



Margarida Isabel Esteves da Silva Pereira

A vanguarda histórica
na Inglaterra e em Portugal

Vorticismo e Futurismo

UNIVERSIDADE DO MINHO

Centro de Estudos Humanísticos

Colecção Hespérides / Literatura

A vanguarda histórica
na Inglaterra e em Portugal

Vorticismo e Futurismo

Colecção HESPÉRIDES

Linguística

1. MARIA EMÍLIA PACHECO LOPES PEREIRA
A transposição discursiva em estilo indirecto num *corpus* jornalístico
2. MARINA CLÁUDIA VIGÁRIO
Aspectos da Prosódia do Português Europeu: Estruturas com Advérbios de Exclusão e Negação Frásica
3. ISABEL CRISTINA DA COSTA ALVES ERMIDA
A Ambiguidade Linguística em *The Comedy of Errors* de William Shakespeare

Literatura

1. MARIA DO CARMO PINHEIRO E SILVA
D. João e a Máscara, de António Patrício. Uma tragédia da expressão
2. ANA RIBEIRO
A escola do paraíso, de José Rodrigues Miguéis. Um romance de aprendizagem
3. MARIA MICAELA DIAS PEREIRA RAMON MOREIRA
Os sonetos amorosos de Camões – Estudo tipológico
4. VÁRIOS
A Mulher, o Louco e a Máquina – entre a margem e a norma
5. LÚCIO CRAVEIRO DA SILVA
Padre António Vieira e Antero de Quental. Ensaios.
6. MARGARIDA ISABEL ESTEVES DA SILVA PEREIRA
A vanguarda histórica na Inglaterra e em Portugal. Vorticismo e Futurismo

MARGARIDA ISABEL ESTEVES DA SILVA PEREIRA

A vanguarda histórica na Inglaterra e em Portugal

Vorticismo e Futurismo



Colecção HESPÉRIDES
LITERATURA 6

UNIVERSIDADE DO MINHO
CENTRO DE ESTUDOS HUMANÍSTICOS

1998

Título **A vanguarda histórica na Inglaterra e em Portugal.
Vorticismo e Futurismo**

Texto MARGARIDA ISABEL ESTEVES DA SILVA PEREIRA

Edição UNIVERSIDADE DO MINHO / CENTRO DE ESTUDOS HUMANÍSTICOS

Colecção HESPÉRIDES / LITRATURA 6

Depósito legal 130591/98

ISBN 972-8533-00-4

Data de saída 30.12.98

Tiragem 500 exemplares

Execução gráfica Barbosa & Xavier, Lda., Artes Gráficas
Rua Gabriel Pereira de Castro, 31-A e C
Tel (053) 263063-618916 Fax (053) 615350
4700 BRAGA

Aos meus Pais

Avangardism in itself, at any time, is not a merit or a demerit. Some people are the changers and some the conservers.

(LEWIS, P. Wyndham, 1984: 132)

AGRADECIMENTOS

Para que este estudo — que constituiu a minha tese de mestrado, apresentada à Universidade do Minho, em 1996 —, pudesse ter sido realizado, tal como aqui se apresenta, não poderei esquecer aqueles a cujo apoio e colaboração agradecimentos se devem. Quero, assim, agradecer, em particular: À Prof. Doutora Ana Gabriela Macedo, pela forma rigorosa e atenta como me orientou ao longo deste trabalho; pelo apoio e disponibilidade inestimáveis, pelos conhecimentos a que sempre me conduziu e por tudo quanto dificilmente em palavras se exprime. Ao Dr. Osvaldo Manuel Silvestre, pela forma como prontamente se disponibilizou a ajudar-me através da indicação e empréstimo de alguma bibliografia, bem como da leitura de parte da dissertação. Ao Dr. Carlos Mendes de Sousa, pela ajuda concedida na leitura de parte da dissertação, bem como pelo empréstimo de alguma bibliografia. Às amigas, Joana Passos e Manuela Veloso (tanto mais que os livros Vorticistas trazidos de Nova Iorque foram uma ajuda valiosa), que me acompanharam ao longo da realização deste estudo e com quem partilhei alguns dos meus anseios e dificuldades. Finalmente, não posso deixar de agradecer à minha família, por tudo o que não tem directamente que ver com a realização de um estudo como este, mas sem o que muito mais penosamente ele seria cumprido.

INTRODUÇÃO

É com certeza repetitivo afirmar-se que a vanguarda morreu, uma vez que ela tem vindo a ser consecutivamente declarada morta desde os anos sessenta. Por outro lado, o interesse crescente na definição e explicitação dos mecanismos da pós-modernidade e, especificamente, do pós-modernismo, traz a lume conceitos que a ele estão associados, como os de modernismo e vanguardas. Nesse sentido, tornou-se uma vez mais urgente debater o conceito de vanguarda, tendo em conta que a transgressão efectuada pelos movimentos vanguardistas desde o princípio do século pode ser perspectivada como precursora da involução (por oposição à revolução vanguardista) efectuada pelo desenvolvimento pós-moderno da arte e da literatura.

Quando Filippo Tommaso Marinetti funda a primeira vanguarda histórica em 1909, fá-lo declarando a necessidade do branqueamento da memória cultural dos povos como condição essencial à sobrevivência da energia criativa. Algumas décadas mais tarde (à volta dos anos sessenta), o pós-modernismo apercebeu-se dessa impossibilidade e declara que a criatividade deverá sobreviver para além da memória do já feito. Não sendo possível romper com a memória do passado (o que fica provado pela forma como as estéticas subversivas do princípio do século se transformaram em 'establishment' cultural), só resta à arte a constatação do fim da originalidade — partindo do princípio que ela alguma vez existiu¹. Como refere Fredric Jameson, acerca da inevitabilidade do 'pastiche' na arte pós-moderna: "There is another sense in which the artists and writers of the present day will no longer be able to invent new styles and worlds — they've already been invented; only

1. A este respeito, cf. Krauss, Rosalind (1985), *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*, the MIT Press, Cambridge, Massachusetts and London.

a limited number of combinations are possible; the unique ones have been thought of already" (Jameson, 1992: 168).

E porque esse fim não deverá coincidir com o fim da arte, o pós-modernismo substitui a noção de originalidade criativa pela de repetição criativa. Isto não tem forçosamente que significar que com o pós-modernismo estejamos a assistir à demissão do artista de um papel activo na sociedade onde se inscreve; pode apenas significar, como nos parece, que depois da constatação da impossibilidade de uma muito *naïve* revolução vanguardista, que se traduz na falência da ideia de reformulação social a partir da esfera estética e cultural, o artista deverá reformular os modos de se instituir contra esse modelo social, mas agora a partir de dentro (cf. Huysen, 1986: vii).

Se tivermos em conta a pertinente divisão entre arte erudita/arte de massas² como um paradigma de distinção entre modernismo e vanguarda, tal como nos é proposto por Andreas Huyssen, facilmente chegaremos à conclusão que esse modelo de 'oposição a partir de dentro' terá começado a desenvolver-se com as vanguardas históricas do princípio do século. Com efeito, a elas se devem as primeiras tentativas de ruptura da divisão entre cultura de massas e cultura de elite, na medida em que as inovações estéticas por elas introduzidas conduzem a um re-aproveitamento da estética da cultura de massas. Como refere Andreas Huyssen:

(...) modernism's insistence on the autonomy of the art work, its obsessive hostility to mass culture, its radical separation from the culture of everyday life, and its programmatic distance from political, economic and social concerns was always challenged as soon as it arose. From Courbet's appropriation of popular iconography to the collages of cubism, from naturalism's attack on *l'art pour l'art* to Brecht's immersion in the vernacular of popular culture, from Madison Avenue's conscious exploitation of modernist pictorial strategies to postmodernism's uninhibited learning from Las Vegas, there has been a plethora of strategic moves tending to destabilize the high/low opposition from within. (*id.*: *ibid.*).

2. Aquilo que em terminologia anglo-saxónica é mais facilmente definido como "highbrow art" e "lowbrow art".

Tal como nos é relembrado por Andreas Huyssen, os exemplos desse tipo de ruptura são muitos (começando pelas ‘históricas’ colagens cubistas); e, se por um lado, através desses exemplos nos é permitido fazer uma separação entre pós-modernismo e modernismo, por outro lado, eles permitem-nos encarar as vanguardas históricas como radicalmente diferentes do modernismo e, nesse sentido, bem mais próximas das práticas artísticas pós-modernas³.

O modelo de interpretação sugerido por Andreas Huyssen, quando põe a questão da avaliação da arte e dos movimentos artísticos a partir de uma dialéctica “high/low”, é notoriamente relevante naquilo que ao pós-modernismo diz respeito⁴; no entanto, parece-nos que um modelo deste tipo poderá muito bem ser útil para uma possível re-avaliação das primeiras vanguardas históricas. É, aliás, esse o princípio que subjaz a distinções estéticas entre dois tipos de modernismo, em que se faz referência a uma divisão do tipo “high modernism”, por um lado, e “avant-garde”, por outro⁵. Uma divisão deste género torna-se tanto mais interessante quanto possa subentender uma forma da vanguarda se manter eternamente irrecuperável pela tradição, contra a qual sempre se instituiu. Tal indução é decerto tentadora, embora, como veremos, por demais ilusória, uma vez que todas as rupturas efectuadas pela vanguarda nunca conseguiram evitar a sua recuperação canónica.

A noção de ruptura surge, assim, como fundamental na nomeação da vanguarda e é baseado naquilo que Peter Bürger refere como “a dialectical comprehension of ruptures” (Bürger, 1981: 22) que este estudo se propõe analisar dois momentos de vanguarda que, de alguma forma, se apresentam marginais em relação ao con-

3. É nesse sentido que um autor como David Lodge, que, numa perspectiva estruturalista, prefere traçar a história da literatura do século XX a partir da ‘escrita’ e não dos ‘escritores’, faz recuar o aparecimento da ‘escrita’ pós-moderna à vanguarda histórica e, muito concretamente, ao Dadaísmo (cf. Lodge, 1986: 12).

4. Naturalmente que, a este respeito, não poderíamos estar mais de acordo com Fredric Jameson, quando afirma que uma das características mais relevantes da arte pós-moderna é “the erosion of the older distinction between high culture and so-called mass or popular culture” (Jameson, 1992: 165).

5. Esta divisão é feita, por exemplo, por Ricardo Quinones em *Modernism: Time and Development* (cf. Quinones, 1985: 6).

junto de movimentos de vanguarda que a história literária se encarregou de fazer integrar nos seus cânones. No entanto, parece-nos que, quer o Vorticismo na Inglaterra, quer a projecção que o Futurismo teve em Portugal não deixam de constituir exemplos dessa estética de ruptura que caracteriza o discurso vanguardista.

Por outro lado, tratam-se de dois movimentos de vanguarda que encontram uma mesma raiz matricial na primeira das vanguardas históricas, o Futurismo italiano, o que é facilmente perceptível pela iconografia das duas revistas que deram voz aos brevíssimos intentos vanguardistas que caracterizaram esses movimentos nos respectivos países. Com efeito (e embora os vorticistas tivessem enquadrado todo o seu discurso de ruptura também em relação ao Futurismo italiano do qual se tentaram notoriamente afastar), encontramos sinais visíveis duma mesma estética de ruptura futurista ao folhearmos as páginas da vorticista *Blast* e do *Portugal Futurista*.

Assim, a análise destes dois projectos de vanguarda histórica recorrerá a esta mesma raiz que subjaz aos dois movimentos, tentando chegar a conclusões que nos permitam: primeiro, classificar o Vorticismo e o Futurismo como dois movimentos de vanguarda; segundo, tentar perceber até que ponto esses movimentos de vanguarda, que partem ambos do Futurismo italiano (embora isso seja bem mais visível relativamente ao Futurismo português do que ao Vorticismo), conseguem ser a expressão de projectos de vanguarda estreitamente associados aos países de onde ambos derivam e onde naturalmente se enquadram.

Com vista à prossecução deste objectivo, teremos que, primeiramente, estabelecer uma definição de vanguarda em relação à qual se possam entender os dois movimentos em questão, o que faremos no primeiro capítulo deste trabalho. Assim, e porque cremos que o conceito de vanguarda não poderá ser dissociado de um fundamento político que lhe subjaz, este estudo propõe uma re-avaliação das vanguardas inglesa e portuguesa tendo em conta o carácter *activista* que lhes é peculiar. Nesse sentido, partiremos da assunção do conceito de vanguarda tal como definido por Peter Bürger na sua obra seminal, *Theory of the Avant-garde* ⁶.

6. Do original, *Theorie der Avantgard*, Frankfurt am Main, 1974 (trad. inglesa *Theory of the Avant-Garde*, *Theory and History of Literature*, Vol. 4, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1989, translation by Michael Shaw and foreword by Jochen Schulte-Sasse).

Por outro lado, será necessário demonstrar de que forma o Vorticismo e o Futurismo se constituem como movimentos de vanguarda. Para isso, teremos que: primeiro, traçar as histórias constitutivas dos movimentos em questão, designadamente naquilo que diz respeito às influências sofridas; segundo, fazer a análise desses movimentos a partir dos manifestos através dos quais se constituíram.

Assim, no que diz respeito ao Vorticismo, tentaremos delinear as principais influências, que vão desde o Futurismo ao Cubismo até ao pensamento estético e ideológico de T. E. Hulme e de Nietzsche, bem como fazer a análise dos seus textos programáticos, contidos todos nos dois números da revista *Blast* — revista essa que concentra quase tudo o que ao movimento inglês diz respeito.

Relativamente ao caso português, a análise é um pouco mais complexa, uma vez que, dadas as numerosas correntes estéticas que surgem no princípio do século em Portugal, torna-se necessário demonstrar que o Futurismo é indubitavelmente a única de entre elas que se poderá reclamar de uma verdadeira estética de vanguarda; por outro lado, embora também em Portugal tenha existido uma revista (intitulada *Portugal Futurista*), cujo único número se torna o incontestado órgão do movimento, há textos anteriores à saída dessa revista que são por demais elucidativos da existência do Futurismo como movimento de vanguarda em Portugal para poderem ser deixados de lado — referimo-nos, nomeadamente, ao poema *A Cena do Ódio*, bem como ao *Manifesto Anti-Dantas* e ao *Manifesto da Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso*.

Tal como acontece com o Futurismo italiano, também nos casos do Vorticismo e do Futurismo português são os manifestos que melhor consubstanciam o fundamental das suas estéticas — pelo menos, no que à literatura diz respeito. Na verdade, é com o Futurismo italiano e, especificamente, com Marinetti, que o manifesto adquire a importância que lhe é reconhecida como elemento fundamental dos movimentos literários e artísticos de vanguarda. Como refere Marjorie Perloff, com Marinetti o *manifesto* deixa de ser um texto secundário em relação às práticas (políticas ou artísticas) que se propunha propagandear, para ocupar ele próprio o lugar de obra de arte. Nas palavras de Perloff:

To talk about art becomes equivalent to making it, and indeed most historians of Italian Futurism 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).

Não só nos parece que também nos casos do Vorticismo e do Futurismo português o manifesto se apresenta como “the movement's literary form par excellence”, como, por outro lado, a análise dos manifestos desses movimentos se reveste de uma importância acrescida, tendo em conta a noção de vanguarda que aqui pretendemos operacionalizar.

I

VANGUARDA: DEFINIÇÃO DE UM CONCEITO

Num estudo que, como este, se centra muito concretamente sobre a análise de dois movimentos da vanguarda histórica europeia, torna-se absolutamente necessário que o termo vanguarda fique explicitamente definido. Tarefa imprescindível e, em princípio, naturalmente razoável num trabalho deste tipo, a definição do termo vanguarda torna-se, contudo, uma tarefa deveras ingrata, se tivermos em consideração a quantidade de diferentes paradigmas que o termo tem vindo a designar na história mais ou menos recente da arte e da literatura.

Nesse sentido, as subentendidas definições que vão surgindo acabam por estabelecer o conceito de vanguarda em dualidades oposicionais em que a arte vanguardista surge como um factor destabilizador de uma qualquer ordem estabelecida. A arte de vanguarda é encarada como: a margem, em relação ao centro; a subversão, em relação à ordem; a acção, por oposição à passividade; a inovação, em relação a uma determinada tradição. Deste modo, normalmente intui-se (mais do que concretamente se possa ter a certeza), que a arte de vanguarda é iconoclasta, marginal, subversiva, inovadora e activista. Porém, estes epítetos tornam-se por demais vagos e abrangentes para poderem ser factores definidores do termo vanguarda (ou do que quer que sejam movimentos de vanguarda), pelo que é natural que as dúvidas sobre a abrangência literária e artística do termo subsistam.

Por outro lado, dado o carácter marginal de todas as vanguardas e, bem assim, a forma como pretendem eludir um determinado padrão de aceitabilidade, parece subjazer a todas elas um certo desejo de indefinição, uma vez que ao serem teoricamente

definidas, acabam por ser integradas nessa ordem que tentam subverter. Como refere Paul Mann, no livro *The Theory-Death of the Avant-garde*:

The relationship between definition and exception in studies of the avant-garde replicates — is itself a mechanism of — the dialectical interplay between definition and exception that characterizes relations between mainstream and margin as such. Secondary texts on the avant-garde become part of the field that current movements try to transgress, the ground out of which later movements arise. The avant-garde tends to define itself in part by resisting the definitions assigned to it by mainstream discourse (Mann, 1991: 8-9).

Contudo, e (também) porque, como refere o mesmo Paul Mann, a vanguarda está morta (cf. *ibid.*: 3), torna-se imprescindível definir um conceito que nos permita operacionalizar o termo que serve de base a este estudo, ou acabaremos por cair em interpretações individuais que dificilmente nos levarão a conclusão alguma. E se, em matéria de construção do objecto da teoria literária, existem “tantos objectos quantos os espelhos”¹, necessitamos de certas categorias a partir das quais possamos desenvolver as nossas interpretações (cf. Bürger, 1984: xlviii-xlix)².

1. Modernismo e Vanguarda

De todas as indefinições que abrangem o termo vanguarda, talvez a maior seja a indistinção entre vanguarda e modernismo. Na verdade, a vanguarda tem muitas vezes sido tratada como fazendo parte de um período da história literária e artística designado por

1. Como afirma João Ferreira Duarte em *O Espelho Diabólico: Construção do Objecto da Teoria Literária* (cf. Duarte, 1989: 18).

2. Peter Bürger fala-nos em “categorical frames”, referindo a importância da sua definição para que se possa chegar a resultados objectivamente conclusivos em relação àquilo que se está a investigar. Nesse sentido, afirma: “The interest that informs and guides cognition can express itself only indirectly in the study of literature, namely, by defining the categories with whose help literary objectifications are understood.” (*ibid.*: 4).

modernismo. E não é de estranhar que assim seja, na medida em que o aparecimento das primeiras vanguardas históricas é concomitante com a delimitação periodológica daquilo a que se convencionou chamar modernismo. É com certeza este paralelismo temporal que leva Matei Calinescu a afirmar que, apesar de ter tido a sua origem no utopismo romântico, a vanguarda está ligada ao modernismo, quer pelo desenvolvimento que teve, quer porque assenta também num conceito de tempo linear irreversível (cf. Calinescu, 1977: 96). É, pois, esse desenvolvimento paralelo dos movimentos de vanguarda e do período modernista que permite a Calinescu afirmar: “The avant-garde borrows practically all its elements from the modern tradition but at the same time blows them up, exaggerates them, and places them in the most unexpected contexts, often making them almost completely unrecognizable” (*ibid.*: 96). Por outro lado, o facto das vanguardas terem surgido ao mesmo tempo que o modernismo contribui, ainda, com outro elemento de indefinição entre um conceito e o outro, na medida em que há todo um contexto histórico, cultural e filosófico que naturalmente lhes é comum. Pode-se dizer que os diversos autores e movimentos que formam o *corpus* daquilo que designamos por modernismo e por vanguardas participam do mesmo *zeitgeist*, o que não deixará de ter as suas repercussões nas ligações que, em certos pontos, poderemos estabelecer entre eles, embora, como veremos, se tratem de fenómenos distintos.

Contudo, esses factores comuns não nos poderão impedir de fazer uma distinção mais séria entre os dois conceitos, uma vez que, naquilo que comumente se designa por modernismo, existem realidades estéticas de natureza muito diferente. Assim, e porque aqui se trata de analisar o papel das vanguardas do princípio de século, é de grande utilidade que esta distinção seja mais vinculada. Até porque, ao contrário do que pensam Bradbury e

3. Para Bradbury e McFarlane o termo vanguarda não passa de uma característica do modernismo, como parece evidente quando, a propósito da definição de modernismo, afirmam: “Yet, there seems to be a discernible centre to it: a certain loose but distinguishable group of assumptions, founded on a broadly symbolist aesthetic, an *avant-garde* view of the artist, and a notion of a relationship of crisis between art and history” (1991: 29). A bem da verdade, Bradbury e McFarlane falam-nos em dois modernismos diferentes: um, em que a arte é não-representacional e em que a ênfase é posta na forma e no estilo, num movimento que conduz à intro-

McFarlane³ quando afirmam ser proveitoso tentar relacionar e reconciliar as diferentes fases e tradições do modernismo (Bradbury and McFarlane, 1991: 46), não nos parece de todo proveitoso englobar numa mesma designação experiências estéticas tão divergentes como o são, por exemplo, as do Futurismo e Impressionismo, ou centrar num mesmo conceito de modernismo, a título de exemplo, as poéticas de T. S. Eliot ou de Ezra Pound e as do Dadaísmo ou do Surrealismo. Dada a divergência de características⁴ que subjazem a estes movimentos e autores, parece-nos, pois, inevitável insistir numa distinção clara entre modernismo e vanguarda para que fenómenos tão divergentes como os que acima foram apontados possam ser devidamente compreendidos.

Curiosamente, mesmo os termos modernismo e modernidade, tal como usados com referência à periodização literária, surgem muitas vezes envoltos em definições conceptuais nem sempre coincidentes. Para Paul de Mann, por exemplo, nem sequer será muito plausível aplicar o termo modernidade à literatura, no sentido em que a palavra modernidade implica um factor actuante e comportamental que não se coaduna com os termos “reflexão” e “ideias”, próprios da literatura e da história (cf. de Mann, Paul, 1989: 142). Torna-se, portanto, complexo delimitar e definir um conceito cujo uso remonta, como refere Paul de Mann, ao século V da nossa era (cf. *ibid.*: 144). Partindo de um texto de Nietzsche, *Of the Use and Misuse of History for Life*, Paul de Mann opõe “moderno” a “histórico” para chegar à conclusão que a modernidade e a história se constituem, não numa relação de oposição, mas numa relação de dependência. Assim, se por um lado, não existe renovação histórica sem modernidade, por outro lado, a modernidade está condenada a

versão e à ironia; outro, que rompe completamente com os quadros de referência prevalentes, comportando elementos de criação, bem como de de-criação (cf. *ibid.*: 23-29). Contudo, o modernismo de que nos falamos Bradbury e McFarlane é um conceito demasiado lato, englobando uma multiplicidade de estilos artísticos e de movimentos, que vão desde o Impressionismo ao Surrealismo, passando pelo Expressionismo, Cubismo, Futurismo, Simbolismo, Imagismo, Vorticismo e Dadaísmo.

4. Essas divergências são, aliás, percebidas por Bradbury e McFarlane, enfraquecendo-lhes, de certa forma, o argumento pela relação e reconciliação de linhas opostas, quando afirmam: “In short, Modernism was in most countries an extraordinary compound of the futuristic and the nihilistic, the revolutionary and the conservative, the naturalistic and the symbolistic, the romantic and the classical.” (1991: 46).

ser reintegrada num processo histórico regressivo (cf. *ibid.*: 151). Nesse sentido, a literatura institui-se como um fenómeno que sempre foi essencialmente moderno. Como refere de Mann:

The appeal of modernity haunts all literature. It is revealed in numberless images and emblems that appear at all periods — in the obsession with a *tabula rasa*, with new beginnings — that finds recurrent expression in all forms of writing. (...) The temptation of immediacy is constitutive of a literary consciousness and has to be included in a definition of the specificity of literature (*ibid.*: 152).

Apesar de ter uma história que remonta bem mais longe do que o século XVII⁵, é neste século que a palavra ‘moderno’ surge mais claramente associada à literatura a partir da *Querelle des anciens et des modernes*, em que os ‘modernos’ se opunham ao exa-gero normativo dos neo-clássicos. A partir daí, todos os novos escritores ou artistas que se opunham aos valores dos que mais directamente os precediam eram considerados os ‘modernos’.

É necessário, no entanto, ter em consideração que a palavra ‘modernidade’ tem um significado mais abrangente, que não diz respeito ao seu uso como conceito estético. Trata-se do uso que ela adquire na história da civilização ocidental, onde designa um dos três períodos em que a nossa história se divide. Nesse sentido, a Idade Moderna tem por principal característica a crença inabalável na racionalidade e no progresso, crença essa que, a partir de meados do século XVIII, se concretiza no desenvolvimento, primeiro, da sociedade industrial e, posteriormente, da sociedade do capitalismo financeiro⁶.

A partir da segunda metade do século XIX estes dois conceitos de modernidade (um estético, outro económico-social) vão ser postos em confronto, daí advindo uma cisão entre aquilo a que Matei Calinescu se refere como as *duas modernidades* (Calinescu,

5. Em *Faces of Modernity: Avant-garde, Decadence, Kitsch*, Matei Calinescu dá-nos uma perspectiva exaustiva da história da palavra ‘moderno’, fazendo remontar o seu aparecimento linguístico à Idade Média.

6. Por outras palavras, trata-se daquilo a que Jürgen Habermas chama o ‘projecto da modernidade’ (cf. Habermas, 1981).

1977: 41-46). Assim, por um lado, temos uma modernidade que se traduz na crença inabalável no progresso, nas possibilidades da ciência e da tecnologia encarados como valores fundamentais da emergente sociedade burguesa. Por outro lado, temos uma modernidade fundada precisamente na rejeição dessa sociedade; uma modernidade que se assume como expressão das atitudes anti-burguesas, a qual é desencadeada pelos primeiros autores modernos (como Baudelaire ou Rimbaud) e que culminaria no aparecimento das vanguardas artístico-literárias do século XX.

É, pois, aqui que deveremos encontrar as raízes daquilo que em periodização literária se convencionou chamar modernismo. Partindo do princípio que esse período se delimitaria entre a última década do século passado e as três primeiras do nosso século⁷, ainda assim a definição do conceito de modernismo permanece envolta em contradições, sendo assim possível falarmos na existência de diferentes paradigmas modernistas, como é afirmado por Astradur Eysteinnsson em *The Concept of Modernism* (Eysteinnsson, 1992: 8-49).

Nesse sentido, poderemos encontrar um primeiro paradigma modernista em que a arte se assume na sua qualidade essencialmente “sagrada”, aquilo a que Walter Benjamin chama “arte aurática” (cf. Benjamin, 1982: 219-53), constituindo-se como autónoma em relação à sociedade burguesa em que se integra. É esse o paradigma em que se baseia David Harvey quando afirma:

Modernist art has always been, therefore, what Benjamin calls ‘auratic art’, in the sense that the artist had to assume an aura of creativity, of dedication to art for art’s sake, in order to produce a cultural object that would be original, unique, and hence eminently marketable at a monopoly price. The result was often a highly individualistic, aristocratic, disdainful (particularly of popular culture), and even arrogant perspective on the part of cultural producers, but it also indicated how our reality might be constructed and re-constructed through aesthetically informed activity (Harvey, 1989: 22).

7. Tal como proposto, por exemplo, por Bradbury e McFarlane (cf. Bradbury, M. and McFarlane, J., 1991: 19-55).

Nesta perspectiva, o modernismo teria deslocado a questão da estética do conteúdo para a forma, surgindo a experimentação formal como a sua preocupação fundamental (o que é notório, não só através da literatura, como também através de outras formas de arte).

Contudo, as teorias do modernismo não se esgotam nesta concepção esteticista da arte moderna. Pelo contrário, juntamente com uma visão elitista e autonómica do modernismo, somos confrontados com teorias em que a arte modernista se distingue precisamente pela sua capacidade subversiva. Nesta perspectiva, o modernismo não pode ser dissociado de uma perspectiva histórica em relação à qual se institui, quer em interacção, quer como reacção à modernidade social (cf. Eysteinnsson, 1992: 19). Como exemplo do primeiro caso, encontra-se Marshall Berman, para quem o modernismo é, como refere Eysteinnsson, uma espécie de imagem reflectida da modernidade social (cf. *ibid.*: 20). Por outro lado, existe toda uma tradição crítica para quem o modernismo deve ser encarado precisamente como reacção à modernidade social pela forma como, por exemplo, se serve do carácter ‘opaco’ da linguagem para operar uma distanciação em relação à sociedade moderna. Como refere Eysteinnsson: “Modernist writing, through its autonomous formal constructions, places us at a “distance” from society, making it strange, whereby we come to see its reverse, but true, mirror image, its negativity” (*ibid.*: 45)⁸.

Dos vários paradigmas modernistas brevemente aqui descritos, nenhum nos parece, porém, suficientemente elucidativo quanto à concepção de uma prática especificamente vanguardista, pelo que, como já anteriormente referimos, se torna necessário encontrar um paradigma em que a ideia de vanguarda e, concretamente,

8. A ‘escrita’ modernista é exemplarmente descrita por David Lodge nos seguintes termos: “The writer’s prose style, however sordid and banal the experience it is supposed to be mediating, is so highly and lovingly polished that it ceases to be transparent but calls attention to itself by the brilliant reflections glancing from its surfaces. Then, pursuing reality out of the daylight world of empirical common sense into the individual’s consciousness, or subconscious, and ultimately the collective unconscious, discarding the traditional narrative structures of chronological succession and logical cause-and-effect, as being false to the essentially chaotic and problematic nature of subjective experience, and devices that belong to poetry, and specifically to Symbolist poetry, rather than to prose (...)” (Lodge, 1986: 6).

a ideia de uma vanguarda histórica, possa ser mais claramente definida.

Raymond Williams esboça uma distinção entre modernismo e vanguardas, fazendo uma divisão temporal no desenvolvimento do modernismo, correspondente a três fases sucessivas, englobando os movimentos artísticos do final do século XIX e princípios do século XX. Assim, a primeira fase estaria associada ao aparecimento de grupos com práticas artísticas diferentes e que as tentam manter contra a indiferença das instituições culturais; numa segunda fase, estes grupos desenvolvem uma prática cultural paralela, consubstanciada em modos alternativos de produção mas também de distribuição; numa terceira fase, aparecem grupos notoriamente oposicionais que, através das suas doutrinas estéticas, pretendem atacar o 'establishment' cultural, bem como toda a ordem social (Williams, 1985: 2-3). Raymond Williams liga os artistas alternativos da segunda fase ao início do modernismo e os grupos oposicionais da terceira ao início da vanguarda. Uma distinção deste tipo é interessante, porque aponta um factor de activismo que é um elemento importante na definição das vanguardas. Peca, contudo, ao estabelecer como elemento distintivo o factor tempo⁹, não tendo, assim, em conta, que muitas das vanguardas históricas, nomeadamente o Futurismo italiano, são temporalmente coincidentes (ou mesmo anteriores) com experiências estéticas modernistas essencialmente distintas da vanguarda.

Ihab Hassan aponta um elemento de maior importância na distinção entre modernismo e vanguarda, traduzível na oposição continuidade/descontinuidade, não só porque o modernismo apresenta uma continuidade em relação ao passado, mas também porque, a esta distância, podemos concluir que o modernismo nos legou essa memória para o futuro, enquanto que as vanguardas,

9. É este factor que preside também à formulação da distinção entre modernismo e vanguardas avançada por Ricardo Quinones em *Mapping Literary Modernism: Time and Development* (1985). Neste autor, contudo, o factor tempo que divide as vanguardas do modernismo indicia um maior desenvolvimento estético do segundo em relação ao primeiro, como se torna evidente quando afirma: "(...) in the final achieved masterpieces of the twenties and thirties, the major Modernists went beyond their earlier associations with the avant-garde and brought to their works a sense of personal appropriation that resulted in fuller aesthetic experiences" (Quinones, 1985: 19).

pela sua própria natureza ‘suicida’¹⁰ se consomem a si próprias num permanente presente. Nas palavras de Hassan:

Anarchic, these assaulted the bourgeoisie with their art, their manifestos, their antics. But their activism could also turn inward, becoming suicidal (...) Once full of brio and bravura, these movements have all vanished now, leaving only their story, at once fugacious and exemplary. Modernism, however proved more stable, aloof, hieratic, like the French Symbolism from which it derived; even its experiments now seem olympian. (*ibid.*: 267)

Seria esse o ideal vanguardista tal como proclamado por Marinetti no manifesto fundador do Futurismo (e de todas as vanguardas artísticas e literárias) quando afirma:

I più anziani fra noi, hanno trent’anni: ci rimane dunque almeno un decennio, per compier l’opera nostra. Quando avremo quarant’anni, altri uomini più giovani e più validi di noi, ci gettino pure nel cestino, come manoscritti inutile — Noi lo desideriamo! (De Maria, 1994: 8)¹¹.

Sendo o movimento de progressão histórica imparável, era desejo de Marinetti que esse movimento apagasse a memória das obras feitas para deixar todo o espaço à criatividade dos sucessivos presentes vindouros. Contudo, o propósito de Marinetti é atraído pela memória da humanidade, que tudo pretende resgatar

10. Na mesma obra, Ihab Hassan, refere-se à natureza suicida da vanguarda, nos seguintes termos: “Suicide, symbolic or actual, becomes the consummation of the Avant-garde” (*ibid.*: 78).

11. “Os mais velhos entre nós têm trinta anos: ficam-nos, portanto, pelo menos uns dez anos para completar a nossa obra. Quando tivermos quarenta anos, que outros homens mais jovens e mais válidos do que nós nos atirem também para o cesto dos papéis, como manuscritos inúteis — nós assim o desejamos!” (Ferreira, 1979: 52).

Todas as citações dos manifestos futuristas italianos são retiradas da antologia desses manifestos da editora Garzanti e organizada por Luciano De Maria, com o título *Marinetti e I futuristi* (1994). As traduções dos manifestos futuristas italianos são retiradas da obra: *Antologia do Futurismo Italiano: Manifestos e poemas* (trad. introd. e notas de José Mendes Ferreira), Editorial Vega, Lisboa, 1979.

ao progresso histórico, concebendo para a obra de arte um novo destino de imortalidade: o dos museus (cemitérios, no dizer de Marinetti).

Ao propor a destruição de toda a tradição literária e artística, Marinetti pretende naturalmente substituir essa tradição, já morta, por uma força criativa que restitua a arte à vida, mas sobretudo, o que Marinetti pretende é a criação original de uma nova arte.

A busca de originalidade é algo que subjaz a todas as vanguardas históricas, mas cuja prossecução se torna impossível. Nessa medida, como refere Rosalind Krauss, a originalidade não passa de um mito e são as vanguardas históricas quem pela primeira vez põe esse mito a descoberto. A originalidade da vanguarda funda-se, literalmente, na ideia de “origem” que elas se propõem ser. Nas palavras de Krauss: “The self as origin is the way an absolute distinction can be made between a present experienced *de novo* and a tradition-laden past” (Krauss, 1985: 157). Mas o discurso da originalidade das vanguardas, refere Krauss (numa perspectiva pós-modernista e ecoando o Walter Benjamin de *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*), 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.

Rosalind Krauss aponta, desta forma, uma das contradições inerentes à vanguarda, a principal das quais, relacionada com esta, será a impossibilidade de destruição total de uma tradição artística, porque toda a novidade desemboca, mais cedo ou mais tarde, na tradição. A prová-lo está a forma como o Futurismo rapidamente se difundiu por toda a Europa, influenciando novos movimentos, criando uma nova tradição. Assim, a perda da ‘aura’ do objecto de arte, tal como preconizado por Walter Benjamin, torna-se essencial para a existência de uma verdadeira vanguarda, não necessariamente ‘anti-arte’, como Dada acabou radicalmente por defender, mas sim contra aquilo que autonomiza a arte em relação a qualquer prática social, a marca da originalidade. É contra essa sacralização do objecto artístico que as vanguardas se insurgem; mas é a re-sacralização do objecto de arte vanguardista que indicia a falência do projecto de todas as vanguardas. Isso não significa, no entanto, que estas não tivessem de facto tentado romper com a autonomização do objecto artístico; significa apenas que esse projecto se revelou ineficaz.

A busca de originalidade vai fazer com que as vanguardas europeias do princípio do século se tentem distanciar umas das outras, alegando cada uma para si um projecto estético substancialmente diferente. Este aspecto é importante, pois a esta distância é-nos possível perceber similaridades entre movimentos que, na altura, eram sentidos como experiências originais. Parece-nos que Raymond Williams vê claramente a questão quando afirma:

Schools and movements repeatedly succeeded each other, fused or more often fragmented in a proliferation of *isms*. Within them individuals of marked singularity pursued their apparently and in some way authentically autonomous projects, readily linked by the historian but often directly experienced as isolated and isolating. (Williams, 1988: 5)

A percepção de cada um dos projectos de vanguarda como fenómenos absolutamente autónomos (em relação uns aos outros) radica precisamente nessa busca de originalidade que é uma das obsessões das vanguardas e que é explicável pela necessidade que todas elas sentiram, começando pelo Futurismo, de fazer *tabula rasa* de todo um passado cultural e artístico que se tornava asfíxiante dos impulsos criadores. Por isso mesmo, Marinetti vai exaltar a criatividade artística sobre todas as coisas, apelando à destruição de museus e bibliotecas, símbolos dessa tradição asfíxiante (cf. De Maria, 1994: 7). Naturalmente, o discurso ideológico que exorta à anulação da memória histórica e cultural dos povos teve, como se sabe, consequências perversas para a história do nosso século XX. Também por isso, não se pode deixar de falar de política quando se fala de vanguardas, tendo em conta o carácter eminentemente actuante dos discursos vanguardistas.

2. A teoria da vanguarda de Renato Poggioli

Curiosamente, mesmo em estudos importantes sobre o conceito de vanguarda como o é *The Theory of the Avant-garde* de Renato Poggioli, este elemento importantíssimo das vanguardas, que é a tentativa de romper com a sacralização do objecto de arte, é completamente ignorado. Na verdade, Poggioli baseia a sua argumentação teórica partindo, a nosso ver, do pressuposto errado, o

que o impossibilita de estabelecer uma verdadeira distinção entre vanguarda e modernismo. Tal como acontece com a maior parte dos autores e teóricos do modernismo, a teoria das vanguardas de Renato Poggioli assenta na crença numa inabalável divisão entre arte popular e arte elitista e anti-popular, atribuindo-se às vanguardas uma qualidade elitista. Para o autor em questão há uma qualidade inelidível a unir todas as formas de arte (quer se tratem de arte clássica, romântica ou vanguardista), que é precisamente a sua inalterável qualidade estética. Diz-nos Poggioli: “In the aesthetic realm, as well as in the sociological, classical, romantic, and avant-garde art are no more than minority cultures, precisely insofar as they are art” (Poggioli, 1981: 52). Por outras palavras, na lógica silogística de Poggioli a arte de vanguarda é igual à arte clássica ou romântica porque é arte e, como tal, pertence a uma minoria aristocrática que é unicamente sua. Contudo, quer a arte romântica, quer a arte vanguardista diferenciam-se da clássica, porque, ao contrário desta, são aristocracias da era democrática:

But whereas the first [classical art] is content to distinguish itself from the majority culture, from the barbaric, uncultivated, and illiterate, romantic and avant-garde art *cannot avoid* displaying a *certain* interest, negative or positive as the case may be, in those masses which are now illiterate only in a relative sense. As against classical art, which flowered in an aristocratic climate, romantic art and avant-garde art are aristocracies subsisting and surviving in the democratic, or at least the demagogic, era (*id.: ibid.*, itálicos meus) ¹².

Partindo da assunção da arte como algo de autónomo em relação à sociedade, Renato Poggioli formula uma teoria em que o conceito de vanguarda poderia ser facilmente substituído pelo de modernismo ¹³. E, apesar do autor definir as vanguardas com referência às categorias de activismo, antagonismo (mas também

12. Fica-se com a impressão de que, para Renato Poggioli, o romantismo e as vanguardas são aristocracias envergonhadas que, após a Revolução Francesa, se viram obrigadas a reconhecer a existência efectiva das massas.

13. Não se querendo, contudo, dizer com isto que toda a arte modernista perfilha desta perspectiva de autonomização como foi, aliás, advogado por alguns teóricos do modernismo (cf. Eysteinnsson, 1992: 12-18).

nilismo e agonismo), esse pressuposto permite-lhe estabelecer uma linha de continuidade entre o romantismo e as vanguardas. Esta visão elitista da arte é, aliás, derivada de Ortega y Gasset, cujo ensaio, *The Dehumanization of Art*, propõe precisamente uma visão da arte moderna onde ressalta a concepção do objecto artístico como entidade autónoma em relação à sociedade.

A associação a Ortega y Gasset é feita pelo próprio Renato Poggioli, que refere o ensaio *The Dehumanization of Art* como um dos grandes estudos sobre as vanguardas¹⁴. O facto de Poggioli reclamar influência de Ortega y Gasset, torna-se assaz comprometedor em relação à nossa interpretação da sua teoria das vanguardas por dois motivos essenciais: primeiro, porque, no referido ensaio Ortega y Gasset não faz qualquer referência ao termo vanguarda, falando-nos tão-somente na arte moderna; segundo, porque à análise que Ortega y Gasset faz sobre a arte moderna subjaz um pensamento de extremado conservadorismo que, necessariamente (uma vez que o autor se propõe analisar a arte “from the side of its social effects” — Gasset, 1972: 3), terá consequências quanto à função social da arte moderna. Assim, antes de explicitarmos mais profundamente as razões pelas quais a influência de Ortega y Gasset sobre Poggioli comprometem seriamente a formulação de uma teoria da vanguarda, é conveniente determo-nos por uns instantes sobre o ensaio do pensador espanhol.

Partindo de uma perspectiva social conservadora em que a divisão de classes é encarada como factor primordial na forma como os objectos de arte são percebidos pelo público, Ortega y Gasset caracteriza a arte moderna como impopular, querendo com isto fazer realçar a não-adesão das massas às formas de arte moderna. Nesse sentido, a arte moderna é, na perspectiva de Ortega y Gasset, um factor de divisão de classes, distinguindo as massas (para quem a arte moderna é incompreensível) da elite. Refere o autor: “Through its mere presence, the art of the young compels the average citizen to realize that he is just this — the average citizen, a

14. Refere Poggioli, no prólogo ao seu estudo: “Of course there are some works that reveal a profound comprehension of the phenomenon in question, written from specific points of view, within particular frameworks. One of these, certainly, is the famous essay by Ortega y Gasset, *The Dehumanization of Art*, which singles out for investigation certain social effects of avant-garde aesthetic doctrines and considers them above all in terms of the psychological content of avant-garde politics” (Poggioli, 1981: 1-2).

creature incapable of receiving the *sacrament of art*, blind and deaf to *pure beauty*" (Gasset, 1971: 6, itálicos meus). Torna-se facilmente perceptível até que ponto a noção de arte moderna de Ortega y Gasset deriva de uma concepção da autonomia da esfera estética, tal como concebido por Kant em *A Crítica do Juízo* (1790).

A qualidade que, para Ortega y Gasset, torna a arte moderna tão notoriamente impopular às massas é precisamente a sua desumanização (cf. *ibid.*: 8), que a aproxima das formas clássicas e a afasta da tradicional concepção romântica da arte. Nesta perspectiva, a arte moderna operaria uma ruptura, mas apenas para se reencontrar com uma tradição mais remota — a clássica.

