁸² de Fernando Pessoa, assinados por Álvaro de Campos, o poema de Almada Negreiros (*A Cena do ódio*, lembremos é assinado pelo «Poeta Sensacionista e Narciso do Egipto»), o poema-blague de Sá-Carneiro e o *Manifesto Anti-Dantas*, datados e/ou publicados em 1915. Gaspar Simões assevera que tanto a *Ode Triunfal* como a *Ode Marítima* foram escritas em 1914⁸³. Embora publicadas nos dois números de *Orpheu*, é nesse mesmo ano que Fernando Pessoa chamará de *insinceras* a essas obras. Temos, portanto, um Álvaro de Campos sensacionista, identificado com os aspectos estéticos da vanguarda futurista, e um Álvaro de Campos, dominado pela tensão Eu-Isto, que assina os mais patéticos poemas escritos em língua portuguesa, como este:

«Quero acabar entre rosas, porque as amei na infância.
Os crisântemos de depois, desfolhei-os a frio.
Falem, pouco, devagar.
Que eu não oiça, sobretudo com o pensamento.
O que quis? Tenho as mãos vazias,
Crispadas febrilmente sobre a colcha longínqua.
O que pensei? Tenho a boca seca, abstracta.
O que vivi? Era tão bom dormir!»⁸⁴.

A *Ode Triunfal*, a *Ode Marítima* e a *Saudação a Walt Whitman*, juntamente com a *Passagem das Horas* são os poemas mais extensos de Fernando Pessoa: *OT* com 240 versos, *OM* com 862 versos, *SWW* com 219 versos e *PH* com 507 versos. Entre os quatro, a *Ode Marítima*

⁸² Sensacionistas ou futuristas ou interseccionistas? Fernando Pessoa escreve: «Interseccionismo: o sensacionismo que toma consciência de cada sensação ser, na realidade, constituída por diversas sensações mescladas». Em *Páginas Íntimas* (...), «Sobre *Orpheu*, Sensacionismo e Paulismo», p. 187.

⁸³ *Heteropsicografia de Fernando Pessoa*, Porto, Editorial Inova, 1973, p. 241.

⁸⁴ *Obra Poética*, ed. cit., p. 400.

é o mais longo de todos os poemas assinados por Fernando Pessoa e seus heterónimos. Celebra a *Ode Triunfal* o entusiasmo do poeta pela velocidade e pelo progresso. Velocidade dos transportes, das comunicações modernas e do progresso, fruto do desenvolvimento imperialista e da industrialização crescente. É de Kipling, poeta do colonialismo inglês, a afirmação de que *civilização = transporte*. A velocidade encurtou as distâncias e aproximou os povos, desenvolveu o comércio e a indústria, aumentou a força do operariado, e a guerra acabou por enriquecer novas nações. O mundo realmente começou a ficar pequeno, possibilitando a criação de uma consciência cosmopolita. São esses resultados que Fernando Pessoa questiona no texto teórico de que falamos atrás. O modelo poético teria de resultar numa apoteose da civilização moderna.

Escrevera Marinetti, no manifesto *A Nova Religião Moral da Velocidade*: «Ao contrário da moral cristã, que proibiu ao corpo do homem os excessos de sensualidade, a moral futurista, opondo-se à lentidão, à recordação, ao repouso, pretende desenvolver a energia humana, a qual, centuplicada pela velocidade, há-de vir dominar o tempo e o espaço»⁸⁵. Nesse mesmo manifesto, o criador do futurismo europeu dá largas à sua fantasia e à sua imaginação. Exalta as rodas e os vagões ferroviários, cria metaforicamente um universo maravilhoso e lírico conquistado pela velocidade. Do outro lado do Atlântico, Walt Whitman publica entusiásticos poemas que celebram a energia explosiva que se pode encontrar nas máquinas e na velocidade. É a nova religião que transforma Álvaro de Campos no poeta sensacionista, cantor entusiasta da civilização industrial.

Inspirado em Whitman, a quem dedica uma *Saudação*, Campos adopta, observa Prado Coelho, «um estilo esfuziante, torrencial espraído em longos versos de duas ou três linhas, anafórico, exclamativo, interjectivo, monótono pela simplicidade dos processos, pela reiteração de apóstrofes e enumerações de páginas e páginas, mas

⁸⁵ Cf. Guillermo de Torre, *ob. cit.*, p. 165.

vivificado pela fantasia verbal perdulária, inexaurível»⁸⁶. Apoiado num estilo vertiginoso, canta «*a hipertrofia de uma personalidade viril*» e «*os impulsos que emergem da lava sombria do inconsciente, o masoquismo, a volúpia sensual de ser objecto*», entregue à prostituição febril das máquinas e da civilização.

A associação de maquinismos e objectos que conduzem à velocidade emerge ao longo do poema: *lâmpadas eléctricas / rodas / engrenagens / motores / correias de transmissão / êmbolos / rodas dentadas*. Em funcionamento, estes maquinismos vão accionar os *Tramways / navios / comboios / funiculares / transatlânticos / metropolitanos / ónibus*, que se deslocam e conduzem o progresso. A associação de categorias sociais e de locais de aglomeração de massas, seja para a diversão e/ou desporto, assegura a projecção de um universo febril, onde cinemas, teatros, corridas de cavalos, avenidas feéricas, centros comerciais, entretêm multidões que se agitam em espasmos no gozo da velocidade: *Longchamps / Ascots / Derbies / Piccadillies / Avenue de l'Opéra / / Luna-Parks*. Nas multidões encontram-se: *comerciantes / vadios / escroques / chefes da família / burguesinhas / pederastas*. Nas lojas e vitrinas: *manequins / fazendas / figurinos*. Campos, na pegada de Marinetti, também exaltará a guerra e os símbolos de combate, velocidade e destruição: *couraças / canhões / metralhadoras / submarinos / aeroplanos / couraçados*.

Observemos, na sequência de estudos já publicados por Jacinto do Prado Coelho, Eduardo Lourenço e José Augusto Seabra⁸⁷, que o verdadeiro e legítimo significado destes versos não está na beleza dos maquinismos enquanto tais, mas nas sensações que esses mesmos maquinismos provocam. Pessoa/Campos é realmente o cantor da máquina e da velocidade, realidades concretas que não podemos ignorar. Mas, como escreveu Eduardo Lourenço, «seria mais próprio

⁸⁶ *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, Verbo-Edusp, 5.^a ed., rev., 1.^a ed. Bras., p. 71.

⁸⁷ *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, de Jacinto do Prado Coelho; *Fernando Pessoa Revisitado*, de Eduardo Lourenço, e *Fernando Pessoa o Poetadrama*, de José Augusto Seabra.

chamá-lo de *des-cantor*, se a palavra existisse, é claro. O carácter intensamente *negativo* em relação a toda e qualquer aproximação autêntica do Moderno, significado pelo triunfo técnico, é anunciado sem ambages no começo mesmo da pseudo — *Ode Triunfal*:

«À dolorosa luz das lâmpadas eléctricas da fábrica
Tenho febre e escrevo»⁸⁸.

O que pretende Campos? Tornemos a Eduardo Lourenço: «Na mola imersa do cantor da vida livre, da democracia, do trabalho, Pessoa *fixa-se* (é o exacto psicanalítico) num *único* ponto. Prodigiosamente fantasmizado, e à sua volta faz girar, em sentido figurado e próprio, as máquinas poéticas capitais que são a *Ode Triunfal*, a *Ode Marítima* e a *Saudação*. Esse ponto, escusado será dizê-lo, é a passividade erótica, cujas figuras sem cessar renovadas inundam esses poemas até à insuportável obsessão»⁸⁹.

Em três poemas, *Ode Triunfal* e *Saudação a Walt Whitman*, de Campos, e *A Cena do ódio*, de Almada, notamos os seguintes versos:

«A graça feminil e falsa dos pederastas que passam, lentos;»
(OT, Campos)

«Grande pederasta roçando-te contra a diversidade das coisas.»
(SWW, Campos)

«Ergo-Me Pederasta apupado d'imbecis,»
(CO, Almada)

para os quais propomos esta leitura: no primeiro verso, denotativamente, os *pederastas* compõem aquela multidão vertiginosa que se agita nos parques e avenidas; no segundo verso, Campos chama o seu inspirador, Whitman, de *grande pederasta*, isto é, invoca o poeta de *Leaves of Grass*, a quem celebra de diversas maneiras, exaltando-lhe

⁸⁸ *Fernando Pessoa Revisitado*, Lisboa, Moraes Editores, 1981, p. 87.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 87.

a sexualidade que atinge paroxismos no gozo das máquinas e da velocidade. O «Grande pederasta» é também «grande herói entrando pela morte», «grande democrata», «grande Camarada», «Grande Libertador», vivendo múltiplas sensações e inspirando todas as acções no mundo das máquinas e do progresso. É com Whitman que Campos enceta a grande corrida e a quem endereça os seus versos, a que chama de ataques — históricos. Propõe-lhe Campos «parte-te e esfrangalha-te comigo». Entenda-se aqui o apelo de fraternidade, de íntima comunhão de ideias, que há entre os dois poetas. A linguagem a serviço da sensação. Em Almada, o verso «Ergo-Me Pederasta apupado d'imbecis» assume o tom de provocação e escândalo. Em verdade, o que ocorre é, mais uma vez, o confronto, cujo petardo de maior efeito será o *Manifesto Anti-Dantas*. Cabe ainda uma outra explicação: fruto do cosmopolitismo, o termo pederasta, revelador de uma realidade social existente, é utilizado nos textos poéticos para assegurar à linguagem um poder mais contundente. Assumindo uma postura — real mas execrada numa sociedade conservadora e marialvista ⁹⁰ — é natural escrevesse aquele verso personalizando duplamente aquela postura: ao colocar em maiúsculas o pronome e o substantivo, e, paralelamente, ao defender uma das minorias que então já reclamava os seus direitos.

A sexualidade, na *Ode Triunfal*, é vista de uma maneira passiva. Campos deseja «morrer triturado por um motor / Com o sentimento de deliciosa entrega duma mulher possuída»; vê o seu mestre Whitman «sexualidade pelas pedras, pelas árvores, pelas pessoas, pelas profissões». A glorificação da maravilhosa vida moderna e da velocidade terá que ser apreendida dessa maneira, numa total e plena fruição, afinal de contas, diz Campos, na *Ode Marítima*: «A minha imaginação higiénica, forte, prática / Preocupa-se agora apenas com

⁹⁰ O termo foi cunhado por José Cardoso Pires na *Cartilha do Marialva*. Marialvista aí tem o mesmo significado que machista. Historicamente o 8.º Conde de Marialva notabilizou-se pelo excessivo luxo em que vivia. Entretanto, cabe a José Bacelar a criação do termo, em 1939, quando definiu «marialvismo» como um comportamento irracional.

as coisas modernas e úteis». E as coisas modernas e úteis só a civilização industrial e cosmopolita, e a actividade comercial de exportação e importação, podem proporcionar ao homem.

Nas duas Odes há uma espécie de contraponto: à glorificação da sociedade moderna e da ruptura com todas as cadeias que prendem o poeta à tradição, opõe-se a memória evocativa das lembranças do passado e da realidade do presente, entrevista, na *Ode Triunfal*, nas minorias marginalizadas das grandes cidades («*Ah, a gente ordinária e suja, que parece sempre a mesma, / Cujos filhos roubam às portas das mercearias / E cujas filhas aos oito anos (...) Masturbam homens de aspecto decente nos vãos de escada*»); e na *Ode Marítima*, na celebração de todo um passado de gesta nacional que recupera o arquétipo na matéria do Grande Cais.

Ensina-nos Bachelard que a casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade. Distinguir todas as imagens seria revelar a alma da casa. E propõe dois temas de ligação: «1) A casa é imaginada como um ser vertical. Ela se eleva. Ela se diferencia no sentido de sua verticalidade. É um dos apelos à nossa consciência de verticalidade. 2) A casa é imaginada como um ser concentrado. Ela nos convida a uma consciência de centralidade». A verticalidade é assegurada pela polaridade do sótão e do porão. Entre os dois há uma forte oposição: a oposição entre o telhado (racional) e o porão (irracional). O poeta, em seu devaneio, constrói a sua casa onírica. Para ele, o telhado significa a liberdade e a possibilidade de chegar às nuvens. Em contraste, o porão é o *ser obscuro* da casa, o ser que está ao lado das potências subterrâneas. Bachelard cita C. G. Jung para explicar esta oposição: «A consciência se comporta então como um homem que, ouvindo um barulho suspeito no porão, se precipita para o sótão para constatar que aí não há ladrões e que, por consequência, o barulho era pura imaginação. Na realidade, esse homem prudente não ousou aventurar-se ao porão». É claro: no sótão os métodos se racionalizam rapidamente; no porão são mais demorados e menos claros. No sótão, terminada a noite, surge a claridade do dia; o porão, em contrapartida, está sempre escuro. Descemos ao porão e subimos ao

sótão pelas escadas. Pela escada do sótão subimos. Embora «mais abrupta, mais gasta, nós a *subimos* sempre. Há o sinal de subida para a mais tranquila solidão. Quando volto a sonhar nos sótãos de outrora, não desço mais»⁹¹.

A casa onírica, polissimbólica, é resgatada por Álvaro de Campos. O poeta inicia a subida ao sótão para ver a claridade e romper o pesadelo do obscuro:

«Abram-me todas as janelas!
Arranquem-me todas as portas!
Puxem a casa toda para cima de mim!
Quero viver em liberdade no ar, (...)
Não quero fechos nas portas!
Não quero fechaduras nos cofres!»
(*Saudação a Walt Whitman*)⁹².

O devaneio conduz o poeta à negação e até à recusa da casa natal:

«Ser tão alto que não pudesse entrar por nenhuma porta!»

(*Ode Triunfal*)⁹³.

Um cofre fechado guarda segredos e pode guardar promessas. Rimbaud, ao cantar, em *Les Étrennes des Orphelins*, os mistérios adormecidos de um velho armário, percebe que há ainda uma esperança escondida:

«Com os mistérios adormecidos entre os flancos de madeira
E acreditava-se ouvir, de dentro da fechadura
Maravilhada, um barulho distante, vago e alegre murmúrio»⁹⁴.

⁹¹ *A Poética do Espaço*, Col. Os Pensadores, XXXVIII, Textos de Henri Bergson e Gaston Bachelard, São Paulo, Abril Cultural, 1976, pp. 366-367.

⁹² *Obra Poética*, ed. cit., p. 336.

⁹³ *Ibid.*, p. 306.

⁹⁴ Cf. Gaston Bachelard, in *A Poética do Espaço*, p. 407.

Campos, em busca da plena integração do ser com o universo que o cerca, não quer fechos nas portas nem fechaduras nos cofres. Não há por que guardar mais segredos ou possibilidades de novas descobertas: a descoberta do homem é o que importa. O cofre e a porta correspondem a sistemas fechados. Os espaços limitados são inviáveis para o novo homem do século XX. Mesmo porque toda a fechadura é um apelo ao arrombador. Os cofres da nossa infância, nos quais guardávamos moedinhas, e que constituíam também o nosso mistério, nos proporcionavam um extraordinário poder, até que arranjássemos outros cofres para alimentá-los com os segredos da nossa vida, para, mais tarde, serem revelados.

Dissemos que, na *Ode Marítima*, Álvaro de Campos resgata a gesta do passado português em versos enunciadores da velocidade «desmedida» e «pavorosa», abrigo e refúgio de todas as sensações. O poema oferece a perspectiva de uma leitura em vários níveis. Assim, no primeiro nível, teríamos a retenção do passado, isto é, a evocação da aventura marítima e a conquista imperialista dos territórios para além-mar; no segundo nível, o triunfalismo cosmopolita já exaltado na *Ode Triunfal*, de acordo com a estética proposta por Marinetti; no terceiro nível, a memória recuperada da infância e dos locais de estimação; no quarto nível, um mergulho na profundidade do ser, a leitura de uma direcção mítica e de uma raiz paradigmática do existir no mundo.

A *Ode Marítima* é o poema também «de uma monstruosa culpabilização cujo mistério, por nele justamente se esconder em explosões de sadismo e masoquismo que ultrapassam o entendimento, não podia ser percebido *de fora*. E como o poderia ser, se ao próprio cantor era mais do que a ninguém interdito de o tocar noutra espécie de *exterioridade* do que essa, desvairada e heteronímica de Campos?»⁹⁵.

Na grande aventura, o homem, peregrino de todos os mares e oceanos, tenta reencontrar o porto mítico que é o seu destino e verdade, o Cais absoluto da cidade arquetipal fora do tempo e do espaço:

⁹⁵ Eduardo Lourenço, *ob. cit.*, p. 113.

«Ah, todo o cais é uma saudade de pedra! (...)
O Cais Absoluto por cujo modelo inconscientemente imitado,
Insensivelmente evocado,
Nós os homens construímos
Os nossos cais de pedra actual sobre a água verdadeira, (...)
Ah, o Grande Cais donde partimos em Navios-Nações!
O Grande Cais Anterior, eterno e divino!»⁹⁶.

O Cais Absoluto (modelo inconsciente) é o Cais arquetipal, o Grande Cais Anterior a que nos conduz Álvaro de Campos, do qual haverão de partir os Navios-Nações, experiência primeira que transmitirá ao sangue dos portugueses o poder de realizar façanhas a partir do cais concreto de pedra sobre água verdadeira. O cais, lugar geométrico entre o partir e o chegar: «*Ah, a frescura das manhãs em que se chega, / E a palidez das manhãs em que se parte*». O real e o transitório. O paradigma e o esforço. A descoberta de um «sentido parado» como bem viu Maria Luísa Guerra: «Ponte, laço, relação, é o sentido último da experiência actual que nos transporta do contingente para o necessário e do imperfeito para a plenitude. É impossível escapar a este ciclo de irremediável regresso e a esta viagem heróica que incessantemente nos reconduz ao Princípio»⁹⁷.

As sensações em Campos são «*um barco de quilha pro ar*» que se dirige ao Infinito, na aventura pelos mares em que a inspiração é «*uma âncora meio submersa*», a ânsia «*um remo partido*», e a tessitura dos nervos «*uma rede de secar na praia*». A associação de maquinismos e instrumentos de marinharia segue, caoticamente, a mesma vertigem que vimos na *Ode Triunfal*. Aqui aparecem a serviço da grande viagem: *quilhas / mastros / velas / rodas de leme / cordagens / chaminés / hélices / gáveas / galdropes / escotilhas / caldeiras / colectores / válvulas*. A pluralidade étnica e a exaltação dos navegadores do passado e do presente faz-se também por associações:

⁹⁶ *Obra Poética*, ed. cit., p. 314.

⁹⁷ *Ensaio sobre Álvaro de Campos*, I, Lisboa, Empresa Literária Fulminense, 1969, p. 19.

«gente de boné de pala» = «homens do mar actual»
«gente de camisola de malha» = «Portugueses atirados de Sagres»
«gente de âncoras e bandeiras» = «combatentes de Lepanto»
«gente tatuada» = «escravos das galés»
«gente de cachimbo» = «homens do mar passado»
«gente de amurada» = «Piratas do tempo de Roma»
«gente escura de tanto sol» = «navegadores da Grécia / Fenícios
[Cartagineses]».

Essa gente, tão diversificada, constitui na sua uniformidade estética o modelo do conquistador/opressor, senhor/escravo, votado a conquista/posse. Os homens que saqueiam as «*tranquilas povoações africanas*», que matam, roubam, torturam, ganham e que seviciam as «*negras atónitas*», estão a serviço da mesma causa e da mesma civilização, celebrada nos versos pela sua «*limpeza, máquinas e saúde*». Afinal de contas, uma nova ordem imposta pelo imperialismo e pela época em que «*As facturas são feitas por gente / que tem amores, ódios, paixões políticas, às vezes crimes / E são tão bem escritas, tão alinhadas, tão independentes de tudo isso!*». Cesário Verde presentira essas transformações e acordara para a realidade do empreendimento:

«Nós vamos explorar todos os continentes
E pelas vastidões aquáticas seguir!»⁹⁸.

Campos enxerga a contradição: se celebra os «*Homens que saqueastes tranquilas povoações africanas*» e vê partir-se em si próprio o mundo: «*Ardo vermelho!*», «*O vermelho anoiteceu*», observa também:

«A ânsia do ilegal unido ao feroz,
A ânsia das coisas absolutamente cruéis e abomináveis».

O «*pilho, mato, esfacelo, rasgo!*» cede lugar, agora, à memória reconquistada como numa sinfonia, em que ao clangor dos metais e ao

⁹⁸ «O Sentimento dum Ocidental», in *Líricas Portuguesas*, 1.ª série, selecção e introdução de José Régio, Lisboa, Portugália Editora, s. d., p. 331.

troar dos tambores e pratos sucede o acordo suave dos violinos num *intermezzo*: são as imagens da infância, da velha casa, e do velho rio, aquela inexplicável ternura que «*como um vidro embaciado, azulada, / Canta velhas canções na minha pobre alma dolorida*». A infância feliz que acorda no poeta as imagens ancestrais duma felicidade então não mais possível:

«Era na velha casa sossegada ao pé do rio...
(As janelas do meu quarto, e as da casa-de-jantar também,
Davam, por sobre umas casas baixas, para o rio próximo.
Para o Tejo, este mesmo Tejo, mas noutro ponto, mais abaixo...
Se eu agora chegasse às mesmas janelas não chegava às mesmas janelas
Aquele tempo passou como o fumo dum vapor no mar alto...)».

As janelas são as mesmas, o poeta é que mudou. O tempo esvaneceu como o fumo, a infância recupera-se apenas na saudade. Das janelas pode-se ver o rio e as casas e através das casas e do rio viaja a memória na qual

«...gaivota que passa,
E a minha ternura é maior».

Que é o existir, senão a transitória viagem? Viagem ancestral iniciada por Ulisses «*no velho mar sempre homérico*», viagem à realidade do ser e do existir, dos navios que transportam «*a febre e a tristeza dos nossos sonhos*», e que demandam portos reais e/ou imaginários.

6. DECADENTISMO E SENSACIONISMO EM MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO

Mário de Sá-Carneiro compõe um poema sensacionista/futurista em Maio de 1915: *Manucure*, que será publicado no segundo número de *Orpheu*, no conjunto *Poemas sem Suporte*, dedicados a Santa-Rita Pintor. Uma *Elegia* em tom sensacionista completa esta colaboração. Em um apontamento, possivelmente datado de 1916, e dactilografado, Álvaro de Campos fala dos poetas sensacionistas. Escreve sobre Sá-Carneiro: «Nenhum sensacionista foi mais além do que Sá-Carneiro na expressão do que em sensacionismo se poderá chamar de sentimentos coloridos. A sua imaginação — uma das mais puras da 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»⁹⁹. Sá-Carneiro, sabe-se, começa a escrever poemas a partir de 1913. Anteriormente redigiria as novelas de *Princípio* e a peça *Amizade*, em colaboração com o colega liceal Tomás Cabreira Júnior. De 1914 é a narrativa *A Confissão de Lúcio*, e de 1915 as novelas de *Céu em Fogo*. Os poemas são escritos entre 1913 e 1916. A princípio, Sá-Carneiro não dava muita importância aos versos que escrevia, ele mesmo o confessa em uma das cartas a Fernando Pessoa. As cartas, aliás, constituem o mais importante documentário sobre o movimento de *Orpheu* e a personalidade artística e/ou poética de seus componentes. São 114 as cartas escritas por Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa, entre 20.10.1912 e 18.04.1916. Oito dias depois desta última carta, Sá-Carneiro mata-se em Paris.

⁹⁹ *Páginas Íntimas* (...), p. 148.

Como se viu, a estrada do escritor em Lisboa, por ocasião do aparecimento do *Orpheu*, é breve; o poeta retorna a Paris em Julho de 1915, depois do lançamento do número 2 da revista. Vimos que através de carta a Fernando Pessoa, Sá-Carneiro lamenta a impossibilidade de se editar o número 3. As dificuldades de dinheiro o perseguiram e pede ao amigo que suspenda a publicação. Em Fevereiro de 1916 escreve os seus dois últimos poemas *Aqueloutro* e *Fim*. Nesse mesmo mês, provavelmente, inicia um caso amoroso com uma certa Helena, que encontrara num bar em Montmartre. Fala dos últimos dias da sua vida: o peso das contradições, as dificuldades de dinheiro, as brigas com o pai e a indiferença da madrasta, a inadaptação à vida e ao quotidiano, conduzem-no ao desenlace. Escreve a seu amigo Pessoa anunciando que vai se matar. Não o faz logo. Mas, dias depois, às oito horas da noite de 26 de Abril toma veneno. Foi enterrado a 29 no cemitério Pantin, em túmulo alugado por cinco anos pelo amigo José Araújo. Mais tarde, seus restos mortais vão para a vala comum. A 6 de Abril enviara um telegrama a Fernando Pessoa com apenas uma palavra: «Bien»¹⁰⁰.

Pessoa extravasa a sua decepção e a sua amargura, pelo desaparecimento do amigo, em carta a Armando Cortes-Rodrigues, de 4 de Maio de 1916: «O Sá-Carneiro suicidou-se em Paris no dia 26 de Abril. / Não tenho cabeça para lhe escrever, mas não posso deixar de lhe comunicar isto. / Claro está que a causa do suicídio foi o temperamento dele, que fatalmente o levaria àquilo. Houve, é claro, uma série de perturbações que foram as causas ocasionais da tragédia. / Ele suicidou-se com estricnina. Uma morte horrorosa. Já tencionara

¹⁰⁰ Arnaldo Saraiva, na introdução à *Correspondência Inédita de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, Centro de Estudos Pessoaanos, Porto, 1980, revela este telegrama, que deveria ter sido enviado a 4 de Abril, um dia depois de Sá-Carneiro ter anunciado a Fernando Pessoa o seu suicídio, atirando-se para debaixo do *Metrô* — três dias antes anunciara o suicídio com estricnina, quando também escreve uma carta em que diz: «Venho de resto enviar-lhe um telegrama e sossegá-lo».

suicidar-se três vezes — em 3 de Abril a primeira. / Uma grande desgraça!»¹⁰¹.

Algumas analogias podiam ser encontradas entre o suicídio de Sá-Carneiro, a morte prematura de Santa-Rita Pintor e Amadeo de Souza Cardoso, todos falhados no seu projecto de vida, com o suicídio de Maiakovski, em 1930, ou o de Essenin, em 1925, lembrados por Luciana Stegagno Picchio¹⁰², e comparados a uma geração destinada a ter um crepúsculo dos deuses, na qual não podia deixar de estar presente Fernando Pessoa, morto aos quarenta e sete anos, de uma crise hepática.

Sá-Carneiro adere à estética paúlca e os seus primeiros poemas são escritos ao sabor de uma hipersensibilidade que se encanta com o vago, o subtil e o extravagante. Poeta decadente, vai evoluindo à medida que se identifica com o esteticismo órfico. Lê Camilo Pessanha, que lhe é revelado por Fernando Pessoa. Procura encontrar no inconsciente novas possibilidades de criação poética, os seus versos cheios de sinestésias e de novas sensações conferem-lhe uma posição de precursor do surrealismo em Portugal. Do paulismo evolui para o interseccionismo e deste para o sensacionismo. Após o drama da dispersão, o drama do reconhecimento, como bem observa Urbano Tavares Rodrigues: «Um drama cerebral e histriónico laivado de orgulho astral, depois o drama *daqueloutro*, o ‘pobre menino ideal’ sem jeito para viver, até aos últimos versos e aos últimos momentos»¹⁰³. O Emigrado, o Astral, o Esfinge-Gorda irá escrever uma obra-prima da megalomania virada pelo avesso: *Aqueloutro*, um insulto à sua impossibilidade de copular com a vida, a sua despedida que na aparente objecção, «se resgata, pela

¹⁰¹ *Cartas a Armando Cortes-Rodrigues*. Introdução por Joel Serrão. 2.^a ed., Lisboa, Editorial Inquérito Limitada, s. d., pp. 111-112.

¹⁰² «Clés de Lecture», in *Fernando Pessoa Poète Pluriel* (1888-1935), Paris, Centre Georges Pompidou et Éditions de La Différence, 1985.

¹⁰³ «Mário de Sá-Carneiro», verbete no *Dicionário das Literaturas Portuguesa, Brasileira e Galega*, Porto, Figueirinhas, 1960, p. 725.

dignidade da muita vida represa na força e rigor da expressão»¹⁰⁴. O soneto *Aqueloutro* é perfeito na sua forma em decassílabos heróicos e rimas propositadamente assinalando as palavras chave: *mentiroso: rigoroso; incógnito: atónito; presunçoso: pressuroso; vômito: indómito; papa-açorda: corda; Esfinge Gorda; Ideal: desleal: astral*. Na sua verdade final, Sá-Carneiro é o *dúbio mascarado, o Rei-lua postiço, lacaio invertido, nervos sem ânsia, o corrido, o raivoso, o desleal; o balofo arrotando, o mago sem condão*. Outro pequeno poema, o último escrito por Sá-Carneiro, a dois meses do suicídio, revela, de uma maneira farsante, o seu último desejo, colocando o ponto final nesta fase de autodesprezo. Apesar do tom circense, é a derradeira afirmação do poeta, que ainda possui inacreditável força para mostrar uma energia que, para si mesmo, é inaproveitável:

«Quando eu morrer batam em latas,
Rompam aos saltos e aos pinotes,
Façam estalar no ar chicotes,
Chamem palhaços e acrobatas!
Que o meu caixão vá sobre burro
Ajaezado à andaluza...
A um morto nada se recusa,
E eu quero por força ir de burro!»¹⁰⁵.

O poema *Manucure* aparece no número 2 de *Orpheu*. Apesar de ter sido escrito com intenção de blague, é, efectivamente, a única composição de cunho futurista do autor de *Dispersão*. Três anos antes, Sá-Carneiro chegava a Paris e encontrava Santa-Rita Pintor, que o introduz no meio artístico parisiense onde o cubismo e o futurismo eram a novidade. Santa-Rita estudava Belas-Artes, ia a exposições e conhecia alguns artistas plásticos, entre eles Picabia e Picasso. Todavia, a amizade entre Sá-Carneiro e Santa-Rita, Pintor sofre uma breve mudança. Gaspar Simões conta como foi: «Não tardou que uma grande

¹⁰⁴ Cf. Luísa Dacosta em *História Ilustrada das Grandes Literaturas — Literatura Portuguesa*, II, Lisboa, Editorial Estúdios Cor, 1973, p. 683.

¹⁰⁵ *Poesias*, Obras Completas, Lisboa, Edições Ática, 1946, p. 168.

mudança se operasse na opinião de Sá-Carneiro acerca de Santa-Rita Pintor, o qual, aliás, não perdia qualquer oportunidade favorável para humilhar o ingénuo poeta. (Mário estava com 22 anos). Certo dia apresentou-o a uma amiga estrangeira como ‘homossexualista’ e, de outra vez, numa roda de artistas, chamou-lhe ‘operário futurista’ — seu ‘operário futurista’, pois, explicou, os artistas ‘futuristas’, como ele, não pintavam, limitavam-se apenas a imprimir orientação aos seus trabalhos, trabalhos esses que os operários executavam. Em Dezembro, já Santa-Rita Pintor estava classificado por Fernando Pessoa como um ‘caso de Hospital’; e Sá-Carneiro, irritadíssimo, retratava-o desta forma cruel e excessiva: ‘Não me parece um caso de Hospital, mas — vai talvez pascar —’ dizia em resposta à observação do poeta de *Além-Deus*, ‘um caso de Limoeiro’...»¹⁰⁶. Na verdade, o juízo parece demasiado severo, acrescenta Gaspar Simões, mas compreensível numa natureza como a de Mário de Sá-Carneiro. Santa-Rita proclamava-se muito lido e conhecia Max Jacob e Apollinaire, além de Picasso e de Picabia, de quem já falámos.

O ano seguinte, 1913, é o ano decisivo da vanguarda. Ano que merece um estudo monumental de Liliane Brion-Guerry, *L’Année 1913*, citado por Arnaldo Saraiva na introdução que fez à edição portuguesa de *Ideologia e Linguagem*, de Edoardo Sanguinetti. Ao propor uma data-baliza para a afirmação da vanguarda, Saraiva prefere o ano de 1913, em que a vanguarda artística se afirma sem «titubeios nem tenteios». Com efeito, continua o crítico: «é esse o ano em que são publicados *Alcools*, de Appollinaire; *Prose du Transsibérien*, de Cendrars; *Du Coté de Chez Swann*, de Proust; *Dubliners*, de Joyce, que escreve também parte de *A Portrait of the Artist as a Young Man* e a primeira carta a Pound; *Morte em Veneza*, de T. Mann, e um capítulo de *América*, de Kafka; é o ano em que Freud publica *Totem e Tabu*; Husserl publica *Filosofia Fenomenológica*, Watson publica a *Psicologia do Comportamento*, Niels Bohr publica *As Órbitas Privilegiadas*, Maurice de Broglie publica *Spectres de Rayons X*,

¹⁰⁶ *Vida e Obra de Fernando Pessoa — História duma Geração*, ed. cit., p. 107.

