



21·3  
2007

# DIACRÍTICA

(N.º 21/3 – 2007)

Série CIÊNCIAS DA LITERATURA

## DIRECÇÃO

MARIA EDUARDA KEATING e ANA GABRIELA MACEDO

## COORDENADOR

CARLOS MENDES DE SOUSA

## COMISSÃO REDACTORIAL

ANA GABRIELA MACEDO  
CARLOS MENDES DE SOUSA  
CRISTINA ÁLVARES  
EUNICE RIBEIRO  
JOSEPH EUGENE MULLIN  
MARIA EDUARDA KEATING  
ORLANDO GROSSEGESSE

## COMISSÃO CIENTÍFICA

ABEL BARROS BAPTISTA (Universidade Nova de Lisboa), BERNARD MCGUIRCK (University of Nottingham), CLARA ROCHA (Universidade Nova de Lisboa), FERNANDO CABO ASEGUINOLAZA (Universidad de Santiago de Compostela), HÉLDER MACEDO (King's College, London), HELENA BUESCU (Universidade de Lisboa), JOÃO DE ALMEIDA FLOR (Universidade de Lisboa), MARIA ALZIRA SEIXO (Universidade de Lisboa), MARIA IRENE RAMALHO (Universidade de Coimbra), MARIA MANUELA GOUVEIA DELILLE (Universidade de Coimbra), NANCY ARMSTRONG (Brown University), SUSAN BASSNETT (University of Warwick), SUSAN STANFORD FRIEDMAN (University of Wisconsin-Madison), TOMÁS ALBALADEJO MAYORDOMO (Universidad Autónoma de Madrid), VITA FORTUNATI (Università di Bologna), VÍTOR AGUIAR E SILVA (Universidade do Minho), ZIVA BEN-PORAT (Tel-Aviv University)

PUBLICAÇÃO SUBSIDIADA PELA

FUNDAÇÃO PARA A CIÊNCIA E A TECNOLOGIA

Os artigos propostos para publicação devem ser enviados ao Coordenador.

Não são devolvidos os originais dos artigos não publicados.

## DEPOSITÁRIO:

LIVRARIA MINHO  
LARGO DA SENHORA-A-BRANCA, 66  
4710-443 BRAGA  
TEL. 253271152 • FAX 253267001

CAPA: LUÍS CRISTÓVAM

ISSN 0807-8967

DEPÓSITO LEGAL N.º 18084/87

## COMPOSIÇÃO E IMPRESSÃO

OFICINAS GRÁFICAS DE BARBOSA & XAVIER, LIMITADA  
RUA GABRIEL PEREIRA DE CASTRO, 31 A e C – 4700-385 BRAGA  
TELEFONES 253 263 063/253 618 916 • FAX 253 615 350  
E-MAIL: barbosa.xavier@sapo.pt

# ÍNDICE

|   |     |
|---|-----|
| NOTA DE APRESENTAÇÃO .....  | 7   |
| <b>SOB O SIGNO DA VANGUARDA / MÁRIO CESARINY DE VASCONCELOS</b>   |     |
| QUANDO «NENHUMA PALAVRA ESTÁ COMPLETA»: MÁRIO CESARINY E<br>O SURREALISMO PORTUGUÊS<br>Carlos Machado .....                         | 11  |
| BREVES APONTAMENTOS PARA UMA OBRA SINGULAR: <i>UMA GRANDE<br/>RAZÃO</i> DE MÁRIO CESARINY<br>Fernando Azevedo .....                 | 37  |
| O ELOGIO DA MÁSCARA<br>Maria de Fátima Marinho .....  | 63  |
| •   |     |
| «PALAVRAS EM LIBERDADE»: O INCLASSIFICÁVEL TEXTO DE VANGUARDA<br>Margarida Esteves Pereira .....                                    | 75  |
| A <i>CENA DO ÓDIO</i> : MANIFESTO E MANIFESTAÇÃO DA POÉTICA FUTURISTA<br>Maria do Carmo Pinheiro e Silva Cardoso Mendes .....       | 93  |
| LINGUAGEM E SENTIDOS DA VANGUARDA FUTURISTA. ECOS DO FUTU-<br>RISMO RUSSO EM PORTUGAL<br>Nadejda Ivanovna Nagovitsina Machado ..... | 125 |
| POUND E A POESIA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA<br>Fernando J. B. Martinho .....  | 145 |
| RESUMOS / ABSTRACTS / RÉSUMÉS .....   | 163 |

# «Palavras em liberdade»: o inclassificável texto de vanguarda

MARGARIDA ESTEVES PEREIRA  
(Universidade do Minho)

(...) le Texte ne s'arrête pas à la (bonne) littérature; il ne peut être pris dans une hiérarchie ni même un simple découpage de genres. Ce qui le constitue est au contraire (ou précisément) sa force de subversion à l'égard des classements anciens.

ROLAND BARTHES, in *De l'œuvre au texte*.

## 1. Definições e indefinições do termos Vanguarda

Quando falamos em 'Vanguardas' ou em 'arte de vanguarda' todos temos em mente uma série de movimentos, que, a partir do início do século XX, marcaram a história da arte e da literatura na Europa e no mundo em vários momentos e de modos diferenciados. Nesse sentido, é costume distinguir-se entre uma vanguarda dita 'histórica', em que enquadrámos movimentos pertencentes à primeira metade do século XX, como o Futurismo (movimento fundador) – nas suas vertentes italiana e russa – o Dadaísmo ou o Surrealismo (para mencionarmos apenas os mais globais), e uma neo-vanguarda, que enquadra movimentos que surgiram no pós-guerra, nomeadamente a partir dos anos cinquenta. Contudo, quando usamos hoje o termo vanguarda, arriscamo-nos, como sugere Susan Rubin Suleiman, a cair num pântano conceptual e terminológico (cf. Suleiman, 1990: 11), onde podem ser encontradas definições diversas, que vão desde a concepção da vanguarda como categoria histórica ou, pelo contrário, transhistórica até à concepção

da vanguarda como uma categoria estética ou, pelo contrário, filosófico-política.