Ao estabelecer o texto de Ortega y Gasset como precursor da sua teoria da vanguarda, Poggioli está, por um lado, a conceber a arte vanguardista como eminentemente autónoma e, mais do que isso, 'aristocrática' (uma aristocracia cujo factor unificador seria a acessibilidade ao sacramento da arte); por outro lado, está a identificar vanguarda com modernismo, estabelecendo tão-somente uma mudança terminológica¹⁵.

Poggioli adopta uma teoria da vanguarda em que, como vimos, esta é re-enviada para a esfera do estritamente artístico. O facto de o autor considerar que a vanguarda deve ser definida em relação a características de activismo e antagonismo não entra em contradição com a característica notoriamente aristocrática das vanguardas, pois, para Poggioli, a anarquia é o seu único ideal político e, mesmo esse, de uma forma não-ideológica (cf. Poggioli, 1981: 30). Para o autor "it is exactly the bohemian spirit and the psychology of the *milieu artiste* that determine and provoke all the external

15. Esta identificação é, aliás, feita por outros críticos, como, por exemplo, Clement Greenberg, num ensaio cuja primeira edição data de 1939 e intitulado "Avant-Garde and Kitsch". Tal como na teoria de Poggioli, o uso que Greenberg faz do termo 'vanguarda' é perfeitamente coincidente com o uso do termo 'modernismo'. Sintomático desta coincidência é o facto de Greenberg apontar como factor distintivo da estética vanguardista o seu afastamento em relação a qualquer tipo de praxis social, identificando por isso os primeiros momento de vanguarda com o aparecimento do esteticismo da "arte pela arte" e da "poesia pura". Afirma o autor a este respeito: "Retiring from public altogether, the avant-garde poet or artist sought to maintain the high level of his art by both narrowing and raising it to the expression of an absolute in which all relativities and contradictions would be either resolved or beside the point. 'Art for art's sake' and 'pure poetry' appear, and subject matter or content becomes something to be avoided like a plague" (Greenberg, 1973: 5).

manifestations of avant-gardist antagonism toward the public” (*ibid.*: 31). Na sequência desta sua posição, Poggioli recusa uma associação entre arte de vanguarda e política, afirmando a este respeito: “(...) we must deny the hypothesis that the relation between avant-garde art (or art generally) and politics can be established *a priori*. Such a connection can only be determined *a posteriori*, from the viewpoint of the avant-garde’s own political opinions and convictions” (*ibid.*: 95).

Estaríamos, contudo, a ser demasiado redutores se pretendessemos ver na teoria da vanguarda de Renato Poggioli apenas mais uma teoria da arte moderna. Na verdade, e apesar de não conseguir estabelecer uma distinção relativamente ao modernismo, o autor não deixa de apontar características importantes para a formulação de um conceito de vanguarda, quando refere, por exemplo, o carácter grupal das vanguardas (cf. Poggioli, 1981: 17). A este respeito, Poggioli afirma que são as vanguardas que introduzem a noção de movimento artístico-literário, estabelecendo o conceito de movimento por oposição ao de escola. O facto de incluir o Romantismo neste conceito (cf. *ibid.*: 18) vem apenas corroborar o seu argumento, do nosso ponto de vista injustificado, de que as vanguardas tiveram a sua génese no Romantismo.

Por outro lado, Renato Poggioli, embora perspectivando as vanguardas a partir de uma posição autónoma, não deixa de referir que em relação à sociedade a vanguarda funciona, de uma forma mais abrangente, como uma “cultura de negação”; pese embora o facto de, para Poggioli, este conceito não poder ser entendido senão em termos metafóricos, (o que nos parece envolver uma contradição inequívoca com o “niilismo”, que o autor defende ser uma das principais categorias da vanguarda). Refere o autor a este respeito:

The concept [culture of negation] cannot involve an absolute negation of culture (which would be a contradiction in terms), except by way of a metaphor. This means instead that it suggests *the radical negation of a general culture by a specific one*. In other words, decadence and an avant-garde only appear when, in a given historical condition or a determinate social framework, there arises a conflict between two parallel cultures (*ibid.*: 108, itálicos meus).

Este carácter de ruptura geral apontado por Poggioli é bem mais elucidativo quanto à concepção do carácter distintivo das vanguardas, uma vez que o que nos permite conceber um movimento de vanguarda como essencialmente distinto do período modernista é precisamente o facto das vanguardas se constituírem em projectos que visam a substituição de uma ‘cultura geral’ por outra, alternativa, existindo nesta concepção uma qualidade activista e subversiva que nos remetem para além da arte ‘pura’.

Tal projecto torna-se evidente desde o princípio, com o aparecimento daquela que é indubitavelmente a primeira das vanguardas históricas, o Futurismo. Tão evidente que, mesmo antes de Marinetti e os futuristas terem lançado os manifestos mais socialmente empenhados, essa característica era ironicamente insinuada pelo unanimista Jules Romains, que, em resposta a uma carta a Marinetti, instando-o a juntar-se aos futuristas, respondia: “Oui, mon cher poète, soyont *Futuristes*; brûlons, démolissons, renversons les villes, puisque c’est là votre programme littéraire. A ce propos, ne trouvez-vous pas que le Tremblement de Terre de décembre dernier a fait un acte non équivoque de *Futurisme*?” (Lista, 1988: 151).

O facto de Renato Poggioli não admitir a função política que subjaz a esta “cultura da negação” deriva, por um lado, do modo restrito como entende a palavra “política” e, por outro lado, da sua concepção autonómica da arte. Poggioli não consegue conceber que mesmo uma transformação cultural possa ser entendida como uma transformação política, pois para ele, tal como para Ortega y Gasset, a arte acaba por ser “a thing of no transcending consequence” (Gasset, 1972: 14).

3. Da vanguarda política às políticas da vanguarda (artístico-literária)

Num artigo dedicado à análise do papel social da teoria literária, Terry Eagleton afirma que a teoria é necessária enquanto perturbadora de uma ordem social estabelecida, por forma a poder romper com essa mesma ordem¹⁶. Nesse sentido, o papel da teoria

16. Cf. Eagleton, Terry (1990), “The Significance of Theory”, in *The Significance of Theory*, Blackwell, Oxford, pp. 24-38.

é, mais do que intelectual, político. Por outro lado, a função dos teóricos é temporária, pois uma vez atingidos os objectivos políticos a que se propõem, as suas teorias tornam-se desnecessárias. Ora, todo este argumento nos parece por demais aplicável à arte e à literatura vanguardistas, quer pelo carácter de ruptura que implica, quer porque nele está implícito que uma das funções da teoria será fomentar a crise. O mesmo se pode dizer da arte vanguardista a propósito do papel activo que assumiu no combate à sociedade burguesa e à literatura tradicional. Como refere Matei Calinescu, a vanguarda pode ser vista como uma ‘cultura de crise’, na medida em que:

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 (Calinescu, 1977: 124).

Este é talvez outro dos pontos através dos quais é possível delinear uma distinção entre modernismo e vanguarda. Malcolm Bradbury e James McFarlane referem-se ao modernismo como “a única arte que responde ao cenário do nosso caos” (Bradbury e McFarlane, 1991: 27). A questão que aqui se põe, em relação às vanguardas, é que elas próprias são criadoras de caos, como parecerá lógico afirmar-se tendo em conta a própria origem da palavra¹⁷.

Tendo aparecido na Idade Média com um sentido literal militar, a palavra ‘vanguarda’ desenvolve, no Renascimento, um sentido figurado. O termo começa a ser usado com alguma consistência com um sentido político logo depois da Revolução Francesa, sempre ligado ao pensamento político radical. O uso do termo num sentido artístico-literário é directamente derivado da linguagem política revolucionária. Por isso mesmo, e porque o termo vanguarda implicava no princípio um tipo de artista fortemente envolvido em propaganda político-partidária, Baudelaire rejeitou a palavra.

Mas, em finais do século XIX, a década de 70 viu surgir o termo vanguarda associado ao domínio artístico. Assim, a partir deste momento, é possível falar em dois tipos distintos de vanguarda: por um lado, temos uma vanguarda política, interessada

17. Para a história do termo cf. Calinescu, 1977: 95-111.

em angariar o maior número possível de militantes e indo ao seu encontro através da propaganda; por outro lado, surge uma vanguarda artística que pretende distanciar-se dos anseios da classe média. Neste sentido, as vanguardas artísticas aproximam-se da estética modernista, na medida em que ambos se insurgem contra a sociedade burguesa. O segundo sentido, que é aquele que aqui nos importa, passa a designar, por volta da segunda década do nosso século, todos os movimentos caracterizados por uma manifesta “rejeição do passado e pelo culto do novo” (cf. Calinescu, 1977: 117)¹⁸.

O activismo subversivo é, pois, uma das características da vanguarda, (a que não será alheia a origem militar da palavra) mas Calinescu, no já citado *Faces of Modernity*, refere outras, como: o sentido de militância (que nos remete para o carácter grupal das vanguardas históricas); o não-conformismo; a exploração precursoria; e a confiança na imanência estética, por oposição a uma tradição transcendental, de características eternas e imutáveis (cf. *ibid.*: 95).

A origem da palavra vanguarda, bem como o seu desenvolvimento, acaba por ser sintomática da militância, também política, a que as vanguardas estéticas, tanto como as políticas, estariam votadas. Sendo a função da vanguarda um ataque à ordem social estabelecida, ela é por inerência, essencialmente política. Como afirma Enzensberger: “todos os movimentos de vanguarda prometem a liberdade mediante a revolução” (Enzensberger, 1971: 101). Neste caso, a liberdade relativamente a uma sociedade que as diversas vanguardas pretendem destruir. De que forma? Reservando à criatividade artística um papel bem mais proeminente do que aquele que vinha tendo na sociedade burguesa — aquilo a que Peter Bürger se refere (e mais adiante voltarei a este ponto) como a tentativa de fazer retornar a arte à praxis social; e, como consequência disso, estabelecendo doutrinas estéticas que propagandavam, de uma forma subversiva, esse apelo à destruição da socie-

18. Matei Calinescu, contudo, não deixa também de referir que, tendo sofrido um processo de ‘historicização’, o termo vanguarda não é uniformemente definido pelas críticas literárias de diferentes países, dizendo a este respeito: “The whole avant-garde issue is rendered somewhat confusing, however, by what we may call a quarrel of words” (*ibid.*: 113).

dade burguesa. Contudo, como muito bem nota Enzensberger, não há nos manifestos vanguardistas uma força política verdadeiramente assustadora para a sociedade que empenhada e retoricamente se propunham destruir; acabando os movimentos de vanguarda por cair numa retórica de alguma forma desprovida de maiores propósitos que os “de amedrontar convenções burguesas que, naturalmente, não são mais que puros fantasmas” (*ibid.*: 101).

Por outro lado, o carácter eminentemente subversivo das vanguardas históricas iria, em alguns casos, ter repercussões políticas mais pragmáticas, que se iriam realizar, quer à direita, quer à esquerda do espectro político-partidário. É esse o caso de Marinetti em Itália, que, nas eleições de 1919 dá o seu apoio ao fascismo de Mussolini; é também esse o caso de Vladimir Mayakowsky e do Futurismo russo, no apoio que, a partir de 1917, dão aos bolcheviques.

Mas, mesmo não tendo em conta a sua actualização partidária, a questão das ideologias políticas que subjazem às diferentes vanguardas históricas é, para alguns autores, fundamental na sua definição e na sua separação relativamente ao modernismo. Para um autor como Terry Eagleton, por exemplo, este é um ponto decisivo na definição daquilo a que podemos chamar modernismo ou vanguarda. Para o autor, as ideologias do modernismo, sendo caracterizadas pelo seu pendor fortemente reaccionário e elitista, com tudo o que isso implica em termos de desprezo pela sociedade de massas, democrática e liberal, reproduzem-se numa linha política que “nos conduz directamente aos campos de morte” (cf. Eagleton, 1989: 23-24). Para Eagleton, portanto, a ideologia notoriamente reaccionária que subjaz ao pensamento de um Marinetti ou de um Wyndham Lewis, impede o seu reconhecimento como artistas de vanguarda, afirmando o autor a este respeito:

Taken together, the political attitudes of many of the most prominent modernists, from Gottfried Benn to Wyndham Lewis, from Filippo Marinetti to D. H. Lawrence, can only be characterised as squalid in extreme. (...) And we have the puzzle of a current at once culturally avant-garde and politically reactionary. The secret of that apparent paradox surely isn't hard to find: what unites both tendencies is an opposition to liberal-bourgeois democracy (*ibid.*: 24).

Deste modo, Eagleton faz uma diferenciação entre autores como os acima mencionados e movimentos como Dada ou o Surrealismo que, porque ligados a políticas de esquerda, são naturalmente definidos como movimentos de vanguarda:

There is, of course, quite another story, if you include within modernism what's sometimes called the avant-garde — if you include the links between Dada and Sparticism, the Surrealists and Trotskysm, Futurism and Bolshevism (*id.*: *ibid.*).

Como já tem sido referido, esta divisão entre modernismo e vanguarda a partir do espectro político-ideológico em que determinados movimentos se actualizaram ou a que se associaram torna-se demasiado redutora, se tivermos em conta que, mesmo movimentos que, como o Futurismo marinettiano, contêm em si o embrião da ideologia fascista, manifestam-se abertamente revolucionários em muitos aspectos, quer artístico-literários, quer políticos. Como refere Ana Gabriela Macedo: “The futurist “aestheticization of the real” (either in its Italian or Russian version) is not necessarily reactionary; it has a progressive social dimension in its attempt to break through the barriers between art and ‘non-art” (Macedo, 1989: 24).

Comum a todas as vanguardas, independentemente do cariz ideológico das suas políticas, é o seu experimentalismo estético, experimentalismo esse que, eventualmente, acabará por levar à sua rejeição pelas forças políticas ditatoriais dominantes, como observa Raymond Williams: “The Nazis were to lump left, right and centre modernists together as *Kulturbolschewismus*. From the middle and late 1920s, the Bolsheviks in power in the Soviet Union rejected virtually the same range” (Williams, 1985: 11).

Williams toca aqui num ponto essencial daquilo a que Enzensberger chamou a aporia das vanguardas, consubstanciado no facto delas, paradoxalmente, só puderem sobreviver na sociedade capitalista e democrática contra a qual se insurgem. Esta ligação entre vanguarda e democracia é, aliás, curiosamente, estabelecida por Renato Poggioli, o qual afirma, a este respeito: “(...) the avant-garde, like any culture, can only flower in a climate where political liberty triumphs, even if it assumes an hostile pose toward democratic and liberal society. Avant-garde art is by its nature incapable of surviving not only the persecution, but even the protection or the official patronage of a totalitarian state and a collective society,

whereas the hostility of public opinion can be useful to it" (Poggioli, 1968: 95). Desta forma, o fim dos movimentos vanguardistas torna-se inevitável, ou porque lhes é impossibilitada a sobrevivência pelo poder instituído, como no caso do Futurismo russo¹⁹, ou porque, como no caso do Futurismo italiano, se tornam parte de um sistema político que contradiz os instintos subversivamente criativos por eles previamente enunciados.

Em todo o caso, a sobrevivência dos movimentos de vanguarda na sociedade capitalista de consumo acaba também por ser ilusória, como o provaram movimentos como o Dadaísmo ou o Surrealismo ao serem perfeitamente reintegrados na sociedade contra a qual se insurgiam. Afinal, é essa mesma sociedade que, ao conseguir "absorver"²⁰ todas as formas de vanguarda, por muito extremistas que sejam, consegue desvirtuar todos os propósitos vanguardistas; a destruição, neste caso, é feita por assimilação. As vanguardas, que visavam a construção de um futuro completamente novo, isto é, absolutamente original, criado a partir do nada, perdem o seu significado inicial e são totalmente recuperadas pela sociedade capitalista. É nesse sentido que Terry Eagleton, tal como Enzensberger, refere a ingenuidade política dos movimentos de vanguarda, quando afirma:

How idealist to imagine that art, or theory, could in
itself resist political power! If your cherished revolutionary

19. Numa outra perspectiva, Julia Kristeva aponta, precisamente, a profunda historicidade que subjaz ao Futurismo russo (e, especificamente, à poesia de Vladimir Mayakowsky), na medida em que a sua poesia se funda naquilo que Kristeva chama "future anterior' of language" (Kristeva, 1984: 33-34). Para Kristeva, a ruptura de linguagem efectuada pelos futuristas russos é tanto mais revolucionária quanto elude uma qualquer associação a um determinado tempo 'presente'. Nesse sentido, a revolução efectuada pela poesia 'formalista' de Mayakowsky impede a sua apropriação política prática, tornando-se, por isso mesmo, extremamente inconveniente para qualquer poder estabelecido. Refere Julia Kristeva: "The poem's time frame is some 'future anterior' that will never take place, never come about as such, but only as an upheaval of present place and meaning. Now, by thus suspending the present moment, by straddling rhythmic, meaningless, anterior memory with meaning intended for later or forever, poetic language structures itself as the very nucleus of a monumental historicity" (*ibid.*: 32).

20. E, como Terry Eagleton afirma, em artigo já citado: "The question of 'incorporation' is a question of politics, not in the first place of theory or culture. If the current system continues, then it is no doubt true that there is in principle no theory or cultural production which it cannot turn to its own squalid ends" (1990: 32).

artefacts could be integrated into the system, then this surely only meant one thing: not that they were not outrageous or subversive enough, but either that they had no real roots in a mass oppositional political movement, or that they did but (as with the Soviet or Weimar cases) those movements were finally defeated (Eagleton, 1990: 32).

4. A vanguarda e o retorno da arte à praxis social

Em 1937, na sua autobiografia sobre os anos da guerra, *Blasting and Bombardiering*, Wyndham Lewis refere-se aos ‘homens de 1914’ nos seguintes termos:

What I think history will say about the ‘Men of 1914’ is that they represent an attempt to get away from romantic art into classical art, away from political propaganda back into the detachment of true literature (...). And what has happened — slowly — as a result of the War, is that artistic expression has slipped back again into political propaganda and romance, which go together. (Lewis, 1982: 250)

Se, em *Blasting and Bombardiering*, Wyndham Lewis tem por objectivo descrever os anos da guerra e aqueles que se lhes seguiram, não podendo, portanto, desligar-se o excerto supra-citado desse facto, não será, contudo, menos interessante a forma como, retrospectivamente, ele se apercebe da inevitável ligação entre arte e política, nomeadamente no que diz respeito à arte vanguardista que rodeia a I Guerra Mundial. Tal é o seu sentimento quando confessa: “It is somewhat depressing to consider how as an artist one is always holding the mirror up to politics without knowing it” (*ibid.*: 4).

Aparentemente, Lewis atribui à guerra aquilo a que Peter Bürger se refere como a tentativa da vanguarda reintegrar a arte na praxis social, cortando, assim, com a tendência estética da autonomia da arte em relação à sociedade (cf. Bürger, 1989: 22). Não será exactamente a mesma a perspectiva de Bürger, para quem a recondução da arte à praxis social é a característica essencial na definição da especificidade dos movimentos vanguardistas, não sendo, portanto, uma contingência atribuível à guerra.

Peter Bürger, na sua obra *Theory of the Avant-garde*, introduz duas categorias que lhe permitem definir as vanguardas na sua

especificidade em relação a todas as formas de arte do final do século XIX e início do século XX, nomeadamente o esteticismo finissecular e o modernismo do início do século. A primeira categoria definida por Bürger é a de *arte como instituição*, cujo reconhecimento só foi possível pelo facto dos movimentos de vanguarda terem contestado o estatuto autonómico da obra de arte na sociedade burguesa. A outra categoria com base na qual Bürger define as vanguardas históricas tem a ver com uma nova concepção da própria obra de arte, a que ele chama *inorgânica*.

Em relação à primeira categoria, Peter Bürger considera que só é possível falar-se na especificidade dos movimentos vanguardistas a partir do momento em que se fale de arte como instituição, isto é, a partir do momento em que a questão seja posta em nome da instituição arte, e não em nome das obras de arte individualmente consideradas. Para Bürger, o conceito de “arte como instituição” refere-se aos aparelhos produtivos e distributivos, bem como às ideias sobre arte prevalentes numa dada época, factores esses que vão determinar a recepção das obras de arte (cf. *ibid.*: 22). Ora, é precisamente por rejeitarem esta instituição que as vanguardas se distinguem, e não por recusarem uma determinada forma de arte ou estilo²¹. Como refere Bürger:

The European avant-garde movements can be defined as an attack on the status of art in bourgeois society. What is negated is not an earlier form of art (a style) but art as an institution that is unassociated with the life praxis of men. When the avant-gardistes demand that art become practical once again, they do not mean that the contents of works of art should be socially significant. The demand is not raised at the level of the contents of individual works. Rather, it directs itself to the way art functions in society, a process that does as much to determine the effect that works have as does the particular content (*ibid.*: 49).

Mas, para que essa auto-crítica pudesse ter surgido, foi necessário que a arte se tivesse tornado completamente autónoma em relação à sociedade, pois só assim terá sido possível uma consciên-

21. Ou, como, de outro modo, o refere Edoardo Sanguineti: “Aquilo que a vanguarda exprime é, pois, de maneira privilegiada, uma verdade geral de carácter social, e não apenas simplesmente uma verdade particular de carácter estético” (Sanguineti, 1972: 67).

cialização e entendimento das fases de desenvolvimento artístico anteriores, que levaram à completa ruptura entre a arte e a praxis social do homem, cujo ponto culminante terá sido o esteticismo.

Para melhor percebermos este processo de desenvolvimento da instituição arte em direcção à autonomia, é importante termos em consideração a tipologia histórica esboçada por Peter Bürger, que lhe permite dividir o desenvolvimento desta instituição em três períodos históricos. Nesta tipologia, Bürger propõe-se analisar o desenvolvimento da instituição arte a partir de três elementos, a saber: função, produção e recepção. Assim, num primeiro período — o da ‘Arte Sacra’ — a arte estava ligada à praxis social através da função religiosa desempenhada pelos objectos de culto (artísticos); neste caso, quer a produção, quer a recepção dos objectos era colectiva. Num segundo período — o da ‘Arte Palaciana’ — a função da arte é representacional e está ainda ligada à prática social da corte, cuja função é representar; este período distingue-se do primeiro, na medida em que a secularização da arte constitui um primeiro passo em direcção à autonomia; por outro lado, a nível da produção, a arte individualiza-se e o artista toma consciência da singularidade de cada obra de arte (por outras palavras, surge a noção de autoria). Finalmente, o terceiro período é o da ‘Arte Burguesa’, em que a função da arte deixa de ser representacional para se constituir como “the objectification of the self-understanding of the bourgeois class” (*ibid.*: 47); quer a produção, quer a recepção das obras de arte tornam-se, neste período, individuais, o que leva à inevitável separação entre a produção e a recepção artísticas e, conseqüentemente, entre estas e qualquer prática social. Como refere Bürger: “The solitary absorption in the work is the adequate mode of appropriation of creations removed from the life praxis of the bourgeois, even though they still claim to interpret that praxis” (*ibid.*: 48).

Como vimos já, esta gradual autonomização da instituição arte culminará no esteticismo, que, nesse sentido, se redefine como uma pré-condição da intenção vanguardista, na medida em que, tal como as vanguardas, se assume contra a sociedade burguesa. Contudo, e diferentemente do esteticismo, as vanguardas tentam restabelecer a ligação entre a arte e a praxis social. Não significa isto, porém, que elas concordassem com as práticas da sociedade burguesa (o que não poderia estar mais longe da verdade); precisamente, a sua intenção seria destruir a praxis social burguesa e construir uma nova praxis social. Para os movimentos vanguardistas, a arte seria a base a partir da qual seria possível estabelecer uma nova praxis social.

É importante referir neste ponto que a obra de Bürger é, de alguma forma, devedora da de Walter Benjamin (e refiro-me concretamente ao seu ensaio seminal *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*), na medida em que, com a introdução do conceito de ‘aura’ do objecto de arte, Benjamin deslocou a questão da periodização para além do reduzido âmbito da análise das transformações relativas ao conteúdo de objectos concretos. Como refere Bürger: “Given the break between art with and without aura as elaborated by Benjamin, one arrives at the methodologically important insight that periodization in the development of art must be looked for in the sphere of art as institution, not in the sphere of the transformation of the content of individual works” (*ibid.*: 31). Com efeito, quando Benjamin faz uma divisão periodológica entre arte ‘aurática’ e arte ‘não-aurática’, está a usar categorias que extravasam o domínio da arte para entrar no domínio social e que têm a ver com os modos de produção, distribuição e recepção das obras.

Como é sabido, a tese de Benjamin assenta no argumento de que a introdução das novas técnicas de reprodução artística inevitavelmente conduziriam à perda da ‘aura’ das obras de arte. Por ‘aura’ entendia Benjamin “the unique phenomenon of a distance, however close it may be (Benjamin, 1982: 224), isto é, a ‘aura’ da obra de arte está associada à distância que é entreposta entre o objecto e o receptor. Ora, diz-nos Benjamin, essa distância assenta na forma ritualizada que ainda está na base da apreensão da obra de arte, mesmo depois desta ter perdido a sua função religiosa ou mágica; de facto, segundo o autor, a sacralização da obra de arte terá subsistido como “ritual secularizado” na forma do “culto da beleza” (cf. *ibid.*: 226). A sacralização da obra de arte implica uma dependência da obra ao cunho de originalidade ou autenticidade que não é reproduzível. Nesse sentido, a reprodução técnica do objecto de arte, sob a forma de filme ou fotografia, vai consequentemente destruir a sua autoridade de original, isto é, aquilo a que Benjamin chama a sua “aura”, pelo que a arte adquire uma outra função que não é baseada na prática do ritual; a nova função da arte será, no entender de Benjamin, política (cf. *ibid.*: 226). A arte retorna, deste modo, à praxis social de que se tinha afastado a partir do momento em que se libertara da sua inicial função sacra ou mágica. Como refere Benjamin:

This is comparable to the situation of the work of art in prehistoric times when, by the absolute emphasis on its

cult value, it was, first and foremost, an instrument of magic. Only later did it come to be recognized as a work of art. In the same way today, by the absolute emphasis on its exhibition value the work of art becomes a creation with entirely new functions, among which the one we are conscious of, the artistic function, later may be recognized as incidental. (*ibid.*: 227)

É notório até que ponto Bürger é influenciado por Benjamin na concepção da sua *Teoria da Vanguarda*, mas é também perceptível o ponto em que aquele se afasta da argumentação de Benjamin ao rejeitar a importância que os meios de reprodução adquirem na destruição da “aura” da obra de arte. Que Bürger admite a dessacralização do objecto artístico já aqui foi referido; mas, para ele, essa dessacralização começa a desenhar-se quando a arte se autonomiza da função religiosa que lhe era conferida na Idade Média, vendo assim no esteticismo uma “ressacralização” da arte (Bürger, 1989: 28). Desta forma, Bürger contesta a equiparação que Benjamin faz entre “arte sacra” e sacralização do objecto artístico feita pelo esteticismo, afirmando que, no segundo caso, há uma separação total do domínio religioso e, portanto, uma completa desfuncionalização prática da arte. Como refere o autor: “Art here is not an element in an ecclesiastical ritual within which a use value is conferred on it. Instead, art generates a ritual” (*id.*: *ibid.*). Por outro lado, Bürger não coloca a questão da mesma forma que Benjamin, pois não concorda que a perda de ‘aura’ esteja directamente relacionada com a introdução dos novos meios de reprodução, até porque, se isso constitui uma influência considerável no que diz respeito às belas artes, não será esse o caso da literatura, pois, como afirma Bürger: “(...) in literature, there is no technical innovation that could have produced an effect comparable to that of photography in the fine arts” (*ibid.*: 32)²².

22. Parece-nos que aqui o autor tende a esquecer a importância da narrativa cinematográfica na arte contemporânea e as suas implicações ao nível do literário. Evidentemente, a forma como o filme permite uma re-estruturação narrativa muito própria terá tido os seus efeitos na arte narrativa. Walter Benjamin, pelo contrário, pioneiramente, reconhece que a arte cinematográfica, com toda a tecnologia que implica, não pode senão afectar a forma de fazer arte e, no caso do filme, isso torna-se evidente a vários níveis, dos quais a possibilidade da montagem (e a ‘montagem’ é um elemento fundamental na construção da teoria de Bürger) não é de somenos importância (cf. Benjamin, 1982: 232).

Bürger desloca o problema para o nível da produção, através do conceito de “inorganicidade” da obra de arte vanguardista. É aí, bem mais do que ao nível da exibição das obras, que se poderão encontrar as causas da perda de ‘aura’ do objecto artístico e do consequente retorno da arte à sua prática social, que é também, mas não só, política. Esse ponto é aliás mencionado por Benjamin, quando afirma acerca dos dadaístas: “Their poems are ‘word salad’ containing obscenities and every imaginable waste product of language. The same is true of their paintings, on which they mounted buttons and tickets. What they intended and achieved was a relentless destruction of the aura of their creations, which they branded as reproductions with the very means of production” (Benjamin, 1982: 239-40). O que Bürger contesta, acima de tudo, é o esquema causa-efeito a que Benjamin reduz as transformações da instituição arte, não tendo em consideração a complexidade do desenvolvimento dessa instituição enquadrado no desenvolvimento da sociedade globalmente considerada. Segundo Bürger, o que caracteriza a vanguarda, para além da sua recondução da arte à praxis social, é o facto de o seu principal fundamento não ser a rejeição do esteticismo, como Benjamin pretende; nas vanguardas, afirma Bürger, a função artística de uma obra de arte não é um ‘incidente’, mas sim a própria essência da organização social:

The intention of the avant-gardist may be defined as the attempt to direct toward the practical the aesthetic experience (which rebels against the praxis of life) that Aestheticism developed. What most strongly conflicts with the means-ends rationality of bourgeois society is to become life’s organizing principle (Bürger, 1989: 34).

O outro conceito de primordial importância na *Teoria da Vanguarda* de Peter Bürger diz respeito, como já foi referido, à concepção da obra de arte vanguardista. Segundo o autor, as vanguardas não quiseram destruir o conceito de obra de arte, mas sim mudar a nossa perspectiva do que ela possa ser. Para entendermos essa mudança de perspectiva, Bürger fala-nos de obras de arte ‘orgânicas’ e ‘inorgânicas’, sendo as primeiras caracterizadas por uma unidade que directamente (de uma forma não-mediada) faz a ligação entre o universal e o particular; por outro lado, a obra de arte inorgânica, apresenta um elemento de unidade muito mais flexível e distante, sendo, nos casos mais extremos, criado apenas pelo

receptor da obra. Assim, realça o autor, a obra de arte vanguardista não nega a existência de uma certa unidade; o que ela rejeita é a unidade que caracteriza a obra de arte orgânica (cf. *ibid.*: 56).

Bürger tenta desenvolver o conceito de ‘obra de arte inorgânica’ a partir do conceito de “alegoria”, tal como proposto por Benjamin em *The Origin of German Tragic Drama* (cf. *ibid.*: 68-73)²³ e chega às seguintes conclusões: os artistas que produzem obras de arte orgânicas (também chamados por ele ‘classicistas’), tratam o material como algo de “vivo”, com um significado próprio e como um todo, isto é, o classicista tem a intenção de dar uma imagem viva da totalidade; por outro lado, os vanguardistas consideram o material um ‘signo vazio’, tirado do contexto funcional que lhe dá significado; sendo o material um ‘signo vazio’ e fragmentado, só o artista o pode investir de significado a partir da junção dos vários fragmentos.

Desta forma, a ‘montagem’, porque fragmentária, torna-se o princípio fundamental da obra de arte vanguardista (cf. *ibid.*: 72). A consequência do efeito fragmentário da montagem faz-se sentir directamente ao nível da recepção da obra de arte, na medida em que a perda da totalidade da obra acarreta consigo a perda de significado e, mais concretamente, da possibilidade de significar. É nesse sentido, então, que se poderá perceber um fundamento político na obra de arte inorgânica, na medida em que à impossibilidade de significação subjaz a recusa de aceitação de uma determinada realidade social. Como refere Peter Bürger:

This refusal to provide meaning is experienced as shock by the recipient. And this is the intention of the avant-gardist artist, who hopes that such withdrawal of meaning will direct the reader’s attention to the fact that the conduct of one’s life is questionable and that it is necessary to change it. Shock is aimed for as a stimulus to change one’s conduct of life; it is the means to break

23. Tal como elaborado por Benjamin, o conceito de alegoria é essencialmente definido pelo seu carácter fragmentário, opondo-se, neste sentido, ao símbolo *orgânico* (e, portanto, de aparência totalizadora) (cf. *ibid.*: 69).

Bürger parte do conceito de alegoria de Benjamin na medida em que, segundo ele, apesar de Benjamin ter formado o conceito ligado ao estudo do Barroco, é o conhecimento que ele tem das vanguardas que lhe permite formar esse mesmo conceito e aplicá-lo ao Barroco.

through aesthetic immanence and to usher in (initiate) a change in the recipient's life praxis (*ibid.*: 80).

Neste aspecto, a arte vanguardista foi completamente eficaz, na medida em que, de facto, instituiu uma nova forma de recepção da obra de arte, forma essa que o pós-modernismo de alguma forma retomou, adicionando-lhe, é certo, uma qualidade de, como refere Umberto Eco, “enjoyability” (cf. Eco, 1992: 225-228).

5. A falência do projecto da vanguarda

Não tendo concretizado os seus intentos no que concerne à destruição da arte como instituição, as vanguardas não deixaram por isso de ter um grande impacto na mudança da nossa perspectiva da arte através da destruição do conceito de obra de arte orgânica. É, pois, neste domínio que, segundo Peter Bürger, os efeitos revolucionários das vanguardas mais eficazes se mostraram:

Although the political intentions of the avant-garde movements (reorganization of the praxis of life through art) were never realized, their impact in the realm of art can hardly be overestimated. Here, the avant-garde does indeed have a revolutionary effect, especially because it destroys the traditional concept of the organic work of art and replaces it by another (...) (*ibid.*: 59).

É importante referir, ainda, que, ao distinguir entre ‘arte como instituição’ e ‘obra de arte’, Peter Bürger consegue uma clarificação essencial respeitante ao modo como os movimentos vanguardistas tentaram reconduzir a arte à praxis social sem deixarem de ser obras de arte ‘não-empenhadas’, ou pelo menos, não o sendo no sentido tradicional do termo [o que nos reconduz à citação de Wyndham Lewis (cf. p. 40) quando refere o facto dos ‘homens de 1914’ terem tentado fugir à propaganda política]. A obra de arte orgânica poderia ser política e moralmente envolvida, mas esses conteúdos políticos e morais seriam subordinados à própria totalidade da obra, podendo ser subvertidos para fins políticos e morais completamente diferentes. Por outro lado, a obra de arte orgânica é vista como uma ‘mera’ obra de arte e, portanto, é considerada numa esfera totalmente separada da sociedade. Refere

Bürger: “Art as an institution neutralizes the political content of individual work” (*ibid.*: 90). Com a arte vanguardista, um novo tipo de envolvimento é possibilitado, uma vez que, ao surgir como uma forma de protesto contra uma ordem estabelecida (a arte como instituição), a obra de arte inorgânica contém em si própria uma manifestação política. Deste modo, a obra de arte vanguardista quebra com a dicotomia tradicional entre arte “pura” e arte “política” ou empenhada. Contudo, Bürger esclarece que, muito mais do que uma afirmação política, a arte vanguardista deve ser encarada como permitindo a co-existência do político e do não político numa mesma esfera (cf. *ibid.*: 91) e refere que, apesar disso, só a própria instituição artística é que pode determinar o efeito político das obras de arte, que, na actual sociedade burguesa, é extremamente limitado.

De facto, Bürger reconhece que, apesar de não ter sido integrada na praxis da vida, o ataque vanguardista permitiu que a arte passasse a ser vista como uma instituição, mas também se apercebe que esse ataque possibilitou o reconhecimento da relativa ineficácia da arte na sociedade burguesa (cf. *ibid.*: 57). Essa ineficácia advém da capacidade da sociedade burguesa constantemente recuperar os ‘assaltos’ da arte²⁴, por forma a tornar permanentemente adaptável a si própria a inorganicidade das obras. A tal ponto que, como refere Peter Bürger: “If an artist today signs a stove pipe and exhibits it, that artist does not denounce the art market but adapts to it. (...) Since now the protest of the historical avant-garde against art as an institution is accepted as *art*, the gesture of protest of the neo-avant-garde becomes inauthentic” (*ibid.*: 52-3).

Susan Sontag refere-se a esta assimilação numa perspectiva mais abrangente quando afirma: “The History of art is a succession of successful transgressions” (Sontag, 1994: 8). Esta perspectiva realça a inevitabilidade da adaptação da obra de arte à sociedade contra a qual se insurge, inevitabilidade essa que pode desembocar numa estética do silêncio, a partir do momento em que a arte reconhece a inutilidade da sua transgressão. O silêncio surge no pólo oposto ao activismo das vanguardas históricas e como consequência da falência do projecto vanguardista. É a renúncia do

24. Não estaria Wyndham Lewis a prever isso quando, num dos manifestos do primeiro número da *Blast*, refere: “Curse those who will hang over this Manifesto with SILLY CANINES exposed?”

artista a compactuar com uma praxis social na qual ele não quer integrar-se e, nesse sentido, assume um significado político óbvio. Como refere Susan Sontag:

Silence is the artist's ultimate other-wordly gesture: by silence, he frees himself from servile bondage to the world, which appears as patron, client, consumer, antagonist, arbiter, and distorter of his work. (*ibid.*: 6)

Assim sendo, qualquer tentativa de produção de arte vanguardista surge hoje como uma impossibilidade: primeiro, porque ao comodificar a obra de arte vanguardista, a sociedade de consumo acaba sempre por subverter a lógica da ruptura própria das vanguardas; segundo, porque, como reconhece Andreas Huyssen (cf. Huyssen, 1986: 173), o próprio discurso vanguardista está profundamente ligado ao discurso do crescimento e do progresso tecnológico próprio da moderna civilização ocidental. Basta termos presente a modernolatria marinettiana para nos apercebermos da contradição inerente ao discurso futurista, que, se por um lado, se insurgia radicalmente contra a sociedade burguesa, por outro lado, exaltava os frutos do progresso (a máquina, a fotografia, o filme) que essa mesma sociedade havia possibilitado. A própria confiança no futuro demonstrada pelos futuristas é sintomática do discurso positivista da modernidade e, partindo de uma perspectiva oposta, torna-se quase tão optimista como a crença que Habermas deposita na prossecução de um incompleto projecto de modernidade (cf. Habermas, 1981: 11).

O pós-modernismo, na óptica de um dos seus principais teóricos, Jean-François Lyotard²⁵, pelo contrário, partindo de um cepticismo irreduzível, institui-se no pólo oposto desta confiança no progresso da humanidade, na medida em que todos os sistemas (bem como todas as utopias) provaram ser, até certo ponto, ineficazes. A partir do momento em que, como refere Lyotard, “neither liberalism (economic and political) nor the various marxisms have emerged from these blood-stained centuries without attracting accusations of having perpetrated crimes against humanity” (Lyotard, 1992: 91), torna-se difícil perpetuar um espaço de crença,

25. Cf. Lyotard, J.-F., *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (1984) e *The Postmodern Explained to Children* (1992).

senão na ideia de progresso, pelo menos na de humanidade. “There is a sort of grief in the *zeitgeist*”, diz-nos Lyotard: “It can find expression in reactive, even reactionary, attitudes or in utopias — but not in a positive orientation which would open up a new perspective” (*id.: ibid.*)²⁶.

Sintetizando: a partir da distinção, feita por Bürger, entre arte como objecto e arte como instituição, torna-se mais fácil podermos falar da vanguarda como um fenómeno distinto da modernidade a que se encontra temporalmente associado. Assim, quando Eysteinson afirma “there is no way we can contend that the various avant-garde groups produced texts that are categorically more deconstructive, more “negative”, or formally more radical than the texts of the individuals usually cited in the name of modernism” (Eysteinson, 1992: 158), reconhecemos que a sua afirmação não deixa de ser verdadeira. Mas a verdade dessa afirmação parte do pressuposto, quanto a nós errado, de que o estudo das vanguardas deve basear-se exclusivamente no estudo das obras de arte vanguardistas. Com efeito, parece-nos que não será possível pensar a particular negatividade do discurso vanguardista sem termos em conta que essa negatividade extrapola a esfera do estético-literário, para se constituir num *projecto* que visa fazer a ligação do estético com o social. E porque, precisamente, encaramos as vanguardas como um *projecto* (situado talvez no reino da utopia, mas nem por isso menos do que tal), torna-se imprescindível partir da análise das premissas desse *projecto*, contidas nos *manifestos* dos movimentos vanguardistas, para chegarmos à inevitabilidade da distinção entre modernismo e vanguardas.

26. Esta opinião um pouco redutora e desencantada quanto ao fenómeno pós-moderno é, contudo, rebatida por outros teóricos, nomeadamente Andreas Huyssen, como já tivemos oportunidade de verificar (cf. p. 14-15), assim como Linda Hutcheon, Fredric Jameson, Hal Foster, Brian McHale, entre outros.

II

VANGUARDA INGLESA: O VORTICISMO DA REVISTA *BLAST*

A. GÊNESE DO VORTICISMO

1. Alguns dados históricos¹

O aparecimento oficial daquele que pode ser considerado o único movimento de vanguarda inglês data de 2 de Julho de 1914², altura em que é publicado o primeiro número da revista *Blast*. Esta revista, da qual saíram apenas dois números (o segundo dos quais a 2 de Julho de 1915), resume sumariamente a breve história da vanguarda histórica inglesa e aparece como o culminar de um desenvolvimento artístico-literário do seu principal fundador, e teórico do Vorticismo, Wyndham Lewis. Em carta a Gladys Hynes, Pound dá-nos conta da importância que Wyndham Lewis assume na formação do movimento quando afirma: “Wyndham Lewis certainly *made* vorticism. To him alone we owe the existence of *Blast*. It is true that he started by wanting a forum for the ACTIVE varieties of CONTEMPORARY art/cub/expressionist/post-imp etc. BUT in conversation with E.P. there emerged the idea of defining what WE wanted & having a name for it. Ultimately Gaudier for sculp-

1. Para uma informação histórica detalhada cf. Cork, Richard (1976), *Vorticism and Abstract Art in the First Machine Age* ou Wees, William C. (1972), *Vorticism and the English Avant-garde*. Para uma biografia de Wyndham Lewis cf. Meyers, Jeffrey (1982), *The Enemy: A Biography of Wyndham Lewis*.

2. A data assinalada na revista é a de 20 de Junho de 1914, mas ela só viria a sair a 2 de Julho.

ture, E.P. for poetry, and W.L., the main mover, set down their personal requirements” (citado em Cork, 1976, vol. I: 236).

É certo que o desenvolvimento da carreira de Wyndham Lewis depois da Guerra o torna mais conhecido como escritor do que como pintor e, na sua segunda autobiografia, *Rude Assignment*, ele próprio se define na sua vertente de escritor (intelectual, satírico e político). Contudo, não nos podemos esquecer que a sua formação inicial é nas belas-artes³ e é em particular através da pintura que o seu nome começa a ganhar notoriedade em Inglaterra entre 1912 e 1914. A bem da verdade, a estreia artística de Lewis em Inglaterra faz-se através da literatura com a publicação, em 1909, de três contos feitos na Bretanha (*The “Pole”, Some Innkeepers and Bestre e Les Saltimbanques*)⁴, na revista dirigida pelo poeta Ford Maddox Ford (na altura ainda Hueffer), a *English Review*. É também através de Ford que Lewis conhece, primeiro, Ezra Pound e, através deste, T. S. Eliot, Gaudier-Brzeska, Aldington, e outros poetas e artistas ligados a Pound. Contudo, é no plano das artes plásticas que ele alcança maior reconhecimento público nesses primeiros anos de vanguarda que imediatamente antecederam a I Guerra Mundial. E é nesse plano que mais cedo se começa a delinear a radicalidade estética de Lewis em relação à arte inglesa de então, mesmo no contexto das inovações que iam chegando de Paris.

