

**FERNANDO ALVARENGA**

**A  
Arte Visual  
Futurista  
em  
FERNANDO PESSOA**

**Prémio Literário  
«DIÁRIO DE NOTÍCIAS»**



**EDITORIAL NOTÍCIAS**

Shi



60984 81800

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS  
**BIBLIOTECA**



23350

FERNANDO ALVARENGA

X

66  
33



A ARTE VISUAL  
FUTURISTA  
EM  
FERNANDO PESSOA



Edição N.º 104007-484  
Editor: Estúdios Gráficos  
Editorial Notícias - BPN  
© Fernando Pessoa (Notícias e «Capitais»)  
a língua portuguesa em Paris, 103  
reservados por Lisboa  
Editorial Notícias - BPN  
Depósito Legal N.º 4731/84  
Impressor: Empresa Pública dos Jornais  
Notícias da BPN

A ARTE VISUAL  
FUTURISTA  
EM  
FERNANDO PESSOA

3350





<b>Capa:</b>	<b>Edição N.º 104007-484</b>
Estúdios Gráficos	<b>Editor:</b>
da Editorial Notícias	Editorial Notícias - EPNC
© <i>Fernando Alvarenga</i>	(Empresa Pública dos Jornais
Direitos para	«Notícias» e «Capital»)
a Língua Portuguesa	Rua Rodrigues Faria, 103
reservados por	1300 Lisboa
Editorial Notícias - EPNC	<b>Depósito Legal N.º 4731/84</b>
(Empresa Pública dos Jornais	<b>Composto e impresso:</b>
«Notícias» e «Capital»)	Oficinas Gráficas da EPNC

FERNANDO ALVARENGA

FERNANDO ALVARENGA

Diplomado em História pela Faculdade de Letras da Uni-  
versidade de Lund, e tendo desenvolvido pesquisas e  
reflexões sobre a história da arte, a história e an-  
golan, de que se afirmou com a escrita de alguns tra-  
balhos de indole  
pioneiro em  
Arte) pela Faculdade de  
com uma dissertação sobre  
José Rêgo da  
de  
Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de  
Lisboa, e tendo-lhe sido conferido o Grau de Mestrado  
pela sua obra de investigação e reflexão histórico-estética  
Os Afluentes do Neo-Realismo Visual Português, con-  
ferido pelo Conselho Nacional de Investi-  
gação Científica em 1983, período em que ultimou  
o Mestrado, e em que proficua comu-  
nicou nos Escritos dos Escritores Portugueses e  
conferências na Escola de Belas-  
Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Ho-  
rizonte, e na Faculdade de Letras da Universidade  
Paulista de Filosofia e Letras da Universidade  
do Estado do Rio de Janeiro, e em outras  
consciência estética de Fernando Pessoa relativamente à  
arte visual futurista.  
Produzidas ainda nos últimos anos, as obras  
tem no livro "Comunidade, Pessoa e Depois"  
«A Socialização da Arte em Fernando Pessoa» uma  
Professora no ensaio

# A ARTE VISUAL FUTURISTA EM FERNANDO PESSOA



EDITORIAL NOTÍCIAS

23350

Shi

## FERNANDO ALVARENGA

## FERNANDO ALVARENGA

Diplomado em História pela Faculdade de Letras da Universidade de Luanda, aí tendo desenvolvido pesquisas e reflexões sobre, privilegiadamente, a arte africana e angolana, de que se afirmou com a escrita de alguns trabalhos de índole estética, sobretudo.

Licenciado em História (pré-especialização de História da Arte) pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, com uma dissertação-seminário intitulada «A Estética de José Régio na 'Presença'».

Pós-Graduado em História da Arte pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, aí tendo-lhe sido conferido o Grau de Mestrado pela sua obra de investigação e reflexão histórico-estética «Os Afluentes do Neo-Realismo Visual Português».

Equiparado a Bolseiro do Instituto Nacional de Investigação Científica, de 1980 a 1983, período em que ultimou aquela dissertação de Mestrado, e em que proferiu comunicações no II Congresso dos Escritores Portugueses e, em Setembro de 1983, conferências na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, na Faculdade Padre Manoel da Nóbrega, São Paulo, e no Instituto de Filosofia e Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, quase todas abordando a consciência estética de Fernando Pessoa relativamente à arte visual futurista.

Produzidas ainda nos âmbitos daquela Bolsa do I.N.I.C., tem no prelo os livros «Columbano, Pessoa e Depois» e «A Socialização da Arte em Fernando Pessoa».

Professor no ensino secundário oficial português.

## PREFÁCIO

«Englobar os colaboradores de *Orpheu* no futurismo é nem sequer saber dizer disparates, o que é lamentabilíssimo. No 2.º número de *Orpheu* virá colaboração realmente futurista, é certo. Então se poderá ver a diferença, se bem que seja não literária mas pictural essa colaboração. São quatro quadros que emanam da alta sensibilidade moderna do meu amigo Santa-Rita Pintor.»

ALVARO DE CAMPOS, 1915

«O cubismo, o futurismo e outros ismos menores têm-se tornado bem conhecidos e muito falados por se haverem originado nos centros aceites da cultura europeia. O sensacionismo, que é muito mais interessante, um movimento muito mais original e atraente do que aqueles outros, continua desconhecido por haver nascido longe desses centros.»

FERNANDO PESSOA, 1916

«Amadeu de Sousa-Cardoso é a primeira descoberta de Portugal na Europa do século XX.»

JOSÉ DE ALMADA NEGREIROS, 1916

«Sou impressionista, cubista, futurista, abstraccionista? De tudo um pouco.»

AMADEU DE SOUSA-CARDOSO, 1916

«Santa-Rita Pintor é em Portugal a mais completa síntese desta época de estranhas manifestações, que Picasso surpreendeu no seu alvorecer.»

BETTENCOURT-REBELO, 1917

FERNANDO ALVARENGA

Diplomado em História pela Faculdade de Letras da Universidade de Luanda, aí tendo desenvolvido pesquisas e reflexões sobre, privilegiadamente, a arte africana e angolana, de que se afirmou com a escrita de alguns trabalhos.

«Santa-Rita Pintor a conçeu en syntèse la réalisation intégrale de toute la théorie futuriste sur la vie.»

RAUL LEAL, 1917

«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.»

JOSÉ DE ALMADA NEGREIROS, 1917

«O Super-homem será, não o mais livre, mas o mais harmónico.»

ALVARO DE CAMPOS, 1917

«Há quem persista em que *Orpheu* foi início de um epocal das 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. [...] Cinco séculos depois *Orpheu* fez o segundo encontro português das letras e da pintura.»

JOSÉ DE ALMADA NEGREIROS, 1965

## PREFÁCIO

O presente ensaio começa por situar Fernando Pessoa num contexto em que as artes visuais vanguardistas coexistem com as literárias, a incrustar-lhes dialogicamente os aspectos que mais peculiarmente as definem. Trata-se, neste caso, do Futurismo e, necessariamente, do Cubismo, expressões que de Paris chegam e se introduzem nas de Pessoa, embora a partir de condições entretanto criadas e desenvolvidas na original «plasticidade» paulica. Desse encontro se oferece notícia no capítulo I, com um inventário de factos ocorridos entre 1914 e 1917, ainda que ligados, por acordo conjuntural, a 1912. Mas nem sempre tais factos aparecem tratados com idêntica focagem, dependendo a diferença principalmente de dois factores: 1) de um relacionamento tanto quanto possível orientado para abranger e significar valores eventuais de Fernando Pessoa e do seu grupo; 2) e de um precário conhecimento e compreensão que ainda hoje em Portugal continua a ter-se do Futurismo, nomeadamente das suas expressões plásticas e do serviço que de modos variados prestaram à formação do Futurismo possível que foi então o da nossa arte literária e particularmente o que em Pessoa se plasmou. Decorre mais do segundo que do pri-

meiro destes factores a inclusão no capítulo I de um roteiro de «Portugal Futurista» (o pólo final daquele inventário), bem como no capítulo IV de um encadeamento dos passos mais necessários a um conhecimento plástico do Cubismo e do Futurismo. Dos mais necessários, que não de todos, sublinhe-se, até porque outros, sob um equilíbrio distributivo, se lhes sucedem em capítulos ulteriores, nomeadamente no V, a complementá-los. Mas enquanto o leitor pode aceitar com menos discordância aquelas inclusões e a metodologia subjacente, tanto mais que do teor delas e dos cotejos que levantam podem ficar mais abertas as vias para entender-se os «futurismos» de Pessoa, já a mesma aceitação pode não chegar relativamente à privilegiação concedida naquele roteiro aos textos de Almada Negreiros. O autor julga, porém, que esse reparo não deve colocar-se em relação ao cotejo com Pessoa, até porque o único texto que aí o representa — «Ultimatum» — não deixa de ser objecto, ao longo do ensaio, não só de várias e pontuais abordagens, mas até de um capítulo a ele consagrado, o VII. Daí que o reparo possível deva reduzir-se apenas ao que decorre do confronto com os restantes colaboradores de «Portugal Futurista». E com isto julga o autor ficar suficientemente justificada aquela privilegiação, na medida em que não sejam esquecidos os superiores desenvolvimentos de caracterização cubo-futurista dos textos que Almada aí publica, nem extrinsecamente a circunstância de ele ter constituído um traço de união muito íntimo, não só entre os «modernistas» plásticos de Lisboa e os «modernistas» plástico-literários de «Orpheu», mas também entre estes e os do grupo nortenho em que pontificavam os Delaunays e Amadeu de Sousa-Cardoso.

Enquanto por um lado o capítulo II procura conduzir o leitor à «plasticidade» paúlca e às razões que segundo o autor lhe interrompem o processo, e pelas quais outras

*expressões de «plasticidade» lhe sucedem, o III tenta, por outro lado, oferecer-lhe a trajectória de motivação futurista que foi a de Fernando Pessoa. O texto que a este corresponde abrange, embora de outro modo, a área dos capítulos seguintes, pelo que o autor hesitou entre a decisão de integrá-lo aqui ou a de permitir-lhe apenas a função de sequência discursiva que mormente exerce noutra obra, para a qual fora, de resto, elaborado (1). Como se verifica, venceu a decisão de incluir o texto neste contexto, o que logo lhe confere o atributo de outro. Aqui um atributo de natureza pedagógico-científica, até porque objectivos gestaltistas se veiculam no papel de relativa introdução que acumula e desempenha.*

*Sobre os demais capítulos, importa avisar que eles procuram acompanhar a progressão estética de Fernando Pessoa no percurso prático e teórico sensacionista, e prevenir que da poesia desse percurso apenas se mostram ao leitor os passos de sabor futurista considerados suficientes e ajustados a pontuais ilustrações. Isto sem prejuízo do rigor, — o mesmo rigor que por outro lado convida o autor a não apresentar em termos simplesmente ideográficos alguns passos auto-interpretativos de Pessoa, sobretudo os que signifiquem pontos enredadamente fulcrais do seu pensamento, como os que, por exemplo, explicam a complexidade fenoménica das sensações, e dos quais o capítulo VI se ocupa.*

*Resta deixar registado que entre os autores da bibliografia consultada são dignos de especial destaque, sobre Pessoa, Georg Rudolf Lind, Jacinto do Prado Coelho e Maria Aliete Galhoz, e, sobre as artes plásticas, José-Augusto França, especialistas cujas pesquisas e reflexões em tais sentidos muito contribuíram para a feitura e desenvolvimento do presente ensaio.*

(1) Fernando Alvarenga, *Columbano, Pessoa e Depois*, no prelo.

expressões de plasticidade. Os sucedem, o III tenta, por  
 outro lado, oferecer-lhe a interpretação de motivação. Já  
 esta, que faz a desferência Pessoa. O texto que a este  
 corresponde abrange, embora de outro modo, a área dos  
 seguintes seguintes pelo que o autor hesita entre a de-  
 sonda de integrá-lo e a de permitir-lhe apenas a fun-  
 ção de sequencia discursiva que momentos exerce. Não  
 obra, para a qual fora de resto, elaborado (1). Como se  
 verificava, a decisão de incluir o texto neste contexto,  
 o que logo lhe confere o atributo de outro. Assim, um ar-  
 tigo de natureza pedagógica-científica, de porque objec-  
 tivos gestálticos se relacionam no papel de relativa in-  
 dução que assumem e descrevem.

Sobre os demais capítulos, importa avisar que eles  
 procuram acompanhar a progressão estática de Pessoa  
 Pessoa no percurso prático e teórico sensorialista, e pre-  
 vem que da poesia desse percurso apenas se mostram  
 ao leitor os passos de sabor futurista considerados suf-  
 cientes e ajustados a pontuais ilustrações. Isto sem pre-  
 juízo do rigor, — o mesmo rigor que por outro lado con-  
 vida o autor a não apresentar em termos simplesmente  
 ideológicos alguns passos auto-interpretativos de Pessoa,  
 sobretudo os que significam pontos crucialmente jul-  
 gados do seu pensamento, como os que, por exemplo,  
 explicam a complexidade fenomenológica das sensações, e dos  
 quais o capítulo VI se ocupa.

Resta deixar registado que entre os autores da bibli-  
 grafia consultada são dignos de especial destaque, sobre  
 Pessoa, Georg Rudolf Lind, Jacinto do Prado Coelho e  
 Maria Alzate Galhor, e sobre as artes plásticas, José An-  
 gustino França, especialistas cujas pesquisas e reflexões em  
 tais sentidos muito contribuíram para a feitura e desen-  
 volvimento do presente ensaio.

Engagem por um por enquanto.