Tendo aparecido na Idade Média com um sentido literal militar, a palavra 'vanguarda' adquire, no Renascimento, um sentido figurado. Contudo, a metáfora de vanguarda, tal como utilizada actualmente surge apenas no século XIX. O termo começa a ser usado com alguma consistência num sentido político logo após a Revolução Francesa, sempre ligado ao pensamento político radical<sup>1</sup>. O uso do termo no sentido artístico-literário deriva directamente da linguagem política revolucionária e, portanto, para além da sua origem militar inicial, a palavra vanguarda encontra-se marcada pela linguagem da subversão política e social, marca essa que, de algum modo, prevalece no seu significado quando aplicado a uma concepção estética, o que, ao contrário do que advoga Renato Poggioli<sup>2</sup>, está bem patente, por exemplo, no Futurismo de Marinetti.

Assim, sendo utilizado como designação periodológica, definindo um determinado período na história da arte e da literatura, o termo vanguarda pressupõe, também, uma estética de ruptura, que para muitos é intemporal e, portanto, de extrema relevância para a apreciação de alguns fenómenos artísticos da actualidade. Esta é a visão, por exemplo, de Richard Kostelanetz, o qual refere, na introdução ao seu *Dictionary of the Avant-Gardes* (1993): «My principal reason for doing a book of this title would be to defend the continuing relevance of the epithet 'avant-garde,' which frequently appears in my own critical writing» (ix). Nesta acepção a vanguarda é vista como uma estética de ruptura – caracterizada pela inovação e pela rejeição inicial desses mesmos pressupostos estéticos (cf. Kostelanetz, 1993: ix) – centrando-se na obra em si mesma e deixando de ser considerada um movimento, como é referido por Wladimir Krysinski: «What characterizes this new and positive vision of the avant-garde is an emphasis on the work itself rather than on the collective, declarative and ideological ways of transgressive affirmation through manifestoes» (Krysinski, 1999: 22).

---

<sup>1</sup> Para a história do termo cf. Matei Calinescu (1977: 95-111). Em relação ao uso inicial do termo num contexto político e radical, cf. Poggioli (1968: 8-12).

<sup>2</sup> No seu estudo pioneiro sobre as vanguardas, *The Theory of the Avant-Garde* – (e devemos ter em atenção que se trata de um livro que remonta aos anos cinquenta) – Poggioli separa as vanguardas artísticas das vanguardas políticas, apontando para uma separação abrupta entre aquilo que chama as duas vanguardas a partir do início do século XX (cf. Poggioli 11-2). Ao contrário, Matei Calinescu, em *Faces of Modernity* (1977), aponta uma conexão sempre presente entre o político e o artístico.

Contestando deste modo teorias da vanguarda, que, como as mais conhecidas, de Renato Poggioli ou de Peter Bürger, se centram sobre pressupostos universalistas, englobando no mesmo enquadramento teórico estéticas de ruptura provenientes de pressupostos e de topografias muito diferentes, teóricos como Kostelanetz ou Wladimir Krysinski fazem incidir as suas definições de vanguarda em pressupostos que tenham em conta a pluralidade de contextos geográficos e estéticos de que as múltiplas experiências de vanguarda se reclamam, atribuindo, de forma paradoxal, a esta localização a universalidade do termo:

But to understand them within the unifying avant-garde context we have to realize that their differences attain a common global dimension of polemics, projectuality, overcoming and going beyond the stereotypes of any obedience. Here the avant-garde fulfils its non-ascribed mission of being a precious discourse of the universal values, that is to say those which guarantee the survival and the regeneration of the creative and dialectic impulses turned towards the real (Krysinski, 1999: 29).

Neste sentido, poderemos incluir nas vanguardas experiências estéticas tão diversas como as ocorridas no princípio do século XX – que iniciam aquilo que veio a denominar-se vanguarda histórica –, e textos que entram em ruptura teórica com a própria concepção do literário, como é o caso do texto de Roland Barthes do qual retirou a epígrafe a este ensaio.

Conquanto possa estabelecer um enquadramento importante para experiências artísticas e estéticas que, ainda hoje, se colocam à margem do preestabelecido e tentam ser absolutamente inovativas, parece-nos irrefutável, porém, que é impossível falarmos hoje de vanguardas sem ter em conta os vários movimentos que ao longo do século XX se foram reclamando desse epíteto, isto é, não o poderemos fazer sem colocar o termo no tempo e na história. E ao fazê-lo não poderemos deixar de considerar aquilo que Rosalind Krauss denominou o mito da originalidade. A originalidade da vanguarda, nomeadamente daquilo a que convencionalmente chamamos a vanguarda histórica, funda-se, literalmente, na ideia de ‘origem’, que elas se propõem ser (veja-se, a este respeito, o manifesto fundador do Futurismo com a sua invectiva à destruição de todo o passado e tradição); contudo, o discurso da originalidade das vanguardas, como refere Rosalind Krauss, não passa de uma ficção, na medida em que reproduz a prática discursiva do museu e do historiador de arte, na sua tentativa de preservação da ‘aura’ do objecto artístico (cf. Krauss, 1985: 162). Assim sendo, tal como é referido por Krauss, entre outros, é o próprio discurso auto-criador das vanguardas históricas que as coloca na posição de serem

recuperadas pela tradição que tentam destruir<sup>3</sup>. Como refere um outro crítico, Irving Howe:

In the war between modernist culture and bourgeois society, something has happened recently that no spokesman for the *avant-garde* quite anticipated. Bracing enmity has given way to wet embraces, the middle-class has discovered that the fiercest attacks upon its values can be transposed into pleasing entertainments, and the *avant-garde* writer or artist must confront the one challenge for which he has not been prepared: the challenge of success (Howe, 1967: 24).