Se, como veremos, o Vorticismo não poderia ter existido sem a influência das vanguardas europeias, não menos importante se torna, na sua formação, a conjuntura artística da sociedade inglesa. Aí, o nome de Roger Fry assume um papel de liderança essencial, na medida em que é graças a ele que se realizam em Londres duas importantes exposições de trabalhos feitos no Continente (nomeadamente em Paris). Refiro-me, naturalmente, às exposições pós-impressionistas realizadas em 1910 e 1912 (em que Lewis também expôs), nas quais são mostradas obras de Manneret, Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Seurat, Denis, bem como dos mais jovens e radi-

3. Lewis frequenta a “Slade School of Arts” entre 1898 e 1901 e é como estudante de pintura que ele vive em Paris e percorre algumas das cidades europeias, tendo recebido, ainda, educação académica em escolas de Paris (Académie Julian) e Munique (Akademie Heymann).

4. Estes contos, escritos por Lewis numas férias que passa na Bretanha, iriam mais tarde ser re-escritos e, juntamente com outros, iriam ser compilados no livro *The Wild Body: A Soldier of Humour and Other Stories* (1927).

cais pintores pós-impressionistas e ‘fauves’ como Picasso, Matisse, Signac, Derain e Vlaminck. Todos estes nomes se apresentam absolutamente radicais para um público inglês, que, como refere Giovanni Cianci, não tinha ainda sequer assimilado completamente o Impressionismo (Cianci, 1991: 156).

Estes factos são importantes, porque o Vorticismo é, essencialmente, um movimento de pintores, o que parece ficar implícito quando Pound refere, em carta a James Joyce, datada de princípios de 1914: “Lewis is starting a new Futurist, Cubist, Imagist Quarterly. I think he might take some of your essays, I can’t tell, it is mostly a painters’ magazine with me to do the poems” (citado em Cork, 1976, vol. I: 231). A predominância da pintura sobre a literatura, no Vorticismo, torna-se perceptível se atentarmos nos nomes que constituem o grupo; de entre os onze elementos que assinam o manifesto vorticista, oito são pintores (Arbuthnot, L. Atkinson, Jane Dismorr, Cuthbert Hamilton, William Roberts, Helen Sanders, Edward Wadsworth e Wyndham Lewis), um é escultor (Gaudier-Brzeska) e só dois são poetas (Ezra Pound e Richard Aldington)⁵.

É, pois, através da pintura que começa a germinar a ideia de um movimento artístico de vanguarda em Inglaterra, de que as “Omega Workshops”⁶ de Roger Fry são uma primeira, e tímida, eflorescência. Como é sabido, Wyndham Lewis participou neste empreendimento, embora considerasse o que lá se fazia, por um lado, amador, e por outro, demasiado brando e tradicional. Por volta de 1913, altura em que se forma o grupo liderado por Fry, constituído nas “Omega Workshops”, as experiências artísticas de Lewis eram já bastante mais radicais do que aquilo que lá se fazia e apontavam para uma tendência abstracta que Fry repudiava.

5. Embora todos estes artistas plásticos e poetas tenham assinado o documento em questão, parece certo podermos afirmar, segundo Richard Cork, que a autoria do Manifesto é imputável apenas a Wyndham Lewis, sendo que as outras dez assinaturas teriam sido lá colocadas nalguns casos sem o próprio conhecimento da pessoa, como Roberts testemunhou: “If anyone were to imagine we signed this Manifesto, pen in hand, in solemn assembly, they would be making a big mistake. I, in fact, personally signed nothing” (citado em Cork, 1976, vol. I: 247).

6. As “Omega Workshops” (1913-1919) são uma espécie de oficinas de artes e ofícios fundadas por Roger Fry, onde confluem alguns dos mais modernos artistas ingleses da altura. Também Wyndham Lewis nelas participou, bem como a grande maioria dos artistas que iriam mais tarde integrar o “Rebel Art Centre” fundado por Wyndham Lewis.

Como Lewis refere: “By the time I joined the Omega Workshops — Roger Fry’s abortive venture — my position was that of an extremist, I suppose: much further to the left, that is, than any of the others” (Lewis, 1984: 132). Dessa forma, a sua saída, precipitada por uma desavença de carácter pessoal com Roger Fry, parecia inevitável. A dissensão das “Omega Workshops” vai pôr em relevo a capacidade de liderança de Wyndham Lewis⁷, que aproveita a ocasião para trazer consigo alguns dos mais revolucionários artistas que se haviam juntado a Fry. Eram eles: Frederick Etchells, Cuthbert Hamilton e Edward Wadsworth, que, tal como Lewis, tinham tido a sua formação académica na “Slade”, academismo esse que pretendiam, agora, destruir. A estes, junta-se um outro ex-estudante da “Slade”, Christopher Nevinson, que viria a ser o mais fiel seguidor do Futurismo e de Marinetti na Inglaterra.

Estes pintores, liderados por Lewis, pretendiam desenvolver uma estética de tendência abstracta que estivesse mais de acordo com os novos paradigmas artísticos europeus, designadamente, o Cubismo e o Futurismo. Tanto mais que, em Outubro de 1913, Frank Rutter realiza, nas Galerias Doré, em Londres, uma exposição futurista e pós-impressionista de grande impacto, para a qual convida também Lewis, Wadsworth, Nevinson, Etchells, Hamilton e o escultor Jacob Epstein. Por outro lado, e ainda pela mesma altura, Marinetti regressa a Londres para uma série de Conferências que terão um inequívoco impacto em Wyndham Lewis. Em *Rude Assignment*, Lewis fala desse período de forma a deixar perfeitamente claro a consonância da radicalidade do seu desenvolvimento artístico com o que de mais avançado se fazia na Europa continental, quando afirma:

It was, after all, a new civilisation that I — and a few other people — was making the blueprints for: these things never being more than that. A rough design for a way of seeing for men who as yet were not there. At the time I was unaware of the full implications of my work, but that was what I was doing. I, like all the other people in Europe so

7. Ele próprio fala desta sua capacidade em *Blasting and Bombardiering*, quando afirma: “I was so little of a communist that it never occurred to me that left to itself a group might express itself in *chorus*. The ‘leadership’ principle, you will observe, was in my bones” (Lewis, 1982: 32).

engaged, felt it to be an important task. It was more than just picture-making: one was manufacturing fresh eyes for people, and fresh souls to go with the eyes. That was the feeling. (Lewis, 1984: 135)

Estava, assim, criada a oportunidade perfeita para a formação de um grupo rebelde, o que literalmente acontece em Março de 1914 com a criação de um centro de arte, que designaram “The Rebel Art Centre”; esse centro deve a sua formação a Wyndham Lewis e à importantíssima ajuda financeira de Kate Lechmere. Embora o ‘centro de arte rebelde’ tivesse tido um período de vida extremamente curto (durou apenas quatro meses), teve como principal acção a preparação do primeiro número da *Blast*, que surge como a tentativa de Lewis fazer do Vorticismo um movimento inter-artístico, englobando pintura e literatura.

Assim, e apesar de mais tarde Lewis ter confessado que achava que a inclusão de poemas de Pound tinha comprometido a experiência vanguardista da *Blast*⁸, o Vorticismo torna-se, tal como o Futurismo e diferentemente do Cubismo, um movimento interdisciplinar de várias artes. A prova-lo está a inclusão no primeiro número da revista, para além dos manifestos vorticistas de Lewis, bem como um de Pound e outro de Gaudier-Brzeska, de alguns poemas de Ezra Pound, um excerto de um romance de Ford Maddox Hueffer, um conto de Rebecca West e uma peça de Lewis (“The Enemy of the Stars”). Para além disso, a revista incluía uma série de pequenos textos explicativos do Vorticismo, escritos também por Lewis e, ainda, uma crítica de Wadsworth ao livro de Kandinsky *On the Spiritual in Art*. Também no segundo número, saído já depois do início da guerra (em Julho de 1915) com a

8. Em *Rude Assignment*, Lewis refere: “At this distance it is difficult to believe, but I thought of the inclusion of poems by Pound etc. in ‘Blast’ as compromising. I wanted a battering ram that was all of one metal. A good deal of what got in seemed to me soft and highly impure” (Lewis, 1984: 138-9). Ainda em relação a esta dissidência com Ezra Pound, Lewis refere em *Time and Western Man*: “What struck them [the Blast Group] principally about Pound was that his fire-eating propagandist utterances were not accompanied by any very experimental efforts in his particular medium. His poetry, to the minds of the more fanatical of the group, was a series of pastiches of old french or old italian poetry, and could lay no claim to participate in the new burst of art in progress. Its novelty consisted largely in the distance it went back, not forward; in archaism, not in new creation” (Lewis, 1993: 38).

designação de “War Number”, coexistem textos panfletários, poesia (de Ezra Pound, T. S. Eliot⁹, Ford Madox Hueffer, Jessica Dismorr e de Helen Sanders), textos teóricos e, ainda, um texto de ficção de Wyndham Lewis (“The Crowd Master”); para além disso, aparecem neste número maior quantidade de reproduções de pinturas vorticistas de vários dos membros do extinto “Rebel Art Centre”.

É notório que a qualidade abstracta dos quadros reproduzidos na revista não é acompanhada, ao nível dos textos literários, pela mesma radicalidade; excepção feita à peça “The Enemy of the Stars”, que, juntamente com *Tarr*, publicado em 1918, constitui a tentativa de Lewis criar, ao nível da escrita, aquilo que a tendência geométrica e abstracta (clássica) do Vorticismismo criou nas artes visuais. A este respeito Lewis comentaria, anos mais tarde:

So much for my attitude in the ‘Blast’ days. My literary contemporaries I looked upon as too bookish and not keeping pace with the visual revolution. A kind of play, ‘The Enemy of the Stars’ (greatly changed later and published in book form) was my attempt to show them the way. It became evident to me at once, however, when I started to write a novel, that words and syntax were not susceptible of transformation into abstract terms, to which process the visual arts lent themselves quite readily. (Lewis, 1984: 139).

É, pois, através da pintura que o Vorticismismo melhor se concretizou, embora a guerra tenha irremediavelmente destruído qualquer expectativa que Wyndham Lewis pudesse ter tido de liderar uma vanguarda de características inglesas que pudesse, simultaneamente, colocar a arte inglesa a par da radicalidade experimental das suas congéneres europeias. Do Vorticismismo restaram apenas os dois números da *Blast* e alguns quadros. Em Junho de 1915, realizar-se-ia, ainda, uma exposição vorticista (a primeira) nas Galerias Doré, em Londres, a que se seguiria uma outra, realizada em Nova Iorque em Janeiro de 1917. Quer uma, quer outra, redundaram em fracasso, quanto mais não fosse, porque a guerra tinha vindo romper o circuito de distribuição de que a arte necessita para ser

9. Estes são, aliás, os primeiros poemas que Eliot publica em Inglaterra. T. S. Eliot tinha chegado dos Estados Unidos havia pouco tempo e tinha sido apresentado a Lewis, através de Ezra Pound, no início de 1915.

consumida e, em última análise, produzida. Como Lewis refere em *Rude Assignment*, a condição essencial para se ser artista é o dinheiro [“lack of money, for the creative mind, is like a raging disease.” (Lewis, 1984: 114)]. E, embora Lewis tivesse visto alguns dos seus quadros vendidos, sob influência de Ezra Pound, a John Quinn (um abastado americano, responsável pela organização da exposição vorticista em Nova Iorque), a continuidade do movimento estava irremediavelmente comprometida com o prolongamento da guerra.

Como movimento de vanguarda, a acção do Vorticismismo acaba com a realização da exposição de Nova Iorque no ‘Penguin Club’, na medida em que as exposições de quadros vorticistas que viriam a realizar-se posteriormente tinham já uma função retrospectiva e, portanto, unicamente historicista. Em 1956, realiza-se uma retrospectiva do Vorticismismo na Tate Gallery e, em 1982, o ano da comemoração do centenário de Lewis, duas das mais importantes galerias londrinas, a Tate e a Galeria Anthony d’Offay, organizam exposições dos seus trabalhos. Estas exposições viriam demonstrar que, apesar da brevidade do Vorticismismo como movimento de vanguarda, a sua acção foi suficientemente significativa para passar ao Museu.

2. O Vorticismismo como vanguarda europeia

Se havia um grupo de pessoas na Inglaterra que, nos anos antes da guerra, estavam suficientemente despertas para tentarem destruir o academismo reinante, também é verdade que tal atitude não pode ser analisada como um caso isolado do panorama artístico-literário inglês. Os movimentos vanguardistas do princípio do século participam de um momento histórico em que, se por um lado, se começam a desencadear movimentos políticos de acentuado nacionalismo, por outro, há uma forte tendência internacionalista fruto da enorme circulação, quer de ideologias e culturas, quer de artistas e escritores. Como afirmam Bradbury e McFarlane: “Cross-fertilization of ideas, not only among the separate nations of Europe (and America) but also among the various arts of literature, music, painting and sculpture, was on a scale as never before” (Bradbury and McFarlane, 1991: 201). A Europa surge nessa época como um local de livre circulação artística cujo epicentro se loca-

liza em Paris¹⁰, cidade cosmopolita por excelência, onde era possível encontrar artistas de todo o mundo. Não é por acaso que Marinetti, que era editor da revista milanesa *Poesia*, resolve lançar o Futurismo a partir de Paris, estabelecendo, desse modo, laços com os quatro cantos do mundo. Não é, pois, possível falar das vanguardas históricas como movimentos isolados, dado que a circulação de novas ideias e teorias estéticas era, como é sabido, enorme.

Assim, e apesar da característica insularidade inglesa, a inter-relação artística que engloba a maior parte dos países europeus, e alguns de fora da Europa, não deixará de se estender até Inglaterra. Na verdade, a inter-relação é possibilitada, quer pelas viagens que a maioria dos artistas e escritores ingleses fazem pelas capitais europeias, quer porque as novidades do que se fazia no resto da Europa, e nomeadamente em Paris, chegavam a Londres através da realização de exposições ou, mesmo, através da deslocação de alguns artistas à capital inglesa.

Em relação ao primeiro ponto, é de salientar que Wyndham Lewis tem uma formação artística e cultural bastante alargada, no sentido em que ela passa, não só por Inglaterra, como também pela permanência mais ou menos duradoura em várias cidades europeias. Destas, destaca-se, naturalmente, Paris, para onde Lewis vai em 1902 e de onde regressa em Dezembro de 1908. Num período de sete anos Wyndham Lewis tem a possibilidade de alargar os seus horizontes culturais, para além de lhe ser permitido o contacto com um meio boémio, em nada semelhante ao ambiente restritivo e, de certo modo, provinciano que era a sociedade inglesa. E, apesar de mais tarde ter declarado que não tinha sido em Paris que aprendera a trabalhar, pois a sua juventude não lhe permitia a compreensão de tudo o que o circundara na capital cultural de então, não deixa de reconhecer que a raiz das suas aprendizagens se encontrava nesses anos continentais, quando afirma: “It is dangerous to go to heaven when you are too young. You do not understand it and I did not

10. Atente-se, por exemplo, no modo como Wyndham Lewis se refere à centralidade cultural de Paris numa das suas autobiografias: “For centuries Paris had dominated Europe socially and intellectually, no European could say his mind had delivered itself of a thought until Paris had recognised its existence, no woman was dressed until Paris had dressed her; (...) In its heyday [before World War I] the rest of Europe — from which Vienna must be excepted — crouched in their over-cold, or over-hot, capitals, culturally provincial. But Paris was expansive and civilised, temperate in climate, beautiful and free.” (Lewis, 1984: 120-1).

learn to work in Paris. Many things, however, found their way into my mind as I moved about” (Lewis, 1984: 121). De entre essas coisas, destaca Lewis a presença constante do pintor inglês Augustus John, o primitivismo das comunidades piscatórias da Normandia, onde passa as suas férias e, ainda, as influências de Nietzsche e Schopenhauer (filósofos germânicos por ele considerados menos bárbaros e mais acessíveis à mentalidade ocidental — cf. *ibid.*: 128). A estas influências, facilmente poderemos juntar a de Bergson (que Lewis iria repudiar fortemente em *Time and Western Man*, mas a cujas aulas assiste durante a sua prolongada estadia em Paris) e a dos romancistas russos. A sua mulher iria mais tarde resumir a sua formação cultural durante esses anos, referindo: “During nearly ten years of his ‘travels’ he was studying at Julian’s in Paris, at the Heymann Academy in Munich, visiting the Bauhaus on various occasions, studying in Museums in Spain, Germany, France and Holland; was in very close touch with the Apollinaire Group and their Associates, knew Modigliani, Derain, Gertrude Stein and friends, and many other artists as well as poets and writers, even Prince Kropotkin; attended Bergson’s lectures at the Collège de France as well as other lectures”¹¹ (citado em Meyers, 1982: 15).

Neste contexto, facilmente será perceptível que o Vorticism, tal como qualquer movimento de vanguarda europeu, beneficia em muito se for estudado em relação ao conjunto das vanguardas que no período que antecede a I Guerra Mundial irrompiam já pela Europa, sendo de destacar, de entre esses grupos, o Cubismo e o Futurismo¹².

11. Apesar de conter algumas imprecisões, como o facto da Bauhaus só ter existido a partir de 1919, o testemunho da mulher de Lewis relativamente à sua formação cultural durante os anos de Paris, resume algumas das influências que atravessam a sua obra.

12. Ulrich Weisstein, em artigo publicado em 1964, estabelece a comparação entre Vorticism e Expressionismo, afirmando mesmo ser o Vorticism uma derivação do Expressionismo, na sua versão anglo-saxónica. Este autor parte do ponto comum entre Vorticism e Expressionismo, a abstracção, para extrapolar uma afinidade entre os dois movimentos. Para Weisstein o Expressionismo não atinge, ao nível da pintura, a emocionalidade que consegue no que diz respeito à música e à poesia; logo, na prática, o Expressionismo estará mais próximo do Vorticism do que a sua teoria poderia deixar antever. Parece-nos que a abstracção alcançada pelos vorticistas e expressionistas deriva de conceitos bem divergentes, pelo que pensamos ser mais correcto explicar o Vorticism *vis-à-vis* o Cubismo e o Futurismo.

2.1. *Presença de Marinetti e dos futuristas em Inglaterra*

O Futurismo, em particular, é o movimento que maior influência vai ter sobre o movimento vorticista, o que não é de estranhar, tendo em conta o facto de Londres ter sido um lugar priviligiado do roteiro das viagens que Marinetti realizou pela Europa no intuito de alargar o alcance da sua mensagem revolucionária.

A 20 de Fevereiro de 1909, Marinetti lança o seu movimento através da publicação do “Manifesto Fundador do Futurismo” no jornal parisiense *Le Figaro* e, logo em Abril de 1910, vem a Londres dar uma palestra no “London Lyceum”, intitulada “Discours futuriste aux Anglais” (cf. Wees, 1972: 92). A partir daí, as visitas de Marinetti e dos futuristas a Inglaterra vão suceder-se em intervalos aproximados de um ano, até 1914. Assim, Marinetti regressa a Londres em Março de 1912, desta vez acompanhado dos pintores Boccioni, Carrà e Russolo, para apresentar, nas Galerias Sackville, a exposição internacional dos pintores futuristas, que tinha aberto em Paris em Fevereiro desse mesmo ano. Essa exposição, mais do que a primeira vinda de Marinetti, vai ser importante para a divulgação do Futurismo, quer à vanguarda artística inglesa, quer ao público em geral, principalmente porque a exposição dos quadros futuristas fora acompanhada de um catálogo, onde constavam alguns dos manifestos do Futurismo traduzidos para o inglês.

Evidentemente, nem a sociedade inglesa nem, mais restritamente, a crítica de arte estavam preparadas para receber um tão radical movimento de ruptura e a reacção foi, como seria de esperar, de choque ou, muito simplesmente, de repulsa¹³. O choque é facilmente avaliado pela quantidade de artigos críticos que a imprensa inglesa devota ao acontecimento, tendo sido publicados mais de 350 artigos sobre os futuristas (cf. Cork, 1976, vol. I: 27). A acompanhar esta exposição, Marinetti faz uma nova palestra à qual Lewis não poderia ter ficado indiferente. Como afirma Richard Cork: “(...) this combination of positive vitality and subversion would have appealed to Lewis, hungry as he was for new directions, new answers to old problems” (*ibid.*: 26).

13. Para uma história da reacção da sociedade inglesa (nomeadamente a da imprensa escrita) à exposição cf. Wees (1972: 93-4), ou Cork (1976, vol. I: 26-27)

Em 1913 os futuristas regressam novamente a Londres¹⁴. Em Abril, Severini expõe individualmente nas Galerias Malborough e, em Novembro, Marinetti profere uma série de palestras, nas quais continua a propagandear as suas ideias e declama alguns dos seus poemas. Nesta altura, as acções dos futuristas têm uma importância acrescida para os artistas vanguardistas londrinos, uma vez que já se tinha dado a ruptura com as “Omega Workshops” e o projecto de um movimento vanguardista inglês estaria já em fermentação nas mentes de Wyndham Lewis e Ezra Pound. Nessa medida, a vitalidade do Futurismo e a forma como Marinetti tão habilmente propagandeava as suas ideias não podiam senão servir de inspiração a Wyndham Lewis. Tal parece ficar evidente num artigo que Lewis escreve no *New Weekly* (de 30 de Maio de 1914), em que afirma admirar a forma como Marinetti consegue incutir nas pessoas a importância do Presente e da Vida, referindo, também: “(...) England has need of these foreign auxiliaries to put her energies to rights and restore order”(citado em Wees, 1972: 100).

Daqui se poderá concluir que, em Maio de 1914, isto é, um mês antes da saída da *Blast*, Wyndham Lewis não via qualquer inconveniente em apregoar as qualidades do Futurismo e, tal como é referido por Ezra Pound (em carta a Joyce previamente citada), a *Blast* destinava-se a ser uma revista de divulgação das novas tendências estéticas da pintura europeia. Contudo, a 7 de Junho de 1914, dá-se um acontecimento que virá alterar o rumo das relações entre Lewis e Marinetti, o qual, segundo Richard Cork, será decisivo para o aparecimento do Vorticismo como movimento estético independente do Futurismo. Nesse dia, Marinetti e Nevinson fazem publicar, no jornal *Observer*, o manifesto “Vital English Art. Futurist Manifesto”, que, posteriormente, sai também nos jornais *The Times* e *Daily Mail*. Com este manifesto Marinetti assume-se implicitamente como líder da vanguarda inglesa, na medida em que cita os nomes dos artistas ligados ao “Rebel Art Centre” como potenciais futuristas.

Se Lewis estava já convencido a não aceitar a liderança de Marinetti e a repudiar alguns aspectos do Futurismo¹⁵, o manifesto

14. É também em 1913, em Setembro, que Harold Monro dedica um número da sua revista *Poetry and Drama* ao Futurismo (cf. Cork, 1976, vol. I: 99).

15. William Wees refere, a este propósito, que no artigo escrito por Lewis e publicado no *New Weekly* (a 30 de Maio de 1914) ele se opõe à latinidade da mensagem de Marinetti e argumenta: “Futurism’ is largely Anglo-Saxon civilization. It should

“Vital English Art” apenas o alertou para a possibilidade de Marinetti se antecipar aos rebeldes ingleses e se ‘apoderar’ da liderança da vanguarda inglesa. Este acontecimento vai, então, provocar uma atitude de completo repúdio do Futurismo por parte de Lewis e dos vanguardista ingleses. É nesse sentido que Giovanni Cianci afirma poder falar-se em dois momentos distintos na criação do Vorticismo e da *Blast*. Assim, num primeiro momento, Wyndham Lewis pretende, fundamentalmente, romper com a tradição artística de carácter impressionista e pós-impressionista das “Omega Workshops”, lideradas por Roger Fry; numa segunda fase, contudo, Lewis assume um distanciamento relativamente às vanguardas continentais, muito concretamente no que diz respeito ao Futurismo (Cianci, 1991: 158). A asserção de Cianci é corroborada pelo facto da revista *Blast* ter sido primeiramente projectada como um periódico para discussão das várias correntes artísticas que tinham começado a surgir pela Europa e só mais tarde, depois da dissensão com Marinetti, se ter evidenciado a necessidade de criação de um projecto de vanguarda de características próprias, isto é, que se demarcasse do Futurismo. Anteriormente, num artigo publicado na *Blast 1*, mas com certeza escrito antes do incidente com o manifesto “Vital English Art”, Lewis refere o termo futurista como o mais apropriado para designar a sua própria arte: “Of all the tags going, ‘Futurist’, for general application, serves as well as any for the active painters of to-day” (*Blast 1*: 143)¹⁶.

A posterior rejeição do Futurismo é marcada por actos públicos de protesto contra o movimento e o seu líder, Marinetti, actos esses que reforçam a liderança de Lewis e que culminam no lançamento da *Blast* a 2 de Julho. O Vorticismo surge como um movimento de vanguarda original, no sentido em que aparece não só

not rest with others to be the Artists of this revolution and new possibilities in life. As modern life is the invention of the English, they should have something profounder to say on it than anybody else” (citado em Wees, 1972: 101).

16. Contudo, já neste artigo, Lewis criticava o Futurismo, afirmando “Futurism, as preached by Marinetti, is largely Impressionism up-to-date. To this is added his Automobilmism and Nietzsche stunt” (*id.: ibid.*), o que indica que a sua concepção de Futurismo era já diferente da de Marinetti e que ele aceitava o termo apenas porque “As ‘Futurist’, in England, does not mean anything more than a painter, either a little, or very much, occupying himself with questions of a renovation of art, and showing a tendency to rebellion against the domination of the Past, it is not necessary to correct it” (*id.: ibid.*).

como oposição ao academismo e esteticismo reinantes, mas também como oposição a outros movimentos de vanguarda. Nesse sentido, a originalidade que os vorticistas reclamam para o seu movimento deverá ser encarada como o esforço individual feito por Wyndham Lewis para demarcar a vanguarda inglesa da liderança italiana, adquirindo, dessa forma, um sentido nacionalista. Como refere Richard Cork:

This strange name, Vorticism, was the product not of a homogeneous group of painters and sculptors proclaiming theories as original as Cubism or Futurism. Rather was it the brainchild of Lewis's political ambitions, a collective term which he was able to bestow on the rebels' work after the Futurist manifesto had offended their sense of national pride. (Cork, 1976, vol. I: 234)

Assim, não deixa margem para muitas dúvidas a semelhança de certos aspectos do Vorticismo com o Futurismo italiano, quando folheamos as páginas dos dois números da revista *Blast*. É nesse sentido que Giovanni Cianci afirma ser necessário cortar com uma longa tradição de crítica literária que tentou sublinhar as divisões entre os movimentos. As semelhanças entre os dois movimentos, tal como referido por Giovanni Cianci, são, de facto, notórias, quer a nível estilístico (o formato gigantesco da revista *Blast* e os caracteres cubistas), quer a nível ideológico e filosófico. A total rejeição do Futurismo ficaria, assim, a dever-se à vontade dos vorticistas marcarem a diferença com o movimento que os precede (cf. Cianci, 1991: 159). Nada nos parece mais certo. Mas isso não significa que essa imposição de diferença não deva ser encarada seriamente como a tentativa de criação de um movimento de vanguarda de características unicamente anglo-saxónicas, o que levanta, senão uma questão de originalidade estética, uma questão política; como tentaremos demonstrar, os manifestos vorticistas desvendam a incipiente política reaccionária que, quer Lewis, quer Pound, iriam posteriormente desenvolver.

2.2. *Influências continentais: Cubismo e Futurismo*

Embora o Vorticismo seja principalmente devedor do papel precursor de Marinetti e do Futurismo, há também que ter em consideração o papel desempenhado pelo Cubismo na formulação da

estética vorticista, especialmente no que diz respeito à pintura. O Cubismo é primeiramente uma vanguarda artística e só depois literária¹⁷, sendo justamente a nível da pintura que o Vorticism se pode reclamar de uma influência cubista.

Entre 1906 e 1907, Picasso tinha começado a trabalhar naquele que seria o quadro fundador do Cubismo, *Les Femmes d'Alger*. Seguindo um caminho geométrico, que tinha sido aberto por Cézanne, Picasso integra neste quadro elementos da arte primitiva africana¹⁸, que, por esses anos, começava a chamar a atenção de alguns artistas parisienses. O resultado dessas experiências artísticas seria a formulação de uma estética visual que punha em questão os princípios artísticos renascentistas, i.e., que recusava a noção estética de beleza da tradição europeia fundada na arte greco-romana e renascentista. A nível técnico, o Cubismo suprime o *trompe-l'oeil* renascentista pela decomposição das formas naturais dos objectos, permitindo, assim, que o quadro exista independentemente da percepção que lhe é atribuída por um determinado observador. Como refere Hofstätter: "(...) o Cubismo, através da decomposição das formas naturais dos objectos em superfícies que se projectavam geométrica e estereometricamente [criou] a possibilidade de representar factos objectivos por meio do ritmo puro das formas independentes do objecto" (Hofstätter, 1984: 67). Ao decompor as formas dos objectos, o Cubismo vai realizar-se pictoricamente através da fixação da sua realidade subjectiva. Por contraponto à estética futurista, há no Cubismo uma estaticidade plástica que resulta da fixação e decomposição de objectos concretos, sendo este, de facto, o principal elemento diferenciador entre a estética cubista e a futurista.

17. Não há unanimidade da crítica relativamente à existência de um Cubismo literário. A existir Cubismo literário, ninguém contestará que os seus principais poetas seriam Guillaume Apollinaire e Paul Reverdy (fundador da revista *Nord-Sud*); contudo, quer um, quer outro sempre contestaram a designação de Cubismo aplicada à literatura. Tal atitude deve-se a vários factores, de entre os quais se destacará a inoperância do próprio nome, que nunca foi sequer o melhor qualificador para a arte visual que designa (cf. Admussen, 1968: 21-25).

18. Segundo Alan Bowness, o mérito de artistas como Picasso, Vlaminck, Derain ou Matisse foi, precisamente, o de começarem a perceber nas esculturas primitivas africanas qualidades artísticas que até aí não eram consideradas; essas peças eram apenas consideradas na sua qualidade etnológica e não artística (cf. Bowness, 1992: 109).

Na verdade, a estética da pintura futurista funda-se nas noções de simultaneidade e de movimento, tal como é declarado no *Manifesto Técnico da Pintura Futurista*, que os pintores Boccioni, Carrà, Russolo, Balla e Severini lançam a 11 de Abril de 1910¹⁹. Neste manifesto os pintores citados especificam as características de uma nova arte que viria romper com a Forma e Cor tradicionais. Assim, ao estaticismo contrapõem a “sensação dinâmica”, o fluxo temporal que terá como consequência a multiplicação das imagens. Por isso podem afirmar:

Tutto si muove, tutto corre, tutto volge rapido. Una figura non è mai stabile davanti a noi ma appare e scompare incessantemente. Per la persistenza dell'immagine nella retina, le cose in movimento si moltiplicano, si deformano, susseguendosi, come vibrazioni, nello spazio che percorrono. (De Maria, 1994: 23)²⁰

A noção da ‘sensação dinâmica’ terá, pois, como consequência a concepção de uma realidade múltipla, porque em movimento, em que se processa a simultaneidade tempo-espaço: “Assim um cavalo a correr não tem quatro patas: tem vinte e os seus movimentos são triangulares” (Ferreira, 1979: 71). Trata-se, em última análise, de revitalizar a arte no sentido mais restrito do termo, isto é, torná-la uma com a vida. A arte deve ser entendida como parte integrante da vida por forma a esbater os contornos entre espectador e criador: “Os pintores sempre nos mostraram coisas e pessoas colocadas diante de nós. Nós colocaremos os espectadores no centro do quadro” (*ibid.*: 72). A noção de ‘sensação dinâmica’ estava já presente no manifesto fundador do Futurismo²¹, e poderá ser melhor enten-

19. Este é, na verdade, o segundo manifesto dos pintores futuristas; o primeiro havia sido lançado um mês antes deste (a 8 de Março), tratando-se de uma tomada de posição de alguns pintores italianos contra o passadismo da arte e o anquilosamento da crítica e das academias. Reiteravam, assim, as intenções dos poetas futuristas, a cujos ideais se pretendiam associar, manifestando o desejo de ver florescer em Itália uma arte inspirada na sociedade industrial e urbana que a circundava.

20. “Tudo se move, tudo corre, tudo muda rapidamente. Uma figura nunca aparece estática à nossa frente mas aparece e desaparece incessantemente. Pela persistência das imagens na retina, as coisas em movimento multiplicam-se, deformam-se, sucedendo-se como vibrações no espaço que percorrem” (Ferreira, 1979: 70).

21. Quando, no ponto oito, Marinetti afirma: “Il tempo e lo Spazio morirono ieri. Noi viviamo già nell'assoluto, poiché abbiamo già creata l'eterna velocità onnipresente” (De Maria, 1994: 6).

dida com referência ao vitalismo bergsoniano, apesar de Marinetti, nas suas “Respostas às Objecções” ao “Manifesto Técnico da Literatura Futurista”, ter recusado filiação na doutrina intuicionária de Bergson. O mesmo não acontece, contudo, com Boccioni, que vai buscar ao filósofo francês os fundamentos para uma nova estética plástica que, nesse sentido, se vai opor também à *stasis* da decomposição de formas da estética cubista.

Toda a estética vorticista (ou cubo-futurista, como lhe chama Giovanni Cianci) se pretende instituir entre as várias polaridades que subjazem ao Cubismo e ao Futurismo, operando, dessa forma, um balanço entre o fluxo, a interioridade, o dinamismo e a subjectividade da estética futurista e a estaticidade, a decomposição de formas, a exterioridade e a objectividade cubistas. Retirando das duas estéticas os elementos que lhes parecem mais benéficos e criticando aqueles que lhes parecem mais negativos, os vorticistas vão redimensionar ambas as teorias artísticas, criando uma estética abstracta própria²².

Contudo, ao lermos os manifestos da *Blast* e, principalmente, os artigos sobre arte escritos por Lewis, ficamos com a impressão de que a arte vorticista ali definida não poderia estar mais longe, quer duma, quer de outra estética, talvez porque, como sugere Dasenbrock, a intensidade das críticas vorticistas seja proporcional à preponderância da influência do objecto criticado (cf. Dasenbrock, 1985: 29). Assim, em “A Review of Contemporary Art”, Wyndham Lewis descreve, ponto por ponto, as diferenças entre o Vorticism e os grupos de vanguarda franceses, alemães e italianos (cf. *Blast* 2: 38). É bem elucidativa a forma como, neste artigo, Lewis define Cubismo por oposição ao Futurismo, concentrando-se, precisamente, na dualidade dinamismo/estaticidade, ou, num plano mais globalizante, vitalidade/não-vitalidade. Afirma, então:

The Cubist's paintings have a large tincture of the deadness (as well as the weightiness) of Cézanne; they are static and representative, not swarming, exploding or burgeoning with life, as is the ideal of the Futurists, or

22. Tendo em conta esta duplicidade, Reed Way Dasenbrock vai designar a estética vorticista como “dynamic formism”, referindo, a este respeito: “The Vorticists wanted to employ the element of design or form which they saw as Cubism's central contribution and utilize it in the depiction of the Futurists' subject matter” (Dasenbrock, 1985: 41).

electric with a more mastered, vivid vitality, which is the conception of their mission held by most of the Vorticists (*id.*: *ibid.*).

O Vorticismo surge, nesta medida, como o balanço entre a estaticidade cubista e a vitalidade futurista, uma vez que à energia dos futuristas vão os vorticistas adicionar o controle clássico e formal dos elementos plásticos próprio do Cubismo. Neste longo artigo crítico, Lewis critica Picasso e o Cubismo pela escolha dos temas (naturezas-mortas) e, em contrapartida, rejeita os futuristas pela qualidade popular das suas teorias e pinturas, bem como pela excessiva vitalidade das mesmas. Por isso, afirma Lewis:

None of the Futurists have, or attempted, the grandness that CUBISM almost postulated. Their doctrine, even, of *maximum fluidity and interpenetration* precluded this. Again they constituted themselves POPULAR ARTISTS. They are too observant, impressionist and scientific; they are too democratic and subjugated by indiscriminate objects, such as Marinetti's moustache. And they are too banally logical in their exclusions (*ibid.*: 40, *itálicos meus*).

A popularidade dos futuristas aproxima-os demasiado da vida, o que, para Lewis, é o seu maior erro, uma vez que a arte deve ser encarada como uma vida própria à parte da vida real. Nas palavras do autor: "You must be able to organize cups, saucers and people, or their abstract plastic equivalent, as naturally as Nature, only with the added personal logic of Art, that gives the grouping significance" (*ibid.*: 46). Assim, a qualidade essencial da pintura vorticista fica a dever-se, não à radicalidade da abstracção, mas, antes, à sua concepção de arte como algo estritamente separado da vida.

Se, por um lado, esta concepção de arte permite a Lewis afastar-se do Futurismo, que ele reputa de impressionista, por outro lado, a arte cubista de Picasso, especificamente aquela que diz respeito à fase do cubismo sintético, reduz a arte a um extremo de objectividade que Wyndham Lewis não defende para o Vorticismo. Por isso, Lewis 'acusa' Picasso de se ter tornado "a miniature naturalistic sculptor of the vast natures-morte (sic) of modern life" (*Blast 1*: 139), fazendo objectos de arte (pequenas esculturas de zinco, madeira ou cartão) que deixam de ser uma representação objectiva da natureza para se tornarem apenas bocados da própria

natureza; como é afirmado em “Relativism and Picasso’s Latest Work”: “These little models of Picasso’s reproduce the surface and texture of objects. So directly so, that, should a portion of human form occur, he would hardly be content until he could include in his work a plot of human flesh” (*Blast 1*: 139).

Se o Cubismo e o Futurismo se encontram entre as influências mais importantes da estética vorticista, para melhor entendermos o conteúdo dos seus manifestos deveremos ter também em conta as ideologias que, directa ou indirectamente, conformavam o pensamento de Lewis. Só assim se poderá ter uma percepção mais coerente dos manifestos contidos no órgão do Vorticismo. De entre essas influências ideológicas parece-nos importante destacar as de T. E. Hulme e Nietzsche como complemento do pensamento estético e político de Wyndham Lewis.

3. T. E. Hulme: uma nova teoria estética

A 22 de Janeiro de 1914, T. E. Hulme proferia uma palestra na Quest Society em Kensington Town Hall (cf. Cork, 1976, vol. I: 140) intitulada “Modern Art and its Philosophy”²³, na qual, fazendo uso da teoria estética de Worringer²⁴ tal como exposta em *Abstraction and Empathy* (1908), propõe novos modelos para a arte moderna, articulando-os com o seu próprio pensamento e, acima de tudo, associando-os às obras de artistas ingleses, tais como Jacob Epstein, Henri Gaudier-Brzeska, David Bomberg e Wyndham Lewis.

Neste ensaio Hulme faz a distinção entre dois tipos de arte: uma, caracterizada por linhas suaves e vitais, de que seria exemplo a arte que até então se fazia e que descendia das artes grega e renascentista; outra, onde a tendência seria para linhas angulares e geométricas, cujos maiores exemplos se encontrariam nas artes

23. Reeditada em *Speculations: Essays on Humanism and the Philosophy of Art* (ed. by Herbert Read, Routledge & Kegan Paul, London, 1924).

24. No início do ensaio, Hulme afirma-se conhecedor da teoria estética de Worringer, bem como do trabalho de Riegl. Em relação a Worringer, diz Hulme: “In [Worringer] particularly I found an extraordinarily clear statement, founded on an extensive knowledge of the history of art, of a view very like the one I had tried to formulate. This last year I heard him at the Berlin Congress of Aesthetics. What follows is practically an abstract of Worringer’s views” (Hulme, 1960: 82).

egípcia, bizantina e indía (Hulme, 1960: 82). À primeira, chama Hulme arte naturalista ou realista e à segunda, arte geométrica.

Tal como Worringer e Riegl o haviam feito (cf. Cork, 1976, vol. I: 139-40), Hulme vai contestar a suposta inferioridade da arte arcaica, afirmando que a razão pela qual ela privilegiaria as formas duras e geometricamente angulares em detrimento das linhas suaves da arte clássica se ficaria antes a dever ao modo como ambas as tendências artísticas se relacionariam com a natureza. Assim, enquanto a arte naturalista se baseia numa visão subjectiva do mundo exterior, resultado da relação panteísta que o homem com ele estabelece, a arte geométrica seria o produto de uma separação entre o criador e o mundo exterior, de onde resultaria uma não-vitalidade artística. Como afirma Hulme: “[Geometrical art] most obviously exhibits no delight in nature and no striving after vitality. Its forms are always what can be described as stiff and lifeless. (...) This is what Worringer calls the *tendency to abstraction*” (*ibid.*: 85). Articulando a teoria de Worringer com aquilo que já tinha escrito sobre a poesia moderna sob influência de Bergson, Hulme vê na arte geométrica a possibilidade de captar de uma forma permanente e durável o fluxo e a impermanência da vida exterior (*ibid.*: 86). Em “A Lecture on Modern Poetry”, escreve Hulme: “Os antigos estavam perfeitamente conscientes da fluidez do mundo e da sua impermanência. Para os gregos, todo o mundo era um fluxo, mas, embora o reconhecessem, temiam-no e esforçavam-se por iludir esse facto, construindo objectos que permanecessem e resistissem ao fluxo universal que os atemorizava” (Hulme, 1995: 53). Nesta palestra, Hulme mostra-se claramente o discípulo de Bergson ao contrapor à arte clássica capaz de resistir ao fluxo universal uma poesia moderna que, pelo contrário, se “tornou antes definitivamente introspectiva, tratando da expressão e comunicação de aspectos transitórios da mente do poeta” (*ibid.*: 54). Contudo, se em 1908 (data em que esta palestra foi presumivelmente feita no “The Poets’ Club”), Hulme transpõe para a sua concepção de arte o conceito bergsoniano de fluidez e, acima de tudo, elabora uma teoria poética em que a primazia é dada ao individualismo, intuição e expressividade (cf. Levenson, 1984: 47), em 1914, em “Modern Art”, rompe com essa concepção inicial, advogando para a arte arcaica as características que previamente tinha atribuído à arte clássica. Vai, portanto, afirmar que a representação artística moderna só é possível através de linhas geométricas, pois só estas, sendo despojadas das características acidentais dos

objectos, conseguem reter as suas categorias essenciais e permanentes. À expressão de uma intuição individual do artista, opõe agora Hulme uma objectividade fundamental da representação artística. Tal como nos afirma o autor:

The changing is translated into something fixed and necessary. This leads to rigid lines and dead crystalline forms, for pure geometrical regularity gives a certain pleasure to men troubled by the obscurity of outside appearance. The geometrical line is something absolutely distinct from the messiness, the confusion, and the accidental details of existing things. (Hulme, 1960: 86-7)

Na distinção, formulada por Worringer, entre arte geométrica e arte naturalista, encontra Hulme os fundamentos para a distinção, por ele anteriormente formulada, — sob influência de Pierre Lasserre e do seu livro *Le Romantisme français* (1907) —, entre romantismo e classicismo. Com efeito, o pensamento de Hulme sofre uma mudança por volta de 1911²⁵ como consequência directa do pensamento reaccionário de Lasserre (cf. Levenson, 1984: 80-88), bem como de outros representantes do movimento nacionalista francês, *Action Française*. Em “Classicism and Romanticism”, Hulme conjuga os fundamentos anti-românticos de Lasserre com a acção política de Charles Maurras, de modo a poder retirar daí a conclusão da inevitável relação entre estética artístico-literária e pensamento político, o que lhe permite afirmar: “if you asked a man of a certain set whether he preferred the classics or the romantics, you could deduce from that what his politics were” (Hulme, 1960: 114).