Einstein prepara para publicação a *Teoria da Relatividade*; é ainda o ano em que Jacques Coupeau funda o Vieux-Colombier, Adolfo Appia encena *L'Annonce Faite à Marie*, de Claudel, os ballets russos de Diaghilev — Nijinski se impõem em Paris; é também o ano em que Stravinski aparece com o *Sacre du Printemps*, Schonberg lança as bases do dodecafonismo, Debussy compõe os *Jeux*; e é ainda o ano em que Picasso ‘defronta e resolve os problemas do volume e das sombras’, Marcel Duchamp expõe o ‘Nu descendo uma escada’ e começa a série dos ‘ready-made’ (Roda de bicicleta), e em que Brancusi, Gaudi, Le Corbusier fazem ou trabalham em obras fundamentais da arte do século XX»¹⁰⁷.

O ano de 1913 também é um ano culturalmente importante para Portugal: discute-se o ensaio de Fernando Pessoa *A Nova Poesia Portuguesa*, publicado em fins de 1912; Sá-Carneiro escreve *A Confissão de Lúcio* e os poemas de *Dispersão*; Almada Negreiros expõe desenhos, e Santa-Rita Pintor faz composições-colagens e participa em Paris, do Salão Independente; Amadeo de Souza-Cardoso experimenta a pintura cubista; Pessoa escreve o drama estático *O Marinheiro* e o poema *Epithalamium*. Compreende-se, pois, que Sá-Carneiro, em Paris, teria possibilidades de tomar contacto com todas as experiências de vanguarda. Certamente lera Appollinaire e os eus poemas, editados em 1913, em *Alcools*, e a crítica de arte compilada em volume também aparecido naquele ano sob o título *Méditations esthétiques — Les peintures cubistes*. Appollinaire dá às artes uma contribuição especial com a publicação do seu primeiro álbum de ideografias líricas, em 1914, *Anch'io sono pittore*. «Utiliza a fusão, a interpenetração de planos temporais e espaciais: técnica que muito se assemelha à do cubismo analítico em pintura. Começa por abandonar os dois temas mais comuns em poesia: o puro subjectivismo e a

¹⁰⁷ *A Vanguarda e a Vanguarda em Portugal*. Separata da edição portuguesa de *Ideologia e Linguagem*, de Edoardo Sanguinetti, Porto, Portucalense Editora, 1972, pp. 21-22.

motivação limitada. Introduce na sua poesia o mundo exterior, misturando-o, porém, com o seu mundo interior psíquico»¹⁰⁸.

Sá-Carneiro inspira-se em Appollinaire e nas inovações do autor de *Alcools* e, sob o fascínio da modernidade e da surpresa, escreve o poema sensacionista e/ou futurista *Manucure*. Blague ou não, o certo é que tentou, nesse poema, conciliar os sinais do mundo exterior, da metrópole febricitante e embriagada com o progresso, com o seu psiquismo. É sentado no café, no boulevard, que percebe os rumores à sua volta, a conversa dos presentes, o ruído de um ónibus que se aproxima. Escreve, então, versos que constituem um tecido de imagens e de visões justapostas, de acordo com a sua visão pessoal. É num «*dia brutal, provinciano e democrático*», que o poeta vê a cidade-luz. O simples facto de polir as unhas remete-o a uma autocontemplação, emotiva e narcísica. Os «*olhos delicados, refinados, esguios e citadinos*» não podem aceitar amigos que, embora assistam «*a congressos republicanos, / Vão às mulheres, gostam de vinho tinto / De peros ou de sardinhas fritas...*». É no «*Espelho de fantasmas*» onde «*ondula e se entregolfa todo o meu passado, / Se desmorona o meu presente, / E o meu futuro é já poeira...*» que o poeta, através de intersecções de planos, múltiplos e livres, mistura visões e recordações tão sentimentais quanto grotescas:

«Que esferas graciosas sucedendo a uma bola de ténis! —
Que loiras oscilações se ri a boca da jogadora...
Que grinaldas vermelhas, que leques, se a dançarina russa,
Meia-nua, agita as mãos pintadas da Salomé
Num grande palco a Ouro!»¹⁰⁹.

Os «*olhos ungidos de Novo*» são os «*olhos futuristas, meus olhos cubistas, meus olhos interseccionistas*» que «*não param de fremir, de sorver e faiscar*». No café, as mesas disparam pelo ar formando desenhos de simbólicos traços heráldicos, o *vermelho* e o *ouro*, como

¹⁰⁸ Cf. Guillermo de Torre, *ob. cit.*, p. 145.

¹⁰⁹ *Poesias*, ed. cit., p. 171.

sempre, compõem as sinestésias mais variadas. Uma poeira multicolor invade o espaço, o poeta sente vibrar em si toda a intensidade do momento, o sol explodindo nas vitrinas cria novas sensações, no ar uma fantasia de ânfora grega, cristalizações nevoadas e difusas. Como já sentira Apollinaire:

«Du rouge au vert tout le jaune se meurt (...)
La fenêtre s'ouvre comme une orange
Le beau fruit de la lumière»¹¹⁰.

Como Pessoa, na *Ode Triunfal*, Sá-Carneiro extasia-se com as estações e cais de embarque. *O Comércio & Indústria* são tão motivadores e inspiradores e tão belos, sempre a sugerir um trânsito cosmopolita e a velocidade dos paquetes e dos comboios pejados de mercadorias que são despachadas para Lisboa e Madrid! (FRÁGIL! FRÁGIL! / 843-AG LISBOA / 492-WR MADRID). Fundem-se, assim, poesia e pintura, criando o que chamaríamos de lirismo atmosférico:

«E pelas estações e cais de embarque,
Os grandes caixotes acumulados,
As malas, os fardos...
— Ó beleza futurista das mercadorias!
— Sarapilheira dos fardos,
Como eu quisera togar-me de Ti!
— Madeira dos caixotes,
Como eu ansiara cravar os dentes em Ti!
... bailam faiscantes
A meus olhos audazes de beleza,
As inscrições de todos esses fardos — ...
Gritos de actual e Comércio & Indústria»¹¹¹.

Em *Manucure*, debaixo das palavras a realidade do mundo: um mundo vertiginoso e quente: o lirismo dos anúncios comerciais, a publicidade

¹¹⁰ A citação do poema de Apollinaire *Les Fenêtres* é de Guillermo de Torre, *ob. cit.*, p. 148.

¹¹¹ *Poesias*, p. 172.

a devorar a beleza, a estratégia do *merchandising*, que breve e rapidamente atingirá toda a indústria cultural. A exaltação do moderno, da «civilização» dos perfumes, desodorantes, créditos bancários, dos *ateliers* de alta costura, dos grandes magazines, da imprensa cosmopolita, a encurtar o mundo. A sensação de estar em tudo e em todo o lugar. O poeta percebe a nova realidade e imagina-se ele próprio a ser transmitido pelo ar, como o telégrafo sem fio e o rádio, aos romances.

As experiências de colagem estão patentes no poema. Blaise Cendrars inserira, também, em muitos dos seus poemas, linhas de jornais e etiquetas comerciais, como no poema *Atelier*:

«La Ruche / Escaliers, cortes, escaliers / Et sa porte s'ouvre comme un journal / couverte de cartes de visite / Puis elle se ferme / ... Et au dos / Au dos / Des œuvres frénétiques et des tableaux / Bouteilles vides / 'Nous garantissons la pureté absolue de notre sauce / Tomate' / Dit une étiquette / La fenêtre est un almanach»¹¹².

Sá-Carneiro mistura caracteres tipográficos, números, títulos de jornais e créditos comerciais (etiquetas, nomes de empresas, etc.) em associações de palavras — títulos: MARINONI / LINOTYPE / O SÉCULO / BERLINER TAGEBLATT / LE JOURNAL / LA PRENSA / CORRIERE DELLA SERA / THE TIMES / NOVOIÉ É VREMIÁ; créditos comerciais: LE BOUILLON KUB / PASTILLES VALDA / BELLE JARDINIÈRE / FONSECAS, SANTOS & VIANNA / HUNTLEY & PALMERS / «RODDY» / JOSEPH PAQUIN, BERTHOLLE & CIE. / LES PARFUMS DE COTY / SOCIÉTÉ CRÉDIT LYONNAIS / BOOTH LINE / NORDEUTSCHER LLOYD / COMPAGNIE INTERNATIONALE DES WAGONS LITS ET DES GRANDS EXPRESS EUROPÉENS. A estética futurista, diz o poeta, está na «*emotividade zebrante do Reclamo*», no «*up-to-date das marcas comerciais*» e na «*folha dos anúncios*». Os números são uma maravilha, as manchetes dos jornais reduzem o mundo à palma da mão,

¹¹² Cf. Guillermo de Torre, *ob. cit.*, p. 167.

os caracteres tipográficos criam sensações de sonho, a beleza está nos cartazes, nos alto-relevos, nas firmas, nos espelhos. O poeta extasia-se com esta contradança de paisagens. Grita para o universo que o rodeia, a beleza inatingível, a beleza pura, estorce-se em espasmos de *Oiro*. É a apoteose do progresso, do mundo das coisas tangíveis e consumíveis, do novo e do moderno, que Sá-Carneiro tenta exprimir na equação:

MARINETTI + PICASSO = PARIS < SANTA-RITA PINTOR +
FERNANDO PESSOA ÁLVARO DE CAMPOS!!!!

Isto é, Marinetti e Picasso, que representam, a partir de Paris, a modernidade e a inspiração para o mundo exterior, na verdade, não são tão grandes, se comparados à genialidade de Santa-Rita Pintor e Fernando Pessoa/Álvaro de Campos, que não podem ser limitados a nenhum espaço geográfico. Mas, mesmo sem alusão explícita a qualquer espaço, Sá-Carneiro substitui o referencial geográfico por quatro pontos de exclamação. Efectivamente, seria impossível ali ler-se Portugal. Explica-se: quando Pessoa falava em «escrever em europeu» queria exorcizar o conformismo e a falta de originalidade na literatura de sua terra. Pois já dissera causticamente que a literatura portuguesa, chamada de moderna, era «o eco de um eco de um eco de algo que não valeu a pena dizer-se. Quando não é puro esterco, como nos romances de Abel Botelho, deveria sê-lo, para, ao menos, ser alguma coisa, como nos romances e poemas de todos os outros autores». Escrevera Pessoa que em Portugal havia duas coisas apenas interessantes: a paisagem e o *Orpheu*. Ora, Sá-Carneiro não poderia terminar a sua equação com referência a um país cuja crítica à sua literatura fora tão acidamente dissecada pelos poetas do primeiro modernismo: os seus amigos Fernando Pessoa, Santa-Rita Pintor, depois Almada Negreiros, e ele próprio. Será esse o mesmo espírito que animará a *saison* futurista em Lisboa e os manifestos de Almada Negreiros e Álvaro de Campos. No Prefácio para uma «Antologia de Poetas Sensacionistas», escrito por Álvaro de Campos, e conservado inédito até 1952, Pessoa faz uma crítica radical da literatura portuguesa clássica:

«Toda a literatura portuguesa clássica dificilmente chega a ser interessante; até dificilmente chega a ser clássica. Pondo de parte algumas coisas de Camões que são nobres; várias outras de Antero de Quental que são grandes; um ou dois poemas de Junqueiro que valem a pena ser lidos, quanto mais não seja para vermos até que ponto ele se pôde educar para além de se ter educado em Hugo; um poema de Teixeira de Pascoaes que passou o resto da vida literária a pedir desculpa em má poesia por ter escrito um dos maiores poemas de amor do mundo — se exceptuarmos isto e outras insignificâncias que são excepções precisamente por serem insignificâncias, o conjunto da literatura portuguesa dificilmente é literatura e quase nunca é portuguesa. É provençal, italiana, espanhola e francesa, ocasionalmente inglesa, em alguns, como Garrett, que sabia o francês bastante para ler más traduções francesas de poemas ingleses inferiores e acertar quando eles erram. Possui a literatura portuguesa alguma boa prosa; Vieira é um mestre em qualquer parte, embora esse fosse um pregador. Diz-se também que é um guia da linguagem, mas isso pode-se desculpar porque ele é um guia para Maquiavel através da sua natureza de jesuíta. Há coisas esplêndidas nos cronistas antigos, mas estes surgiram antes de Portugal ter dado conta de si, ausente por todo o mundo, com todos os mares abertos aos povos que não ousaram lá ir primeiro»¹¹³.

Aconselhava Pessoa que se deveria aprender o português para ler o *Orpheu*: não é que em Portugal existisse algum Goethe ou Shakespeare, mas havia o suficiente para compensar não haver em Portugal um Goethe e um Shakespeare: o *Orpheu*, soma e síntese de todos os movimentos literários modernos.

Ironias à parte, é bastante precisa a análise feita por Pessoa/Campos sobre a literatura portuguesa vista sob uma perspectiva renovadora e/ou inovadora. À primeira leitura, perguntaríamos: mas onde se situariam um ou outro autor que se destacaram pelo espírito de renovação e/ou inovação? Vamos encontrar uma possível resposta em outro texto de Pessoa escrito em inglês e datado, provavelmente, de 1912, e em uma carta dirigida a Camilo Pessanha, em 1915. Nesta carta, Pessoa dá a notícia da publicação de *Orpheu* e pede a Pessanha, que então morava

¹¹³ *Páginas Íntimas*. O texto foi escrito originalmente em inglês e publicado pela primeira vez em *Tricórnio*, antologia de inéditos organizada por José-Augusto França, Lisboa, 1952; a tradução é de Tomás Kim, p. 153.

em Macau, que autorize a publicação de «alguns dos seus admiráveis poemas», no terceiro número da revista. Diz Pessoa que o *Orpheu* «é a única revista literária a valer que tem aparecido em Portugal, desde a *Revista de Portugal*, que foi dirigida por Eça de Queirós»¹¹⁴. Os poemas de Pessanha escolhidos por Pessoa são os seguintes: *Violoncelos*, *Tatuagens*, *O Estilita*, *Castelo de Óbidos*, *O Tambor*, *Nocturno*, *Passeio no Jardim*, *Ao longe os Barcos de Flores*, *O meu Coração desce... Passou o Outono já*, *Floriram por engano as rosas bravas*, *O Fonógrafo*, e o soneto *Regresso ao Lar*, um dos maiores que Pessoa já lera. Camilo Pessanha, então pouco conhecido em Portugal, é um dos autores modernos em quem Pessoa vê talento, originalidade e beleza. No texto de 1912 (?), Pessoa vê em Antero de Quental um autor que rompe com a tradição literária portuguesa, e no movimento de Coimbra uma inovação que tivera prenúncios e tentativas com o «esquecido» José Anastácio da Cunha, considerado por Pessoa como superior ao «exageradamente apreciado e insuportável Bocage». José Anastácio, que, além do francês, sabia o inglês e o alemão e traduzira Shakespeare, Otway e Gessner, representaria o «primeiro lampejo da alvorada no horizonte da literatura portuguesa», pois constitui, remata o crítico, «a primeira tentativa de dissolver a forma endurecida da estupidez tradicionalista pelo processo usual dos múltiplos contactos culturais»¹¹⁵.

¹¹⁴ *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, Lisboa, Edições Ática, 1966, pp. 357-361.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 353.

7. UM PINTOR E UM EDITOR NO MOVIMENTO FUTURISTA: SANTA-RITA E ANTÓNIO FERRO

O número 2 de *Orpheu* traz, como dissemos, quatro *hors-texte* de Santa-Rita Pintor, executados em 1912,13 e 14. Santa-Rita, que participara do Salão dos Independentes, em Paris, chega a Lisboa em Setembro de 1914, anunciando as grandes descobertas do cubismo e do futurismo. Os seus trabalhos reproduzem essas duas fortes influências: ele consegue conciliar a poesia e a pintura numa síntese artesanal. De facto, a literatura muito contribuiu para dar coerência e sentido ao estilo cubista. Em 1907, Picasso pinta o quadro *Les Femmes d'Alger*, cuja característica essencial é a deformação, feita propositadamente como oposição à perspectiva impressionista. Os princípios da nova arte eram: bidimensionalismo, interpenetração de planos, simultaneísmo da visão, cor local. Escreve Jean Cassou: «O cubismo é um estilo de ruptura intelectual, e as suas obras assumem o aspecto de uma combinação de formas descontínuas. É por isso que se aproximam da poesia moderna, que foge ao discurso, à regularidade métrica, à pontuação, e que se manifesta sob a forma de fragmentos ou instantâneos». A melhor equivalência poética dos quadros cubistas, «encontramo-la ainda em certos poemas a que o autor de *Alcools* dava o nome de 'poemas-conversa', nos quais se misturam, num mesmo plano, percepções directas, rasgos de memória, troços de diálogos ouvidos no café ou na rua, títulos de jornais; poemas esses que equivalem às *collages*»¹¹⁶

São exactamente colagens os quadros *hors-texte* publicados em *Orpheu*. O primeiro deles, denominado *Interseccionismo plástico*, envolve a «decomposição dinâmica de uma mesa» mais o «estilo de

¹¹⁶ Cf. Guillermo de Torre, *ob. cit.*, pp. 94-102.

movimento» e traz a data de 1912. O segundo e o terceiro, respectivamente: *Sensibilidade litográfica* e *Sensibilidade radiográfica*, são de 1913. No segundo, a «compenetração estática de uma cabeça» equivale ao «complementarismo congénito absoluto». No terceiro, Santa-Rita propõe uma interpenetração dos seguintes planos: «síntese geometral de uma cabeça × infinito plástico do ambiente × transcendentalismo físico». O quarto *hors-texte*, de 1914, chamado *Sensibilidade mecânica*, é mais complexo: envolve o «estojo científico de uma cabeça + aparelho ocular + sobreposição dinâmica visual + reflexos de ambiente × luz». Estas colagens e mais alguns poucos desenhos, e dois a três quadros, compõem a obra efêmera de Santa-Rita Pintor. Versátil, *blaguer*, histriónico, vaidoso, *snob*, intolerável, assim o viram a crítica e o público. Rápida a sua passagem no futurismo português, breve a sua existência terminada aos vinte e sete anos.

«Na verdade», escreve João Alves das Neves, «proclamando-se pintor, acima de tudo, Santa-Rita não fez a sua obra (ou, pelo menos, não a deixou) nem se impôs socialmente: ‘Dois ou três quadros — pesquisas, sondagens — e meia dúzia de desenhos — mergulhos, confissões. À raridade de enganar a posteridade, Santa-Rita só existiu para o tempo de quem lhe compreendeu a personalidade. Na evocação dos amigos deixou desenhadas e pintadas as suas fantasias de revolucionário e agitador. Imaginava, suspenso. Foi um relâmpago que ateou labaredas’. Este retrato é de Diogo de Macedo; e é certamente um dos mais fiéis, se não o mais exacto que até hoje se fez daquele que foi o ‘papa’ do futurismo português»¹¹⁷.

O «relâmpago que ateou labaredas» chamuscou também os amigos. Sá-Carneiro, em mais de uma carta a Fernando Pessoa, critica Santa-Rita. O facto é que parece não teria havido dinheiro suficiente para reproduzir os *hors-texte* de Santa-Rita em *Orpheu*. E Santa-Rita se indispusera com Pessoa. Sá-Carneiro escreve em carta de 13 de Setembro de 1915: «Se não fossem as impossibilidades juro-lhe em face da atitude do futurista e da sua carta o *Orpheu* saía com bonecos

¹¹⁷ *O Movimento Futurista em Portugal*, Porto, Livraria Divulgação, 1966, p. 51.

mas do José Pacheco». As colagens de Santa-Rita acabaram por sair, como vimos, e José Pacheco ficou, no que tange à revista, com o desenho da capa do número 1. Em carta de 2 de Outubro do mesmo ano, Sá-Carneiro volta ao assunto: «O Santa-Rita deveras é um grande maçador. Estou farto de o aturar aqui com a questão do *Orpheu*. Hoje vai uma carta para você ler e que chegou hoje mesmo. Aí já está disposto a que você dirija inteiramente a revista: ele só tem interesse em publicar os seus bonecos e do Picasso. Em primeiro lugar isto é uma chuchadeira, pois eu não creio de forma alguma que o Santa-Rita vá pagar o *Orpheu* mesmo para publicar os seus bonecos: tanto mais que o conheço bem em questões de dinheiro: aí perfeitamente normal, tocando a economia quase. Nada o meu género ou Pacheco. O contrário até, quase. Que hei-de eu responder ao Pintor? Olhe, continuo a dizer-lhe que sim e mais que também — que se entenda com você: que eu não quero fazer o *Orpheu* — e que ele é meu e de você, *unicamente*. Você mande-o para o diabo»¹¹⁸.

Não havia nada mais a fazer: o número 3 de *Orpheu*, parcialmente impresso, em 1917, foi vendido a peso pelos credores da tipografia onde era impressa, por motivo da falência da empresa. Santa-Rita morreria no ano seguinte. Deixou, além da obra plástica, apenas um escrito revelado por Gaspar Simões: uma carta dirigida a Homem Cristo Filho, de 29 de Abril de 1916, director então da revista semanal monárquica *A Idéia Nacional*. Nessa carta, vale a pena transcrevê-la — é um documento da história da vanguarda futurista —, Santa-Rita opõe o futurismo à ideia de ordem, disciplina e «beleza eterna» defendida pelos ideólogos da publicação. A revista havia responsabilizado o futurismo pela anarquia nacional e desorganização dos serviços públicos.

Escreve Santa-Rita:

«Que desgraças hipotéticas são essas que V. prevê para o futuro da nacionalidade, e de que aqueles que V. chama de futuristas seriam os

¹¹⁸ *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, ed. cit.

causadores? Porque V. — na ânsia de colocar em alguém as culpas de erros que V. sabe de sobra de quem são — determinou chamar futuristas a todas as coisas más que há por cá, desde a desorganização das repartições públicas até à anarquia da vida nacional. Isso que sentido tem? Para que servem as palavras senão para definir as ideias? Que deplorável exemplo de anarquia mental não dá V. com a sua infeliz nota. / V. tem a obrigação de saber o que é o futurismo. V. tem a obrigação de saber que, futurista declarado em Portugal, há só um, que sou eu. A sua frase ‘futuristas conscientes e inconscientes’ é uma reserva sem habilidade. O futurismo não admite inconscientes. V. tem a obrigação de o saber, porque tem a obrigação de saber o que é o futurismo. E, se não sabe o que ele é, para que emprega o termo? Triste exemplo o seu de anarquia mental, repito-lhe... / Bem bastam as dificuldades que a chamada crítica portuguesa cria ao desenvolvimento de qualquer grande ideia artística. Bem bastam essas. Que lamentável é vê-lo de braço dado com toda essa imprensa com que V., noutros pontos, não se associa de bom grado! / V. conhece-me bem, sabe qual tem sido a minha vida de trabalho artístico, de esforço constante e consciente. E V. sabe que esse trabalho tem sido todo, de há anos para cá, dentro do futurismo. Não acha V. que um esforço honesto e probo merecia mais consideração da parte de alguém que, por se intitular defensor do bom senso, devia impor-se a suficiente disciplina mental para pesar bem as suas palavras, medir bem os seus efeitos, e avaliar bem o alvo em que iam bater? / V. foi amigo do Marinetti em Paris. Leu os seus livros nos exemplares que ele próprio lhe ofereceu. Foi comigo — recordo-me bem — ouvi-lo algumas vezes, no seu esforço heróico de propaganda, às conferências que ele realizava na casa Berheim Jeune. Conhece portanto, por o ouvir, o carácter absolutamente nacionalista da sua doutrina, o seu carácter absolutamente antianárquico. Não compreendo portanto como V. pode justapor as palavras ‘futurismo’ e ‘anarquia’! Essa aproximação não é verdadeira. Então faça o que é a seu dever. Diga ao público do seu jornal o que não é de justiça dizer-lhe para ele e para mim. E fica a cousa arrumada, e não se fala mais nisso»¹¹⁹.

Mais uma vez volta-se a falar em «bom senso»; como em 1865, opunha-se o bom senso (a tradição) ao bom gosto (a inovação). Santa-Rita assume, pois, além de uma participação renovadora nas artes, uma postura ideológica, isto é, define-se nacionalista e antianárquico. Em 1916 já há indícios de que sectores de direita, contrários à entrada de Portugal na guerra, tramam contra a República democrática e querem

¹¹⁹ Cf. João Gaspar Simões, *ob. cit.*, II, pp. 108-109.

instaurar uma ditadura, o que vem acontecer no ano seguinte, com a subida ao poder de Sidónio Pais. De uma maneira geral, os futuristas e/ou antianarquistas. Convém esclarecer — e tornaremos ao assunto — que o nacionalismo de Pessoa, por exemplo, não é o nacionalismo estadonovista de 1933.

O futurismo, pelo seu carácter de ruptura com a tradição, pela contestação a todos os valores assentes pelo escândalo dos manifestos e das exposições, pela sua consciência de vanguarda, teria de enfrentar um número crescente de inimigos. Entre eles, estavam Júlio Dantas, que fora alvo do manifesto de Almada Negreiros, e, curiosamente, apontados pelo próprio Almada, em artigo publicado no *Diário de Lisboa*, em 25 de Novembro de 1932, Adães Bermudes e António Ferro, o mesmo António Ferro que teve um momento futurista, com o manifesto *Nós*, escrito em 1921, e que se deslocara no ano seguinte ao Brasil, onde faz a conferência modernista *A Idade do Jazz-Band*.

No artigo, Almada comenta a visita de Marinetti a Portugal. Vinte e três anos depois do primeiro manifesto futurista, Marinetti faz uma palestra na Sociedade Nacional de Belas Artes: está mais velho e é académico, naquela idade e fase intelectual, escreve Almada — «que se prestam lindamente para ser manejadas pelos putrefactos e pelos arranjistas». Efectivamente, em 1929, Mussolini nomeara o chefe dos futuristas como membro da Real Academia da Itália, recém-fundada. Marinetti, mais velho, não é o mesmo destruidor e anticonformista de 1909: o mitómano dos manifestos e o Orpheu da velocidade e do progresso é agora um respeitável senhor com mais de setenta anos de idade. Ele, que desprezava as mulheres, pelo menos nos manifestos mais exacerbados, casara com a pintora futurista Benedetta, que o acompanha às viagens e conferências pelo mundo afora. Em Lisboa, estão à frente da comissão que organizara a visita de Marinetti os «inimigos figadais do futurismo»: Júlio Dantas, Adães Bermudes e António Ferro, que representam a «carbonária-maçónica-artística-literária portuguesa», segundo Almada. O azedume de Almada para com o jornalista António Ferro decorre de um ponto de vista muito pessoal. António Ferro aderira ao primeiro modernismo português (fora

editor de *Orpheu*). O seu manifesto *Nós*, de 1921, segue a mesma linha dos manifestos futuristas, e é nesta condição que se aproxima dos modernistas brasileiros de 22. Visitando o Brasil, Ferro entusiasma as plateias no Rio de Janeiro e em São Paulo com a sua palestra sobre *A Idade do Jazz-Band*, que é publicada em 1923 pelos editores Monteiro Lobato & Cia., em volume que inclui os discursos de Carlos Malheiro Dias, Guilherme de Almeida e Ronald de Carvalho. Na conferência, António Ferro exalta Matisse, Picasso, Poulenc, Milhaud, Baudelaire, Oscar Wilde, Diaghilev e Nijinski e, naturalmente, Marinetti. Rompe com a tradição e com as saudades do passado chamando os nostálgicos de «esqueletos mutilados» e ataca o academicismo na figura, não poderia deixar de ser, de Júlio Dantas. No manifesto *Nós*, António Ferro escreve:

«Cheira a defuntos, cheira a defuntos em Portugal. Não andamos, não andamos, trasladamo-nos... É preciso gerar, criar. Os livros são cemitérios de palavras. As letras negras são vermes. As telas dos pintores são pântanos de tinta. O nosso teatro é um Museu Grévin. Não há escultores, há ortopédicos / Que os nossos braços, como espanadores, sacudam a poeira desta sala de visitas que é a nossa Arte. Que as bocas dos Poetas sejam ventres dos seus versos!... Que os dedos dos pintores sejam sexos na tela!.../».

A Grande Guerra na Arte está declarada: os modernistas (cubistas, futuristas, instantaneístas, dadaístas, sensacionistas, anti-intelectualistas, etc.) opõem-se ao passadismo, ao comodismo e conformismo, ao lugar comum, à inércia e ao estabelecido. António Ferro opõe d'Annunzio a Paul Bourget; Blaise Cendrars a Marcel Prevost; Marinetti a Geraldty; Picabia, Stravinski e Picasso aos Delille, Greville, Ardel, etc. Exalta os ballets russos, Baskt, Cocteau, Bernard Shaw e Collette. Sobre os seus patrícios faz coro como manifesto de Almada e para Júlio Dantas reserva também a sua farpa:

«Está o Dantas, *coiffeur* das almas mediócras — e o Carlos Reis, rainha, foi ao mar buscar sardinha... Está o Lopes de Mendonça — barrete Frígio às três pancadas, matrona que já foi patrono dos cadáveres da Ressurreição. Está o Costa Mota que além de Costa é Mota... Está o Júlio de Matos — maníaco

dos doidos, e o senhor Antero de Figueiredo, feminilmente, a trabalhar, em coiro, a História Pátria...»¹²⁰.

Ao negar a presença de António Ferro como futurista, Almada Negreiros está a questionar o adesismo de Ferro às instituições que o movimento combatera. Com efeito, Ferro agora está mais próximo do conformismo intelectual. Cooptado pelo regime, o autor do manifesto *Nós* integrará os escalões burocráticos do estadonovismo português. É evidente pois a reacção de Almada à participação de António Ferro no programa de recepção a Marinetti. Ou Ferro — explica Almada — aderiu ao conformismo senil de Marinetti ou está a utilizar o programa para promoção pessoal. Almada prefere a segunda hipótese: Ferro o que queria mesmo era a promoção pessoal, «num ameno sarau mundano». Ora, a visita de Marinetti a Lisboa se faz quando o Estado português está prestes a implantar, após a ditadura militar, o programa corporativista: Salazar, em 1932, assume a Presidência do Conselho de Ministros. Lê-se no artigo de Almada:

«É precisamente neste momento em que na vida portuguesa os artistas portugueses se juntam para recordar aos próprios poderes do Estado toda a importância da ‘Política do Espírito’, que o sr. António Ferro não teve o instinto para reparar que a presença do sr. Marinetti em Lisboa era por grande favor do acaso a coincidência mais própria e feliz para marcar brilhantemente a nossa atitude de artistas novos diante do Estado português (...) Pois o que devia ter sido o entusiástico início dos nossos desejos de artistas portugueses junto do Estado português, resultou por culpa do sr. Ferro (autor do artigo de fundo do *Diário de Notícias* intitulado ‘Política do Espírito’), num ameno sarau mundano para deleite dos *pompier*s nossos amigos. / Não, sr. António Ferro, a ‘Política do Espírito’ é o interesse e já antigo de todos os novos artistas de Portugal e não pode de maneira nenhuma estar subordinado às habilidades e caprichos mundanos do programa pessoalíssimo do sr. Ferro. / Quanto ao admirável e sempre novo criador do futurismo, F. T. Marinetti, lastimamos, nós, os futuristas portugueses, a sua amnésia quanto a Portugal, a sua falta de memória acerca de que nomes heróicos do futurismo fizeram aqui

¹²⁰ O manifesto *Nós*, de António Ferro, está no volume I da antologia *Os Modernistas Portugueses*, organizada por Petrus.

nesta terra uma guerra sem tréguas contra putrefactos e botas de elástico. / Lastimamos, nós os futuristas portugueses, que o grande cosmopolita sr. Marinetti tenha por desgraça o grande e imparável defeito de não saber viajar, pelo menos em Portugal! / Para terminar, nós os futuristas portugueses, saudamos com o maior dos nossos entusiasmos o sempre novo criador do futurismo nesta sua paragem pela capital da nossa terra, e desejamos-lhe uma feliz viagem de regresso à sua grande pátria, onde o espera o seu lugar bem merecido de académico do fâscio italiano»¹²¹.

Que António Ferro esteja, pois, à frente da comissão de recepção a Marinetti compreende-se. Aderira um pouco tardiamente ao futurismo e já agora, com Marinetti celebrado pelo fascismo e tornado seu mentor intelectual, é natural que Ferro, bem visto pelo poder, e na antevéspera da criação do estadonovismo, procurasse cortejar o convidado da Sociedade Nacional de Belas Artes. Quanto a Almada, a frase final do seu artigo soa um tanto ambígua.

Este facto foi lembrado por Pierre Rivas no artigo que escreveu para o livro em homenagem aos cinquenta anos da morte de Fernando Pessoa. Observa Rivas: «Lorsqu'en 1932 António Ferro, ancien futuriste, auteur d'un Manifeste — *Nós* (1923) — révélateur de son écletisme, et chantre de d'Annunzio, devenu grand maître de la propagande salazariste, invita Marinetti, Almada denonça cette manœuvre politique, mondaine et fasciste».