Por isso mesmo, no pólo oposto de Wladimir Krysinski, vários autores consideram que a vanguarda, enquanto projecto artístico e literário está morta<sup>4</sup>. Paul Mann, num livro justamente intitulado *The Theory-Death of the Avant-Garde* (1991), parte dessa assumpção para analisar a ligação que considera profícua entre a morte e a teoria naquilo que às vanguardas diz respeito, na medida em que, usando as suas próprias palavras, por uma lado, a morte da vanguarda é a sua teoria e, por outro, a vanguarda teoriza a sua própria morte (cf. Mann, 1991: 3). Nesse sentido, como diria Matei Calinescu, não se pode definir um momento histórico para a morte da vanguarda, pois a vanguarda, pela sua própria definição, tem estado a morrer desde sempre, consciente e voluntariamente (cf. Calinescu, 1977: 124). Contudo, é o ensaio bastante mais antigo de Hans Magnus Enzensberger, «As aporias da vanguarda» (1962), que mais cedo aponta um dedo acusador às novas vanguardas (dos finais da década de cinquenta e dos anos sessenta), na medida em que elas tentam reproduzir um discurso sobre originalidade, que, nem é novo, uma vez que havia sido ensaiado pelas vanguardas históricas, nem é honesto, no sentido em que as mesmas

---

<sup>3</sup> Veja-se a este respeito o artigo importantíssimo de Hans Magnus Enzensberger, intitulado «As aporias da vanguarda» (1971), no qual o escritor alemão denuncia o fim da vanguarda e a impossibilidade de se continuar a usar esse termo para nomear as experiências estéticas da segunda metade do século XX.

<sup>4</sup> Veja-se também, em relação à problematização da morte das vanguardas, Matei Calinescu (1977: 120-5), o qual refere as várias posições que se perfilam no panorama literário, tal como se encontrava na segunda metade dos anos setenta, acabando por concluir que o termo vanguarda continua a fazer sentido e a ser utilizado, quer por artistas, quer pela crítica: «(...) despite the crisis it had to face in the 1960s, the concept of the *avant-garde* did not collapse. It was secretly protected by its inner contradictions, indeed by its innumerable aporias (...), and, paradoxically, by its long and almost incestuous association with both the idea and the praxis of cultural crisis» (id.: 124).

vanguardas históricas já tinham provado a inevitável aporia do seu discurso. Como refere Enzensberger no final do seu ensaio:

A acusação que se deve fazer à vanguarda de hoje, é, não a de ir longe demais, porém de manter as portas abertas atrás dela, de procurar apoio em doutrinas e colectividades, de não ser consciente de suas próprias aporias, desde há muito resolvidas pela história. Ela faz comércio de um futuro que não lhe pertence. Seu movimento não é senão regressão. A vanguarda se transformou no seu oposto, ela se tornou anacronismo. O risco pouco visível mas infinito, em que vive o futuro das artes, ela recusa assumir» (Enzensberger 1971: 112).

Se concordarmos com a teorização proposta por Peter Bürger em *Theorie der Avantgarde*, teremos de rejeitar a consideração das novas vanguardas enquanto tal, na medida em que, tal como Enzensberger, Bürger parte do princípio que as vanguardas são, mais do que um projecto artístico *per se*, um projecto artístico com características vincadamente políticas e, nesse sentido, tornaram-se um projecto político falhado. Para Peter Bürger, as vanguardas caracterizam-se, essencialmente, pela rejeição da crescente autonomização da arte enquanto instituição, promovendo uma aproximação da arte à *praxis* social, o que é visível, por exemplo: na forma como a arte de vanguarda se constitui em grupos, que implicam a rejeição da produção individual do objecto artístico; ou no uso que faz da montagem, recorrendo à utilização de pedaços do real e desestabilizando, desse modo, a divisão arte/vida, ou representação/objecto (cf. Bürger 1989). Contudo, uma vez que a aproximação da arte à sociedade tem sido feita através da integração da arte na sociedade de consumo, Peter Bürger acaba por concluir que a prática da arte na sociedade capitalista dos nossos dias é feita de forma a desvalorizar a própria actividade artística, anulando, assim, o seu potencial revolucionário. Assim sendo, o autor acaba por se questionar acerca da utilidade de uma aproximação da arte à *praxis* social, apontando claramente para a necessidade da autonomia da instituição artística no sentido de viabilizar uma prática revolucionária e destabilizadora da actividade artística. Refere Bürger:

In late capitalist society, intentions of the historical avant-garde are being realized, but the result has been a disvalue. Given the experience of the false sublation of autonomy, one will need to ask whether a sublation of the autonomy status can be desirable at all, whether the distance between art and the praxis of life is not requisite for that free space within which alternatives to what exist become conceivable (Bürger, 1989: 54).

## 2. A vanguarda como uma «cultura de crise»

Independentemente de adoptarmos uma ou outra posição, isto é, quer vejamos o conceito de vanguarda como um conceito utilizável ainda hoje para descrever experiências artísticas contemporâneas ou concordemos que a vanguarda, enquanto projecto artístico inovador, está morta, importa referir que os fenómenos artísticos e culturais que reclamam para si o epíteto de vanguarda, se caracterizam também, ou acima de tudo, pela transgressão que fazem de códigos artísticos prevalentes e, nesse sentido, são destabilizadores das próprias convenções de género. Como refere Marjorie Perloff: «The avant guerre is also the time of *parole in libertà* – the visualization of the text that is neither quite ‘verse’ or ‘prose,’ a text whose unit is neither the paragraph nor the stanza but the printed page itself» (1986: xviii). Esta é, porventura, uma das características principais dos movimentos de vanguarda, uma vez que a ruptura com a tradição tão apregoada por todas as vanguardas – e notoriamente pelo Futurismo, quando no Manifesto fundador reclama uma originalidade primordial para o movimento – implica, antes de mais, uma ruptura com as regras de género estabelecidas pelas convenções literárias. Como também é referido por Marjorie Perloff: «If collage and its cognates (montage, assemblage, construction) call into question the representability of the sign, such related Futurist modes as manifesto, artist’s book, and performance call into question the stability of genre, of the individual medium, and of the barrier between artist and audience» (Perloff, 1986: xviii).

Nesse sentido, pela forma como transgride parâmetros impostos pela tradição e pelo uso, a arte de vanguarda representa, naquilo que aos géneros e modos diz respeito, a desestabilização absoluta, sendo assim promotora do caos, ou, para usar palavras de Matei Calinescu, a vanguarda desenvolveu-se como uma «cultura de crise» (cf. Calinescu, 1977: 124). Valerá a pena citar aquilo que Matei Calinescu afirma acerca deste aspecto da vanguarda:

The avant-gardist, far from being interested in novelty as such, or in novelty in general, actually tries to discover or invent new forms, aspects, or possibilities of *crisis*. Aesthetically, the avant-garde attitude implies the bluntest rejection of such traditional ideas as those of order, intelligibility, and even success (...): art is supposed to become an experience – deliberately conducted – of failure and crisis. If crisis is not there, it must be created (*ibid.*).