(1) Fernando Alencar, Colimano, Pessoa e Depois, no prelo.

## CONTEXTUALIZAÇÃO

### 1.1 DE «PARIS» AO FUTURISMO PLÁSTICO E LITERÁRIO EM PORTUGAL

Desde 1912, principalmente, que em Lisboa se reuniam, por dois ou três cafés da baixa, alguns jovens escritores, interessados que estavam em sacudir da arte literária portuguesa as rugas do passado, para o que procuravam apoiar-se no que sabiam vir acontecendo «lá fora», nomeadamente em Paris. Eram eles, entre outros, Fernando Pessoa, José de Almada Negreiros e Mário de Sá-Carneiro, constituindo assim o primeiro germe realmente significativo de uma estética nova a objectivar-se nas artes literárias e visuais em Portugal.

Mas porquê também nas artes visuais? As respostas começam por abrir-se de certas motivações possíveis e próximas. Quais, por exemplo? Inicialmente, uma «Exposição Livre», na qual em 1911 alguns jovens pintores portugueses se tinham feito representar em Lisboa com obras enviadas de Paris, onde como bolseiros as realizaram a ultrapassar finalmente o Naturalismo, se bem que atra-

vés de evocações impressionistas, ainda. E, seguida e sucessivamente, uma «I Exposição dos Humoristas» em 1912, uma «II Exposição dos Humoristas» em 1913, uma Exposição Individual de Almada Negreiros também em 1913 — este um discurso plástico a progredir em Lisboa para o «Salão da Primavera», promovido em 1914 pela SNBA (Sociedade Nacional de Belas Artes), e de cuja qualidade pictural resultaria pela primeira vez a designação de «modernistas» aplicada a artistas portugueses, designação logo de resto confirmada na «I Exposição dos Humoristas e Modernistas», levada a efeito em 1915 no Porto, como que num corolário conclusivo.

Embora nos trabalhos enviados àquela inicial «Exposição Livre» não ecoasse ainda o vanguardismo europeu e muito menos o da vertente cubo-futurista, assinalou-se contudo em alguns deles o início, ainda que ténue, da facção mais vulgar do nosso «modernismo», da qual em 1915 Almada Negreiros e Eduardo Viana se destacavam já como os seus mais significativos representantes. Sublinhe-se, a propósito, que Almada foi em 1913 objecto de opiniões amplamente encomiásticas em artigo assinado em «A Águia» por Fernando Pessoa (1). E com isto se prova que o grupo literário em que germinava «Orpheu» não vivia alheio às artes plásticas portuguesas. E muito menos às notícias (mais, talvez, do que às próprias expressões) de obras literárias e de opinião estética de Guillaume Apollinaire, Blaise Cendrars, Marinetti, e pictóricas de Matisse, Picasso, Marcel Duchamp, sobretudo, e de modo menos pessoal às que aludissem à tríade de sequências constituída pelo Fauvismo, o Cubismo e o Futurismo.

Eis-nos assim perante dois conjuntos, um de natureza literária, *sobretudo*, o outro de natureza plástica, *sobretudo*, ou, se quisermos, perante um contexto plástico-literário, na medida, pelo menos, em que o plástico vinha

correndo, centripetamente, no literário, a caminho da relativa e *plasmática* fusão que em 1915 se apresentaria em «Orpheu». A respeito desta sublinhada predominância de uma expressão sobre a outra, como se ambas participassem da mesma constelação artística, torna-se oportuno lembrar que então as artes literárias começavam em alguns meios vanguardistas a «plasticizar-se», enquanto por sua vez algumas artes visuais começavam a perder a tradicional obediência mimética relativamente aos aspectos visíveis da natureza, no encalço de a assumirem como «signo», tal como por exemplo se documenta prenunciativamente na ilustração de capa do primeiro número de «Orpheu», devida a José Pacheko. Motivado aliás por essas relativas osmotizações para-sígnicas é que José de Almada Negreiros viria a dizer que «Orpheu», mais do que «início de um epocal das letras», terá sido «a consequência do encontro das letras com a pintura» (2). <sup>sup</sup>

Foi com efeito deste «encontro» que o Cubismo e o Futurismo passaram a ter «razões» para emergir na consciência estética de Fernando Pessoa, desde Março de 1913, pelo menos, data a partir da qual Pessoa veio recebendo regularmente cartas de Mário de Sá Carneiro, o companheiro que de Paris lhe contava o que vinha sabendo e pensando acerca desses *ismos*, e de Picasso, e de Marinetti, e muito particularmente de Amadeu de Sousa-Cardoso e Santa-Rita Pintor, jovens pintores portugueses que ali estagiavam a praticar aquelas expressões.) O facto de Mário de Sá-Carneiro ter dito não gostar dos quadros que de Amadeu observara em Paris (3), provavelmente cubistas e futuristas (4), nem pessoalmente de Santa-Rita Pintor (5), nem decerto das expressões futuristas que de um modo geral aí vinha conhecendo, não lhe retirava o interesse pelo Futurismo, nomeadamente por alguns dos seus caracteres mais típicos, e a tal ponto que podemos abertamente considerá-lo um traço de união entre o Futu-

rismo visual e literário de Paris e o possível Futurismo literário de Fernando Pessoa.

Mas outros veículos de Futurismo subsequentemente chegaram, empurrados pelo eclodir da guerra: o regresso a Portugal de Mário de Sá-Carneiro, Santa-Rita Pintor e Amadeu de Sousa-Cardoso, em 1914, seguindo-se-lhes a chegada dos esposos Delaunays, em 1915, este o ano em que se publicaram os dois números de «Orpheu», pelo que destes celebrados pintores do Abstraccionismo cubo-futurista não falam as suas páginas. Nem de Amadeu de Sousa-Cardoso, aliás. E isto devido sobretudo ao facto de em dois grupos estes artistas se terem dividido: Mário de Sá-Carneiro e Santa-Rita Pintor em Lisboa, juntos de Fernando Pessoa; Amadeu de Sousa-Cardoso e os Delaunays no Porto (mais precisamente Amadeu em Amarante, e os Delaunays em Vila do Conde). Releve-se a propósito que até 1917 (ano em que os Delaunays se retiraram) Amadeu de Sousa-Cardoso e aqueles desenvolveram ali a camaradagem pessoal e artística encetada em Paris, convívio em que se integravam com frequência José de Almada Negreiros e Eduardo Viana, estes a beberem-lhes os primeiros sinais futuristas de que imbuiriam a sua pintura. Deste modo, se Amadeu e os Delaunays não apareceram nas páginas de «Orpheu», viriam a fazê-lo já em 1917 nas de «Portugal Futurista», os Delaunays como referentes, Sousa-Cardoso como ilustrador, inscrevendo-se assim nessa revista de número único o encontro do grupo futurista do Porto com o de Lisboa, ou seja, com a parte que do grupo de «Orpheu» restava (depois de ter falecido, em 1916, Sá-Carneiro): Almada Negreiros, José Pacheco (também regressado em 1914 de Paris), Santa-Rita Pintor, Raul Leal e, com o seu heterónimo Álvaro de Campos, Fernando Pessoa.

Note-se que o primeiro número de «Orpheu» aparecido em fins de Março de 1915, apenas insere com sinais futu-

ristas a «Ode Triunfal», de Alvaro de Campos, acerca da qual Mário de Sá-Carneiro tinha observado, em Julho de 1914, numa carta de Paris: «Não tenho dúvidas em assegurar-lo, meu amigo, você acaba de escrever a obra-prima do futurismo. Porque, apesar de talvez não pura, escolarmente futurista — o conjunto da obra é absolutamente futurista» (6). Mas porquê em «Orpheu» aquele tão desacompanhado aceno futurista? E a questionação pode compreender, por exemplo, o tempo de gestação desse primeiro número de «Orpheu», a presença pessoal, em tal tempo, de todos os seus colaboradores principais já em Lisboa, e a seguinte colaboração de sabor futurista que se instala hegemonicamente em «Orpheu 2», saído em Julho do mesmo ano: «Poemas sem Suporte», dedicados «a Santa-Rita Pintor», de Mário de Sá-Carneiro, em que se destaca «Manicure», datado de «Lisboa — Maio de 1915»; «Atelier», «novela vertígica», de Raul Leal, datada de «Janeiro de 1913»; «Ode Marítima», de Alvaro de Campos, dedicada «a Santa-Rita Pintor», sem indicação de data; «Chuva Oblíqua», «poemas interseccionistas», de Fernando Pessoa, datados de «8 de Março de 1914»; e as seguintes reproduções de obras de Santa Rita Pintor: «Estojo científico de uma cabeça + aparelho ocular + sobreposição dinâmica visual + reflexos de ambiente × luz» — «(SENSIBILIDADE MECÂNICA)», datado de «PARIS ANO 1914»; «Compenetração estática interior de uma cabeça × complementarismo congénito absoluto» — «(SENSIBILIDADE LITOGRAFICA)», datada de «PARIS ANO 1913»; «Síntese geometral de uma cabeça × infinito plástico de ambiente × transcendentalismo físico» — «(SENSIBILIDADE RADIOGRAFICA)», datada de «PARIS ANO 1913»; e «Decomposição dinâmica de uma mesa + estilo do movimento» — «(INTERSECCIONISMO PLÁSTICO)», datada de «PARIS ANO 1912».

Não cabe aqui tratar a natureza íntima de cada um destes trabalhos, cabendo porém sublinhar a presença «dominadora» de Santa-Rita Pintor, quer como artista futurista representado, quer como personalidade distinguida através das dedicatórias que lhe consagravam Alvaro de Campos e Mário de Sá-Carneiro — este a mudar positivamente em Lisboa a opinião menos favorável que de Paris manifestara a Fernando Pessoa a respeito do mesmo pintor (7). Foi de resto com esta reconhecida «força» em «domínio» que Santa-Rita Pintor continuou a disparar-se, guindando-se no encaço de, mais do que repeti-la, «multiplicá-la», quer para distendê-la através de uma «acção» directa, ainda que aparentemente passiva, como na «I Conferência Futurista de José de Almada Negreiros», e como em «Portugal Futurista», como veremos, quer através de uma «acção» indirecta, ou oculta, como decerto nas Exposições de Amadeu de Sousa-Cardoso no Porto e Lisboa em 1916, para o que de algum modo não deixou de trabalhar, ao lado porém de Almada Negreiros, a quem inspirava, não, talvez, e de modo maior, pela arte em si, mas sem dúvida pela «acção» ideológica de «épater le bourgeois».

Desta estreita relação é que por certo resultou o «Manifesto da Exposição de Amadeu de Sousa-Cardoso», assinado por «José de Almada Negreiros Poeta Futurista» (8), datado de 12 de Dezembro de 1916 e distribuído na «Liga Naval de Lisboa» onde a dita Exposição tinha lugar desde 4 de Dezembro, data em que «O Dia» publicava opiniões de Amadeu acerca do Futurismo em geral. Mas, por instigação, acerca também da sua própria personalidade artística: «Sou impressionista, cubista, futurista, abstraccionista? De tudo um pouco» (9). Contudo, Amadeu «era» ainda, acentue-se, o que Almada lhe *via*, segundo o Manifesto: por exemplo, «o detentor da apologia, o que me possui em tatuagem azul na sensibilidade,

o amante preferido da luxúria e do vício». E mais: Amadeu de Sousa-Cardoso era «a primeira descoberta de Portugal na Europa do século XX». Mas *que* descoberta, afinal? E Almada acudia: «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 para a Índia é menos importante que a Exposição de Amadeu de Sousa-Cardoso na Liga Naval de Lisboa» (10). E com este juízo pretendia-se, mais do que «épater le bourgeois», acordá-lo para a verificação desta verdade evidente: estar a arte portuguesa de Amadeu, pela primeira vez em Portugal desde os chamados «Painéis de São Vicente», em acordo simultâneo com a arte mais dianteira da Europa.

Em Abril de 1917, foi apresentada em Lisboa, no Teatro da República (hoje de S. Luís), a «1.ª Conferência Futurista de José de Almada Negreiros», intitulada «Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX», precedida pela apresentação, feita por Almada, do «futurista Santa-Rita Pintor que o público recebeu com uma ovação unânime» (11), e seguida imediatamente da leitura, também por Almada Negreiros, do «Manifesto Futurista da Luxúria», de Valentine de Saint-Point, e dos Manifestos «Music-Hall» e «Tuons Le Claire de Lune», de Marinetti. Tratava-se, para além do mais, de reanimar o «escândalo» de «Orpheu», como de resto se tinha já feito em 1916 com a publicação do «Manifesto Anti-Dantas», assinado por «José de Almada Negreiros, poeta de Orpheu, futurista e tudo» (12). E realmente de «escândalo» se tratou, afinal, esta apresentação do Futurismo *ao vivo*, até pela «espontânea e tremenda pateada» com que os assistentes em geral receberam a entrada de Almada Negreiros no palco, e até pela «gargalhada, símbolo sonoro da imbecilidade», a que não resistiam «os chefes políticos presentes», sempre que «a ideia» dos manifestos lhes «era

evidentemente rival» (13). Mas «escândalo» ainda, e sobretudo, pelos objectivos ali alcançados, e de que Almada nos deixaria testemunho, sete meses depois, nas páginas de «Portugal Futurista»: «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 dúvida de todas as revelações a que é mais distante de Portugal» (14).