Assim, as ideias estéticas de Worringer vão contribuir para que Hulme possa articular melhor a sua crença anti-humanista na imperfectibilidade essencial do ser humano. A distância entre o criador e o mundo exterior, própria da arte geométrica, e referida neste ensaio, ecoa anteriores palavras do pensador inglês na definição que dá do verso clássico, assim como na vitalidade da arte naturalista podemos encontrar a exaltação subjectiva da poesia romântica a que Hulme se refere no ensaio “Romanticism and Clas-

25. Levenson declara que o conhecimento de Hulme do grupo *Action Française* deve datar de 1911.

sicism”. O facto de Hulme considerar que o homem é um ser imperfeito por natureza (adoptando, desse modo, a perspectiva a que chama clássica) vai ter consequências na forma como irá perceber a tendência para a abstracção que encontra na arte geométrica bizantina. Nesse sentido, a arte vital, ao considerar o homem em perfeita união panteísta com a natureza, estaria no pólo oposto, i. e., poderia alinhar numa visão do mundo em que o homem é encarado como “um reservatório cheio de possibilidades”. Esta é a perspectiva romântica, (nascida na Revolução Francesa) tal como definida por Hulme no já referido “Romanticism and Classicism”²⁶. É, portanto, essencial ter em conta a ideia fundamental que estrutura todo o pensamento de T. E. Hulme, segundo a qual o homem é um ser absolutamente limitado. É esta noção que o leva à distinção entre Classicismo e Romantismo nos seguintes termos:

Put shortly, these are the two views, then. One, that man is intrinsically good, spoilt by circumstance; and the other that he is intrinsically limited, but disciplined by order and tradition to something fairly decent. (...) The view which regards man as a well, a reservoir full of possibilities, I call the romantic; the one which regards him as a very finite and fixed creature, I call the classical. (*ibid.*: 117)

Esta crença na imperfectibilidade do ser humano, que Hulme denomina de visão clássica do mundo, radica na crença no *dogma do pecado original*, ou na apropriação que Hulme faz desse dogma. Só através da consciencialização da existência da divindade como ser superior a si pode o homem ver-se como um ser intrinsecamente limitado. Pelo contrário, a visão romântica do mundo deriva do

26. Levenson contesta esta associação entre arte vital/romantismo e arte geométrica/classicismo, pois afirma que o que está em questão na oposição arte vital/geométrica é o anti-humanismo de Hulme, que nada tem a ver com a oposição romantismo/classicismo (Levenson, 1984: 98). Contudo, apesar de ser bem evidente que no ensaio “Modern Art and Its Philosophy” Hulme terá posto de lado o anteriormente apregoado “revivalismo clássico”, pondo agora romantismo e classicismo no mesmo pólo da oposição, parece-nos ter havido apenas uma substituição de termos, com a formulação de uma nova oposição entre humanismo e anti-humanismo. Levenson está naturalmente correcto quando afirma: “Classicism, then, is abandoned as insufficiently radical” (*ibid.*: 99); mas este abandono é apenas um intensificar do anti-humanismo que aparece já em evidência em “Romanticism and Classicism”.

facto do homem pensar poder substituir-se à divindade ao acreditar nas infinitas possibilidades do seu próprio ser. Por isso Hulme afirma:

I may note here that the Church has always taken the classical view since the defeat of the Pelegian heresy and the adoption of the sane classical dogma of original sin.
(...)

By the perverted rhetoric of Rationalism, your natural instincts are suppressed and you are converted into an agnostic. (...) You don't believe in a God, so you begin to believe that man is a god. You don't believe in Heaven, so you begin to believe in a heaven on earth. In other words you get romanticism (*ibid.*: 117-18).

A consequência directa desta distinção para a arte, e nomeadamente para a literatura, seria a concepção de uma poesia romântica em que a ideia de beleza se associa à de infinito e, por outro lado, de uma poesia clássica em que, em última análise, o verso tem sempre em conta os limites do humanamente possível. Nesta perspectiva, a poesia romântica redundava numa subjectividade de pendor sentimental, de que a poesia clássica é o oposto²⁷. Por isso, Hulme afirma a necessidade de substituir a “imaginação” romântica pela “fantasia” clássica, quando diz: “I shall have to prove then two things, first that a classical revival is coming, and, secondly, for its particular purposes, fancy will be superior to imagination” (*ibid.*: 113).

Parece, pois, inevitável ver uma certa semelhança entre as duas oposições formuladas, embora elas correspondam a fases diferentes do pensamento do autor. Para Hulme a relutância que levaria

27. Toda esta teorização poética está naturalmente ligada ao Imagismo, de que Hulme foi uma das principais vozes influenciadoras, senão a principal (embora esse seja ainda um ponto bastante controverso — cf. Levenson, 1984: 103-104). O “renascimento clássico” a que Hulme apela neste ensaio é aquele que é preconizado pelo Imagismo a nível literário, e que se consubstancia precisamente numa poética da objectividade; objectividade do signo linguístico face à sua relação com a realidade representada, como se depreenderá pelas seguintes palavras de Ezra Pound: “Use no superfluous word, no adjective which does not reveal something./Don't use such an expression as ‘dim lands of *peace*’. It dulls the image. It mixes an abstraction with the concrete. It comes from the writer's not realizing that the natural object is always the *adequate symbol*” (citado em Zach, 1991: 231).

a generalidade das pessoas a preferirem uma arte realista é a mesma que as levaria a reconhecerem beleza apenas no verso romântico. Isto porque, como aponta em “Romanticism and Classicism”, as pessoas estariam imbuídas de uma errada concepção da metafísica da arte que as levaria a associar a ideia de beleza à ideia de infinito, não podendo, assim, apreciar a beleza das coisas pequenas e concretas. Por outro lado, tal como a nova poesia, que Hulme preconizava clássica, teria que ser necessariamente diferente do classicismo que antecedeu a época romântica, precisamente porque o romantismo que se lhe seguiu o teria alterado (cf. *ibid.*: 125), também a nova arte de *tendência abstracta* iria para além das “formas geométricas simples encontradas na arte arcaica”. Para Hulme, a tendência abstratizante da nova arte culminaria na associação com a ideia de máquina (cf. *ibid.*: 104).

À partida, esta ideia da arte associada à máquina, formulada pelo pensador inglês, poder-nos-ia levar a pensar na exaltação marionettiana da civilização industrial²⁸, mas Hulme logo nos precavém contra tal conexão ao afirmar: “It is difficult to define properly at the present moment what this relation to machinery will be. It has nothing whatever to do with the superficial notion that one must beautify machinery” (*ibid.*: 104). Mas, apesar de não ter ainda a certeza da forma que a relação com as máquinas poderá tomar na arte moderna, T. E. Hulme não deixa de referir uma perspectivação da arte que englobasse estruturas semelhantes às de uma máquina, estruturas essas que, naturalmente, só poderiam ser realizadas através de uma arte geométrica e que nada teriam a ver com a fluidez da arte futurista. Bem pelo contrário, essas estruturas seriam realizáveis através da rigidez de linhas da pintura cubista de um Picasso ou, ainda melhor, da pintura e escultura de ingleses como Lewis ou Epstein, artistas que ele tinha conhecido, através de Pound, em 1912 (cf. Cork, 1976, vol. I: 139).

Na verdade, torna-se claro, ao lermos esta concepção de arte geométrica, o que Wyndham Lewis terá tentado fazer através dos seus quadros (alguns deles anteriores a este ensaio, como *Figure Composition, Creation* ou os desenhos ilustrativos do *Thimon of Athens*). O próprio Lewis, com a arrogância que lhe é peculiar, afirma em *Blasting and Bombardiering*: “All the best things Hulme

28. Que levaria Wyndham Lewis a epitomizar o Futurismo de “automobilism”.

said about the theory of art were said about my art. (...) What he said should be done, I *did*. Or it would be more exact to say that I did it, and he said it” (Lewis, 1982: 100). Deixando um pouco de lado a insinuação bem lewisiana sobre quem é que terá sido o teórico de quem²⁹, parece evidente, contudo, que Hulme terá feito associações imprescindíveis entre aquilo que foi buscar a Worringer e aquilo que terá visto em Lewis e Epstein³⁰.

Neste, como em outros pontos, a falta de originalidade do pensamento hulmeano é impeditiva da sua classificação como filósofo. O próprio Wyndham Lewis o afirma, dizendo a este propósito: “He was an art-critic, of a philosophic turn. Although he has been called ‘a philosopher’, he was not that, but a man specializing in aesthetic problems. Theory of knowledge, theology, or anything else he dabbled in, was as the groundwork merely for the philosophic understanding of art” (Lewis, 1982: 99). É um facto, como sugere Michael Levenson, que as ideias de Hulme podem não ser filosoficamente inovadoras, mas isso não deve implicar uma menor atenção ao papel desempenhado pelo autor da *doutrina do pecado original* na consolidação de todo o movimento modernista inglês. Embora as suas ideias tivessem proveniência em correntes intelectuais e filosóficas que vão de Bergson a Sorel, passando por Nietzsche, G. E. Moore ou Charles Maurras, Hulme conseguiu sintetizar todos estes conhecimentos e formulá-los de um modo coerente. Será, então, mais profícuo considerá-lo, tal como refere Levenson, “as the name of an intellectual site, a place where intellectual currents converged” (Levenson, 1984: 39).

Não podemos deixar de encontrar ao ler as páginas da *Blast*, noções estético-filosóficas que muito aproximam o pensamento de Lewis ao de T. E. Hulme, começando pela forma como ambos per-

29. Insinuação essa que poderá ter a ver com um certo despeito que Lewis sentia pela preferência que Hulme devotava a Jacob Epstein e que é referida pelo próprio Lewis em *Blasting and Bombardiering*, nos seguintes termos: “Epstein was, if I may say so, more ‘literary’ than myself. He was unquestionably Hulme’s man (or perhaps I should say Hulme was Epstein’s man) upon the social plane. They were great friends, where I never stood in that relation to Hulme at all” (Lewis, 1982: 100). De qualquer forma, Richard Cork refere a dificuldade em distinguir “a verdadeira natureza da sua relação intelectual”, uma vez que Lewis só publicou pela primeira vez as suas ideias sobre teoria estética no Verão de 1914 (cf. Cork, 1976, vol. I: 138).

30. Em relação a isto, cf. Cork, 1976, vol. I: 138-40.

cepcionam a representação artística. E se isso é evidente através dos quadros de Lewis, onde se nota uma progressão acentuada para uma cada vez maior abstracção de linhas geométricas, não deixa de ser perceptível através dos *Manifestos* e *Notas* publicados na *Blast*. De facto, toda a concepção artística de Wyndham Lewis radica, tanto como a de T. E. Hulme, num anti-romantismo arreigado que advoga para a arte uma exterioridade ao homem e à vida. Lewis repudia o artista e a arte naturalistas, na medida em que a Natureza não é representável, como afirma, por exemplo, em “Futurism, Magic and Life”: “Nature is grown up. We could not make an elephant” (*Blast* 1: 135). Para Lewis, tal como para Hulme ou Pound, o artista ideal é um “selvagem”; mas não o romântico ‘bom selvagem’ de Rosseau que se sente panteisticamente unido à natureza. Trata-se, antes, do homem primitivo, cuja arte geométrica advoga uma exterioridade essencial em relação à vida [“The Wild Body and Primitive Brain have found a new outside art of their own”³¹ (*ibid.*: 133)] e, neste sentido, se encontra muito próxima da objectividade do Cubismo analítico.

4. Nietzsche: da influência e negação

Nietzsche, contrariamente a T. E. Hulme, é um caso de influência ideológica bem mais complicado de descobrir; sendo para isso necessário ter em consideração o facto da sua influência sobre o Futurismo ser também (ou talvez, mais obviamente) predominante. Assim, ao considerarmos a influência de Nietzsche sobre o Vorticismos teremos que ter em conta a forma como a sua filosofia vai de encontro ao vitalismo do Futurismo, vitalismo esse que Lewis irá repudiar. Torna-se importante relembrar que Nietzsche é uma das vozes precursoras do Futurismo principalmente através da exaltação do elemento dionisíaco na arte. Aliás, toda a filosofia vitalista de Nietzsche tende a corroborar os pressupostos antipas-sadistas e energéticos do Futurismo, sendo relativamente seguro

31. Esta concepção do homem como selvagem, tinha-a Lewis começado a formular em França, quando, em férias na Bretanha, escreve alguns dos contos que iriam mais tarde integrar o livro *The Wild Body: A Soldier of Humour and Other Stories* (1927).

afirmar-se, apesar de Marinetti o negar³², que o homem futurista poderia ser a encarnação do Super-homem de que Nietzsche nos fala em *Assim Falava Zaratustra*. Por outro lado, o Vorticismismo mostra-se *teoricamente* bem mais próximo da estética anti-vitalista de Hulme, opondo, assim, à vitalidade dionisíaca dos futuristas, a distanciação de uma arte separada da vida. No Vorticismismo há, sem dúvida, uma recusa do vitalismo de Bergson e de Nietzsche, recusa essa que terá que ser entendida concomitantemente com a exaltação desse mesmo vitalismo pela estética futurista.

Por outro lado, tal como Tom Normand sugere, existe em Lewis uma influência nitzscheana menos directamente apreensível, que diz respeito à concepção que Lewis tem da arte e do artista. Refere Normand que a visão que Lewis tem do artista como indivíduo separado das massas tem a sua raiz na obra de Nietzsche, *A Origem da Tragédia*³³ (cf. Normand, 1992: 19-26). Deixando de lado a argumentação proposta por Normand referente à influência da dialéctica entre os elementos apolíneo e dionisíaco sobre as histórias de *The Wild Body*, parece-nos interessante destacar a sua sugestão quanto à origem do individualismo de Wyndham Lewis, na medida em que este é um factor preponderante para a análise da estética vorticista. Se, apesar de tudo, se nos afigura extremamente redutor fazer uma associação directa da concepção artística de Lewis com a de Nietzsche, não será de todo incongruente ver, em certas passagens de *A Origem da Tragédia*, alguma similaridade entre as duas visões de arte. Nesta obra inicial da sua carreira, vê Nietzsche na arte a única salvação para o horrível e o absurdo da existência humana³⁴, o que lhe permite afirmar que “só como *fenómeno estético* nos é possível *justificar* que o mundo exista eterna-

32. No manifesto “Contra os Professores”, Marinetti afirma: “Na nossa luta contra a paixão professoral do passado, renegamos violentamente a doutrina de Nietzsche. (...) Nietzsche permanecerá, apesar de todas as suas projecções em direcção ao futuro, um dos mais acérrimos defensores da grandeza e da beleza antigas” (Ferreira, 1979: 77-8).

33. Trata-se de uma das primeiras obras de Nietzsche, publicada pela primeira vez em 1892 com o título original de *Die Geburt der Tragödie: Aus dem Geiste der Musik*.

34. Refere o filósofo: “Aqui, no mais alto perigo para a vontade, a arte surge e avança como um deus salvador que traz consigo o bálsamo benfazejo: só ela tem o poder de transformar o aborrecimento do que há de horrível e de absurdo na existência, e transforma-o em imagens ideais que tornam agradável e possível a vida” (Nietzsche, 1988: 70).

mente” (*ibid.*: 59). Sendo assim, o artista assume um papel primordial de sustentador da eternidade do mundo, o que lhe confere um poder de superioridade em relação às massas, como fica evidente nas seguintes palavras:

Mas o «público» não passa de uma palavra; não é, de modo nenhum, um valor sempre igual e constante. Porque haveria o artista de se julgar obrigado a submeter-se a um poder cuja força reside apenas no número? Se o artista acha que, pelas suas aspirações e pelo seu génio, é um homem superior a cada um dos espectadores em particular, como lhe será possível ter mais alta consideração ou estima pela expressão colectiva dessas mentalidades inferiores do que pela inteligência do espectador melhor? (*ibid.*: 92)

Que Lewis desenvolve, ao longo da sua carreira, uma perspectiva supremamente elitista da arte e do artista será facilmente perceptível através da leitura de quase todos os seus textos, sejam eles de ficção ou não; mas que essa perspectiva possa coexistir com um projecto de vanguarda revolucionário é algo que resultará algo paradoxal no Vorticismismo. Neste aspecto, o Vorticismismo, não deixando nunca de se constituir como um projecto de vanguarda, que, como tal, se projecta para fora da esfera autonómica da arte, esconde, por outro lado, uma concepção elitista da arte, que está em completa contradição com os propósitos enunciados³⁵.

Finalmente, e por muito que Lewis tenha tentado escamotear as similaridades entre os dois movimentos, é inegável que a energia e a agressividade com que ambos os movimentos tentaram despertar as sociedades às quais se dirigiam (e, refiro-me, especificamente, às sociedades italiana e inglesa) contém em si a prática da *tabula rasa* apreendida em Nietzsche. Não podemos, pois, deixar de ter em conta a influência do filósofo alemão, mesmo se, em muitos aspectos, o conteúdo dos manifestos e críticas contidos na *Blast* possam aparentemente negar a sua influência.

35. E será interessante recordarmos que Lewis se auto-define como “highbrow” — “I am what is described as a ‘highbrow’. That is the first thing about me; it underlies, and influences, all the other things that I am — all the things that is not desirable to be” (Lewis, 1984: 15).

B. *BLAST*: OS MANIFESTOS DO VORTICISMO

À primeira vista a revista *Blast* é indissociável do Futurismo, porquanto o seu aspecto gigantesco, os seus grandes caracteres assimétricos, a sua extravagante cor vermelha e a energia transmitida pelas reproduções de quadros vorticistas nos reportam para a revolução tipográfica, tal como proposta por Marinetti no manifesto *Destruição da sintaxe, Imaginação sem fios e palavras em liberdade*³⁶. Contudo, esta primeira impressão de semelhança inegável começa a esbater-se à medida que lemos os manifestos e nos apercebemos dos ataques e críticas que, nos dois números da revista, são desferidos contra o Futurismo.

A formulação de uma estética vorticista original é composta por todos os elementos previamente enunciados e seria absolutamente impossível tentarmos uma análise dos manifestos e críticas contidos na *Blast* sem uma visão histórica e teórica de todos os aspectos que se debatem nas páginas desta revista e que, não raramente, são apenas subentendidos ou mesmo camuflados. É, pois, importante ter em mente que o Vorticism se constitui esteticamente *vis-à-vis* o Cubismo e, principalmente, o Futurismo e, por outro lado, que a formulação dessa estética original é ideologicamente devedora do pensamento de Hulme e do conservadorismo político do seu principal teórico, Wyndham Lewis. Isso é o que tentaremos de seguida demonstrar pela análise dos principais textos vorticistas, isto é, os seus manifestos, contidos todos no primeiro número da *Blast*. A *Blast 2*, sendo um 'número de guerra', é menos agressiva nos seus artigos, mas mais explicativa, assumindo uma função pedagógica que se encontra arredada do primeiro número. Neste segundo número encontraremos vários textos explicativos das várias correntes artísticas que surgiam por toda a Europa, um último manifesto do escultor francês Henri Gaudier-Brzeska (que,

36. Onde Marinetti afirma a necessidade de criar um livro que fosse "l'espressione futurista del nostro pensiero futurista" (De Maria, 1994: 109). Para isso, seria necessário dirigir uma revolução contra a "armonia tipografica della pagina" (*id.*: *ibid.*). Assim, propõe-se usar diversas cores e caracteres como expressão do fluxo e refluxo do estilo futurista ("Noi useremo perciò in una medesima pagina, *tre o quattro colori diversi d'inchostro*, e anche 20 caratteri tipografici diversi, se occorra" (*id.*: *ibid.*).

entretanto, havia morrido na guerra), especificamente dedicado aos aspectos técnicos da sua própria escultura, bem como um Manifesto de Lewis, que, *grosso modo*, repete as ideias contidas nos manifestos da *Blast 1*. Assim, a análise dos manifestos que se segue diz respeito àqueles que estão contidos no primeiro número da revista.

1. Primeiro manifesto: *Long Live the Vortex!*

Há dois vectores fundamentais que presidem à elaboração deste primeiro manifesto. O primeiro, como será perceptível pelo título, é o anúncio de uma nova vanguarda, inglesa, com pretensões de destruir o academismo da sociedade moderna e civilizada:

To make the rich of the community shed their education skin, to destroy politeness, standardization and academic, that is civilized, vision, is the task we have set ourselves. (*Blast 1*: 7)

Neste sentido, como movimento de vanguarda, o Vorticismo vai apelar à massa populacional inglesa, supostamente se instituindo como um movimento popular. Contudo, este propósito vanguardista acaba por gerar uma total contradição com a concepção aristocrática do artista inerente a Wyndham Lewis. Contrariamente a Marinetti, Wyndham Lewis (tal como Pound) não sentia um particular apreço pelas massas populacionais; nesse sentido, o seu discurso de tendência nitzscheana resulta, como vimos já, emblemático da mais profunda aporia vanguardista, na medida em que usa um registo aparentemente popular com tudo o que de mais apelativo contém, registo esse que camufla a concepção lewisiana da primazia do individualismo artístico. Tal contradição é apenas o reflexo da incoerência inerente ao próprio pensamento de Lewis (bem como ao de todas as vanguardas artísticas e literárias) cujo desprezo recalcitrado pelas massas contradiz a popularidade anunciada do “seu” projecto de vanguarda, como se torna perceptível neste manifesto:

Blast will be popular, essentially. It will not appeal to any particular class, but to the fundamental and popular instincts in every class and description of people, TO THE INDIVIDUAL. The moment a man feels or realizes himself as an artist, he ceases to belong to any milieu or time. Blast

is created for this timeless, fundamental Artist that exists in everybody.

(...)

Popular art does not mean the art of the poor people, as it is usually supposed to. It means the art of the individuals. (*id.: ibid.*).

Por isso mesmo, e ironicamente, os vorticistas vão apelar, não à consciência da comunidade a que se dirigem, mas, pelo contrário, à inconsciência e “estupidez” próprias de todas as massas, proclamando: “WE NEED THE UNCONSCIOUS OF HUMANITY — their stupidity, animalism and dreams” (*id.: ibid.*).

O segundo vector deste manifesto é a apresentação de uma nova estética, da qual se pretende realçar um elemento fundamental que percorre todos os manifestos vorticistas — a concepção da *total separação entre arte e vida*. É precisamente este distanciamento da arte em relação à vida que melhor fundamentará a argumentação vorticista contra o Futurismo. Ao contrário da arte vitalista do Futurismo, os vorticistas proclamam-se os arautos de uma nova arte, e não os transformadores do mundo. Por isso afirmam “We want to leave Nature and Men alone”, distanciando-se, assim, do Futurismo:

We do not want to change the appearance of the world, because we are not Naturalists, Impressionists or Futurists (the latest form of Impressionism), and do not depend on the appearance of the world for our art (*id.: ibid.*).

Na verdade, Lewis insiste na proclamação do anti-vitalismo como característica essencial da nova arte, de que o Vortex pretende ser o modelo. Por isso, em “Our Vortex”, Lewis elabora uma complicada dialéctica Arte/Vida, baseada na oposição Passado-Futuro/Presente, cabendo ao primeiro pólo desta oposição a vida (e, portanto, a arte futurista), e ao segundo, a arte energética do Vorticismismo³⁷:

For our Vortex is uncompromising.

We must have the Past and the Future, Life Simple, that is, to discharge ourselves in, and keep us pure for non-life, that is Art.

37. A este propósito, Ana Gabriela Macedo refere: “This statement does not mark an unbridgeable gap between Futurism and Vorticism, since (...) Marinetti was the

The Past and the Future are the prostitutes Nature has provided.

Art is periodic escapes from this Brothel. (*ibid.*: 148)

É de realçar que o manifesto “Long Live the Vortex!”, como aliás todos os outros, deixa bem vincada a discrepância em relação ao Futurismo, não só através do argumento anti-vitalista, como também através da constante depreciação do movimento italiano como movimento de vanguarda, identificado com as últimas formas de esteticismo finissecular. O Futurismo é, neste manifesto, invectivado como a última forma de Impressionismo e mesmo a obsessão marinettiana pela máquina é vista como uma eflorescência romântica, comparável ao decadentismo de Oscar Wilde, aqui epitomizado de futurista:

Wilde gushed twenty years ago about the beauty of machinery. Gissing, in his romantic delight with modern lodging houses was futurist in this sense.

The futurist is a sensational and sentimental mixture of the aesthete of 1890 and the realist of 1870. (*ibid.*: 8)

Esta ideia, expressa no primeiro Manifesto do Vorticismo é mais tarde retomada num ensaio publicado em *Time and Western Man*³⁸, onde Lewis se propõe definir “romance” e onde refere:

That there could be anything “beautiful” about machinery, or anything “romantic” about industry, was never so much as entertained by the victorian mind. (...) The conception of the romance of industry (...) marks the frontier between the Money-age in which we live, and the still aristocratic and feudal age that preceded it — when love and war were the typical “romances”, what we still think of as the Romance-age proper. (Lewis, 1993: 3)

Esta depreciação do sentimentalismo italiano será uma constante ao longo das páginas da *Blast*, (redundando, em última

first to have said, as early as 1912, that “futurism” was not the best name for the movement represented; “presentism” was in fact more suitable” (Macedo, 1989: 155).

38. Referimo-nos ao primeiro ensaio do livro, intitulado “Some of the Meanings of Romance” (Lewis, 1993: 3-10).

análise, numa oposição de índole nacionalista) e será expressa, de forma mais sistematizada, no terceiro manifesto contido no número um da revista.

2. O Futurismo do manifesto *Blast/Bless*

O segundo manifesto vorticista que aparece na *Blast* é, de entre todos, aquele que comporta um arranjo gráfico mais atractivo e também aquele que mais semelhanças apresenta com o Futurismo. Isso é visível na composição tipográfica das páginas que contêm o manifesto (claramente devedoras do manifesto futurista de Guillaume Apollinaire, intitulado “L’Antitradition Futuriste”³⁹), mas também na dupla estruturação dos seus campos semânticos. Substituindo o “roses aux” e “merde aux” do manifesto de Apollinaire por um explosivo “blast” e um amigável “bless”, o manifesto apoia-se sobre uma dialéctica destruição/construção, dividindo-se entre aquilo que o Vorticismo pretende destruir e aquilo que pretende construir ou, pelo menos, preservar, com a particularidade de, nalguns casos, serem os mesmos os elementos que se encontram nos dois pólos desta dualidade (*Blast/Bless England, France, the English humour*).

Não há neste manifesto qualquer indicação da teoria estética subjacente ao Vorticismo nem tão-pouco qualquer invectiva contra o Futurismo, o que nos leva a crer que teria sido produzido antes da ruptura com Marinetti e antes mesmo da existência do Vorticismo como movimento (não há qualquer menção ao Vorticismo em todo o manifesto).

Assim, o único vector deste manifesto é, tal como no “Manifesto Fundador do Futurismo”, o de denunciar e invectivar, por um lado, o academismo e esteticismo instalados nos meios artísticos e, por outro, a burguesia, o provincianismo e o materialismo da sociedade inglesa. Desta forma o manifesto mostra-se devedor da agressividade da propaganda marinettiana, agressividade essa para a qual contribuem, a nível gráfico, os caracteres enormes e irregu-

39. Cf., a este respeito, o artigo de Alan Windsor, “Wyndham Lewis’s «Blast and Bless»”, in Cianci (ed.), *Wyndham Lewis: Letteratura/Pittura*, Sellerio editore, Palermo, 1982.

lares das páginas que o contêm. Este é o manifesto de vanguarda por excelência: dinâmico, agressivo, através do qual se exorta à destruição da sociedade burguesa e à construção de uma nova forma de ver o mundo através da arte. Com este manifesto a vanguarda inglesa mostra o seu repúdio em relação a todo o pensamento e invenções progressistas nascidas naquilo que Calinescu refere como a modernidade positivista burguesa, contra a qual a ‘outra’ modernidade se insurge (cf. p. 23-24). Isso fica bem evidente, por exemplo, quando se proclama: “WRING THE NECK OF all sick inventions born in that progressive white wake. / BLAST their weeping whiskers — hirsute / RHETORIC of EUNUCH and STYLIST — / SENTIMENTAL HYGIENICS/ROUSSEAUISMS (wild nature cranks) (...)” (*Blast 1*: 18).

Para além disso, encontramos aqui algumas das isotopias hulmeanas, nomeadamente a que concerne a tendência classicista da arte. Essa é a única razão que leva Wyndham Lewis a afirmar “BLESS the HAIRDRESSER” (*ibid.*: 25), porquanto a ele se deve o formalismo (“He trims aimless and retrograde growths / into CLEAN ARCHED SHAPES and ANGULAR PLOTS”) e o anti-vitalismo (“He attacks Mother Nature for a small fee”) artísticos que fundamentam o pensamento estético de Hulme.

Um outro aspecto a realçar neste manifesto é a sugestão de um certo nacionalismo que nos remete para a preponderância da política reaccionária de Lewis, senão na formulação do projecto vorticista, pelo menos no pensamento dos seus autores. Tal é perceptível pela forma como, quer a civilização industrial inglesa, quer os seus portos, são ‘abençoados’, em contraponto com a invectiva contra o sentimentalismo francês, quando é proclamado: “OH BLAST FRANCE (...) SENTIMENTAL GALLIC GUSH / SENSATIONALISM / FUSSINESS” (*ibid.*: 13). Mas, para mais claramente compreendermos o alcance deste aspecto do Vorticismo será necessário passarmos à análise daquele sobre o qual Lewis afirmou ser o mais importante manifesto do Vorticismo⁴⁰.

40. Em *Blasting and Bombardiering*, Wyndham Lewis refere-se ao terceiro manifesto que aparece na *Blast 1* como “Great London Vortex” (apesar deste nome não aparecer na revista), dizendo: “I will not reproduce *the major Manifesto* (of the ‘Great London Vortex’) signed by R. Aldington, Aubuthnot (sic.), L. Atkinson, Gaudier Brzeska, J. Dismor, C. Hamilton, E. Pound, W. Roberts, H. Sanders, E. Wadsworth, Wyndham Lewis” (Lewis, 1982: 37, itálicos meus).

3. Arte vorticista e “Anglo-Saxon genius”

Este manifesto, de todos o mais longo e mais sistematicamente organizado (está dividido em sete partes, cada uma delas numericamente estruturada por pontos), é aquele que melhor define a ideologia de Lewis e dos vorticistas. Parece-nos que, para além de uma certa concepção artística de cariz nitzscheano⁴¹, existe nele uma concepção política de pendor claramente reaccionário. Por algum motivo este manifesto levantou fortes suspeições na comunidade política inglesa (nomeadamente no Primeiro-Ministro), tal como nos relata Lewis, talvez até exageradamente, em *Blasting and Bombardiering*⁴².

“Beyond Action and Reaction we would establish ourselves” (*Blast 1*: 30). Assim se inicia o manifesto, estabelecendo a base da argumentação vanguardista que preside à sua elaboração: vanguardista no sentido em que se assume na sua agressividade, como é perceptível pelo uso de várias metáforas guerreiras, como por exemplo: “We discharge ourselves on both sides” ou “We fight first on one side, then on the other (...)” (*id.*: *ibid.*); vanguardista, ainda, porque o objectivo é a destruição a-política e mercenária da instituição Arte — “We are Primitive Mercenaries in the Modern World. / Our Cause is NO-MAN’S” (*ibid.*: 30-31).

Contudo, por detrás desta asserção a-política da vanguarda vorticista encontra-se uma concepção aristocrática do artista como um ser acima do bem e do mal, tal como entendido por Nietzsche; essa concepção vem, mais uma vez, desvendar a profunda antítese do projecto vorticista como projecto de vanguarda. Tendo em conta aquilo que é formulado no manifesto de abertura acerca da individualidade dos seres aos quais a *Blast* se dirige, parece-nos ser pertinente associar o mercenarismo aqui referido à demissão do artista

41. Tal como expressa no já citado *A Origem da Tragédia*.

42. Onde refere: “Mr. Asquith unquestionably displayed a marked curiosity regarding the ‘Great London Vortex’, in which he seemed to think there was more than met the eye. He smelled politics beneath this revolutionary artistic technique” (Lewis, 1982: 51). Naturalmente, como Lewis afirma [“I was, I protest again, completely innocent of all political motives” (*id.*: *ibid.*)], ele não tinha qualquer intenção política real (como aliás não a poderia ter nenhuma das vanguardas), mas não poderemos deixar de descortinar uma ideologia reaccionária nas palavras deste manifesto.

de um qualquer papel moralista no mundo. Tal como defendido por Nietzsche, poder-se-á ver na arte o único caminho de remissão da existência humana, mas não se poderá pedir ao artista que desça do seu Olimpo criativo.

Há, ainda, um outro elemento do manifesto que nos leva a associar a concepção de arte nele enunciada a Nietzsche e a *A Origem da Tragédia*: trata-se da dialéctica entre o instinto dionisíaco e o espírito apolíneo como forma revitalizadora da arte. Tal dialéctica é detectável pela forma como comédia e tragédia se fundem na noção estética aqui proposta:

9. We only want Humour if it has fought like Tragedy.

10. We only want Tragedy if it can clench its side-muscles like hands on it's (sic) belly, and bring to the surface a laugh like a bomb. (*ibid.*: 31)

Certamente deveremos ver aqui uma referência ao tradicional humor inglês, que Lewis pretende repelir da arte anglo-saxónica e contra o qual lança um dos seus explosivos 'blast'; o humor que Wyndham Lewis tem em mente para a nova arte é bem mais energético e corrosivo⁴³, um humor que, diga-se, iria conformar toda a concepção satírica da sua arte. No entanto, não será de todo abusivo ver nesta asserção uma reminiscência da aliança entre instinto dionisíaco e espírito apolíneo como configuradores da "realização suprema dos fins artísticos" (Nietzsche, 1988: 167).

Essa realização suprema da arte dependerá, sobretudo, do espírito de cada povo. E, a nosso ver, tocamos aqui no ponto fundamental deste manifesto, que consiste precisamente na consciencialização da existência de uma vontade criadora própria de cada nação, isto é, de um instinto criativo de raiz nacional. Desta forma, atinge Lewis o cerne da questão que o leva a repudiar o Futurismo, bem como as outras vanguardas continentais. Um dos pontos essenciais deste manifesto é a oposição entre uma arte do Norte

43. Esta função corrosiva do humor é, em Lewis, a principal característica de vanguarda, na medida em que, para ele, só através do humor pode o artista (e a humanidade em geral) aspirar à ruptura social. Leia-se, a este propósito, o que Lewis escreve em *Blasting and Bombardiering*: "The function of Karl Marx — this has never been properly understood — is that of the Marx Brothers; to disrupt — but *comically*, of course, since human life could not be serious if it tried" (Lewis, 1982: 16).

(anglo-saxónica) e uma arte do Sul (latina), assim se rejeitando muito marcadamente as pretensões internacionalistas de Marinetti e do Futurismo no que concerne ao caso específico inglês. Depois de enumerar, na segunda parte do manifesto, quer os ‘defeitos’ da sociedade inglesa, quer os ‘defeitos’ da estética futurista, Lewis demarca-se de qualquer outra estética que não tenha em conta as qualidades específicas do carácter e da raça ingleses; ou seja, os vorticistas proclamam a necessidade de revitalizar a arte inglesa, mas fazem questão de demonstrar que essa revitalização deverá ter em conta as características muito próprias da cultura anglo-saxónica. Por isso afirmam: “Just as we believe that an Art must be organic with its Time, / So we insist that what is actual and vital for the South, is ineffectual and unactual in the North” (*Blast 1*: 34).

De forma a proclamar a diferença de carácter entre os povos do Sul e os do Norte, bem como a superioridade da civilização industrial inglesa, Lewis refere como natural, para os ingleses, a existência das máquinas — “For, in the forms of machinery, Factories, new and vaster buildings, bridges and works, we have all that, naturally, around us” (*Blast 1*: 40) — e, por isso, reclama para os ingleses a legitimidade de uma nova expressão artística baseada na civilização industrial, produto do “génio Anglo-Saxão” (*ibid.*: 30-42). Ecoando Hulme em “Romanticism and Classicism”, o “Manifesto” define a arte do Sul como predominantemente romântica, por contraponto com a arte do Norte, que seria a legítima voz de uma nova civilização, fundada numa arte de características duras e áridas:

They [Englishmen] are the inventors of this bareness and hardness, and should be the great enemies of Romance (*ibid.*: 41).

Não poderá haver dúvida quanto ao sentido da palavra “romance”, tal como usada por Lewis, e quanto à coincidência com as definições de Romantismo e de arte geométrica propostas por Hulme. Se alguma dúvida subsistisse, contudo, Wyndham Lewis dissipá-la-ia pela forma como definiu “romance” no já citado ensaio intitulado “Some of the Meanings of Romance”. Aqui, Lewis distingue dois significados de “romance”: um, em que a palavra se opõe a realidade, termos que são usados, contrastivamente, para distinguir sonho ou ilusão de verdade; outro, em que romântico se opõe a clássico, de modo a haver um contraste entre uma expressão

popular e pitoresca e uma outra de construção formal⁴⁴. O facto que aqui nos interessa apontar, no entanto, é que, na primeira acepção, a palavra “romântico” pode ser oposta a ciência positivista, adquirindo, assim, um sentido negativo. Como refere Lewis: “We say ‘romantic’ when we wish to define something too emotionalized (according to our positivist standards), something opposed to the actual or the real (...)” (Lewis, 1993: 9). Este parece ser o sentido que Lewis atribui ao Futurismo quando, no manifesto em questão, declara: “The Latins are at present, for instance, in their ‘discovery’ of sport, their Futuristic gush over machines, aeroplanes, etc., the most romantic and sentimental ‘moderns’ to be found” (*Blast 1*: 41). Para Lewis a célebre analogia de Marinetti entre um carro de corrida e a Vitória de Samotrácia não passaria, assim, de um delírio dos latinos pela civilização industrial, que para os ingleses era algo de absolutamente natural. Afinal,

1. The Modern World is due almost entirely to Anglo-Saxon genius, — its appearance and its spirit.
2. Machinery, trains, steam-ships, all that distinguishes externally our time, came far more from here than anywhere else. (*ibid.*: 39).

Deste modo Wyndham Lewis traçava bem a distância que lhe convinha impor entre Vorticismo e Futurismo, reclamando para o ‘seu’ movimento uma superioridade civilizacional, que se reflectiria num avanço artístico em relação ao Futurismo. Esta exibição de superioridade civilizacional por parte de Lewis é corroborada por um episódio referente a um encontro entre Lewis e Marinetti, e relatado pelo líder vorticista na sua autobiografia *Blasting and Bombardiering*, em que Marinetti tenta convencê-lo a tornar-se futu-

44. Neste mesmo ensaio Lewis refere ainda a oposição encontrada em Hulme entre Romantismo e Classicismo, sendo bastante explícitas as conotações políticas que estão na base do sentido atribuído por Hulme à doutrina do pecado original, nomeadamente quando diz: “If in its origin the ‘classic-romantic’ opposition possessed a political connotation — namely, the ‘classical’ standing for the “old order”, tradition and authority, the ‘romantic’ for the new insurgent life of the popular imagination, the self-assertion of the populace; so today it still conforms to that political symbolism. The ‘classical’ is the rational, aloof and aristocratical; the ‘romantic’ is the popular, sensational and ‘cosmically’ confused” (Lewis, 1993: 9).

rista, ao que Lewis terá respondido negativamente, adiantando o seguinte argumento: “[Futurism] has its points. But you Wops insist too much on the Machine. You’re always on about these driving-belts, you are always exploding about internal combustion. We’ve had machines here in England for a donkey’s years. They’re no novelty to us” (Lewis, 1982: 34).

É na expressão de uma superioridade civilizacional inglesa, mais do que na formulação de teorias estéticas supostamente originais, que poderemos encontrar, a nosso ver, a raiz da originalidade do Vorticismo em relação aos movimentos de vanguarda continentais. Nesse caso, a questão da originalidade do Vorticismo em relação ao Futurismo, deverá ser colocada, mais do que ao nível da teoria e práticas estéticas, ao nível político. Ao contrário do que afirma Dasenbrock (1985: 24-7), para quem o Vorticismo representa uma tentativa estética essencialmente distinta do Futurismo, parece-nos que a originalidade do movimento inglês consistirá fundamentalmente na tentativa de traduzir para o plano nacional uma nova atitude artística de que Marinetti terá porventura sido a expressão mais coerente. Nesse sentido, o Vorticismo, tanto quanto o Futurismo italiano, radica numa vincada política nacionalista, que será facilmente percebida através da forma como Lewis opõe uma arte do Norte a uma arte do Sul e que se poderá confirmar através da leitura, por exemplo, de “The Art of the Great Race”, onde Lewis afirma:

There is in every nation an inherently exotic element. But this “foreign” element is usually the most energetic part, and that side on which the race is destined to expand and renew itself. The English have never been so insular and “English” as at the present moment. When a people first comes in touch with neighbouring races, its obstinate characteristics become momentarily more pronounced than ever. (...) In an age of ripe culture the different elements or races in a people become harmonised. It is then that the universal artists peacefully flourish. The universal artist, in fact, is in the exactest sense national. He gathers into one all the types of humanity at large that each country contains. We cannot have a universal poet when we cannot have a national one (*Blast 2*, 1993: 71-2).

A universalidade aqui proclamada tem uma raiz nacional e, apesar de muitos dos membros do Vorticismo (porventura os mais

importantes) não serem ingleses, isso não invalida uma exaltação nacionalista por parte de Lewis, contrariamente ao que Dasenbrock argumenta ao afirmar: “Hence, whereas the Vorticists borrowed the methods of the Futurists, their aims remained distinct. They did not want to make the world Vorticist; they wanted to make Vorticist art” (Dasenbrock, 1985: 25). O facto de Wyndham Lewis não ser inglês, mas sim de nacionalidade canadiana, não é preponderante para dissociar o Vorticism da Inglaterra, pois se assim fosse não poderíamos sequer falar dele como um movimento de vanguarda inglesa⁴⁵. É notório que o “artista universal”, cujo aparecimento Lewis prevê é, antes de mais, a expressão do elemento anglo-saxónico, tal como a arte universal que Marinetti previa ser o Futurismo, seria marcadamente latina. Neste sentido, Wyndham Lewis lança o Vorticism como um movimento que pretende original. Parece-nos, pois, seguro equacionar a tão proclamada rivalidade entre arte do Norte e do Sul, com uma rivalidade entre Futurismo e Vorticism e ver nesta rivalidade uma exaltação nacionalista, em que o que se pretende, em última análise, será criar um movimento bem mais coeso e coerente do que o “automobilismo” marinettiano. Se não, atentemos nas palavras que se seguem às supra-citadas:

Hardly anywhere is there a sign of an “actual” and contemporary state of mind or consciousness. (...) All this is because the “present” is not ripe. There are no “Futurists” at all (only a few Milanese automobilists). But there are some Primitives of a Future equilibrium (*Blast* 2: 72).

O Futurismo não é, bem entendido, o único movimento que serve de contraponto à exaltação nacionalista de Wyndham Lewis. Na verdade, a oposição Norte/Sul tem em consideração, não só a arte futurista italiana, como também toda a cultura francesa à qual os ingleses, nos últimos anos, se tinham aparentemente submetido. Por isso, como verificámos já, na sequência de “Blasts”, Lewis faz

45. A este propósito, Richard Cork comenta a dualidade dos ‘Blast’ e ‘Bless’ iniciais, invocando precisamente o nacionalismo que estará por trás de tal dualidade. Assim, refere este autor: “The contrasting group of adjectives also went some way towards expressing his own double-edged feelings *about the country* [Lewis] *had elected to transform*. In this sense, the blasting/blessing format was an organised and constructive dialectic, purging the nation of its besetting maladies in order to isolate its positive qualities” (Cork, 1976: vol. I, 242, itálicos meus).

questão de repudiar a França, tanto quanto repudia a Inglaterra. No “Manifesto of the London Vortex”, este “Blast” contra França alarga-se numa explicação do nacionalismo proclamado, como se depreende das palavras que iniciam a terceira parte deste manifesto:

1. We have made it quite clear that there is nothing Chauvinistic or picturesquely patriotic about our contentions.

2. But there is violent boredom with that feeble Europeanism, abasement of the miserable “intellectual” before anything coming from Paris, Cosmopolitan sentimentality, which prevails in so many quarters. (*Blast 1*: 34)

Seria aos ingleses que caberia a tarefa de promover esse ‘equilíbrio futuro’ de que Lewis nos fala em “The Art of the Great Race”. Infelizmente para Lewis, esse equilíbrio não seria protagonizado pelo Vorticismo, ao qual a guerra se iria sobrepôr, não o deixando ir muito mais além de duas publicações da *Blast*. Apropriadamente, em 1937, Wyndham Lewis refere-se aos ‘homens de 1914’ como, “*the first men of a Future that has not materialized*” (Lewis, 1982: 256) e o Vorticismo não poderia ser um exemplo mais paradigmático da não concretização do futuro das vanguardas históricas.