Mais adiante, ao recordar a visita de Valéry Larbaud a Lisboa, em 1926, cita a crónica que este publicara no *Jaune BleuBlanc*, sob o título *Lettre de Lisbonne*, na qual se encontra uma referência a Almada Negreiros, que lera para o escritor francês o seu poema *Histoire du Portugal par cœur*. Uma outra referência é feita a António Ferro: «rescapé du futurisme, converti à l'Air du Temps (une sorte de

¹²¹ *Obras Completas*, 6, Textos de Intervenção, Lisboa, Editorial Estampa, 1972, pp. 136-137. O artigo de Almada Negreiros foi originalmente publicado no *Diário de Lisboa*, edição de 25.11.1932, sob o título «Um Ponto no I do Futurismo». Como houve quem não gostasse da opinião do escritor e escrevesse ao jornal reclamando, Almada publica uma réplica na edição de 29.11.32, com o título «Outro Ponto no I do Futurismo».

Delteil', dit Larbaud, qui n'hésitera pas à le publier dans la *Revue Européenne*) avant de devenir le chantre de Salazar»¹²².

Em 1915, quando escreve *A Cena do ódio*, Almada Negreiros tem pouco mais de vinte anos. Em 1911, publicara o seu primeiro desenho no jornal *A Sátira*, de Lisboa. Em 1912, participa na primeira exposição do Grupo de Humoristas Portugueses e, no ano seguinte, realiza a sua primeira exposição individual, na Escola Internacional. É nessa altura que se junta aos outros rapazes que frequentavam os cafés da Baixa lisboeta: Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Armando Cortes-Rodrigues. Hernâni Cidade, que conheceu o grupo e frequentou-lhe as tertúlias, depõe: «De Almada Negreiros, surpreendeu-me o talento quando, antes de Amadeo de Souza-Cardoso expor em Lisboa a sua pintura futurista, aquele seu par na envergadura da asa, que não na amplitude do voo (creio que ainda então não tenha saído de Portugal), fizera, no Salão Bobone, a sua segunda exposição. Souza Cardoso fez-me sentir o anseio futurista de exprimir na tela o tumulto vital da realidade em sua imediata apreensão, no momento psicológico em que, antes da ordenação imposta pela consciência que converte o caos em cosmos, elementos subjectivos se confundem com elementos objectivos, e a desordenada simultaneidade no espaço antecede à lógica sucessão no tempo. Pelo que toca a Almada Negreiros, se não estou esquecido, dava-nos ainda a lição do respeito pela elegância do traço, embora já com imprevistas fugas de fantasia e a *gavrocherie* do seu espírito faceto e irreverente. Lembro o seu quadro *Uma inglesa na praia* — representada por um traço perpendicular erguendo-se de uma linha horizontal, e do quadro *Cena num túnel* — uma tábua quadrangular pintada de preto...»¹²³.

¹²² «Futurisme et Modernisme en Portugal», in *Fernando Pessoa Poète Pluriel (1888-1935)*, Paris, Les Cahiers, Centre Georges Pompidou et Éditions de la Différence, 1985, pp. 51 e 59.

¹²³ «Almada Negreiros Há Meio Século», in *Colóquio*. Revista de Letras e Artes, n.º 60, Outubro de 1970, p. 123.

8. DOIS PETARDOS FUTURISTAS: A CENA DO ÓDIO E O MANIFESTO ANTI-DANTAS

A Cena do ódio, escrita durante os três dias e as três noites em que durou a «revolução» de 14 de Maio de 1915 — assinala Almada — é dedicada a Álvaro de Campos («a dedicação intensa de todos os meus avatares»), autodenominando-se o poeta de sensacionista e Narciso do Egipto. O poema é o mais longo dos poemas de Almada Negreiros, tem 710 versos e foi publicado em separata do número 7 da revista *Contemporânea*. Como se viu, já estava pronto para o número 3 de *Orpheu*. Na verdade, é um poema onde aparecem todas as tendências estéticas em moda: sensacionismo, interseccionismo, cubismo, anti-intelectualismo, instantaneísmo, expressionismo e, naturalmente, futurismo. Já se disse que os poemas de Álvaro de Campos e Sá-Carneiro, pertencentes a essa fase, eram sensacionistas e que o sensacionismo português é um «futurismo» criado por Fernando Pessoa. As definições são por vezes ambíguas. Tem-se dito que os últimos poemas de Sá-Carneiro são sensacionistas, interseccionistas, sensacionistas/futuristas e interseccionistas/futuristas. Blague ou não, *Manucure* é uma experiência inovadora; mesmo que Sá-Carneiro continue preso, afectiva e esteticamente, ao orfismo, os dois poemas apresentam características futuristas e cubistas. A ruptura com o esquema tradicional tipográfico traz também novidades. Embora tenha-se dito que as inovações gráficas sejam privadas de significação, elas recriam poeticamente um espaço de que já falámos ao escrever sobre os poemas sensacionistas/futuristas de Álvaro de Campos. É evidente, nesse aspecto, a influência de Marinetti, de Apollinaire e de Cendrars. O criador do futurismo chegou a publicar um manifesto sobre a liberdade dos arranjos tipográficos: *Les mots en liberté futuriste*. Isto é: os escritos não-poéticos, dependendo da estrutura onde se encontram,

podem se transformar em escritos poéticos. R. Jakobson interpretou como poéticos os escritos como o julgamento de Gogol (que atribuiu qualidades poéticas ao inventário dos objectos preciosos dos príncipes de Moscou), a nota de Novalis sobre o carácter poético do alfabeto, a declaração do futurista Krutchnik sobre a impressão poética deixada por uma conta de lavanderia, e a do poeta Klebnikov, que via por vezes um sentido artístico na alteração de uma palavra por uma troca de letras¹²⁴.

O poema é recebido com entusiasmo: Fernando Pessoa, que, em 1913, considerava Almada Negreiros «sempre exageradamente garoto», aplaude *A Cena do Ódio* e em Carta a Cortes-Rodrigues diz do seu interesse por aquele «homem de génio absoluto, uma das grandes sensibilidades da literatura moderna». Em apontamento posterior e que foi conservado inédito até Lind e Prado Coelho publicarem as *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, de Pessoa, lê-se: «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 distinta — para admirar é que a tivesse adquirido tão cedo»¹²⁵.

O poema de Almada é uma impreciação, de fio a pavio, contra a *chatice* burguesa: a *Cena* é, de facto, antiburguesa, anti-intelectual, antiaristocrática e antitradicional. Rica em metáforas, aliteraões, anáforas e metonímias, compõe uma imensa sátira da vida nacional: uma diatribe caricatural e hiperbólica da burguesia portuguesa. Todos os segmentos que formam a burguesia estão aqui caricaturados: o comércio, a alta finança, a literatura académica, a política, o jornalismo, a polícia. A *Cena* não esquece outros sectores da sociedade: ali estão presentes: a aristocracia arruinada, os pequenos burgueses e a *canalha*. Na verdade, um rico painel onde transparece o desprezo do poeta pela

¹²⁴ «Do Realismo Crítico», in *Teoria da Literatura — Formalistas Russos*, Porto Alegre, Editora Globo, 1970, p. 42.

¹²⁵ *Páginas Íntimas* (...), p. 143.

terra «onde Camões morreu de fome / e onde todos enchem a barriga de Camões!»).

Sob o signo de Álvaro de Campos e Walt Whitman, Almada inicia a *Cena* com um manifesto pansexualista que exalta os chamados vícios como uma forma perfeita de vida: «*Ergo-Me Pederasta apupado d'imbecis, / Divinizo-Me Meretriz, ex-libris do Pecado, / (...) Sou Vermelho-Niagara dos sexos escancarados nos chicotes dos cossacos*». Essa maneira de cantar a vida, enunciada, explicitamente, nestes versos:

«Ladram-Me a Vida por vivê-La (...)
Agora quero vivê-la».

e, concretamente, no substantivo e nos pronomes escritos em maiúsculas, revela a necessidade que o artista tem de fundir a arte com a vida cotidiana. Maiakovski já havia proclamado: «*Abaixo a arte, viva a vida*». Um paradoxo, mas um paradoxo de que se tinha consciência e que se aceitava como um dos aspectos dialécticos do fenómeno literário. Almada exalta a vida em todas as suas manifestações de oposição, desprezo e vanguarda, nos versos dirigidos contra a cultura académica e conformista, contra a burguesia nacional, contra os putrefactos e os de botas de elástico. «Narciso do meu ódio», o poeta celebra e assume as individualidades de Átila, Nero e Maomé. Cantará a Vida e será o raio, o trovão, o assombro, e carregará as dores de todos os aviltados através de sucessivas declarações anafóricas:

«Sou trono de abandono mal-fadado (...)
Sou ruínas rasas, inocentes (...)
Sou relíquias de mártires impotentes (...)
Sou clausura de santa professa (...)
Sou rasto espezinhado d'invasores (...)
Sou a raiva atávica dos Távoras (...)
Sou as sete pragas sobre o Nilo (...)
Sou génio de Zaratustra (...)

Sou Raiva de Medusa e Danação do Sol!»¹²⁶.

Dissemos que as imagens poéticas da *Cena* são ricas em metáforas e metonímias. De facto, há no longo poema constantes associações de termos que objectivam esse efeito. Ensina-nos V. Chklovski que a imagem poética é um dos meios de se criar uma impressão máxima. Enquanto a imagem prosaica é um meio de abstracção, a imagem poética é um dos meios da língua poética. A imagem poética tem apenas uma semelhança exterior com a imagem-fábula ou a imagem-pensamento. Num exemplo citado por Chklovski, retirado da obra de Ovsianiko-Kulikovski (*A Língua e a Arte*), uma mocinha chama a bola que tem na mão de «pequena melancia». É uma imagem prosaica, pois a melancia, em lugar da bola ou mesmo da cabeça, não é uma abstracção da qualidade do objecto e não se distingue em nada da cabeça = bola, melancia = bola. É um pensamento, mas não tem nada a ver com a poesia¹²⁷.

Nos versos de Almada encontramos um sem número de imagens poéticas, com poder denotativo e/ou conotativo. Metonímia e metáfora são identificadas como as relações fundamentais da linguagem, isto é, a selecção e a combinação, e se situam nos eixos paradigmático e sintagmático. Assim a metáfora é considerada como uma relação interna ou de similaridade e a metonímia como resultado de uma relação externa ou de contiguidade¹²⁸.

Leia-se o verso: «*Ó Arsenal-fadista de ganga azul e coco socialista*», retirado da *Cena*, no segmento em que o poeta impreca contra os pequenos burgueses e contra toda a gente submissa aos patrões. Os de *ganga azul* e os de *coco socialista*, isto é, os operários

¹²⁶ *Obras Completas*, 4, Poesia, Lisboa, Editorial Estampa, 1971, pp. 19-40. «A Cena do ódio» foi publicada pela primeira vez, na íntegra, nas *Líricas Portuguesas*, 3.ª série, antologia organizada por Jorge de Sena, Lisboa, Portugália Editora, 1958.

¹²⁷ Em «A Arte como Procedimento», in *Teoria da Literatura — Formalistas Russos*, Porto Alegre, Editora Globo, 1970, p. 42.

¹²⁸ Cf. Roman Jakobson, *Linguística e Comunicação*, São Paulo, Editora Cultrix, 1969, p. 37.

que trajam uniformes azuis e os pequenos burgueses que trazem chapéu de coco e são socialistas, formam um universo que é representado denotativa e conotativamente pelo núcleo *Arsenal-fadista*. A metonímia *Ó Arsenal* diz onde vivem os de ganga azul e os de coco socialista; a metáfora *fadista*, a inviabilidade desse pequeno mundo realizar qualquer revolução. Enquanto permanecer fadista, vai limitar a sua radicalização à mesa do café e/ou da tasca. O verso aparentemente denotativo alcança um carácter metafórico, que é a maneira de o poeta radicalizar a sua oposição através da linguagem. Outros exemplos poderiam ser pinçados n' *A Cena do ódio*, como estes: «*Maré-alta / ambição-toiro / Espelho-aleijão / Macaco-intrujão / Alma-realejo / dique-empecilho / Zero-barómetro / Amarelo-múmia / torneios-loterias / donzelas-glórias / Floresta-ardida* !».

A maior extensão do poema é constituída por imprecações contra os burgueses, isto é, contra os «putrefactos e os de botas de elástico», cuja caricatura o próprio Almada esboçou na ilustração *Orpheu e o Académico*, de 1915. Essa imprecação é simultaneamente caricatural e pacifista (no caso da guerra e da violência), caricatural e republicana (contra a aristocracia), caricatural e revolucionária (contra a inépcia da pequena burguesia e o conformismo nacional). O desprezo pelo burguês é amplo, irrestrito e geral: ele é «*bruto / parvo / nada, poeira / pingo / micróbio e bugiganga / celulóide / bagatela*». Como notou Óscar Lopes, as grandes qualidades do poema são a percepção flagrante do pitoresco típico, uma grande coragem do absurdo e uma imaginação caricatural hiperbólica. Imaginação, acrescentamos, que chega às raias do insulto total:

«Ó burguesia! Ó ideal com i pequeno (...)
Ó claque ignóbil do vulgar (...)
Aí! lucro do fácil (...)
Ó coito d'impotentes (...)
competência de relógio de oiro
e correntes com suores do Brasil (...)
E tu, meu rotundo e pançudo-sanguessuga,
meu desacreditado burguês (...)

Tu arreganhas os dentes quando te falam d' *Orpheu*
e pões-te a rir (...) sem saber porquê (...)
Eu queria cuspir-te a cara e os bigodes,
quando te vejo apalermado pelas esquinas
a dizer piadas às meninas (...)
Por que é que dizes a toda a gente que o teu filho idiota estuda pra
poeta?
Por que casaste com a tua mulher
se dormes mais vezes co'a tua criada? (...)
Cúpula do Egoísmo, Cartola d'espantar pardais!».

Para essa classe, *dique-empecilho* do processo e da inovação, merecedora do desprezo e do insulto, e que representa a oposição à vanguarda futurista, o poeta reserva as piores premonições:

«Hei-de ser cigana da tua sina!
Hei-de ser bruxa do teu remorso! (...)
Hei-de reconstruir em ti a escravatura negra!
Hei-de despir-te a pele a pouco e pouco (...)
Hei-de rasgar-te as virilhas com forquilhas e croques (...)
Hei-de corvo marinho beber-te os olhos negros!»¹²⁹.

O pitoresco típico da vida lisboeta, que lembra versos de Cesário Verde, é apresentado através de intersecções: aí aparecem pequenos burgueses, gente do povo, «a canalha», jornalistas e políticos, policiais fardados. Aos polícias o poeta solicita: «*apeia-te das patas de barro / larga a espada de matar (...) Põe de parte a guilhotina / dá férias ao garrote*». Aos políticos recrimina o seu falso patriotismo: «*E vós também, nojentos da Política / que explorais eleitos o Patriotismo*». A beleza *canalha*, vista também por Álvaro de Campos, na *Ode Triunfal*, é identificada pela sua submissão e exploração: «*Ó xale e lenço a resguardar a tísica! / Ó franzinas do fanico / co' a sífilis ao colo por essas esquinas! / Ó nu de aluguer na meia-luz dos cortinados corridos! / Ó esteiras duras pra dormir e fazer filhos! / Ó carretas da Voz do Operário!*». Os pequenos burgueses assim passam os seus fins-

¹²⁹ *Obras Completas*, 4, ed. cit., pp. 19-40.

de-semana: «Ó tédio do domingo com botas novas (...) / Ó santa Virgindade / a garantir a falta de lindeza! / Ó bilhete postal ilustrado / com aparições de beijos ao lado! (...) / E vós gentes que tendes patrões / autómatos do dono a funcionar barato!».

O *Manifesto Anti-Dantas* data de 1915, mas somente foi impresso em papel de embrulho no ano seguinte, em edição que breve se esgotou¹³⁰. Na capa, de acordo com o grafismo de Marinetti, a disposição dos títulos na seguinte sequência: *Manifesto / Anti-Dantas / e / Por Extenso / por / José de Almada Negreiros / Poeta d'ORPHEU / Futurista / e / Tudo*. O Manifesto, todo impresso em letras versais, tem o subtítulo de *Basta Pum Basta*, é ilustrado por seis mãos com os indicadores em riste a determinar o fim de Júlio Dantas («Morra o Dantas! Morra! Pim!>). Irrequieto, bota-abaixo, agressivo e iconoclasta, Almada vai entrar numa fase que o acredita, de facto, antes como «futurista» do que como «sensacionista»: «O *Manifesto Anti-Dantas*, na sua violência impulsiva e na sua cega agressividade, visava toda uma geração literária onde, com efeito, o talento não abundava, mas em que avultava, principalmente, esse culto do convencionalismo e da solenidade, da retórica e do verbalismo, da sentimentalidade e da pieguice, do lugar-comum e da frase feita, alvo capital da geração decidida a 'europeizar' o País e a dinamizar o panorama mental em que a estagnação floria em nenúfares literários de uma unanimidade sem remédio. / Diga-se, em abono da verdade, que Júlio Dantas, não obstante o embevecimento académico das suas ideias e dos seus temas, ainda não era o pior dos representantes da mentalidade marasmada das nossas letras coevas. Mas sempre assim acontece; como era ele, na verdade, o mais representativo, sobre ele choveram as ironias e os sarcasmos, as chufas

¹³⁰ A edição *princeps* deste manifesto, com capa cinzenta, em papel de embalagem e texto distribuído por oito páginas sem numeração, foi composta em versaletes, na mancha de 197 x 125, e ilustrada por seis mãos negras, semeadas no texto sempre que seu autor proclamava a necessidade de matar Júlio Dantas. O opúsculo custou na época 100 réis e tornou-se difícilimo de obter logo após o seu aparecimento em público, que João Gaspar Simões situa em Abril de 1916. Óscar Lopes refere o ano de 1912 como o de elaboração do folheto e 1913 o de publicação.

e os doestos dos agarotados ‘futuristas’ representados pelo imaginoso e clownesco Almada-Negreiros»¹³¹.

Na *Brasileira*, onde se reuniam os «agarotados» do futurismo, isto é, Santa-Rita Pintor, Almada Negreiros e os mais «velhos», Fernando Pessoa e Sá-Carneiro, rejubilava-se com os acontecimentos. Santa-Rita, vestido de negro, da cabeça aos pés, portando um gorro negro de presidiário, e Almada, vestido com um fato-macaco e barrete de campino à cabeça, espantavam os transeuntes e o frequentadores do café e anunciavam, já naqueles tempos, a moda, tida então como louca, mas ajustável às novidades futuristas.

Posta à venda, a edição do *Manifesto* desapareceu da livraria onde havia sido depositada, tendo sido adquirida, comentava-se na época, pelo próprio Júlio Dantas, que a mandara queimar. Ficaram os poucos exemplares com os que já os possuíam e o escândalo parece ter sido abrandado. Todavia, o *Manifesto* permaneceu como o grito de alerta de toda a geração futurista. A oposição a Júlio Dantas, que representava a cultura estabelecida, já vinha de 1911, quando Almada ilustra um soneto de José Brandão, intitulado *A Caixa de Rapé do Prior*, que é uma paródia a um outro soneto de Júlio Dantas, *A Liga da Duqueza*. Em 1915, Almada volta a ilustrar uma entrevista sua n’*O Jornal*, aparecida a 13 de Abril, com a caricatura de Orpheu e o académico. A 19 de Abril do mesmo ano, Júlio Dantas escreve um comentário ferino na *Ilustração Portuguesa*, chamando de paranóicos aos poetas de *Orpheu*.

O alvo da polémica era, pois, Júlio Dantas e toda a sua geração. O *Manifesto* teria sido redigido após a estreia da peça de Dantas, *Sóror Mariana*, em Lisboa, a 22 de Outubro de 1915. Estreia que foi tumultuada pelas vaias da plateia. Dantas fizera da célebre freira de Beja o que certamente fariam hoje os *scripts* de televisão. Optando pelo sucesso de bilheteira, de acordo com o gosto do público consumidor, Dantas escrevia peças lacrimosas, românticas e inverossímeis. Acima da arte o sucesso comercial, e isso não perdoaram os futuristas

¹³¹ Cf. João Gaspar Simões, *ob. cit.*, p. 113.

portugueses, que viam em Júlio Dantas não só a cultura oficializada, mas o conformismo intelectual posto a serviço da comercialização da arte. Na verdade, «a posição de Dantas e seus colegas de cultura era comercial, não criadora; para Almada, *Sóror Mariana* valia como exemplo acabado de cultura comercial. Não havia nada de original na peça, pois o importante (...) era agradar ao público como fez Dantas em 1901. Naquela altura, preparava *A Severa* para o palco. Hintze Ribeiro, então presidente do Conselho de Ministros, tinha sugerido que Dantas mudasse o nome do amante da famosa fadista porque o filho ia assistir e talvez ficasse incomodado com a publicidade dada às proezas amorosas do seu nobre pai. Foi assim que o Conde de Vimioso passou a ser, n' *A Severa*, o Conde de Marialva»¹³².

No *Manifesto*, encontramos, entre outras imprecações, uma sátira ao carreirismo comercial de Júlio Dantas, identificado pela nomenclatura de produtos do *merchandising*:

«Continue o Senhor Dantas a escrever assim que há-de ganhar muito co' o Alcufurado e há-de ver que ainda apanha uma estátua de prata por um ourives do Porto, e uma exposição das maquetes pr'ó seu monumento erecto por subscrição nacional do *Século* a favor dos feridos de guerra, e a praça de Camões mudada em praça do Dr. Júlio Dantas, e com festas da cidade p' los aniversários e sabonetes em conta 'Júlio Dantas' e pasta Dantas pr'ós dentes, e graxa Dantas pr'ás botas, e niveína Dantas, e comprimidos Dantas, e autoclismos Dantas e Dantas, Dantas, Dantas, Dantas... e limonada Dantas-magnésia».

O escritor, entretanto, não era o único a sofrer os ataques de Almada; era o alvo natural, mas, junto ao autor d' *A Ceia dos Cardeais*, estavam outros autores teatrais, actores e actrizes, jornalistas e artistas plásticos. Toda uma geração que nunca o foi por deixar-se representar pelo Júlio Dantas, toda uma geração — lê-se no *Manifesto* — de «indigentes, d' indignos e de cegos», de «charlatães e de vendidos». Assim a cultura e a literatura portuguesa estavam representadas pelo:

¹³² Cf. Gregory McNab, «Sobre duas intervenções de Almada Negreiros», in *Colóquio/Letras*, n.º 35, Janeiro de 1977, p. 35.

«Chianca que já fez rimas p'rá Aljubarrota que deixou de ser a derrota dos castelhanos p'ra ser a derrota do Chianca. / E as pinoquices de Vasco Mendonça Alves passadas no tempo da avozinha! E as infelicidades de Ramada Curto! E o talento insólito de Urbano Rodrigues! E as gaitadas do Brun! E as traduções só p'ra homem do ilustríssimo excelentíssimo senhor Mello Barreto! E o Frei Matta Nunes Moxo! E a Inês sífilítica do Faustino! E as imbecilidades do Sousa Costa! E mais pedantices do Dantas! E Alberto Sousa, o Dantas do desenho! E os jornalistas do *Século* e da *Capital* e do *Notícias* e do *Pais* e do *Dia* e da *Nação* e da *República* e da *Luta* e de todos, todos os jornais! E os actores de todos os teatros! E todos os pintores das Belas Artes e todos os artistas de Portugal que eu não gosto. E os da *Águia* do Porto e os palermas de Coimbra! E a estupidez do Oldemiro Cesar e o doutor José de Figueiredo amante do museu e ah oh os Sousa Pinto hu hi e os burros de Cacilhas e os menus do Alfredo Guisado! E o raquítico Albino Forjaz de Sampaio, crítico da *Luta* a quem o Fialho com imensa piada intrujou de que tinha talento! E todos os que são políticos e artistas! E as exposições anuais das Belas Artes e todas as maquetes do Marquês de Pombal! E as de Camões em Paris; e os Vaz, os Estrela, os Lacerda, os Lucena, os Rosa, os Costa, os Almeida, os Camacho, os Cunha, os Carneiro, os Barros, os Silva, os Gomes, os Velhos, os idiotas, os arranjistas, os impotentes, os celerados, os vendidos, os imbecis, os párias, os ascetas, os Lopes, os Peixotos, os Mota, os Godinho, os Teixeira, os diabo que os leve, os Constantino, os Tertuliano, os Grave, os Mântua, os Bahia, os Mendonça, os Brazão, os Matos, os Alves, os Albuquerque, os Sousas e todos os Dantas que houver por aí!!!¹³³.

A essa geração faltava espírito inventivo, todos repetiam os mesmos temas e motivos. Havia que universalizar e cosmopolitizar a arte — ofício que Dantas e seus contemporâneos não consideravam essencial. Estava-se na Primeira República, e Lisboa modorrava à sombra das Severas e das Marianas.

Como diria mais tarde André Breton, era preciso dar um tiro de pistola no mundo. Era preciso transformar a linguagem e forçá-la a ultrapassar os seus recursos naturais de significação para a converter

¹³³ «Manifesto Anti-Dantas», in *Os Modernistas Portugueses, I — Do Orpheu à Presença*, Antologia organizada por Petrus, Textos Universais, Porto, C.E.P., s. d. [1954], pp. 33-45.

em novos significados. A proposta de Almada Negreiros é também modificadora do poder da linguagem. Um tiro no conformismo e na inépcia criadora. O que havia em Portugal era uma intrujice mas a nível provinciano, como muito bem a definiria Álvaro de Campos, em texto dactilografado em 1919. Nesse escrito, Álvaro de Campos dá uma entrevista a um possível jornal lisboeta, na qual analisa a situação da Inglaterra, da Europa e de Portugal. Diz o entrevistado: «Portugal é uma plutocracia financeira de espécie asinina. É, como todos os países modernos, excepto, talvez, a Itália, uma oligarquia de simuladores. Mas é uma oligarquia de simuladores provincianos, pouco industriados na própria histeria postiça. Ninguém já engana ninguém — o que é tristíssimo — na terra natal do Conto da Vigário. Não temos senão os vigaristas de praça como prova de qualquer sobrevivência das qualidades de intrujice da nação. Ora, um país sem grandes intrujões é um país perdido, porque a civilização em qualquer dos seus níveis, é essencialmente a organização da artificialidade, isto é, da intrujice. ‘Quem não intruja não come’; é esta a forma sociológica dum provérbio que o povo não sabe dizer, porque o povo nunca sabe dizer nada»¹³⁴.

Era esse o quadro prenunciador da explosão futurista em Portugal, que duraria pouco tempo, o suficiente para aparecerem os manifestos, a crítica, os poemas e a ficção de vanguarda que, a exemplo da revolução cultural de 1913, iriam actualizar e cosmopolitizar a literatura portuguesa, provocando o surgimento de novas correntes estéticas.

O curioso é que, após o *Manifesto* de Almada provocar o impacto que produziu, aparece em Coimbra um outro manifesto assinado pelo poeta futurista Francisco Levita, autor do livro de versos *I Assim... / Poemas seguidos do / Elogio do I / e da tragédia em I ato / Amor / Amor*. Declarado futurista, o poeta Levita insurge-se contra Almada Negreiros, assinando um manifesto contra o autor d’*A Cena do ódio*, o que causa assombro, pelo inesperado, contraditório e paradoxal. Já com os seus poemas futuristas, Levita espantara o sossego coimbrão: um

¹³⁴ *Páginas Íntimas* (...), p. 420.

dos poemas, *A Criação do Nada*, constava de uma fiada de versos formados por pontinhos tipográficos, concluindo pela afirmação filosófica «*E foi assim que o Nada se criou!...*». Como até no silêncio há poesia e há, poesia nos gritos da *Ode Marítima*, de Álvaro de Campos, Levita passa também para a história do movimento futurista em Portugal. No seu manifesto *Negreiros-Dantas / UMA PÁGINA / para a História da / Literatura Nacional / por Francisco Levita*, datado de 1916 e divulgado após o *Manifesto Anti-Dantas*, em seguida a uma apoteose das cores (cor da luz, âncora roxa, cor de branco, cor de timbre, cor de brazonado, cor de *GaliZZZa*) e gritar que tem na alma todas as cores de que é amante, investe contra Almada:

«Aventei-me ao espaço Sul e enxerguei somente um fumo que em forma de espiral de embrionagem, bailava o nome Almada... Negreiros; José! — Entre um quadro! Aponte esse em prosa de algodão, tratando dum outro imbecil, o Sr. de Dantas!!! Já é preciso ser Rasco em literatura pra se prender com tal banalidade! ! É necessário ser-se idiota ou burro, tarado corpo volátil como apontaria qualquer outro. Julguei-o, logo, um cretino, porque, só, um cretino, e, Sem talento, fuge das aureoladas, Esperanças, Espaço Norte, para, Espaço, de, Sul, e, de, lá, faz, reflectir, o, seu, diário, em, fragmentos, álaia de meio bife de taberna, ou de, serviço, obrigatório, de, W. C., em, dia, de beberagem da tal Magnésio, Dantas. Os meus pensares confirmaram-se quando o pateta que se diz Futurista e Tudo, lançou praí um manifesto ou imbecil, ou Dantas, ou cretino ou Almada Negreiros!!! / Julga o Dantas destalentado porque usa ceroulas de malha! / É burro, positivamente, é burro, 30 milhões de vezes BURRO. / O Cretino não sabe que se essas ceroulas forem de cor de ‘Nile’ dão intelecto ao possuidor? / E diz-se futurista e diz-se Tudo! / Burro, burro é que V. é. / Diz que o Dantas cheira mal da boca, e V. tem bidé no quarto? / Esse Sterico que eu já vi fazer de gaivota, bailando em noites de podridão, classificou-se agora, é o DANTAS n.º 2»¹³⁵.

O manifesto de Levita não causou o impacte promocional que o autor esperava, ficou circunscrito às tertúlias coimbrãs. Enquanto isso, Almada, pelo seu anticonvencionalismo e pelo seu vanguardismo,

¹³⁵ «Negreiros-Dantas Uma Página para a História da Literatura Nacional», in *Os Modernistas Portugueses*, I, antologia organizada por Petrus.

preparava outras manifestações que culminariam com a Primeira Conferência Futurista, anunciada em 1917, para o espectáculo do Teatro República. Para a exposição de Amadeo de Souza-Cardoso, a 12 de Dezembro de 1916, escreve o manifesto *Primeira Descoberta de Portugal na Europa no Século XX*. Vindos de Paris em 1914, Amadeo de Souza-Cardoso e Santa-Rita Pintor haviam aderido ao grupo de *Orpheu*. Eram — escreve Almada no inédito de 1934, já citado — «duas fortes personalidades opostas, plenas de modernismo e absolutamente inéditas na ideologia e sensibilidade portuguesas, mas portuguesas, encontraram-se menos exilados no seu próprio país do que o haviam previsto». Neste manifesto, Almada ataca, mais uma vez, o comodismo burguês e a indiferença dos portugueses às novas manifestações de arte que vinham de Paris «a indiferença espartilhada da família portuguesa a convalescer à beira-mar»¹³⁶. A exposição de Amadeo de Souza-Cardoso, na Liga Naval de Lisboa, é o grande acontecimento do século. «É a primeira descoberta de Portugal na Europa no século XX. O limite da Descoberta é infinito porque o sentido da Descoberta muda de substância e cresce em interesse — por isso que a Descoberta do Caminho Marítimo prá Índia é menos importante que a Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso». É o génio pintor, o substantivo ímpar 1, o detentor da apologia, o amante preferido da luxúria e do vício, cuja vida, tão efémera como a glória, acaba, pouco depois da apoteose de Santa-Rita Pintor, no *Portugal Futurista*. Em 1959, ao depor sobre o amigo e a genialidade da sua pintura, escreve Almada Negreiros:

«Com Amadeo de Souza-Cardoso evitou-se ser *Orpheu* apenas mais um grupo de gente de verso. O movimento era unânime e não apenas literário. Se a falência literária do princípio do século era flagrante, a falência das artes visuais não lhe era menor nem muito menos tão recente. *Orpheu* queria denominador comum de unidade de todas as artes. Amadeo de Souza-Cardoso. Santa-Rita Pintor e eu, diante de tábua quincentista ‘Ecce-Homo’ do Museu de

¹³⁶ «Manifesto o Descobrimento de Portugal no século XX na Exposição de Amadeo de Sousa-Cardoso», in *Modernistas Portugueses*, I, ed. cit., pp. 52-55.

Arte Antiga firmámos o pacto do grande frete da Poesia: enquanto a Poesia não é. Assim que saímos do Museu fomos cortar os nossos cabelos e sobrancelhas à navalha de barba e assim passeávamos pela capital do remotíssimo grito do silêncio. Amadeo e Santa-Rita não sobreviveram um ano ao nosso pacto»¹³⁷.

Assim vê Almada a arte do amigo e o papel que esta exerceu nas artes plásticas: «Quando fui a primeira vez à terra natal de Amadeo, dezoito anos depois da sua morte, a luz na paisagem e as cores nas proporções eram as mesmíssimas nos seus quadros de pintura. Tanto na sua primeira fase, influência burguesa do Porto, como na segunda, influência internacional de Paris. Toda a sua arte reflecte o seu rincão natal. E nunca é o rincão natal que o pintor retrata. O seu rincão natal são as suas próprias cores, as do seu rincão natal. Foram estas as cores que teve para começar a sua mensagem de poeta. Entre começá-la e concluí-la já sabem o que aconteceu»¹³⁸.