Essa configuração do caos passa não só pela indefinição genérica, como é apontado na epígrafe inicial a este artigo, mas também

ou, ainda, antes disso, pela própria constituição multidisciplinar das vanguardas. Nesse sentido, quando falamos em movimentos de vanguarda, não estamos normalmente a referir-nos separadamente à literatura, às artes plásticas ou ao cinema, entre outros, mas a designar qualquer uma destas formas de expressão artística que confluem numa estética de ruptura com pressupostos semelhantes. Em muitos casos não podemos sequer falar *strictu sensu* de uma vanguarda poética, ou de uma vanguarda artística, musical, cinematográfica, ou outra, sem termos em conta um movimento global de vanguarda. Veja-se, por exemplo, o caso do Futurismo italiano, o movimento que poderá ser considerado fundador das estéticas de vanguarda; basta atentarmos nos títulos dos manifestos do Futurismo para nos apercebermos da globalidade artística deste movimento, pois entre eles encontramos, o «Manifesto dos Pintores Futuristas», o «Manifesto dos Músicos Futuristas», «A Escultura Futurista», o «Manifesto Técnico da Literatura Futurista», a «Arquitectura Futurista», «O Teatro Futurista Sintético», «A Cinematografia Futurista», culminando no manifesto que mais claramente demonstra a politização deste movimento, o «Manifesto do Partido Futurista Italiano»<sup>5</sup>. Do mesmo modo, o Surrealismo é, antes de mais, uma poética global e inclusiva, que, tal como é referido por Sir Nicholas Serota no catálogo da exposição *Surrealism: Desire Unbound*<sup>6</sup>, se distingue por uma enorme abrangência e riqueza, abrangendo não só a arte e a literatura, como a psicanálise, a filosofia e a política (cf. Serota, 2001: 7). Naturalmente, o mesmo poderá ser aplicado ao Dadaísmo, o qual se configura como um movimento global, em que literatura, pintura, escultura, fotografia, teatro partilham uma mesma estética revolucionária.

A interdisciplinaridade destes, como de outros, movimentos de vanguarda não raro encontra eco na colaboração de vários artistas na produção do objecto de arte – como no caso exemplar dos surrealistas através dos ‘cadavres exquis’, ou no caso mais abrangente da colaboração em formas de arte elas próprias bastante mais multidisciplinares, como é o caso do cinema, da dança ou do teatro. Um caso ilustrativo é o famoso poema verbal-visual de Blaise Cendrars, *La prose du transsibérien* (1913), feito com a colaboração da pintora Sonia

---

<sup>5</sup> Cf. *Antologia do Futurismo Italiano: Manifestos e Poemas* (1979), da Edit. Vega.

<sup>6</sup> Trata-se do catálogo de uma exposição levada a cabo na *Tate Modern* em Londres, entre 20 de Setembro de 2001 e Janeiro de 2002, posteriormente levada para o *The Metropolitan Museum of Art*, em Nova Iorque (6 de Fevereiro a 12 Maio de 2002).

Delaunay<sup>7</sup>. Como refere Marjorie Perloff, na sua detalhada análise deste texto em *The Futurist Moment* (1986), este poema é precursor das rupturas estéticas dos movimentos de vanguarda do início do século, nomeadamente pela forma como rompe com a prática estabelecida de classificação de géneros e de formas poéticas, assim como com a integridade do meio usado – note-se que o poema-pintura surge sob um formato inusitado, impresso que foi numa espécie de desdobrável (uma só folha de papel, dividida ao centro, e dobrada em vinte e dois painéis desdobráveis como um acordeão)<sup>8</sup>.

Estes movimentos absorvem, assim, a actividade de artistas multidisciplinares, isto é, que buscam diferentes expressões para a sua arte e às vezes encontram novos formatos e novos géneros, muitas vezes no limiar de diferentes formas de arte (o teatro e a dança, a poesia e a pintura, o cinema e as artes plásticas, etc.), mas que, em alguns casos, se constituem como géneros, formatos, modos novos de expressão. Desde logo, em Portugal, a vanguarda histórica encontra no futurista Almada Negreiros o exemplo maior do artista multidisciplinar, criador de novas formas de expressão artístico-literária, para quem a vanguarda realizada pelo chamado grupo de Orfeu em Portugal «era já a consequência do encontro das letras e da pintura. Era mesmo a primeira vez que tal acontecia em Portugal desde o nosso século XV» (Negreiros, 1993: 174). Esta é uma característica comum a uma parte substancial dos artistas de vanguarda, que se constituem em grupos artísticos onde é visível uma conjugação de várias artes nos mesmos pressupostos estéticos e numa mesma atitude perante a arte e a vida. Atente-se, por exemplo, na seguinte descrição dos artistas que compõem o movimento vanguardista Dada, retirada de um compêndio sobre arte moderna: «This international group included the German writers Hugo Ball and Richard Huelsenbeck, the Rumanian poet Tristan Tzara, the Romanian *painter and sculptor* Marcel Janco, the Alsacian *painter, sculptor, and poet* Jean (Hans) Arp, the Swiss *painter and designer* Sophie Taeuber, and the German *painter and experimental film-maker* Hans Richter» (Arnason, 1998: 252, *itálicos meus*).

Movimentos colectivos multi-disciplinares, constituídos por artistas multifacetados são a marca distintiva das várias vanguardas e os

---

<sup>7</sup> Outros exemplos pontuais, de entre tantos, de obras de arte feitas em colaboração serão os filmes de Luís Buñuel e de Salvador Dalí, *Un chien andalou* (1929) e *L'Age d'or* (1930), ou a colaboração de Marcel Duchamp e de Richard Hamilton em «The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even (Large Glass)».

<sup>8</sup> Para uma descrição e análise detalhadas deste texto, cf. Perloff (1986: 3-40).

indicadores sintomáticos de uma estética que busca o novo, através de uma nova linguagem estética. Creio que Wyndham Lewis (promotor do Vorticismo inglês e artista poliédrico), define bem a novidade desse momento e a qualidade da ruptura efectuada, quando afirma, a propósito da novíssima pintura que despontava nesse princípio do século XX: «I, like the other people in Europe so engaged, felt it to be an important task. It was more than just picture-making: one was manufacturing new eyes for people, and fresh souls to go with the eyes» (Lewis, 1984: 135). Neste quadro, pensar a classificação dos géneros vanguardistas de forma tradicional, torna-se inútil, uma vez que esta ruptura passa também por um repensar das formas de expressão artística e literária.