A revista «Portugal Futurista» surgiu em Novembro do mesmo ano, a continuar em Lisboa o «escândalo» que ainda ecoava da «Conferência Futurista», mas de tal maneira que o seu primeiro número ficou transformado em único, por imposição do poder oficial que policialmente lhe interrompeu a circulação, e o prosseguimento. Por isso, mas não só, como veremos, arreigou-se entre nós o costume de situar-se nas páginas dessa publicação o derradeiro matiz do Futurismo em Portugal. Adiante-se contudo que nessa gradação cabia também a mais elevada experiência literária e pictórica alcançada colectivamente por nós em tal domínio, quer no sentido teórico-estético, quer no sentido prático-social — pese embora o facto de as produções de Amadeu de Sousa-Cardoso ali reproduzidas não constituírem as mais representativas do seu Futurismo, em contraste de resto com as de Santa-Rita Pintor, que assim continuava a exercer o «domínio». Neste caso, um «domínio» que se poli-significava através, também, de panegíricos dedicados à sua personalidade carismática, tal como em Bettencourt-Rebelo e em Raul Leal. E como em Almada Negreiros, aqui sob os desígnios em que lhe é dedicado «Saltimbancos», um texto de admirável timbre cubo-futurista. E como em Alvaro de Campos, aliás, se no seu «Ultimatum» quisermos imbricar o pintor nos lugares onde se entenda que o «domínio»

constitui uma «força» apenas resultante de uma consciencializada mediação artística.

Dado o facto de tal revista ser a mais documentativa das que em Portugal informaram e entenderam a estética literária e plástica do Futurismo, daremos na parte seguinte deste capítulo um roteiro sequencial tão conciso quanto suficiente dos seus passos. Adiante-se contudo que tanto Fernando Pessoa (aí através do seu heterónimo Alvaro de Campos) como Almada Negreiros deixaram nas suas páginas testemunhos muito originais do entusiasmo que votaram ao Futurismo — o primeiro num «Ultimatum» de efeitos ideológico-estéticos ainda hoje inesgotáveis, Almada em textos escritos como se com pincéis de pintor o fossem, e para «quadros» de invulgar poeticidade acentuadamente futurista, como «Saltimbancos» e «Mima-Fataxa». Mas adiante-se também que pela data da elaboração e publicação de tal «Ultimatum» Fernando Pessoa tinha já praticamente ultimado a trajectória de teor futurista que poeticamente praticara, motivo pelo qual terminamos aqui a presente contextualização.

## 1.2 ITINERÁRIO DE «PORTUGAL FUTURISTA»

«Portugal Futurista» abre com um título assinado por «José de Almada Negreiros — Poeta futurista/Ruy Coelho — Músico / e José Pacheco — Arquitecto»: «Os Bailados Russôs em Lisboa» (15). Trata-se, grosso modo, de uma apologia da arte, e, relevantemente, da arte *no* homem, ou da apresentação de mais um «método» para encontrar-se «o caminho» que leve à «Nossa Divina Compreensão da Europa». Constitui, por isso, a mensagem de «alguém» que se dirige a um homem português não europeizado, com o propósito de o «salvar»: «Quando gastas as noites no álcool ou no mal-estar dessa tua ignorância,

ou nessa horrível hesitação da tua juventude brava, há alguém que pensa em ti, alguém que, não acamaradando contigo nesse teu lirismo natural e leigo, prometeu a si próprio salvar-te. Esse alguém somos Nós», ou seja, os Futuristas. Mas logo se adianta ser «quase impossível» fazer desse Português «um Europeu». Daí que «realizar esse quase impossível» constitua, no fim de contas, uma «guerra», «a Nossa guerra contra ti», ou, por outras palavras, a «acção» futurista de acordar, de qualquer modo, esse Português, para lhe entregar em seguida «o método» mercê do qual aprenderá «a mecânica da disciplina». Neste caso a «guerra» consiste em anunciar que «os Bailados Russos estão em Lisboa», e em prevenir que vê-los possibilita preparar o espírito «para a disciplina das novas sensibilidades», tanto mais que eles, «a melhor expressão de Arte que hoje te podemos aconselhar», «explicar-te-ão a sublime simplicidade da vida onde tu, Português, vives ignorantemente crucificado». Ver esses bailados significa portanto aprender, através da sua arte, a «liberdade», enfim. Aqui uma liberdade resultante de uma educação que, retirando ao homem português o «servilismo», lhe introduza em troca a «disciplina» através da qual se alcança o «domínio».

Sob o título de «Santa-Rita Pintor», sucede um panegírico de Bettencourt-Rebello, cujo texto vale apenas pelas ideias apresentadas, principalmente se as cotejarmos com algumas das que pontuam o «Ultimatum» de Álvaro de Campos, sobretudo com as que se prendam aos dialógicos «desaparecimentos» e «aparecimentos» em cuja cimeira «aparece» um homem «completo», «complexo» e «harmónico», em «acção» de «domínio». Implicita-se aí uma natureza essencial do artista e da obra, bem como também uma «acção» desenvolvida pelo artista, sobretudo. Como aqui: «Santa-Rita Pintor faz-se vertigem perante a vertigem, mas domina a vertigem» Quanto ao resto, ou seja,

quanto ao que o artista «é» e «tem», eis os passos mais expressivos: Santa-Rita Pintor «é uma sensibilidade mediúnica», «uma sensibilidade antena da sensibilidade universal», «um Dominador da Vida», «um homem de acção», «o iluminado que se afirma, que electriza, e atrai, e convulsiona a vida»; é «em Portugal a mais completa síntese desta época de estranhas manifestações, que Picasso surpreendeu no seu alvorecer». E tem «o equilíbrio no desequilíbrio»; um raciocínio de imortalizar «tudo o que há de fugitivo e transparente e que nasce em nós e vai além de nós»; o «poder» de ir «ao encontro dessa 'coisa', desse 'mistério', que prende a pouco e pouco nas suas mãos inquietas, e suspende e esmaga»; o «poder exteriorizador», «tão vigoroso e tão intenso que ultrapassa a própria arte e estende-se a toda a vida»; e «um desdobramento de vida» que, no entanto, o não «dispersa», tal é o «seu poder de domínio e acção». E finalmente quanto à obra Bettencourt-Rebello observa que na sua arte, «que é um lirismo geométrico», «nunca encontramos uma cópia servil dos objectos, mas a interpretação emocional e filosófica, mas a configuração abstracta e harmoniosa que lhes é própria».

Segue-se-lhe «O Futurismo», do mesmo Bettencourt-Rebello, um texto baseado em «interpretações de Marinetti, Boccioni, Carrà, etc.», ou seja, uma montagem dos principais manifestos futuristas. Nesse texto-montagem, divulga Bettencourt-Rebello, mais do que no panegírico sobre Santa-Rita Pintor, às características fundamentais da arte futurista, para o que se apoia em três conjuntos programáticos de *motivações* («o automóvel, o telefone, a telefonia sem fios, os grandes transatlânticos, o cinematógrafo, o gramofone, o aeroplano modificaram o organismo humano, dando-lhe a omnividência e a ubiquidade»), de *renúncias* ao «passado» ou à «tradição» («os artistas, inconscientes e cegos, buscam a verdade e afinal

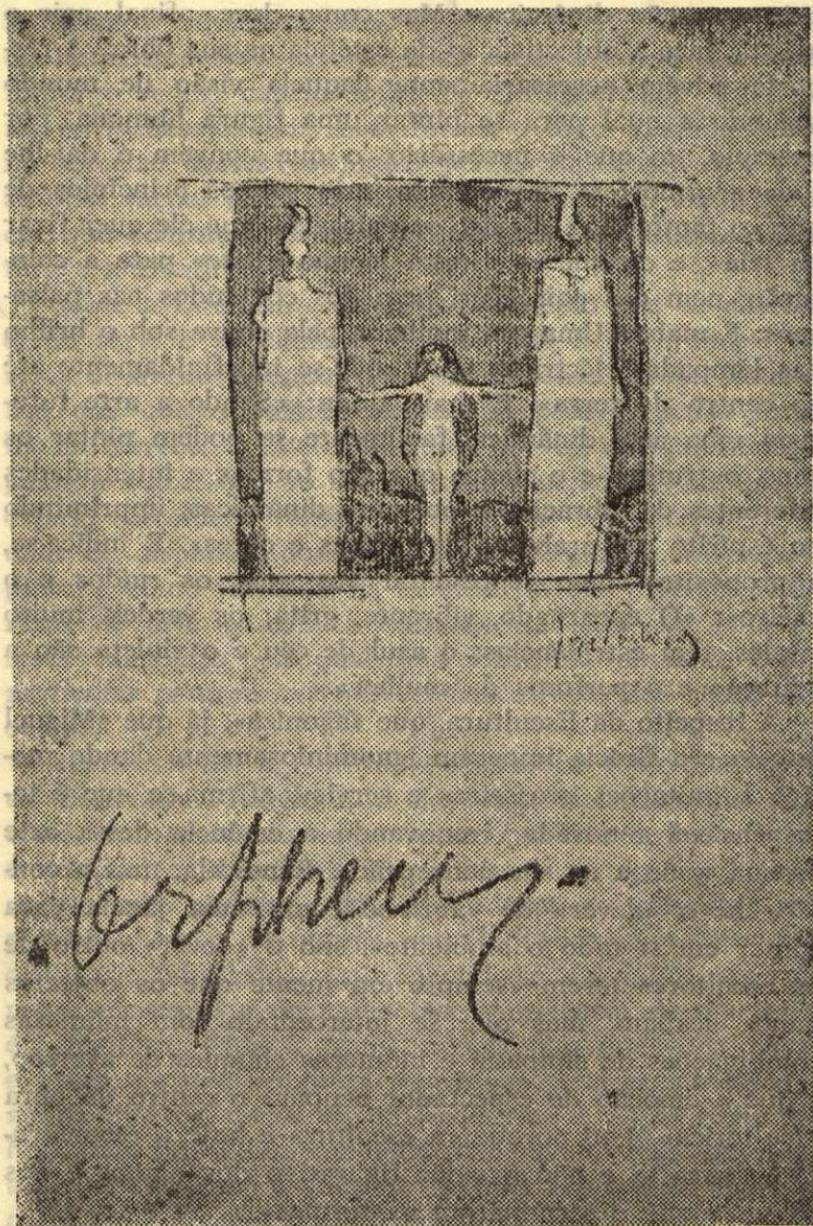
só fazem a caricatura reles da Natureza»), e da *apologia* do Futurismo («na arte futurista, sem a *forma* que tudo limita e reduz, cabem todas as ambições por maiores, todos os desejos por mais fortes, e todo o ambiente»). Ao terceiro destes conjuntos pertencem, como é óbvio, as observações mais ou menos teorizantes do Futurismo, em que sobretudo se compreendem a Literatura, a Pintura e a Escultura.

Sobre a Literatura, diz-se por exemplo que «a palavra é um ser». E proclama-se-lhe por isso a «liberdade», ou seja, o direito de não viver condicionada pela sintaxe. Daí que outros valores sógnicos a palavra possa finalmente oferecer à Literatura, que, por tal enriquecimento, passará a abranger «o ruído (manifestação dos objectos); o peso (faculdade volátil dos objectos) e o cheiro (faculdade de dispersão dos objectos)». E aqui se entrelaça a pintura, como veremos, na medida em que diversas naturezas de arte passam a encontrar-se para um entendimento dialógico pelo qual uma delas, não obstante a sua *particular* natureza, se *universaliza* através dos sinais das outras.

Relativamente à Pintura, afirma-se no texto-montagem de Bettencourt-Rebello que ela reage violentamente contra o «convencionalismo», o «culto fanático de tudo o que é antigo», e nomeadamente contra a «vulgaridade e o academismo pedante» de toda a arte do passado. Isto porque a visão de mundo actual quebra os velhos conceitos de «absoluto», embrenhando-se daí numa verdade mais verosímil: a da subjectiva consciência de que tudo é transitório dada a transformação em que tudo passa e corre, de que resultam sucessivos desaparecimentos e aparecimentos. Sendo assim, «a Forma e a Cor como até hoje têm sido compreendidas não bastam para exprimir a verdade, porque o que hoje se quer reproduzir não é já o 'instante fixado' do dinamismo universal, mas a pró-

pria sensação dinâmica». Mas como deve, afinal, agir o artista, face à objectivação da estética na sua obra? A resposta advém necessariamente daquela visão de mundo segundo a qual para se pintar uma figura humana, por exemplo, «o que é necessário, o que convém é dar-lhe toda a atmosfera envolvente», mas sob os princípios de que «o pintor traz consigo as paisagens que ele quer fixar na tela», e de que «o espaço já não existe» para a colocação, nem das paisagens, nem dos conteúdos nas paisagens. E mais: «Uma rua molhada pela chuva sob o brilho das lâmpadas eléctricas aprofunda-se indefinidamente até ao centro da terra». E mais ainda: «Sendo a arte futurista uma arte dinâmica, facilmente se podem pintar os sons, os ruídos e o cheiro que são formas e intensidades diferentes de vibração, e portanto dinâmicas, imprimindo no espírito um arabesco de formas e cores». E indica-se, a propósito, como representar «os sons, os ruídos e o cheiro»: «O encarnado, vibrante, grita; os verdes, muito verdes, têm estridências; o azul de céu e o violeta são a agitação e o perfume da mulher».