O percurso do futurismo em Portugal é breve, entre o Verão de 1915, quando sai o segundo número de *Orpheu*, com os *hors-texte* de Santa-Rita Pintor, e Dezembro de 1917, com o aparecimento do primeiro e único número da revista *Portugal Futurista*. Já estava então no poder Sidónio Pais, o Presidente-Rei, em quem Fernando Pessoa depositara esperança de renovação! A revista é apreendida pelo mesmo governo, por causa, diz-se, de outro texto de Almada. O escritor e os demais futuristas portugueses, com excepção de António Ferro, ficaram alheios à ditadura sidonista. Almada, cepticamente, faz um comentário contraditório aos projectos do receituário futurista: «O povo completo será aquele que tiver reunido no seu máximo todas as qualidades e todos os defeitos. Coragem, portugueses, só vos faltam as qualidades...».

¹³⁷ *Obras Completas*, 6, Textos de Intervenção, Lisboa, Editorial Estampa, 1972, p. 224. Este artigo apareceu originalmente no *Diário de Lisboa*, de 21.05.1959 e foi incluído no Catálogo da Exposição retrospectiva de Amadeo de Sousa-Cardoso, organizada pelo Secretariado Nacional da Informação, em Maio de 1959.

¹³⁸ *Ibid.*, pp. 224-225.

9. AS NARRATIVAS E OS POEMAS INTERSECCIONISTAS/ /FUTURISTAS DE ALMADA NEGREIROS

Anterior à explosão futurista do Teatro República é a produção de alguns contos e poemas de Almada Negreiros. Em 1915 escreve a novela *A Engomadeira*, que sai em folheto em 1917; em 1916 redige o conto *Saltibancos (Contrastes Simultâneos)*, publicado no ano seguinte no *Portugal Futurista*; e de 1916 são ainda os poemas *Mima-Fataxa Sinfonia Cosmopolita e Apologia do Triângulo Feminino*, que também aparece no *Portugal Futurista*, e *Litoral*, dedicado a Amadeo de Souza-Cardoso, incluído no número 2 da revista *Contemporânea*. De 1917 é também o conto *K 4 O Quadrado Azul*, datado futuristicamente da Europa, 1920! O conto *Saltimbancos*, dedicado a Santa-Rita Pintor, é uma composição interseccionista. O texto, escrito sem pontuação, compõe-se de uma série de imagens que se encadeiam sem solução de continuidade. Como observou Óscar Lopes¹³⁹, algumas dessas imagens se repetem quase obsessivamente (*sol, brim, cinzento*). No conto, escrito em três partes — a primeira com o título «Instrução Militar Volteio e Zora a ver os Cavalos de Cobrição» e as duas outras sem apresentar nenhum título, há, apenas uma personagem, Zora, uma adolescente, que evoca, através de um monólogo interior, uma série de imagens da paisagem rural, entremeadas com lembranças circenses e pela visão do quartel, dos soldados, e dos garanhões no acto de cobrição das éguas. O subtítulo do conto indica que a narrativa se irá desenvolver em planos simultâneos e contrastantes, tais como casa/quartel, soldados/garanhões, prisão/circo, cinzento/sol, muro/praias, etc. Já falámos do simultaneísmo como uma das

¹³⁹ *História Ilustrada das Grandes Literaturas — Literatura Portuguesa*, II, Lisboa, Editorial Estudos Cor, p. 691.

características do futurismo literário. O mundo mudou de aspecto, a velocidade e os meios de comunicação, como o rádio e o cinema, aproximaram pessoas e objectos. O escritor abandona-se aos primeiros impulsos da sua pena e a uma visão simultânea de todas as coisas que atingem a sua sensibilidade, inteligência ou memória. Escreve Blaise Cendrads:

«Os nossos olhos chegam ao sol. Uma cor não é cor em si mesma. Só o é em contraste com outras... O contraste é a arte da profundidade. O 'simultâneo' é uma técnica. A técnica trabalha a matéria-prima, a matéria universal, o mundo. A poesia é o espírito dessa matéria»¹⁴⁰

Cores, imagens rápidas, ternas e violentas, claro-escuro, paz e treva, sons e silêncios, cio e posse se misturam visualmente no conto de Almada, a criar frases metafóricas e de grande efeito plástico:

«a querer fugir pra dentro do sol por todos os lados do sol sempre pra baixo do sol sempre pros olhos do sol com mastro sem bandeira embandeirado a sol amarelo de quartel amarelo ao sol furado de sol cego mesmo no meio do mastro sem bandeira do mastro partido de sol por detrás do mastro sem bandeira cor de lenço vermelho de rapé a corar ao sol com quatro pedras nos cantos»¹⁴¹.

As imagens repetidas, como «sol cinzento», «sol brim», «sol de chumbo», compõem o pitoresco provinciano em contraste com a ordem e a disciplina do quartel:

«e basta aquilo de zero-brim ao sol de chumbo a derreter no amarelo do muro igual pra dentro igual pra fora das janelas fingidas em correnteza de revoltas que morrem pra dentro de brim com clarins a berrarem co sol nos metais amarelos de sol de ângulos agudos de reflexos de sol de brim calado».¹⁴²

¹⁴⁰ Cf. Guillermo de Torre, *ob. cit.*, p. 166.

¹⁴¹ *Obras Completas*, ed cit., p. 39.

¹⁴² *Ibid.*, p. 40.

Claro, *as revoltas que morrem para dentro do brim com clarins a berrarem co sol nos metais amarelos* são as revoltas silenciosas que querem ultrapassar os muros queimados de sol, não as revoltas do brim, que por força denotativa da metonímia, anseiam pela

«sombra azul dos pinheiros solteiros encostados à nostalgia do fresco da tarde na distância na água dos girassóis e na outra freguesia com as raparigas de chapéus de palha de aba larga ao sol queimado das raparigas a cantar em cima dos carros de bois cheias de papoilas ao sol das raparigas ao meio-dia a passar a ribeira a vau coas saias arregaçadas até às virilhas nuas ao sol»¹⁴³.

O contraste soldados/garanhões é dos mais vigorosos e plásticos, e tem correspondência metafórica na dicotomia clarins (do quartel) e cornetins (do circo). Os Garanhões, cuidados e tratados com zelo, destinam-se à cobrição das éguas. Os soldados, são também garanhões, mas reclusos, não têm a liberdade dos machos. O quartel é igual à fábrica, e todo homem, de certa maneira, deseja saber para que serve o seu trabalho. A soldadesca, na sua «inconsciência de brim», diverte-se com o espectáculo das éguas e dos machos:

«porque não é proibido rir co cavalo a galope pra égua e já lá está o soldado da luva pra lhe pegar o sexo erecto e enfiá-lo nas ancas da égua numa ovação entusiástica com palmas e vivas e indecências e o soldado da luva a aproveitar o capitão de costas voltadas pró agradecimento a pé coxinho como o homem do circo dos ciganos e outra égua e o mesmo soldado e a mesma luva e os mesmos aparatos e os mesmos dichotes e outro cavalo a galope pela cancela em pé sobre as patas de trás firme apressado muito negro e muito vivo sobretudo imenso cavalo meridional pequeno desenhado sensual cos rins a latejar aflições de ávido cobridor no reluzir dos olhos redondos coas orelhas retesadas e o sexo negro em riste prá égua pró choque brutal violento infalível e o soldado sem acertar à primeira e à segunda coa mão esmigalhada contra as coxas da égua em sangue dos três e a égua a menear-se em trejeitos de regoda a ser preciso chicotear-lhe os rins pró trazer às boas pra cima da égua um tempo infinito e os soldados a gritarem basta e o focinho a roçar plo dorso da égua numa aceitação de delirante e maravilha e o cavalo a perder as forças num desequilíbrio de fraco sobre a égua e zás pró lado satisfeito e chicotadas

¹⁴³ *Ibid.*, p. 41.

outra vez de pé a morder as coxas da égua e a lambe-lhe o sexo em espuma e o soldado e o capitão dum lado e doutro cos cabos dos chicotes...»¹⁴⁴.

O conto *K4 O Quadrado Azul* é datado de Lisboa, 1917, e futuristicamente da Europa, 1920. Foi editado por Almada Negreiros e Amadeo de Souza-Cardoso em folheto. O conto se caracteriza mais pela agressividade do que pela realização literária. Há nele uma curiosidade: Almada aconselha o leitor a ler as suas obras, isto é, «Todos os livros devem ser lidos pelo menos duas vezes prós muito inteligentes...». Um mirífico quadrado azul serve de pretexto para a associação das mais delirantes ideias, concluindo o autor a sua narração por meio de palavras em letras versais, na forma de um longo telegrama em que se misturam elementos reais e imaginários.

Mima-Fataxa e *Litoral* são poemas declaradamente futuristas. O primeiro mistura decadentismo com futurismo e grafismo, inclui versos em francês, exalta os amores homossexuais de uma bailarina que o poeta conhece em Paris, e que se chamaria MIMA / MIANJA / PETROUCHKA / FOKINA / MAGDA / CLEOPATRA / MARIA / e que «ama os homens e as mulheres e que dorme com o Sol e é a Amante da Lua /... a fornicadora do Mistério!»; invoca figuras como Nijinski, Óscar Wilde, Isadora Duncan e Dégas, contemporâneas da aventura futurista, intersecciona fantasias, evocações e aventuras no mundo das cores, da luxúria e dos sons; mistura o vocabulário exótico (*Aljabas, Valquírias, alaúdes, tendas, Abanindra, Euphórbia, salamandra*) com verbos de efeito musical (*zune, tine, tilintam*); joga com a rima interna e as aliterações em versos como estes:

«Estóicos volteiam arcos voltaicos adormecidos em plintos de brim.
Estáticos riem ângulos agudos funâmbulos tortos num cobertor». (...)
«Vocais de clave embaciada e longa inda reais da fundação». (...)
«e a margem dança nos habitantes enigmas fluidos de formas ruivas».

¹⁴⁴ *Obras Completas*, p. 45.

Embora se tenha dito tratar-se de um poema sem importância — mas haverá alguma coisa sem importância na criação literária, se tudo é importante, até os sons, os espaços e os silêncios? — *Mima-Fataxa* é um exemplo bem acabado da estética futurista: a intersecção de planos, os jogos de sons e cores, a utilização de vários tipos de letras e o espaço gráfico por eles ocupado, revelam aquele cosmopolitismo tão característico do primeiro modernismo identificado, no poema, pela cidade-luz «*Il n'y a qu'une Ville: PARIS / C'est là haut qu'Elle vive partout!*» e pela exaltação do luxúria com a *Apologia do Triângulo Feminino*.

Litoral teve duas redacções. A primeira circulou em manuscrito do autor, datado de 7 de Maio de 1916. A segunda, variante da primeira, foi publicada no número 2 de *Contemporânea*. O poema é dedicado a Amadeo de Souza-Cardoso. No texto, alternam-se imagens poéticas de uma viagem que se desdobra em dois planos: no primeiro, segue-se uma linha hipotética que vai da capital a Sintra; no segundo percorre-se a linha do Norte, que vai de Lisboa ao Porto, costeando as vilas e cidades praieiras. Trata-se de uma viagem feita num tempo de memória e evocações: imagens instantâneas e fortes que aproximam pessoas, lugares e objectos. Em linhas paralelas, como nas linhas férreas, os versos adquirem uma força denotativa e/ou conotativa e contrastante:

«Linha do Norte	= Rocio-Campanhã
(...)	
Jarrão de barro vidrado	= Recordação das termas
(...)	
chita de domingo	= III classe a dormir lamparina
(...)	
tricanas	= Arrufadas Coimbra B
(...)	
o mirante	= o óculo <i>bric-à-brac</i> ».

Por exemplo, no verso *tricanas = Arrufadas Coimbra B*, o poeta transforma uma estrutura metonímica em vigorosa metáfora. Assim, a imagem da tricana, mulher do povo, que vende pães e doces caseiros

(arrufadas) à passagem dos comboios, transforma-se na própria estação de Coimbra B: isto é, pessoa, objecto, espaço, tudo se reduz a um nível poético, de grande efeito, a sugerir uma simultaneidade de imagens. Há ainda no poema versos de curioso efeito como «*A lua a mijar na cisterna*» e «*O Sol é macho e relincha*»; ou de inspiração a Álvaro de Campos «*a Kermesse só é bonita quando eu estou doente*» ou «*a areia mergulha pró fundo do Mar plos olhos do pirata*»; ou a flagrar o instante anedótico «*vai chover / a Maria perdeu o broche / se o túnel caisse! / agoiro borboleta preta é mau sinal*»; ou o instante pitoresco «*foot-ball domingo meios preços encarnado e branco*», «*a cigana de latão tem uma saia de amarelo esborrachado*», «*o fado tinto e sentimental*» este certamente ouvido numa tasca de Coimbra onde esteve uma tal «*Rosa Maria no dia 7 de Maio de 1916 com o poeta futurista José de ALMADA-NEGREIROS*».

A Engomadeira, novela vulgar na definição do autor, foi escrita em 1915 e editada em folheto em 1917. Traz uma dedicatória a José Pacheco, o artista que fez a capa do primeiro número de *Orpheu*. É considerada uma das obras-primas de Almada Negreiros. Nos seus doze capítulos, o autor intersecciona o que ele chama de «evidentes aspectos da desorganização e descarácter lisboetas». O interseccionismo representou, para a geração de *Orpheu*, uma atitude estética radicalmente de vanguarda, sobretudo na tentativa de transferir para um nível de maior objectividade um conjunto de transferências de tipo alegórico e subjectivo, que os saudosistas da Renascença Portuguesa estabeleceram entre a Natureza e a presença do ser definida sentimentalmente. A composição narrativa obedece a uma intenção declarada. A recomposição da realidade tal como ela se apresenta, banal e linear, é vista através de planos ora expressionistas ora surrealistas. A história é simples: uma jovem trabalha numa lavandaria; a mãe, com a intenção de lhe arranjar melhor situação, favorece a sua ligação com um sr. Barbosa, burguês casado; aparece depois a jovem num quarto mobilado e pago pelo burguês a oferecer-se ao narrador; segue-se no quarto uma cena surrealista com o aparecimento de chaves por todos os cantos; vêm depois cenas meio confusas, entremeadas com

a ligação do narrador, o suicídio da mãe da Engomadeira e a intervenção da esposa do burguês; no final, a Engomadeira passa por sucessivas ligações amorosas, com peixeiras, uma preta e um anão deformado, tudo isto testemunhado pelo burguês e/ou pelo narrador; termina a novela num apocalipse de absurdos com o anão expulso da torre onde morava.

Almada mistura elementos naturalistas, expressionistas e surrealistas, de acordo com os planos em que intersecciona a novela. As imagens são evocadas, sonhadas ou simplesmente justapostas, levadas, às vezes, ao absurdo («*Um serão, tinha guardado o lunch prá noite, foi abri-lo era um rato podre e as outras dançaram um vira instantâneo*»), ao cómico («*O criado disse-me o menu com muita pena do barbeiro de que considerava o assassinato um verdadeiro vandalismo mas que se eu não quisesse potage à la valencienne também tinha puré de légumes à la mexicaine. Pobre barbeiro!*»), ao delírio («*já se não sabia bem qual das duas era a varina — eram só pernas nuas e seios a reluzir na saliva. Só se ouviam gemidos de cansadas até que o gato entrou fortemente convulsionado nas agonias de uma indigestão de sardinha*»); e ao insólito («*A tresloucada criatura numa dor cruciante e fatal tinha acertado no umbigo, num instante de revolta, uma bala que a pusera repentinamente horizontal coa cabeça sobre uma bosta de boi*»).

A fantasia alcança a plena liberdade no capítulo das chaves que parece anunciar, *avant la lettre*, o que André Breton preconiza, mais tarde, no manifesto surrealista de 1924, a ruptura com o reinado da lógica, a liberdade de a imaginação recobrar os direitos que lhe pertencem:

«De repente ouvi rumor debaixo da cama, e ela disse cum toção no sobrado: saia daí, Romeu! e logo saiu um gato cor de chave cum molho de chaves à guisa de coleira. / Depois deu-me a curiosidade pra lhe ir espreitar as *toilletes* no guarda-vestidos mas o guarda-vestidos era uma série de prateleiras com chaves numeradas e já devidamente classificadas e postas cardinalmente plas alturas desde a minha chave do estojo da rabeça até às chaves de São Pedro. A certa altura ela tinha saído do quarto, dei cos olhos numa caixa de

lata relativamente pequena e relativamente pintada de verde-escuro com letras brancas escrevendo chaves. Abri a caixa e qual é o meu espanto quando a vejo a ela, sentada lá dentro a gritar envergonhada pra que eu lhe fechasse a porta! Bom, fechei / Chego-me junto da cama levanto a roupa e zás, uma chave da altura de um mancebo apurado pra cavalaria. A própria cama se a gente reparasse bem era um pedaço de uma chave de que eu também fazia parte. Cansado já deste ambiente e até com medo de tudo isto fui abrir de novo a caixa de lata pra lhe pedir que se aviasse mas, longe do que queria, começaram a transbordar chaves e mais chaves desta vez todas iguais. E já estava o oleado todo coberto de chaves e ia crescendo o monte cada vez mais e até já nem podia mexer-me com chaves até ao pescoço quando ela entrou e tão serenamente por cima de todas aquelas chaves como se não fosse nada com ela até que lhe perguntei quase louco a razão de tantas chaves. / Afinal era pra brincar aos soldadinhos, mas disse-me muito apoquentada que não lhe fizesse mais perguntas porque ultimamente andava muito desgostosa da vida»¹⁴⁵.

Há em Almada um tom de ironia que lembra Eça de Queirós, especialmente na caricatura dos ambientes («*A história era muito triste e ainda mais extensa que a garrafa de champagne mas enquanto o criado me aconselhava o puding de cozinha que estava delicioso, que até tinha sido feito pelo Augusto, ela prometeu beber outra garrafa de champagne não só pra acompanhar co puding como para esquecer aquela infelicidade que lhe cortava o coração às tiras de salame curva navalha de barba com trinta anos de serviço*»). Observa-se neste e em outros trechos citados a linguagem aparentemente ingênua de Almada. Ela faz parte do seu programa futurista, da sua maneira de ver e encarar o mundo. Maneira, aliás, continuada pelos modernistas brasileiros, especialmente Mário e Oswald de Andrade («*Macunaíma*, essencialmente), a Carlos Drummond de Andrade, nos poemas da primeira fase.

A candura recuperada de Almada integra-se como desiderato e como consequimento estilístico. A concepção básica «é a de que o poeta se deve ‘esvaziar’ de todas as aquisições de adulto, de todo o seu aprendizado intelectual e até moral, ‘reaver-se, reaver a sua ignorância, reaver a sua ingenuidade, reaver todas as condições em que foi gerado’

¹⁴⁵ *Obras Completas*, pp. 71-72.

ou seja, um ‘estado de pureza’ em que tudo se sabe sem se dar por isso»¹⁴⁶. Essa ingenuidade constituirá a principal virtude de alguns contos e poemas de Almada, entre eles a *Histoire du Portugal par Cœur* (1919) e *A Invenção do Dia Claro* (1921). A ingenuidade enriquece a linguagem, libertando-a da chave gramatical.

Ainda um aspecto a verificar na novela *A Engomadeira* é o que Óscar Lopes chama de «justeza da atmosfera lisboeta». Com efeito, nenhuma outra novela contemporânea absorve tão fielmente a atmosfera lisboeta de 1915. Aí desfilam o pequeno-burguês de braço dado à esposa insatisfeita, e com a amante, mais nova, por conta; os burgueses, que vão almoçar a Sintra aos Domingos; os comícios a favor dos Aliados; os espectadores, que aplaudem, no teatro, *Os Sinos de Corneville*; os gramofones de campânula, que tocam as melodias de sucesso; a fúria anticlerical e antimonárquica dos marinheiros, que bebem nos cafés; o povinho, que se mistura nas praças e arrabaldes e discute a actualidade: a guerra na Europa, o último crime em Lisboa, a revista do ano no teatro de comédia.

Reaver a inocência é reinstaurar o mistério da linguagem, o mistério de ser, cuja morada é a própria linguagem. Almada conseguiu-o mediante uma espantosa agilidade verbal e uma sempre renovada invenção plástica, cujos exemplos, na história do movimento futurista, são o poema *A Cena do ódio*, a novela *A Engomadeira* e a sua obra de pintor. Os portugueses, esses estavam indiferentes ao que se passava: entretanto o espectáculo que se iria realizar no Teatro República teria o efeito de um tiro que sacudiria, ainda que por pouco tempo, para escândalo dos burgueses, a letargia e o marasmo em que se encontrava a cultura oficializada. Mais tarde, depois da revolução futurista de 1917, Almada escreveria, em Paris, a *Histoire du Portugal par Cœur*, na qual faz a síntese poética do que representava o movimento como opção de vanguarda:

¹⁴⁶ *História Ilustrada das Grandes Literaturas — A Literatura Portuguesa*, II, p. 694.

«Un jour, Dom Sebastião, notre roi le plus jeune, notre plus beau Roi,
rassembla toute la jeunesse Portugaise pour accomplir la grande Victoire.
Mais Dieu garda cette Victoire, en attendant... en attendant demain... en
attendant toujours demain...
...Nous attendant, nous autres, les Portugais d'aujourd'hui!».

10. A CONFERÊNCIA-MANIFESTO DO TEATRO REPÚBLICA E O ULTIMATUM FUTURISTA

A conferência-manifesto de Almada Negreiros, no Teatro República, na tarde de 14 de Abril de 1917, endereçada às gerações portuguesas do século XX, é o mais importante texto do ideário futurista português. Na véspera, Almada publicara uma carta no diário *A Capital*, tranquilizando as senhoras que porventura quisessem assistir à sua conferência. Explica-se: como Almada e os seus camaradas de *Orpheu* tinham sido considerados dignos de Rilhafoles, isto é, do hospital de alienados, achava-se prudente oferecer um calmante à ociosa burguesia lisboeta. Havia ainda o pequeno escândalo causado pelo *Manifesto Anti-Dantas*, que não assumira maiores proporções porque todos os exemplares do folheto haviam sido adquiridos pelo indigitado antes que fossem postos à venda. É curioso que *A Capital*, no momento em que transcreve a carta de Almada, publica um anúncio da nova obra de Júlio Dantas: *As Grandes Batalhas da História*, que teria o subtítulo: «páginas sublimes da epopeia portuguesa!». O espectáculo anunciado para o Teatro República tinha o seguinte programa: 1.^a Parte — *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*, por José de Almada-Negreiros; 2.^a Parte — *Manifesto Futurista da Luxúria*, por Mme de Saint-Point; 3.^a Parte — *Music-Hall et Tuons Le Clair de Lune*, de Marinetti. Os textos da 2.^a e da 3.^a partes seriam lidos por Almada e comentados por Santa-Rita Pintor. A carta de Almada é a seguinte:

«Exm.º Sr. Redactor de *A Capital*: Pedia a V. Ex.^a a publicação da seguinte carta: Tendo sido transferida a minha conferência futurista para sábado, 14, às cinco e meia da tarde, no Teatro República, por dificuldades nascidas sobre a 2.^a parte da minha conferência, *Manifesto Futurista da Luxúria*, e tendo eu sido

perguntado por numerosas senhoras se a minha conferência respeitava a presença de todas as mulheres, tenho a dizer: / 1.º Que o *Manifesto Futurista da Luxúria* é assinado pela mais genial das artistas contemporâneas da França, *Madame Valentine Saint-Point*. / 2.ª Que este mesmo manifesto foi publicado em Paris e espalhado por todo o mundo, depois de lido publicamente em Paris a um público quase exclusivamente feminino que aclamou a conferente de ‘Libertadora’. Todos os jornais e revistas parisienses reproduziram na íntegra o extraordinário manifesto. / É esta a única resposta que posso dar às Senhoras que me interrogaram sobre a minha conferência futurista sábado, 14, às 5 e meia da tarde, no Teatro República»¹⁴⁷.

A carta de Almada teve efeito publicitário: efeito não muito bem sucedido, pois o escritor não conseguiu lotar a plateia do Teatro República. Como se cobrava a entrada, a 52 centavos, muita gente curiosa fugiu ao ingresso; se fosse de graça — ontem como hoje — certamente o teatro receberia maior plateia. Assim mesmo foi válido o anúncio n.º *A Capital*. Ao assumir a defesa de Mme. Saint-Point, uma feminista, sem dúvida, naqueles tempos, Almada projectava para o futuro uma questão que hoje é o *leit-motiv* de todas as reuniões feministas: a libertação sexual da mulher.

Escreve Almada no *Portugal Futurista*: «À minha entrada no palco rebentou uma espontânea e tremenda pateada seguida de uma calorosa salva de palmas que eu cortei de um gesto. / Reduzida a plateia à sua inexpressão natural tive a glória de apresentar o futurista Santa-Rita Pintor que o público recebeu com uma ovação unânime. / Comecei então o meu ultimatum à juventude portuguesa do século XX e a plateia costumada a conferências exclusivamente literárias e pedantes chocou-se nitidamente com a virilidade das minhas afirmações pelo que executava premeditadas e cobardes reprovações isoladas mas sem efeito conjunto. / Tendo sido concedido à plateia, segundo a orientação futurista, interromper o conferente, todas as contradições foram visivelmente ineficazes a não ser no que dizia respeito à incompetência dos contraditores. / Os chefes políticos presentes, quando as nossas afirmações futuristas pareciam estar de acordo com as suas restrições

¹⁴⁷ Cf. João Gaspar Simões, *ob. cit.*, II, p. 117.

monárquicas ou republicanas, apoiavam sumidamente com um muito bem parlamentar, mas se a nossa ideia lhes era evidentemente rival o seu único recurso resumia-se na gargalhada, símbolo sonoro da imbecilidade. / Consegui, inspirado na revelação de Marinetti e apoiado no genial optimismo da minha juventude, transpor essa bitola de insipidez em que se gasta Lisboa inteira, e atingir ante a curiosidade da plateia a expressão da vida moderna, sem dúvida de todas as revelações a que é mais distante Portugal. / Em seguida a minha conferência irá dizer as minhas razões expostas no Teatro República no sábado 14 de Abril de 1917, data da tumultuosa apresentação do Futurismo ao povo português»¹⁴⁸.

Quem eram os chefes políticos presentes à conferência de Almada? Em 1917 estavam no poder Democráticos, Evolucionistas e Unionistas, isto é, havia um governo de conciliação nacional, extrapartidário, presidido por Bernardino Machado. A guerra dividia a Europa em partidários dos Aliados e partidários da Alemanha. A Espanha permanecia neutra e germanófila. Portugal, com o objectivo de consolidar a República e manter seu domínio colonial fora do jogo de interesses da Alemanha, interveio na guerra a favor dos Aliados. Uma força expedicionária portuguesa é enviada à frente de batalha. Democráticos e Evolucionistas aplaudem a medida, Unionistas e com eles muitos monárquicos e clericais pensavam o contrário. Afinal de contas, alinhar com os Aliados era alinhar com a França atea e maçónica, com a protestante Inglaterra que tanto ofendera Portugal, e com a cismática e autocrática Rússia. E, além de tudo, era alinhar com Afonso Costa, o inimigo n.º 1, o símbolo de todos os males¹⁴⁹. A

¹⁴⁸ Cf. Petrus, *Os modernistas Portugueses*, I, Textos Universais, Porto, CEP, s. d. [1954], p. 59.

¹⁴⁹ Cf. Oliveira Marques, *História de Portugal*, II, p. 269. Afonso Costa (1871-1937) foi a figura mais notável e mais discutida da Primeira República. Implacavelmente odiado por uns, delirantemente aplaudido por outros. Foi Ministro das Finanças em vários governos. Criou o Ministério da Instrução (Educação mais tarde). Previu o conflito de 1914-1918. Com o sidonismo, exilou-se na França. Presidiu no após-guerra à delegação portuguesa à Conferência de Paz. Foi professor aos vinte e cinco anos de idade e fundou a Faculdade de Direito de Lisboa.

participação na guerra e a situação internacional agravaram os problemas internos de Portugal: falta de géneros de primeira e segunda necessidades, revolta do povo que não compreendia a razão de Portugal ter entrado no conflito, agitação social, intrigas contra Afonso Costa. Entre o Verão e o Outono de 1917, os problemas se agravam obrigando o governo a tomar medidas severas de repressão. O patronato faz críticas abertas ao ministério que chama de «marxista», a Igreja e os monárquicos, aproveitando o descontentamento, põem mais lenha na fogueira e conspiram contra o regime. Tal a situação em que se encontra Portugal no momento da revolução futurista do Teatro República. Teria razão, pois, Almada Negreiros em se referir aos chefes políticos ali presentes e criticar os seus aplausos condicionados, como sempre, aos interesses meramente partidários.

Trajando «fato-macaco», o jovem Almada Negreiros lê para uma plateia atenta e composta de artistas, escritores, jornalistas e jovens intelectuais na qual sobressaem algumas senhoras e, entre estas, duas mulheres conhecidas nos meios boémicos da capital, o seu *Ultimatum às Gerações Portuguesas do Século XX*. O jornal *A Capital* comenta, no dia seguinte, a sessão futurista em extensa reportagem sob o título «O Elogio da Loucura». Santa-Rita Pintor é apresentado como o chefe do futurismo português. Na verdade, ele é quem movimenta a cena, quem dirige o espectáculo. Na plateia, entre outros intelectuais e escritores, uma figura magra, de óculos, Fernando Pessoa, aplaude e ri, vestido na pele de Álvaro de Campos, que aderira ao futurismo. A reportagem d'*A Capital* é um delicioso flagrante do ambiente em que se desenrola o espectáculo futurista. Alguns pequenos trechos:

«O conferente no momento em que entrámos na sala, procedia, já com voz de stentor, à leitura de um sem número de frases, mais ou menos desconexas sobre a guerra, sobre a política, sobre a decadência da raça, etc. Numa frisa próxima do palco, uma conhecida caboverdiana que já uma vez toureou, em 'travesti' na praça de Algés, (por sinal que um irreverente garraio lhe despedaçou os calções em plena praça), seguia com infinita atenção o exórdio do Sr. Almada Negreiros, notando-se-lhe no ebúrneo rosto uma visível satisfação sempre que o conferente fazia a apologia do velho mundo. —

Sejamos europeus! berrava do palco, abrindo largamente os braços, o moço futurista»;

sobre a segunda parte, com a leitura do manifesto de Mme. Saint-Point:

«A segunda parte é preenchida pela leitura de uma tradução: o manifesto da Luxúria ou coisa que o valha. Apesar do aviso prévio de que esse trabalho é uma divinização da mulher, a maior que se tem feito até hoje, algumas senhoras que assistem deliberam subitamente eclipsar-se»;

a terceira parte e o fim do programa:

«alguns minutos depois começa a terceira parte: a apologia do Music-Hall, como expressão futurista da arte do Teatro, traduzida de Marinetti. Registraram-se ainda algumas interrupções e há um espectador que manda vestir de polícia o sr. Santa-Rita Pintor, ao que este, desdenhosamente, volta a cabeça num gesto de supremo enfado/ Terminada a conferência, notava-se, cá fora uma certa desilusão. Como futurismo, dizia-se, fora uma manifestação inferior (se houve até iniciados que alcunharam de ‘burguês’ o sr. Almada Negreiros!) e como conferência humorística, deixaria muito a desejar sem a colaboração efectiva do sr. Santa-Rita Pintor. Anunciava-se também para breve uma conferência humorística de D. Fernando do Vale. E há já quem fale numa tourada e numa fita animatográfica de puro futurismo. / Decididamente a progressão de malucos cresce de forma assustadora!»¹⁵⁰.

É compreensível que a imprensa assim se manifestasse sobre o programa futurista. Se não aceitara a inovação de *Orpheu*, não teria condições de ver com outros olhos que não os do riso e do deboche o espectáculo preparado por Almada e Santa-Rita Pintor. Como poderia um órgão de imprensa dirigido e financiado pelos sectores mais conservadores do país aceitar um movimento de vanguarda em oposição radical à cultura estabelecida? Se não aceitava o governo progressista de Afonso Costa, se manifestamente esses sectores tramavam contra o governo democrático, poderiam aceitar proposições

¹⁵⁰ Cf. Petrus, *Os Modernistas Portugueses*, pp. 76 e 79.

sobre liberdade feminina, liberdade sexual, universalização e europeização da cultura, exaltação do mundo do *Music-Hall*, louvação da guerra, decadência do povo português, negação do saudosismo como sentimento mórbido e decadente? E as classes ditas conservadoras, a alta finança, os grandes proprietários, a aristocracia militar, o clero, o burguês de colete e corrente de ouro à algibeira, botas d'elástico, como poderiam ver os jovens do Teatro República senão como doidos varridos a merecer um lugar especial em Rilhafoles? A Primavera de 1917 foi breve, no Inverno seguinte o país acordou sob a ditadura de Sidónio Pais. Os futuristas portugueses «partidários de uma situação de força que politicamente pela força militar parecia dever exprimir-se (como aconteceria na Itália de Mussolini cantada por Marinetti) manter-se-iam porém alheios ao sidonismo — com a mera excepção de António Ferro, seu muito jovem companheiro, dado como editor de *Orpheu*, que por ali faria outra carreira»¹⁵¹. Como se sabe, e disso já se falou, António Ferro vai transitar do sidonismo para o Estado corporativista.