### 3. A dessacralização do género literário: o manifesto vanguardista

A levarmos em conta a argumentação daqueles para quem as vanguardas morreram, pois a partir da falência dos primeiros projectos de vanguarda, todos os que se lhe seguem apenas mantêm, como foi referido por Enzensberger, «as portas abertas atrás», devemos ter em consideração, antes de mais, um dos formatos mais difundidas por estes movimentos, a saber, o manifesto. De tal modo se associa este género às vanguardas que Mary Ann Caws, na introdução a *Manifesto: A Century of Isms* (2001), prefere chamar «o momento do Manifesto» [«the Manifesto Moment»] à erupção patenteada nas artes a partir de 1909 (data do manifesto fundador do Futurismo) (cf. Caws 2001: xxii). Ana Gabriela Macedo vê no uso que os futuristas fazem do manifesto acima de tudo um indicador daquilo que eles se propunham, pois ao usar um meio não-literário, contribuía assim para uma dessacralização do objecto artístico (cf. Macedo, 1989: 69-73). Como é referido por Osvaldo Silvestre o manifesto é, nesse sentido, «um anti-género, pois um dos seus objectivos é a disrupção da ordem dos discursos, dos cânones ideológicos e/ou estéticos» (Silvestre, 1990: 121). Não sendo, *strictu sensu*, um género literário, concordamos com Marjorie Perloff quando esta autora afirma que com o Futurismo se assiste a uma transformação do manifesto, que de um veículo para difundir ideias políticas passa a forma literária, uma construção *quasi*-poética (cf. Perloff, 1986: 81-2). Na verdade, os manifestos surgem como uma forma privilegiada de questionar a tradição poética e literária, constituindo-se eles próprios como um género híbrido, que, como é referido por Perloff, nega a separação entre poema lírico e conto ou mesmo entre poema e pintura. Nesse sentido, o manifesto tal como difundido por Marinetti

e os outros futuristas como que inaugura uma outra forma de criação poética e literária, uma forma híbrida – fazendo uso da juxtaposição tal como a ‘colagem’ usada pelos pintores futuristas e cubistas –, que será adoptada também pelas outras vanguardas. Para Perloff, o manifesto é mesmo a forma literária ‘par excellence’ dos futuristas, como a autora refere:

To talk about art becomes equivalent to making it, and indeed most historians of Italian Futurism would agree that the series of fifty-odd manifestos published between 1909 and Italy’s entrance into the war in 1915 were the movement’s literary form par excellence (Perloff, 1986: 90).

Na verdade, a preponderância do Manifesto, em particular no seio do movimento Futurista, é notória na própria formação do movimento, na medida em que, como é reconhecido, o Futurismo enquanto movimento surge depois, e não antes, da saída do Manifesto fundador, publicado no jornal parisiense *Le Figaro*, em 1909. Por outro lado, conforme refere Perloff, a atenção dada por Marinetti a esta forma de expressão é evidenciada pelo cuidado que punha na elaboração dos textos panfletários com que incendiava as plateias que assistiam às suas performances, transformando o manifesto em texto dramático. Nisso é seguido, por exemplo, pelos futuristas portugueses, nomeadamente por Almada Negreiros, autor do *Manifesto Anti-Dantas* e do *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*<sup>9</sup> – dois exemplos relevantes da *arte di far manifesti* marinettiana. Tal como Marinetti, também o nosso Almada proclamou a ruptura através da performance; e se o *Portugal Futurista* nunca chegou a sair em 1917, Almada chegou às plateias, em sessão única é certo, mas em traje futurista (fato-macaco azul), exortando, do alto do seu estrado no Teatro República, as novas gerações portuguesas a criar «a pátria portuguesa do século XX». Esta mistura de teatralidade e de literatura, mais uma vez, é própria de uma estética que visa a síntese de várias formas de expressão. O manifesto torna-se, assim, também ele uma forma de expressão nova que faz a síntese entre a arte e a vida, rompendo dessa

---

<sup>9</sup> Texto publicado na revista *Portugal Futurista* (1917), que, como é sabido, não chega ao público apreendida que foi pela polícia do recém-formado governo de Sidónio Pais. Nesse sentido, o *Portugal Futurista* é, como é referido por Osvaldo M. Silvestre, «emblemático das aporias da vanguarda, condenada à recuperação do museu e da escola: não chegando a funcionar como órgão de vanguarda, ele passou, após a necessária neutralização no limbo do tempo e da inacessibilidade, directamente para a escola» (Silvestre, 1990: 116).

forma com estruturas classificativas fixas e demonstrando a essência mesma da estética de vanguarda, de inovar sempre. O *Manifesto Anti-Dantas* é, nesse sentido, um exemplo esteticamente interessante dessa síntese, na medida em que enfatiza a necessidade de uma nova categorização que o coloque no literário, embora seja *apenas* um manifesto. Se o manifesto fundador do Futurismo de Marinetti se caracteriza por um acentuado veio lírico no início<sup>10</sup>, o de Almada Negreiros é, de princípio a fim, um texto notoriamente satírico, que se serve da sátira para ridicularizar a burguesia e o provincianismo da sociedade portuguesa a partir da figura de Júlio Dantas.

Mas se, como acima referimos, o manifesto é uma forma de expressão que visa a síntese entre a arte e a vida ou, se quisermos, entre o estético e o político, aproximando a arte, como refere Peter Bürger, à praxis social dos homens, a própria forma assumida pelo manifesto futurista (bem como por outros que se lhe seguiram) é sintomática dessa aproximação: o uso de letras garrafais e capitalizadas, a mistura de diferentes tipos de letras na mesma página, quando não no mesmo texto, bem como outras inovações tipográficas, ligam o manifesto a um outro tipo de linguagem surgida no final do século XIX, que é a linguagem publicitária<sup>11</sup>. Como é referido por Simon Morley, em *Writing on the Wall*: «The mass media had, it seemed, already absorbed the lessons of the new simultaneous and accelerated lifestyle and Marinetti called on artists and poets to take them at face value» (Morley, 2003: 49). Apesar dessa característica que visivelmente distancia o manifesto vanguardista de outros manifestos anteriores a ele, Osvaldo M. Silvestre chama a atenção para o facto de, no caso do manifesto futurista, tal não anular uma evidente coesão destes textos, por oposição às experiências mais fragmentárias dos poemas futuristas<sup>12</sup>. O facto dos manifestos serem textos bastante mais coesos e lineares, quer em termos sintácticos, quer em termos de pontuação deriva da sua necessidade de chegar a uma massa de pessoas, acabando por, como refere

---

<sup>10</sup> Como refere Marjorie Perloff, «the 1909 manifesto strikes an oddly impersonal note. It is lyrical (in the sense of choric), declamatory, and oracular without being in the least self-revelatory or intimate» (Perloff, 1989: 88).