4. Vortex Pound e Vortex Gaudier-Brzeska

Não quereríamos finalizar este capítulo sobre o Vorticismo sem antes nos referirmos aos dois outros elementos que, juntamente com Wyndham Lewis, mais contribuíram para a formulação de um projecto de vanguarda inglês. Tal como Pound refere numa já citada carta a Gladys Hynes (cf. p. 51-2), o Vorticismo é um projecto de Lewis, contando com as participações de Pound, para a poesia, e de Henri Gaudier-Brzeska, para a escultura. Nessa medida, aparecem na *Blast* manifestos assinados pelos dois colaboradores de Lewis (no que diz respeito ao Vorticismo), o que vem confirmar a importância destes dois artistas no projecto. Contudo, quer um, quer outro dos manifestos se diferencia de tal modo daqueles escritos por Lewis que nos é fácil perceber a razão por que cada um dos seus autores necessitou de um manifesto próprio para expor as suas ideias.

O manifesto de Pound, intitulado “VORTEX. POUND”, estrutura-se em seis partes cujos conteúdos abarcam predominantemente a definição do termo Vortex ⁴⁶, bem como a definição de uma estética, um tanto ou quanto discrepante da de Wyndham Lewis. Para Pound, a característica essencial que subjaz a todas as artes é aquilo que ele denomina “primary pigment”, querendo com esta expressão significar a qualidade eterna e imutável de todas as artes, independentemente das características acidentais através das quais essa qualidade essencial possa ser expressa. Como refere no seu manifesto:

Every conception, every emotion presents itself to the vivid consciousness in some primary form.

It is the picture that means a hundred poems, the music that means a hundred pictures, the most highly energized statement, the statement that has not yet SPENT itself it (sic) expression, but which is the most capable of expressing (*Blast 1*: 153).

Esta concepção artística tem, no entanto, consequências interessantes quanto ao envolvimento de Ezra Pound na vanguarda inglesa. Na verdade, porque o poeta americano assume para a arte uma qualidade eterna e imutável, está a negar a possibilidade de destruição de toda a tradição artística, tal como preconizado pelo Futurismo e, em certa medida, embora paradoxalmente, também pelo Vorticismo. Por isso mesmo, o “Vortex Pound” não tem como objectivo a destruição do passado ⁴⁷, diferentemente do “Vortex Lewis”, e encara-o até como um dos elementos essenciais da sua arte:

All experience rushes into this vortex. All the energized past, all the past that is living and worthy to live. All MOMENTUM, which is the past bearing upon us, RACE,

46. É de algum modo natural que seja Ezra Pound a deter-se mais sobre a definição da palavra vortex, na medida em que é a ele que se deve a sua invenção. Tal facto é-nos confirmado por Wyndham Lewis, o qual, em *Blasting and Bombardiering*, afirma: “It was Pound who invented the word ‘vorticist’ (...)” (Lewis, 1982: 252).

47. Para o “Vortex Lewis” o passado é algo inexistente, tal como se afirma em “Our Vortex”: “Our Vortex is not afraid of the Past: it has forgotten it’s (sic) existence” (*Blast 1*: 147).

RACE-MEMORY, instinct charging the PLACID, NON-ENERGIZED FUTURE (*id.: ibid.*).

Por outro lado, é a aceitação da energia de todo um passado artístico que leva Ezra Pound a referir como precursores do Vorticismo, Walter Pater, ele próprio, enquanto fundador do Imagismo, Whistler, bem como Picasso e Kandinsky, aos quais se refere como “father and mother, classicism and romanticism of the movement” (*ibid.*: 154).

Quanto a Gaudier-Brzeska, poder-se-á dizer que a sua concepção estética, no que à escultura diz respeito, se aproxima bastante da de Ezra Pound, na medida em que também o escultor francês ao serviço do Vorticismo se sente impelido a considerar como elemento preponderante toda a tradição que subjaz à evolução da escultura. Tão-pouco considera Gaudier-Brzeska que se deva dar mais ênfase a esta ou àquela característica sobre qualquer outra na criação de uma escultura moderna; por outras palavras, não considera, por exemplo, ser o elemento clássico ou o primitivo mais relevantes do que o romântico, como Lewis o faz. Pelo contrário, Gaudier-Brzeska, tal como Pound, prefere uma evolução para a escultura que tenha em conta as diversas tradições. Por isso afirma, ao finalizar o manifesto onde faz um apanhado dessas diversas tradições: “We have been influenced by what we liked most, each according to his own individuality, we have crystallized the sphere into the cube, we have made a combination of all the possible shaped masses—concentrating them to express our abstract thoughts of conscious superiority” (*ibid.*: 158).

Dadas as diferenças conceptuais, e mesmo de práticas artísticas, que percorrem os vários elementos que formaram o Vorticismo, somos inclinados a concluir que este movimento de vanguarda inglês não poderia ter tido a representatividade de um movimento como o Cubismo e, mais significativamente, o Futurismo, por várias razões.

Primeiro, porque dentro dele confluem consciências estéticas importantes, mas que divergem entre si⁴⁸, tendo sido, em grande

48. O que nos leva a concordar com Jeffrey Meyers, quando, na sua biografia de Wyndham Lewis (*The Enemy: a Biography of Wyndham Lewis*) escreve: “The Vorticists were not, like the Futurists, a unified group; they were sensitive and

medida, produto da vontade e espírito de liderança do seu principal impulsionador, Wyndham Lewis. Segundo, porque como movimento artístico-literário que se pretende original, o Vorticism surge numa fase preliminar na evolução de Wyndham Lewis e, nessa medida, demasiado contaminado pelas influências de estéticas europeias que lhe eram anteriores. Principalmente no que diz respeito ao Futurismo, é impossível não nos apercebermos das similaridades e influências que este movimento teve sobre a estética vorticista a todos os níveis. Apesar de todos os esforços de Lewis no sentido de delinear uma clara diferença em relação ao movimento de vanguarda italiano, as diferenças são, apesar de tudo, bem menores do que aquilo que Wyndham Lewis tentou fazer crer. Finalmente, porque, como movimento de vanguarda, o Vorticism contém em si o paradoxo de se instituir revolucionariamente contra a sociedade burguesa que tenta demolir, sendo, simultaneamente, veículo de uma ideologia estética e política de raiz conservadora. Mais uma vez, o Vorticism encontra-se bem próximo das políticas do Futurismo marinettiano, também ele marcado por esta contradição. Como refere Ana Gabriela Macedo: “Based on principles of patriotism, individualism and male chauvinism, Futurism was trapped in an insoluble impasse: its ideological discourse conflicted with the revolutionary social transformations which it rhetorically advocated” (Macedo, 1989: 115-16). Embora o Vorticism nunca tivesse sido tão abrangente como o Futurismo nas transformações sociais que se propôs realizar, podemos ainda assim considerá-lo, por um lado, um movimento de *acção*, de cariz revolucionário e popular, e por outro lado, não podemos deixar de ver nele um elemento de *reacção* contra a tendência massificadora da sociedade democrática, com tudo o que de mais elitista tal elemento contém. Esse paradoxo é, aliás, sugerido no seu principal manifesto, quando nele se proclama: “Beyond Action and Reaction we would establish ourselves (*Blast 1*: 30)”.

touchy artists, always quarrelling with each other. (...) Lewis was the leading painter, theoretician and organizer; and he tried to give the group, which had similar artistic ideas and goals, a definite character and style that would be recognized by the public and by potential buyers” (Meyers, 1982: 56).

III

A VANGUARDA EM PORTUGAL: DE *ORPHEU* AO *PORTUGAL FUTURISTA*

A. DA VANGUARDA EM PORTUGAL

Contrariamente ao que aconteceu em Inglaterra com o lançamento da *Blast*, não existiu em Portugal um momento de ruptura tão claramente demarcado, pelo que a historiografia da vanguarda portuguesa se depara com uma intrincada trama de diferentes *-ismos*, bem como de publicações, nem sempre facilmente classificáveis como vanguardistas. Para darmos conta das ocorrências de vanguarda em Portugal, se é que as houve, temos que falar de pelo menos duas publicações — refiro-me, naturalmente, a *Orpheu* e ao *Portugal Futurista*. No período que medeia entre a publicação de uma e outra, duas outras revistas vêm a lume (a *Centauro* e a *Exílio*), mas nenhuma delas alcança a notoriedade pública de *Orpheu*. Em termos meramente gráficos, torna-se por demais evidente que o *Portugal Futurista*, porque devedor da estética futurista marinettiana, em muito se assemelha à sua congénere inglesa, *Blast*¹. Em Portugal é ao Futurismo que, em princípio, se ficaria a

1. Na introdução feita por Maria Aliete Galhoz a *Orpheu 1*, esta refere que embora *Orpheu* conheça “as páginas angulosas e violentas de *Blast*” (Galhoz, 1971: xxxiv) não apresenta a mesma agressividade. Conquanto Maria Aliete Galhoz não dê indicação da proveniência desta informação, afigura-se-nos pertinente chamar a atenção para o facto de Mário de Sá-Carneiro fazer referência a uma revista inglesa (e, pela descrição, parece-nos que só poderá estar a referir-se à *Blast*) numa carta a Fernando Pessoa datada de **10 de Agosto de 1915** (logo, depois da publicação dos dois números de *Orpheu*). Nesta carta, escreve Sá-Carneiro em *post-scriptum*: “ESCREVA! Interessou-me o que diz da revista inglesa. Com que então quase do tamanho duma mesa?...” (Sá-Carneiro, 1992, vol. II: 56). Assim sendo, não só não

dever uma verdadeira intenção vanguardista com tudo o que isso implica em termos de exortação à destruição da sociedade burguesa, mas é *Orpheu* que melhor consubstancia a unidade de uma geração iconoclasta e irreverente.

Nesse aspecto, ORPHEU é, mais do que uma revista, um símbolo do alvorecer da modernidade artístico-literária em Portugal e como tal tem sido muitas vezes tratada. Assim, conquanto seja implausível a classificação de *Orpheu* como uma revista de vanguarda, por razões que aqui tentaremos demonstrar, foi à volta dela que se congregaram os primeiros sinais de renovação estética da literatura portuguesa do princípio de século e, principalmente, a ela se deve o despertar do espírito vanguardista de *épater le bourgeois*, mais pela forma radical como foi recebida pelo público e pela crítica do que propriamente pela extremidade do seu conteúdo. Nessa medida, uma abordagem do movimento futurista em Portugal não pode ignorar o momento fulcral de *Orpheu*, que constitui o prenúncio da verdadeira vanguarda portuguesa, o Futurismo.

1. A geração de *Orpheu*

Em carta datada de 14 de Maio de 1913, Mário de Sá-Carneiro escreve a Pessoa acerca da possibilidade de edição de uma revista de título (provável) *Esfinge* cujo intuito seria o de “*marcar e agitar*” o meio artístico-literário português (cf. Sá-Carneiro, 1992, vol. I: 136-7). Daqui se depreende que o projecto de uma revista literária que marcasse a sociedade portuguesa remontava a meados de 1913 e que, nesse projecto, se visionava já o seu intento principal, o de *épater le bourgeois* (ou os ‘lepidópteros burgueses’, na terminologia de Sá-Carneiro). Nunca tendo saído sob o nome de *Esfinge* (nem, tão-pouco, sob esses outros posteriormente aventados de *Lusitânia* ou *Europa* — cf. Pessoa (s/d): 99), a publicação de uma revista literária que colocasse Portugal nas rotas da modernidade literária europeia será adiada para 1915 quando sai sob a designação de *Orpheu*.

nos parece viável afirmar-se que *Blast* terá influenciado *Orpheu*, dado que as estéticas que subjazem a uma e a outra são radicalmente diferentes, como também nos parece pertinente afirmar que a *Blast* não poderia influenciar *Orpheu* porque, à data da saída deste, não era do conhecimento dos seus autores. É bem mais viável ver uma possível influência da *Blast* sobre o *Portugal Futurista*, uma vez que a iconografia das duas revistas é algo semelhante.

Quando o primeiro número de *Orpheu* sai, no final de Março de 1915, a maior parte dos seus colaboradores, não sendo completamente desconhecidos do público², eram demasiado jovens para serem figuras famosas. Contudo, isso não foi motivo a que a revista passasse despercebida; pelo contrário, ela obteve uma esperada e programada reacção de forte repúdio e crítica por parte do público e da imprensa³, o que só por si nos leva a ponderar a sua constituição como revista de vanguarda. Como Almada Negreiros referirá posteriormente, em artigo publicado no *Diário de Lisboa*, de 8 de Março de 1935, “o escândalo que o aparecimento de *Orpheu* produziu no público, foi e ficou inédito na vida literária portuguesa” (Negreiros, 1992: 59). *Orpheu* aconteceu em Portugal como escândalo literário (cf. Pessoa (s/d): 105), que a dado momento toca as raias de escândalo político (cf. Júdice, 1986: 105-115). Tal reacção do público torna-se tanto mais estranha, refere ainda Almada, quanto “*Orpheu* era exclusivamente literário, (...) não tinha o mais pequeno vislumbre político (...)” (Negreiros, 1992: 60).

Naturalmente, do ponto de vista estético, *Orpheu 1* contém alguns elementos radicalmente inovadores, como o são a *Ode Triunfal*⁴ de Álvaro de Campos ou mesmo, ainda que em menor grau ou, pelo menos, num tom menos exaltado, os *Poemas* de Mário de Sá-Carneiro, o *Opiário* de Álvaro de Campos e os *Frizos* de Almada Negreiros. No segundo número da revista (saído em Junho de 1915) nota-se mesmo uma maior agressividade estética, através da reprodução de alguns quadros futuristas de Santa-Rita Pintor e da inclusão de poemas de pendor futurista, como o *Manucure* de Sá-Carneiro e a *Ode Marítima* de Álvaro de Campos, bem como do aparecimento de uma nova corrente estética, o Interseccionismo, representado pela série de poemas de *Chuva Obliqua*. Para além disso, e a acompanhar a parcial inovação estética de *Orpheu*⁵, cir-

2. Como afirma Jorge de Sena, lembrando-nos que alguns deles tinham já obra publicada em revistas e mesmo em volumes (cf. Sena, 1984: 101).

3. Para uma história da recepção de *Orpheu* pela imprensa portuguesa cf. Nuno Júdice, *A Era do “Orpheu”* (1986), ou Maria Aliete Galhoz, na sua *Introdução* aos primeiro e segundo números de *Orpheu*, publicados pela Ática.

4. Sobre a qual Mário de Sá-Carneiro afirma tratar-se “da obra-prima do Futurismo” (Sá-Carneiro, 1992, vol. I: 151).

5. António Quadros, no seu livro *O Primeiro Modernismo Português*, mesmo não fazendo distinção entre modernismo e vanguarda, refere precisamente o hibridismo de *Orpheu* e a impossibilidade de falarmos, no seu caso, de um momento de com

culam à volta dela elementos extra-literários que, pela atitude irreverente com que marcaram o seu aparecimento, em muito ajudaram ao estabelecimento do mito de *Orpheu* como revista de vanguarda. Como refere Nuno Júdice:

(...) o agressivo imoralismo esteticista do “Orpheu”, as provocações de alguns elementos (como Santa-Rita que se assumia monárquico — “talassa” no injurioso epíteto da época), a linguagem agressiva de um Álvaro de Campos, o acolhimento dado a “marginais” como Raul Leal, que assumia em público a sua homossexualidade, ou Ângelo de Lima, louco internado em Rilhafoles, eram outros tantos detonadores do ódio que o “lepidopterismo” republicano desde logo votou a “Orpheu” (Júdice, 1990).

Assim, não sendo “o que em rigor se poderá chamar uma revista de vanguarda” (*id.*: *ibid.*), como também Nuno Júdice não deixa de referir, *Orpheu* é indubitavelmente o órgão do modernismo português, pois é através dela que se dá a conhecer ao público português um pouco das tendências artístico-literárias que surgiam no seio dessa Europa da qual Sá-Carneiro e Pessoa queriam aproximar Portugal⁶.

pleto modernismo. Afirma o autor em questão: “(...) o primeiro modernismo português resume-se afinal ao grupo do *Orpheu* (...) Sejam mesmo mais precisos: resume-se ao subgrupo que, dentro do movimento órfico, deliberadamente procurou expressar *o modo do tempo*, o moderno, a vanguarda” (Quadros, 1989: 20-21). Refere ainda o mesmo autor: “O próprio conteúdo da revista era (...) muito heterogêneo, havendo colaborações simbolistas (caso dos *Poemas* de Ronald de Carvalho e dos *13 Sonetos* de Alfredo Guisado), ao lado de outras a meio caminho entre os dois extremos (os *Poemas* de Côrtes-Rodrigues e os *Frisos* de Almada Negreiros) e ainda de outras francamente modernistas e até provocatórias (como em especial os poemas *Para os Indícios do Ouro*, de Sá-Carneiro, e o *Opiário* e a *Ode Triunfal*, de Pessoa-Álvaro de Campos, sem esquecer o desconcertante «drama-estático», de Fernando Pessoa, *O Marinheiro*” (*ibid.*: 165).

6. A preocupação de enquadrar Portugal no seio de uma Europa a que só geograficamente pertencia é uma constante em Fernando Pessoa e dela se encontram incontáveis testemunhos nos seus escritos. Veja-se, a título de exemplo, o que Pessoa escreve, num texto editado em *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, com data provável de 1914, sobre a literatura ibérica: “Toda a literatura ibérica, e a nossa não predominantemente, sofre dum provincianismo radical. Extra-pertencemos à Europa, somos uma espécie de adjacência civilizada” (Pessoa, 1994: 356). Daí a necessidade que, quer Pessoa, quer Sá-Carneiro dêem à inserção de Portugal na cultura europeia, como se depreende das seguintes palavras de Sá-Carneiro em carta datada de 14 de Maio de 1913: “Aqui encerra-se um estudo mais detalhado da Renas-

Mas bem mais do que trazer para Portugal a modernidade artística europeia, tratava-se de levar o país até esse centro cultural como parece justo concluirmos da preocupação demonstrada por Mário de Sá-Carneiro quando exorta Pessoa “a que não descure a propaganda europeia do ORFEU”, especificando os meios propagandísticos: “(...) claro com traduções talvez não necessariamente integrais — trechos bastarão, creio sobretudo das ODES, da CHUVA OBLÍQUA e da MANUCURE. Não poupe exemplares — pois para que os queremos nós?... Por mim não mandei o ORFEU ao movimento futurista — mesmo porque não sei o endereço. Para centralizar — mande você” (Sá-Carneiro, 1992, vol. II: 53-54). Neste aspecto, o que se pretende através de *Orpheu* é, não tanto a importação de modelos estético-literários a ser copiados em Portugal, mas a prossecução de um projecto literário através do qual Portugal se pudesse ‘exportar’ culturalmente para a Europa⁷; tratar-se-ia, assim, de uma europeização que partia do que de mais intrinsecamente nacional se pudesse criar, por forma a alcançar a internacionalização necessária ao cumprimento de uma nova civilização literária, tal como Pessoa havia profetizado nos artigos publicados em 1913 em *A Águia* sobre “A Nova Poesia Portuguesa”⁸ (cf. Pessoa, 1993 a: 15-44).

cença com o qual estou inteiramente de acordo e em que destaco esta frase que é uma monumental verdade: “*O que é preciso é ter um pouco de Europa na alma.*” (Sá-Carneiro, 1992, vol. I: 132, itálicos meus).

7. Esta é também a posição de José-Augusto Seabra que, em “O Regresso de Orpheu”, afirma: “(...) o «cais europeu», donde partiu a aventura de *Orpheu*, pode perfeitamente ser esse «cais de Alcântara», donde Álvaro de Campos gritava o seu *Ultimatum*, com «as costas voltadas para a Europa» e «saudando abstractamente o *Infinito*»” (Seabra, 1985: 165).

8. Obviamente nem todos os colaboradores de *Orpheu* partilham desta visão nitidamente pessoana da europeização de Portugal, ou pelo menos não a partilharão da mesma forma. Embora, por exemplo, Mário de Sá-Carneiro, Santa Rita Pintor e, mesmo, Almada Negreiros tivessem vindo “fugidos à guerra com a bagagem estética do Futurismo”, no dizer de Óscar Lopes (Lopes, 1987: 457-8), a posição de Pessoa será mais consolidadamente internacionalista, uma vez que ele provinha de uma cultura anglo-saxónica (tinha estudado na África do Sul); nesse sentido, poderá afirmar acerca de Mário de Sá-Carneiro que este mantinha uma atitude provinciana em relação à Europa, quando lhe disse: “V. é europeu e civilizado, salvo em uma coisa, e nessa V. é vítima (sic) da educação portuguesa. V. admira Paris, admira as grandes cidades. Se V. tivesse sido educado no estrangeiro, e sob o influxo de uma grande cultura europeia, como eu, não daria pelas grandes cidades. Estavam todas dentro de si” (Pessoa, 1993 a: 161).

É com certeza em nome dessa tão desejada europeização que em *Orpheu 2* se insinua a presença das artes plásticas, o que levaria Almada Negreiros a afirmar alguns anos mais tarde: “Há quem persista em que «Orpheu foi o início de um epocal de letras quando afinal 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). Não negando a influência que a presença de algumas reproduções de quadros futuristas pudesse ter tido posteriormente na evolução das artes plásticas em Portugal, não nos parece, contudo, que em *Orpheu* esse encontro se tivesse revestido de grande preponderância, pelo que esta afirmação só poderá ter validade se entendermos aqui ORPHEU pelo momento geracional que englobará nomes como Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros, Raul Leal e, também, Santa Rita Pintor ou Amadeo de Souza Cardoso, e não no sentido mais restrito de nome de revista⁹. A presença das artes plásticas em *Orpheu* é bastante marginal em relação ao corpo da revista. Trata-se apenas de uma ligeira insinuação em *Orpheu 2*, feita através da inclusão de quatro *hors texte* de Santa Rita Pintor reproduzindo quadros futuristas; é também no segundo número da revista que os seus novos directores¹⁰ se comprometem a “inserir em cada numero desenhos ou quadros de um colaborador” (*Orpheu 2*¹¹), pelo que se chega a projectar para o número três a inclusão de reproduções de quadros de Amadeo de Souza Cardoso (cf. Pessoa (s/d): 114).

Orpheu não foi, de facto, uma revista artístico-literária, mas sim uma revista literária onde se verificam umas ligeiríssimas pinceladas pseudo-futuristas de Santa Rita Pintor; o verdadeiro encontro entre as artes plásticas e a literatura de que nos fala Almada

9. Almada Negreiros utiliza muito o nome «Orpheu» como designação de um grupo, como se depreende, ainda, quando refere, a propósito de Amadeo de Souza Cardoso: “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” (Negreiros, 1993: 163); como se sabe, Amadeo não chegou a participar em *Orpheu*, mas isso não impede que ele tivesse sido um dos elementos do grupo.

10. Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro que substituem, nessas funções, os poetas Luís de Montalvor e Ronald de Carvalho que haviam sido os directores do número um.

11. A citação é retirada da edição facsimilada de *Orpheu* publicada pela editora Contexto. Todas as citações referentes, quer a *Orpheu 1*, quer a *Orpheu 2*, serão retiradas desta edição, pelo que as páginas a que nos referimos se reportam à paginação original das revistas. A ortografia é mantida em todas as citações.

só faz sentido em relação ao movimento futurista português, como será facilmente apreensível ao folhearmos o *Portugal Futurista*.

É natural, contudo, que Almada Negreiros, cuja obra artística se viria a disseminar através de diferentes formas que vão da ficção às artes plásticas, passando pelo teatro e pela poesia, tivesse sentido a experiência de *Orpheu* como “a consequência do encontro das letras e da pintura”. Essa parece ser a perspectiva de Fernando Guimarães ao admitir a poesia de Almada como extra-linguística, afirmando, a esse respeito que “a grande poesia de Almada se encontra disseminada pela sua ficção, pelo seu teatro, pela sua obra plástica e, só até certo ponto, pelo próprio espaço dos poemas que também escreveu”; nessa medida, para o autor em questão, “a poesia de Almada está declaradamente aquém de um sistema de linguagem”¹² (cf. Guimarães, 1992: 104-5). Mas a figura tutelar de *Orpheu* é Pessoa e não Almada e, nesse sentido, não deixará de ser interessante mencionar que Fernando Pessoa, num esboço de resposta a um inquérito literário em que fala de *Orpheu*, deixa bem vincado o desapeço que nutria pelas artes plásticas, denunciando ao mesmo tempo a concepção supremamente elitista que tem da arte ao afirmar: “Por isso não admito que fora da literatura haja realmente arte; tenho as outras artes por representativas de um nível humano inferior ao actual, mas tenho-as por imorredouras, porque haverá sempre gente que mais se satisfaça com essas sub-artes, que com a, essencialmente aristocrática e difícil, arte literária” (Pessoa, 1966: 123).

Se *Orpheu* apresenta laivos de renovação estética, que lhe conferem o lugar de destaque que, de resto, ocupa na configuração do denominado primeiro modernismo português, é preciso ter em consideração que na sua globalidade *Orpheu* não é uma revista de van-

12. Este aspecto da arte de Almada Negreiros, por demais evidente, é referido por António Pedro, em texto publicado primeiramente no *Comércio do Porto* (11 de Agosto de 1953), em que o autor declara: “É este enriquecimento que torna Almada um dos artistas mais importantes do meu tempo”; e acrescenta, ainda: “Parece-me portanto errado entender a sua obra em compartimentos estanques, como é costume fazer-se por comodidade quando se trata dum caso semelhante” (Pedro, 1994: 6).

Será interessante lembrar, a este respeito, que Wyndham Lewis, que, tal como Almada Negreiros, se disseminou por experiências estéticas diferenciadas refere também, a propósito da ‘convivência’ em si da pintura e da escrita: “one form of expression must affect the other if they co-exist within the confines of one brain” (Lewis, 1984: 139).

guarda, quer porque a generalidade dos textos são devedores dum simbolismo e decadentismo que lhe conferem um pendor esteticista¹³, quer porque nela se adivinham propósitos que a desviam da verdadeira intenção vanguardista (no sentido que lhe confere Peter Bürger e já definido no primeiro capítulo). As diversas estéticas ou estilos literários que subjazem a *Orpheu* contribuem para fazer dessa revista uma heterogénea confluência de vários artistas cujas intenções, como refere Luís de Montalvor na *Introdução* ao primeiro número, a constituem em “seu destino de Beleza” que é o do “Exílio” (cf. *Orpheu* 1: 5); trata-se, pois, de um exílio de sensibilidades artísticas diferenciadas, unidas por um mesmo “princípio aristocrático” de valoração da arte, tal como se afirma na referida *Introdução*: “Nossa pretensão é formar, em grupo ou ideia, um numero escolhido de revelações em pensamento ou arte, que sobre este principio aristocratico tenham em ORPHEU o seu ideal esotérico e bem nosso de nos sentirmos e conhecermo-nos” (*id.*: *ibid.*). Também Fernando Pessoa se irá referir a esta heterogeneidade de *Orpheu*, escrevendo, em texto que só viria a publicar-se recentemente e em que pretendia esclarecer os leitores quanto às ‘filiações’ literárias dos colaboradores da revista: “Os artistas de ORPHEU pertencem cada um á eschola da sua individualidade propria, não lhes cabendo portanto, em resumo do que acima se disse, designação alguma collectiva” (Pessoa, 1993 b: 263)¹⁴.

Assim, é inegável que não só não existe em *Orpheu* a homogeneidade estética necessária para a formulação de uma determinada vanguarda literária, ou mesmo artístico-literária, como também não se percebe na revista qualquer propósito interventivo a nível social, na medida em que os artistas que nela colaboram se movem apenas pela necessidade de exprimirem as suas estéticas mais ou

13. Note-se que, tal como refere Jorge de Sena, “este aspecto esteticista de ORPHEU foi fixado na obra de Alfredo Guisado e de Luís de Montalvor, com carácter bem mais permanente que em Fernando Pessoa ou Mário de Sá-Carneiro”; em Fernando Pessoa, refere ainda Jorge de Sena, o esteticismo acabou por “sublimar-se no complexo esquema da sua filosofia da vida e na sua arte poética” (Sena, 1984: 106).

14. A ortografia está conforme a edição de que a citação foi retirada, a saber, o livro *Pessoa Inédito* (1993), cuja orientação, coordenação e prefácio é da responsabilidade de Teresa Rita Lopes. Todas as citações retiradas deste livro apresentam a ortografia conforme os manuscritos originais.

menos inovadoras face a um ambiente cultural e artístico confrangedoramente pobre e esteticamente anquilosado.

O terceiro número de *Orpheu*, para o qual teriam estado eventualmente programados textos com um carácter notoriamente mais agressivo como o *Ultimatum* de Álvaro de Campos, não revela, pelas provas de página que se salvaram¹⁵, grandes dissemelhanças com os dois números anteriores; o único texto que se reveste de uma retórica mais negativamente vanguardista é *A Cena do Ódio* de Almada Negreiros, mas não tendo sido publicada senão em 1923 no n.º 7 da *Contemporânea* (e, mesmo assim, em versão reduzida), torna-se um texto inócuo, uma vez que não chegou ao público com o impacto agressivo com que foi intencionalmente produzido. Não deixa, contudo, de ser um dos textos mais vanguardistas de Almada e, apesar dos pesares, é, juntamente com a *Ode Triunfal* e a *Ode Marítima*, o texto precursor do Futurismo português.

Certo é que, através de *Orpheu*, se lançaram algumas das novas correntes literárias que agitaram o denominado primeiro modernismo português, assim como também é razoável afirmar-se que, a dado momento, Fernando Pessoa terá pensado instituir a revista, primeiro como órgão do Interseccionismo e, mais tarde, como órgão do movimento sensacionista; mas, ainda que tal tivesse acontecido, *Orpheu* nunca seria uma revista verdadeiramente vanguardista, porque nem o Interseccionismo teve a projecção suficiente, nem o Sensacionismo era uma estética de verdadeira vanguarda, como a seguir tentaremos demonstrar. Sintomaticamente, não existe em qualquer dos números da revista nenhum manifesto, nem mesmo texto teórico, que explicita as novas correntes que nela surgem.

2. As novas correntes estéticas: o Paülismo, o Interseccionismo e o Sensacionismo

Com o aparecimento de *Orpheu* novas correntes estéticas irrompem no panorama literário português, sendo que algumas delas surgem por influência dos novos movimentos artísticos europeus, o Cubismo e o Futurismo, e, portanto, compartilham do

15. Para uma história das vicissitudes que envolveram a feitura deste número 'falhado' de *Orpheu*, remete-se para a *Introdução* de Arnaldo Saraiva ao terceiro volume de *Orpheu* das Edições Ática.

ambiente vivencial de extrema novidade artística com que a Europa mergulha no princípio de século. É inegável, contudo, que em Portugal tais movimentos são filtrados pelas individualidades de homens como Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa ou Almada Negreiros¹⁶. Especificamente naquilo que diz respeito às novas estéticas lançadas por *Orpheu*, é notório que muito têm a dever à personalidade heterogénea e genial de Fernando Pessoa, o qual, vendo-se confrontado com a pobreza cultural e intelectual do seu país, tenta criar várias tendências estéticas que pudessem colocar Portugal ao nível da modernidade literária europeia. Cria, assim, movimentos como o Paúlismo, o Interseccionismo e o Sensacionismo com a intenção de agitar o ambiente literário do país. A esse propósito referirá acerca do Interseccionismo (mas poderia estar a referir-se a qualquer uma das outras correntes), em carta a Armando Côrtes-Rodrigues, datada de 19 de Janeiro de 1915: “Será talvez útil — penso — lançar essa corrente, mas não com fins meramente artísticos, mas, pensando esse facto a fundo, como uma série de ideias que urge atirar para a publicidade para que possam agir sobre o psiquismo nacional, *que precisa trabalhado e percorrido em todas as direcções por novas correntes de ideias e emoções que nos arranquem à nossa estagnação*” (Pessoa, 1993 a: 110, itálicos meus).

Se é certo que tais correntes literárias se deverão à capacidade criativa de Fernando Pessoa e à sua vontade de revitalizar a cena literária nacional, também se sabe que tais intentos não constituem para o autor um projecto sério e coerente¹⁷ ou, tendo-o talvez sido no início, acabam por se tornar projectos inconsequentes e, portanto, falhados. Não que Pessoa considerasse os seus ‘movimentos’ inferiores a outros que surgiam na Europa; apenas os achava a todos demasiado superficiais para o seu “íntimo ser espiritual”, como refere na já citada carta a Armando Côrtes-Rodrigues: “De

16. Maria Aliete Galhoz, assinala, para além do Paúlismo, do Interseccionismo e do Sensacionismo, as seguintes correntes estéticas que confluem em *Orpheu*: Simultaneísmo, Futurismo, Simbolismo e Decadentismo (cf. Galhoz, 1971: XXXVI-XXXVII).

17. Em carta, já citada, a Armando Côrtes-Rodrigues, pode ler-se: “Passou de mim a ambição grosseira de brilhar por brilhar, e essoutra grosseiríssima, e de um plebeísmo artístico insuportável, de querer *épater*. Não me agarro já à ideia do lançamento do Interseccionismo com ardor ou entusiasmo algum. (...) Mas se decidir lançar essa quase-Blague, será já, não a quase-Blague que seria, mas outra coisa” (Pessoa, 1993 a: 109-10).

modo que, à minha sensibilidade cada vez mais profunda, e à minha consciência cada vez maior da terrível e religiosa missão que todo o homem de génio recebe de Deus com o seu génio, tudo quanto é futilidade literária, mera arte, vai gradualmente soando cada vez mais a oco e a repugnante” (*ibid.*: 109).

Não se pretende aqui analisar os textos paúlicos, interseccionistas ou sensacionistas, porque não é do âmbito deste estudo fazer uma análise da obra das (im)possíveis vanguardas portuguesas; tudo o que aqui se pretende demonstrar é a impossibilidade de atribuir a estas correntes uma intenção vanguardista. Para tal nos socorreremos das muitas análises teóricas que Pessoa lhes dedicou, quer em cartas, quer nos múltiplos escritos que magicamente foram saindo do seu interminável baú.

O Paúlismo é, no plano diacrónico, a primeira das correntes estéticas criada por Pessoa¹⁸ e deriva o seu nome do poema “Pauis”, publicado em 1914 na revista *A Renascença*. Segundo o seu próprio criador, “o paúlismo pertence à corrente cuja primeira manifestação foi o simbolismo” (Pessoa, 1966: 126) e, embora Pessoa atribua à sua corrente “um enorme progresso sobre todo o simbolismo e neo-simbolismo de lá fora” (*id.*: *ibid.*), resulta numa poesia decadentista e tardo-simbolista, desempenhando, de resto, aquilo que Pessoa afirmara serem os elementos principais da nova poesia portuguesa, a saber: “vago, subtilidade e complexidade” (Pessoa, 1993 a: 51). Como refere Maria Aliete Galhoz:

O paúlismo permanece, de facto, com o simbolismo, fiel à observância dos valores estilísticos dos metros usuais, da participação estrófica, e da rima obrigatória. Nesta estruturação conservadora está, aliás, uma das suas mais visíveis diferenças com as outras maneiras do modernismo em *Orpheu*. (Galhoz, 1971: XLI)

Trata-se, então, de uma corrente literária presa a um certo esteticismo e que, por essa razão, de todo se distancia da noção de vanguarda aqui operacionalizada, o que não impede que tenha, de facto, o “cosmopolitismo” que Pessoa lhe atribuiu (cf. Pessoa, 1966: 126).

18. Embora, de acordo com Óscar Lopes, tenha sido Mário de Sá-Carneiro quem “afinal lhe deu a expressão mais característica e permanente” (Lopes, 1985: 491).

O Interseccionismo, que encontra a sua máxima concretização nos poemas de *Chuva Oblíqua*, é devedor de uma estética bem mais vanguardista, o Cubismo. Pessoa chegou a projectar uma *Antologia do Interseccionismo*, conforme se poderá ler em carta sua a Armando Côrtes-Rodrigues datada de 4 de Outubro de 1914, em cujas páginas Pessoa projectava incluir um Manifesto (o *Ultimatum*), bem como poesias e prosa de vários autores (Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, A. Côrtes-Rodrigues, Alfredo Pedro Guisado e a *Chuva Oblíqua* de Álvaro de Campos). Este projecto vai ser posteriormente remodelado, surgindo como um projecto do movimento sensacionista. O Interseccionismo acaba, assim, por ser uma corrente estética com uma difusão extremamente limitada, ao ponto de Pessoa ter escrito que “interseccionista foi só Fernando Pessoa, e em uma só colaboração — a «Chuva Oblíqua» em ORPHEU 2” (Pessoa, 1993 b: 262). Posteriormente ao aparecimento de *Chuva Oblíqua* e, portanto, do Interseccionismo, Pessoa acabará por fazer integrar esta corrente na mais elaborada estética do Sensacionismo¹⁹ e escreve, a esse respeito, que o Interseccionismo é um dos processos “to realise sensationism” (cf. Pessoa, 1966: 185)²⁰. Dessa forma irá definir o Interseccionismo como: “the sensationism that takes stock of the fact that every sensation is really several sensations mixed together” (*id.*: *ibid.*). Poderemos talvez ver aqui a influência da decomposição de planos que leva às experiências geométricas do Cubismo analítico; não será decerto abusivo fazermos esta associação, uma vez que Pessoa se serve da imagem do cubo para explicar o Sensacionismo (cf. Pessoa, 1966: 180-83). Para Pessoa, cada sensação, tal como um cubo, tem seis lados e o Interseccionismo realiza o Sensacionismo: “by attempting to realise the deformation which every cubic sensation suffers by the deformation of its planes” (Pessoa, 1966: 185).

De entre as correntes pessoanas que emergem em *Orpheu* cumpre destacar o Sensacionismo, não porque tenha sido o equivalente português ao Futurismo italiano, tal como apontado por

19. Teresa Rita Lopes leva mais longe esta integração ao falar nas três dimensões do Sensacionismo: o Paulismo, o Interseccionismo e o Sensacionismo integral (Lopes, 1971).

20. Muitos dos textos compilados na edição das *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação* (1966) foram originalmente escritos em inglês por Fernando Pessoa; assim, sempre que isso acontece, transcreveremos as citações na língua em que foram originalmente escritas.

alguma crítica²¹, mas porque, pelos escritos teóricos que Fernando Pessoa lhe dedica, tudo indica que este fosse o movimento ao qual o poeta terá dedicado maior atenção e aquele cuja consistência e coesão nós poderíamos permitir falar de um movimento de vanguarda originalmente português. Essa preponderância do Sensacionismo sobre as outras correntes fica evidenciada, por exemplo, se tivermos em conta que Pessoa terá projectado uma antologia de poetas sensacionistas (para a qual chega mesmo a escrever um prefácio e uma carta dirigida a um editor inglês) e que o terceiro número de *Orpheu* foi também, a dado momento, projectado como o órgão do Sensacionismo²².

O movimento sensacionista surge definido por Pessoa como uma arte “cosmopolita”, “universal” e “sintética”, cuja única regra é a “de sentir tudo de todas as maneiras” (cf. Pessoa, 1966: 124). Trata-se, contudo, de uma definição tão abrangente que se torna complexo destrinçar uma estética particular que claramente defina os seus propósitos. O próprio Pessoa o reconhece ao afirmar que “dentro de uma antologia da arte sensacionista” se poderá englobar “tudo quanto de essencial produziram o Egipto, a Grécia, Roma, a Renascença e a nossa época” (*id.: ibid.*). O Sensacionismo surge como a síntese de todas as correntes literárias, podendo desse modo englobar, quer a arte energética e vital do heterónimo Álvaro de Campos, o qual afirma sentir internamente toda a energia exterior a ele²³, quer a arte panteísta e naturalista de Alberto Caeiro, para quem o conhecimento do mundo deriva da sua exclusiva percepção sensorial. Como Pessoa afirma:

O Sensacionismo difere de todas as atitudes literárias
em ser aberto, e não restrito. Ao passo que todas as escolas

21. Leia-se, por exemplo, o que a este respeito afirma Carlos D’Alge em *A Experiência Futurista e a geração de “Orpheu”*: “O sensacionismo tem sido reconhecido como a experiência da vanguarda portuguesa mais identificada com o futurismo” (D’Alge, 1989: 28).

22. O que é facilmente comprovável pela existência dum manuscrito pessoano com o título “Orpheu – Órgão do Movimento Sensacionista”, seguido do plano da revista onde se prevê a inclusão de escritos teóricos sobre o movimento, da autoria de Fernando Pessoa, bem como uma bibliografia do movimento sensacionista e um manifesto (cf. Pessoa, 1993 a: 269).

23. Refira-se, a este propósito, quer a *Ode Triunfal*, quer a *Ode Marítima*: na primeira, Álvaro de Campos refere os maquinismos como existindo “fora e dentro” de si

literárias partem de um certo número de princípios, assentam sobre determinadas bases, o Sensacionismo não assenta sobre base nenhuma. (...)

Assim, ao passo que qualquer corrente literária tem, em geral, por típico excluir as outras, o Sensacionismo tem por típico admitir as outras todas. (...) O Sensacionismo a todas aceita, com a condição de não aceitar nenhuma separadamente (Pessoa, 1966: 159).

De onde se poderá depreender que o Sensacionismo abrange todas as formas de arte, com a condição de se tratarem de formas de arte vitais (no sentido, em que não prescindem da sensação que o ser humano tem dos objectos do mundo exterior). Daí que as suas origens se encontrem em movimentos muito diversificados. Como refere Fernando Pessoa em carta a um editor inglês, nunca enviada:

We descend from three older movements — French «symbolism», Portuguese transcendentalist pantheism, and the jumble of senseless and contradictory things of which futurism, cubism and the like are occasional expressions, though, to be exact, we descend more from the spirit than from the letter of these. (Pessoa, 1966: 127-128)

Tendo em conta esta ascendência do Sensacionismo, torna-se evidente a sua associação a todo o processo heteronímico²⁴, na medida em que nela se contêm as influências principais de que

[“Ó rodas, ó engrenagens, r-r-r-r-r-r-r eterno! Forte espasmo retido dos maquinismos em fúria! Em fúria fora e dentro de mim” (in, *Poesias de Álvaro de Campos*, Obras Completas de Fernando Pessoa, Edições Ática, Lisboa, 1986, p. 144)]; na segunda, recorde-se o início da descrição de todo o movimento do cais, quando o poeta afirma “E dentro de mim um volante começa a girar, lentamente” (*ibid.*: 163, itálicos meus).

24. E não só. Como exemplarmente o prova José Gil no livro *Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações*, “todas as questões clássicas da exegese da sua [de Pessoa] poesia (a heteronímia, a realidade, o sonho, a consciência, a vida, etc.) giram à volta da sua doutrina das sensações” (Gil, (s/d): 11).