Sem levar em consideração a ironia do jornal, Almada escreve seis dias depois da conferência-manifesto uma carta ao diário lisboeta: «Sr. Redactor de *A Capital*: Agradecendo a camaradagem futurista de toda a imprensa de Lisboa, especialmente *A Capital*, e verdadeiramente maravilhado pelo extraordinário sucesso da minha conferência no Teatro República, pedia a V. um lugar no seu jornal para poder felicitar de uma só vez o público de Lisboa pela brilhante apoteose de que fui alvo. Alguns jornais frisaram o desgosto que tiveram de ter compreendido a minha conferência e disto também se mostrou surpreendida a escolhida plateia; porém, eu tenho consciência de ter encontrado a explicação deste facto nas extraordinárias aptidões futuristas no inteligente público de Lisboa. E a prova é que Lisboa que me ouviu não se satisfez com a minha conferência teórica, aliás necessária para a elucidação urgente. Portanto (e a honra de

¹⁵¹ José-Augusto França, «No Cinquentenário do Futurismo em Portugal», in *Colóquio* — Revista de Letras e Artes, n.º 44, Junho de 1967, p. 6.

intermediário tem-na *A Capital*), Lisboa vai brevemente assistir a um espectáculo prático e positivo de Futurismo, em que se resolvam à vista do público as energias mais assombrosamente cerebrais e as mais fisicamente *record*. / Sendo-me inteiramente impossível descrever, gramaticalmente, o cartaz, limito-me a anunciar que a segunda parte é uma comédia futurista, em que tomam parte, interseccionisticamente, os melhores números de variedades actualmente em Lisboa e ainda outros elementos espontaneamente civis. / Desta maneira conseguiremos a nossa missão urgente de fazer jovem e alegre o nosso Portugal»¹⁵².

Na carta, o conferencista desfecha também as suas farpas. A afirmação de que o inteligente público de Lisboa não só compreendeu o manifesto como possui extraordinárias aptidões futuristas é uma blague, a menos que Almada visse na reduzida e heterogénea plateia do Teatro República o seu público ideal. O grande público não tinha vislumbres nem interesses futuristas, muito menos aptidões: estava, sim, preocupado com o custo de vida, a agitação social, os mortos da guerra, e, nos altos escalões, intrigava-se e armava-se o golpe sidonista. Os jovens escritores e os intelectuais abertos ao progresso viram no futurismo um movimento de consciência e afirmação vanguardista, viram a revolução plástica nas obras de pintura e cultura, assistiram aos primeiros filmes de Charles Chaplin, celebraram o progresso científico e viram no desenvolvimento dos meios de comunicação uma possibilidade de aproximação dos povos e das culturas, sacudiram o torpor em que se encontrava a cultura em Portugal, universalizaram-na. Pena que para alguns só tenha ficado como resíduo o colorido das roupas de Almada e Santa-Rita ou o espalhafato e escândalo dos manifestos e programas. Por outro lado, essa breve Primavera do espírito cederia lugar ao radicalismo estreito dos nacionalismos, no que

¹⁵² Cf. Petrus, *ob. cit.*, p. 80. Além desta carta, o «Comité Futurista de Lisboa» manifesta-se publicamente em 15 de Julho de 1917 dirigindo uma carta ao «O Herald», de Faro, onde Lyster Franco, sob o impulso de Carlos Porfirio, ambos pintores, abriu uma página sob a rubrica «Futurismo». Cf. Nuno Júdice, na introdução à edição fac-similada de *Portugal Futurista*.

pior restou do futurismo: o belicismo e a exaltação do Estado como ente supremo, cujo exemplo está bem patente no livro póstumo de Marinetti: *Canto croi e macchine della guerra mussoliniana*.

O *Ultimatum Futurista*, de Almada Negreiros, como todos os textos doutrinários que compõem o quadro do futurismo português, vincula-se às ideias de Marinetti, cujos textos são introduzidos em Lisboa por Santa-Rita Pintor. É este que se encarrega de divulgar o Manifesto de 1909 publicado no *Le Figaro*, bem como o *Manifesto dos Pintores Futuristas*, publicado em Milão, no ano seguinte. As ideias contidas nestes manifestos podem resumir-se no manifesto-síntese de Marinetti:

«Arte vida explosiva. Italianismo paroxístico. Antimuseu. Anticultura. Antiacademia. Antilológica. Antigracioso. Anti-sentimental. Contra as cidades mortas. — Modernolatria. Religião da nova originalidade velocidade. Desigualdade. — Intuição e inconsciência criadoras. Esplendor geométrico. Estética da máquina. Heroísmo e farsa na arte e na vida. Café concerto, físico-loucura e serões futuristas. — Destruição da sintaxe. Imaginação sem fios. Sensibilidade geométrica e numérica. Palavras em liberdade ruidistas. Quadros palavras livres sinópticos coloridos, Declamação sinóptica andante — Solidificação do impressionismo. Síntese de forma-cor. O espectador no centro do quadro. Dinamismo plástico. Estados de alma. Linhas-força. Transcendentalismo físico. Pintura abstracta de sons, ruídos, cheiros, pesos e forças misteriosas. Interpenetração e simultaneidade de tempo longe-perto, exterior-interior, vivido-sonhado. Arquitectura pura (ferrocimento). Imitação da máquina. Luz eléctrica decorativa. — Sínteses teatrais de surpresa sem técnica e sem psicologia. Simultaneidades cénicas de alegre-triste, realidade-sonho. — Drama de objectos — Dinâmica cénica — Dança livre-palavra mecânica do corpo multiplicado — Dança aérea e teatro aéreo-Arte dos ruídos. Sonoridade. Arcos inarmónicos — Pesos medidas prémio do génio criador. — Tactilismo e mesas tácteis. Em busca de novos sentidos. Palavras em liberdade e síntese teatrais e olfactivas — Flora artificial. Complexo plástico motoruidista — Vida simultânea — Protecção das máquinas — Declamações em vários registos»¹⁵³.

No *Ultimatum*, Almada começa por questionar a impotencialidade criativa da República portuguesa: de facto o saudosismo oriundo da

¹⁵³ Cf. Guillermo de Torre, *ob. cit.*, I, pp. 197-198.

Renascença Portuguesa não gerou uma consciência libertadora; produziu alguns poemas idealistas e místicos, juntou monárquicos e católicos no integralismo lusitano, não cumprindo o dever revolucionário que se impunha. A pátria portuguesa do século XX não fora criada: urgia criá-la, mesmo indo à guerra, pois a guerra é a grande experiência. Mas, leia-se bem, a guerra não é só o confronto bélico e armado. Certo, Marinetti enverederá pelo belicismo declarado e isso já mostrámos. Mas há uma outra guerra que se realiza não no espaço geográfico: é a guerra das palavras e das acções, a guerra da vanguarda que «*acorda todo o espírito de criação e de construção assassinando todo o sentimentalismo saudosista e regressivo*». A guerra de que fala Almada propõe-se a apagar todos os ideais românticos e outras fórmulas literárias que ensinam que a única alegria é a vida; a liquidar com todas as convenções de arte e sociedade mostrando as suas contradições e a miséria que há por baixo.

A guerra é contra um Portugal decadente e fraco: contra os putrefactos e os de botas de elástico que, representados por Júlio Dantas, receberam forte estocada no primeiro manifesto de Almada. Explica o autor que, além destes, há outros motivos que caracterizam a decadência e os enumera numa espécie de decálogo sobre os males nacionais:

- « 1 — porque a indiferença absorveu o patriotismo.
- 2 — porque aos não indiferentes interessa mais a política dos partidos do que a própria expressão da pátria, e sucede sempre que a expressão da pátria é explorada em favor da opinião pública. (...)
- 3 — porque os poetas portugueses só cantam a tradição histórica e não a sabem distinguir da tradição-pátria. (...)
- 4 — porque o sentimento-síntese do povo português é a saudade e a saudade é uma nostalgia mórbida dos temperamentos esgotados e doentes. (...)
- 5 — porque Portugal não tem ódios, e uma raça sem ódios é uma raça desvirilizada porque sendo o ódio o mais humano dos sentimentos é ao mesmo tempo uma consequência do domínio da vontade, portanto uma virtude consciente. (...)

- 6 — porque a constituição da família portuguesa não obedecendo, unânime ou separadamente, a nenhum princípio de fê, é o nosso descrédito de nação da Europa. (...)
- 7 — porque a desnacionalização entre nós é uma verdade, e pior ainda, sem energias que a inutilizem nem tentativas que a detenham. (...)
- 8 — porque Portugal não é um país de vadios é um país de amadores. A fê da profissão isto é, o segredo do triunfo dos povos, é absolutamente alheio ao organismo português de que resulta esta contínua atmosfera de tédio que transborda de qualquer resignação. (...)
- 9 — porque Portugal a dormir desde Camões ainda não sabe o novo significado das palavras. (...)
- 10 — porque o aspecto geral dos tipos exala um estertor a podre. Portugal, uma resultante de todas as raças do mundo, nunca conseguiu a vantagem de um cruzamento útil porque as raças belas isolaram-se por completo»¹⁵⁴.

Em síntese, os portugueses só conheceriam os sentimentos passivos: a resignação, o fatalismo, a indolência, o medo do perigo, o servilismo, a timidez. A guerra que se prega é contra essa passividade e esse conformismo. É preciso criar novo espírito de aventura — *destruir o atavismo alcoólico e sebastianista de beira-mar* —, terminar com todo o espírito pessimista proveniente do velho sentimentalismo. Almada não acredita no ideário democrático da primeira República: acha que os interesses dos partidos prejudicam o interesse da pátria, que a democracia não é bem aquilo que os portugueses estão a viver. Explica-se esta contradição: Santa-Rita Pintor e Raul Leal são declaradamente monárquicos; Fernando Pessoa exaltará a figura do Presidente-Rei Sidónio Pais; seria, pois, difícil, para Almada, entusiasmar-se pela Democracia; a experiência democrática em Portugal era recente e os males advindos do constitucionalismo não haviam sido exorcizados, e ainda havia a guerra na Europa e os problemas sociais. Achava também Almada que o patriotismo comprometido aviltava e degenerava, propunha substituí-lo pelo patriotismo desinteressado. À tradição histórica propõe-se em contrapartida a tradição-pátria: isto é, os poetas portugueses só buscavam a inspiração na história (talvez Almada

¹⁵⁴ Cf. Petrus, *Os Modernistas Portugueses*, pp. 68-72.

pensasse no novo livro de Júlio Dantas, anunciado n'*A Capital*, e que teria sido inspirado nas «páginas sublimes da epopeia portuguesa,»). Eram, portanto, insensíveis às expressões do heroísmo moderno, de onde resultaria toda a impossibilidade de criação de um novo sentido da pátria. A saudade, por sua vez, manipulada ideologicamente pelos saudosistas à Teixeira de Pascoaes e pelos integralistas à Amadeo de Vasconcelos, é um sentimento mórbido que nada constrói, a não ser o fado, manifestação popular de arte que traduz apenas esse sentimento-síntese.

A família portuguesa, alvo das farpas queirosianas, nos folhetos de 1871 e nos romances escritos até 1880, está condenada à estagnação. E tudo tem causa — esclarece Almada — na inconsciência em que cada um existe: em Portugal toda a gente é pai pela mesma razão porque falta à repartição. Do estado de solteiro para o estado de casado dá-se exclusivamente no país uma mudança de hábitos. Parece que estamos a ler Eça... Educar em Portugal significa burocratizar, continua o manifesto. E não há salvação: na maioria, o português é analfabeto e ignorante; na unanimidade é impostor e deficiente. Por força disso ocorre uma desnacionalização no país: a literatura resume-se a meiadúzia de bem intencionados académicos cuja obra, não satisfazendo a projectos mais arrojados, obriga a recorrer-se às literaturas estrangeiras. Não aparecera ainda nenhum verdadeiro valor; talvez por isso, fazendo coro com Almada, Fernando Pessoa voltará ao tema do *Supra-Camões*.

Neste passo — estamos a comentar o item 7 do decálogo futurista — Almada escreve algumas observações de interessante actualidade sobre o problema da desnacionalização: «O português assimila de preferência todas as variedades de importação e em descrédito das próprias maravilhas regionalistas; o comércio e a indústria têm quase sempre de se mascararem de estrangeiros para serem eficazmente rendosos. É porque todas essas variedades de importação cumprem mais exactamente as exigências dos mercados do que os nossos comércios e indústrias regionalistas. Estas não satisfazem nem as necessidades nem as transformações sucessivas das sociedades, enquanto que a importação aparece sempre como uma surpresa e, sobretudo,

obedecendo a todas as condições do que é útil, actual e necessário. De modo que nem chega a haver luta — a importação entra logo com o rótulo de vitória». O que faltou a Almada foi mostrar como se geraram essas necessidades, manipuladas pela estratégia do *merchandising* industrial e/ou comercial. Ele aflorou o problema mas não lhe viu a origem. Vinte anos mais tarde os jovens neo-realistas de *O Sol Nascente* e de *O Diabo* veriam com mais acuidade a contradição.

Para a Arte e a Literatura o manifesto reserva a sua catilinária máxima: os portugueses haviam estado a dormir desde Camões; para eles, pátria significava «o equilíbrio dos interesses comerciais, industriais e artísticos». O burguês não sentia «necessidade da arte como não sentia a necessidade de lavar os pés», escreve Almada. A Literatura, com todo o seu gramatical piegas e salista, divertia mais as visitas do que a necessidade de não ser ignorante. A miséria moral transparecia «em todas as manifestações da vida nacional e em todos os aspectos da vida particular». Havia, pois, a necessidade de se criar uma nova pátria: a geração do século XX, a quem o poeta recomendava:

«Insultai o perigo. / Atirai-vos prà glória da aventura. / Desejai o recorde. /
Dispensai as pacíficas e coxas recompensas da longevidade. / Divinizai o
Orgulho. / Rezai a Luxúria. / (...) Fazei a apologia da Força e da Inteligência»
155

Anos mais tarde, em 1921, Almada intervém num comício dos «novos» no Chiado Terrasse, e tem azeda discussão com Leal da Câmara; trata-se de antiga e anciã questão entre novos/velhos, entre tradição/inação. Parece incrível, mas, quatro anos após o *Ultimatum Futurista*, surgem à frente do movimento novos e combativos defensores; Almada já não era considerado «novo». Todavia Almada é o chefe incontestado. Escreve ao *Diário de Lisboa* uma carta com explicações sobre o incidente e conclui:

¹⁵⁵ Cf. Petrus, *ob. cit.*, pp. 74-75.

«Quando entrei em casa, a seguir ao comício intelectual, abri o Zaratustra, Frederico Nietzsche tinha, entretanto, escrito com o próprio punho: ‘Tu deves ser o martelo, eu pus o martelo na tua mão!’ / Para quê, Zaratustra? Para quê, o martelo?! ‘*Pour cesser d’être des hommes qui vient pour devenir des hommes qui benissent*’»¹⁵⁶.

A segunda parte do programa constou da leitura do *Manifesto futurista da luxúria*, de Mme. Valentine de Saint-Point, em tradução portuguesa de Almada. A luxúria aí aparece em oposição ao sentimentalismo: enquanto este não passava de uma moda romântica, a luxúria pela sua força seria eterna. O manifesto era a apologia do heroísmo e o elogio do Desejo, injuriado pela moral cristã, que o impedia de se cristalizar em maravilhosas obras de arte. A terceira e última parte da sessão futurista foi dedicada à leitura de uma conferência de Marinetti, *Music-hall et tuons le clair de lune*, como se lia no programa. No texto original italiano: *Uccidiamo il chiaro de luna?* A conferência de Marinetti é uma exaltação do *music-hall*, como forma de *maravilhoso futurista, nascido do maquinismo moderno*. O *music-hall*, pela sua variedade de luzes, cores, acção, onde se misturavam dançarinos, mágicos, sessões de cinema, acrobatas, pantominas, sons, ruídos, palavras, representava uma síntese da própria arte futurista: isto é, uma arte de acção, velocidade, som, cor, luz e destreza, que elimina qualquer possibilidade de mistério ou sentimentalismo.

O espectáculo futurista anunciado por Almada, em carta, não chegou a se realizar. Prestes a terminar o ano de 1917, em Novembro, circula o primeiro e último número de *Portugal Futurista*, apreendido, como dissemos, pela polícia, por motivo, dizia-se, da publicação do conto de Almada, *Os Saltimbancos*, no qual apareciam cenas consideradas chocantes para a então sociedade lisboeta. Estava-se em plena ditadura sidonista e a moral e os chamados bons costumes tinham de ser preservados!

¹⁵⁶ *Obra Completa*, 6, pp, 50-51.

Sob a direcção de Carlos Filipe Porfírio, amigo de Santa-Rita Pintor e financiador da publicação, a revista traz as seguintes colaborações: manifestos de Marinetti, Boccioni, Carrá, Rusolo, Balda e Severini; *Manifesta Futurista da luxúria*, de Mme. Saint-Point e o manifesto de Marinetti *Music-hall et tuons le clair de lune*, lidos no Teatro República; poemas de Apollinaire, Max Jacob e Blaise Cendrars; o conto *Os Saltimbancos* e o poema *Mima-Fataxa Sinfonia Cosmopolita e Apologia do Triângulo Feminino*, de Almada Negreiros; três poemas de Mário de Sá-Carneiro; poemas de Fernando Pessoa sob o título de *Episódios e Ficções do Interlúdio*; o artigo de Raul Leal *L'Abstraccionisme Futuriste (Divagation outrephilosophique-Vertige) à propos de l'œuvre géniale de Santa-Rita Pintor, «abstraction congéniale intuitive (Matière-Force)», la suprême réalisation du Futurisme*; o manifesto sensacionista de Álvaro de Campos *Ultimatum*; e artigos sobre a obra artística de Amadeo de Souza-Cardoso e Santa-Rita Pintor. A «pièce de résistance» da revista é o *Ultimatum* de Álvaro de Campos. Os outros manifestos ali divulgados já eram conhecidos das rodas d'*A Brasileira* ou haviam sido lidos no Teatro República, novidade seriam o conto de Almada, os poemas franceses (embora inéditos talvez não despertassem tanta atenção), o texto polémico, com a filosofia confusa e vertiginosa de Raul Leal sobre o abstraccionismo futurista, e o manifesto sensacionista de Álvaro de Campos. Raul Leal já era conhecido dos leitores de *Orpheu*: publicara no segundo número da revista uma novela vertígica sob o título *Atelier*, na qual faz a apologia de um inquieto e excêntrico artista de nome Luar, na verdade anagrama de Raul. Aristocrata monárquico, exilado político na Espanha, gastou a fortuna da família numa vida estróina e fundou um sistema teocrático de governa, que denominou Teocracia Universal Paracletiana, fundindo ideias anticlericais, monárquicas, futuristas, anti-rationais, que já aparecem no seu artigo escrito para o *Portugal Futurista*, no qual procura reduzir a filosofia futurista à teoria segundo a qual, não existindo coisas em si nem verdadeiro concreto, tudo se cifra em relações, num desenrolar de pura relatividade inteiramente subjectiva, concluindo que o verdadeiro real é a relação em si «*en-soi*

Vertige», algo de «*indécisement, de vertigiquement réel*», «*concret-en-abstrait-Vertige*», um «*réel-irréel*», «*une activité-Vertige*». A sua doutrina, confusa e — tomando o seu termo — vertiginosa, foi levada a sério pelo primeiro modernismo. Causou irritação nos meios católicos pela publicação em 1923 do livro *Sodoma Divinizada*, logo apreendido, no qual diz coisas como estas: «É na Besta, no Mundo, que Deus se põe em evidência, acentuando-se puramente. Isso é bem compreendido pela Igreja que bestialmente o acentua numa pompa berrantíssima: a pompa em que se sente Deus é o próprio Manifestar-se Divino, puro, berrante, bestial», e sobre o castigo de Sodoma: «Sodoma não foi condenada às chamas por ser viciosa, mas por não ser misticamente viciosa», pois «Luxúria, luxo, comércio, indústria, ciência, filosofia, devem ser abominadas quando se exercem apenas numa forma terrena, alheada dos Céus»¹⁵⁷. Num texto anterior, de 1915, desacatara o governo democrático, insultando Afonso Costa no folheto *O Bando Sinistro*. Por fim, propõe um fantástico plano de salvação do mundo em que tenta conciliar sua visão místico-política através do que chama *Sindicalismo Personalista*: uma utopia na qual o dinheiro jogado em torrentes pelos Estados Unidos na Europa possibilitaria àquele país — o que de certa maneira é premonitório — o domínio económico do mundo, fundindo comunismo, fascismo e capitalismo, substituídos pelo sindicalismo personalista que conduziria as nações à idade Paracletiana.

¹⁵⁷ Cf. Óscar Lopes, *ob. cit.*, p. 708.

11. O MANIFESTO SENSACIONISTA/FUTURISTA DE ÁLVARO DE CAMPOS

Dois anos antes do aparecimento do *Ultimatum*, Fernando Pessoa já ultrapassara a fase interseccionista, confessando-se por qualquer manifestação a favor dessa estética. Com efeito, sobre o Manifesto interseccionista, assinado por Fernando Pessoa e Álvaro de Campos, escreve o Pessoa ortónimo: «Chamo insinceras as cousas feitas por fazer pasmar, e às cousas, também (...) que não contêm uma fundamental ideia metafísica, isto é, por onde não passa ainda que como um vento, uma noção de gravidade e do mistério da Vida. / (...) Por isso, não são sérios os *Paulis*, nem o seria o *Manifesto* interseccionista. (...) Em qualquer destas composições a minha atitude para com o público é a de um palhaço. Hoje sinto-me afastado de achar graça a esse género de atitude»¹⁵⁸. Estava aberto o caminho para a defesa do sensacionismo e para a fixação do ideário político-metafísico de Álvaro de Campos. É significativo um pequeno pormenor: o Manifesto Interseccionista havia sido lançado com as assinaturas de Fernando Pessoa-Álvaro de Campos; o depoimento sobre o manifesto dado como ultrapassado é assinado por Fernando Pessoa; o novo manifesto sensacionista aparecerá no *Portugal Futurista* com a assinatura de Álvaro de Campos. O paulismo e o interseccionismo são considerados como uma forma de decadentismo, para superá-los uma nova fórmula estética: o sensacionismo, inspirado em Walt Whitman, mais de acordo com a dinâmica dos novos tempos em que uma nova religião, a da velocidade, é proposta pelo criador do futurismo, Marinetti. Já se disse que o sensacionismo é o equivalente português do futurismo, e que há sugestões de Marinetti nas Odes de Álvaro de

¹⁵⁸ Cf. Petrus, *Os Modernistas Portugueses*, p. 6.

Campos escritas em 1915. Gaspar Simões acha que o sensacionismo de Álvaro de Campos não é o mesmo de Fernando Pessoa. A distinção que propõe é a de que o sensacionismo de Pessoa origina-se no paulismo e o de Álvaro de Campos em Whitman e Marinetti. Todavia, o mesmo Pessoa dirá que o paulismo e o interseccionismo não foram coisas sérias. Será sério o *Ultimatum* sensacionista de Álvaro de Campos? Escreve Pessoa em artigo publicado na revista *Exílio*:

«O Sensacionismo surgiu, pois, como primeira manifestação de Portugal-Europa, como a única ‘grande-arte’ literária que em Portugal se tem revelado, livre de estreiteza crónica que tem prendido no seu leito de procustes todos os nossos impulsos estéticos, desde a tísica espiritualidade que subjaz o pseudo-petrarquismo dos tristes poetas da nossa Renascença, até à sua comotividade em torno à qual nucleou o neo-huguisimo (grande embora) do actual chefe honorário da intelectualidade portuguesa. Sintético assim, o Sensacionismo triunfou. Primeiro pelo escândalo, que outro não podia ser o triunfo entre os feirantes que erguem barracas no terreno desocupado da nossa crítica. O nosso meio jornalístico e ‘literário’ acostumado ou a ser latoeiramente estrangeiro, ou a ser nacional a nível da Praça da Figueira, deu a *Orpheu* a única honra que em tais almas cabia conferir — a da sua invertebradamente espontânea, supreendentemente sincera aversão. Assim, no que facto público, se lançou o Sensacionismo. A única propaganda que se fez foi não se fazer propaganda nenhuma. Grátis lhe fez esse frete a amabilidade voluntária dos críticos»¹⁵⁹.

Depreende-se que Fernando Pessoa associava o sensacionismo ao movimento *Orpheu* e que o sensacionismo de Álvaro de Campos seria diferente da revolução desencadeada pelo aparecimento da revista. Era não um culto à *sensação* (isto é, ao que fica da percepção, se dela se retira tudo que lhe acrescenta a memória, o hábito, a razão e o entendimento e se lhe restabelece tudo o que a abstracção dela afasta: a tonalidade afectiva e o aspecto dinamogénico ou inibitório — ensina a filosofia) mas ao que era *sensacional*, isto é, aquilo que Campos retivera da leitura de Whitman, e dos futuristas italianos. Afinal de contas é difícil, por outro lado, estabelecer certas linhas divisórias ou dissidentes entre Pessoa-Campos, ou Campos-Pessoa: se o paulismo e o

¹⁵⁹ Cf. João Gaspar Simões, *Vida e Obra de Fernando Pessoa*, I, p. 281.

interseccionismo foram mistificações o que representaria, de facto, o sensacionismo? Não seria mais uma mistificação, genial e superior, do poeta? É possível também que o Pessoa artónimo de 1917 não pensasse como o Álvaro de Campos do *Ultimatum*. Mesmo assim concordaria com o seu propósito vanguardista, o que resulta na escrita de um panfleto político-literário de alto calibre cuja detonação acertou o alvo: o desacordo entre o progresso científico e a sensibilidade humana.

Sempre mistificados (genialmente consciente), Pessoa redige em 1919 um texto em inglês informando ao leitor que irá traduzir o *Ultimatum* de Álvaro de Campos para aquele idioma e explica porquê. Recorramos à tradução de Jorge Rosa:

«*Ultimatum*, de Álvaro de Campos, foi publicado no primeiro e (pelo menos até à data) único número de *Portugal Futurista*, publicação literária cuja natureza vem suficientemente expressa no título, que não carece de tradução. / Tendo escapado à censura por qualquer inexplicável golpe de sorte, esta desapareceu quando alguém chamou para *Ultimatum* a atenção das autoridades já depois de a revista se encontrar nos escaparates das livrarias. *Portugal Futurista* foi imediatamente apreendido pela Polícia, e instaurado processo contra todos os escritores que colaboraram. Passou-se isto (cumpre explicar) durante o ministério democrático derrubado por Sidónio Pais na revolução de 5 de Dezembro de 1917. No entanto, é difícil imaginar como qualquer ministério, estando o país em guerra, poderia consentir na publicação do *Ultimatum*, que, original e magnífico como é, embora não germanófilo (pois é ‘anti’ tudo, Aliados e alemães), contém insultos contundentes contra os Aliados, e bem assim contra Portugal e o Brasil, os próprios países aos quais, sem dúvida, *P. F.* se destinava. / Se traduzi *Ultimatum*, foi por ser bem a obra mais inteligente de literatura jamais saída da Grande Guerra. Podemos contemplar com espanto as suas teorias como indizivelmente excêntricas, podemos discordar da violência excessiva da invectiva introdutória, mas ninguém, julgo eu, pode deixar de confessar que o aspecto satírico é magnífico na sua justeza estudada de aplicação e que o aspecto teórico, pensemos o que pensarmos acerca do valor das teorias, tem, pelo menos, os méritos raros da originalidade e da frescura. / São estas boas razões para traduzir *Ultimatum*, e a circunstância de, embora publicado desde Setembro de 1917, só agora eu o fazer é devida ao facto, que o manuseio da obra tornará evidente, de ser impossível tal publicação durante a guerra. / Resta dizer alguma coisa ao leitor inglês acerca da natureza da obra e acerca do autor. A tendência da obra é bem

clara — insatisfação ante a incapacidade construtiva característica da nossa época, em que não surgiu nenhum grande poeta, nenhum grande estadista, nem mesmo, bem vistas as coisas, nenhum grande general. Falando acerca do *Ultimatum*, dizia-me certa vez Álvaro de Campos: ‘Esta guerra é a dos pigmeus mais pequenos contra os pigmeus maiores. O tempo mostrará (foi isto dito em Janeiro de 1918) quais são os maiores e quais os mais pequenos, mas, de qualquer modo, são pigmeus’. ‘Pouco importa quem ganha a guerra, pois será ganha, de certeza, por um imbecil. Pouco importa o que dela resultará, pois o que virá será seguramente imbecilidade. Já chegou a era da engenharia física (acrescentou ele caracteristicamente), mas estamos ainda longe da era da engenharia mental. Isto mostra a medida em que recuamos da civilização grega e romana, e o crime que o Cristianismo representa contra a substância da cultura e do progresso’. ‘Esse sofisma reles, o Presidente Wilson’ disse-me em certa ocasião, ‘é o tipo e o símbolo do nosso tempo. Nunca disse nada de concreto na sua vida. Seria incapaz de dizer algo de concreto para salvar aquilo que, suponho, ele julga ser a sua alma’. / São estas quase as palavras exactas, que, por haverem sido pronunciadas em inglês, é menos provável em esquecer. / Álvaro de Campos nasceu em Lisboa em 13 de Outubro de 1890, e viajou muito pelo Oriente e pela Europa, vivendo principalmente na Escócia»¹⁶⁰.

O texto, inédito até 1966, mistifica o problema da apreensão da revista: Pessoa quer nos dizer que o motivo se deveu aos conceitos emitidos no *Ultimatum*, de Álvaro de Campos. Uma maneira, evidente, de realçar o texto sensacionista. Todavia, mesmo que não se soubesse que o motivo fora o conto de Almada Negreiros, seria inaceitável que a polícia e a censura existentes em Portugal, no recuado ano de 1917, entendessem patavina das teorias antibelicistas e doutrinárias expostas no artigo de Campos. Mas, em se tratando de Pessoa/Campos/Reis/Caeiro/Soares/Coelho/, tudo é possível. *All’s Well that Ends Well*, como escreveu o dramaturgo de Stratford-on-Avon.

Segundo o texto, dois aspectos podem ser observados no *Ultimatum*: o satírico e o teórico. A obra é a «mais inteligente» aparecida depois da

¹⁶⁰ *Páginas Íntimas* (...), pp. 409-411. A questão do nascimento de Álvaro de Campos é contraditória. No texto acima, Pessoa dá Álvaro de Campos como nascido em Lisboa. Na carta que escreve, em 13 de Janeiro de 1935, a Adolfo Casais Monteiro, Álvaro de Campos passa a ser natural de Tavira, no Algarve, havendo nascido não a 13 de Outubro, mas dois dias depois.

Grande Guerra, a sátira «magnífica na sua justeza», e a teoria tem o mérito da «originalidade e da frescura». O motivo por que foi escrita: «insatisfação ante a incapacidade construtiva da nossa época». Époça, acrescenta Pessoa, que não produziu nenhum grande poeta (o Supra-Camões?), nenhum grande estadista (o malogrado Sidónio Pais?) e nenhum grande general (Gomes da Costa, em 1926?). Como bem notou Eduardo Lourenço: «Com o interesse renovado pelos movimentos iconoclastas do começo do século, textos como os do *Ultimatum* suscitam hoje a mais viva atenção»¹⁶¹. Mais poeta que crítico, prevalece, no texto, a genialidade do poeta: as teorias são confusas, abstractas e inviáveis, não passam também de uma mistificação, de uma teoria que, vista na sua essencialidade, não vai conduzir a nada, ressaltando-se, contudo, as ideias que, correntes na época, vale a pena examinar. Sem dúvida, o programa futurista de Marinetti é mais sólido do que o projecto futurista de Campos.

Por detrás da sátira está o grande conhecimento de Pessoa da literatura contemporânea e da cultura política do seu tempo, principalmente o referente a Nietzsche. Campos contesta os literatos da sua época, critica a religião, a filosofia, a arte, a crítica, a política, as nações que se digladiam na guerra, manifesta-se ao contrário de Almada e Marinetti, contra a guerra («Proclamem bem alto que ninguém combate pela Liberdade ou pelo Direito. Todos combatem por medo dos outros! Não têm mais metros que estes milímetros a estatura das suas direcções!»), verbera contra o comodismo e a subserviência («Époça vil de secundários, dos aproximados, dos lacaios com aspirações de lacaios e reais-lacaios»), e contra o culto dos ismos («Passai, frouxos que tendes a necessidade de serdes os istas de qualquer ismo»), para se declarar ortodoxamente futurista:

«A Europa tem sede de que se crie, tem fome de futuro!
A Europa quer grandes Poetas, quer grandes estadistas, quer grandes generais!
Quer o político que construa conscientemente os destinos inconscientes de seu Povo!