A respeito da Escultura, que «agoniza», já que «Miguel Ângelo e a Grécia imperam ignominiosamente dando motivo a imitações grosseiras e servis», afirma-se que é indispensável renová-la, «renovando a essência dessa arte na sua visão e na sua concepção». Renová-la, mas a conferir-lhe o «dever» de «abrir-se como uma janela para conter em si todo o ambiente», sob o «dever» outro de os escultores terem «sempre em mente que os objectos nunca acabam, mas que se interceptam com inúmeras combinações de simpatia e inúmeros choques de aversão, e que a emoção do espectador ocupará o centro da obra escultórica». Isto porque «a escultura é hoje a reconstrução abstracta e não o valor figurativo dos planos e dos volumes que determinaram as formas».



Capa do primeiro número de Orpheu

O artigo seguinte, escrito em francês, denomina-se «Manifeste des Peintres Futuristes». É datado de 11 de Abril de 1910, de Milão, assinado por Umberto Boccioni, Carlos D. Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla e Gino Severini, e ao longo dele se dá conta de que o primeiro manifesto dos Pintores Futuristas foi «lançado» no Teatro Chiarella, de Turim, em 8 de Março de 1910, por adesão ao «movimento» dos Poetas Futuristas iniciado cerca de um ano antes (20-2-1909) por Marinetti, no jornal parisiense «Figaro». De que fala este Manifesto de Milão? Quase de tudo quanto vimos no texto de Bettencourt-Rebello. Importa porém referir um grupo de nove declarações e de quatro aspectos a combater na arte pictórica, do qual se destacam as seguintes «acções»: reduzir ao «desprezo» todas as formas de imitação, sendo por isso necessário substituí-las por outras que exprimam «a rodopiante vida de aço, orgulho, febre e velocidade»; afirmar o «complementarismo inato» como «uma necessidade na pintura como o verso livre na poesia e a polifonia na música»; aceitar «que o movimento e a luz destroem a materialidade dos corpos»; combater a «tirania» dos termos «harmonia» e «bom gosto», bem como na pintura as «tintas betuminosas», embora também «o arcaísmo superficial das tintas lisas»; e finalmente «exigir por dez anos a supressão total do Nu em pintura».

Raul Leal assina seguidamente um trabalho, em língua francesa também, intitulado «L'Abstractionnisme Futuriste — Divagation outrephilosophique-Vertige à propos de l'oeuvre géniale de Santa-Rita Pintor 'Abstraction Congénitale Intuitive (Matière-Force)', la suprême réalisation du Futurisme». Trata-se, como se vê, de mais um panegírico dedicado a Santa-Rita Pintor, mas desta vez sem as úteis informações teóricas que vimos em Bettencourt-Rebello. Assume contudo interesse o modo como Raul Leal anima o termo «vertigem», com o qual, ao longo do

texto, joga, a encostá-lo a determinadas palavras por sua vez contíguas a sinais gráficos, como o travessão, por exemplo, tentando assim obter uma forma condizente com a nova «sintaxe» futurista — e daí relevar uma estética em que os «contrastes» constituam uma eclosão de «relatividades», valores com os quais, segundo ele, se alcança o «real-irreal» futurista.

Assinando «Saltimbancos», é Almada Negreiros quem sucede a Raul Leal, não com o mesmo objectivo encomiástico, ainda que por outro modo lhe corresponda numa dedicatória ao cimo da página: «De José de Almada Negreiros a Santa-Rita Pintor». Trata-se de uma criação em que a «simultaneidade» fulgura a irromper de uma admirável arquitectura cubo-futurista ecoada por certo dos manifestos literários e pictóricos, pelo menos, mas também de expressões de Santa-Rita Pintor, de Amadeu de Sousa-Cardoso e sobretudo dos Delaunays, casal a que de resto se presta homenagem com o subtítulo «contrastes simultâneos». Almada Negreiros apresenta-se aqui a embandeirar-se de uma estética inerente ao cubismo sintético, e como se um pintor lhe accionasse a escrita: «a casa em altura era só metade de casa com o telhado guardado pra dentro da metade de tudo guardado pra dentro das janelas fingidas no muro amarelo ao sol por todos os lados do sol», etc., etc.. Uma a-lógica no texto-pintura de Almada Negreiros? De modo nenhum. E basta para a sabermos descobrir e acompanhar o modo como se tonalizam as cores que ali *funcionam*, sejam para «contrastes simultâneos», como queria a razão designativa do autor, sejam para meras contiguidades factuais, como *queria*, acima dessa razão do homem, a estética do artista. Com efeito, as cores primárias, secundárias e complementares aí se articulam contiguamente ordenadas no espaço-tempo, como se fossem a própria ordenação existencial perante a nossa visualização atonitadamente surpreendida.

Se nos remetermos para os passos transcritos de Almada, e para os que no texto lhe sucedem, logo se nos deparam as seguintes sequências textuais: «muro amarelo», «sol», «guarita verde», «dentro do sol», «todos os lados do sol». Veja-se contudo outro detalhe de «Saltimbancos»: «frio frio azul transparente e frio (bis) no branco das casas no fumo branco das casas brancas de manhã azul a desmaiar a empalidecer para branco e frio nas pernas nuas p'lo monte acima a acordar». O Belo é aqui uma surpreendente e maravilhosa contigüidade formal e colorística, como se num quadro a natureza natural e humanizada existisse a mover-se com o homem agarrado aos seus múltiplos sentidos. Mesmo aos sentidos artísticos de uma pintura planimórfica, através de uma visualização *interseccionista*. E aqui fala a úbere significância lógica e estética de um «mastro sem bandeira embandeirado a sol amarelo de quartel amarelo ao sol furado de sol cego».

É assim claro se torna que, se um objecto de civilização desaparecer circunstancialmente do quadro natural-pictural, logo outro objecto o substitui no exacto lugar da ausência verificada, já que os espaços onde *estão* os objectos deixam de constituir espaços, só porque são igualmente objectos, como queria o Cubismo, ou o Futurismo, embora cada um à sua peculiar maneira.

Importa negativamente o facto de o sol, objecto dali, não poder significar-se como um objecto de civilização? Nem que o fosse, nunca o seria em termos de espaços euclidianos, até porque, longe disso, em termos de fusões cósmicas é que se afirma ele. Mas aquele «sol» de Almada Negreiros, embora sem estar proibido de ser natural, constitui sobretudo um objecto de civilização, e isto porque é «amarelo», e porque é «bandeira», e porque ainda é «amarelo de quartel amarelo».

Mas aquele «sol» constitui ainda uma pontuação rítmica, sem no entanto deixar de constituir matéria con-

teudística da forma. A ele acorrem ou dele recorrem as visualizações conscienciais ou interseccionistas-sensacionistas, numa conjuntura sintagmática em que a arte passa a construir-se no homem e a ser construída pelo homem, e não, já, pela sua realidade extrínseca, apesar de *através* do artista. Caminha-se, no fim de contas, e também, para um despojamento do que seja supérfluo, para uma «economia», como também se diz, de palavras ou de matérias expressivas de arte, tal como se verifica, por exemplo, na tão extensa quanto esteticamente breve descrição de um Portugal rústicamente «saudável», ainda: «solteiros encostados à nostalgia do fresco da tarde na distância na água nos girassóis e na outra freguesia com raparigas de chapéus de palha de aba-larga ao sol queimado das raparigas a cantar em cima dos carros de bois cheios de papoilas ao sol das raparigas ao meio dia a passar a ribeira a vau com as saias arregaçadas até às virilhas nuas ao sol com raparigas a urinar acoradas na sombra azul do muro de cal do cemitério longe da vida de outra cal», etc. Também os tons se interseccionam numa decorrência naturalista-vinciana, e impressionista-monetiana, como é o caso da «sombra azul», isto numa jornada de progressão artística cujo ápice penetra o simultaneísmo da pintura órfica dos Delaunays, como nos seguintes passos: «o sol é picadeiro com a diagonal desfeita no carrocel de sol a andar à roda e a sombra a desfazer-se em sol de círculos concêntricos de sol a girar em corda de pião à roda do capitão parado no meio das velocidades de arco-íris e galope e sol das esporas e cavalos transparentes em atitudes soltas a rolar para cinzento instantâneo num alheamento de blusa azul de bordo na velocidade amarela do sol parado com o record dentro do sol sem acabar no limite do contorno do sol», etc., etc. Se ali, no detalhe em que se fala de «solteiros *encostados* à nostalgia do fresco» e de «raparigas a cantar *em cima* dos carros» e «a urinar

acoradas na sombra azul do muro», ainda um espaço existe para a fixação de um *objecto*, já o mesmo deixa de verificar-se no último fragmento. É certo que ali o espaço é incorpóreo às vezes, como no-lo indicam os termos «nostalgia» e «sombra». Mas, sendo isto, é logo movimento intrínseco e, com ele, o homem em movimento, ressaltando assim a determinação de Apollinaire segundo a qual pertence ao artista apontar o que seja arte, e não à natureza. Assim, o movimento afirma-se também no estático, isto é, no «capitão parado» e no «sol parado» que pontuam o derradeiro fragmento — de que poderíamos concluir um Almada Negreiros a extravasar-se do Cubismo, e do Futurismo, e daí em poli-sígnica sintonia com os diferentes «ismos» do Sensacionismo de Fernando Pessoa.

A poesia de «Portugal Futurista» é da autoria de Guillaume Apollinaire («Arbre»), de Mário de Sá-Carneiro («Três Poemas»: — «O Recreio», «Torniquete» e «Pied-de-Nez»), de Fernando Pessoa («Episódios»: — «A Múmia»; e «Ficções do Interlúdio»: — «Plenilúnio», «Saudade dada», «Pierrot bêbado», «Minuete invisível» e «Hiemal»), de Blaise Cendrars («La Tour»), e de José de Almada Negreiros («Mima-Fataxa»). Destacam-se porém os de Apollinaire, Cendrars e de Almada, os únicos em que na verdade o Futurismo participa, nomeadamente sob os aspectos da simultaneidade (todos) e da «sintaxe» composicional (o de Almada). E ainda os únicos em cujas intertextualidades pairam Sonia Delaunay e seu marido Robert Delaunay — Sonia como publicista dos poemas «inéditos» que de Apollinaire e de Blaise Cendrars se apresentam ali, Robert como parte integrada no poema de Cendrars, que para o efeito o faz acompanhar-se não apenas da sua «Torre Eiffel», mas também dos seus «pinéis» de pintor simultaneísta, e ambos como interventores estéticos de «Mima-Fataxa», de Almada Negreiros.

Mas este poema de Almada não se fica por tais influências, como é evidente. Com efeito, quando nele «os ângulos agudos» são abertos «passivamente na magreza de gastos», Almada tanto pode estar com os Delaunays, como não, já que de um conhecimento estético e de uma actividade «plástica» o escritor irrompe, realizando-se a abranger outros matizes expressivos do universo futurista, personalizando-se. Porque um artista plástico é quem no fim de contas escreve esta «Mima-Fataxa», o que significa também que a arte que ali o pintor *escreve*, sendo um Futurismo lato, constitui, sob muitos e encantatórios aspectos, um Sensacionismo além dele. Mas um Sensacionismo a que preside um Belo tão subjectivamente inesgotável como é a medida protagórica do homem. Este Belo é, com efeito, uma presença em apresentação contígua na arte, não obstante a diluição do *objecto* através do qual o Belo ganha *lugar*. E por isso mesmo, acrescenta-se. Melhor: o Belo constitui desta vez o movimento que vive no *objecto*, e não, unicamente, a expressão mais ou menos mimética desse *objecto*. *Unicamente*, acentua-se, porquanto o *objecto* pode igualmente conter o Belo, até por efeito da impregnação sensacionista. Frua-se, a propósito, o Belo que decorre de, por exemplo, um túmulo, se o túmulo se trata de um «túmulo oco de alaúde e flauta diluído em lys». E frua-se também o inacabável efeito estético de dois «tis» que, grafados entre parêntesis, um do outro se diferenciam, dada a circunstância de o segundo *esvoaçar* mais aberto que o primeiro. Dois sinais gráficos cercados por outros dois sinais gráficos? Os símbolos cercados, já, pelos símbolos? Sem dúvida, embora muito mais decerto que esta simples significância (apesar de revolucionária). E isto porque esses «tis ( ~ ) petulantes de cegonhas cinzentas desfazem-se lentos em linhas azuis». Para uma fusão com o cosmos? Talvez, embora também para uma fusão com as grafias simbólicas e so-

bre-simbólicas como as «vogais de clave embaciada» ou como os «ditongos ricos pra ir ao ar ou i ou ai», ou como tantos outros sinais alfabéticos da comunicação humano-social-futurista. «Aquela que ri nos relâmpagos e que me beija nas imagens dos espelhos», se num primeiro momento se releva dos apogeus estéticos da simultaneidade futurista, abranda-se depois, para assim fazer descer de tal apogeu os degraus que a dispõem na contiguidade, onde «aquela» (ou outra?) é desta vez «aquela cujo chale embrulha o sol quando cai no chão».