Também Teresa Rita Lopes assinala o Sensacionismo como a estética subjacente à criação heteronímica, na medida em que encara o Sensacionismo como “a arte da «objectividade máxima»”, com base na qual se podem objectificar as sensações sentidas por seres com uma existência meramente dramática, os heterónimos (cf. Lopes, 1971: 22).

sofrem as poéticas de Álvaro de Campos, Alberto Caeiro e Ricardo Reis; não será de estranhar, portanto, que sejam estes os três grandes poetas do Sensacionismo, conforme nos revela Fernando Pessoa: “Tem só 3 poetas e tem um precursor inconsciente. Esboçou-o levemente, sem querer, Cesário Verde. Fundou-o Alberto Caeiro, o mestre glorioso [...]. Tornou-o, lógicamente, neo-clássico o Dr. Ricardo Reis. Moderniza-o, paroxiza-o — verdade que descrendo-o [?] e desvirtuando-o — o estranho e intenso poeta que é Álvaro de Campos” (Pessoa, 1966: 168-9). Como Pessoa afirma, “estes três nomes valem toda uma época literária” (*id.: ibid.*) e essa época literária seria, em Portugal, marcada pelo movimento sensacionista.

Desse modo, Fernando Pessoa projecta o Sensacionismo como o movimento globalizador da modernidade literária portuguesa, tal como Wyndham Lewis planeava o Vorticismo como a vanguarda original inglesa. Como verificámos (cf. pp. 85-90), Lewis pretendia para o Vorticismo uma originalidade que o distanciasse do Futurismo marinettiano, afectando, assim, ao seu movimento um certo nacionalismo; nessa medida afirma, na *Blast 2*: “the Universal artist, in fact, is in the exactest sense national. He gathers into one all the types of humanity at large that each country contains” (cf. p. 88). Também Pessoa/Álvaro de Campos se vai reclamar de um idêntico nacionalismo ao afirmar no já citado *Prefácio para uma Antologia de Poetas Sensacionistas*: “The Portuguese sensationists are original and interesting because, being strictly Portuguese, they are cosmopolitan and universal” (Pessoa, 1966: 143). À semelhança daquilo que Lewis refere no já citado artigo da *Blast 2*, “The Art of the Great Race”, acerca da universalidade da verdadeira arte nacional, Pessoa/Campos revela-nos que os portugueses têm um temperamento universal o que faz deles “the most civilised people in Europe”, pois são a junção e síntese de diversas tradições e nisto se constitui a sua grande superioridade (cf. Pessoa, 1966: 143-4).

O Sensacionismo é indubitavelmente a corrente estética que melhor consubstancia a originalidade de um movimento literário especificamente português, mas não é um movimento de vanguarda e não o é por mais do que uma razão. Na teorização que faz do Sensacionismo, Pessoa argumenta que toda a arte, e também a arte sensacionista, se baseia em três regras fundamentais, a saber: na existência de “harmonia interna e orgânica” (na sequência da metáfora aristotélica de que “um poema é um animal”); na “expressão de qualquer fenómeno psíquico”, de onde nenhum “critério exterior”

se lhe poderá aplicar; por fim, na sua concepção como fenómeno a-moral e a-social. Através desta terceira regra fundamental que subjaz a qualquer forma de arte, Pessoa revela-nos que:

A arte não tem, para o artista, fim social. Tem, sim, um destino social, mas o artista nunca sabe qual ele é, porque a Natureza o oculta no labirinto dos seus desígnios. (...) Por isso a arte não deve ser, propositadamente, moral nem imoral. É tão vergonhoso fazer arte moral como fazer arte imoral. Ambas as [cousas] implicam que o artista desceu a preocupar-se com a gente de lá fora (Pessoa, 1966: 160-1).

Por outras palavras, ao definir a arte como fenómeno puramente (e superiormente) estético, Pessoa concebe-a como *autónoma* em relação a qualquer praxis social, impedindo assim a constituição do Sensacionismo como movimento de vanguarda.

Nessa medida, não pode existir no Sensacionismo, como de facto não existe, a retórica da destruição que caracteriza, quer o Futurismo, quer o Vorticismo. Pelo contrário, através do Sensacionismo, Pessoa pretende instaurar uma retórica da criação, por oposição à acção destrutiva das vanguardas futurista e vorticista. Essa dualidade oposicional entre a sensação como fenómeno construtivo e a acção como fenómeno destrutivo é mesmo invocada por Pessoa quando refere: “Sentir é criar. Agir é só destruir” (Pessoa, 1993 b: 270); ou ainda quando refere: “Todas as sensações são boas, logo que se não tente reduzi-las á (sic) acção” (*ibid.*: 271).

Não será então de estranhar que o Sensacionismo nunca tenha sido divulgado através de um manifesto, não obstante as tentativas ensaiadas por Pessoa para a sua produção, como nos é revelado pela existência de vários fragmentos bastante incompletos onde Pessoa ensaiava definições sintéticas do Sensacionismo, algumas delas por oposição a outras correntes literárias (cf. Pessoa 1993 b: 265-71). O facto desse manifesto nunca ter sido publicado (porventura, nem sequer concluído) poderá ser encarado como um indício revelador da existência de uma incompatibilidade ontológica entre o Sensacionismo e uma corrente estética verdadeiramente vanguardista.

Conquanto não possa ser considerada uma corrente vanguardista, o Sensacionismo apresenta-se como uma estética original, estética essa que se encontra soberbamente teorizada pela voz de

Álvaro de Campos em *Apontamentos para uma Estética Não-Aristotélica*. Neste ensaio, publicado nos terceiro e quarto números de *Athena*, Pessoa/Álvaro de Campos baseia toda a argumentação do Sensacionismo numa estética não-Aristotélica, isto é, numa estética “baseada, não na ideia de beleza, mas na de força” (Pessoa, 1993 a: 254). Seria através da proposta desta estética vitalista que se poderia fazer a aproximação do Sensacionismo com o Futurismo, mas, como vimos, o próprio Pessoa se encarrega de contradizer esta asserção vitalista da estética sensacionista ao prefigurá-la como um fenómeno estrita e autonomamente interiorizado. Pessoa é, aliás, o primeiro a recusar a importância das “correntes dinamistas, que partem de Walt Whitman”, isto é, “as correntes futuristas, vorticistas, etc.”, pois nessas correntes “o elogio e a apoteose da força (...) é apenas aquela ânsia de sensações fortes, aquele entusiasmo excessivo pela saúde que sempre distinguiu certas espécies de decadentes” (Pessoa, 1966: 177). Para Pessoa/Álvaro de Campos os únicos verdadeiros cantores das sensações fortes, isto é, os únicos poetas não-aristotélicos seriam Walt Whitman, Alberto Caeiro e ele próprio através da *Ode Marítima* e da *Ode Triunfal*.

Quer Pessoa, através do Sensacionismo, quer Lewis, através do Vorticismo, procuram uma forma de lançar um movimento original, ambos se tentando distanciar do Futurismo marinettiano. No caso do Sensacionismo, contudo, essa distanciação torna-se inequívoca pela forma como Pessoa nos remete para uma interioridade que se situa no pólo oposto do Vorticismo, bem como do Futurismo. Assim, Vorticismo e Sensacionismo encontram-se em pólos opostos da exaltação energética a que Álvaro de Campos alude no ensaio supra-citado, numa dualidade em que cabe ao primeiro a configuração de uma extrema objectividade artística e ao segundo, pelo contrário, a definição da extrema subjectividade da actividade artística²⁵. Vorticismo e Sensacionismo diferenciar-se-iam, mais não fosse, na exacta medida em que o primeiro advoga uma exterioridade artística essencial, enquanto o segundo, pelo con-

25. Veja-se, por exemplo, a forma como Fernando Pessoa compara “dynamismo”, “abstraccionismo” e “sensacionismo” num crescente grau de subjectividade, afirmando acerca do último: “O Sensacionismo recua ainda mais o ponto de vista da artificialização: elle já não está no conceito mesmo, mas na própria sensação *inteiramente subjectiva*” (Pessoa, 1993 b: 261, itálicos meus).

trário, só admite a arte como manifestação interior da sensibilidade poética, como é afirmado por Pessoa/Álvaro de Campos:

Ora a arte, como é feita por se sentir e para se sentir — sem o que seria ciência ou propaganda — baseia-se na sensibilidade. A sensibilidade é pois a *vida* da arte. (...) Se a força de integração viesse, na arte, de fora da sensibilidade, viria de fora da vida; não se trataria de uma reacção automática ou natural, mas de uma reacção mecânica ou artificial (Pessoa, 1993 a: 255).

E é precisamente a essa reacção “mecânica e artificial” da arte que aspira a arte energética do Vorticism.

O Sensacionismo, pelo contrário, ao afirmar a sensação como única realidade pretende instituir a sensibilidade interior e individual do artista/poeta como a única via para a arte. A este respeito, será interessante evocar o poema sensacionista²⁶ de Mário de Sá-Carneiro, *Manucure*, onde, logo no início, o poeta faz a oposição entre a sensibilidade interior e o mundo exterior a si, contendo nessa oposição uma visão marcadamente aristocrática, tão cara aos poetas de *Orpheu*, da figura do poeta:

Na sensação de estar polindo as minhas unhas,
Súbita sensação inexplicável de ternura,
Todo me incluo em Mim — piedosamente.
(...)

Fora: dia de Maio em luz
E sol — *dia brutal, provinciano e democrático*
Que os meus olhos delicados, refinados, esguios e citadinos
Nem podem tolerar — e apenas forçados
Suportam em náuseas. (...)

(Sá-Carneiro, 1985: 114, itálicos meus)

26. Esta designação é flutuante, uma vez que o poema em questão tem sido classificado como cubista (cf. Margarido, 1990), futurista e, acima de tudo, interseccionista (cf., por exemplo, Martins, 1994: 159). Todas estas poéticas se encontrarão, de alguma forma, associadas ao poema em questão; contudo, dado o carácter mais abrangente da estética sensacionista, bem como a relação de influência que existe entre Sá-Carneiro e Pessoa, optámos por classificar o poema como sensacionista.

Tendo em conta a relevância dada por Fernando Pessoa à subjectividade artística, operacionalizada, no Sensacionismo, pela manifestação da sensibilidade interior, facilmente será perceptível que a estética sensacionista não pode senão rejeitar o classicismo que é inerente ao Vorticismo. Com efeito, Fernando Pessoa refere essa rejeição nos seguintes termos:

O Sensacionismo rejeita do Classicismo a noção (...) de que todos os assuntos devem ser tratados no mesmo estilo, no mesmo tom, com a mesma linha exterior a delinear-lhes a forma. (...) O sensacionista discorda, em seguida, da atitude clássica pela limitação da sua visão das cousas. A preocupação da visão nítida é, como preocupação da expressão simplificada, por vezes um erro estético. (...) O sensacionismo, finalmente, não aceita do classicismo a sua teoria basilar — a de que a intervenção do temperamento do artista deve ser reduzida ao mínimo (Pessoa, 1966: 188-9).

Não é, contudo, pela negação do classicismo ou, melhor dizendo, pelos limites postos à sua aceitação, que ao Sensacionismo se poderá negar a classificação vanguardista, mas sim, como vimos já, pela forma como através desta corrente Pessoa acaba por proclamar uma autonomia da arte em relação à praxis social, assim se distanciando da “cultura da negação” (cf. pp. 33-4) em que assentam os movimentos de vanguarda. Nesse sentido, o Sensacionismo torna-se emblemático da estética que subjaz a todos os movimentos órficos, de alguma forma se manifestando como a soma e a síntese de *Orpheu*, tal como *Orpheu*, nas palavras de Pessoa, “is the sum and synthesis of all modern literary movements” (Pessoa, 1966: 147). Com a falência de *Orpheu* e, concomitantemente, do projecto de um movimento estético originalmente português, que seria protagonizado pelo Sensacionismo²⁷, caberá ao Futurismo a prossecução do único movimento de verdadeira vanguarda em Portugal.

27. Nuno Júdice refere a este propósito que “o vazio que se faz em torno de Pessoa, e que é visível no seu pessimismo pós-Orpheu, tem como consequência o esboroar de um **ismo** português (o projectado sensacionismo), e o regresso da ideia futurista, que culminará em 1917” (Júdice, 1986: 135).

3. O Futurismo Português e o *Portugal Futurista*

Se em *Orpheu* o Futurismo apenas se insinua através de alguns poemas, nomeadamente a *Ode Triunfal* e a *Ode Marítima* de Álvaro de Campos, e ainda, embora parcialmente, o poema *Manucure* de Mário de Sá-Carneiro, viria mais tarde a conhecer uma maior concretização no nosso país, assumindo a vanguarda que nenhuma das correntes estéticas saídas de *Orpheu*, sob o signo de Pessoa, poderia protagonizar. Diferentemente do destino das estéticas paúlca, interseccionista ou sensacionista, o Futurismo acaba por alcançar em Portugal a coerência e a coesão suficientes para a produção de uma revista, o *Portugal Futurista*, cujo primeiro e único número é publicado em Novembro de 1917. E, apesar desta revista ter tido apenas um número único, número esse que nunca chegou sequer a circular, uma vez que foi apreendido pela polícia, representa o culminar de um crescente interesse devotado ao Futurismo por duas personalidades notoriamente iconoclastas e de alguma forma excêntricas, Guilherme de Santa Rita (conhecido por Santa Rita Pintor) e José de Almada Negreiros; representa especificamente o esforço feito por Almada e Santa Rita para pôr no papel a “1.ª Conferência Futurista”, realizada no Teatro República alguns meses antes (a 14 de Abril).

Santa Rita Pintor e Almada Negreiros são indubitavelmente as figuras sobre as quais assenta o Futurismo português ou, como refere Nuno Júdice, aqueles “que assumiram o futurismo até às suas últimas consequências” (Júdice, 1990). Santa Rita Pintor, chegado de Paris em Setembro ou Outubro de 1914, é, mais do que o artista, o entusiasta ‘impresario’ futurista com ‘procuração’ de Marinetti para publicar e divulgar os manifestos do Futurismo²⁸. É, aliás, nessa condição de “empresário” que ele aparece retratado no *Portugal Futurista*, onde a sua fotografia de artista excêntrico é sublinhada pela legenda: “SANTA RITA PINTOR O GRANDE INI-

28. Em carta a Fernando Pessoa, de 13 de Julho de 1914, Sá-Carneiro relata o pedido de Santa-Rita para lhe “arranjar um editor para a tradução portuguesa dos manifestos do Marinetti (livro *Le Futurisme* e os últimos trabalhos). Pedido — disse — feito em nome do Marinetti” (Sá-Carneiro, vol. I, 1992: 175). Atestando a sua inimizade em relação ao pintor futurista português, Sá-Carneiro acrescenta: “Para ser amável escreverei a qualquer livreiro daí, que dirá que não...” (*id.: ibid.*).

CIADOR DO MOVIMENTO FUTURISTA EM PORTUGAL” (PF: 5)²⁹. A qualidade iconoclasta e irreverente da sua personalidade³⁰ (que, de algum modo, nos remete para a excentricidade da figura de Wyndham Lewis), contribui para criar à sua volta como que uma aura de genialidade que em muito contribuirá para a atitude escandalosa que envolve os futuristas. Santa Rita não será, contudo, inocente em relação à forma como a si próprio chamou a glória de ser “o grande iniciador do Futurismo em Portugal”. Veja-se, por exemplo, a forma como encena o seu aparecimento como figura central do *Portugal Futurista*³¹, sem que para isso precisasse de escrever um só texto (teórico que fosse): é ele o artista idolatrado por Bettencourt-Rebello em texto de duas páginas sobre a sua personalidade genial (cf. PF: 3-4); é também sua “l’œuvre géniale” a que Raul Leal se refere, em texto onde também se diz: “Santa Rita Pintor a conçü en synthèse la réalisation intégrale de toute la théorie futuriste sur la Vie!” (PF: 13). Por outras palavras, Santa Rita é a encarnação da atitude futurista perante a vida e, por isso mesmo, é coerente a sua vontade expressa para que, após a sua morte, a família se desfizesse das suas obras. Neste sentido, Santa Rita é talvez o único futurista que consegue realizar até às últimas consequências aquilo que Marinetti aconselha os mais jovens a fazer quando a obra futurista estivesse completa, atirando-a ele próprio para “o cesto dos papéis, como um manuscrito inútil” (cf. Ferreira, 1979: 52).

Mas se Santa Rita Pintor consegue congrega à sua volta as vozes dos poucos futuristas portugueses, é sobre Almada Negreiros, com a versatilidade artística que lhe é reconhecida, que recai a prossecução da actividade literária que os conduzirá a ambos

29. Todas as citações referentes à revista *Portugal Futurista* são retiradas da edição facsimilada editada pela Contexto pelo que respeitarão a ortografia do texto original. O nome da revista aparecerá sempre designado pela abreviatura PF.

30. A extravagância da personalidade de Santa Rita Pintor encontra-se bastante bem retratada por Mário de Sá-Carneiro nalgumas das cartas que este escreve a Fernando Pessoa de Paris, embora a grande parte dos comentários de Sá-Carneiro em relação a Santa Rita não sejam de todo abonatórios em relação ao pintor futurista.

31. A que não será sequer alheia, segundo José-Augusto França, a forma como aí as quatro reproduções dos seus quadros se sobrepõem às duas de Amadeo de Souza-Cardoso, “propositadamente escolhidas entre as «pochades» expressionistas (...)” (França, 1986: 122).

ao *Portugal Futurista*. De Almada Negreiros, poeta futurista, reconhecem-se os manifestos, mas também poemas como *Mima-Fatáxa*, *Litoral* (publicado no n.º 2 da *Contemporânea*) ou *A Cena do Ódio*, e contos como *Saltimbancos (Contrastes Simultâneos)* ou *K4 Quadrado Azul*³². Quer *Mima-Fatáxa*, quer o conto *Saltimbancos (Contrastes Simultâneos)*, são publicados em *Portugal Futurista* e, de uma maneira ou doutra, ambos participam da estética do Futurismo, quer pela abolição da pontuação (em *Saltimbancos*), quer pelo arranjo gráfico do poema (em *Mima-Fatáxa*), mas sobretudo, pela forma como em ambos se faz uso de uma estética dinâmica da simultaneidade³³, o que lhes confere uma especial qualidade plástica³⁴.

Essa plasticidade é por demais evidente em *Saltimbancos*, onde Almada consegue aliar a decomposição estática de planos, própria do Cubismo, à simultaneidade dinâmica apregoada pelos pintores futuristas, fazendo ao mesmo tempo a transposição dessa plasticidade para a literatura. Como exemplo da decomposição de planos que percorre o texto, pode ler-se, logo no início, a descrição da casa: “a casa em altura era só metade de casa com o telhado guardado pra dentro da metade de tudo guardado pra dentro das janellas fingidas no muro amarello ao sol (...)” (PF: 15). A esta estaticidade decomposicional subjaz, porém, um dinamismo que percorre todo o texto e que é perceptível através da repetição contínua das mesmas palavras, bem como pela ausência de pontuação. Assim é que, por exemplo, a repetição constante da palavra sol, não só vem substituir no texto a luminosidade plástica de uma tela, como também permite a sugestão de movimento, na medida em que o sol surge como um ponto fixo em relação ao qual todos os

32. A crítica literária não é unânime em considerar todos estes contos e poemas como futuristas e, naturalmente, é-nos fácil reconhecer influências diversas que passam pelos Interseccionismo e Sensacionismo pessoais e pelo Cubismo de Guillaume Apollinaire; contudo, não poderemos deixar de verificar características nitidamente futuristas (como o dinamismo e o simultaneísmo) nos títulos citados, sendo essas características que invocamos ao reconhecer esses poemas e contos, senão como futuristas, pelo menos como sofrendo influências do Futurismo.

33. Naturalmente, o simultaneísmo de Robert Delaunay é uma influência importantíssima a ter aqui em consideração.

34. O que vem na linha daquilo que Isabel Allegro de Magalhães afirma, quando refere que “Almada é (...) em todas as suas realizações artísticas, um artista plástico” (Magalhães, 1995: 138).

outros elementos se movem: “co’uma guarita verde tambem a querer fugir pra dentro do sol por todos os lados do sol sempre pra baixo do sol sempre prós olhos do sol co’o mastro sem bandeira embandeirado a sol amarello de quartel amarello (...)” (*id.: ibid.*).

Em *Mima-Fatáxa*, por outro lado, a plasticidade do texto é-nos revelada por uma especial atenção iconográfica, em que, à assimetria estrutural do verso livre, se alia a muito futurista assimetria de caracteres. Desse modo, o poema apresenta uma composição que o tornam num dos textos mais graficamente inovadores do *Portugal Futurista* e de todo o Futurismo português.

Para além destes dois textos futuristas, a revista do Futurismo português beneficia da colaboração de Guillaume Apollinaire e Blaise Cendrars, dos quais se incluem dois poemas; inclui, ainda, colaboração poética de Mário de Sá-Carneiro e de Fernando Pessoa com poemas que em tudo se afastam do Futurismo, próximos que estão de uma linha simbolista. Contudo, os grandes textos do *Portugal Futurista* não se encontram entre a obra poética que aí aparece (exceptuando, talvez, *Mima-Fatáxa* e os contos de *Saltimbancos*), mas antes se encontram entre os manifestos que a revista contém, o *Ultimatum* de Álvaro de Campos e o *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX* de Almada Negreiros.

Assim, apesar de ter textos que o desviam do movimento que se propõe divulgar, o *Portugal Futurista* é sem dúvida o órgão do difuso Futurismo português e é também o verdadeiro ponto de encontro entre as artes plásticas e a literatura que Almada Negreiros irá posteriormente atribuir a *Orpheu* (cf. p. 100). Esse encontro é viabilizado em Portugal, e em consonância com o que acontecia por toda a Europa, através de pintores como Santa Rita e Amadeo de Souza Cardoso (ambos presentes no *Portugal Futurista* através da inclusão de reproduções de quadros seus), mas também através do casal Delaunay (que após a eclosão da guerra busca refúgio no nosso país), e Almada Negreiros³⁵. A juntar a estes nomes, há que ter em conta ainda o do arquitecto e designer gráfico José Pacheco, companheiro de Sá-Carneiro e Amadeo em Paris e

35. O encontro de Almada Negreiros com Pessoa deve-se, precisamente, à pintura, na medida em que terá resultado de uma crítica feita por Pessoa, em *A Águia*, à primeira exposição individual de Almada Negreiros, exposição de caricaturas, realizada na Escola Internacional, em Março de 1913; Almada Negreiros terá procurado Pessoa por causa deste artigo (cf. França, 1986: 180-81).

colaborador de *Orpheu*; no *Portugal Futurista*, assina, juntamente com Almada Negreiros e Ruy Coelho (músico), o artigo inicial sobre os bailados russos.

Mas, apesar de todos estes nomes terem contribuído para uma vanguarda artística, e não só literária, em Portugal, apenas um, de entre eles, se pode considerar futurista; é ele Santa Rita Pintor. Quanto aos outros, cumpre destacar o nome de Amadeo de Souza Cardoso, sobre o qual Almada posteriormente dirá ter sido “o pintor por excelência, o autêntico génio do grupo, o exemplo mais formidável de artista português de hoje em qualquer parte do mundo” (Negreiros, 1992: 58). Contudo, será de assinalar que Amadeo, “o português à força” de José-Augusto França, se, por um lado, será o pintor português que se encontra mais próximo da modernidade artística internacional³⁶ (algo que será enfatizado por Almada no *Manifesto da Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso*), por outro lado, a sua pintura revela influências várias dessa mesma modernidade, de que o Futurismo é apenas uma, e não a principal. Como refere José-Augusto França, a pintura de Amadeo é composta de influências várias, o que se torna visível na última fase da sua carreira: “Os quadros expostos em 1916-17, realizados ao longo de 1915-16, engrenam preceitos cubistas, elementos de feição delaunayana, uma tendência futurista genérica mas dificilmente detectável em pormenor, com espaços interseccionistas, e colagens de objectos estranhos, tudo numa tensão dramática que os situa de outro modo, perto do universo «dada» (...)” (França, 1991: 33).

No plano literário, aderem ao Futurismo: Fernando Pessoa, através do seu heterónimo Álvaro de Campos, Raul Leal e António Ferro. O primeiro, escreve, para além dos poemas sensacionistas *Ode Triunfal* e *Ode Marítima*, o *Ultimatum*, publicado no *Portugal Futurista*; o segundo, que chega a escrever uma carta a Marinetti expondo os pontos em que desaprova do Futurismo, mas definindo-se um seu apoiante, actualiza a sua estética dinamista através do

36. Amadeo de Souza Cardoso vive em Paris entre 1906 e 1914, aí tendo efectuado todos os seus estudos em pintura. Para além disso, expõe nos XXVII e XXVIII salões dos independentes (respectivamente em 1911 e 1912) e no famoso “Armory Show” de Nova Iorque, em 1913. Toda a formação e percurso artístico de Amadeo é feita já em Paris, tendo o pintor mantido sempre distância em relação aos pintores portugueses e a toda a actividade artística do seu país natal, pelo menos até 1914, altura em que regressa a Manhufe, fugindo à guerra (cf. França, 1991: 28-36).

vertiginismo, sob cujo signo escreve uma novela publicada em *Orpheu 2*; o terceiro, algo mais novo que os seus companheiros de geração, escreve em 1921 um já extemporâneo (ainda mais do que o próprio *Portugal Futurista*) manifesto futurista, *Nós*, aproximando-se posteriormente dos modernistas brasileiros. À excepção de António Ferro, todos os outros nomes aqui citados participam no *Portugal Futurista*, mas nenhum deles, como já referimos, se pode classificar de futurista como o foram Santa Rita Pintor e Almada Negreiros³⁷.

Sendo assim, o Futurismo em Portugal estaria circunscrito a dois ou três nomes, daqui se depreendendo a sua fragilidade como grupo. Por outro lado, mesmo no que diz respeito a estes nomes, facilmente será perceptível que não existe em Portugal uma verdadeira dinâmica de grupo, ao contrário do que acontece em Itália (e à semelhança do que acontece em Inglaterra)³⁸. Não existe, por exemplo, no Futurismo português, nenhum manifesto colectivo, que só faria sentido se de facto existisse um grupo. Assim sendo, todos os manifestos do Futurismo português são escritos na primeira pessoa do singular (mesmo o manifesto de António Ferro, intitulado *Nós* e escrito em nome de um hipotético grupo, mas assinado “EU, ANTÓNIO FERRO”).

Para além de não ter tido uma existência grupal, o Futurismo português revela uma outra fragilidade como movimento de vanguarda que é a de estar praticamente circunscrito a dois actos públicos oficiais, a saber: a sessão futurista do Teatro República e o lançamento da revista *Portugal Futurista*. Contudo, como já aqui foi referido, a revista do Futurismo português não chegou a circular, apreendida que foi pela polícia do recém-formado governo do Presidente-Rei Sidónio Pais, e, nessa medida, nunca chegou sequer a existir como acto de vanguarda. Como refere Osvaldo Manuel Silvestre — para quem o Futurismo português poderá ser conside-

37. Como refere Maria Leonor Machado de Sousa, no seu ensaio *O Futurismo do “Portugal Futurista”*: “Houve uma acção de diletantismo mas não de discípulos convictos, a não ser em Almada e Santa-Rita Pintor” (Sousa, 1975-76: 182).

38. Luciana Stegagno-Picchio refere a este respeito: “Nous pourrions nous attendre à trouver dans le *Portugal futurista* la photographie du groupe portugais. Mais, il n’y a pas de photo parce que les modernistes portugais ne sont qu’un groupe d’individus, des gens qui communiquent par correspondance et dont les photos, si elles existent, ne peuvent apparaître qu’isolées, dans une réunion fictive du groupe comme est fictive la rédaction qui signe la revue” (Stegagno-Picchio, 1982: 335).

rado “uma vanguarda abortada” (Silvestre, 1990: 118) — “o destino do *Portugal Futurista* é curiosamente 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. O cancelamento da dimensão pragmática de um texto de vanguarda equivale à sua anulação *como texto de vanguarda*” (*ibid.*: 116).

Nesse sentido, deve ainda salientar-se que, mesmo que não tivesse sido anulada a sua função comunicacional, existe no *Portugal Futurista*, a par duma intenção vanguardista de clara ruptura estética, uma intenção didáctica que de alguma forma diminui o impacto estético dos textos futuristas. Exemplo claro dessa intenção didáctica é o texto de Bettencourt-Rebelo, onde é feito um resumo dos princípios da estética futurista, tal como expostos nos manifestos do Futurismo italiano; este artigo, intitulado “O Futurismo”, é constituído pelas “interpretações e tradução livre de F. T. Marinetti, Boccioni, Carrá por Bettencourt Rebelo”, mas a qualidade explicativa e didáctica do texto (onde nem falta a inevitável pergunta: “E o que é o Futurismo?”) anula completamente o tom provocatório e agressivo dos manifestos marinettianos.

Assim sendo, como movimento vanguardista, o Futurismo português estaria circunscrito à sessão futurista do Teatro República, onde, para além do *Manifesto Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*, Almada Negreiros lê vários textos futuristas, a saber: o *Manifesto Futurista da Luxúria* de Mme de Saint-Point e os manifestos de Marinetti *Music-Hall* e *Tuons le Clair de Lune*. Sendo o único acto verdadeiramente vanguardista do efémero Futurismo português, esta sessão acaba por reduzir essa vanguarda ao *Ultimatum* de Almada (uma vez que os outros manifestos não são portugueses), impondo-o assim como o texto fundamental do Futurismo português. Não deixa de ser relevante, no entanto, que esse momento acaba por representar, em termos de atitude provocatória, aquilo que a *Blast* representa na Inglaterra, isto é, a imposição de um gesto de repúdio em relação à sociedade burguesa e ao academismo das artes e da literatura. A reacção da plateia é-nos descrita pelo próprio Almada Negreiros, no *Portugal Futurista*, em texto que deixa bem claro o propósito que subjaz às declarações futuristas — incentivar à acção, contra o passadismo e a passividade que fazem desgenerar, por um lado, a criatividade artística e, por outro, a vontade política. Tal propósito parece ficar implícito

quando Almada Negreiros afirma: “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 intensidade da vida moderna, sem duvida de todas as revelações a que é mais distante de Portugal” (PF: 35).

Por outro lado, também neste caso, a ambiguidade política do movimento é um facto, como é sugerido pelas declarações de Almada no mesmo texto: “Os chefes politicos presentes, quando as nossas afirmações futuristas pareciam estar de accordo com as suas restricções monarchicas ou republicanas apoiavam sumidamente com um muito bem parlamentar, mas se a nossa ideia lhes era evidentemente rival o seu unico recurso resumia-se a gargalhada, symbolo sonoro da imbecilidade” (*id.*: *ibid.*). Essa ambiguidade política é, aliás, perfeitamente compreensível, tendo em conta o teor do manifesto de Almada, como posteriormente tentaremos demonstrar.

4. Almada Negreiros: do Sensacionismo ao Futurismo

A 23 de Novembro de 1932, quando finalmente visita Portugal, Marinetti era recebido por Adães Bermudes, António Ferro e por um homem que anos antes (1916) se havia convertido, pela pena de Almada Negreiros, em símbolo do passadismo e provincianismo da arte portuguesa; refiro-me naturalmente a Júlio Dantas. Contudo, a vinda do líder do Futurismo italiano, entretanto ‘academizado’³⁹, bem como a não menos académica recepção de que foi alvo, não passa despercebida àquele que protagonizou em Portugal a liderança do movimento futurista. Assim, dois dias depois, Almada Negreiros escrevia no *Diário de Lisboa*: “Os três mais categorizados inimigos do futurismo em Portugal, Dr. Júlio Dantas, Adães Bermudes e o jornalista António Ferro, foram os três senhores escolhidos entre a carbonária-maçónica-artística-literária portuguesa para trazerem às cavalitas o chefe futurista para diante dos portugueses. Bravo aos inimigos do futurismo!” (Negreiros, 1993: 91). No estilo eternamente iconoclasta que o caracterizava, Almada

39. A que Álvaro de Campos havia anteriormente aludido através do poema “Marinetti, Académico” (cf. Campos, Álvaro, *Poesias*, Edições Ática, Lisboa, 1986, p. 303).

aludia ainda à academização do líder futurista italiano, dele se distanciando, e novamente se reclamando de um vanguardismo a que o seu líder havia renunciado. Por isso afirma: “E em verdade para os futuristas portugueses (porque os houve e há ainda) o que Marinetti lhes trouxe anteontem às Belas-Artes é velho de 23 anos e um dia, nem mais nem menos” (*id.: ibid.*).

Esta inusitada e tardia visita de Marinetti a Portugal vem apenas corroborar a marginalidade do país em relação aos grandes centros de difusão cultural e artística da Europa, marginalidade essa que, como já aqui foi referido, homens como Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Santa-Rita Pintor, Amadeo de Souza Cardoso ou Almada Negreiros tentariam colmatar. Assim, a falha de Marinetti torna-se tanto mais grave quanto, como refere Almada Negreiros, “F.T. Marinetti não desconhece que Portugal é o único país latino, além da própria Itália, onde houve um movimento futurista”⁴⁰ (*id.: ibid.*). Que o Futurismo português é influenciado pelo movimento italiano é uma verdade inabalável; mas o facto dessa influência não ter sido feita directamente como aconteceu, por exemplo, na Inglaterra, onde Marinetti pessoalmente se empenha na criação dum movimento futurista (o que, como vimos, não consegue completamente), terá a sua repercussão a nível dos manifestos do nosso Futurismo.

Como referimos, os actos oficiais do Futurismo português são poucos, mas antes mesmo desses “actos oficiais”, os futuristas portugueses ou, mais precisamente, o futurista Almada Negreiros

40. Luciana Stegagno-Picchio refere que o facto de Portugal nunca ter constado da extensa lista dos países que Marinetti visitou para divulgar o Futurismo se deverá à ausência de um verdadeiro grupo vanguardista que o pudesse convidar, apontando para a realização individual do movimento futurista em Portugal. Diz a autora: “Marinetti ne se rend pas au Portugal parce que, au Portugal, il n'existe rien ni personne qui puisse l'inviter, il n'existe pas de groupe: il n'existe que des individus” (Stegagno-Picchio, 1982: 330). Stegagno-Picchio não deixa, no entanto, de referir que, apesar do ‘esquecimento’ do líder italiano, é provável que Marinetti tivesse tido conhecimento da existência do movimento futurista português, pois existe uma carta de Marinetti a Raul Leal datada de 7 de Setembro de 1921 em que o líder italiano projectava uma viagem a Portugal (cf. Stegagno-Picchio, 1982: 342). Esse esquecimento terá, aliás, perdurado na memória do movimento italiano, em cujos arquivos (*Archivi del Futurismo*, publicados em Roma de 1958 a 1962), como refere Stegagno-Picchio, não há qualquer referência ao Futurismo português (cf. Stegagno-Picchio, 1982: 332).

produz dois manifestos que de alguma forma anunciam o aparecimento do Futurismo em Portugal e que levarão à realização da sessão futurista no Teatro República (a 14 de Abril de 1917), organizada por Almada e Santa Rita, e à publicação do *Portugal Futurista*, em Novembro de 1917.

Esses manifestos precursores do *Portugal Futurista* são o *Manifesto Anti-Dantas* (de 1916)⁴¹ e o *Manifesto da Exposição de Souza-Cardoso* (finais de 1916). Será interessante atentarmos nos epítetos com que Almada se auto-refere nesses manifestos, na medida em que nos parecem indicadores da trajectória que o autor percorre do Sensacionismo ao Futurismo, trajectória essa que começa com um texto anterior a estes, *A Cena do Ódio*. Assim, se em *A Cena do Ódio*, Almada se auto-define como “poeta sensacionista e Narciso do Egipto”, dedicando o poema a Álvaro de Campos, sensacionista por excelência, nos dois manifestos supra referidos essa auto-definição é já futurista. No primeiro, Almada intitula-se “futurista e tudo”, mas também, e ainda, “poeta d’Orpheu”; no segundo, ele é já, e apenas, “Almada, poeta futurista”.

Se quisermos encontrar um texto de Almada em que a estética do Futurismo começa a ganhar contornos mais nítidos, esse texto será, quanto a nós, *A Cena do Ódio*⁴² (datado de 14 de Maio de 1915), apesar da sua ligação ao Sensacionismo, não só através do epíteto inicial, como também através duma nítida influência das Odes sensacionistas de Álvaro de Campos, a quem o poema é justamente dedicado. Trata-se de um texto avassalador, no mais restrito sentido da palavra, em que o Eu do poeta vanguardista se projecta

41. Na verdade, embora o manifesto tenha data de 1915, altura em que terá sido escrito, ao que parece só teria sido publicado no ano seguinte. Contudo, outras datas são aventadas por diversos críticos. Óscar Lopes, por exemplo, refere as datas de 1912, como o ano da sua elaboração, e 1913, como o ano da sua publicação (cf. Lopes, 1987: 553). Carlos D’Alge refere que “o Manifesto Anti-Dantas data de 1915, mas somente foi impresso em papel de embrulho no ano seguinte, em edição que breve se esgotou” (D’Alge, 1989: 110). Por outro lado, em carta de Almada a Sonia Delaunay, datada de 20 de Maio de 1916, lê-se o seguinte: “après-demain sort un panfleto anti-Dantas e por extenso” (citado em França, 1986: 440).

42. Numa análise comparativa entre *A Cena do Ódio* de Almada Negreiros e *The Waste Land* de T. S. Eliot, Ana Luísa Amaral refere a importância fundamental do poema de Almada na configuração do modernismo português, comparável, nesse sentido, a *The Waste Land*, “o paradigma da poesia modernista anglo-americana” (Amaral, 1990: 147).

contra o mundo, lançando desta forma o seu ódio a todos quantos dele (poeta vanguardista) diferem. Os versos iniciais do poema são peremptórios quanto à asserção da marginalidade do poeta vanguardista em relação à sociedade burguesa e tradicional, pela sua identificação com grupos sociais que se colocam à margem dessa mesma sociedade (ou que são por ela marginalizados). Assim se estabelece a marca da nítida distanciação que o Poeta pretende impor entre si e aqueles a quem vota o seu ódio, aliás, recíproco:

Ergo-Me Pederasta apupado d'imbecis,
 Divinizo-Me Meretriz, ex-líbris do Pecado,
 e odeio tudo o que não Me é por Me rirem o Eu! ⁴³

(Negreiros, 1990: 47)

Esse ódio carrega em si toda a força de uma retórica da negação, cujo propósito é a destruição total e irremediável, para que nada reste da civilização industrial e burguesa que rejeita tudo aquilo que não é adaptável à sua lógica conservadora e provinciana. Por isso, afirma:

O Meu Ódio é Dilúvio Universal sem Arcas de Noé, só Dilúvio e
 mais Universal ainda: [Universal!
 Sempre a crescer, sempre a subir..
 até apagar o Sol!

(*ibid.*: 48)

O ódio do poeta surge assim em sucessivas imprecisões contra as pessoas que constituem a sociedade moderna e civilizada, mas também portuguesa. E assim se insurge contra o homem civilizado, os aristocratas, os intelectuais, os marginais lisboetas (prostitutas, fadistas), as figuras mais tipicamente populares (saloios, lavadeiras,

43. Impossível não fazer uma associação entre este ódio que Almada vota “a tudo o que não Me é por Me rirem o Eu” e a maldição que Lewis lança no seu manifesto *Blast/Bless* sobre “those who will hang over this / Manifesto with SILLY CANINES exposed” (*Blast 1*: 17). Da mesma forma, em *A Cena do Ódio*, Almada se insurge contra todos quantos já dele (“poeta d’Orpheu, futurista e tudo”) se haviam rido e continuariam a rir-se: “Tu arreganhas os dentes quando te falam d’*Orpheu*” (Negreiros, 1990: 56).

varinas), empregados citadinos, políticos, jornalistas, soldados e, acima de tudo, os burgueses.

Nota-se neste texto a utilização de várias das isotopias futuristas que nos levam a fazer uma associação imediata com os manifestos de Marinetti. A primeira dessas isotopias é, sem dúvida, a necessidade de se fazer *tabula rasa* de toda a sociedade civilizada e burguesa; essa ideia é-nos transmitida através de metáforas radicais como a do dilúvio (supra-citada) ou a de uma enorme bomba devastadora:

Põe-te a fazer uma bomba
que seja uma bomba tamanha
que tenha dez raios da Terra.
Põe-lhe dentro a Europa inteira,
os dois pólos e as Américas,
A Palestina, a Grécia, o mapa
e, por favor, Portugal!

(*ibid.*: 55)

À necessidade de se fazer *tabula rasa* de toda a civilização ocidental moderna subjaz essa outra necessidade futurista da criação original, tal como proclamada no Manifesto fundador do Futurismo, quando o seu autor anuncia: “Ecco, sulla terra, la primissima aurora! Non v’è cosa che schermeggia per la prima volta nelle nostre tenebre millenarie!...”⁴⁴ (De Maria, 1994: 4). A aurora anunciada no manifesto fundador é a garantia da essencial originalidade da criação artística a que Almada Negreiros alude em *A Cena do Ódio*, ao afirmar:

Jamais eu queria vir a ser um dia
o que o maior de todos já o tivesse sido
eu quero sempre muito mais
e mais ainda muito pr’além-demais-Infinito...

(Negreiros, 1990: 59)

44. “Esta é a primeiríssima aurora sobre a terra! Não há nada que iguale o esplendor da espada vermelha do sol que cintila pela primeira vez nas trevas milenárias!...” (Ferreira, 1979: 46).

Aqui, a ânsia de originalidade afirmada pelo poeta está em nítida oposição ao muito burguês desejo de conformismo e uniformização, como fica implícito no seguinte excerto ⁴⁵:

Lês os jornais e admiras tudo do princípio ao fim
e se por desgraça vem um dia sem jornais,
tens de ficar em casa nos chinelos
porque nesse dia, felizmente,
não tens opinião para levars à rua.

(*ibid.*: 58)

À isotopia do inconformismo em relação à sociedade capitalista e burguesa, vem juntar-se a necessidade de combate contra o provincianismo específico da sociedade portuguesa. O poeta reconhece que o burguês não é produto nacional [“tu, mesmo estrangeiro, és besta bastante” (*ibid.*: 59)], mas não deixa de notar a sua apreensão quanto à especificidade (inferioridade) dos burgueses em Portugal, quando afirma:

Ó Horror! Os burgueses de Portugal
têm de pior que os outros
o serem portugueses!

(*ibid.*: 60)

Desde logo se percebe na vanguarda histórica portuguesa, como aliás em outras (nomeadamente no Vorticismo), a dupla articulação dos seus ataques contra a sociedade capitalista em geral e contra o provincianismo da sociedade específica contra as quais reagem. Nessa medida, tal como acontece com outras vanguardas europeias, também no Futurismo português se torna perceptível a afirmação de um certo nacionalismo, ou, se quisermos, de um portuguêsismo arreigado ⁴⁶, que está na base (e não em oposição) do desejo de ‘europeizar’ Portugal.

45. Não deixa de ser interessante notar que o ataque dirigido aos artistas portugueses pela sua falta de originalidade, se poderia reverter contra Almada Negreiros pela forma como assimila o Futurismo marinettiano, pese embora a forma original e nacional como Almada adota o Futurismo.

46. Mais até do que um nacionalismo futurista, o que se torna evidente em *A Cena do Ódio*, é a forma como Almada Negreiros, embora fazendo uso da linguagem

É, sem dúvida, importante termos em conta este aspecto do nacionalismo de Almada para melhor compreendermos o uso que faz da “inspiração marinettiana” (como ele próprio afirma), adaptando-a ao espaço nacional⁴⁷. Assim, usando as “armas” do Futurismo, instaura-se em Portugal uma verdadeira e curta vanguarda que, não sendo originalmente portuguesa, não deixa de ter um cariz profundamente nacional.