¹⁶¹ Nota em Eduardo Lourenço, *Fernando Pessoa Revisitado*, p. 196.

Quer o Poeta que busque a Imortalidade ardentemente, e não se importe com a fama, que é para as atrizes e para os produtos farmacêuticos!»¹⁶².

A primeira parte do *Ultimatum* abre com um mandado de despejo aos mandarins da Europa, isto é, a todos os intelectuais e/ou políticos que representavam a traição, o sentimentalismo e o conformismo, e que se encontravam à rearguarda do século XX. Os futuristas italianos já haviam repudiado D'Annunzio (pela sua obsessão do passado) e os últimos adoradores da lua: Baudelaire, Mallarmé, Verlaine e Edgar Allan Poe. Aceitavam como precursores do futurismo: Zola, Rosny o Velho, Paul Adam, Octave Mirbeau e, naturalmente, Walt Whitman. Álvaro de Campos insurge-se contra Anatole France, a quem chama de «Epicuro de farmacopeia homeopática» e «salada de Renan-Flaubert em louça do século XVIII falsificada». Sobre Anatole France, Pessoa escrevera um artigo em 1914, no qual critica o autor de *O Lírio Vermelho*, que em 1921 receberia o Prémio Nobel de Literatura, a quem considera um diletante amador (diletantes verdadeiros haviam sido Goethe e Shakespeare!). Reconhece que Anatole possuía a suficiente curiosidade, cepticismo e humanismo, mas isto não valia para conceder originalidade à obra de arte. Por outro lado, Pessoa execrava o comunismo do escritor francês denominando-o de «doença cancerosa». Assim, Anatole teria sido «uma espécie de fêmea do diletantismo», possuía «um estilo admirável, posto que sem originalidade» e «tinha um admirável senso estético, o que frequentemente acontece às mulheres — nas coisas em que não é muito importante ter um senso estético»¹⁶³.

Maurice Barrès é chamado de «Chateaubriand de paredes nuas, alcoviteiro do palco da pátria de cartaz bolor de Lorena». Autor de uma conhecida trilogia de exaltação às tradições nacionais, Barrès teria que seguir após Anatole France; se este representava o compromisso em favor da justiça social — que Pessoa rotulava erroneamente de comunismo —, Barrès representaria o lado oposto: a direita nacional.

¹⁶² Cf. Petrus, *ob. cit.*, p. 19.

¹⁶³ *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literária*, pp. 345-346.

Segue-se a imprecisão contra Paul Bourget, chamado de «psicólogo de tampa de brasão, reles *snob* plebeu», explica-se: sendo excessivamente conservador, Bourget enveredou pela exaltação das tradições locais através da elaboração de romances de cunho psicológico. O escritor inglês Rudyard Kipling é o «imperialista das sucatas, épico para Majuba e Colenso, Empire-Day do calão das fardas, *tramp-steamer* da baixa imortalidade», numa alusão ferina ao cantor e propagandista dos sucessos coloniais ingleses na Índia. George Bernard Shaw é o «charlatão da sinceridade, tumor frio do ibsenismo, arranjista da intelectualidade inesperada». Na verdade, Pessoa não apreciava o dramaturgo inglês, achava que não havia poesia em suas obras e que Shaw não passava de um artista menor, um bárbaro que estaria no mesmo nível de Wells e de Lenine. Escreve Pessoa, no *Ensaio sobre a Fama Póstuma de Obras Literárias*, possivelmente de 1925: «Shaw, embora possivelmente um artista menor, possui, no entanto, a virtude de ser estimulante. Estimula o pensamento crítico, embora este, uma vez estimulado, comece por lhe derrubar todas as ilusões acerca da humanidade, que não quer saber da humanidade para nada, e da justiça, em que ninguém acredita. (...) O defeito capital de Shaw — o defeito capital de qualquer homem que pretenda ser considerado artista — é não ter poesia, o que significa que nele não há humanidade. / Shaw parece mais fundador de uma religião do que criador de literatura — o que, aliás, não é. Não é um Synge, nem mesmo um Wilde»¹⁶⁴.

Campos imprecisa também contra os escritores ingleses H. G. Wells, G. K. Chesterton e Yeats, que tiveram bastante sucesso junto ao público leitor. Wells é o «ideativo de gesso, saca-rolhas de papelão para a garrafa de complexidade». Nele, Pessoa vê a celebridade que a época pode dar mas recusa-lhe a imortalidade. E acrescenta: «Os deuses vendem o que dão, diziam os gregos. E às crianças inglesas diz-se que não podem comer o bolo e ficar com ele à mesma». Reconhece Pessoa, no ensaio citado, que um dos triunfos críticos de Edgar Allan

¹⁶⁴ *Páginas de Estética...*, pp. 260-261. Nota do tradutor: «Synge: John Millington Synge (1871-1909), dramaturgo irlandês, que se identificou com o chamado 'Movimento de Renascença Celta'».

Poe foi prever a necessidade de poemas breves. Estes e os seus contos policiais constituíram uma antecipação do futuro. Assim Edgar Wallace é mais interessante que Walter Scott, mas não é mais interessante que Shakespeare. E, conclui, em Shakespeare há um Edgar Wallace. O catolicismo de G. K. Chesterton provoca em Campos uma reacção desfavorável; ele representa o «cristianismo para uso de prestidigitadores», é «o barril de cerveja ao pé do altar». Pessoa nota que Chesterton é mais seguro que Shaw; enquanto o primeiro vê a humanidade apenas como um problema, o segundo sabe que a humanidade é um facto. E acrescenta: «Chesterton vive naquele ambiente de mais verdade (naquela neblina de verdades) de que as verdades brotam nebulosas. Quando tem razão, geralmente arranja maneira de não a ter. / Defendeu a fé católica (romana) com uma assimetria admirável que qualquer católico repudiaria calorosamente; baseou o medievalismo num repúdio da modernidade que nada tem a ver, nem mesmo por contraste, com a Idade Média»¹⁶⁵. A crítica a Yeats é injusta: além de Pessoa só possuir uma antologia das obras do poeta simbolista inglês¹⁶⁶, em 1917, Yeats ainda não havia escrito as suas obras mais importantes que lhe valeriam o Prémio Nobel de Literatura de 1923. Efectivamente, depois de 1917, Yeats dedicou-se ao estudo dos mitos célticos, tornando-se a mais importante figura da literatura nacionalista irlandesa. Os seus últimos trabalhos distinguiram-se pelo emprego do simbolismo aliado à grande quantidade de elementos da mitologia céltica (*Os Cisnes Selvagens de Coole*, 1917; *A Torre*, 1928; *A Escada Rolante*, 1929; e *O Livro de Versos Modernos de Oxford*, 1936). Portanto, a imprecação de Álvaro de Campos: «saco de podres, que veio à praia do naufrágio do simbolismo inglês», dirigida a Yeats, deve ser entendida mais como uma recusa da poesia simbolista, como estilo de época já superado, da mesma maneira com que Marinetti nega os simbolistas franceses.

¹⁶⁵ *Páginas de Estética...*, p. 263.

¹⁶⁶ Cf. Georg Rudolf Lind, *Teoria Poética de Fernando Pessoa*, Porto, p. 208.

D'Annunzio, recusado por Marinetti, que nele via a obsessão do passado, é chamado por Campos de «D. Juan em Pathmos». Maeterlinck é o «fogão do mistério apagado», e nele Campos vê o falhanço pelo excesso dos símbolos em suas obras. Loti é a «sopa salgada fria», o narrador de aventuras exóticas passadas no Oriente e de travessias marítimas; não passa de um escritor decadente e evasioneiro. Nisso, Campos faz coro com Max Nordau que vê no simbolismo apenas elementos de decadência. Todavia, Pessoa verá por outro ângulo a estética do simbolismo, nele enxergando uma tríplice natureza: uma decadência do romantismo, um movimento de reacção contra o cientismo, uma etapa na evolução de uma nova arte. Escreve Pessoa no texto sobre a arte moderna e a arte do sonho, provavelmente de 1913:

«Havia três caminhos a seguir ante este novo estado civilizacional: 1) entregar-se ao mundo exterior, deixar-se absorver por ele, tomando dele a vida oca e ruidosa, o esforço sumamente esforço, a Natureza simplesmente Natureza — e este caminho seguiram Whitman, Nietzsche, Verhaeren, e, entre nós, a corrente incluiu Nunes Claro, Sílvio Rebelo e João de Barros. 2) Pôr-se ao lado, à parte dessa corrente, num sonho todo individual, todo isolado, reagindo inertemente e passivamente contra a vida moderna, quer pela ânsia medieval, a *Médiévalité*, quer pela fuga para o longe do espaço, quer para o estranho e invulgar na vida — o *Longe* na vida afinal. Foi o caminho que seguiram Edgar Poe, Baudelaire (fugindo para o Estranho), Rossetti, Verlaine (para a Idade Média e para o Estranho), Eugénio de Castro (para a Grécia), Loti (para o Oriente). 3) Metendo esse ruidoso mundo, a natureza, tudo, *dentro do próprio sonho* — e fugindo da 'Realidade' nesse sonho. É o caminho *português* (tão caracteristicamente português) — que vem desde Antero de Quental, cada vez mais intenso até à nossa recentíssima poesia»¹⁶⁷.

Anterior ao movimento futurista, o texto ilustra muito bem a visão de Pessoa sobre as correntes estéticas daquele momento. Assim os futuristas haviam sido o primeiro caminho, e entre eles Whitman, Verhaeren e Nietzsche. Dos portugueses referidos no texto não consta que tivessem participado de *Orpheu* ou de *Portugal Futurista*: João de

¹⁶⁷ *Páginas de Estética* (...), p. 159.

Barros, democrata e republicano, notabilizou-se como pedagogo e pela direcção da revista *Atlântida* (1915), também órgão de divulgação do primeiro modernismo e de aproximação cultural com o Brasil; Nunes Claro, médico e poeta, havia escrito o panfleto *Oração à Fome*. No segundo caminho estavam todos os simbolistas. No terceiro — o caminho português — estava o próprio Pessoa, que tentou conciliar o mundo ruidoso, a natureza e tudo dentro do próprio sonho. Ele mesmo escrevera que o maior poeta da época moderna seria o que tivesse mais capacidade de sonho.

Os outros mandarins da Europa que merecem o despejo são os políticos: Guilherme II, da Alemanha, «canhoto maneta do braço esquerdo, Bismarck sem tampa a estorvar o lume», David Lloyd George «bobo de barrete frígido feito de Union Jacks», Venizelos «fatia de Péricles, sem manteiga», Briand, Dato, Boselli, incompetentes, «estadistas pão-de-guerra», «lixo, cisco, choldra provinciana, safardanagem intelectual». A política, a arte, a crítica, a filosofia e a literatura são vistas com pessimismo. Campos recusa Fouillé, Rodin, e, mais uma vez, Bourget e Barrès. À escultura de forma clássica, criada por Rodin, Campos opõe a arte cubista. O fracasso dos políticos é também o fracasso das nações: um ultimato para todos os povos, incluindo Estados Unidos, Portugal e o Brasil. Denúncia de todos os imperialismos, britânico, alemão, espanhol, russo. Os Estados Unidos representam a «síntese-bastardia da baixa-Europa, alho da açorda transatlântica», Portugal «resto da Monarquia a apodrecer República» e o Brasil «blague de Pedro Álvares Cabral, que nem te queria descobrir». Abaixo, portanto, os políticos incompetentes, o catolicismo militante dos Maurras de razão-descascada, os ritualistas nirvânicos, os intuicionistas católicos, os burgueses do Desejo, os ambiciosos do luxo quotidiano, os radicais do Pouco, os incultos do Avanço, pragmatistas do jornalismo, burgueses da Liliput-Europa, lordes de serradura, pretendentes a reis, cultores do hipnotismo, tradicionalistas autoconvencidos, rotineiros da revolução, anarquistas sinceros, prussianos da biologia aplicada, vegetarianos, calvinistas, amanuenses de botequim, eugenistas, lixo guerreiro-palavrosa, mixórdia

inconsciente e caseiros da Disciplina. Para todo este elenco, que constitui a infâmia do cosmopolitismo, a palavra final: o palavrão.

A parte teórica do *Ultimatum*, vista como original e fresca por Pessoa, contém, como dissemos, uma mistura de opiniões utópicas, subjectivas e mistificadoras. Campos propõe uma série de corolários sobre o que chama de *A Lei de Malthus da Sensibilidade*, isto é, os estímulos da sensibilidade aumentam em progressão geométrica; a própria sensibilidade, em progressão aritmética. A sensibilidade é vista no mais amplo dos seus sentidos e ela é a fonte de toda a criação, que só se pode efectivar quando a sensibilidade estiver adaptada ao meio em que funciona. Ora, como a sensibilidade progride por gerações e os estímulos crescem não por obra de gerações mas por força dos indivíduos, fatalmente ocorrerá, a certa altura, uma desadaptação da sensibilidade ao meio. Essa desadaptação é a causa da incapacidade criativa que asfixia a civilização em determinadas épocas. Escreve Campos: «Temos, portanto, um dilema: ou morte da civilização, ou adaptação artificial, visto que a natural, a instintiva, faliu». Para resolver a questão, Campos propõe a *necessidade da Adaptação Artificial*, que, na prática, será processada pela *Intervenção Cirúrgica Anticristã*. Devem ser eliminadas todas as aquisições fixas do espírito humano, que derivam da sua imergência no cristianismo. Isto é, devem ser negados todos os princípios cristãos que são contraditados pela ciência moderna — leia-se: o positivismo comteano. Esta contradição é explicada por Campos: desde a Renascença até ao século XVIII os estímulos civilizacionais tinham sido predominantemente de ordem cultural chegando às camadas mais privilegiadas da sociedade. Só no século XIX é que a ciência começa a progredir tão rapidamente, que a sensibilidade não lhe consegue acompanhar o passo e fica para trás. As descobertas científicas e o desenvolvimento dos meios de comunicação não atingem só uma camada social mas toda a comunidade. Por outro lado, estas mesmas descobertas, relacionando-se com a reprodução em série das obras de arte, através das técnicas e recursos os mais diversos: fotografia, cinema, serigrafia, acabam por destruir a aura de que se revestiam aquelas obras tornando-as acessíveis

a toda a sociedade. Resulta daí que a sensibilidade tenha entrado num estado mórbido, por se sentir desadaptada face ao crescimento geométrico dos estímulos.

A intervenção cirúrgica anticristã propõe-se a liquidar a oposição entre cristianismo e ciência. Para tanto, Campos requer a eliminação imediata dos três preconceitos / dogmas impostos pelo cristianismo: 1 — *abolição do dogma da personalidade*; 2 — *abolição do preconceito da individualidade*; 3 — *abolição do dogma do objectivismo pessoal*. Aqui aparecem, de imediato, as implicações ideológicas, filosóficas e literárias. Aliás, o próprio Campos apresenta os resultados finais do acto «cirúrgico» na política, na arte e na filosofia. Poderíamos definir, arbitrariamente, que a essa cirurgia corresponderiam três posições: uma postura profascista, uma atitude (intuitiva) sobre a ditadura do proletariado e uma postura estética que explicaria o problema da heteronímia do poeta. Se não vejamos: enquanto o sentimento cristão diz «eu sou eu» a ciência contradita-o «eu sou todos os outros». Deste modo o homem completo será o Homem-Síntese da Humanidade. A ideia de síntese aparece nos poemas sensacionistas de Álvaro de Campos: isto é, sentir como todos os outros para alcançar a plenitude do Eu. Em termos políticos, Campos preconiza a abolição do conceito de democracia, conforme a Revolução Francesa. A sua posição é antiliberal e aristocrática. De acordo, observa G. R. Lind, citando o intérprete alemão de Yeats, Johannes Kleinstuck, com o «facto de Baudelaire, Nietzsche e Yeats, cultivarem uma aristocracia intelectual que via no ideal democrático, tal como o Conde de Keyserling, um inimigo de cultura. Yeats estava convencido de que igualdade social e liberdade de espírito se excluam mutuamente»¹⁶⁸.

Qual seria a alternativa para substituir a democracia? Responde Campos: a Ditadura do Completo, do Homem que seja, em si próprio, o maior número de Outros, que seja, portanto, A Maioria. A definição assemelha-se à do conceito de super-homem de Nietzsche. Corresponderia ao Homem Completo o Rei-Média que instauraria uma

¹⁶⁸ *Teoria Poética de Fernando Pessoa*, p. 215.

monarquia científica, antitradicionalista e anti-hereditária, absolutamente espontânea. Parece um tanto utópica essa proposição. Embora aí se vislumbre uma atitude pré-fascista, não consta que Pessoa houvesse feito a apologia de Mussolini, Hitler ou Salazar. Escreveu, de facto, um manifesto a favor da ditadura militar de 1926 — de que falaremos adiante —, mas também se manifestou contra Mussolini, depreciou o próprio Marinetti, ao ter este aceite a indicação, feita por Mussolini, para conduzi-lo à Academia, e escreveu versos de crítica a Salazar, que circularam clandestinamente em Portugal até à revolução de 1974. Sobre Mussolini, fez esta referência no ensaio escrito em inglês *Erostratus*: «*When Caesar begins to have heard Mussolini, he will be no will than he now yet has been*»¹⁶⁹. É bem verdade que Pessoa, através de Campos, tentara se referir a Sidónio Pais como o Rei-Média; talvez o julgasse um modelo do Homem Completo em quem depositaria as esperanças patentes no já citado poema *A Memória do Presidente-Rei Sidónio Pais*. De facto, datado de Novembro de 1917, o manifesto de Campos precederia ao golpe de Sidónio Pais, que implantou a ditadura apoiada pelos sectores de direito contrários à participação de Portugal na guerra. Um ano após, Sidónio Pais é assassinado na estação do Rossio, em Lisboa, alvejado a tiro por um antigo sargento do exército, que lutara na África contra os alemães. O Sidonismo não teve condições de sobreviver ao seu fundador. «Sem coesão política, não possuindo qualquer corpo de doutrina, nem tão-pouco um programa de governo em torno do qual fosse capaz de aglutinar e disciplinar uma grande força nacional, intransigentemente decidido a defender a República e a apoiar todos os empreendimentos que tivessem por objectivo, além de reparar erros e injustiças do passado, lançar as bases de uma política de concórdia entre todos os portugueses, o sidonismo não tinha condições para sobreviver ao

¹⁶⁹ *Páginas de Estética (...)*, p. 227. A tradução de Jorge Rosa é: «Quando César começar a ouvir Mussolini, não ficará mais sábio do que era».

próprio Sidónio Pais»¹⁷⁰. Sidónio entusiasmou-se pela Alemanha quando ali exerceu o cargo de ministro de Portugal em Berlim — era oficial de artilharia e professor de Matemática na Universidade de Coimbra — deslumbrando-se com a grandeza militar e o aparato das paradas marciais, bem como pela obediência e pela passividade de quase todo o povo alemão perante os poderes do Estado.

Por outro lado, o Homem-Síntese sugere uma visão do Homem-Colectivo que, em Outubro de 1917, dá o primeiro passo ao apoderar-se do Palácio de Inverno em Petrogrado, instaurando o primeiro regime marxista na Europa. Gaspar Simões vê neste trecho do *Ultimatum* uma antecipação intuitiva das sociedades comunistas: «De facto, a sociedade marxista não tem outro objectivo senão a ditadura do Homem-Síntese da Humanidade, visto que o conceito de personalidade individual é incompatível com a máquina social de que o indivíduo é apenas uma peça da engrenagem total. E a visão de Álvaro de Campos mostra-se profética quanto é certo ser baseada numa intuição cuja demonstração racional, dentro dos vícios estruturais da mentalidade logicista deste intuitivo, não era mais do que uma exibição paradoxal de uma conclusão implícita na intuição base». Conclui G. Simões: «é a abolição total do conceito de Democracia, conforme a Revolução Francesa que nós assistimos desde o advento de Lenine e de Mussolini, um em acção já a esse tempo na Rússia, o outro dentro de quatro anos senhor do Poder na Itália»¹⁷¹. Faltou acrescentar, em Campos e em Simões, que tanto o fascismo como o comunismo tentaram resolver o problema das massas: o primeiro, sem mexer na propriedade, quis organizar o proletariado; o segundo, acabando com a propriedade, instaurou a ditadura do proletariado.

Os paradoxos podem mais que a intuição político-social: Campos vê na arte as consequências da abolição do dogma da personalidade e do preconceito da individualidade. Assim como na política, na arte só tem

¹⁷⁰ Cf. David Ferreira, verbete sobre *Sidónio Pais*, em *Dicionário da História de Portugal*, III, direcção de Joel Serrão, Lisboa, Iniciativas Editoriais, 1971, pp. 281-287.

¹⁷¹ *Vida e Obra de Fernando Pessoa*, II, pp. 134-135.

o direito de se exprimir o indivíduo que sente por vários: o artista deve realizar uma arte que seja a Síntese-Soma e não uma Subtração-Soma dos outros de si, como a arte da sua actualidade. O maior artista será o que menos se definir e o que escrever em mais géneros com mais contradições e dissemelhanças. Observe-se: *com mais contradições e dissemelhanças*. E mais adiante: nenhum artista deverá ter só uma personalidade, deverá ter várias, organizando cada uma por reunião concretizada de estados de alma semelhantes, dissipando assim a ficção grosseira de que é uno e indivisível. Observe-se mais uma vez: *nenhum artista deverá ter uma só personalidade, deverá ter várias*. Não estará aí a explicação teórica dos heterónimos? O *drama em gente* não teria raízes nessa perspectiva do *Ultimatum*, aliás utópica, abstraindo-se o caso pessoal do escritor?

Campos preconiza a abolição total da Verdade como conceito filosófico, mesmo relativo ou subjectivo. Propõe «Redução da filosofia à arte de ter teorias interessantes sobre o ‘universo’». O maior filósofo é aquele artista do pensamento, ou antes, da ‘arte abstracta’ (nome futuro da filosofia) que mais teorias coordenadas, não relacionadas entre si, tiver sobre a ‘Existência’». Esta afirmação é de carácter profético reduzindo a filosofia à arte e propondo substituir o nome da filosofia pelo de *arte abstracta*; Campos vê a filosofia de Bergson e Croce, dois inspiradores do futurismo, como uma forma de arte literária e não filosófica. Para ele toda a filosofia pós-kantiana constitui uma espécie de literatura escrita por poetas ou literatos, e aí estariam incluídos o fenomenologismo e o existencialismo. A Filosofia seria substituída pelo conceito de Ciência, isto é, a filosofia como metafísica-ciência seria integrada na filosofia da arte e na ciência. Pedia ainda o manifesto o desaparecimento de todas as formas do sentimento religioso (desde o cristianismo ao humanitarismo revolucionário) por não representarem uma média.

Conclui Álvaro de Campos o *Ultimatum* com os resultados finais sintéticos das suas teses:

«— Em Política: Monarquia Científica, antitradicionalista e anti-hereditária, absolutamente espontânea, pelo aparecimento sempre imprevisível do Rei-Média. Relegação do Povo ao seu papel cientificamente natural de mero fixador dos impulsos do momento.

— Em Arte: Substituição da expressão de uma época por trinta ou quarenta poetas, por a sua expressão por (por exemplo) dois poetas cada um com quinze ou vinte personalidades, cada uma das quais seja uma Média entre correntes sociais no momento»¹⁷².

Profeta, utopista, sensacionista/futurista, mistificador, o que se queira dizer, o certo é que Pessoa/Campos tocou em pontos certíssimos: previu o nascimento das sociedades fascistas e comunistas, previu a destruição da individualidade nos países hipermecanizados e capitalistas, como os Estados Unidos, previu a realidade do final do milénio: o homem que perde a sua personalidade e/ou individualidade na alienação crescente, manipulado pela indústria cultural e pela sociedade escravizada à informática e ao consumo. Conclui o manifesto pela impossibilidade actual de se adaptar a sensibilidade ao meio. Na verdade, Campos, não sabia qual a solução. O caminho pertenceria ao futuro, à geração futurista, que seria a Humanidade dos Engenheiros, a Humanidade matemática e perfeita, que teria resolvido o impasse, na qual

«O Super-homem Será, Não o Mais Forte, Mas o Mais Completo!
O Super-homem Será, Não o Mais Duro, Mas o Mais Complexo!
O Super-homem Será, Não o Mais Livre, Mas o Mais Harmónico!».

¹⁷² Cf. Petrus, *ob. cit.*, pp. 29-30.

12. POR UMA ARTE NÃO-ARISTOTÉLICA: DOCTRINA ESTÉTICA E POLÍTICA

«Tenho estado velho por causa do Estado Novo».

Fernando Pessoa

Pouco depois, na revista *Athena* número 2, com o título de «O que é a Metafísica?», Álvaro de Campos dá uma explicação para o *Ultimatum*: «A minha teoria estética e social no *Ultimatum* resume-se nisto: na irracionalização das actividades que não são (pelo menos ainda) racionalizáveis. Como a metafísica é uma ciência virtual, e a sociologia é outra, proponho a irracionalização de ambas — isto é, a metafísica tornada arte, o que a irracionaliza porque lhe tira a sua finalidade própria; a sociologia tornada só a política, o que a irracionaliza porque a torna prática quando ela é teórica. Não proponho a substituição da metafísica pela religião e da sociologia pelo utopismo social, porque isso seria não irracionalizar, mas sub-racionalizar essas actividades, dando-lhes, não uma finalidade diversa, mas um grau inferior da sua própria finalidade. / É isto, em resumo, o que defendi no meu *Ultimatum*. E as teorias, política e estética, inteiramente originais e novas, que proponho nessa proclamação, são, por uma razão lógica, inteiramente irracionais, exactamente como a vida»¹⁷³. Como vemos, Campos volta a falar em originalidade e novidade, mas seriam realmente originais e frescas as ideias contidas nesse manifesto? Ou se trataria de mais uma mistificação de Pessoa/Campos? A antifilosofia que se lê no *Ultimatum* já havia aparecido na Itália com Marinetti e os seus discípulos. Afinal de contas ser *anti* era estar na vanguarda, e os manifestos são, em verdade, proclamações contestatórias e negadoras

¹⁷³ *Páginas de Doutrina Estética*, pp. 112-113.

do passado e da tradição. A antifilosofia italiana seria encabeçada pelo escritor Giovanni Papini, que publicara pouco antes *O Crepúsculo dos Filósofos*. A redução da filosofia à arte e a teoria do Super-homem, que será um supertécnico (a Humanidade dos Engenheiros), inspiram-se no *Zarathustra*, de Nietzsche, bem assim como a argumentação anticristã do manifesto. A posição antidemocrática de Campos, com a proposta da substituição do governo parlamentar pelo Rei-Média, essa é original e reflecte o sentimento da sua época: um período difícil para a República Democrática que breve iria soçobrar vítima de ressentimentos, intrigas, conflitos entre partidos, incursões monárquicas, atentados terroristas¹⁷⁴ e problemas económicos gerados pelo pós-guerra.

Uma teoria estética sobre os problemas gerados pelo *Ultimatum* está nos *Apontamentos para uma Estética Não-Aristotélica*, de Fernando Pessoa, publicados nos números 3-4 da revista *Athena* (Dezembro de 1924 / Janeiro de 1925). O sensacionismo recebe um novo nome, o de arte não-aristotélica, correspondendo o aristotelismo à arte clássica de Ricardo Reis. Nesse texto, Pessoa tenta conciliar as aquisições, cada vez mais rápidas, da técnica com a literatura. Um esboço dessas ideias aparece no artigo *A Influência da Engenharia nas artes racionais*, datado de 1924. Nele se lê: «De há muito sustento a teoria que a civilização é a criação de estímulos em excesso constantemente progressivo sobre a nossa capacidade de reacção a eles. A civilização é, pois, a tendência para a morte pelo desequilíbrio. A coisa mais útil que a ficção real chamada um povo pode fazer é resistir a civilizar-se por excessos de civilização. Existir é não se deixar matar; ser civilizado é inventar reacções para os estímulos que excedem já a reacção possível, isto é, inventar reacções artificiais, quem dizer civilizadas, contra a

¹⁷⁴ Depois do Sidonismo, Portugal mergulhou numa fase agitada, sendo o período mais crítico os anos de 1920 a 1926. Em 1921, a 19 de Outubro, foram assassinados políticos de destaque, entre eles António Granjo, Presidente do Conselho de Ministros. As consequências advindas da Primeira Guerra Mundial contribuíram para o agravamento dos problemas económicos e sociais que, juntamente às intrigas de sectores radicais, levaram o país à ditadura militar de 1926.

própria civilização». E mais adiante: «O que faz subsistir nas sociedades? A tradição, a continuidade, a tendência para permanecer, isto é, para não viver. E a tradição, a tendência para permanecer, tem três formas — o apego ao passado, que é a tradição vulgar; o apego ao presente, que é a moda; e o apego ao futuro, que é o ideal social em que se confia. O que faz viver, isto é, não subsistir, nas sociedades? A antitradição, a tendência para não permanecer. E a tendência para não permanecer tem só uma forma — o apego ao não-passado, ao não-presente, e ao não-futuro. Isto quer dizer o apego ao abstracto e ao ideal em que *não* se confia. Por isso a força que conserva as sociedades é a inteligência de abstracção e imaginação». Essas ideias já as conhecemos do *Ultimatum* e estão no que o poeta chama de Lei de Malthus da Sensibilidade. Pessoa vai mais adiante e explica quais são as formas da inteligência de abstracção e imaginação: «A inteligência de abstracção e imaginação tem duas formas — a matemática e a crítica. A matemática abstrai de toda a experiência, excepto da essência da experiência; o único critério de verdadeira objectividade que temos é o critério da matematização. A crítica abstrai de toda a experiência, excepto de ela ser nossa; o único critério de verdadeira subjectividade que temos é o da confrontação, não das nossas impressões com as cousas, mas das cousas com as nossas impressões»¹⁷⁵.

O facto é que estes *Apontamentos* acabam por ser uma especulação abstracta, mais um exercício de imaginação de Pessoa. Campos, o poeta-engenheiro, o sensacionista/futurista das *Odes* e da *Saudação a Walt Whitman*, estava afastado, a viver o seu desencanto com o mundo. Depois de 1916, só se lerão versos de Campos datados de 1926 em diante, a concluir pelas datas apostas aos poemas. O próprio Campos tem pena de si:

«Coitado do Álvaro de Campos!
Tão isolado na vida! Tão deprimido nas sensações!
Coitado dele, enfiado na poltrona da sua melancolia!...
Coitado do Álvaro de Campos com quem ninguém se importa!

¹⁷⁵ *Páginas de Estética* (...), pp. 33-35.

Coitado dele que tem tanta pena de si mesmo!...
Nada de estéticas com coração: sou lúcido.
Merda! Sou lúcido»¹⁷⁶.

Os *Apontamentos*, que não conseguem explicar nada, não passam de uma «especulação engenhosa sobre a transponibilidade dos conhecimentos científicos para o domínio da estética, sem relação, porém, com a prática poética»¹⁷⁷. Talvez, no íntimo, Campos desejasse contrapor uma teoria original à de Marinetti; à teoria aristotélica corresponderiam a beleza, a inteligência e a unidade; à arte não-aristotélica, a força, a sensibilidade e a unidade. Como elemento comum a ambas, temos a unidade; entretanto, a unidade da arte aristotélica é «artificial, construída, inorgânica»; a não-aristotélica é «espontânea, orgânica, natural». Estas ideias, Campos as aplica a outras teses contidas no *Ultimatum*. Assim, sobre política: Campos define a democracia como a arte da captação e a ditadura como a arte da subjugação. À primeira corresponderia a arte aristotélica; à segunda a arte não-aristotélica. É evidente, mais uma vez, a simpatia de Pessoa pela ditadura como forma de estado; antes apoiara a ditadura sidonista e exaltara a figura de Sidónio Pais, o Presidente-Rei, como vimos. Alguns anos depois de publicar os *Apontamentos*, escreve um panfleto pelo qual tenta justificar a ditadura militar implantada através do golpe de 1926. De facto, *O Interregno*, de 1928, provocou suspeitas de que Pessoa estivesse incluído entre os preparadores do estadonovismo de 1933. Suspeita infundada, pois o adesismo de Pessoa, como tudo que escreve ou realiza, se reduz a uma concepção estética e/ou ética. Seria impossível aceitar a figura do poeta como um militante activo: a sua militância ocupava um espaço muito pequeno: ia do escritório onde trabalhava ao café Martinho, na Baixa lisboeta. Contudo, há, no *Interregno*, algumas ideias que convém examinar. Diz Pessoa que até à data ninguém pôde falar nacionalmente ou superiormente ao país: os portugueses, políticos ou não-políticos, uns eram escravos da

¹⁷⁶ *Obra Poética*, p. 414.