A «Mima-Fataxa», de Almada, sucede o «Ultimatum», de Álvaro de Campos, um dos momentos estético-ideológicos mais altos, se não o mais alto, de «Portugal Futurista». De que se compõe? Resumidamente, de duas partes distintas, a primeira a negar destrutivamente a Europa, a outra a construí-la, sendo nesta segunda parte, e ao longo das suas «proclamações», que se verifica a proposta do seu Futurismo. Trata-se em suma de uma original sequência de desaparecimentos e aparecimentos que se releva na terceira de tais proclamações, «A Intervenção Cirúrgica Anti-Cristã» (que se apresenta na esteira de «A Lei de Malthus da Sensibilidade» e subsequentemente de «A Necessidade da Adaptação Artificial») — «Intervenção» aquela que, por sua vez, se resolve «na eliminação dos três preconceitos, dogmas ou atitudes, que o cristianismo fez que se infiltrassem na própria substância da psique humana»: o «dogma da personalidade», o «preconceito da individualidade» e o «dogma do objectivismo pessoal». De cada «abolição» destes «preconceitos, dogmas ou atitudes», resulta o aparecimento de novas afirmações políticas, artísticas e filosóficas — todas elas encadeando-se num fluir de mudanças cuja explicação já não advém do presente, mas, até por necessidade estético-artística, do futuro. Daí que «o Método, o feitio da operação colectiva que há-de organizar, nos

homens do futuro, esses resultados», não o saiba Álvaro de Campos: «o Método sabe-o só a geração por quem grito, por quem o cio da Europa se roça contra as paredes!», precisa ele, proclamando em seguida, «bem alto e bem no auge, na barra do Tejo, de costas para a Europa, braços erguidos, fitando o Atlântico e saudando abstractamente o Infinito»: «O Super-homem será, não o mais forte, mas o mais completo!» E também: «O Super-homem será, não o mais duro, mas o mais complexo!» E conclusivamente: «O Super-homem será, não o mais livre, mas o mais harmónico.»

Mas este «Ultimatum» (em que nos deteremos no capítulo VII mais demoradamente) não fala *isolado*, apesar da originalidade em que os seus parâmetros o resolvem. Acompanha-o, com efeito, um outro, que seguindo-o na ordenação da revista se lhe imbrica de algum modo: o «Ultimatum futurista às gerações portuguesas do século XX», de Almada Negreiros. Que nos apresenta? Em primeiro lugar, uma denúncia política e sócio-estética do Portugal de então, e depois a indicação aos Portugueses do caminho para a Europa. Consciente de um «Eu» que se realiza através da própria experiência, embora um «Eu» interseccionado com os «Eus» de outras personalidades, Almada avisa que «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». «Prescindindo em absoluto», sublinhe-se. E aqui uma diferença parece verificar-se relativamente à «intervenção cirúrgica» proposta sociologicamente por Álvaro de Campos. Mas logo deixa de o parecer quando, após anunciar que «o povo completo será aquele que tiver reunido no seu máximo todas as qualidades e todos os defeitos», proclama: «coragem, portugueses, só vos faltam as qualidades». E eis porque o

passado é também o futuro, como em Alvaro de Campos, e, no fundo, como no Sensacionismo teórico e prático do próprio Fernando Pessoa. De resto, Almada Negreiros aceita que «a experiência do que nasceu completo» aproveita «todas as vantagens dos atavismos». Alvaro de Campos incrustado aqui? Lembre-se, a propósito, que o «homem completo» para que também aponta o «Ultimatum» de Campos, se por um lado se acorda com o «mais harmónico» dos «super-homens», afirma-se por outro lado em coerência com uma política elevada a estratos culturais em que os partidos já não gravitem, ultrapassados entretanto por uma «Monarquia Científica, anti-tradicionalista e anti-hereditária, absolutamente espontânea pelo aparecimento sempre imprevisto do Rei-Média». O mais harmónico dos homens será, conseqüentemente, o mais harmónico dos políticos, e assim a arte-política e a arte-ciência integrarão a filosofia, num processo em que a metafísica findará e com ela «todas as formas do sentimento religioso», na prossecução futurista do «Caminho» apontado por Alvaro de Campos. Daí talvez que Almada Negreiros grite as motivações-explicações da decadência que então na arte portuguesa se entranha, aninhando-a, estiolando-a, definhando-a, na medida em que «o sentimento-síntese do povo português é a saudade e a saudade é uma nostalgia mórbida dos temperamentos esgotados e doentes». Ecoa sem dúvida aqui «um povo português», ou uma mentalidade que, ainda garbosamente a coroar-se de românticas ideologias, «não sente a necessidade de arte como não sente a necessidade de lavar os pés», num contexto em que, na melhor das hipóteses, «a literatura, com todo o seu gramatical piegas e salista, diverte mais as visitas do que a necessidade de não ser ignorante». E ecoa, proximamente, o Saudosismo da Renascença Portuguesa que a revista portuense «A Águia» veicula, e ainda por certo «meia dúzia de bem intencio-

nados académicos cuja obra, não satisfazendo ambições arrojadas, obriga a recorrer às literaturas estrangeiras». Lembre-se, a propósito, que o «Manifesto Anti-Dantas», assinado por «José de Almada Negreiros, poeta de Orpheu Futurista e Tudo», se publica em 1916, o ano em que nasce o movimento «Dada», em Zurique, — e desta vez a motivarem, tanto um como o outro, o aparecimento de novas renúncias a obras académicas ou academizantes ou de teia naturalista ideologicamente envoltas num corcovado conservadorismo, e a motivarem também o aparecimento de novas e ávidas buscas de concomitantes modernidades estrangeiras.

Completam a colaboração de «Portugal Futurista» o «Manifesto futurista da Luxúria», de Valentine de Saint-Point, e o de «O Music-Hall», de Marinetti. O primeiro constitui uma «guerra», ou uma agressão (*i*)moral sobre por exemplo «todos aqueles que não compreendem na Luxúria senão o vício, como não compreendem no Orgulho senão a Vaidade». Significa, também por isso, um cântico ao corpo, ou um convite nietzschiano para que se quebrem para sempre os grilhões que desde o Cristianismo lhe embaraçam as pulsões, impedindo o fluir natural da arte: «Destruamos os sinistros farrapos românticos, malmequeres que dizem muito, pouco ou nada, duetos ao luar, falsos pudores hipócritas». Se «a Luxúria é uma força», e a tal ponto que dela, como aliás do «Orgulho», «irradiam as energias», logo «é preciso fazer da Luxúria uma obra de arte, feita, como toda a obra de arte, de instinto e de consciência». Quanto ao Manifesto «O Music-Hall», exalta-se aí o movimento das artes todas em mistura umas com as outras, esta uma totalidade que se incrusta nos ritmos visuais e sonoros que são próprios dessa expressão musical. Isto para uma formação positiva e dinâmica dos seus participantes e fruidores-«participantes». Daí que, segundo Marinetti, o Music-Hall «ex-

plique e ilustre algumas das leis que regem a nossa vida moderna», ao explicar e ilustrar, por exemplo, «o simultaneísmo das velocidades e transformações». E com este Manifesto parece de algum modo ficar concluído em «Portugal Futurista» um ciclo de formação futurista pela mediação musical, se a propósito não esquecermos que no artigo iniciador da colaboração da revista é afirmado que ver os Bailados Russos constitui preparar o espírito para a disciplina e a harmonia do homem do futuro.

Se na colaboração literária de «Portugal Futurista» Santa-Rita Pintor aparece distinguido com referências que o elevam a um galarim de «dominador», o mesmo se passa quanto às ilustrações, a primeira das quais representa um retrato da sua figura reproduzido a toda a dimensão da página que sucede ao panegírico assinado por Bettencour-Rebello. Das pinturas de sua criação reproduzem-se «Orpheu nos Infernos», «Perspectiva dinâmica de um quarto de acordar», «Cabeça-Linha-Força. Complementarismo orgânico» e «Abstracção-congénita intuitiva (Matéria-Força)», os três primeiros a ilustrarem o artigo-montagem «O Futurismo», e o outro a ilustrar o «Manifeste des Peintres Futuristes», aqui na companhia de «Farol» e «Cabeça Negra», os únicos de Amadeu de Sousa-Cardoso que são reproduzidos.

#### NOTAS

- (1) Ver *A Águia* n.º 16, Série II, Abril de 1913.
- (2) José de Almada Negreiros, *1915/Orpheu/1965*, p. 8, Atica, Lisboa, 1965, cit. por Maria Aliete Galhoz, *Para uma Diversidade na 'História de Orpheu'*, in *Reedição de 'Orpheu 2'*, Atica, Lisboa, 1979.
- (3) Carta de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa datada de 10-3-1913.
- (4) As palavras de Sá-Carneiro, na carta supra, foram exactamente estas: «Vi uns quadros dele, sem importância e dispa-

tados, no Salão de Outono. Tratava-se de uma turbamulta de bonecos — era um inferno, um purgatório ou qualquer coisa assim».

(5) Carta de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa datada de 13-7-1914.

(6) Carta de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa datada de 20-6-1914.

(7) Dedução concluída da carta de 13-7-1914.

(8) Recolhido em *Textos de Intervenção*, de José de Almada Negreiros, *Obras Completas*, Estampa, Lisboa, 1972.

(9) Cf. *O Dia* de 4-12-1916.

(10) José de Almada Negreiros, *Manifesto da Exposição de Amadeu de Sousa-Cardoso*, Lisboa, 1916, recolhido em *Textos de Intervenção*, *ibidem*.

(11) De uma notícia assinada por Almada Negreiros em *Portugal Futurista*, Lisboa, 1917, a propósito dessa Conferência.

(12) José de Almada Negreiros, Poeta de Orpheu Futurista e Tudo, *Manifesto Anti-Dantas*, datado de 1915, mas publicado em 1916, recolhido em *Textos de Intervenção*, *ibidem*.

(13) Da mesma notícia de *Portugal Futurista*.

(14) *Ibidem*.

(15) Estas e todas as transcrições seguintes pertencem a *Portugal Futurista*.

#### NOTAS

(1) Ver *Almada*, II, Série II, Abril de 1913, item 25, p. 11.

(2) José de Almada Negreiros, *1915*, Oporto, 1952, p. 81, 82.

(3) Lisboa, 1965, cit. por Maria Alzira Gomes, *Para uma Diversidade*.

(4) *Historia de Oporto*, in *Resenha de Oporto*, 7, Alcaz, Lisboa, 1971.

(5) Carta de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa datada de 10-3-1914.

(6) As palavras de Sá-Carneiro na carta seguem, *locum exactum*.

(7) *Vi uns quadros dele, sem importância e dispa-*

## II

### DA «PLASTICIDADE» PAÛLICA

#### AS «PLASTICIDADES» IMPRESSIONISTA E CUBO-FUTURISTA

Assim como do Cubismo e do Futurismo, também do Impressionismo chegaram sinais ao universo estético de Fernando Pessoa. Efeito de consciente deslocação de aspectos peculiares daquelas correntes para a «plasticidade» literária de Pessoa? A pergunta afigura-se-nos de fácil atendimento, em primeiro lugar porque tal deslocação não mergulha, apenas, nas brenhas fundas da própria transfiguração artística, e depois porque esses «ismos» chegam como trazidos pontualmente de entusiasmos gerados em conhecimentos de princípios novos, como se verifica, *sobretudo*, no Interseccionismo e em algum Sensacionismo relativamente ao Cubismo e ao Futurismo. *Sobretudo*, sublinhe-se, o que permite entrever que os sinais do Impressionismo não terão chegado de entusiasmos idênticos. Assim parece, com efeito. E daqui se abre uma questão que a nosso ver se preenche de novas questões, cujos desnovelamentos podem ajudar a entender como é que a incursão impressionista não se dá em Fernando Pessoa com o súbito assalto das outras, como veremos.

Mas recuemos à estética paùlica, em cuja arte se desembrulha a «plasticidade» literária de Pessoa. De que partidas mais altas lhe chega ela, directamente? Não concerteza do passado *particular* que fora génese próxima, motivação última e natureza vital do Impressionismo plástico de um Renoir ou de um Monet, por exemplo. Mas talvez de um Simbolismo apenas literário que Pessoa consciencializa e «plasticiza» sem todavia o poder ele próprio desentranhar da seiva daquele estrato impressionista. E, sendo assim, a experiência portuguesa coeva constituiu-lhe um colateral alimento, enriquecido embora pelas teorias que o próprio Fernando Pessoa compõe e dissemina pelas páginas de «A Águia» a respeito do Saudosismo.

Com efeito, o «vago», a «subtileza» e a «complexidade» que o Pessoa teórico encontra como «qualidades» em Teixeira de Pascoaes e em Mário Beirão, principalmente, não deixam de parecer-nos também «qualidades» do Pessoa poeta, se por exemplo partirmos à redescoberta delas em criações como «Impressões do Crepúsculo» e «Ela Canta Pobre Ceifeira». Mas aqui o «vago», a «subtileza» e a «complexidade» vão atingir outros matizes, interpenetrando-se noutras «qualidades», mercê de uma progressão sensitiva, ideativa e intelectual que as mistura todas, no encaço de novos afloramentos sígnicos.