Trata-se indubitavelmente de uma muito breve eflorescência vanguardista que começa a ser ensaiada com *A Cena do Ódio*, indo desembocar nas folhas do *Portugal Futurista*. Tão breve que, em boa verdade, não é muito nítida a sua existência *qua* movimento de vanguarda, como já aqui foi referido. Entre *A Cena do Ódio* e a revista em questão, na qual estão contidos os principais manifestos do Futurismo português (bem como excertos de manifestos do Futurismo italiano), surgem, como referimos já, o *Manifesto Anti-Dantas* e o *Manifesto da Exposição de Souza-Cardoso*. Passemos, então, à análise dos manifestos do Futurismo português.

agressiva do Futurismo e recorrendo a muitas das suas fórmulas de ‘combate’, não deixa de inserir essa linguagem no contexto específico da sociedade portuguesa, como nos faz notar Óscar Lopes, em texto que passo a citar: “Como simples exemplificação daqueles flagrantes da vida lisboeta de que fará o melhor do seu interseccionismo, repararemos apenas nos traços epocais tão justos de cada um destes versos: *Ó tédio de domingo com botas novas; Ó Arsenal fadista de ganga azul e coco socialista*; e sobretudo a observação fiel desta sequência: *Ó carretas da Voz do Operário / com gente de preto a pé e filarmónica atrás! Ó campas rasas engrinaldadas / com chapões de ferro e balões de vidro!* (Lopes, 1987: 555).

47. Também Ellen Sapega, na breve análise que faz de *A Cena do Ódio*, se refere à transição de uma prática poética futurista para a realidade nacional, quando afirma: “Esta breve análise de «A Cena do Ódio» leva-nos a afirmar que, ao incorporar o seu «eu» no discurso, Almada encontrou uma maneira de se referir à situação nacional específica. Uma vez liberto das constrições dos modelos estrangeiros, seria possível a criação de uma ficção original e, já consciente da distância do modelo futurista implícita na incorporação do «eu» n’«A Cena do Ódio», o autor assina o poema «José de Almada Negreiros poeta sensacionista» (Sapega, 1992: 44).

B. OS MANIFESTOS DO FUTURISMO PORTUGUÊS

De entre os manifestos do Futurismo português, apenas dois, porventura os mais importantes, são publicados no *Portugal Futurista*: um de Almada Negreiros, o *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*, e outro de Álvaro de Campos, o *Ultimatum*. Estes não são, no entanto, os únicos manifestos do Futurismo português, pelo que se torna imperioso aqui analisarmos também dois textos que, precedendo os dois acontecimentos mais importantes do movimento, a Conferência do Teatro República e a publicação de *Portugal Futurista*, se tornam imperativos para a compreensão de toda a dinâmica do movimento; refiro-me, naturalmente, a outros dois manifestos de Almada Negreiros: o *Manifesto Anti-Dantas* e o *Manifesto da Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso*.

Para além destes textos de maior relevância, existe ainda um outro manifesto futurista de António Ferro, intitulado *Nós*, texto publicado em 1921 em Lisboa e posteriormente (1922) incluído no número dois da revista do modernismo brasileiro, a *Klaxon*. O texto de António Ferro é, no entanto, já extemporâneo em relação ao fulcro daquilo que constituiu a experiência futurista em Portugal. Por isso, e também pelo facto deste manifesto não conter qualquer inovação relativamente aos manifestos portugueses unanimemente considerados como fundamentais, abster-nos-emos aqui de o analisar.

1. *Manifesto Anti-Dantas: invectiva satírica*

Tendo iniciado a afirmação da ruptura e o ataque à totalidade da sociedade civilizada e burguesa em *A Cena do Ódio*, no *Manifesto Anti-Dantas*, publicado em 1916, esse ataque é direccionado à figura de Júlio Dantas como representante máximo do 'lepidopterismo' dos artistas e intelectuais portugueses. A figura de Júlio Dantas é, desse modo, metonimicamente invocada como catalizadora do ódio do poeta vanguardista contra a sociedade burguesa e, mais especificamente, contra o provincianismo da sociedade portuguesa, como é perceptível pela asserção inicial:

Uma geração, (sic) que consente deixar-se representar por um Dantas é uma geração que nunca o foi. É

um coio d'indigentes, d'indignos e de cegos! É uma resma de charlatães e de vendidos, e só pode parir abaixo de zero!
(Negreiros, 1993: 19)

Invocando Júlio Dantas como o representante de toda uma geração, os ataques desferidos por Almada contra o Dantas adquirem um valor mais genérico e consubstanciam a retórica da negação que caracteriza este texto. Os “Morra o Dantas! Morra!” que periodicamente pontuam o texto constituem, desta forma, como que um apelo à revolta contra a sociedade burguesa por ele representada, adquirindo, assim, o significado político que subjaz a todo o texto de vanguarda (apesar do enfraquecimento que essa dimensão política não deixa de revelar, como Enzensberger o denunciou — cf. p. 36).

Há, contudo, um outro aspecto a salientar neste manifesto, onde, ao contrário do que acontece nos manifestos marinettianos, existe uma intencional concretização dos ataques dirigidos contra a sociedade burguesa. Com efeito, Marinetti, ao fundar o Futurismo, insurge-se contra o passadismo da cultura italiana e pretende restituir a arte à vida da criação e da acção de que os museus e bibliotecas a haviam retirado. Desse modo exorta os artistas italianos à destruição das bibliotecas e museus por forma a fazerem *tabula rasa* do passado e a construir um futuro de criação artística novo e revitalizado, apregoando a nova verdade num paradoxal tom messiânico:

In verità io vi dichiaro che la frequentazione quotidiana dei musei, delle biblioteche e delle accademie (cimiteri di sforzi vani, calvari di sogni crocifissi, registre di slanci troncati!...) è, per gli artisti, altrettanto dannosa che la tutela prolungata dei parenti per certi giovani ebbri del loro ingegno e della loro volontà ambiziosa (De Maria, 1993: 8) ⁴⁸.

Almada, ao direccionar as suas invectivas contra Júlio Dantas, pretende atingir uma geração que se nulificou pela falta de vitali-

48. “Em verdade vos digo que a frequência quotidiana dos museus, das bibliotecas e das academias (cemitérios de esforços vãos, calvários de sonhos crucificados, registos de impulsos truncados!...) é, para os artistas, tão prejudicial quanto a tutela prolongada dos pais para certos jovens ébrios do seu talento e da sua vontade ambiciosa” (Ferreira, 1979: 52).

dade (e de qualidade) artística. Nesse sentido, o manifesto é mais uma imprecisão contra o atavismo e situacionismo reinantes nos círculos artísticos e intelectuais do país do que propriamente contra o passadismo (embora também o seja) da arte e da literatura portuguesas. Por isso, o manifesto termina com um ataque contra “todos os Dantas que houver por aí!!!!!!” (Negreiros, 1993: 23) e que são todos “os velhos, os idiotas, os arranjistas, os impotentes, os celerados, os vendidos, os imbecis, os párias, os ascetas (...)” (*id.: ibid.*). Foram todos esses “Dantas” citados por Almada que conduziram o país à situação atávica e provinciana em que este se encontra, como se torna evidente no final, quando se diz:

Portugal que com estes senhores conseguiu a classificação do país mais atrasado da Europa e de todo o Mundo! O país mais selvagem de todas as Áfricas! O exílio dos degredados e dos indiferentes! A África reclusa dos europeus! O entulho das desvantagens e dos sobejos! (*id.: ibid.*)

Mas, segundo Almada Negreiros, há ainda salvação para este país, passando essa salvação pela destruição de toda a geração que se deixa representar pelo Dantas; nessa medida, a exortação à destruição da sociedade portuguesa, metonimicamente representada pelos apelos à morte de Júlio Dantas, prefigura a construção de uma sociedade nova:

Portugal inteiro há-de abrir os olhos um dia — se é que a sua cegueira não é incurável e então gritará comigo, a meu lado, a necessidade que Portugal tem de ser qualquer coisa de asseado!

Morra o Dantas! Morra! Pim! (*id.: ibid.*)

Enquanto manifesto, o *Manifesto Anti-Dantas* é um texto apenas parcialmente conseguido, distinguindo-se nele dois momentos claramente diferenciados. Assim, numa primeira parte, o texto caracteriza-se pelo tom agressivo e contundente, em que fica nitidamente patenteado o carácter de ruptura que assume em relação à literatura e à arte que se propõe criticar. Contudo, numa segunda parte, esse tom de exaltação agressiva desvanece-se, sendo substituído pela lenta e demasiado longa descrição da *Soror Mariana* de Júlio Dantas. Aí o texto perde todas as características de agressivi-

dade e contundência que deverão caracterizar um bom manifesto⁴⁹, mas não deixa de realizar uma segunda função subjacente a este manifesto específico que é a de ridicularizar satiricamente Júlio Dantas (no que se constitui a sua originalidade em relação a outros manifestos de vanguarda, como os manifestos marinettianos). O ridículo a que Almada expõe o melodrama de Júlio Dantas põe a descoberto a qualidade populista da escrita de Dantas, perfeitamente integrada na sociedade capitalista de consumo, como se depreende pela forma como Almada Negreiros a critica:

Continue o senhor Dantas a escrever assim que há-de ganhar muito com o Alcufurado e há-de ver que ainda apanha uma estátua de prata por um ourives do Porto, (...) e a Praça de Camões mudada em Praça do Dr. Júlio Dantas, e com festas da cidade plos aniversários, e sabonetes em conta “Júlio Dantas” e pastas Dantas pròs dentes, e graxa Dantas pràs botas e Niveína Dantas, e comprimidos Dantas, e autoclismos Dantas e Dantas, Dantas, Dantas, Dantas... E limonadas Dantas-Magnésia (Negreiros, 1993: 22).

Mas o que mais ressalta deste manifesto é, na verdade, a agressividade da primeira parte, estruturada em forma de invectiva insultuosa contra a figura de Júlio Dantas, agressividade essa que se encontra patente: na ênfase posta nas imprecações contra o Dantas, pelo uso de sucessivos pontos de exclamação; na estruturação frásica, marcada pelo uso de frases simples e directas, que conferem ao texto um ritmo acelerado e contundente; e, sobretudo, na escolha lexical dos insultos desferidos contra a figura de Júlio Dantas, em que a tónica é posta no elemento humorístico.

O humor é indubitavelmente o elemento mais marcante do texto e aquele através do qual o manifesto ganha contornos verdadeiramente corrosivos. Será proveitoso fazermos aqui uso do ponto de vista de Wyndham Lewis sobre o humor, lembrando a importância por ele dada à sua função corrosiva, quando afirma, por exemplo, num dos manifestos do Vorticismo: “We set Humour at Humour’s throat” (*Blast 1*: 31). Posteriormente, em *Rude Assign-*

49. Tal como sugerido por Marinetti, quando, em carta ao pintor belga Henry Maassen afirma que a forma do Manifesto requeria, acima de tudo “de la violence et de la *précision*” (cf. Perloff, 1986: 81).

ment, Lewis refere uma definição de sátira de Dryden que nos parece interessante citar. Diz o autor:

When Dryden was looking for a definition of Satire, he went for it to Heinsius, in the latter's dissertations on Horace. It begins: 'Satire is a kind of poetry, ... invented for the purging of our minds; in which human vices, ignorance, and errors, and all things besides, which are produced from them in every man, are severely reprehended...' (Lewis, 1984: 47).

De alguma forma esta definição de sátira parece passível de ser aplicada à análise do *Manifesto Anti-Dantas*, na medida em que também aqui se evidencia como que uma catarse em que o riso assume uma função moralizadora. É notória a função ridicularizadora dos insultos dirigidos ao Dantas de que valerá a pena recordar alguns:

Uma geração com um Dantas a cavalo é um burro impotente!

Uma geração com um Dantas à proa é uma canoa em seco!

(...)

O Dantas pesca tanto de poesia que até faz sonetos com ligas de duquesas!

O Dantas é um habilidoso!

O Dantas veste-se mal!

O Dantas usa ceroulas de malha!

(Negreiros, 1993: 19)

Ao ridicularizar o Dantas através dos insultos que lhe dirige, o autor do manifesto instiga contra toda uma geração por ele representada o riso catártico e, simultaneamente, crítico. O manifesto institui-se, assim, como um texto satírico e, nesta medida, assume uma perspectiva moralizadora em relação a um comportamento social que se crê inaceitável, do ponto de vista do poeta/artista marginalizado ou, se quisermos, de vanguarda, tal como será perceptível pelo excerto que se segue:

O Dantas é a vergonha da intelectualidade portuguesa! O Dantas é a meta da decadência mental!

E ainda há quem não core quando diz admirar o
 Dantas!
 E ainda há quem lhe estenda a mão!
 E quem lhe lave a roupa!
 E quem tenha dó do Dantas!

(*ibid.*: 20)

Porém, também este manifesto, tal como o *Portugal Futurista*, vai ser impedido de realizar o intencional ataque contra o passadismo literário representado por Júlio Dantas, pois, ao que parece, o principal visado por ele teria adquirido a grande parte dos folhetos impressos, não permitindo que estes circulassem. Como texto de vanguarda, o *Manifesto Anti-Dantas* terá uma carreira fugaz; contudo, por ironia, vai ser exemplarmente recuperado pela Academia como valorosa demonstração da vanguarda histórica portuguesa.

2. Os manifestos-propaganda: *Manifesto da Exposição de Amadeo Sousa-Cardoso e Os Bailados Russos em Lisboa*

Em Dezembro de 1916, um mês depois de uma exposição no salão de festas do Jardim Passos Manuel no Porto, Amadeo de Souza Cardoso expõe finalmente em Lisboa (na Liga Naval), um acto que, uma vez mais, lograria obter o desfavor e a indignação da crítica jornalística. Almada Negreiros vem, então, em defesa do artista de Manhufe, lançando nessa altura um folheto de quatro páginas em que proclama Amadeo como “a primeira descoberta de Portugal na Europa do século XX”. O *Manifesto da Exposição de Amadeo de Souza Cardoso* surge como um acto de intervenção de Almada, “poeta futurista” (como é referido no frontispício), contra uma sociedade que teimava em não compreender a novidade da ruptura artística que homens como Amadeo tentavam introduzir num país que se encontrava “a convalescer à beira-mar” (Negreiros, 1993: 29).

Nessa medida, o manifesto apresenta uma função pedagógica que vai estar patente também noutros textos do *Portugal Futurista*, nomeadamente no texto inicial intitulado “Os Bailados Russos em Lisboa”. E se nos parece viável comparar estes dois textos, é porque subjaz a ambos o mesmo objectivo e função: por um lado, tratam-se de textos propagandísticos que chamam a atenção para um

determinado bem (ou produto) artístico; por outro lado, são textos que assumem uma função pedagógica, na medida em que através deles se exorta os portugueses a romperem completamente com o decadentismo e passadismo que os caracteriza e a tornarem-se cidadãos europeus do século XX. Por isso se afirma em “Os Bailados Russos em Lisboa”:

Sabemos bem a bella brutalidade da nossa missão.
 Pezámos bem esse quasi-impossivel de fazer de ti um
 Europeu e, apesar d’isto, resolvemos inspirados na reve-
 lação das Nossas Juventudes, entregar-te nas tuas mãos o
 methodo para, por ti-proprio, ganhares a tua liberdade.
 (PF: 1)

Embora o texto sobre os bailados russos em Lisboa não seja um manifesto, é um texto de maior agressividade e contundência do que o *Manifesto da Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso*⁵⁰. Assim, o artigo do *Portugal Futurista* apresenta características de manifesto, o que é revelado a vários níveis textuais. Trata-se de um texto de grande incidência agressiva e populista, o que é conseguido através da linguagem utilizada, da própria estrutura textual (com parágrafos curtos e incisivos, onde proliferam os pontos de exclamação) e da estrutura morfo-sintática (onde se destaca o uso da segunda pessoa a individualizar a atenção de cada português, bem como os imperativos finais que imprimem uma força coactiva à mensagem).

Porém, o *Manifesto da Exposição de Souza Cardoso* teve um significado interventivo que o outro texto não poderia ter tido, uma vez que não chegou a vir a público. Daí a sua importância no contexto do Futurismo português⁵¹.

50. Por outro lado, o *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX* também não se intitula Manifesto, o que nunca impediu a sua correcta classificação como tal.

51. A este respeito, refere Osvaldo Manuel Silvestre: “Em grande medida, se tomarmos como referência o Manifesto do Futurismo, a sua definição como manifesto é nominal, pois escassas são as normas do código do género actualizadas nele. Isso não impede, no entanto, que proclamações do tipo manifestatário nele se encontrem, e sobretudo, o seu funcionamento, num contexto accional (...) preciso, como manifesto” (Silvestre, 1990: 129).

Os vectores que presidem à produção deste manifesto assentam sobre duas dualidades (que estão, aliás, presentes em todos os manifestos almadinos): a primeira é a dualidade Portugal/Europa; a segunda, mais marcadamente futurista, é a dualidade história/vida, que é equivalente à dualidade arte/vida apreçoada pelos futuristas italianos e rejeitada pelos vorticistas.

Relativamente à primeira dualidade, Almada Negreiros corrobora a afirmação por ele anteriormente formulada, quer em *A Cena do Ódio*, quer no *Manifesto Anti-Dantas*, de que Portugal é uma adjacência provinciana da Europa e de que os portugueses se encontram desfasados em relação aos europeus. Por isso se afirma:

Mas a verdade é que estou muito triste com esta fúria de incompetência com que Portugal participa na Guerra Europeia. E que horror, caros compatriotas, deduzir experimentalmente que de todas as nossas Conquistas e Descobertas apenas tenha sobrevivido a Imbecilidade. E daqui a indiferença espartilhada da família portuguesa a convalescer à beira-mar (Negreiros, 1993: 29).

O desfasamento de Portugal em relação à Europa é, mais do que geográfico, temporal. Daí que o discurso futurista e anti-passadista de Almada alerte para a necessidade de romper com o passado, que, no caso português, é historicamente simbolizado pelas Descobertas, e trazer Portugal para o século XX:

A Raça Portuguesa não precisa de reabilitar-se, como pretendem pensar os tradicionalistas desprevenidos; precisa é de nascer prò século em que vive a Terra. A Descoberta do Caminho marítimo prà Índia já não nos pertence porque não participamos deste feito fisicamente e mais do que a Portugal este feito pertence ao século XV (*ibid.*: 29-30).

Portugal parece aqui sofrer do mesmo desfasamento que Wyndham Lewis atribui à Itália, quando coloca a Inglaterra numa posição de superioridade civilizacional em relação aos povos latinos (cf. pp. 85-90). E embora no manifesto português em questão isso não seja directamente referido, o princípio que subjaz à classificação civilizacional dos países continua a ser o seu maior ou menor grau de industrialização, isto é, a maior ou menor capaci-

dade de determinados países se inserirem numa certa modernidade social.

A noção de tempo é obviamente crucial na definição do modernismo literário e, para um crítico como Ricardo Quinones, a noção do afastamento de alguns países (especialmente no 'mundo hispânico e latino') em relação ao mundo ocidental industrializado é de tal forma importante que serve até de marca distintiva entre aquilo que o autor chama "High Modernism" e as vanguardas. Refere Quinones:

Modernism can be located historically in regard to those countries or individuals that enjoyed an advanced notion of time, that is, those countries or individuals whose national past included the formative stage of a Renaissance (or a Reformation), and were thus well along in the processes and effects of industrialization. This remarkably simple idea will further help distinguish between what I would call High Modernism and some of the other avant-garde movements, particularly in the Hispanic and Latin worlds, part of whose idea of Modernism was precisely to adapt for their countries just that sense of time the more advanced Western countries had evolved since the Renaissance and which the more gifted talents were now abandoning (Quinones, 1985: 6).

Também na vanguarda portuguesa se pode de alguma forma constatar esta tentativa de adaptação a um tempo presente (para eles futuro) e moderno. Trazer Portugal para o "século em que vive a Terra" é o que Almada Negreiros propõe aos portugueses através do *Manifesto da Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso* (e mais claramente ainda através do *Ultimatum Futurista*). Daí a urgência da descoberta de Amadeo, tão importante para a nova sociedade portuguesa do século XX como a Descoberta do Caminho para a Índia o foi para a sociedade portuguesa do século XV, como se refere no manifesto:

Amadeo de Souza-Cardoso é a primeira descoberta de Portugal na Europa do 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 prà Índia é menos importante

que a Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso na Liga Naval de Lisboa. (Negreiros, 1993: 30).

Em relação à segunda dualidade que subjaz ao manifesto, a oposição história/vida, ela encontra-se bem patente no discurso anti-passadista que o percorre. Contudo, é através desta oposição que este manifesto se mostra inequivocamente futurista, como será perceptível pela asserção:

Nós, os futuristas, não sabemos história só conhecemos da Vida que passa por Nós. Eles têm a Cultura. Nós temos a experiência — e não trocamos! (*id.: ibid.*)

De notar que, com esta afirmação, o manifesto se assume na sua essência futurista, alargando o epíteto a um imaginário colectivo e, portanto, assumindo a vanguarda grupal que só superficialmente veiculava.

Apesar disso, tornava-se agora claro que Almada se impunha como “Poeta futurista”, como a assinatura final demonstrava. Estava, assim, preparado o lançamento de um movimento futurista, que se tentaria impor através de uma conferência e de uma revista efémera, na qual, no entanto, se fazia mais largo eco do Futurismo aqui assumido; um Futurismo de cariz internacional, mas que adquire pelas vozes dos futuristas portugueses um elemento de raiz nacional, como se torna evidente pelo título daquele que é, quanto a nós, o manifesto de maior relevância do Futurismo português: o *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*, que passaremos a analisar.

3. *Ultimatum Futurista: para a criação da “pátria portuguesa do século XX”*

O *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX* é sem dúvida o texto mais radicalmente vanguardista do Futurismo português; pode mesmo dizer-se, reformulando a conhecida expressão de Pessoa sobre os seus heterónimos, que este texto é toda uma vanguarda. E é-o no sentido mais intrinsecamente filiado do termo, isto é, assumindo uma evidente postura de reconhecimento da arte como envolvida na praxis social. Através deste manifesto, mais do que de qualquer outro, Almada Negreiros reconduz a

instituição arte à praxis social em que se situa, articulando os dois pólos da dialéctica das vanguardas (destruição/construção) num discurso que visa a sociedade portuguesa. Assim, afirmar-se logo no início do seu manifesto: “Eu não pertença a nenhuma das gerações revolucionárias. Eu pertença a uma geração construtiva” (Negreiros, 1993: 37)⁵².

Em termos meramente formais, trata-se de um texto bastante longo, mas cuja estrutura se poderá facilmente delinear e dividir em quatro fases. Assim, numa primeira fase, (marcada pela reiteração do pronome pessoal a abrir cada um dos parágrafos), Almada Negreiros apresenta-se, definindo-se a si e ao contexto social que o leva a dirigir-se “às gerações portuguesas do século XX”; num segundo momento, formalmente caracterizado pela repetição da palavra guerra na abertura de cada parágrafo, é feita a apologia da guerra, em palavras que revelam a influência notória do discurso futurista e, de alguma forma, de Nietzsche; no terceiro momento, faz-se a análise da decadência portuguesa, dissecando-a em dez pontos; finalmente, num quarto momento, conclui-se pela necessidade de destruir, para “criar a pátria portuguesa do século XX”.

O manifesto irá delinear-se a partir da voz do sujeito/poeta que, naquela que poderá ser considerada a parte introdutória do texto, se apresenta como “um poeta português que ama a sua pátria” (*id.: ibid.*); projecta desta forma o seu texto no domínio social, domínio esse ao qual o sujeito enunciador se afirma ligado precisamente na sua qualidade de *poeta português e futurista*. Enquanto poeta futurista, Almada Negreiros define-se como o resultado da sua própria força criativa, liberto de todas as experiências atávicas que o poderiam ter estiolado, como estiolada estaria a sua pátria apodrecida. Futuristicamente proclamando a supremacia da vida sobre a arte e a cultura, afirma-se o detentor da energia instintiva do super-homem nietzscheano:

Eu sou o resultado consciente da minha própria
experiência: a experiência do que nasceu completo e apro-

52. A expressão “gerações revolucionárias” não deverá ser aqui entendida no sentido literário ou artístico do termo (uma vez que, nesse sentido, Almada não poderá deixar de se identificar com a revolução vanguardista de que é um dos arautos), mas sim no sentido estritamente político. Trata-se de uma primeira referência crítica à República (e às gerações republicanas), que será mais directamente reiterada noutras partes do manifesto.

veitou todas as vantagens dos atavismos. A experiência e a precocidade do meu organismo transbordante. A experiência daquele que tem vivido toda a intensidade de todos os instantes da sua própria vida. A experiência daquele que assistindo ao desenrolar sensacional da própria personalidade deduz a apoteose do homem completo (*id.: ibid.*).

Enquanto poeta português, Almada Negreiros dirige o seu discurso futurista aos seus compatriotas, definindo desta forma um elemento nacional (como já o havia feito nos outros manifestos) que nos permite falar de um movimento de vanguarda intrinsecamente português, como foi já referido. Por outro lado, esse movimento de vanguarda português só poderá ser entendido em face do Futurismo italiano, no qual busca a sua inspiração. Como refere Eduardo Lourenço, a propósito da obra de Almada Negreiros:

Paradoxalmente, a obra de Almada Negreiros, tão voltada para o interior português, obcecada pela exigência de criar a famosa pátria portuguesa que o merecesse — quer dizer, que merecesse o tipo de homem e atitude novos que ele dizia encarnar do alto dos seus vinte anos provocantes — é uma obra, um estilo, uma enunciação, que necessitam, como poucos, do exterior, do criticamente europeu e exemplar, para ser compreendida. (Lourenço, 1992: 11).

Sendo dirigido aos portugueses do século XX, o manifesto é marcado pelo contexto histórico e situacional do país, assumindo uma postura de clara intervenção política, o que fica desde logo implícito pela escolha do título, onde a palavra “manifesto” é substituída pela palavra “Ultimatum”. Esta palavra, que designa também o manifesto de Álvaro de Campos, estaria ainda, para os portugueses, associada a um facto histórico que de alguma forma havia abalado a auto-estima nacional: o ultimato inglês de 11 de Janeiro de 1890⁵³. Este facto não será, aliás, de somenos importância para

53. Este ultimato resulta de um confronto entre os interesses colonialistas dos dois países em África. Inglaterra estava interessada na expansão do seu Império colonial, pelo que, em resposta à tentativa portuguesa de ocupar as regiões compreendidas entre Angola e Moçambique, os ingleses apresentam um ultimato a Portugal, a que este cede.

a escolha do título de ambos os manifestos. A este propósito, refere Teolinda Gersão:

Curiosa é desde logo à (sic) designação de “ultimatum”, em lugar de “manifesto”. O termo “ultimatum”, retirado *stricto sensu* da esfera do Direito internacional público, tem uma conotação de violência muito mais vinculada do que o termo habitual de “manifesto”, é a ameaça de utilização unilateral da força se não forem satisfeitas determinadas exigências. Assim, o notificador do ultimatum é o detentor da força que, por uma lógica viciada, confunde com a razão. É de admitir, como tem sido notado, que o *Ultimatum* inglês de 1890, não esquecido ainda em 1917, tenha relação com a escolha do termo; (Gersão, 1984: XXXV).

Parece, de facto, lícito podermos fazer uma tal associação, se tivermos em conta que Almada, “poeta português que ama a sua pátria”, a ela se dirige no momento de desvirtuação e decadência em que ela se encontra, definindo-a nos seguintes termos:

Nós vivemos numa pátria onde a tentativa democrática se compromete quotidianamente. A missão da República portuguesa já estava cumprida desde antes de 5 de Outubro: mostrar a decadência da raça (Negreiros, 1993: 37).

É contra esta decadência que Almada Negreiros se insurge ao longo de todo o texto, exortando os portugueses a que criem “a pátria portuguesa do século XX”, algo que só seria concretizável pela destruição da história por forma a dar lugar a uma nova *origem*, a proporcionar a criação de uma sociedade nova, como se poderá concluir pela seguinte afirmação:

Hoje é a geração portuguesa do século XX quem dispõe de toda a força criadora e construtiva para o nascimento de uma *nova pátria inteiramente portuguesa e inteiramente actual* prescindindo em absoluto de todas as épocas precedentes (*id.*: *ibid.*).

Depois desta primeira parte introdutória onde se tornam por demais evidentes as isotopias futuristas do anti-passadismo, da

exaltação energética e instintiva da vida por oposição à cultura e à história e, acima de tudo, da necessidade da criação de uma sociedade moderna, que soubesse realizar a ruptura com os valores do passado por forma a poder acompanhar a actualidade da sociedade ocidental, o manifesto faz a articulação da dialéctica vanguardista da destruição/criação através da apologia da guerra.

Assim, a guerra, “única higiene do mundo”, como Marinetti havia proclamado no manifesto fundador do Futurismo⁵⁴, surge aqui como “a grande experiência” (*ibid.*: 38). E, se em 1909, Marinetti se estava a referir à guerra em termos quase abstractos ou, pelo menos, metafóricos, em 1917, Almada Negreiros referia-se à experiência concreta da I Guerra Mundial, que nesse momento arrasava a Europa e da qual Portugal (e ele próprio) se havia quase demitido. Nesse sentido, Almada exorta as “gerações portuguesas do século XX” a assimilarem a guerra como “a grande experiência”, a experiência que poderia romper com o passadismo saudosista português, transportando Portugal para o século XX:

Ide buscar na guerra da Europa toda a força da nossa pátria. No *front* está concentrada toda a Europa, portanto a Civilização actual (*ibid.*: 38).

Tal como acontece em Marinetti, a guerra surge aqui como uma espécie de factor de selecção natural, que levará inevitavelmente ao aparecimento dos seres superiores (os super-homens nietzscheanos), que são exaltados no discurso futurista, como se poderá depreender quando é afirmado:

Contra o que toda a gente pensa a guerra é a melhor das selecções porque os mortos são suprimidos pelo destino, aqueles a quem a sorte não elegeu, enquanto que os que voltam têm a grandeza dos vencedores e a contemplação da sorte que é a maior das forças e o mais belo dos optimismos (*ibid.*: 39).

54. Cuyo nono ponto refere: “Noi vogliamo glorificare la guerra — sola igiene del mondo — il militarismo, il patriottismo, il gesto distruttore dei libertari, le belle idee per cui si muore e il disprezzo della donna” (De Maria, 1994: 6).

[Queremos glorificar a guerra — única higiene do mundo — o militarismo, o patriotismo, o gesto destruidor dos libertários, as belas ideias pelas quais se morre e o desprezo pela mulher] — (Ferreira, 1979: 50).

Não será com certeza este o género de discurso que nos levará a entender o Futurismo como um movimento revolucionário e progressista (características primordiais para a classificação de um movimento de vanguarda no entender de Terry Eagleton, por exemplo — cf. p. 37-8), mas não poderemos deixar de reconhecer que não é por falta disso que ele deixará de ser menos actuante.

Aqui, tal como em Marinetti, a glorificação da guerra, mesmo em termos bastante concretos, corresponde à exaltação dos sentimentos energéticos e agressivos como único meio de superação do sentimentalismo e, no caso português, do saudosismo que são factores de decadência dos povos. Na análise que faz das razões da decadência do país, Almada reforça precisamente a oposição actividade/passividade, atribuindo a Portugal e aos portugueses os sentimentos e atitudes que se inscrevem no segundo pólo desta dualidade. Em conclusão desta análise, Almada resume os sentimentos dos portugueses da seguinte forma:

O português, como os decadentes, só conhece os sentimentos passivos: a resignação, o fatalismo, a indolência, o medo do perigo, o servilismo, a timidez, e até a inversão (*ibid.*: 41).

Daí que, para que Portugal possa nascer para a actualidade moderna e fervilhante do século XX, seja necessário destruir esse sentimento decadente.

No exacerbado discurso futurista que caracteriza todo o manifesto podemos claramente distinguir as contradições a ele inerentes, nomeadamente pela forma como à exaltação do instinto energético individual [“Criaí a vossa experiência e sereis os maiores” (*ibid.*: 38)] subjaz um discurso impositivo que contradiz essa mensagem libertária e revolucionária. Essa contradição, que é aliás apanágio das várias vanguardas históricas, é claramente perceptível no final deste manifesto, quando é avançada uma única solução (instintiva e pragmática) “para criar a pátria portuguesa do século XX”, que se opõe a qualquer meio teórico e científico:

Para criar a pátria portuguesa do século XX não são necessárias fórmulas nem teorias; existe apenas uma *imposição* urgente: Se sois homens sede Homens, se sois mulheres sede Mulheres da vossa época (*ibid.*: 42, itálico meu).

Contudo, não deixa de propor (impor) fórmulas de comportamento bem concretas numa litania final de frases curtas e incisivas que reiteram as propostas marinettianas tal como expostas no manifesto fundador do Futurismo.

Ao contrário do que acontece no *Manifesto Anti-Dantas*, onde toda a revolta e o inconformismo do poeta de vanguarda é apaziguado através de um humor sarcástico e corrosivo, o *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX* é um texto bem menos irónico. No entanto, a frase final vem restituir ao texto o humor que é apanágio dos manifestos almadinos, ao afirmar provocatoriamente:

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 (*ibid.*: 43).

Por outro lado, a ausência do humor neste manifesto, contribui para fazer ressaltar as implicações político-ideológicas de um texto, que, nesse sentido, surge imbuído de uma força revolucionária mais claramente definida. Que essa força revolucionária não seja acompanhada de implicações políticas reais (a nível prático) é apenas sintomático da aporia das vanguardas artísticas, tal como foi realçado por Enzensberger (cf. p. 36-7).

4. *Ultimatum* de Álvaro de Campos: “de costas para a Europa”, para a criação da nova sociedade do século XX

De todos os manifestos futuristas portugueses, o *Ultimatum* de Álvaro de Campos é indubitavelmente o mais complexo. Essa complexidade advém, não só dos enredados aspectos teóricos nele contidos, mas também, e desde logo, da sua difícil classificação como manifesto *futurista*. Na verdade, e apesar de ter aparecido no número único do órgão do Futurismo português, trata-se de um texto mais facilmente classificável como sensacionista, com tudo o que isso implica em termos de distância relativamente a uma estética de verdadeira vanguarda, como já aqui referimos (cf. pp. 106-107).

A leitura deste manifesto deve com certeza ter em conta a estética futurista, nele subjacente através da apologia do dinamismo e

vitalismo artísticos, bem como de um essencial anti-passadismo (embora bem mais daqueles do que deste); porém, uma leitura atenta do manifesto não pode descurar os aspectos do Sensacionismo pessoano, que incluem elementos estranhos ao Futurismo. Relembremos que, segundo o seu criador, o Sensacionismo beberia em fontes tão diversas quanto o simbolismo francês, o panteísmo transcendentalista português e as novíssimas correntes estéticas (como o Futurismo, o Cubismo e os outros *-ismos*) — (cf. p. 108). Se considerarmos que textos de Álvaro de Campos como os poemas *Ode Marítima* e *Ode Triunfal*, bem como o *Ultimatum*, andarão indubitavelmente mais próximos do Futurismo do que do Simbolismo francês, não poderemos excluir da sua leitura a segunda das fontes de origem mencionadas por Pessoa, isto é, o panteísmo transcendentalista português.

Por outro lado, devido à sua complexidade teórica (própria do raciocínio analítico de Pessoa), o *Ultimatum* é um texto que, enquanto manifesto, se torna menos expressivo do que o de Almada Negreiros. Apesar de ser um texto visivelmente incisivo e agressivo, não atinge a força retórica do manifesto de Almada, o qual conta com uma maior simplicidade de linguagem que, a este respeito, joga a seu favor.

Como tem já sido notado, o *Ultimatum* de Pessoa/Campos é um texto que se divide em duas partes essenciais, que correspondem à dialéctica destruição/construção, tal como acontece no *Ultimatum às Gerações Portuguesas do Século XX*. Aqui, porém, o enfoque da dialéctica é mais globalizante, na medida em que visa, não a sociedade portuguesa, mas a Europa toda. Se tivermos em conta o modo como, para Pessoa, Portugal se afigurava uma adjacência europeia (cf. p. 98, nota 6), poderemos logicamente deduzir que o texto de Pessoa não visa de todo acordar “a pátria portuguesa do século XX”, isto é, os seus propósitos não são meramente nacionais, (embora não seja completamente claro que não tenham implicações nacionalistas).

Se Almada Negreiros partia do círculo restrito da arte e da intelectualidade portuguesas, rejeitando a sua pequenez e proclamando a necessidade de obviar o desfasamento (por força temporal) entre Portugal e a modernidade europeia, Pessoa/Álvaro de Campos, numa visão mais abrangente, ressentia a falta de criatividade que percorre toda a Europa.

Em termos estruturais, a divisão do texto em duas partes, como tem sido feita, vai bem mais além da simples oposição dialéctica destruição/construção; com efeito, essa divisão marca também uma separação formal do texto. Enquanto a primeira parte é fortemente marcada pelo discurso subversivo característico dos manifestos vanguardistas, a segunda parte do texto nega a essência agressiva do manifesto, actualizando-se num discurso excessivamente teórico e analítico, no qual o texto perde as características do manifesto de vanguarda — quer a nível formal, quer a nível do conteúdo — evidenciadas na primeira parte.

O texto inicia-se com um peremptório “Mandado de despejo aos mandarins da Europa!” (PF: 30)⁵⁵ que vai abranger nomes importantes da literatura, da política e da filosofia europeias, todos eles invectivados de forma contundente e agressiva. A essa invectiva não escaparão, como acima foi referido, várias nações europeias (mas não só), de entre as quais são referidas, e por esta ordem, a Itália, a França, a Inglaterra, a Alemanha, a Áustria, a Bélgica, a Rússia, a Espanha, os Estados Unidos [“synthese-bastardia da baixa-Europa, alho da assorda transatlantica, pronuncia nasal do modernismo inesthetico!” (*id.: ibid.*)], Portugal e o Brasil [“republica irmã», blague de Pedro Alvares Cabral, que nem te queria descobrir!” (*id.: ibid.*)].

Deste modo, no manifesto sensacionista de Álvaro de Campos, o ataque é feito a todos os níveis (político, artístico-literário, filosófico) de uma forma globalizante e total. A nível literário, tanto se atacam os escritores e poetas simbolistas e decadentistas, como as mais novas correntes literárias (a que certamente não escapará o Futurismo):

Homens-altos de Lilliput-Europa, passae por baixo
do meu Desprezo!

Passae vós, ambiciosos do luxo quotidiano, anseios
de costureiras dos dois sexos, vós cujo typo é o plebeu
Annunzio, aristocrata de tanga de ouro!

Passae vós, que sois auctores de correntes sociais, de
correntes litterarias, de correntes artisticas, verso da
medalha da impotencia de crear!

55. As citações referentes ao *Ultimatum* de Álvaro de Campos são retiradas da edição facsimilada da revista *Portugal Futurista*, pelo que respeitarão a ortografia do texto original.

Passae, frouxos que tendes a necessidade de serdes os istas de qualquer ismo!

Passae radicais do Pouco, incultos do Avanço, que tendes a ignorancia por columna da audacia, que tendes a impotencia por esteio das neo-theorias! (*ibid.*: 31)

A nível político, criticam-se todos os supostos grandes estadistas e chefes de estado europeus de quem se afirma serem “Lixo, choldra provinciana, safardanagem intellectual!” (*ibid.*: 30), sendo incluída nessa crítica a negação de todos os quadrantes político-ideológicos:

Passae, tradicionalistas auto-convencidos, anarchistas deveras sinceros, socialistas a invocar a sua qualidade de trabalhadores para quererem deixar de trabalhar! Rotineiros da revolução, passae! (*ibid.*: 31).

Em síntese, este mandado de despejo visa essencialmente pôr em evidência a nulificação em que se desgasta a civilização ocidental (a decadência da sociedade burguesa), numa “epocha vil dos secundarios, dos approximados, dos lacaios com aspirações de lacaios a reis-lacaios! (*id.*: *ibid.*). Essa ideia, reiterada ao longo desta primeira parte do manifesto através do refrão “Fallencia geral de tudo por causa de todos!/Fallencia geral de todos por causa de tudo!”, é a força que subjaz ao menosprezo de Álvaro de Campos pela sociedade sua contemporânea. Depois da avalanche de imprecações injuriosas que caracteriza esta primeira parte do manifesto, o menosprezo do autor explode numa evidente manifestação de impotência formulada através da palavra “Merda” (que aparece destacada em letras garrafais e enfatizada por um ponto de exclamação).

O desabafo enfático vem pôr um fim à litania de insultos, marcando o ponto de viragem do manifesto. Da anulação destrutiva de um discurso fortemente marcado pela retórica da negação (própria da vanguarda futurista) passa-se, então, para a afirmação positiva, em que se apontam os caminhos para a construção de uma nova sociedade.

Assim, e depois de mais um destaque gráfico, desta vez da palavra “atenção”, Álvaro de Campos lança-se na tarefa de “indicar o caminho” para uma nova era europeia, assumindo uma condição

heróica que é, de resto, evidenciada pelas ligações feitas à aventura portuguesa dos Descobrimentos:

Eu, da Raça dos Navegadores, afirmo que não pode durar!

Eu, da Raça dos Descobridores, desprezo o que seja menos que descobrir um Novo Mundo!

(...)

Eu, ao menos, sou bastante para indicar o Caminho!

Vou indicar o caminho!

(*ibid.*: 32)

Do alto do seu auto-proclamado estatuto heróico Pessoa/Álvaro de Campos parece reencarnar o mito sebastianista, transferindo-o do espaço português para a globalidade de uma Europa que, em plena Guerra Mundial, parece envolta de um denso nevoeiro místico.

Relembremos aqui que já em 1912, na série de artigos publicada em *A Águia*, sobre “A Nova Poesia Portuguesa”⁵⁶, Pessoa aponta o caminho de um renascimento literário em Portugal, que colocaria a literatura nacional ao nível dos períodos áureos das literaturas inglesa e francesa (a literatura da época isabelina, no primeiro caso, e o período que vai do século XVII ao XVIII, no segundo). E, tal como os dois grandes períodos criadores das literaturas inglesa e francesa tinham tido os seus grandes poetas, também no caso português Pessoa prenuncia o aparecimento de um Supra-Camões (cf. 1993 a: 15-25), dizendo a este respeito:

E isto leva a crer que deve estar para muito breve o inevitável aparecimento do poeta ou poetas supremos, desta corrente, e da nossa terra, porque fatalmente o Grande Poeta, que este movimento gerará, deslocará para segundo plano a figura, até agora primacial, de Camões (*ibid.*: 24).

E porque o ressurgimento literário, na análise pessoana, precede sempre o ressurgimento civilizacional, facilmente o autor conclui: “Prepara-se em Portugal uma renascença extraordinária, um ressurgimento assombroso” (*ibid.*: 25).

56. Título do primeiro desta série de artigos.

Assim, tal como no *Ultimatum* de 1917⁵⁷ o fará relativamente à Europa, em 1912 Pessoa, de uma forma algo mística, exorta os portugueses a terem fé num futuro mais glorioso para Portugal, afirmando:

Tenhamos fé. Tornemos essa crença, afinal, lógica, num futuro mais glorioso do que a imaginação o ousa conceber, a nossa alma e o nosso corpo, o quotidiano e o eterno em nós. Dia e noite, em pensamento e acção, em sonho e vida, esteja connosco, para que nenhuma das nossas almas falte à sua missão de hoje, de criar o supra-Portugal de amanhã (*id.*: *ibid.*).

Se nos permitimos fazer a ligação destes dois textos, é porque nos parece evidente que ambos partem da intrínseca vontade de Pessoa projectar Portugal e a literatura portuguesa para fora dos limites estreitos das suas fronteiras geográficas. Nessa medida, o *Ultimatum* evidencia propósitos nacionalistas que, embora não sejam directamente mencionados (como acontece, por exemplo, nos manifestos vorticistas de Wyndham Lewis), acabam por vir à superfície na frase final do texto, no momento em que o autor proclama a sua distanciação em relação à Europa:

Proclamo isto bem alto e bem no auge, na barra do Tejo, de costas pra a Europa, braços erguidos, fitando o Atlantico e saudando abstractamente o Infinito (PF: 34).