¹⁷⁷ Cf. Georg Rudolf Lind, *Teoria Poética de Fernando Pessoa*, p. 221.

mentalidade estrangeira, outros escravos da falta de mentalidade própria. O país encontrava-se dividido: metade monárquico e metade republicano, facto que gerava um problema institucional inteiramente irresolúvel. Observava Pessoa:

«Mas quando um país está assim organicamente dividido, metade oposta a metade, está criado o estado de Guerra Civil — de guerra civil pelo menos latente. Assume-a, ordinariamente, em subordinação a um poder político constituído, a um regime. / No nosso caso, porém, precisamente o que falta é um regime. Tem pois a Força Armada que ser ela mesma o Regime; tem que assumir por si só todo o Poder»¹⁷⁸.

Na segunda parte do panfleto, Pessoa estuda as contradições do constitucionalismo inglês, embora credite à Inglaterra um ideal nacional e uma opinião pública espontânea. E acrescenta que, em Portugal, não há ideal nacional nem opinião pública, o que resulta num conflito entre constitucionalismo e a própria nação. Assim, propõe a substituição do regime pelo Estado de Transição. E doutrina:

«Os governantes de um país em um período destes, têm pois que limitar a sua acção ao mínimo, ao indispensável. Ora o mínimo, o indispensável social é a ordem pública, sem a qual as mais simples actividades sociais, individuais ou colectivas, nem sequer podem existir. (...) Se uma nação fosse uma aldeia, bastaria a polícia; como é uma nação, tem que ser a Força Armada inteira»¹⁷⁹.

Na terceira e última parte do *Interregno*, discute o autor o conceito de democracia, que considera a sistematização da anarquia, e o problema da opinião pública, apresentado em sua dicotomia: a opinião de hábito e a opinião intuitiva. Acha Pessoa que o conceito vulgar de democracia, que se baseia na opinião pública e na soma das opiniões individuais fornecidas pela inteligência, é erróneo. Argumenta Pessoa que não há opinião que se fundamente na inteligência: ela se assenta ou se funda no instinto, no hábito, na intuição. É a opinião de hábito que mantém e

¹⁷⁸ *Obras em Prosa*, Rio de Janeiro, Cia. José de Aguiar Editora, ^s1974, p. 604.

¹⁷⁹ *Obras em Prosa*, ed. cit., p. 609-610.

defende as sociedades; já na intuição se funda aquela opinião com que se promove o progresso nas sociedades, mas, se a de hábito a não equilibrar, também ocorrerá a desintegração delas. É, portanto, no equilíbrio de forças opostas que se poderá governar e construir um país. Um país unânime numa opinião de hábito não seria um país — seria gado. E um país unânime numa opinião de intuição também não seria um país — seria sombras. Escreve Pessoa:

«O progresso consiste numa média entre o que a opinião de hábito deseja e o que a opinião de intuição sonha. Figurou Camões, nos *Lusíadas*, e em o *Velho do Restelo* a opinião de hábito, em o *Gama*, a opinião de intuição. Mas o Império Português nem foi a ausência de império que o primeiro desejara, nem a plenitude de império que o segundo sonharia. Por isso, por mal ou por bem, o Império Português pôde ser»¹⁸⁰.

Conclui o panfleto: a Doutrina do Interregno é a justificação da Ditadura Militar, pois só a Força Armada possui um carácter social, tradicional e que por isso mesmo não é ocasional nem desintegrante.

Prado Coelho chama a atenção para o comportamento político (público) de Pessoa e o pensamento político do escritor¹⁸¹. Não se devem confundir as duas coisas; ainda bem, pois o pensamento político de Pessoa é fortemente reaccionário. *O Interregno*, se lido hoje, entusiasmaria qualquer candidato a instalar um regime de força. Como é possível, pois, conciliar o imenso poeta que Fernando Pessoa foi com o seu pensamento político, francamente direitista? São contradições que se podem explicar através de tantas contradições e/ou mistificações de Pessoa e seus heterónimos, e, especialmente, através dos inéditos que vieram recentemente à luz. Quanto mais contraditório mais verdadeiro, escrevera o poeta. E parece que assim conduziu o seu comportamento político. Em 1933, é elogiado pelo jornal *A Revolução*, diário do nacional-sindicalismo, cujos modelos — escreve Alfredo Margarido — eram o fascismo italiano e o nazismo anti-semita,

¹⁸⁰ *Obras em Prosa*, ed. cit., p. 614.

¹⁸¹ Nota ao artigo de Alfredo Margarido, «Sobre as posições políticas de Fernando Pessoa», em *Colóquio/Letras*, n.º 23, Janeiro de 1975, p. 68.

alemão, pela publicação da colectânea de poemas sob o título *Mar Português*, aparecida alguns anos antes na revista *Contemporânea*. O jornal anuncia a republicação do poema, com uma pequena nota introdutória de Augusto Ferreira Gomes, onde se lê: «No nosso artigo de ontem, sob o título ‘É necessário renovar a mentalidade portuguesa’, no qual citamos as palavras ponderadas, como sempre, do Dr. Salazar: ‘Se não constituirmos outro espírito nacional, uma mentalidade nova, esse passado que nós dizemos não voltar, voltará por certo’ — mostramos que, tendo sido resolvido pelo Ministério da Instrução recomendar e aconselhar nas escolas e liceus do país a leitura do poema, *A História Maravilhosa de Nun’Álvares*, de Zuzarte de Mendonça Filho, ao mesmo tempo que se considera essa obra de utilidade nacional, se esqueceu um outro poema — *Mar Português* de Fernando Pessoa — de incontestável superioridade, de incontestável elevação espiritual, de incontestável patriotismo e de incontestável utilidade nacional»¹⁸².

Vimos, no capítulo dedicado à análise do *Ultimatum*, numa das notas sobre o nascimento de Álvaro de Campos, que, ora a naturalidade é lisboeta, ora é algarvia. Sabemos, também, das homenagens que os escritores e pintores de Tavira prestaram ao movimento futurista através de «O Heraldo» de Faro. Nuno Júdice atribui a tese do nascimento de Álvaro de Campos em Tavira, ao propósito de Fernando Pessoa em homenagear a província que melhor acolhera a ideia futurista¹⁸³.

Em artigo publicado no *JL*, Alfredo Margarido retoma a questão do nacional-socialismo português, a propósito, também, do jornal de Faro e da colaboração do pintor Lyster Franco e do seu filho Mário Lyster Franco, que participara das últimas manifestações futuristas. Margarido assinala o papel de Lyster Franco no quadro do nacional-sindicalismo, asseverando que «não se pode dizer que os futuristas de Faro estejam,

¹⁸² «Sobre as Posições Políticas de Fernando Pessoa», in *Colóquio/Letras*, n.º 23, Janeiro de 1975, pp. 66-68.

¹⁸³ «O Futurismo em Portugal», in *Portugal Futurista*, edição fac-similada, Lisboa, Contexto Editora, 1982.

pelo menos na aparência, directamente ligados a este surto violento de nacional-sindicalismo. Digo aparente: na verdade, podemos constatar que futurismo e extrema-direita fascista coincidem de maneira total. Ao surto explosivo do futurismo fareense, corresponde uma explosão do nacional-sindicalismo de direita, que se queria mais ‘revolucionário’ que o salazarismo»¹⁸⁴. Em outros termos: entre os camisas-azuis que integram o fascismo português encontravam-se alguns amigos de Fernando Pessoa, e as biografias de Pessoa têm esquecido este facto. Nas relações entre futurismo e fascismo — ainda não devidamente aprofundadas, escreve Luciano de Maria: «L’analisi della concezione e della prassi política futurista e, in particolare, i rapporti tra futurismo e fascismo non sono stati finora sufficientemente approfonditi»¹⁸⁵, cabe apenas referir que algumas práticas de direita foram assumidas por amigos de Fernando Pessoa; quanto ao poeta, preferimos vê-lo como o viu o Professor Prado Coelho, de que falaremos adiante.

Mais tarde, como se sabe, Pessoa reúne a outros poemas os poemas de *Mar Português*, em *Mensagem*, e, com este livro, concorre aos Prémios do Secretariado de Informação Nacional, recebendo o prémio de «segunda categoria». Se Pessoa concordou com o artigo de *A Revolução*, não se pode ver nisso um acto adesismo à política salazarista; quando muito uma pequena contradição entre o comportamento político do escritor e o seu pensamento político. Pessoa é, como se disse, antidemocrático, monárquico, esotérico, anti-reaccionário, anticatólico, anticomunista e liberal-conservador; pelo menos, é o que se deduz na nota biográfica escrita pelo próprio Pessoa em 30 de Março de 1935, oito meses antes da sua morte. O anticatolicismo de Pessoa é francamente oposto ao catolicismo-apostólico e monolítico de 1934. Portanto, os poemas de *Mensagem*, não fazendo a apologia do catolicismo, não estariam ao agrado do ideólogos do regime, e não teria sido essa a causa da concessão do

¹⁸⁴ «A propósito de um Jornal de Faro. Futuristas e Nacional-Socialistas», in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, Ano III, n.º 68, de 27.09 a 10.10.83.

¹⁸⁵ «Marinetti Poeta e Ideologo», in *F. T. Marinetti Teoria e Invenzione Futurista*, Milano, Arnaldo Mondadori, 7 Meridiani, 1983.

prémio de «segunda categoria»? É bem possível que sim, como também é crível que o júri não houvesse decodificado o livro de Pessoa. Depois disso, o poeta veria a distância em que se encontrava do salazarismo; os versos contra o ditador darão conta desse estado.

Os mentores do estadonovismo não poderiam compreender e muito menos decodificar os poemas da *Mensagem*. A propósito, o Professor Ronald Sousa observa: «The presence of selected *Mensagem* poems in what is essentially an Estado Novo propaganda organ does (referência ao editorial do primeiro número de jornal *O Mundo Português*, de Janeiro de 1934, na esteira das considerações político-patrióticas publicadas no Jornal *A Revolução*) of course, indicate ignorance of both the interdependence of the individual poems in *Mensagem* and also the personal referent built into it — not to mention the unrealistically intellectualist nature of the «Quinto Império» that Pessoa foresees and the obvious lack of direct applicability to sociopolitical reality therein manifest»¹⁸⁶.

As ideias de Pessoa, na sua obra literária, funcionam como *formas*, explica Prado Coelho: «e que portanto aderir esteticamente não obriga a aceitar as ideias elaboradas em poesia, o próprio Fernando Pessoa, próximo aqui dos formalistas russos, no-lo ensinou: ‘Na arte, tudo é forma e tudo inclui ideias. Não interessa à opinião da posteridade se um poema contém ideias materialistas, ou idealistas; o que interessa é se elas são elevadas ou não, agradáveis na sua forma — ainda que na sua forma mental e abstracta — ou desagradáveis’». Ora, este mesmo conceito, de Coelho/Pessoa, nós poderemos aplicar às ideias dogmáticas e doutrinárias de Pessoa e Álvaro de Campos: vê-las como formas. Ou, dizendo melhor, como expressão estética de um Pessoa doutrinário. Ou apenas como uma faceta de um homem ambíguo, esquivo, que nunca se dá por inteiro. De um escritor que defende a mentira pela incapacidade de a inteligência captar a verdade («O poeta é um fingidor») e que um inquérito literário, em 1926, afirmara: «De

¹⁸⁶ *The Rediscoverers. Major Writers in the Portuguese Literature of National Regeneration*, The Pennsylvania State University Press, University Park and London, 1981.

instinto, a humanidade odeia a verdade, porque sabe, com o mesmo instinto, que não há verdade, ou que a verdade é inatingível. O mundo conduz-se por mentiras; quem quiser despertá-lo ou conduzi-lo terá que mentir-lhe delirantemente»¹⁸⁷.

Seria mentira ou profecia a entrevista imaginária com o engenheiro naval e poeta futurista Álvaro de Campos, de 1919, revelada nas *Páginas Íntimas?* Nela, o engenheiro-poeta alude à situação em Portugal e à situação na Europa, e através de *pontos-de-vista originalíssimos*, como se lê no texto, excursiona pelo caminho da futurologia e da utopia. Pergunta um repórter também imaginário a Álvaro de Campos o que se haveria de fazer para salvar o mundo. Responde-lhe o poeta:

«Aderir antecipadamente ao futuro império de Israel. Os judeus têm ganha a primeira batalha; ganharam-na em Moscóvia, como ali a perdeu Napoleão. No devido tempo ganharão também o seu Waterloo. A civilização europeia actual está moribunda. Não é o capitalismo, nem a burguesia, nem nenhuma outra dessas fórmulas vazias que está morrendo; é a civilização actual — a civilização greco-romana e cristã. Já nada a pode salvar. Poderíamos pensar, um tempo, em nos salvarmos com a plutocracia industrial, mas como, se a plutocracia industrial está caindo? Se está caindo em proveito da plutocracia financeira?»¹⁸⁸.

Como aderir a esse futuro império de Israel, suponho que ele seja viável, indaga o entrevistador. Responde Campos:

«Desintegrando propositadamente todas as forças contrárias, esforçando-nos por escangalhar a indústria nacional, por aluir o pouco que resta da influência católica (excepto ritualmente não é grande coisa), por substituir uma cultura técnica à cultura clássica, por desintegrar a família no seu sentimento tradicional»¹⁸⁹.

¹⁸⁷ *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, p. 256.

¹⁸⁸ *Páginas Íntimas* (...), p. 421.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 422.

Mas isso seria monstruoso, retruca o entrevistador, como um engenheiro naval pode falar em desintegrar a indústria? Continua o poeta-engenheiro:

«É monstruoso, é; a vida é frequentemente monstruosa. E quanto a eu, engenheiro, falar em desintegrar a indústria, não me refiro à indústria senão como indústria nacional. Não digo ‘desintegrar a técnica’. Devemos criar a humanidade dos técnicos... Alguma coisa disto — antes de toda a orientação neste sentido que tem surgido adentro do bolchevismo, dirigida de cima, de fora, e por mão de mestre —, já eu tinha proclamado a essência no meu *Ultimatum* de 1917, publicado no número único do *Portugal Futurista*, nesse mesmo ano». Mas isso é bolchevismo! — exclama o repórter — «Não é, e é. Não é bolchevismo porque nada vai aqui de interesse pelas plebes, pelos operários, que devem ser reduzidos a uma condição de escravatura ainda mais intensa e rígida que aquilo a que eles chamam a ‘escravatura’ capitalista. A massa humana deve ser compelida a amalgamar-se numa classe composta do actual proletariado e dos restos das classes médias»¹⁹⁰.

Não deixa de ser curiosa, neste trecho, uma certa perspectiva marxista quando Pessoa prevê o amálgama do que ele chama de restos das classes médias com o operariado, constituindo, assim, um imenso proletariado. De facto, um dos trechos mais memoráveis de *O Capital*, de Marx, descreve as etapas que conduziriam a essa situação: «Enquanto há uma diminuição progressiva do número de magnatas capitalistas, ocorre um aumento correspondente na massa da pobreza, opressão, escravização, degenerescência e exploração. Mas, ao mesmo tempo, há uma intensificação crescente da classe operária — uma classe que se torna cada vez mais numerosa e é disciplinada, unificada e organizada pelo próprio mecanismo do método capitalista de produção. O monopólio capitalista se transforma num estorvo para o método de produção que floresceu com ele e sob o seu domínio. A centralização dos meios de produção e a socialização do trabalho chegam a um ponto em que se revelam incompatíveis com a sua carapaça capitalista. Esta se rompe. Soa o dobre de finados da

¹⁹⁰ *Páginas Íntimas* (...), pp. 422-423.

propriedade privada capitalista. Os exploradores são expropriados»¹⁹¹. As contradições do mundo capitalista levá-lo-iam ao aumento da concentração e do monopólio. A classe média desapareceria, com os pequenos capitalistas sendo engolidos pelos maiores. No fim, restaria apenas um punhado de grandes capitalistas diante duma multidão proletária.

Voltemos à entrevista imaginária do poeta-engenheiro Álvaro de Campos. O entrevistador pergunta-lhe qual seria a relação do império de Israel com o império dos técnicos. Explica o entrevistado:

«Essencialmente, nada. Mas o único império que pode haver é o de Israel, e a única maneira de realizar hoje um império é utilizando a técnica, que é o característico distintivo da nossa época. (...) Todas as civilizações, parece, nascem de um domínio de uma nação sobre a outra, de uma classe sobre a outra. Um velho sociólogo, dos mais notáveis, embora esquecido, Stuart Glennie, expôs há uns bons trinta anos esta teoria»¹⁹².

Indaga ainda o repórter sobre a natureza do judaísmo, pois parecia-lhe que o perigo judeu era uma madureza de fanáticos. Conclui Álvaro de Campos, com uma genial comparação, irrefutável e simultaneamente profética:

«Nalguma das suas manifestações, é. Mas na essência não é madureza nenhuma. Madureza seria, sem dúvida, a de alguém que no tempo de Tibério ou de Nero se lembrasse de dizer que o Império Romano corria risco de ser absorvido, conquistado, por uma obscura seita judaica chamada o cristianismo»¹⁹³.

Diríamos que o pensamento político aqui manifestado por Álvaro de Campos, embora coerente com alguns pontos de vista já anunciados no *Ultimatum*, é completamente oposto, por exemplo, à sua doutrina de *O Interregno*. Não é reaccionário, nem direitoista. É profético e... futurista.

¹⁹¹ Cf. Roberto B. Downs, *Livros que Revolucionaram o Mundo*, Porto Alegre, Editora Globo, 1977, p. 107.

¹⁹² *Páginas Íntimas* (...), p. 423.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 424.

É bem possível que, guardada durante anos, no célebre baú, e somente há alguns anos revelada, essa entrevista profética-futurista não passe também de uma mistificação. Mas, nesse fingimento, podem ser pinçadas algumas certezas — para o nosso tempo, é claro. Pessoa/Campos diz que os judeus ganharam a batalha de Moscóvia e, no devido tempo, terão o seu Waterloo. O texto é datado de 1919; dois anos antes os bolchevistas haviam invadido o Palácio de Inverno, implantado o regime comunista na Rússia, transformando um país aristocrático e feudal na República dos Sovietes. O Waterloo dos judeus/bolchevistas ainda estaria para acontecer? É também um exército de futurologia. A civilização grego-romana-cristã, a decantada civilização ocidental, contudo, está a morrer. Nem o capitalismo, nem a burguesia a poderão salvar. Só a humanidade dos técnicos, dominando todas as forças vitais da natureza, transforma-a e colocando-a a serviço não de uma classe, mas de todos os homens, como imaginou um outro utopista, Sir Francis Bacon, na sua *Nova Atlântida*.

Os entusiasmos de Álvaro de Campos pelo mundo das sensações serão tão breves como breve foi o movimento futurista em Portugal. Já dissemos que entre os poemas de Campos há um hiato enorme; de facto, entre 1916 e 1926, são dez anos de total isolamento, de desencanto, da autoconsciência de ter falhado, da recusa a quaisquer estéticas. Por fim, o sensacionismo/futurismo do poeta ficou reduzido aos poemas publicados em *Orpheu* e à sua participação no *Portugal Futurista*. Entre as duas revistas medeiavam dois anos: 1915-1917, anos de agitação, de manifestos e proclamações, de espectáculos e exposições, de cartas e artigos em jornais (pró e contra o movimento), de atitudes clownescas e sensacionistas, de memoráveis conversas e discussões nos cafés de Lisboa, de atitudes arbitrarias por parte da censura, de uma experiência presidencialista que leva o país à ditadura, do envolvimento do país na guerra contra a Alemanha, do suicídio de Sá-Carneiro num hotel em Paris, dos delírios de Ângelo de Lima, Almada Negreiros e Santa-Rita Pintor, das participações ora tímidas ora audaciosas de Álvaro de Campos, da afirmação da vanguarda futurista, que tenta colocar Portugal no trilho da época moderna, do

jazz-band, do *music-hall*, da pintura cubista, do desenvolvimento industrial e técnico, das comunicações de massa, através do cabo submarino, do rádio e do cinema, do mundo das cores e sons, dos cartazes e dos anúncios luminosos, negando o conformismo e o apego a um passado de glórias que não resolvem os problemas do presente, apresentando uma nova proposta de arte para substituir uma literatura oficializada e emoliente. Foram esses dois anos muito significativos para as novas gerações; na raiz desses anos podem encontrar-se os indícios de novas manifestações de modernismo, de novas atitudes de vanguarda, que irão irromper em outros movimentos tão importantes como foi o futurismo. Álvaro de Campos despedia-se do futurismo, ironicamente, ao saber da nomeação de Marinetti para a Real Academia de Itália, em 1924, por ocasião do primeiro congresso futurista realizado em Milão. A essa altura nada restava do Marinetti de 1909 e 1911: a obra literária do escritor havia terminado com o advento do fascismo. O novo Marinetti é agora o pensador político admirado por Mussolini, a quem dedica o *Canto eroi e macchine della guerra musoliniana*. Desaparecera o anticonformismo do italiano, que cede lugar, cada vez mais, ao adesismo político. É assim que Pessoa/Campos despede-se do futurismo:

«Lá chegam todos, lá chegam todos...
Qualquer dia, salvo venda, chego eu também...
Se nascem, afinal, todos para isso...

Não tenho remédio senão morrer antes,
Não tenho remédio senão escalar o Grande Muro...
Se fico cá, prendem-me para ser social...

Lá chegam todos, porque nasceram para isso
E só se chega ao Isso para que se nasceu...
Lá chegam todos...
Marinetti, académico...

As Musas vingaram-se com focos eléctricos, meu velho,
Puseram-te por fim na ribalta da cave velha,

E a tua dinâmica, sempre um bocado italiana, f-f-f-f-f-f-f...»¹⁹⁴.

Parece-nos, a esta altura, que poderíamos aqui colocar o problema do fingimento de Pessoa, uma maneira muito sua de compreender o mundo, na viagem que enceta em torno de si, dos outros e do seu tempo, na tentativa de se explicar e de explicar o que se passa à sua volta, como poeta e pensador. Um dos testemunhos de Pessoa, em carta dirigida a Adolfo Casais Monteiro, serve-nos a propósito. Escreve Pessoa:

«O que sou essencialmente — por detrás das máscaras involuntárias do poeta, do raciocinador e do que mais haja é dramaturgo. O fenómeno da minha despersonalização instintiva (...) conduz naturalmente a essa definição. Sendo assim, não evoluo, viajo. (...) Vou mudando de personalidade, vou (aqui é que pode haver evolução) enriquecendo-me na capacidade de criar personalidades novas, novos tipos de fingir que compreendo o mundo, ou, antes, de fingir que se pode compreendê-lo. Por isso dei essa marcha em mim como comparável não a uma evolução, mas a uma viagem: não subi de um andar para outro, segui, em planície de um para outro lugar. Perdi, é certo, algumas simplezas e ingenuidades, que havia nos meus poemas de adolescência, isso, porém, não é uma evolução, mas envelhecimento»¹⁹⁵.

O pensador e o «sociólogo», o especulador de sistemas e ideias políticas e filosóficas, que assume, aqui e acolá, posições tão contraditórias e, por vezes, extremamente ambíguas tem que ser visto, lido e analisado de acordo com o depoimento feito a Adolfo Casais Monteiro, a quem se deve, no Brasil e em Portugal, o impulso dado aos estudos pessoanos. Foi Casais Monteiro um dos maiores, senão o maior divulgador da poesia de Pessoa entre nós.

Quem bem compreendeu o «sociólogo» Fernando Pessoa e a metáfora representada pela viagem, na carta dirigida a Casais Monteiro, foi Joel Serrão: «com efeito, a ‘viagem’ é metáfora bem apropriada àquilo que foi o desenvolvimento do projecto poético-cultural de

¹⁹⁴ *Obra Poética*, ed. cit., p. 415.

¹⁹⁵ Carta a Adolfo Casais Monteiro, in *Páginas de Doutrina Estética*, ed. cit., p. 275.

Pessoa seja relativamente a si próprio, seja no que concerne à sua inclusão numa dada fase da cultura europeia, seja ainda à sua relação com a Pátria, isto é, com Antero, com Pascoaes, mas sobretudo consigo mesmo nas entressonhadas lonjuras do Quinto Império a haver, em Pentecostes da universalidade ‘portuguesmente’ assumida (...) só as viagens caracterizam, afinal, tanto os itinerários poéticos como os de ‘sociólogo’ (...) Porque, importa esclarecer desde já: nenhum, mas nenhum mesmo, dos escritos sociologicamente políticos de Pessoa se conclui nos termos de uma obra acabada. Tudo se reduziu sempre a esquemas, a apontamentos mais ou menos elaborados, a notas para desenvolver oportunamente»¹⁹⁶.

Julgamos, para encerrar este capítulo final, que nada há a acrescentar.

¹⁹⁶ «Fernando Pessoa, cidadão do Imaginário», in *Fernando Pessoa — Ultimatum e Páginas de Sociologia Política*, Lisboa, Ática, 1980.

13. CONCLUSÃO

O Futurismo é o primeiro movimento artístico de vanguarda a integrar explicitamente o futuro no presente. Em Portugal, o Futurismo, como movimento radical, teve uma existência muito breve, na verdade quase oito meses, entre a conferência-manifesto do Teatro República, escrita e lida por Almada Negreiros, e a publicação do primeiro e único número da revista *Portugal Futurista*. É certo que, em 1921, apareceu o manifesto *Nós*, de António Ferro, sensacional e burlesco, logo posto fora do mercado e ausente até mesmo da bibliografia do autor; em 1922, o mesmo António Ferro vai a São Paulo e faz a conferência, modernista, sobre *A Idade do Jazz-Band*; em 1923, Álvaro de Campos volta a escrever um novo manifesto, em forma de aviso, em que protesta contra a campanha feita por alguns estudantes moralistóides, que se insurgiram contra a reedição das *Canções* de António Botto (a editora que lançou o volume, Olisipo, havia sido fundada por Fernando Pessoa); em 1925, surge um novo manifesto (tardio) assinado pelos quatro de Coimbra: *Oscar* (Mário Coutinho), *Pereira-São-Pedro* (*Pintor*) (Celestino Gomes), *Tristão de Teive* (Abel Almada) e *Príncipe de Judá* (António Navarro). O Aviso por Causa da Moral ressuscita o sensacionista/futurista Álvaro de Campos. Com efeito, resultou o manifesto do facto de Fernando Pessoa ter sido atingido na sua vida de editor, daí o protesto contra a apreensão da edição das *Canções*, por parte da censura. O *Aviso*, que foi impresso num rectângulo de papel com o reverso branco, é hoje peça rara. O Manifesto dos Quatro de Coimbra anuncia um novo movimento nas artes em Portugal: o clima poético e literário da revista *Presença*, cujo primeiro número, aparecido em 1927, traz o notável artigo de José Régio sobre *Literatura Viva*. Contudo, o Manifesto, no seu aspecto gráfico, utilizando vários tipos de letras, rompendo também com a sintaxe clássica, trazendo epígrafes de

Marinetti, Sá-Carneiro e Matisse, está de acordo com a estética revolucionária futurista:

«O Som não é ôko e tem dentro a alma vibrátil do Ser, da Existência animika. A Luz é pouka e o Som é o KUASI da Luz ke-falta. Por isso o som é Luz em princípio. Sendo o Som o KUASI da Luz-ke-falta, o artista é a grifagem desse som ke completa a Luz-ke-falta. Assim, o *artista* é essa Luz-ke-falta, preenchida em Som, mais a LUZ-TODA. Assim, o Artista é toda a Luz, todo o SOM e todo o Universo. Logo, artista = toda a Luz + todo o Som + toda a cor > que Universo»¹⁹⁷.

O Futurismo em Portugal teve dois aspectos singulares: nacionalismo e universalismo. O Manifesto de Almada Negreiros tem, como vimos, um tom nacionalista e é a favor da guerra para superar o estágio de atraso em que se encontra Portugal; em Álvaro de Campos o tom é mais universalista e antibelicista. O activismo estético e programático utiliza todos os meios de comunicação então possíveis: o teatro, o jornal, os manifestos, a literatura, as artes plásticas e a revista. Nesse aspecto o Futurismo português possui uma dinâmica de organização como os movimentos futuristas italiano e russo. O movimento de *Orpheu* é também um movimento de vanguarda e precursor do movimento futurista. Sá-Carneiro e Santa-Rita Pintor são os introdutores do Futurismo como movimento de vanguarda estética europeia. O *Orpheu* tem mais características de vanguarda literária que de vanguarda ideológica. Há uma interferência devastadora do Futurismo em todas os domínios da arte, como bem observou Ana Hatherly: «o seu carácter de unanimidade da renovação violenta ou da violência da renovação é o traço mais característico do Movimento e é ele que vai propagar-se no futuro, servindo de modelo de acção para os Movimentos de Vanguarda subsequentes; dá origem a uma cisão autêntica dentro da literatura contemporânea, que passa a ser marcadamente a que é praticada por indivíduos deliberadamente isolados e a que é praticada por indivíduos que se associam, pelo

¹⁹⁷ Cf. Petrus, *Os Modernistas Portugueses*, pp. 103-117.

menos à partida, em grupos, formando um Movimento»¹⁹⁸. É notória a influência que o Futurismo, ainda que breve, exerceu nos movimentos de vanguarda que se seguiram, notadamente no surrealismo. O primeiro Modernismo, que abrange um período maior, compreendido entre a Primeira Guerra Mundial e o fim da Primeira República Democrática (1915-1926), em termos literários, vai de 1915, data do aparecimento do primeiro número de *Orpheu*, até 1927, quando é publicado o primeiro número da revista *Presença*. Nesse período, distinguem-se diferentes correntes estéticas como o Paulismo, o Interseccionismo, o Sensacionismo e o Futurismo; são também editadas revistas que tratam de divulgar a nova estética modernista: *Orpheu*, 1915 (dois números), *Centauro*, 1916 (um número), *Exílio*, 1916 (um número), *Ícaro*, 1916 (três números), *Portugal Futurista*, 1917 (um número), *Contemporânea*, 1922/1926 (três séries, 13 números), *Bizâncio*, 1923/1924 (seis números), *Athena*, 1924/1925 (cinco números). *A Presença*, agindo como órgão de crítica e também de divulgação das obras e das personalidades literárias do Primeiro Modernismo, deve ser acrescentada a esse elenco. Os seus cinquenta e seis números (1927-1940)¹⁹⁹ constituem uma excelente fonte de pesquisa para avaliação das correntes estéticas vigentes naquele período.

O Futurismo, como se escreveu, teve uma existência efêmera em Portugal. As suas obras muito poucas: a *Ode Triunfal*, que Mário de Sá-Carneiro considera «a obra-prima do Futurismo», a *Ode Marítima* e a *Saudação a Walt Whitman*, de Álvaro de Campos; o poema *Manucure*, de Sá-Carneiro; *A Cena do ódio*, *Mima-Fataxa Sinfonia Cosmopolita* e *Apologia do Triângulo Feminino*, *Litoral*, os contos *K4* *O Quadrado Azul*, *Saltimbancos (Contrastes Simultâneos)* e *A Engomadeira* (novela), de Almada Negreiros. Santa-Rita Pintor não

¹⁹⁸ *O Espaço Crítico — do simbolismo à vanguarda*, Lisboa, Editorial Caminho, 1979, pp. 67-68.

¹⁹⁹ Na verdade, houve duas séries da revista *Presença*. A primeira, vai de 1927 e 1939. Neste último ano, inicia-se uma nova série, com formato diferente e maior número de páginas, de que saíram apenas dois números: o 1.º no mês de Novembro de 1939 e o segundo em Fevereiro de 1940.

passou de um divulgador e vedeta do movimento; Amadeo de Souza-Cardoso, a sua expressão plástica. *O Manifesto Anti-Dantas* é o estopim da revolução futurista. Todavia, a parte mais substancial do futurismo português está contida no único número de *Portugal Futurista*, que reproduz os textos lidos no Teatro República. Sá-Carneiro, Amadeo de Souza-Cardoso e Santa-Rita Pintor têm uma existência breve como o movimento: Sá-Carneiro mata-se em 1916, Amadeo de Souza-Cardoso e Santa-Rita Pintor falecem em 1918, moços ainda, Raul Leal, o apóstolo Henoch, da doutrina paracletiana, criador do Sindicalismo Personalista, autor da *Sodoma Divinizada*, morre louco e na miséria. Restam, pois: Almada Negreiros, que ainda terá uma longa vida activa, e Fernando Pessoa, que viverá até 1935. O Futurrismo de Pessoa, já falámos, está patente nos poemas e manifestos sensacionistas de Álvaro de Campos. Os poemas são inspirados na obra literária de Walt Whitman e Marinetti, todavia escritos com genialidade: como tudo o que Pessoa faz, mostram uma faceta explosiva, dinâmica, simultaneamente cáustica e lírica da aventura humana, no mar e no universo mecanizado das cidades estonteantes com o progresso e com a vida. Os manifestos são invectivos, actualizam os contemporâneos de Pessoa que desconhecem a literatura europeia, são proféticos, e delirantes, sempre estimulantes, mesmo quando Pessoa está a mistificar e a fingir: mostram a diversidade do poeta que brinca com as ideias e nos propõe teses que integram o futuro no presente ou simplesmente defendem utopias criadoras. Pessoa, mais tarde, tão desiludido como cansado, escreverá no poema *Lisbon Revisited* estes versos: «*Não me tragam estéticas! / Não me falem em moral! / Tirem-me daqui a metafísica!*», e dirá, contraditoriamente, em carta ao seu amigo Cortes Rodrigues:

«Tanta saudade — cada vez mais tanta! — daqueles tempos antigos do *Orpheu*, do paulismo, das intersecções e de tudo mais que passou!»²⁰⁰.