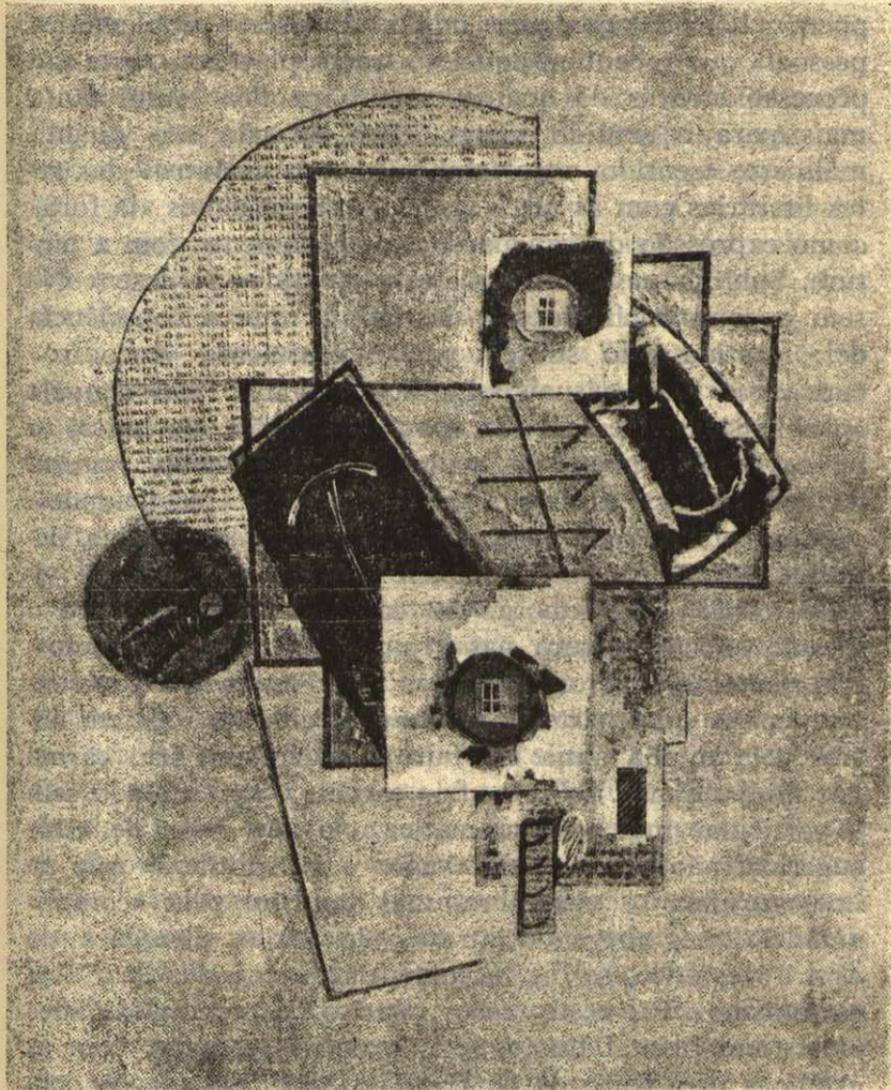
Diz-nos Fernando Pessoa nas «Impressões do Crepúsculo», como que a respeito do «vago»: «O Mistério sabe-me a eu ser outro» (1). Assim, esse «vago» intui-se como fusão de espírito e matéria, e já como se fosse ou prenunciasse um desejo de em tudo se tocar e visualizar ao mesmo tempo e em todos os lugares. Um prenúncio de Futurismo? Pelo menos um prenúncio do Sensacionismo que haveria de abrir as portas a esse «ismo», e a outros. De qualquer modo, a «subtileza», a outra caracterização do Saudosismo, intrromete-se nos âmagos daquele «vago», e este nos âmagos daquela, o que no fundo concorda com

a teorização pessoal segundo a qual a «sensação» tem que ser, no fim de contas, uma expressão «que a torne vivida, minuciosa, detalhada», mesmo que de uma simples sensação se trate» (2). E eis-nos daí a ver que ao nível da «complexidade» é que se desenvolve a «subtileza» paulica. E mais: essa «complexidade» está, conclusivamente, no «vago» e na «subtileza», como estes por sua vez não deixam de estar na própria «complexidade», até porque tal «complexidade» apreende e traduz uma «impressão ou sensação simples por uma expressão que a complica, acrescentando-lhe um elemento explicativo que, extraído dela, lhe dá um novo sentido» (3). Que «sentido»? Importa mais intuímos que essa «plasticidade» se encontra neste ponto a braços com uma confluência que se lhe nasce e floresce, qual estrela abrindo-se-lhe em oferendas de várias direcções. Isto porque as sensações *passam* a intelectualizar-se mais e, por dialógica reciprocidade, as intelecções a sensacionar-se.

Intelectualizam-se mais, com efeito, as sensações, tanto as próprias do Saudosismo, como as do Simbolismo, pelo que aquela *passagem* não equivale a um corte com o passado, próximo ou longínquo. Nem sequer a um distanciamento em relação a estas identidades artísticas, ainda. Toda a evolução vem derivando de um crescimento *natural*, não obstante a originalidade que a caracteriza e a menos nacionalidade que lhe resulta. De resto, Pessoa dá-nos conta desse crescimento e dessa menos nacionalidade, ao admitir que «o paulismo pertence à corrente cuja primeira manifestação nítida foi o simbolismo» (4), e ao reconhecer ainda que «o paulismo é um enorme progresso sobre todo o simbolismo e neo-simbolismo de lá-fora» (5). E aqui avança já, parece-nos, uma presença de «cosmopolitismo», ainda que agarrada a teias simbolistas pelas quais a sensibilidade atinge uma hegemónica acção criativa sobre as forças da inteligencialidade. Daí

que Pessoa, impelido talvez pela consciência dessa presença, passe a exceder os termos veiculantes ou conotativos desse «vago» tão procurado pelos simbolistas e/ou saudosistas. E nesse crescimento, ainda de matiz *natural*, sublinhe-se, passe já a bater-se por uma nitidez formal, uma configuração mais expressiva de busca, uma «plasticidade» mais sùgnica enfim, perante uma necessidade íntima de corporizar a imaterialidade, ou de tornar visível o invisível, como por exemplo os sons e elementos outros que por *dentro* ou por *fora* de sons lhes coexistem, realmente materiais e/ou realmente espirituais, e que podem constituir, ainda que sem «a consciência disso» (6), «mais razões para cantar que a vida» (7). Razões, neste caso, de uma «pobre ceifeira», cuja voz «ondula como um canto de ave / no ar limpo como um limiar», enquanto «há curvas no enredo suave / do som». Mas que razões, afinal? Pergunta inútil: ao derramar no «coração» do artista a sua «incerta voz ondeando», ela «canta, canta sem razão», e todavia «canta como se tivesse mais razões para cantar que a vida» (8). Assim, de um mistério de raiz simbolista desentranha-se uma «plasticidade» que, apesar de paùlica, tende todavia para deixar de o ser, pelo menos em passos em que certa *geometrização* a configura, como a que espreita em termos como «curvas no enredo» e «voz ondeando», por exemplo.

Mas vejamos, a propósito, o que nos diz Georg Rudolf Lind: «A subtileza ganhou traços plásticos: a ceifeira não é um motivo bucólico ao serviço da glorificação da vida campestre, mas sim a imagem contraposta à pessoa do poeta, vítima da excessiva consciência de si mesmo — 'o que em mim sente está pensando' — ansioso por um estado de inconsciência, sem contudo poder renunciar a ter consciência disso» (9). E mais adiante: «A composição trai, pois, muito menos a 'nota paùlista' do que a problemática pessoal de Pessoa — o sofrer com a sua própria



(Reprodução em Orpheu 2)

lucidez — problemática esta considerada por Jacinto do Prado Coelho como um dos motivos centrais do poeta» (10). De qualquer modo, é desta «problemática pessoal» que rebentam aqueles «traços plásticos», este um processo através do qual a estética paúlca evolui tanto mais para o sentido metamórfico de não ser, quanto mais este «sentido» seja também o do «encontro» das artes literárias com as artes visuais então vigentes «lá fora» como expressão de vanguarda, nomeadamente com a pintura. Sublinhe-se, porém, que este «sentido» se desenvolve sem a consciência do seu destino, já que a consciência dele, trazida pelo subsequente e consciente «encontro» com essas artes visuais, significa o ponto final *daquela* «problemática pessoal» e, por interacção sistémica, o ponto final também da evolução genuinamente *natural* da arte paúlca e da sua correspondente «plasticidade».

Com efeito, não parece verificar-se a consciência daquele «encontro» nas geometrizações curvilíneas que vimos tornar «plástica» a voz cantante da ceifeira, e o mesmo se nos afigura nas «Impressões do Crepúsculo», não obstante o «cromatismo» a que Fernando Pessoa recorre para «plasticizar» a «alma»: «Paùis de roçarem ânsias pela minha alma em ouro»; «corre um frio carnal por minha alma». Se este «frio carnal» é apresentado sem a particular indicação cromática, ela não deixa de estar sugerida, não apenas pelo «vago» e a «subtileza» que na imagem/ideia se vislumbra, mas também pela «complexidade» que, chegando através de várias direcções do espírito estético, se lhe incrusta, daí prenunciando o Sensacionismo. E, neste caso restrito, a «complexidade» cresce em frontal litígio, se não de modo maior com as estéticas decadentistas de *fin de siècle*, pelo menos com as estéticas mais peculiarmente românticas, das quais, todavia, no mesmo poema se «plasticizam» alguns aspectos, nomeadamente quando se lhe «empalidece o louro

trigo na cinza do poente», como se de uma pintura naturalista, não ainda impressionista, se tratasse, mau grado a «cor» que em trânsito ali «mexe», tonalizando o trigo nos seus «momentos» e nos do céu.

Temos, assim, no lanço paùlico vivido por Fernando Pessoa, em primeiro lugar uma «plasticidade» mais ou menos linearista, e em segundo lugar uma «plasticidade» que, por evolução estética, se bifurca para o Sensacionismo, por um lado, e, por outro, para um Naturalismo. Ou, por outras palavras, e respectivamente, para dois sentidos, um de progresso, o outro de *regresso*.

É claro que esse limiar paùlico de Sensacionismo deriva mormente de uma inquietude consciencial para a qual as «sensações», e as percepções, concorrem tanto mais complexamente quantos mais afluentes sígnicos lhes desaguem, remetidos por outros quadrantes do espírito à comum confluência estética. Trata-se, como se vê, daquele sentido progressivo, que, já fora do ápice paùlico, e depois da experiência interseccionista de «Chuva Oblíqua» (11), caberá ao heterónimo Álvaro de Campos seguir e desenvolver, para o que se acompanhará necessariamente de outras expressões de arte que em síntese estética (nem sempre cumprida, aliás) ele incrustará e osmotizará no seu mais ou menos fluidificante Sensacionismo. Quais, porém, aquelas outras expressões? *Todos* os «ismos» europeus, e deles relevantemente o Futurismo e, por arrastamento, o Cubismo — mas apenas enquanto estes «ismos» irradiarem da tona do tempo apreensivelmente artístico. Daí também a progressão em que o Sensacionismo se «plasticizará», mesmo depois de o Cubismo e o Futurismo deixarem de participar *particularmente* nas sínteses estéticas de que todavia continuará a essencializar-se o *mesmo* Sensacionismo.

Quanto àquele sentido paùlico de *regresso*, desentranha-se ele da fase romântica de um Naturalismo que flo-

resce positivando-se umas vezes, outras não, consoante respectivamente se motive mais de Cesário Verde ou mais de Teixeira de Pascoaes, ou, em termos «cosmopolitas», consoante venha mais do Positivismo, ainda, ou do Intuicionismo, já. De qualquer modo, porém, o Simbolismo pessoano em que estas antinomias se passam, ou podem passar-se, constitui, no fim de contas, uma *imatura* maturidade. Isto porque as fases gradativas para um nascimento *natural* não se lhe cumpriram na totalidade: faltou-lhe a experiência do Impressionismo, o qual, por ser paroxismicamente o grau mais elevado do Naturalismo, constitui necessariamente a porta de saída do mesmo Naturalismo e de entrada no Simbolismo.

Daí que Fernando Pessoa tenha que *regressar*, até por efeito de pulsão catártica, do possível Naturalismo paúllico ao Naturalismo da «Europa», para o que tem indispensavelmente de «desaprender» muito de quanto por vias sintagmáticas sobretudo lhe chegara, *formando-o*. Porque ser-se moderno enfim, ou, como no presente caso, «modernista», pressupõe uma consciencialização de *todo* o tempo histórico da arte, tanto mais que a estética é um rio em cujas águas *vivem* sempre os afluentes que lhe chegam, nem que deixem de chegar-lhe. Eis porque Fernando Pessoa tem que *ascender* ao Impressionismo, a única porta por onde em crescimento é possível sair-se do Naturalismo.

Nessa viagem regressiva ao Naturalismo, e daí ao *pregresso* impressionista, que ao heterónimo Alberto Caeiro caberá, entre outros matizes, empreender, não deixam de estar *presentes* os «modernistas», designação que em 1914 aparece em Lisboa aplicada a artistas plásticos portugueses, não obstante datarem de 1911 os limiares dos seus «impressionismos», ou seja, os quadros portugueses em que de Paris algo picturalmente nos chega pela primeira vez com sinais, ainda que ténues, do Impressio-

nismo. Mais do que avaliar-se as funções que estes «impressionismos» realmente visuais exercem na *catarse* pessoal, bem como nas discussões opinativas que sem dúvida levantam acerca do próprio Impressionismo, importa concluir-se que de tudo isso e da prática subsequente resulta o acabar da «plasticidade» paulica. Isto enquanto por outro lado sucede também à mesma «plasticidade», pondo-lhe igualmente cobro, os «futurismos», quer os chegados literariamente de Walt Whitman, quer os literários e plásticos através sobretudo da palavra epistolar e oral de Mário de Sá-Carneiro, testemunha presencial do Futurismo e do Cubismo em Paris.

E com isto eis-nos situados num vértice de que partem, separando-se, duas linhas, cada qual com a sua «plasticidade» própria: para um lado, a de um «impressionismo», com Alberto Caeiro — que noutra lugar abordamos (12) —, e, para outro, a do Interseccionismo e, já com Alvaro de Campos, as dos «futurismos» do Sensacionismo.

#### NOTAS

(1) Fernando Pessoa, *Impressões do Crepúsculo*, Obra Poética, p. 108.

(2) Cf. a colaboração de Fernando Pessoa em «A Águia», cit. por Georg Rudolf Lind, *Estudos Sobre Fernando Pessoa*, p. 46.