<sup>11</sup> Acerca disto cf. Perloff (1989: 94-5), bem como Morley (2003: 49). Simon Morley refere explicitamente o uso feito pelos futuristas dos exemplos da imprensa, da publicidade e do entretenimento popular.

<sup>12</sup> O mesmo se poderá dizer de outros textos vanguardistas da mesma época, como é o caso do texto dramático; veja-se, por exemplo, a fragmentação exposta no drama Vorticista de Wyndham Lewis, *The Enemy of the Stars* – acerca disto leia-se a tese de mestrado de Manuela Veloso (1996).

Oswaldo M. Silvestre, adoptar muitas das convenções próprias de um discurso mais tradicional. Nas palavras deste autor: «(...) a luta pelo poder simbólico que tem lugar no manifesto, desenrola-se no estrito respeito pela sintaxe e semântica da língua, dada a intenção de atingir o maior número possível de destinatários. O manifesto acaba por se incluir, devido à relevância do factor pragmático, na ordem dos discursos instituídos» (Silvestre, 1990: 123).

Isso não invalida, contudo, que o manifesto, tal como utilizado pelas vanguardas em geral (e não só pelo futurismo), seja também ele um texto de ruptura com convenções e normas, um texto, como referido por Mary Ann Caws, excessivo: «The manifesto is an art of *démé-sure*, going past what is thought of as proper, sane, and literary. (...) At its peak of performance, its form creates its meaning» (Caws, 2001: xx). Anti-género, não-género ou, como prefere Mary Ann Caws, um género desregrado, sempre em constante mutação, o manifesto prefigura a essência mesma da arte vanguardista.

#### **4. Montagem, colagem e outras ‘palavras em liberdade’: o princípio da fusão no objecto de arte/texto vanguardista**

A indefinição dos modos de expressão que caracteriza os objectos de arte vanguardistas é assinalável naquilo que diz respeito, como já aqui se disse, à sua categorização e classificação, o que tem implicações na nossa consideração dos géneros e dos modos das vanguardas. Como é explicado no «Manifesto Técnico da Literatura Futurista» (11 de Maio de 1912), a poesia, tal como entendida por Marinetti, torna-se o exemplo primeiro da ruptura futurista, ruptura essa que passa por toda uma nova concepção da estrutura frásica. Marinetti, lembre-se, apela aí à destruição da sintaxe, ao uso do verbo no infinito (como forma de abolição do sujeito poético), à abolição do adjectivo e do advérbio, bem como da pontuação (que deverá ser substituída por sinais matemáticos ou de música), à condensação da imagem, conseguida através do uso de analogias, tudo isso como forma de promover aquilo que designa de «imaginação sem fios», conseguida através das «palavras em liberdade». Estes preceitos técnicos propostos por Marinetti de um modo paradoxalmente prescritivo – para um movimento que faz a apologia das «palavras em liberdade» –, consubstanciam-se em poemas radicalmente fragmentados, como os famosos *Zang tumb*

*tumb* e *Les Mots en liberté futuristes*<sup>13</sup>, configurando uma revolução sem precedentes ao nível da experimentação tipográfica e do design gráfico. Em última instância, os Futuristas (italianos ou russos) e, mais tarde (ou em simultâneo), os Dadaístas promovem a radicalização poética através da criação de poemas visuais, que se caracterizam pela junção da palavra com a imagem de uma forma radicalmente inovadora na história da literatura. Nisto são precedidos apenas por algumas experiências gráficas, nomeadamente, de Stéphane Mallarmé, cujo *Un coup de dés* (1897) representa uma experiência tipográfica única para o seu tempo e, mais tarde, os poemas visuais de Guillaume Apollinaire, *Calligrammes*<sup>14</sup>. Como refere John J. White, em *Literary Futurism: Aspects of the First Avant-Garde*, no centro da rejeição futurista do passado encontra-se o desejo de tornar a literatura mais expressiva, isto é, mais icónica, para isso tentando encontrar novas formas de sintetizar meios diferentes, para que a palavra pudesse interagir com elementos não verbais (cf. White, 1990: 6). Esta radicalização tipográfica da poesia das primeiras vanguardas, ou vanguardas históricas, encontrará seguidores nas chamadas neo-vanguardas, nomeadamente através da Poesia Concreta, cuja essência reside na relevância dada ao visual, ou à forma como a materialidade do signo linguístico ganha também ele significado.

Por outro lado, esta fusão do visual na escrita, conseguida através de uma inovação tipográfica sem precedentes, que em grande medida deriva, como já aqui foi referido, da apropriação das práticas gráficas da sociedade de consumo emergente (através da publicidade ou dos jornais populares), não é apanágio estrito da poesia, pois o mesmo se passa no sentido inverso, com a cada vez maior penetração da escrita nas artes plásticas. Os exemplos do uso da escrita na pintura são inúmeros e perpassam todo o século XX, como demonstra Simon Morley num livro já aqui citado, *Writing on the Wall*, onde encontramos sistematicamente descrita esta fusão profícua entre o visual e o escrito na configuração da arte ao longo dos séculos e, muito concretamente,

---

<sup>13</sup> Em *Literary Futurism: Aspects of the First Avant-Garde*, John J. White chama a atenção para outros autores e poemas futuristas, referindo que a revolução tipográfica iniciada por Marinetti não se restringe, nem é tão-pouco sinónimo destes poemas de guerra: «Other prominent – and less bellicose – Futurists, among them Cangiullo, Carrà, Folgore, Govoni, Severini, and Soffici, also made creditable contributions to the development of a distinctively new typographical repertoire» (White, 1990: 11).