²⁰⁰ *Cartas a Armando Cortes-Rodrigues*, p.116.

Almada Negreiros é a figura capital do movimento futurista; nele há uma alegria de viver que se extravasa em todas as suas criações. A sua obra estende-se por um longo período: 1911, data do primeiro desenho, e 1969, quando realiza a sua última obra e testamento espiritual, o painel *Começar*, para a Fundação Calouste Gulbenkian. Nesses sessenta anos, Almada foi o artista plástico, o poeta, o ficcionista, o crítico, o inovador, o dramaturgo. Ingénuo e primitivo, aliou a intuição ao espírito crítico. A sua obra literária, iniciada com o poema *Rondel de Além Tejo*, de 1913, compreende um romance, *Nome de Guerra*, contos, poemas, artigos de crítica, textos de intervenção, ensaios e peças de teatro. O projecto de Almada é um projecto que avança para o futuro, e só para o futuro, com um ultimato e como ultimato. E nisto — escreve Ernesto de Souza — «nesta abertura» é «que reside a modernidade e o interesse actual de Almada Negreiros». E acrescenta, depois de entrevistar Almada: «falava nos dez anos que lhe faltavam, *ainda*, para completar — o quê? Num criador sem programa, ou cujo único não-programa, franca e publicamente declarado, era COMEÇAR, dez anos só pode ser o Futuro, o futuro dos futuristas. Esse mesmo, se descermos ao fundo das intenções que não podem estar contidas nas palavras de um qualquer manifesto, mas numa constelação conjuntural se me permitem o paradoxo, isto de constelações, afinal, é sempre um ponto de vista. Mas nesse ponto de vista tem que se abranger um Maiakovski, como um Boccioni, Marinetti ou Almada; a industrialização nascente e possível da Itália, o impacte social russo, e a ‘indiferença’ portuguesa. (A tendência dadaísta do futurismo português, já lucidamente assinalada, é um equívoco mais, Pessoa e Almada, para só citar esses dois, foram construtores de tendência, uma ‘geração construtiva’. A destruição situou-se sempre, em Almada Negreiros, ao nível do processo e da impossibilidade de programa. Ultimatum, sim, mas para o futuro. Os próximos dez anos, o futuro... O humor também; aquele que acompanhou os primeiros passos da nossa modernidade, e que não era puro pretexto)»²⁰¹.

²⁰¹ «Chegar Depois de Todos com Almada Negreiros», in *Colóquio*, Revista de

Tem-se dito que o futurismo foi programa e não obra. Parece-nos muito simplista esta afirmativa. Primeiramente, se só programa, foi um programa de inovação radical que modificou todas as artes e ensejou o aparecimento ao longo do século de movimentos vanguardistas. Foi um programa que nasceu com a revolução dos meios de comunicação; se projectou ideias desconexas, utópicas, delirantes e arbitrarias, isto é outra coisa. Pode-se dizer também que, recusando o passado, o futurismo aboliu uma esperança do futuro, encerrando-se num recinto sem saída, tornando-se inócuo. Pode-se chamar Marinetti de mitómano, e Almada Negreiros de *clown*. Mas não se pode deixar de reconhecer que o movimento representou, pelo menos no caso português, um corte asséptico na cultura estratificada, actualizando o país, mesmo à força da gargalhada. Tem-se guardado também do movimento a ideia de escândalo, em que avultam a pintura cubista, os bailados russos, os manifestos de Marinetti, as sensações plásticas da moda lançada pelos artistas recém-chegados de Paris, os *potins* dos jornais. Pouco se tem estudado esse período e não se deu a devida atenção às narrativas de Almada, como se ignorou grande parte da obra literária de Marinetti. Em 1954, quarenta e cinco anos depois do Manifesto Futurista, escrevia-se no semanário italiano *La Fiera Letteraria*: «F. T. Marinetti é um dos escritores menos lidos e mais desfigurados do nosso tempo». «Ora o que urge fazer em relação a Marinetti, mais do que a qualquer outro escritor de vanguarda, é destrinçar o que na sua obra há ‘de vivo e de morto’, se é que esta expressão de Croce o mais irredutível adversário de quantos teve o fascismo — segundo Hegel pode ser aplicada ao herói futurista e ao seu movimento»²⁰². Pode e poderia: ninguém conhece, na actualidade, a obra literária de Marinetti: romances como *Otto anime in una Bomba*, *Mafarka il futurista*, *L’Aeroplano del Papa*, *Un ventre di donna* e *L’isola dei baci* são completamente desconhecidos. O mesmo critério se poderá aplicar à obra de Almada Negreiros, que é a mais substancial entre os futuristas

Letras e Artes, n.º 60, Outubro de 1970, p. 47.

²⁰² Cf. Guillermo de Torre, *ob. cit.*, I, p. 149.

portugueses. Torná-la mais conhecida e divulgada, eis um bom programa a cumprir.

Os futuristas portugueses (sensacionistas como Álvaro de Campos e Sá-Carneiro, mesmo pela blague; utopistas como Raul Leal, excêntricos como Santa-Rita Pintor e Amadeo de Souza-Cardoso; e futuristas e tudo como Almada Negreiros) projectam nos seus trabalhos a linguagem inovadora do futurismo: as onomatopeias, as palavras em liberdade, sem pontuação, os artifícios tipográficos; escrevem com o ritmo da velocidade, da cor e da luz; em suas obras, as palavras adquirem novos significados para além da informação e do pensamento. A semiótica e a linguística exercem nelas um papel importantíssimo: «se logra impedir que el pensamiento o la información se agote en las expresiones verbales o alcance solamente los conceptos, que encierran, sin penetrar hacia sus referencias objetivas, que constituye la existencia siempre significativa para el hombre, y a la vez, siempre cambiante»²⁰³.

Por outro lado, cabe, mais uma vez, assinalar a importância fundamental da revista *Orpheu*, no Primeiro Modernismo. Esse facto é reconhecido por todos os críticos e estudiosos da literatura portuguesa. Mesmo que, no seu conteúdo, a revista não tenha sido apenas e somente uma revista de vanguarda, ela sacudiu o torpor em que modorrava a sociedade lisboeta e o meio académico. Não se pode deixar de reconhecer que Fernando Pessoa, Sá-Carneiro, Santa-Rita Pintor e Almada Negreiros romperam com a tradição. Mesmo que aceitemos o carácter ambíguo do sensacionismo, como uma das facetas do futurismo literário português, os «doidos de *Orpheu*» cumpriram um papel decisivo: o de colocar Portugal no trilho da modernidade e em contacto com as ideias progressistas dos movimentos de vanguarda.

Assim reconhece David Mourão-Ferreira: «Em Março de 1915, muito poucas pessoas, certamente, terão sequer suspeitado de que esse primeiro número da revista *Orpheu* assinalava o início de uma nova

²⁰³ Cf. Luís Alberto Warat, *El Derecho y su Lenguaje*, Buenos Ayres, Cooperadora de Derechos y Ciencias Sociales, 1976, p. 34.

época na história da poesia portuguesa — e de que pelo menos três dos seus colaboradores viriam a ser os vultos tutelares da poesia do futuro. Esse futuro de então — é o nosso presente»²⁰⁴.

Ideologicamente, em oposição à democracia burguesa, os futuristas portugueses foram monárquicos (por uma monarquia anti-hereditária e antitradicional), nacionalistas e universalistas (variando o seu nacionalismo entre posições nitidamente fascistas e profeticamente esquerdistas), anticatólicos e agnósticos. Os anos de 1915-1917 são politicamente explosivos: há dois golpes militares, o primeiro em 1915, com o General Pimenta de Castro; o segundo em 1917, com Sidónio Pais. Breve, a ditadura do primeiro durou quatro meses; quase um ano a do segundo. Em 1917, Portugal entra na guerra e sofre pressões da direita clerical, monárquica, que se manifesta contra a ida das tropas para a frente dos conflitos. Duas divisões, com cinquenta e cinco mil homens, foram enviadas para a França, no princípio de 1917 e ali se mantiveram até ao Armistício, em Novembro de 1918. A guerra na Europa provocou sérios problemas em Portugal, principalmente nas massas urbanas: aumento do custo de vida e agitação social. Houve séria repressão por parte do governo no Verão e Outono de 1917: a igreja e os monárquicos aproveitam o descontentamento popular e tramam contra a Primeira República. O ministério é chamado de marxista: estava-se em fins de 1917 e, em Outubro, oficiais russos, intelectuais, praças da marinha e do exército, populares atacam o Palácio de Inverno em Petrogrado, instalando um novo regime na Rússia.

Mas há também a alegria de viver, e Almada proclama, em Lisboa, que «nasceu completo» e exorta a «geração portuguesa do século XX à sublime brutalidade da vida», condenando o «medo da morte e todo o sentimento saudoso e regressivo». 1917 é o ano dos futuristas portugueses, o ano da guerra, entendamos: guerra da palavra mais do que conflito entre nações. Como no *front*, só se conseguirá a paz com a

²⁰⁴ *Hospital das Letras*, Lisboa, Guimarães Editores, 1966, p. 168, cit. por Teolinda Gersão.

guerra, seja ideológica, seja gramatical. A guerra da gramática, como pediria Cortázar em 1969, achando necessário criar-se *Vietnames na gramática* ²⁰⁵. Campos, Sá-Carneiro, Almada, este último com maior contribuição, também fizeram a sua guerra das palavras. As alusões políticas latentes nos manifestos poderão conduzir a duas direcções; uma positiva e outra negativa. Maiakovski preferiu a primeira, Marinetti optou pela segunda. A vanguarda literária, pela sua revolta intelectual coloca a *intelligentsia* no lugar que lhe cabe. As suas relações com a vanguarda ideológica podem variar: ora ela pode afinar com os movimentos progressistas, ora com as forças retrógradas. A vanguarda ideológica, por sua vez, não é necessariamente um privilégio de qualquer partido de esquerda, da mesma maneira que «ninguém é dessa vanguarda só por pertencer a qualquer partido de esquerda» ²⁰⁶. Estar com os movimentos progressistas é estar na vanguarda, na guerra da palavra, é fazer guerra a si mesmo, contra a mentira e o erro, contra a ignorância e contra o conformismo.

²⁰⁵ Citado por Arnaldo Saraiva em *A Vanguarda e a Vanguarda em Portugal*, Porto, Portucalense Editora, 1972, p. 23.

²⁰⁶ Cf. Jorge de Sena. Depoimento no Inquérito «Que pensa das relações entre os conceitos de VANGUARDA IDEOLÓGICA e VANGUARDA LITERÁRIA à luz da experiência actual?», em *Colóquio/Letras*, n.º 23, Lisboa, Janeiro de 1975, p. 19.

BIBLIOGRAFIA

- Actas do I Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*. Porto, Brasília Editora, 1978.
- Actas do II Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*. Porto, Brasília Editora, 1985.
- ALVARENGA, Fernando. *A Socialização da Arte em Fernando Pessoa*. Porto, Associação dos Jornalistas e Homens de Letras do Porto, 1984.
- Antologia do Futurismo Italiano. Manifestos e Poemas*. Org., trad., introd. e notas de José Mendes Ferreira. Lisboa, Editorial Vega, 1979.
- BACARISSE, Pamela. *A Alma Amortalhada. Mário de Sá-Carneiro's Use of Metaphor and Image*. London, Tamesis Books Limited, 1984.
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Trad. de António da Costa Leal e Lídia do Valle Santos. Col. Os Pensadores, Vol. XXXVIII. São Paulo, Abril Cultural, 1976.
- BARREIRA, Cecília. *Nacionalismo e Modernismo de Homem Cristo Filho a Almada Negreiros*. Lisboa, Assírio e Alvim, 1981.
- BELKIOR, Silva. *Fernando Pessoa — Ricardo Reis: Os Originais, as Edições, o Cânone das Odes*. Lisboa, Imprensa Nacional — Casa da Moeda/Centro de Estudos Pessoaanos, 1983.
- BENJAMIN, Walter. «A Obra de Arte na Época de suas Técnicas de Reprodução», in *Textos Escolhidos* de W. Benjamim, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno e Jürgen Habermas. Trad. de José Lino Grunwald. Col. Os Pensadores, vol. XLVIII. São Paulo, Abril Cultural, 1975.
- BERNARDINI, Aurora Fornoni. *O Futurismo Italiano*. Col. Debates. São Paulo, Editora Perspectiva.
- BLANCO, José. *Fernando Pessoa Esboço de uma Bibliografia*. Lisboa, Imprensa Nacional — Casa da Moeda/Centro de Estudos Pessoaanos, 1983.
- CAMUS, Renaud e DUPRAC, Denis. «Positivement Personne», in *Fernando Pessoa Poète Pluriel (1888-1935)*. Paris, Les Cahiers, Centre Georges Pompidou et Éditions de la Différence, 1985.
- CASTRO, E. M. de Mello e. «Maiakovski e uma possível leitura marxista», in *Essa Crítica Louca (1955-1979)*. Lisboa, Moraes Editores, 1981.
- *As Vanguardas na Poesia Portuguesa do Século Vinte*. Biblioteca Breve. Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980.

- «Inquérito: Que pensa das relações entre os conceitos de vanguarda ideológica e vanguarda literária à luz da experiência actual?», in *Colóquio / Letras*. N.º 23, Lisboa, Janeiro de 1975.
- CENTENO, Y. K. *Fernando Pessoa: o Amor, A Morte, A Iniciação*. Col. Ensaios. Lisboa, A Regra do Jogo, 1985.
- CIDADE, Hernâni. «Almada Negreiros há meio século», in *Colóquio*. Revista de Letras e Artes, n.º 60, Lisboa, Outubro de 1970.
- COELHO, Jacinto do Prado. *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*. Lisboa/São Paulo, Verbo — Edusp, s. d.
- (dir.) *Dicionário das Literaturas Portuguesa, Brasileira e Galega*. Porto, Figueirinhas, 1960.
- «O nacionalismo utópico de Fernando Pessoa», in *A Letra e o Leitor*. Lisboa, Moraes Editores, 21977.
- «Nota ao artigo de Alfredo Margarido sobre as posições políticas de Fernando Pessoa», in *Colóquio/Letras*, n.º 23, Lisboa, Janeiro de 1975.
- «Les Relations entre la Langage et le Réel dans le Premier Modernisme Portugais», in *Actes du VIII Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparé*. Budapest, s. d.
- CORTEX, Francisco. «Um inédito de Fernando Pessoa», in *Colóquio/Letras*, n.º 48, Lisboa 1968.
- DAIX, Pierre. *Crítica Nova e Arte Moderna. Ensaio*. Trad de Amílcar de Garcia. Col. Perspectivas do Homem, vol. 78. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971.
- DOWNS, Roberto B. *Livros que Revolucionaram o Mundo*. Porto Alegre, Editora Globo, 1977.
- ECO, Umberto. *Obra Aberta. Forma e Indeterminação nas Poéticas Contemporâneas*. Trad. de Giovanni Cutoio. Col. Debates, vol. 4. São Paulo, Editora Perspectiva, 1971.
- EIKHENBAUM, B. et alii. *Teoria da Literatura. Formalistas Russos*. Org., apres. e apêndice de Dionísio de Oliveira Toledo. Pref. de Boris Schnaiderman. Trad de Ana Maria Ribeiro et alii. Porto Alegre, Editora Globo, 1971.
- FAGUNDES, Francisco Cota. «The search for the self: Álvaro de Campo's 'Ode Marítima'», in *The Man who never was. Essays on Fernando Pessoa*. Providence, RI, 1982.
- FERREIRA, Alberto. *Perspectiva do Romantismo Português (1833-1865)*. Col. Margens do Texto, vol. 5. Lisboa, Moraes Editores, 21971.
- FERREIRA, José Medeiros. «Os Militares e o regime democrático — o MFA: uma intervenção militar singular», in *Seminário 25 de Abril — 10 anos depois*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.
- FERRO, António. *A idade do Jazz-Band*. São Paulo, Monteiro Lobato & Cia. Editores, 1923.

- FIGUEIREDO, Fidelino de. «Saudosismo e Integralismo», in *Estudos de Literatura*. Terceira série (1918-1920). Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1921.
- FRANÇA, José-Augusto. «No Cinquentenário do Futurismo em Portugal», in *Colóquio*, n.º 44 (4-11), Lisboa, Junho de 1967.
- *O Modernismo na Arte Portuguesa*. Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1979.
- *Almada Negreiros, o português sem mestre*. Lisboa, Estúdio Cor, 1974.
- GERSÃO, Teolinda. «Para o estudo do futurismo literário em Portugal» in *Portugal Futurista*, ed. fac-similada. Lisboa, Contexto Editora, 1981.
- GUERRA, Maria Luísa. *Ensaio sobre Álvaro de Campos*. Vol. 1. Lisboa, Empresa Literária Fluminense, 1969.
- GUIMARÃES, Fernando. *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*. Col. Temas Portugueses Lisboa, Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 1982.
- GUYER, Leland Robert. *Imagística do Espaço Fechado na Poesia de Fernando Pessoa*. Trad de Ana Hatherly. Lisboa, Imprensa Nacional — Casa da Moeda/Centro de Estudos Pessoaanos, 1982.
- GÜNTER, Georges. *Fernando Pessoa O Eu Estranho*. Trad de Maria Fernanda Cidrais. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1982.
- HATHERLY, Ana. *O Espaço Crítico — do Simbolismo à Vanguarda*. Col. Nosso Mundo. Lisboa, Editorial Caminho, 1979.
- «Da Intertextualidade na Poesia Experimental», *Colóquio/Letras*, n.º 34, Lisboa, Novembro de 1976.
- «Visualização do texto — uma tendência universalista da poesia portuguesa», in *Colóquio/Letras*, n.º 35 (5-17), Lisboa, Janeiro de 1977.
- HEIDEGGER, Martin. *Sobre o «Humanismo»*. Carta a Jean Beaufret, Paris. Trad de Ernildo Stein. Col. Os Pensadores, vol. XIV. São Paulo, Abril Cultural, 1973.
- HORKHEIMER, Max e ADORNO, Theodor W. «Conceito de Iluminismo», in *Textos Escolhidos (...)*, Trad. de Zeljko Loparió. Col. Os Pensadores, vol. XLVIII. São Paulo, Abril Cultural, 1975.
- IANNONE, Carlos Alberto. *Bibliografia de Fernando Pessoa*. São Paulo, Editora Quiron, INL/MEC, 2^a1975.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo, Cultrix, 1969.
- JÚDICE, Nuno «O Futurismo em Portugal», in *Portugal Futurista*, ed. fac-similada. Lisboa, Contexto Editora, 1981.
- JUNQUEIRO, Guerra. *Horas de Luta*. Porto, Lello & Irmãos, 1965.
- KREUTZER, Winfried. *Stile der Portugiesischen Lyrik Im 20. Jahrhundert*. Münster Westfalia, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1980.
- LANSON, G. e TUFFRAU, P. *Manuel Illustré d'Histoire de la Littérature Française*. Paris, Librairie Hachette, 1931.

- LEVITA, Francisco. «Negreiros-Dantas — Uma página para a História da Literatura Nacional», in *Os Modernistas Portugueses*. Vol. I — *Do Orpheu à Presença*. Porto, s. d. [1954].
- LIND, Georg Rudolf. *Teoria Poética de Fernando Pessoa*. Porto, Editorial Inova, 1970.
- LISBOA, Eugénio. *Poesia Portuguesa: do «Orpheu» ao neo-realismo*. Lisboa, ICP, 1980.
- LISTA, Giovanni. *Marinetti*. Poètes d'Aujourd'hui. Paris, Éditions Seghers, 1976.
- LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. Vol. II *Época Contemporânea. História Ilustrada das Grandes Literaturas*, vol. VIII. Lisboa, Editorial Estúdios Cor, 1973.
- LOPES, Teresa Rita. *Fernando Pessoa. Le Théâtre de l'Être*. Paris, Éditions de la Différence, 1985.
- «Pessoa, Sá-Carneiro e as Três Dimensões do Sensacionismo», in *Colóquio/Letras*, n.º 4, Lisboa, Dezembro de 1971.
- LOURENÇO, Eduardo. *Fernando Pessoa Revisitado*. Leitura estruturante do drama em gente. Lisboa, Moraes Editores, 1981.
- LYRA, Pedro. *Literatura e Ideologia*. Ensaios de Sociologia da Arte. Petrópolis / Rio de Janeiro. Editora Vozes, 1979.
- MACHADO, Álvaro Manuel. *Quem é quem na Literatura Portuguesa*. Dir. e org. de ... Col. de Maria de Fátima Freitas Morna e Pedro Ferré. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1979.
- «A propósito de um jornal de Faro. Futuristas e Nacional-socialistas», in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa, Ano III, n.º 68, 27.09 a 10.10.1983.
- MARGARIDO, Alfredo. «Sobre as posições políticas de Fernando Pessoa», in *Colóquio/Letras*, n.º 23, Lisboa, Janeiro de 1975, (66-68).
- , «A propósito de um jornal de Faro. Futuristas e Nacional-socialistas», in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa, Ano III, n.º 68, 27.09 a 10.10.1983.
- MARIA, Luciano de. «Marinetti Poeta e Ideólogo». Introdução a *F. T. Marinetti Teoria e Invenzione Futurista*, Milano, Arnoldo Mondadori, I Meridiani, 1983.
- MARINETTI, F. T. *Teoria e Invenzione Futurista*. Milano, Arnoldo Mondadori, I Meridiani, 1983.
- MARIANO, Adrian. «A Vanguarda Histórica da Liberdade», in *Colóquio/Letras*, n.º 34 (5-12), Lisboa, Novembro de 1976.
- MARQUES, A. H. de Oliveira. *História de Portugal*. 2 vols. Lisboa, Pallas Editores, 1973.
- MARTINS, Rocha. «O Chefe do Governo Provisório», in *Ilustração Portuguesa*, n.º 244. Lisboa, 24.10.1910.
- McNAB, Gregory. «Sobre duas intervenções de Almada Negreiros», in *Colóquio/Letras*, n.º 35, Lisboa, Janeiro de 1977.
- MOISÉS, Massaud. *A Literatura Portuguesa*. São Paulo, Cultrix, 1980.

- *Literatura Portuguesa Moderna*. Dir. e org. de ... São Paulo, Cultrix/EDUSP, 1980.
- *Fernando Pessoa e a Poesia de Orpheu*. Separata da Revista da Faculdade de Letras de Lisboa, VI.^a série, n.º 13, 1971.
- MONTALVOR, Luís de. Introdução ao *Orpheu n.º 1*, reedição. Lisboa, Edições Ática, 1959.
- MONTEIRO, Adolfo Casais. *A Poesia Portuguesa Contemporânea*. Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1977.
- MONTEIRO, George. *The Man who never was. Essays on Fernando Pessoa*. Edited with an Introduction by... Gávea-Brown, Providence, RI, 1982.
- MORNA, Fátima de Freitas. *A Poesia de Orpheu*. Apresentação crítica, selecção e sugestões para análise literária. Lisboa, Editorial Comunicação, 1982.
- MOURÃO-FERREIRA, David. *Hospital das Letras*. Lisboa, Guimarães Editores, 1966.
- NEGREIROS, José de Almada. *Obra Completa*. 6 vols. publicados, Lisboa, Editorial Estampa, 1971/1973.
- NEVES, João Alves das. *O Movimento Futurista em Portugal*. Porto, Livraria Divulgação, 1966.
- *Fernando Pessoa o Poeta Singular e Plural*. São Paulo, Editora Expressão, 1985.
- NORO, Maria Manuela. *A geração de Orpheu*. Selecção de textos. Porto Editora, 1978.
- ORPHEU — Reedição do volume I. Lisboa, Edições Ática, 1959.
- Reedição do volume II. Preparação do texto e introdução de Maria Aliete Galhoz. Lisboa, Edições Ática, 1976.
- Reedição do volume III. Preparação do texto, introdução e cronologia de Arnaldo Saraiva. Lisboa, Edições Ática, 1984.
- PARKER, John M. *Three Twentieth-Century Portuguese Poets*. Johannesburg, Witwatersand University Press. 1960.
- PEREIRA, José Carlos Seabra. *Do fim do século ao tempo de Orpheu*. Coimbra, 1979.
- PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Org., introd. e notas de Maria Aliete Galhoz. Biblioteca Luso-Brasileira. Série Portuguesa. Rio de Janeiro, Comp. José Aguilar Editora, 1974.
- *Obras em Prosa*. Org., introd. e notas de Cleonice Berardinelli. Biblioteca Luso-Brasileira. Série Portuguesa. Rio de Janeiro, Comp. José Aguilar Editora, 1974.
- *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa, Edições Ática, 1966.

- *Páginas de Estética e de Teoria Crítica Literárias*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa, Edições Ática, 1966.
 - *Textos Filosóficos*. Estabelecidos e prefaciados por António de Pina Coelho. 2 vols. Lisboa, Edições Ática, 1968.
 - *Cartas a Armando Cortes-Rodrigues*. Introdução por Joel Serrão. 2.^a ed., Lisboa, Editorial Inquérito, s. d.
 - *A Nova Poesia Portuguesa*. Com um prefácio de Álvaro Ribeiro. 2.^a ed., Lisboa, Editorial Inquérito, s. d.
 - *Páginas de Doutrina Estética*. Sel., pref. e notas de Jorge de Sena, 2.^a ed., Lisboa, Editorial Inquérito, s. d.
 - *Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões*. Prefácio, posfácio e notas do destinatário. 2.^a ed., Lisboa, Imprensa Nacional — Casa da Moeda /Centro de Estudos Pessoaanos, 1982
 - *Sobre Portugal. Introdução ao Problema Nacional*. Recolha de textos por Maria Isabel Rocheta e Maria Paula Mourão. Introd. e org. de Joel Serrão. Lisboa, Edições Ática, 1980.
 - *Ultimatum e Páginas de Sociologia Política*. Recolha de textos por Maria Isabel Rocheta e Maria Paula Mourão. Introd. e org. de Joel Serrão. Lisboa, Edições Ática, 1980.
 - *Da República (1910-1935)*. Recolha de textos por Maria Isabel Rocheta e Maria Paula Mourão. Introd. e org. de Joel Serrão. Lisboa, Edições Ática, 1980.
 - *Livro do Desassossego por Bernardo Soares*. vols. Recolha e transcrição dos textos por Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha. Pref. e org. de Jacinto do Prado Coelho. Lisboa, Ática, 1982.
- PETRUS. *Os Modernistas Portugueses. Vol. I — Do Orpheu à Presença*. Antologia organizada por ... Textos Universais. Porto, C.E.P., s. d. [1954].
- PICCHIO, Luciana Stegagno «Clés de Lecture», in *Fernando Pessoa Poète Pluriel (1888-1935)*. Paris, Les Cahiers, Centre Georges Pompidou et Éditions de la Différence, 1985.
- QUADROS, António. *Fernando Pessoa. Vida, Personalidade e Génio*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, ²1984.
- RICARDO, Cassiano, *Arte & INDEPENDÊNCIA*. Apontamentos para uma palestra que seria pronuncia — da em Lisboa, numa Comemoração do Cinquentenário da Semana de Arte Moderna de 22, em São Paulo. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1973.
- RIVAS, Pierre. «Futurisme et Modernisme au Portugal», in *Fernando Pessoa Poète Pluriel (1888-1935)*. Paris, Les Cahiers, Centre Georges Pompidou et Éditions de la Différence, 1985.

- RODRIGUES, Urbano Tavares. «Mário de Sá-Carneiro», in *Dicionário das Literaturas Portuguesa, Brasileira e Galega*. Dir. de Jacinto do Prado Coelho. Porto, Figueirinhas, 1960.
- SANGUINETTI, Edoardo. *Ideologia e Linguagem*. Porto, Portucalense Editora, 1972.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Poesias*. Obras Completas. Lisboa, Edições Ática, 1946.
- SARAIVA, António José e LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. 9.^a ed., Porto, Porto Editora, s. d. [1976].
- SARAIVA, Arnaldo. *Correspondência Inédita de Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa*. Porto, Centro de Estudos Pessoaanos, 1980.
- *A Vanguarda e a Vanguarda em Portugal*. Separata da tradução portuguesa da obra de Edoardo Sanguinetti, *Ideologia e Linguagem*. Porto, Portucalense Editora, 1972.
- «A génese de *Orpheu* e do Modernismo Português e Brasileiro», in *Orpheu: 60 anos*. Vila Nova de Gaia, Biblioteca Municipal, s. d.
- Introdução à leitura de *Orpheu* n.º 3. Lisboa, Edições Ática, 1984.
- SARAIVA, José Hermano. *História Concisa de Portugal*. Lisboa, Publicações Europa-América, 4^a1979.
- SCHNAIDERMAN, Boris. *A Poética de Maiakovski*. Col. Debates. São Paulo, Editora Perspectiva.
- SEABRA, José Augusto. *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1974.
- Introdução à reedição das provas de página de *Orpheu* n.º 3. Porto, 1984.
- *O Heterotexto pessoano*. Ensaios. Lisboa, Dinalivro, 1985.
- SENA, Jorge de. Prefácio a *Páginas de Doutrina Estética de Fernando Pessoa*. 2.^a ed., Lisboa, Editorial Inquérito, s. d.
- *Dialécticas Aplicadas da Literatura*. Lisboa, Edições 70, 1978.
- *Dialécticas Teóricas da Literatura*. Lisboa, Edições 70, 1977.
- *Da Poesia Portuguesa*. Lisboa, Edições Ática, 1959.
- SIMÕES, João Gaspar. *Vida e Obra de Fernando Pessoa. História duma Geração*. 2 vols. Lisboa, Livraria Bertrand, 1951.
- *Heteropsicografia de Fernando Pessoa*. Col. Civilização Portuguesa, n.º 18. Porto, Editorial Inova, 1973.
- *Retratos de Poetas que Conheci*. Obras Completas. Autobiografia. Porto, Brasília Editora, 1974.
- SÉRGIO, António. *Antropologia Sociológica*. Lisboa, 1956.
- SERRÃO, Joel. «Fernando Pessoa, cidadão do Imaginário», in *Fernando Pessoa — Ultimatum e Páginas de Sociologia Política*. Lisboa, Edições Ática, 1980.
- SOUSA, Ronald W. *The Rediscoverers. Major Writers in the Portuguese Literature of National Regeneration*. University Park and London, The Pennsylvania State University Press, 1981.

- Sudoeste*. Cadernos de Almada Negreiros. Reedição fac-similada. Lisboa, Contexto Editora, 1982.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*. Apresentação e crítica dos principais manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje. Petrópolis, Rio de Janeiro, Editora Vozes, ²1973.
- TETRACÓRNIO*. Antologia de inéditos de autores portugueses contemporâneos. Organizada por José-Augusto França. Edição do autor. Lisboa, 1955.
- TODOROV, Tzvetan. *As Estruturas Narrativas*. Trad. de Moisés Baumstein. Col. Debates, Vol. 14. São Paulo, Editora Perspectiva, ²1970.
- TORRE, Guillermo de. *História das Literaturas de Vanguarda*. Trad. de Maria do Carmo Cony. 6 vols. Lisboa, Editorial Presença/Livraria Martins Fontes, ²1972.
- TORRES, Alexandre Pinheiro e MARGARIDO, Alfredo. *As Grandes Correntes da Literatura Contemporânea*. Vol. 2 (*Neo-realismo* por Alexandre Pinheiro Torres. *Novo Romance* por Alfredo Margarido). Lisboa, Edição da Associação dos Estudantes do Instituto Superior Técnico, 1964.
- VERDE, Cesário. «O Sentimento dum Ocidental», in *Líricas Portuguesas*. 1.^a série. Selecção e introdução de José Régio. Lisboa, Portugália Editora, s. d.
- WARAT, Luís Alberto. *El Derecho y su Lenguaje*. Buenos Ayres, Cooperadora de Derecho y Ciencias Sociales, 1976.

SUMÁRIO

1. Introdução: Tradição/Inovação e Vanguardas	7
2. A Questão do Futurismo Literário Português	22
3. O Quadro Político e Social	34
4. A Inspiração Futurista e o Vanguardismo de <i>Orfeu</i>	56
5. O Sensacionismo nos Textos Teóricos de Fernando Pessoa e em alguns Poemas de Álvaro de Campos	72
6. Decadentismo e sensacionismo em Mário Sá-Carneiro.....	88
7. Um Pintor e um Editor na Experiência Futurista: Santa-Rita e António Ferro	100
8. Dois Petardos Futuristas: <i>A Cena do Ódio</i> e o <i>Manifesto Anti-Dantas</i>	109
9. As Narrativas e os Poemas Interseccionistas/Futuristas de Almada Negreiros.....	123
10. A Conferência-Manifesto do Teatro República e o Ultimatum Futurista.....	133
11. O Manifesto Sensacionista/Futurista de Álvaro de Campos	148
12. Por uma Arte Não-Aristotélica: Doutrina Estética e Política.....	164
13. Conclusão	180
14. Bibliografia.....	189