(3) *Ibidem*.

(4) Fernando Pessoa, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, p. 126.

(5) *Ibidem*.

(6) Cf. nota 9.

(7) Fernando Pessoa, *Ela Canta, Pobre Ceifeira*, Obra Poética, p. 144.

(8) *Ibidem*.

(9) Georg Rudolf Lind, *ibidem*, p. 57.

(10) *Ibidem*, p. 58.

(11) Fernando Pessoa, *Chuva Oblíqua*, *Orpheu* n.º 2.

(12) Fernando Alvarenga, *Columbano, Pessoa e Depois*, *ibidem*.



### III

## DO PAÛLISMO AO SENSACIONISMO

Supomos que o Sensacionismo constitui uma atitude estética tanto mais dirigida à própria identidade sensacionista quanto menos esteja em diálogo com o Futurismo. Ou em *auto-diálogo*? E a interrogação anima-se: como possível um diálogo entre o Sensacionismo e o Futurismo, quando o segundo interlocutor já constitui parte integrante e condicionante da existência caracterológica do primeiro? A menos que esse *diálogo* não se verifique de modo *imediato*, nem particularmente entre os *dois*, apenas.

Isto acontece, com efeito. Mas, nesta verificação, o *diálogo* passa a compreender, não as várias gradações afirmativas do Futurismo, mas uma síntese delas em accionada caldeação *mesclante* com as sínteses possíveis dos outros «ismos» europeus. Accionada pelo próprio Sensacionismo, como é óbvio. Daí que o Sensacionismo *contenha* um «futurismo» do Futurismo, e/ou relativamente o *seja*, na medida em que respectivamente, e sobretudo, se encontre ou em *diálogo* informativo, ou em relativo *auto-diálogo* formativo. Ou, por outras palavras, consoante

seja um *sujeito* de teoria consciente, *ainda*, ou um *sujeito* de estética inconsciente, *já*.

E aqui as mediações constituem um «todo» estético a partir do qual se objectiva o «todo» artístico, uma vez que o Sensacionismo «acha que a arte não deve ser determinada coisa», e aceita qualquer corrente ou escola «com a condição de não aceitar nenhuma separadamente» (1). A originalidade assume-se daqui, deste unionismo de relativa constelação estético-artística em que as antinomias deixam de verificar-se de modo bélico, já que se espalham dissolúveis e dissolventes sobre o geral da arte. Assim, o Sensacionismo é uma arte *da* arte, sob a preceitística pessoana de que «toda a arte é criação, e está portanto subordinada ao princípio fundamental de toda a criação» (2), um princípio, afinal, que não é senão o de trazer criativamente as humanidades da humanidade para «um todo parecido com os todos que há na Natureza — isto é, um todo em que haja a precisa harmonia entre o todo e as partes componentes, não harmonia feita e exterior, mas harmonia interna e orgânica» (3). Daí que a estética sensacionista tenha que pensar a (des)«imitação» da natureza artística, em primeiro lugar porque é criação, e depois porque a (des)«imitação» possível apenas deve ser-lhe relativa a uma «realidade» *inexistente*, isto é, a uma «realidade» consecutivamente em criação ininterrupta, face à teorização, e/ou estetização, de que «é preciso criar um todo parecido com os todos» (4), para se criar a obra de arte. Dois tempos criativos? Sim: um ao nível da estética, o outro ao nível da arte. Mas diacrónicos? E por que não sincrónicos? E por que não, também, em vez de dois, apenas um tempo, ainda que *valendo*, constitutiva e sinteticamente, os dois? Por tudo isso, já não pode a estética sensacionista abrir-se à «imitação» do «trompe-l'oeil», não obstante depender de *outra*, em que, de resto, se cumpre: a de uma

«unidade» feita de «harmonia interna e orgânica», como precisa Pessoa, até para a diferenciar de uma «harmonia feita e exterior», ou de natureza ou essência estritamente natural. Daqui, deste processo que põe em questão a «unidade» aristotélica, se atinge a criação-(des)«imitação» de uma «Síntese-Soma», bem como a criação-(des)«imitação» de relacionamentos por assim dizer estruturais respeitantes à *forma-espaco* daquela «Síntese-Soma».

Eis porque não pode introduzir-se jamais no Sensacionismo as particulares constelações definidoras do Futurismo, a menos que elas se derramem no sentido metamórfico de *outras* — passando a ser, neste caso, o Futurismo delas uns ecos dele mesmo, ou, porque a outro nível, um «futurismo» em vésperas de o não ser. De qualquer modo, em tudo isto se sincerizam os sinais itinerantes de um artista em viagem cosmopolita (5), não só porque o Sensacionismo «aceita todos os sistemas e escolas de Arte, extraindo de cada um a beleza e a originalidade que lhe são peculiares» (6), mas também, e sobretudo, porque «um todo parecido com os todos» não encontra possibilidades nunca mais de ignorar os universos do homem, tanto os *naturais* como os *feitos* — constituindo assim aquele «todo» uma constelação de síntese, ou, por sincronia estética, uma obra de arte universal.

O Sensacionismo passa portanto pelo Futurismo e os outros «ismos» europeus, para deles escolher os sinais com que se tece, mas, ao fazê-lo, passa também, necessariamente, e com o mesmo fim, pela estética paúllica. Com efeito, a «subtileza» e o «vago» que são inerentes ao Paülismo fazem activar as «sensações», tanto as próprias do Simbolismo, como as do Saudosismo, desenvolvendo-as no sentido consciencial em que se intelectualizam. E em que daí não podem romper com o passado, próximo ou longínquo. Aliás, Fernando Pessoa dá-nos conta opinativa desta continuidade-contiguidade, ao observar que «o paù-

lismo pertence à corrente cuja primeira manifestação nítida foi o simbolismo» (7), e ao reconhecer relacionalmente que «o paúlismo é um enorme progresso sobre o simbolismo e neo-simbolismo de lá-fora» (8). E aqui espreita já uma ideia de cosmopolitismo, ideia na qual se embebe o sinal de que Fernando Pessoa já não *introduz* no Interseccionismo a «ruptura» com o passado, contrariando assim um dos princípios então proclamados pelo Futurismo de Marinetti e dos pintores italianos (9). Nem tal «ruptura» seria, de resto, possível a um fluir tão irrequieto e enleado de mobilidade e fluidez como é, no fim de contas, o de Pessoa, superlativamente criador da desintegração-espiritualização do que seja material, e da corporização do incorpóreo, sem que porém se perca destes pólos a essência deles. Daí que uma acentuação paúllica na arte possa já constituir um emergimento interseccionista e, conseqüentemente, um avançar para uma identificação futurista no próprio Interseccionismo. E tal acentuação verifica-se, de facto, se o «espaço» e o «tempo», perdendo as características pelas quais se definem, se misturam um no outro com tal paroxismo que as «opacidades» *próprias* do primeiro deixem de co-artistizar-se como tais, assumindo metamorficamente as «transparências» *próprias* do segundo.

Tal paroxismo acontece nitidamente em «Chuva Oblíqua», o poema dito programático do Interseccionismo, e que, datado de Junho de 1914, terá levado Fernando Pessoa a afirmar, três meses depois, a Cortes-Rodrigues haver descoberto «um novo género de Paúlismo» (10). Trata-se do Interseccionismo, enfim, o que parece pôr em questão, pelo menos até certo tempo, a existência de uma linha sequencial encadeada no Cubismo de Picasso e Braque, e do Futurismo literário de Marinetti e pictórico de Balla, Boccioni, Carrà, Russolo e Severini, podendo, portanto, admitir-se no Interseccionismo, mau grado os

possíveis subsídios dali chegados, um cunho estético e artístico detentor de aspectos coincidentes com os daqueles processos. Com efeito, o que dizem as cartas que Mário de Sá-Carneiro escreve de Paris a Fernando Pessoa em 1913 e 1914 não basta para tornar suficiente uma influência propriamente dita, não obstante mencionarem o Cubismo, o Futurismo e os nomes de Amadeu de Sousa-Cardoso, Picasso e Santa-Rita Pintor. O mesmo porém não pode afirmar-se em relação a um Interseccionismo posterior à chegada a Portugal, em 1914, de Sá-Carneiro (este em Agosto, dois meses após a data de «Chuva Oblíqua»), de Amadeu de Sousa-Cardoso e de Santa-Rita Pintor, sacudidos todos pelas primeiras deflagrações da Primeira Grande Guerra. Mas, neste caso, a influência trazida por estes e, em 1915, pelos franceses Sonia Delaunay e Robert Delaunay seria *posterior* a «Chuva Oblíqua», pelo que de outras fontes pode ter chegado, também, o Interseccionismo. Como talvez da técnica da «Interlactação» de Rimbaud, do «Simultaneísmo» de Martin Barzun, do «Sincronismo» de Marcello Fabri e de Nicolas Bauduin (11), e muito certamente de poesias e teorias de Guillaume Apollinaire em que o Cubismo e o Futurismo se embrenham como factores estéticos de plasticidades sincrónicas e transparentes. De qualquer modo, o Interseccionismo contém sinais do Cubismo e do Futurismo, daí correndo e fluindo a elevar-se a outro grau, ou seja, ao próprio Sensacionismo, que, de resto, vem sendo, à medida que «toma consciência de cada sensação ser, na realidade, constituída por diversas sensações mescladas» (12). Assim, onde realmente melhor se afirma o Futurismo, como o Cubismo, aliás, é no Interseccionismo, aí trepando às cúpulas do ápice pelas últimas gradações do mesmo Interseccionismo, as quais metamorficamente constituem já as primeiras do Sensacionismo. E aqui se verifica mais uma continuidade-con-

tiguidade que até pode não o ser, já que de uns matizes estéticos se passa a outros, sem que o espírito cognoscente possa com rigor situar as pulsões indicativas da mudança.

Daí que o ápice do «futurismo» interseccionista anuncie, ao afirmar-se, o início da morte desse «futurismo». Ou o início de outra vida: a do cosmopolitismo sensacionista. Morte-vida em que aspectos ou gradações? Sobre tudo naqueles em que a «velocidade», o «espaço» e o «tempo», excedendo a *intersecção*, se apresentam em caldeação estético-artística, ocultando a verificação analítica. Como em «Passagem das Horas»: «viva a unidade veloz em tudo»; «viver tudo de todos os lados»; «sentir tudo de todas as maneiras»; «ser a mesma coisa de todos os modos possíveis ao mesmo tempo» (13). Ou como em «Ode Triunfal»: «Canto, e canto o presente, e também o passado e o futuro, / Porque o presente é todo o passado e todo o futuro» (14). Ou como em «Saudação a Walt Whitman», em que Álvaro de Campos, insurgindo-se contra os «intervalos do mundo», quer «a contiguidade penetrada e material dos objectos», e que «os corpos físicos sejam uns dos outros como as almas, não só dinamicamente, mas estaticamente também» (15). Ou como finalmente em «Ode Marítima»: «Minhas sensações são um barco de quilha prò ar, / Minha imaginação uma âncora meio submersa, / Minha ânsia um remo partido, / E a tessitura dos meus nervos uma rede a secar na praia» (16). Aqui, em «Ode Marítima», o Sensacionismo abandona, com efeito, os desejos e ideias como que *teorizantes* do Cubismo e do Futurismo como são aqueles que em «Passagem das Horas» e em «Saudação a Walt Whitman» se nos revelam, uma vez que se assume em existência estética de *acção* humana, aliás como, até certo ponto, em «Ode Triunfal».



(Reprodução em Portugal Futurista)

Em algumas destas *informações e formações* da estética cubista e futurista, mau grado os aspectos em que lhe sejam contraditórios, como a não renegação do «passado», por exemplo, parece que um certo unionismo se desenvolve a entretecer-se na tendência do Simultaneísmo Órfico de Robert Delaunay, não em relação aos objectivos ópticos desse Simultaneísmo, como é evidente, mas sem dúvida no sentido em que as sínteses das sínteses sensacionistas tendam a evaporar as «realidades» próprias dos estímulos das sensações, e a integrar, em troca delas, as «realidades» outras que são crescentemente as do homem em acção de as escolher pela mediação artística, recriando-as. De qualquer modo, trata-se, no fim de contas, de um unionismo, de acordo, aliás, com o juízo de que «o objecto quebrado não pode remendar-se» (17), como escreve, a respeito de um sincronismo totalizante, o mesmo Delaunay. E finalmente de acordo, não obstante as diferenças, com o princípio de que nada pode ser excluído, como se não existisse, da contínua a contígua progressão da arte sensacionista e de tudo o mais que a motive e produza, mudando-a, como o «espaço» e o «tempo», as duas mais cognoscíveis condições da «velocidade» futurista, ou, a outro nível, de um «movimento» *rítmico-musical* do Simultaneísmo Órfico. A necessidade que o Sensacionismo sustenta de «extrair» de «todos os sistemas e escolas de Arte», preferencialmente, a «beleza» e a «originalidade» que lhes são «mais peculiares», como vimos, não pode evitar que os outros elementos ou aspectos da totalidade *sobrevivam*, até porque, se os «aceita» (18), eles plasmam-se-lhe na informação da formação artística, quer através das *ausências*, quer através da «beleza» e da «originalidade» *extraídas*. Daí que o processo totalizante se condense e, como que paradoxalmente, se dissolva, assim condensando-dissolvendo o Futurismo e os

demais «ismos» conjuntos, e por consequência podendo preterir mesmo algumas expressões do Abstraccionismo.