<sup>14</sup> Segundo John J. White nem os *caligrammes* de Apollinaire tinham ainda sido muito divulgados em 1914, altura em que se processam as mais relevantes experiências italianas com a tipografia expressiva (cf. White, 1990: 13).

no século XX. Assim, exemplos desta fusão, na pintura, e naquilo que à arte de vanguarda diz respeito, vão desde as primeiras colagens cubistas, como as feitas por Pablo Picasso ou Georges Braque, nas quais figuram fragmentos reais de jornais, anúncios, cartões de visita, bilhetes, etc. (cf. Morley, 2003: 38-9), até às experiências bem recentes de arte vídeo ou de instalações artísticas que usam a digitalização, o vídeo e outros meios, através dos quais a palavra e a imagem continuam a fundir-se, como nos dá conta Simon Morley (cf. Morley, 2003: 199-208). Nos dias de hoje, a tecnologia digital abre uma imensidade de novas possibilidades ao aliar a imagem e o texto de forma interactiva, rompendo definitivamente com a barreira entre criador/receptor. Deste modo, a tecnologia digital concretiza de uma forma singularmente nova um velho sonho da vanguarda histórica, que consiste na criação de uma linguagem nova, baseada na fusão entre a imagem e a palavra num sistema sígnico que N. Negroponte denominou «iconografia». Como refere Simon Morley: «A cut and paste language is therefore coming into existence, catapulting the avant-garde's techniques of collage, montage, photo-montage and interactive participation to new levels of sophistication» (Morley, 2003: 203).

No plano literário propriamente dito, a junção do visual com o verbal ganha uma nova dimensão com as experiências pictóricas dos já aqui referidos *Caligrammes* de Guillaume Apollinaire, mas a sua fusão na poesia continua a fazer-se e estende-se à generalidade dos poetas vanguardistas e modernistas. São de assinalar alguns exemplos mais relevantes. O poeta Norte-Americano (radicado na Europa) Ezra Pound, colaborador do polémico Wyndham Lewis na criação do efémero movimento de Vanguarda inglês denominado Vorticismo (de cujo órgão oficial, a revista *Blast*, saem apenas dois números, o primeiro em 1914 e o segundo em 1915) cria uma estética poética baseada na Imagem, a que dá o nome de Imagismo. Não sendo propriamente um movimento de vanguarda – na medida em que, apesar das quatro antologias de poesia imagista publicadas entre 1914 e 1917 e do manifesto escrito por Ezra Pound em 1915, não há uma consciência grupal a unir os poetas que colaboram nestas antologias –, o Imagismo, enquanto estética poética é historicamente importante. Como refere Peter Jones, na introdução à antologia da Penguin, *Imagist Poetry* (1972), apesar dos poetas e dos poemas imagistas não serem esteticamente marcantes (mas o mesmo se poderia dizer dos poemas futuristas ou dos poemas dadaístas), as ideias imagistas estão ainda hoje no centro da nossa prática poética (cf. Jones, 2001: 14). Em *Blast*, no seu «Vortex. Pound», Ezra Pound, tendo rompido

com os poetas imagistas, define a poesia com base na Imagem: «The Vorticist will use only the primary pigment of his art. / The primary pigment of poetry is the IMAGE» (*Blast*, 1914: 154). E se no manifesto explicativo do Imagismo publicado em 1913, F. S. Flint propõe, como uma das três regras do Imagismo<sup>15</sup>, que se componha na sequência da frase musical e não na sequência do metro, a pintura está obviamente na base das técnicas de composição dos imagistas, como parece ficar claro na forma como Pound define a «imagem», em texto publicado na *Fortnightly Review* em Setembro de 1914:

There is a sort of poetry where music, sheer melody, seems as if it were just bursting into speech.

There is another sort of poetry where painting or sculpture seems as it were 'just coming over into speech'.

The first sort of poetry has long been called 'lyric'... The other sort of poetry is as old as the lyric and as honourable, but until recently, no one named it. Ibycus and Liu Ch'e presented the 'Image'. (...) The 'Image' is the furthest possible remove from rhetoric. Rhetoric is the art of dressing up some unimportant matter to fool the audience for the time being... (citado em Jones, 2001: 21).

Muito mais tarde, a configuração de uma escrita visual ganha um novo impulso através da Poesia Concreta, cujas raízes se encontram nos movimentos e artistas previamente mencionados. Por exemplo, os poetas concretistas brasileiros, como Haroldo de Campos, Augusto de Campos ou Décio Pignatari, que formaram o grupo neo-vanguardista 'Noigrandes', propõem uma poesia que permita ao leitor um confronto com a materialidade da linguagem, como se de uma experiência de um fenómeno natural se tratasse<sup>16</sup>. A poesia concreta torna impossível uma abordagem literal ao texto escrito, na medida em que confronta o leitor/visualizador com um texto híbrido, que tenta esbater os limites da representação linguística, apresentando-o como um objecto em si mesmo ou, como é referido por Neil Powell, o leitor terá de considerar o texto não só como texto, mas como imagem de um texto (cf. Powell, 2004). Nesse sentido, continua Powell, «(...) within concrete poetry,

---

<sup>15</sup> Os três preceitos do Imagismo, tal como definidos por F. S. Flint, num artigo publicado na revista americana *Poetry*, em Março de 1913, são os seguintes: «1. Direct treatment of the 'thing', whether subjective or objective. 2. To use absolutely no word that did not contribute to the presentation. 3. As regarding rhythm: to compose in the sequence of the musical phrase, not in sequence of the metronome» (F. S. Flint, 2001: 129).

<sup>16</sup> Veja-se, a este respeito, os artigos de Neil Powell (2004) e de Wladimir Kryszinski (1996).

text frequently ceased to have any possibility of an indexical relationship to the real world as words are converted back into pictures again» (*ibid.*). Tal é teorizado por poetas concretistas europeus, como Eugen Gomringer – o qual define a poesia concreta como uma negação da forma linear da linguagem tradicional (cf. Gomringer, 1956), bem como pelos brasileiros Haroldo e Augusto de Campos.