Todos os caminhos apontados por Pessoa/Álvaro de Campos na segunda parte do manifesto visam o renascimento europeu ["A Europa tem sêde de que se crie, tem fome de Futuro" (*ibid.*: 32)], com vista ao qual proclama três leis fundamentais, a saber: "A Lei de Malthus da Sensibilidade", "A Necessidade da Adaptação Artificial" e "A intervenção cirurgica anti-christã". Toda a teori-

57. Na verdade, tendo vindo a público em 1917, é possível que o *Ultimatum* tenha sido escrito muito antes disso, tal como parece ser evidente pela existência de um manuscrito, com data provável de 1915, com um possível índice dos conteúdos de "Orpheu - órgão do movimento sensacionista", em que o *Ultimatum* surge com a designação de "1.º Manifesto" (cf. Pessoa, 1993 b: 269). É possível, contudo, que esta indicação seja apenas um dos múltiplos projectos de Pessoa e que, portanto, o *Ultimatum* não estivesse ainda escrito.

zação proposta nestas três leis contém elementos que nos poderão levar a pontos fundamentais do pensamento pessoano, (tais como: a estética do Sensacionismo, o processo de criação heteronímica, as suas concepções político-ideológicas) e que se encontram em embrião nos já referidos artigos de *A Águia*. Trata-se, como referimos já, de uma teorização densa baseada numa lógica sofisticada que circularmente reverte o texto para si próprio, anulando desta forma qualquer propósito comunicacional interventivo próprio de um manifesto de vanguarda.

A parte final do manifesto vai, contudo, desfazer o nó da densa teorização proposta, reconduzindo-nos ao tom próprio de um texto de tipo manifestatário. Assim, retomando a exaltação retórica que caracteriza a sua primeira parte, o manifesto desemboca na proclamação nietzscheana da “*vinda da Humanidade dos Engenheiros!*”, única certeza de quem não sabe “o Methodo operatorio inicial” e por isso afirma:

O Methodo sabe-o só a geração por quem grito, por quem o cio da Europa se roça contra as paredes!

Se eu soubesse o Methodo, seria eu-proprio toda essa geração!

(...)

Em todo o caso proclamo a necessidade da vinda da Humanidade dos Engenheiros!

(...)

Proclamo, para um futuro proximo, a criação scientifica dos Superhomens!

Proclamo a vinda de uma Humanidade mathematica e perfeita! (*ibid.*: 34)

É na definição final desse Super-homem (onde é, de facto, visível a influência de Nietzsche), que encontramos a confirmação de que ele é o porta-estandarte de uma teoria sensacionista e não futurista. Assim, o *Super-homem* de Pessoa/Campos será: “não o mais forte, mas o mais completo”; “não o mais duro, mas o mais complexo”; “não o mais livre, mas o mais harmonico” (*ibid.*: 34). Quão distante ele se encontra da exaltação energética (agressiva e belicista) de Marinetti, quando afirma, no Manifesto fundador do Futurismo:

1. Noi vogliamo cantare l'amor del pericolo, l'abitudine all'energia e alla temerità.

2. Il coraggio, l'audacia, la ribellione, saranno elementi essenziali della nostra poesia. (De Maria, 1994: 5)⁵⁸

O manifesto de Pessoa/Campos acaba por se afastar de um Futurismo que ele, aliás, nunca advogou claramente, aproximando-se antes do movimento sensacionista que constitui, dentro dos *-ismos* do primeiro modernismo, o único movimento que se impõe, de modo intencional, como originalmente português. No entanto, como estética de vanguarda, o Sensacionismo trai a sua natureza “não-aristotélica” [“baseada, não na ideia de beleza, mas na de *força*” (cf. p. 111)], assumindo uma postura de autonomia artística, que a desvia dos propósitos da vanguarda.

Deste modo, o Futurismo, tal como assumido, não por Álvaro de Campos, mas por Almada Negreiros e Santa-Rita Pintor, surge como o único movimento que, em Portugal, se pode reclamar de uma estética de vanguarda.

58. “1. Nós queremos cantar o amor do perigo, o hábito da energia e da ousadia. / 2. A coragem, a audácia e a rebelião serão elementos essenciais da nossa poesia” (Ferreira, 1979: 49).

CONCLUSÃO

Chegados que somos à fase final deste trabalho, impõem-se algumas considerações que nos permitam avaliar justamente os objectivos que subjazem a este estudo. Por outro lado, tendo-se optado pelo tratamento das vanguardas inglesa e portuguesa separadamente, torna-se necessário aceder agora a uma breve comparação entre ambas, comparação essa que, aliás, se nos afigura, não só necessária, como francamente útil.

Relembremos que partimos para a análise do Vorticismismo e do Futurismo português com um duplo objectivo: por um lado, avaliá-los (ou re-avaliá-los) *vis-à-vis* um determinado paradigma de vanguarda histórica; por outro lado, avaliar a sua *acção* como movimentos de vanguarda especificamente enquadrados nos países de onde são originários.

Tendo em conta a nossa asserção das vanguardas como um projecto de ruptura, não só estética, mas também social (ou, mais concretamente, como um fenómeno de ruptura social, porque também de ruptura estética), parece-nos admissível concluir pela natural classificação dos dois movimentos analisados como movimentos de vanguarda. Estamos cientes, porém, que, quer o Vorticismismo, quer o Futurismo português, se apresentam como movimentos demasiadamente frágeis, o que nos impede de, nos seus casos, falar em *projectos* de vanguarda, como o foram, por comparação, os casos mais sólidos das vanguardas futurista (italiana ou russa), dadaísta ou surrealista. Assim, embora nos pareça evidente que o Vorticismismo e o Futurismo português se apresentem como os movimentos que, nos seus respectivos países, assumem completamente as características das primeiras vanguardas (históricas), também se nos afigura pertinente destacar o facto de, por razões diferenciadas, os seus projectos demonstrarem 'falhas' relativamente ao conceito de vanguarda aqui operacionalizado.

No que ao Vorticismo diz respeito, a sua classificação como movimento de vanguarda, conquanto se nos afigure inequívoca pela forma como este se projecta para além dos domínios do puramente estético, vê-se ameaçada pelo emergente pensamento reaccionário dos seus principais elementos (e, nomeadamente, de Wyndham Lewis). Assim, se, por um lado, o Vorticismo se proclama como o porta-voz de uma mensagem revolucionária, através de um discurso anti-passadista e anti-academista só comparável à retórica da negatividade do discurso marinettiano, por outro lado, assume uma postura autónoma que subtilmente contradiz o carácter popular apregoadado. Contudo, apesar de enredado neste insolúvel conflito ontológico, o Vorticismo é indubitavelmente o único movimento que na Inglaterra do princípio do século consegue de algum modo romper o círculo autónomo da arte por forma a chegar ao domínio social.

Como também já aqui foi referido, as contradições que vêm à tona na análise dos manifestos vorticistas são apenas o reflexo das contradições inerentes ao próprio pensamento do seu principal produtor. Com efeito, Wyndham Lewis, como nos é dado avaliar pela sua segunda autobiografia, *Rude Assignment* (1950), viu-se continuamente dividido pelo facto de ser simultaneamente um “intelectual”, com tudo o que isso pressupõe em termos de devoção ao acto *passivo* e isolado da reflexão, e um “político”, o que pressuporá uma certa inclinação para a *acção*¹. O facto de Wyndham Lewis se auto-designar como um “highbrow” não implica, contudo, que para o autor a arte se deva circunscrever a uma esfera autónoma. Como o próprio autor nos elucida: “The best variety of intellectuals (...) are by no means enamoured of the Ivory Tower. They do not want to speak to the stars, but to men. They merely object to their being Philistines!” (Lewis, 1984: 15). Tornar-se-á deste modo perceptível que, apesar do fundamento elitista que se antevê no seu discurso, e em toda a sua obra, (e que, paradoxalmente, começa a manifestar-se com os manifestos da *Blast*), existe em Wyndham Lewis uma ineludível qualidade vanguardista pela forma como

1. Nesta autobiografia Wyndham Lewis define-se concretamente em relação àquilo que ele designa pelas suas três fatalidades: o facto de ser um intelectual, político e satírico. Aparentemente, o humor surge na obra de Lewis como o elemento redentor ou, pelo menos, unificador relativamente aos outros dois pontos inter-dialécticos do triângulo que o define.

sempre tentou aproximar a arte à praxis social. Esse fundamento vanguardista da sua personalidade, torna-se por demais visível com o Vorticismo, que, instituindo-se contra a sociedade burguesa e filistina, lança uma pequena explosão no seio da sociedade inglesa.

No entanto, também o Vorticismo acaba por participar na contradição inerente a todas as vanguardas históricas, porquanto se baseia na exaltação dessa mesma sociedade para se opor ao movimento em relação ao qual apresenta inequívocas semelhanças — o Futurismo. Tal como o movimento em que se inspira, o Vorticismo assume uma modernolatria exacerbada, que, no seu caso concreto, funciona, para além do mais, como um elemento de expressão nacionalista. Ao lançarem o Vorticismo como um movimento de vanguarda originalmente inglês, os vorticistas desvalorizam o movimento italiano com base na sua inferioridade civilizacional face à primeira das sociedades industrializadas, a anglo-saxónica.

O mesmo não acontecerá no caso do Futurismo português, não só porque, precisamente, em termos de avanço industrial Portugal partirá talvez de um ponto ainda mais recuado do que a sociedade italiana (atraso esse que constitui uma das preocupações mais visíveis dos manifestos de Almada Negreiros), mas também porque o Futurismo português nunca procurou distanciar-se da influência assumida relativamente ao movimento italiano. Não será, no entanto, esse factor que nos impedirá de falarmos do Futurismo como um movimento de vanguarda, senão português, pelo menos em Portugal. Outros elementos, que não esse, contribuirão para pormos algumas reticências à existência de um projecto de vanguarda português, de entre os quais a infíma projecção que o movimento liderado por Almada Negreiros e por Santa Rita Pintor (não se poderá negar a enorme influência do pintor português na divulgação do Futurismo em Portugal, senão pela obra feita, pela informação difundida) teve neste país. Feitas bem as contas, o Futurismo em Portugal nem sequer se poderá reclamar propriamente do epíteto de movimento, na medida em que se restringe aos manifestos de Almada e, de alguma forma, ao *Ultimatum* de Álvaro de Campos, embora este, como vimos, esteja bem mais ligado à complexa estética do Sensacionismo, porventura o único movimento que, em Portugal, se reclama da originalidade que Wyndham Lewis deseja para o 'seu' Vorticismo.

De facto, o Sensacionismo, tal como projectado por Fernando Pessoa, é a única estética que, em Portugal, sofre daquela ansiedade do originalmente português, que tem o seu paralelo na ansiedade

lewisiana do originalmente anglo-saxónico. Contudo, como esperamos ter demonstrado, o Sensacionismo não poderá ser classificado como um movimento de vanguarda (e, na verdade, não poderá mesmo ser classificado como *movimento*), porquanto se refugia na crença inabalável na autonomia do objecto de arte — ou, no seu caso, mais precisamente, na autonomia do objecto literário — face à sociedade. Não será, contudo, de todo impensável fazer uma associação entre a forma como ambas as estéticas se degladiam por uma originalidade que seja a projecção do elemento nacional de onde derivam e ver nessa associação uma possível influência do Vorticismismo, de que Pessoa tinha conhecimento, sobre o Sensacionismo. Essa hipótese fica, contudo, por provar.

Também por provar fica a hipótese de haver uma relação directa entre a iconografia das revistas dos movimentos aqui analisados. Como já aqui referimos (cf. p. 95, nota 1), as páginas da *Blast* eram do conhecimento, senão do movimento de *Orpheu*, como refere Maria Aliete Galhoz (cf. nota 1), pelo menos de Fernando Pessoa e, eventualmente, de outros elementos do grupo; mas seria arriscado estabelecer uma relação directa entre um movimento e o outro. Em boa verdade, ambos têm como ponto de partida o mesmo referente, o Futurismo italiano, e partilham do mesmo contexto histórico-cultural, cuja base é Paris. Assim, embora ambos os movimentos assumam características muito próprias dentro do contexto histórico e estético onde se inserem a sua derivação comum do mesmo ‘ramo’ vanguardista iria inevitavelmente produzir semelhanças.

Por outro lado, apesar de semelhanças intrínsecas quanto à natureza da ruptura estética que assumem, dos métodos utilizados e, até, curiosamente, ao nível anímico das personagens envolvidas (veja-se as personalidades vulcânicas de um Almada Negreiros ou, mesmo, de um Álvaro de Campos e de Wyndham Lewis), o Vorticismismo e o Futurismo português apontam caminhos estéticos diferenciados, quer a nível literário, quer a nível plástico. Como vimos, o Vorticismismo é um movimento com maior projecção nas artes plásticas, onde desenvolve uma estética abstracta que visa fazer a síntese das estéticas cubista e futurista, síntese essa que é simbolizada pelo “Vortex” [“the point of maximum energy”, nas palavras de Ezra Pound (cf. *Blast 1*: 153)]. Pelo contrário, o Futurismo em Portugal, por pouco representativo que seja, teve, ainda assim, um pouco mais de representatividade no plano literário, como o atesta o apa-

recimento de uma página de poesia futurista num jornal de Faro, *O Heraldo* ².

Comum a ambos, porém, é o facto de assumirem a arte como uma instituição (para usar a terminologia de Peter Bürger), que tentam aproximar do domínio social. Tal é visível na dialéctica futurista da destruição/construção, patente nos seus manifestos, sendo, por outro lado, também perceptível na forma como vanguardisticamente assumem a inorganicidade das suas obras de arte (literárias e plásticas), por forma a romper com uma tradicional visão do mundo. Como Wyndham Lewis refere, [“It was, after all, a new civilisation that I — and a few other people — was making the blueprints for” (cf. p. 54)] o que está em causa na abstraticidade dos quadros vorticistas é bem mais do que uma simples ruptura estética; trata-se muito abrangentemente de fazer uma nova maneira de ver o mundo.

Que esse intento se tenha revelado, do ponto-de-vista céptico do nosso pensamento pós-moderno, como algo de intrinsecamente utópico vem apenas corroborar a evidente aporia das vanguardas. Mas mesmo centrados nessa perspectiva pós-moderna (ou, talvez, porque precisamente centrados nessa absoluta descrença do pensamento pós-moderno), não poderemos menosprezar o contributo da arte vanguardista para a formulação de uma nova atitude da arte face à sociedade e à história.

2. Poemas futuristas esses que foram reunidos em antologia sob o título *Poesia Futurista Portuguesa (Faro 1916-1917)*, (cf. Júdice, 1993).

BIBLIOGRAFIA

I. VORTICISMO

Fontes Primárias:

- LEWIS, Wyndham (1992), *Blast 1*, Black Sparrow Press, Santa Rosa.
- (1993) *Blast 2*, Black Sparrow Press, Santa Rosa.
- (1982), *Blasting and Bombardiering: an Autobiography (1914-1926)*, John Calder, London and Riverrun Press, New York, (first edition: 1937).
- (1984), *Rude Assignment: An Intellectual Autobiography*, (ed. By Toby Foshay), Black Sparrow Press, Santa Barbara, (first edition: 1950).
- (1993), *Time and Western Man*, (ed. by Paul Edwards) Black Sparrow Press, Santa Rosa, (first edition: 1927).

Fontes Secundárias:

- BIRARDELLO, Enzo (1982), "Wyndham Lewis pittore – Il viaggio attraverso le vanguardie: 1909-1915", in Cianci, G. (ed.), *Wyndham Lewis: Letteratura/Pittura*, Sellerio editore, Palermo, pp. 119-128.
- CIANCI, Giovanni (1982), "Un futurismo in panni neoclassici: sul primo Wyndham Lewis vorticista", in Cianci (ed.), *Wyndham Lewis: Letteratura/Pittura*, Sellerio editore, Palermo, pp. 25-66.
- (1991), "La Catalizzazione futurista. La poetica del vorticismo", in Cianci, G. (ed.), *Modernismo/ Modernismi: dall'avanguardia storica agli anni trenta e oltre*, Principato, Milano.
- COONEY, Seamus (ed.), (1984), *Blast 3*, Black Sparrow Press, Santa Barbara.
- CORK, Richard (1976), *Vorticism and Abstract Art in the First Machine Age*, vol. I, Gordon Fraser, London.

- DASENBROCK, Reed Way (1985), *The Literary Vorticism of Ezra Pound and Wyndham Lewis, Towards the Condition of Painting*, The John Hopkins University Press, Baltimore and London.
- EDWARDS, Paul (1992), *Wyndham Lewis: Art and War*, The Wyndham Lewis Memorial Trust, in association with Lund Humphries, London.
- (1982), “Wyndham Lewis and Nietzsche: ‘How much Truth Does a Man Require?’”, in Cianci, Giovanni (ed.), *Wyndham Lewis: Letteratura/ Pittura*, Sellerio editore, Palermo.
- HULME, T. E. (1936), *Speculations: Essays on Humanism and the Philosophy of Art*, ed. by Herbert Read, Routledge and Kegan Paul, London, (first edition, 1924).
- (1995), *Imagens de Modernidade: Ensaio sobre Poesia e Arte* (trad. de Albertina Matos, Alcinda Pinheiro de Sousa, Eugénia Sequeira Madail, João Ferreira Duarte, Luísa M.^a R. Flora, M.^a Helena P. Correia), Edições Colibri.
- JAMESON, Fredric (1981), *Fables of Aggression: Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles and London.
- NORMAND, Tom (1992), *Wyndham Lewis, the Artist; Holding the Mirror Up to Politics*, Cambridge University Press, Cambridge.
- 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.).
- (1991), “«Bestre»'s Eye-play – Parody and Kitsch in the Avant-garde Grotesque”, in *Dedalus – Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, n.º 1, Dezembro.
- MEYERS, Jeffrey (1982), *The Enemy: A Biography of Wyndham Lewis*, Routledge & Kegan Paul, Boston, London, Melbourne and Henley.
- SHERRY, Vincent (1993), *Ezra Pound, Wyndham Lewis & Radical Modernism*, Oxford University Press, New York and Oxford.
- SVARNY, Erik (1988), *'The Men of 1914': T. S. Eliot and early Modernism*, Open University Press, Milton Keynes, Philadelphia.
- WEES, William (1972), *Vorticism and the English Avant-garde*, University of Toronto Press and Manchester University Press.
- (1988), “Futurismo, vorticismo e ‘mondo moderno’”, in *Futurismo, Cultura e Politica* (a cura di Renzo De Felice), Fondazione Giovanni Agnelli, Torino.

- WEISSTEIN, Ulrich (1964), "Vorticism: Expressionism English Style", in *Yearbook of Comparative and Genarative Literature*.
- WINDSOR, Alan (1982), "Wyndham Lewis's «Blast and Bless»", in Cianci, G. (ed.), *Wyndham Lewis: Letteratura / Pittura*, Selerio editore, Palermo.
- WRAGG, David (1993), "Wyndham Lewis's Vorticism and the Aesthetics of Closure", in Giles, David, *Theorizing Modernism*, Routledge and Kegan Paul, London, pp. 87-137.
- ZACH, Natan (1991), "Imagism and Vorticism", in Bradbury and McFarlane (eds.), *Modernism: A Guide to European Literature, 1890-1930*, Penguin, Harmondsworth.

II. FUTURISMO PORTUGUÊS

Fontes Primárias:

- NEGREIROS, Almada (1988), *Obras Completas*, Vol. III - *Artigos no Diário de Lisboa*, IN-CM, Lisboa.
- (1990), *Obras Completas*, Vol. I - *Poesia*, (2.^a ed.), IN-CM, Lisboa.
- (1992), *Obras Completas*, Vol. V - *Ensaaios*, IN-CM, Lisboa.
- (1993), *Obras Completas*, Vol. VI - *Textos de Intervenção*, IN-CM, Lisboa.
- PESSOA, Fernando (1966), *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, Edições Ática, Lisboa.
- (1993 a), *Textos de Crítica e de Intervenção*, Edições Ática, Lisboa.
- (1993 b), *Pessoa Inédito* (coordenação de Teresa Rita Lopes), Livros Horizonte, Lisboa.
- (1994), *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, Edições Ática, Lisboa.
- (s/d), *Cartas a Armando Côrtes-Rodrigues*, (int. de Joel Serrão), Editorial Inquérito, Lisboa.
- SÁ-CARNEIRO, Mário (1992), *Cartas a Fernando Pessoa*, 2 vol.s, Edições Ática, Lisboa.
- (1985), *Poesias Completas*, Editora Orfeu, Porto.

Publicações Periódicas:

Centauro (ed. facsimilada), Contexto, Lisboa, 1982.

Orpheu (ed. facsimilada), Contexto, Lisboa, 1989.

Portugal Futurista (4.^a ed. facsimilada), Contexto, Lisboa, 1990.

Fontes Secundárias:

ALVARENGA, Fernando (1984), *A Arte Visual Futurista em Fernando Pessoa*, Editorial Notícias, Lisboa.

AMARAL, Ana Luísa (1990), “A *Cena do Ódio* de Almada-Negreiros e *The Waste Land* de T. S. Eliot”, in *Colóquio / Letras*, n.º 113-114, Janeiro-Abril, pp. 145-156.

BAGNO, Sandra (1995), “O Futurismo libertário na Índia portuguesa”, in *Jornal de Letras*, 26 de Abril, pp. 28-29.

BARREIRA, Cecília (1981), *Nacionalismo e Modernismo: de Homem Cristo Filho a Almada Negreiros*, Assírio e Alvim, Lisboa.

— (1984), “Almada: Deseja-se um Político do Século XX”, in *O Mundo de Almada (Jornal da Exposição)*, Lisboa.

CASTRO, E. M. de Melo e, (1980), *As Vanguardas na Poesia Portuguesa do Século Vinte*, Biblioteca Breve, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa.

CASTRO, Sílvio (1995), “Marinetti e Almada”, in *Jornal de Letras*, 26 de Abril, pp. 26-27.

COELHO, Joaquim-Francisco (1990), “Álvaro de Campos Louco Epiléptico”, in *Colóquio/Letras*, n.º 113-114, Janeiro-Abril.

D’ALGE, Carlos (1989), *A Experiência Futurista e a Geração de “Orpheu”*, Ministério da Educação, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa.

DIOGO, Américo Lindeza e Monteiro, Rosa Sil (1995), *Um Medo Por Demais Inteligente. Autobiografias Pessoaanas*, Angelus Novus, Braga e Coimbra.

FRANÇA, José-Augusto (1967), “No Cinquentenário do Futurismo em Portugal”, in *Colóquio*, n.º 44, Junho.

- (1986), *Amadeo & Almada*, Bertrand Editora, Venda Nova.
- (1991) *O Modernismo na Arte Portuguesa*, Biblioteca Breve, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa.
- GALHOZ, M.^a Aliete (1971), *Introdução a Orpheu 1*, Edições Ática, Lisboa.
- (1984), *Introdução a Orpheu 2*, Edições Ática, Lisboa.
- GERSÃO, Teolinda (1984), “Para o Estudo do Futurismo em Portugal”, in *Portugal Futurista* (3.^a ed. facsimilada), Contexto Editora, Lisboa.
- GIL, José (s/d), *Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações*, (trad. de Miguel Serras Pereira e Ana Luisa Faria), Relógio d’Água, Lisboa.
- GUIMARÃES, Fernando (1992), *Simbolismo, Modernismo & Vanguardas*, Lello & Irmão-Editores, Porto.
- INQUÉRITO (1984 a), “O Significado Histórico do «Orpheu»: 1915/1975”, in *Cadernos da Colóquio/Letras, Modernismo e Vanguarda*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, pp. 9-24.
- INQUÉRITO (1984 b), “Que pensa das relações entre os conceitos de «vanguarda ideológica» e «vanguarda literária» à luz da experiência actual”, in *Cadernos da Colóquio/Letras, Modernismo e Vanguarda*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, pp. 177-198.
- JÚDICE, Nuno (1982), “Da Afirmção Simbolista à Decadência”, introdução a *Centauro*, Contexto Editora, Lisboa.
- (1986), *A Era do “Orpheu”*, Editorial Teorema, Colecção Terra Nostra, Lisboa.
- (1990), “O Futurismo em Portugal”, in *Portugal Futurista* (edição facsimilada), Contexto, Lisboa.
- (1993), *Poesia Futurista Portuguesa (Faro 1916-1917)*, Vega, Lisboa.
- LISBOA, Eugénio (1980), *Poesia Portuguesa: do «Orpheu» ao Neo-Realismo*, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa.
- LOPES, Óscar (1987), *Entre Fialho e Nemésio; Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea*, Vol. II, IN-CM, Lisboa.
- LOPES, Teresa Rita (1971), “Pessoa, Sá-Carneiro e as Três Dimensões do Sensacionismo”, in *Colóquio/Letras*, n.º 4, Dezembro.

- (1984), “Pessoa e Pessanha: O Succedentismo e o Interseccionismo na Teoria e na Prática”, in *Poéticas do Século XX*, (Coordenação de M.^a Alzira Seixo), Livros Horizonte, Lisboa.
- LOURENÇO, Eduardo (1981), *Fernando Pessoa Revisitado; Leitura Estruturante do Drama em Gente*, Moraes Editores, Lisboa.
- (1990) “Suicidária Modernidade”, in *Colóquio/Letras*, n.º 117-118, Setembro-Dezembro.
- (1992), “Almada, Ensaísta?”, in Almada Negreiros, *Obras Completas*, Vol. V - *Ensaaios*, IN-CM, Lisboa.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro de, (1995), “«Mima-Fataxa» em dois tempos: uma leitura sinóptica de dois textos de Almada”, in *O Sexo dos Textos (e outras leituras)*, Caminho, Lisboa.
- MARGARIDO, Alfredo (1971), “La Pensée Politique de Fernando Pessoa”, *Bulletin des Études Portugaises*, t. XXXII, pp. 141-184.
- (1990), “O Cubismo Apaixonado de Mário de Sá-Carneiro”, in *Colóquio/Letras*, n.º 117-118, Set.-Dez., pp. 92-101.
- MARTINS, Fernando Cabral (1994), *O modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, Editorial Estampa, Lisboa.
- M McNAB, Gregory (1984), “Sobre duas «intervenções» de Almada Negreiros”, in *Cadernos da Colóquio/Letras, Modernismo e Vanguarda*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. (Publicado pela primeira vez em *Colóquio / Letras*, n.º 35, Janeiro de 1977).
- MOURÃO-FERREIRA, David (s/d), “Orpheu 1”, in *Hospital das Letras: Ensaaios*, IN-CM, Lisboa.
- NEVES, João Alves das (1987), *O Movimento Futurista em Portugal: Ensaaios*, 2.^a ed., Dinalivro, Lisboa.
- NOBRE, Gustavo (1990), “José «Pacheko»”, in *Portugal Futurista*, Contexto Editora, Lisboa.
- PEDRO, António (1994), “Pequena Informação a Propósito de José de Almada Negreiros”, in *Colóquio/Artes*, n.º 100, Março.
- QUADROS, António (1989), *O Primeiro Modernismo Português: Vanguarda e Tradição*, Publicações Europa-América, Lisboa.
- ROCHA, Clara (1985), *Revistas Literárias do Século XX em Portugal*, IN-CM, Lisboa.

- SAPEGA, Ellen W. (1992), *Ficções Modernistas: um Estudo da Obra em Prosa de José de Almada Negreiros*, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa.
- SARAIVA, Arnaldo (1984), *Introdução a Orpheu 3*, Edições Ática, Lisboa.
- SEABRA, José-Augusto (1985), *O Heterotexto Pessoaano*, Dinalivro, Lisboa.
- SENA, Jorge de (1984), "Orpheu", in *Fernando Pessoa & C.^a Heterónima (Estudos Coligidos 1940-1975)*, Edições 70, Lisboa.
- (1988 a), "Almada Negreiros Poeta", in Sena, Jorge de, *Estudos de Literatura Portuguesa - II*, Edições 70, Lisboa.
- (1988 b), "Poesia Portuguesa de Vanguarda: 1915 e hoje", in Sena, Jorge de, *Estudos de Literatura Portuguesa - III*, Edições 70, Lisboa.
- SILVA, Celina (1994), *Almada Negreiros. A busca de uma poética da ingenuidade*, Fundação Eng. António de Almeida, Porto.
- SILVESTRE, Osvaldo M. (1990), *A Vanguarda na Literatura Portuguesa: o Futurismo*, Coimbra, Faculdade de Letras (tese de mestrado).
- SIMÕES, João Gaspar (1980), *Vida e Obra de Fernando Pessoa; História duma Geração*, 4.^a edição, Livraria Bertrand, Amadora.
- SOUSA, M.^a Leonor Machado de (1975-76), "O Futurismo de «Portugal Futurista»", *Estratto da "Estudos Italianos em Portugal"*, n.º 38-39.
- STEGAGNO-PICCHIO, Luciana (1982), "Marinetti et le Futurisme Mental des Portugais", in *Présence de Marinetti: Actes du Colloque Internationale tenu à l'Unesco, L'Age d'Homme, Lausanne*, pp. 326-345.

III. OUTRAS REFERÊNCIAS

- ADMUSSEN, Richard L. (1968), "Nord-Sud and Cubist Poetry", in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Fall, pp. 21-25.
- BENJAMIN, Walter (1982), "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", in *Illuminations*, Fontana/Collins.
- BERGMAN, Pär (1982), "L'Esthétique de la vitesse: origines et première manifestation", in *Présence de Marinetti: Actes du Colloque Internationale tenu à l'UNESCO, L'Age d'Homme, Lausanne*, pp. 13-25.

- BERGONZI, Bernard (1986), *The Myth of Modernism and Twentieth Century Literature*, The Harvester Press, Brighton.
- BLUMENKRANZ, Noémie (1982), "Une poétique de l'héroïsme: l'esthétique de Marinetti", in *Présence de Marinetti: Actes du colloque International tenu à l'UNESCO, L'Âge d'Homme*, Lausanne, pp. 49-60.
- BOWNESS, Alan (1992), *Modern European Art*, Thames and Hudson, Golborne, Lancashire.
- BRADBURY, M. e McFarlane, J. (1991), *Modernism. A Guide to European Literature: 1890-1930*, Penguin Books, Harmondsworth.
- BERMAN, Marshall (1992 a), "Why Modernism still matters?", in Lash, Scott and Friedman, Jonathan (eds.), *Modernity & Identity*, Blackwell, Oxford, U.K. and Cambridge, U.S.A., pp. 33-58.
- (1992 b), "The Twentieth Century: The halo and the Highway" (from *All That is Solida Melts into Air*), in Brooker, Peter, (ed.), *Modernism / Postmodernism*, Longman, London and New York, pp. 74-81.
- BOHN, Willard (1994), "Gino Severini and Futurist Ideography: *Danzatrice = Mare*", in *M L N* (Italian Issue), (January), vol. 109, No. 1, pp. 27-48.
- BRIDGWATER, Patrick (1972), *Nietzsche in Anglosaxony*, Leicester University Press, Leicester.
- 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, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- (1992) *The Decline of Modernism*, (trans. by Nicholas Walker), Polity Press, Cambridge.
- CALINESCU, Matei (1977), *Faces of Modernity: Avant-garde, Decadence, Kitsch*, Indiana University Press, Bloomington and London.
- (1991), "Some Remarks on the Logic of Period Terms: Modernism, Late Modernism, Postmodernism", in *Dedalus – Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, n.º 1, Dezembro.
- CHACE, William M. (1973), *The Political Identities of Ezra Pound and T. S. Eliot*, Stanford University Press, California.

- CURI, Fausto (1982), "Una Stilistica della Materia: F. T. Marinetti e le «Parole in Liberta», in *Présence de Marinetti, L'Âge d' Homme*, Lausanne.
- DE MANN, Paul (1989), "Literary History and Literary Modernity", in *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, (2nd edition, revised), Routledge, London.
- DE MARIA, Luciano (1988), "Il ruolo di Marinetti nella costruzione del futurismo", in *Futurismo, Cultura e Politica*, (a cura di Renzo de Felice), Fondazione Giovanni Agnelli, Torino, pp. 33-47.
- (1994), *Marinetti e I futuristi*, (a cura di Luciano De Maria con la collaborazione di Laura Dondi), Garzanti.
- DE MICHELI, Mario (1991), *As Vanguardas Artísticas*, (trad. de Pier Luigi Cabra do original, *Le avanguardie artistiche del novecento*), Martins Fontes, São Paulo.
- DAVIES, Judy (1988), "The Futures Market: Marinetti and the Fascists of Milan", in Timms, E. and Collier, P., (eds.), *Visions and Blueprints: Avant-garde culture and radical politics in early twentieth-century Europe*, Manchester University Press, Manchester and St. Martin's Press, New York.
- DONDI, Laura (1994), "Una panoramica del futurismo italiano", in De Maria, Luciano (ed.), *Marinetti e I Futuristi*, Garzanti.
- DUARTE, João Ferreira (1989), *O Espelho Diabólico: Construção do Objecto da Teoria Literária*, Editorial Caminho, Lisboa.
- EAGLETON, Terry (1989), "Modernism, Myth, and Monopoly Capitalism", in *New From Nowhere*, 7 (Winter), 'The Politics of Modernism' (special issue).
- (1990), *The Significance of Theory*, Blackwell, Oxford.
- ECO, Umberto (1992), "Postmodernism, Irony, the Enjoyable", in Brooker, Peter (ed.), *Modernism/Postmodernism*, Longman, London and New York.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus (1971), "As Aporias da Vanguarda", in *Tempo Brasileiro*, n.º 26-27, Janeiro-Março.
- EYSTEINSSON, Astradur (1992), *The Concept of Modernism*, Cornell University press, Ithaca and London.

- FERNÁNDEZ, Perfecto Cuadrado (1994), *Modernidad y vanguardia en la poesía portuguesa contemporánea. Perspectiva histórica del surrealismo portugués*, Universitat de les Illes Balears, Palma (tese de Doutoramento).
- Ferreira, José Mendes (1979), *Antologia do Futurismo Italiano: Manifestos e Poemas* (organização, tradução, introdução e notas de José Mendes Ferreira), Editorial Vega, Lisboa.
- FERRAL, Charles T. (1991), *The Politics of Reactionary Modernism before the Great War: T. E. Hulme, Wyndham Lewis, Ezra Pound and the 'New Age' Circle*, National Library of Canada, (PhD, University of Toronto).
- FOSTER, Hal (1983), "Postmodernism: A Preface", in Foster, Hal (ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Washington.
- GASSET, Ortega y (1972), *The Dehumanization of Art: And Other Essays on Art, Culture and Literature*, Princeton University Press, Princeton.
- GREENBERG, Clement (1973), "Avant-Garde and Kitsch", in *Art and Culture*, Thames & Hudson, London, pp. 3-21.
- HABERMAS, Jürgen (1981), "Modernity versus Postmodernity", *New German Critique*, 22, Winter.
- HARVEY, David (1989), *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Basil Blackwell, Oxford.
- HASSAN, Ihab (1983), *The Dismemberment of Orpheus*, The University of Wisconsin Press, Madison.
- HODIN, J. P. (1967), "The Aesthetics of Modern Art", in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Winter, pp. 181-86.
- HOFSTÄTTER, Hans H. (1984), *Arte Moderna: Pintura, Gravura e Desenho* (no original *Malerei und Graphic der Gegenwart*), Editorial Verbo, Lisboa.
- HUTCHEON, Linda (1989), *The Politics of Postmodernism*, Routledge, London and New York.
- HUYSEN, Andreas (1986), *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis.
- HYDE, G. M. (1991), "Russian Futurism", in Bradbury, M. e McFarlane, J. (eds.), *Modernism. A Guide to European Literature: 1890-1930*, Penguin Books, Harmondsworth.

- JAMESON, Fredric (1992), "Postmodernism and Consumer Society", in *Modernism/Postmodernism*, Brooker, Peter (ed.), Longman, London and New York.
- JOŠIPOVICI, Gabriel (1987), *The Lessons of Modernism and Other Essays*, MacMillan Press, London.
- KRAUSS, Rosalind E. (1985), *The Originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths*, the MIT Press, Cambridge, Massachusetts and London.
- KRISTEVA, Julia (1984), "The Ethics of Linguistics", in *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, Basil Blackwell, Oxford, pp. 23-35.
- LEFÈBVRE, Henri (1973), "Da literatura e da arte modernas consideradas como processos de destruição e de autodestruição da arte", in *Literatura e Sociedade*, Editorial Estampa, Lisboa.
- LEVENSON, Michael H. (1984), *A Genealogy of Modernism. A Study of English Literary Doctrine 1908-1922*, Cambridge University press, Cambridge, London, New York, New Rochelle, Melbourne, Sydney.
- LISTA, Giovanni (1988), *Les Futuristes*, Henri Veyrier, Paris.
- (1995), "Introdução" a *O Futurismo*, Hiena Editores, Lisboa.
- LODGE, David (1986), "Modernism, Antimodernism and Postmodernism" (pp. 3-16) and "Historicism and Literary History: Mapping the Modern Period" (pp. 68-75), in *Working with Structuralism: Essays and Reviews on Nineteenth- and Twentieth-century Literature*, Ark Paperbacks, London, Boston and Henley.
- LONG, Michael (1988), "The Politics of English Modernism: Eliot, Pound, Joyce", in Timms, Edward and Collier, Peter (eds.), *Visions and Blueprints: Avant-garde culture and radical politics in early twentieth-century Europe*, Manchester University Press, Manchester and St. Martin's Press, New York.
- LYOTARD, Jean-François (1984), *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, (trans. by Régis Durand), University of Minnesota Press, Minneapolis.
- (1992), *The Postmodern Explained to Children*, Turnaround, London.
- MANN, Paul (1991), *The Theory-Death of the Avant-garde*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis.

- MARINETTI, F. T. (1995), *O Futurismo*, (trad. de António Moura), Hiena Editora, Lisboa.
- McHALE, Brian (1987), *Postmodernist Fiction*, Methuen, London and New York.
- MOSSE, George L. (1988), "Futurismo e culture politiche in Europa: una prospettiva globale", in *Futurismo, Cultura e Politica* (a cura de Renzo De Felice), Fondazione Giovanni Agnelli, Torino, pp. 13-31.
- NICHOLLS, Peter (1995), *Modernisms. A Literary Guide*, MacMillan, London.
- NIETZSCHE, F. (1988), *A Origem da Tragédia*, Guimarães Editores, Lisboa.
- (1991), *Assim Falava Zaratustra*, (trad. de Alfredo Margarido), Guimarães Editores, Lisboa.
- PERLOFF, Marjorie (1986), *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant-Guerre, and the Language of Rupture*, The University of Chicago Press, Chicago and London.
- PODESTÁ, Guido A. (1991), "An Ethnographic Reproach to the Theory of the Avant-Garde: Modernity and Modernism in Latin America and the Harlem Renaissance", in *M L N* (Hispanic Issue), (March), vol. 106, No. 2, pp. 395-422.
- POGGIOLI, Renato (1968), *The Theory of the Avant-Garde* (translated from the Italian by Gerald Fitzgerald), The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London, England.
- PULLEGA, Paolo (1988), "La Forme Historique de L'avant-garde", in *Vitalité et Contradictions de L'Avant-garde: Italie-France 1909-1924* (textes réunis para Sandro Briosi et Henk Hillenaar), Librairie José Corti.
- QUINONES, Ricardo J. (1985), *Mapping Literary Modernism: Time and Development*, Princeton University Press, Princeton.
- RAWSON, Judy (1991), "Italian Futurism", in Bradbury, M. and McFarlane, J. (eds), *Modernism. A Guide to European Literature: 1890-1930*, Penguin Books, Harmondsworth.
- SANGUINETI, Edoardo (1972), *Ideologia e Linguagem* (introd. de Arnaldo Saraiva), Portucalense Editora, Porto.
- (1973), "Sociologia da Vanguarda", in *Literatura e Sociedade*, Editorial Estampa, Lisboa, pp. 13-23.

- SCHWARTZ, Stanford (1988), *The Matrix of Modernism: Pound, Eliot and Early Twentieth-Century Thought*, Princeton University Press, Princeton.
- SONTAG, Susan (1994), "The Aesthetics of Silence", in *Styles of Radical Will*, Vintage, London.
- TORRE, Guillermo (s/d), *História das Literaturas de Vanguarda* (do original, *Historia de las Literaturas de Vanguardia*), vols. I e II, Editorial Presença, Lisboa e Livraria Martins Fontes, Santos, Brasil.
- TIMMS, Edward and Collier, Peter (eds.) (1988), *Visions and Blueprints. Avant-garde Culture and radical politics in early twentieth-century Europe*, Manchester University Press, Manchester and St. Martin's Press, New York.
- WHITE, John J. (1990), *Literary Futurism: Aspects of the First Avant-Garde*, Clarendon Press, Oxford.
- WILLIAMS, Raymond (1988), "The Politics of the Avant-Garde", Introduction to Timms, E. and Collier, P. (eds.), *Visions and Blueprints. Avant-garde culture and radical politics in early twentieth-century Europe*, Manchester University Press, Manchester and St. Martin's Press, New York.
- (1989), "When Was Modernism?", in *New Left Review*, 175.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	13
I. VANGUARDA: DEFINIÇÃO DE UM CONCEITO	19
1. Modernismo e vanguarda	20
2. A teoria da vanguarda de Renato Poggioli	29
3. Da vanguarda política às políticas da vanguarda (artístico-literária)	34
4. A vanguarda e o retorno da arte à praxis social	40
5. A falência do projecto da vanguarda	47
II. VANGUARDA INGLESA: O VORTICISMO DA REVISTA <i>BLAST</i>	51
A. GÉNESE DO VORTICISMO	51
1. Alguns dados históricos	51
2. O Vorticismo como vanguarda europeia	57
2.1. Presença de Marinetti e dos futuristas em Inglaterra	60
2.2. Influências continentais: Cubismo e Futurismo	63
3. T. E. Hulme: uma nova teoria estética	68
4. Nietzsche: da influência e negação	75
B. <i>BLAST</i> : OS MANIFESTOS DO VORTICISMO	78
1. Primeiro manifesto: <i>Long Live the Vortex!</i>	79
2. O Futurismo do manifesto <i>Blast/Bless</i>	82
3. Arte vorticista e “Anglo-Saxon genius”	84
4. Vortex Pound e Vortex Gaudier-Brzeska	90

III. A VANGUARDA EM PORTUGAL: DE <i>ORPHEU</i> AO <i>PORTUGAL FUTURISTA</i>	95
A. DA VANGUARDA EM PORTUGAL	95
1. A geração de <i>Orpheu</i>	96
2. As novas correntes estéticas: o Paúlismo, o Interseccionismo e o Sensacionismo	103
3. O Futurismo português e o <i>Portugal Futurista</i>	114
4. Almada Negreiros: do Sensacionismo ao Futurismo	121
B. OS MANIFESTOS DO FUTURISMO PORTUGUÊS	128
1. Manifesto Anti-Dantas: invectiva satírica	128
2. Os manifestos-propaganda: <i>Manifesto da Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso</i> e <i>Os Bailados Russos em Lisboa</i>	133
3. <i>Ultimatum Futurista</i> : para a criação da “pátria portuguesa do século XX”	137
4. <i>Ultimatum</i> de Álvaro de Campos: “de costas para a Europa” para a criação da nova sociedade do século XX	143
CONCLUSÃO	151
BIBLIOGRAFIA	157

COMPOSTO, IMPRESSO E BROCHADO
NAS OFICINAS GRÁFICAS DE BARBOSA
& XAVIER, LIMITADA • 4700 BRAGA