Os ideogramas concretistas apresentam-se, assim, como a última fronteira classificativa ao propor a destruição da própria linearidade da linguagem poética tradicional e, nesse sentido, tal como muitos dos artistas de vanguarda das chamadas Vanguardas Históricas, aspiram a uma radicalidade absoluta, que não se compadece com as regras instituídas. Contudo, o gesto de repúdio destas neo-vanguardas situa-se, muitas vezes, no pólo oposto do ruído histriónico provocado por algumas das vanguardas históricas (nomeadamente, pelo Futurismo), acabando por desembocar num silêncio que parece denunciar a falência mesma do projecto das vanguardas. O silêncio, tal como aparece no emblemático poema de Eugen Gomringer «Silencio», parece ser o objectivo último da Poesia Concretista, como é referido por Mary Ellen Solt: «It is probably impossible to write a completely silent poem with words or recognizable fragments of words, although to be able to do so is probably the ultimate goal of the visual concrete poet» (Solt, 1968). Susan Sontag (1994) aponta este silêncio como o último gesto de repúdio do artista de vanguarda, a recusa em compactuar, a necessidade de fazer de outro modo, a urgência de des-classificar, que, em última análise, perpassa todas as vanguardas, nomeadamente, no modo como o literário se torna inclassificável em si mesmo e em todas as categorias que o compõem.

## Bibliografia

- ARNASON, H. H. (1998), *History of Modern Art: Painting, Sculpture, Architecture, Photography*, 4<sup>th</sup> ed./Marla F. Prather, revising author, New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers.
- BARTHES, Roland (1984), «De l'œuvre au texte» [1971], *Essais critiques IV*, Paris: Éditions du Seuil, 69-77.
- BÜRGER, Peter (1981), «Avantgarde and Contemporary Aesthetics: a Reply to Jürgen Habermas», *New German Critique*, 22 (Winter), 19-22.
- (1989), *Theory of the Avant-Garde*, in *Theory and History of Literature*, vol. 4, Minneapolis: University of Minnesota Press [1984].

- CALINESCU, Matei (1977), *Faces of Modernity: Avant-Garde, Decadence, Kitsch*, Bloomington and London: Indiana University Press.
- CAWS, Mary Ann (ed.) (2001), *Manifesto: a Century of Isms*, Lincoln and London: The University of Nebraska Press.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus (1971), «As Aporias da Vanguarda», *Tempo Brasileiro*, n.º 26-27, Janeiro-Março, 85-112.
- FLINT, F. S. (2001), «Imagisme» [1913], in JONES, Peter (ed.), *Imagist Poetry*, Harmondsworth: Penguin Books.
- EUGEN, Gomringer (1958), «Concrete Poetry» (1956), [from *Concrete Poetry: a World View*, Indiana University Press]; acessível online em: <http://www.ubu.com/papers/gomringer02.html>; [acedido: 15/12/2004].
- HOWE, Irving (1967), «The Idea of the Modern: Introduction», *The Idea of the Modern*, Irving Howe, ed., New York: Horizon Press.
- KOSTELANETZ, Richard (1999), *Dictionary of the Avant-Gardes*, Pennington, New Jersey: a capella books.
- KRAUSS, Rosalind (1985), *The Originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Massachusetts and London: MIT Press.
- KRYSINSKI, Wladimir (1999), «Theorizing the Avant-Garde in the European Context: the Local, the Global and the Universal», *Stanford Humanities Review* 7.1, 22-30.
- (1996), «The Endless Ends of Languages of Poetry: Between Experiments and Cognitive Quests», in K. David JACKSON, Eric VOS and Johanna DRUCKER (eds.), *Experimental – Visual – Concrete: Avant-Garde Poetry since the 1960s*, Amsterdam/Atlanta, GA: Rodopi.
- JONES, Peter (ed.) (2001), *Imagist Poetry*, Harmondsworth: Penguin Books, [1972].
- LEWIS, Wyndham (1984), *Rude Assignment: An Intellectual Autobiography*, (ed. Toby Foshay), Santa Barbara: Black Sparrow Press, [1950].
- (1992), *Bast 1*, facsimile edition, Foreword by Bradford Morrow, Santa Rosa: Black Sparrow Press.
- MACEDO, Ana Gabriela V. P. de (1989), *Wyndham Lewis's Literary Work: 1908-1928: Vorticism, Futurism and the Poetics of the Avant-Garde*, University of Sussex (Phd.).
- MANN, Paul (1991), *The Theory-Death of the Avant-Garde*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- MORLEY, Simon (2003), *Writing on the Wall: Word and Image in Modern Art*, London: Thames & Hudson.
- NEGREIROS, Almada (1993), *Obras Completas*, vol. VI - Textos de Intervenção, Lisboa: IN-CM.

- PERLOFF, Marjorie (1986), *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant Guerre and the Language of Rupture*, Chicago and London: the University of Chicago Press.
- POGGIOLI, Renato (1968), *The Theory of the Avant-Garde* (translated from the Italian by Gerald Fitzgerald), Cambridge, Massachusetts and London, England: The Belknap Press of Harvard University Press.
- POWELL, Neil (2004), «Concrete Poetry and Conceptual Art». *Ubuweb*, Fall. Acessível online em: <http://www.ubu.com/papers/powell.html>. [Acedido em: 9/11/2004].
- SEROTA, Nicholas (2001), «Foreword» to MUNDY, Jennifer (ed.), *Surrealism: Desire Unbound*, London: Tate Publishing.
- SILVESTRE, Osvaldo M. (1990), *A Vanguarda na Literatura Portuguesa: o Futurismo*, Coimbra: Faculdade de Letras (tese de mestrado).
- SOLT, Mary Ellen (1968), «The New Visual Poetry», (from *Concrete Poetry: a World View*, Indiana University Press). Acessível online em: [http://www.ubu.com/papers/solt/new\\_vis\\_po.html](http://www.ubu.com/papers/solt/new_vis_po.html); [acedido em: 15/12/2004].
- SONTAG, Susan (1994), «The Aesthetics of Silence», in *Styles of Radical Will*, London: Vintage.
- SULEIMAN, Susan Rubin (1990), *Subversive Intent: Gender, Politics, and the Avant-Garde*, Cambridge, Massachusetts and London, England: Harvard University Press.
- VELOSO, Manuela (1996), *O vorticismo em Enemy of the Stars de Wyndham Lewis: ressonâncias do absurdo*, Braga: Universidade do Minho.
- WHITE, John J. (1990), *Literary Futurism: Aspects of the First Avant Garde*, Oxford: Clarendon Press.