Recorde-se que então se desenvolve na Europa o processo da *purificação* da arte, o qual consiste em banir de uma expressão artística os sinais peculiares das outras. Como, por exemplo, em não integrar numa pintura os sinais da escultura e da arquitectura, ou seja, o *relevo* nas figuras e, por extensão, a perspectiva tridimensional do espaço relativamente à globalidade representada, este um discurso a progredir para um imediato banimento não apenas da própria *representação*, como também, e por fim, da costumeira *significação*. E aqui pergunta-se: contém este desenvolvimento uma orientação contrária à estética do Sensacionismo? Talvez, na medida em que aos banimentos inerentes à dita *purificação* se contrapõe o princípio sensacionista segundo o qual «é preciso criar um todo parecido com os todos que há na natureza» (19), como exige Fernando Pessoa, mas por um «artista cuja arte seja uma Síntese-Soma, e não uma Síntese-Subtracção dos outros de si» (20), como conclui Alvaro de Campos.

Observe-se todavia que a diferença em que ambos os *meios* se orientam não significa deixar de poder atingir-se, quer através de um, quer através do outro, os mesmos *fins*, ou seja, um Abstraccionismo.

#### NOTAS

(1) Fernando Pessoa, *Páginas Intimas e de Auto-Interpretação* — textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, p. 159.

(2) *Ibidem*, p. 160.

(3) *Ibidem*.

(4) *Ibidem*.

(5) Cf. *Movimento Sensacionista*, de Fernando Pessoa (subtitulado de «sensacionista»), in *Exílio*, Revista Mensal de Arte, Letras e Ciências, Lisboa, Abril de 1916.

(6) Fernando Pessoa, *Páginas Intimas e de Auto-Interpretação*, p. 213.

(7) *Ibidem*, p. 126.

(8) *Ibidem*.

(9) São eles Balla, Boccioni, Carrà, Russolo e Severini, que em 1910 assinaram o Manifesto Futurista dos Pintores, em Turim.

(10) Fernando Pessoa, *Cartas a A. Cortes-Rodrigues*, p. 60.

(11) Esta é, de resto, a opinião de Georg Rudolf Lind, emitida no seu livro *Estudos sobre Fernando Pessoa*, pp. 60 e 61.

(12) Fernando Pessoa, *ibidem*, p. 187.

(13) Alvaro de Campos, «Passagem das Horas», in *Obra Poética*, de Fernando Pessoa, p. 341.

(14) Alvaro de Campos, «Ode Triunfal», in *Orpheu* 1.

(15) Alvaro de Campos, «Saudação a Walt Whitman», in *Obra Poética*, p. 336.

(16) Alvaro de Campos, «Ode Marítima», in *Orpheu* 2.

(17) Cartas e Apontamentos de Robert Delaunay, consultáveis na Association des Amis de Robert Delaunay, Paris.

(18) Fernando Pessoa, *Páginas Intimas e de Auto-Interpretação*, p. 159.

(19) *Ibidem*, p. 160.

(20) Alvaro de Campos, «Ultimatum», in *Portugal Futurista*.

#### IV

## DO CUBISMO E DO FUTURISMO AO «FUTURISMO» DO INTERSECCIONISMO

O Cubismo começa por tentar uma ilusão de relevo para os objectos representados, ou seja, uma ilusão de tridimensionalidade numa dimensionalidade pictural. Mas, para isso, não recorre ao esbatimento obtido pela tradicional técnica do claro-escuro, técnica abandonada já pelo Impressionismo, ainda que por motivos diferentes. Enquanto o Impressionismo cria a sua tridimensionalidade pictural na expressão de um relevo participativo da mistura-síntese óptica do espectador, o Cubismo organiza, por sua vez, uma ilusão desse espaço, fazendo-o, todavia, sem aquela subjectiva participação. Nem essa participação seria, de resto, possível aos olhos do espectador. Possível, em relação aos mesmos resultados estéticos, sublinhe-se. É que o Cubismo contorna rectilíneamente os objectos, ou, progressivamente, os planos, não praticando assim a justaposição de cores e tons, condição *sine qua non* para a mistura-síntese óptica da tese impressionista.

Sem recorrer, pois, nem ao esbatimento *objectivo* tradicional (combinação de tons no quadro), nem ao esbatimento *subjectivo* impressionista (combinação de tons na retina), como é que pode o Cubismo criar a sua ilusão ou imagem de espaço tridimensional? As primeiras respostas começam nos rostos dos dois nus da direita de «Les Demoiselles d'Avignon», de Picasso. Em tais rostos dá-se início, com efeito, a uma técnica e a uma estética através das quais o espaço geométrico dito euclidiano começa mais revolucionariamente a deixar de pertencer à pintura. Aí Picasso oferece-nos um volume através de cores e tons. Mas também através de algumas linhas paralelas combinadas com tal articulação que o fenómeno da sua percepção *arrasta* para nós, em vez da representação desse volume, a representação de uma «imagem» dele. Que «imagem»? Difícil é já precisá-lo, uma vez que outras «imagens» mais ou menos conexas se lhe plasmam, a enriquecê-la. A experiência constitui, neste caso, uma simultânea companheira auxiliar do pensamento estético. Dir-se-ia que o fenómeno ele-mesmo das percepções e das sensações, sob a complexidade empírico-racional em que se produz, se antepõe, consciencialmente, quer a um sujeito-artista, quer a um objecto-arte. Trata-se enfim de *partir* de outro *espaço-tempo* cultural para a viagem concomitante da arte, com o sentido de, mercê desse início, se *chegar* a uma troca de objecto. Eis porque a natureza é preterida, aos poucos, por uma «imagem» que pode não ser exactamente a imagem dela, sendo-a, todavia, se a imagem deixar de ser apenas a tradicional representação mental-pictural de uma realidade física.

É *paralelamente* a este desenvolvimento cubista que em 1909 se publica em Paris, com objectivos literários, o primeiro manifesto futurista, assinado pelo poeta italiano Marinetti, que aí anuncia que «o tempo e o espaço morreram ontem» (1). Na sua esteira surge em 1910, num

teatro de Turim, o «manifesto dos pintores futuristas», assinado pelos pintores italianos Carlo Carrà, Giacomo Balla, Gino Severini, Luigi Russolo e Umberto Boccioni (2), que nele exclamam, já: «quem pode acreditar ainda na opacidade dos corpos?» (3). Deste modo se denuncia todo um edifício artístico de concepção mais ou menos racionalista de base helénica, pretendendo-se, em contrapartida, anunciar um sinal mais alto de sensibilidade, acima do Impressionismo, do Simbolismo, do Fauvismo e, finalmente, do Cubismo. Lembre-se que estes sinais constituem sucessivas crises do espaço tridimensional e monocular da proposta renascentista de Alberti em relação à pintura — sinais em que outros, ainda que menos *visíveis*, se relevam, como por exemplo o «tempo», pelo menos na medida em que os «presentes» de cada nova experiência de espaço pictural não deixam de *atrair* do passado um passado erguido e a erguer-se a eles.

É claro que a denúncia da «opacidade dos corpos» decorre da marinettiana abolição do «tempo» e do «espaço», resultando desse *avanço* um aumento de «velocidade» na «velocidade» futurista, ou, pelo menos, um alargamento contextual da «velocidade» rítmico-literária para a plasticidade pictórica — este um processo a que entretanto chega, por imanização estética, o Cubismo, embrenhando-se-lhe. Daí que o Futurismo passe a viver, também, no Cubismo, como aliás este naquele, e desse embrenhamento resulte, desde 1911, a passagem do Cubismo Analítico para o Cubismo Sintético, agora no alcance prossecutivo de novos entendimentos plásticos: encontrar-se nas expressões picturais em movimento criativo um referente semiótico-estético, e só depois partir-se dele para a realização final do quadro. Inverte-se aqui o sentido mimético: na esteira daquela «imagem» substitutiva do modelo correspondente, que atrás vimos, a realidade passa a deixar de ser dada pela natureza à arte, só porque passa a per-

tencer à arte oferecê-la à natureza. Mas, apesar da inversão, o espaço-forma pictural continua com evocações da geometria euclidiana. Picasso, não obstante contrapor à «soma de acrescentamentos» uma «soma de destruições» na pintura desta fase, observa, a propósito, que não é possível à arte esquecer a natureza. Mas, se as coisas «apenas existem através de nós», como sustenta Braque, e artisticamente o prova, logo devemos «penetrá-las e tornarmo-nos nós próprios em coisas» (4). Todavia, apesar da subjectivação que humaniza as coisas e coisifica os homens, o espaço-forma sobrevive na pintura, embora sob aspectos planimórficos. Como em Picasso, aliás. E como em Gris, e como em Klee e tantos outros que, embora independentes das linhas e cores da natureza, não dispensam, contudo, o *objecto*, ainda que através, como vimos, de uma «imagem» dele.

É claro que nestas mutações correm disseminamentos, não só do Futurismo, como também das propostas que Gleizes e Apollinaire publicam, teorizando, cada qual a seu modo, um Cubismo abstracto, e assim uma pintura já sem ofertas de «espaço» para a «forma», dado o «espaço» passar a ser-lhe a «forma» que nele esteja. Repare-se que o Futurismo, ao introduzir-se no Cubismo, não se anula em relação à essencial identidade que lhe é própria, sobretudo nos típicos aspectos com os quais destrói as primeiras quietudes estruturais cubistas. E aqui *actua* principalmente a «velocidade», para cuja iconografia as figuras geométricas se combinam dinamicamente, como o fazem, entre outros, os pintores Balla e Marcel Duchamp, em, respectivamente, «Rapariga Correndo numa Varanda» e «Nu Descendo uma Escada», por exemplo. Sendo a «acção», com efeito, um dos mais relevantes atributos do Futurismo e do espírito criador e fruidor deles em qualquer nível do mesmo Futurismo, natural é que se *mesclem* nas «visões simultâneas» desses e de outros quadros no-

vos atributos, como os «ruídos», que, *accionados, accionam*, por sua vez, a imaterialização da matéria, como em «Gargalhada», de Boccioni, uma tela em que se representa um rosto de mulher a rir com tão elevado volume acústico e dissonância que a «gargalhada», colorindo-se, tudo corta e atravessa, sob a intermitência em que num Café se dispara sobre os frequentadores. Deste modo, os sons *visualizam-se*, dado que se *mesclam* nas cores, como identicamente os «estados de espírito» podem *mesclar-se* nos sons musicais ou nos odores, como respectivamente em «Música» e «Perfume», ambos de Russolo — o primeiro a representar um trecho musical sob a «acção» de várias mãos batendo nas teclas de um piano, e o segundo um perfume erotizante mediatizado por curvas de cor envolvendo um rosto de mulher jovem.

Como é fácil de concluir, o caminho para uma crescente abstracção desenvolve-se deste Futurismo, como aliás de um Cubismo que, *accionado* por aquele, encontra um ápice nas «Fenêtres Simultanées», de Robert Delaunay, em 1912. Um *ápice*, sublinhe-se, se o designarmos de Cubismo, e não de Futurismo, como também pode ser. De qualquer modo, é deste Cubismo-Futurismo que Robert Delaunay salta, em 1913, para os seus «Disques Simultanés», e também para a prossecução do movimento-forma do seu «Orfismo» (5). Passam aqui entretanto as cores a ser escolhidas não pelo valor colorativo, mas pelo valor intrínseco delas. E isto significa motivação bastante para se chegar mais longe, ainda mais longe — o que faz Delaunay, ainda Delaunay, ao reduzir a física das cores a valor de menos «valor», face a outro «valor», que é, superiormente, o da «visão» do homem. E eis-nos com isto a alcançar enfim uma criação onde a forma-espaço deixa de ser distinguível da forma-tempo, até pela interpenetração rítmico-visual em que existem coexistindo para a sincrónica circulação da arte com o homem.

Também Alberto Caeiro nos fala já de um «tempo» e um «espaço» que podem lembrar um «simultaneísmo». Ou, pelo menos, um caminho para ele através de uma «contiguidade» agindo como antecâmara de aspectos futuristas. E fala-nos disso em alguns passos do seu «Guardador de Rebanhos», como por exemplo naqueles em que o «tempo» flui sem quase lhe consentir «espaço» para a existência da «contiguidade»: «procuo dizer o que sinto / sem pensar em que o sinto» (6). Das ideias à visão, ou, mais do que isto, das ideias ou sentimentos ou emoções à sua *plasticidade* artística, um «tempo», de facto, decorre, cuja conceptualidade parece extinguir-se à medida que a «simultaneidade» a estiole. Daí que Alberto Caeiro chegue mesmo a pôr em questão a própria «contiguidade», pelo menos se procura «encostar as palavras à ideia / e não precisar de um corredor / do pensamento para as palavras» (7). Quase um «simultaneísmo»? A resposta implica necessariamente um «tempo» de concepção e um «tempo» de objectivação, «tempos» entre os quais um «tempo» de gestação possa, ou não, existir ou *cabere*. E implica também o «tempo» intrínseco dos objectos e o «tempo» da sucessividade dos mesmos objectos ou coisas num «espaço» extrínseco, *ainda*. Daí, este anunciar: «Não quero incluir o tempo no meu esquema / não quero pensar nas coisas como presentes; quero pensar nelas como coisas. / Não quero separá-las de si próprias, tratando-as por presentes» (8). Não se tratando evidentemente da «velocidade» motriz da «simultaneidade» futurista, trata-se, todavia, de um prenúncio de aspectos dela — prenúncio que se desenvolve sobretudo se Caeiro *pensa* nas «coisas», *pensando* que *deve* apenas *vê-las* «sem tempo nem espaço» (9).

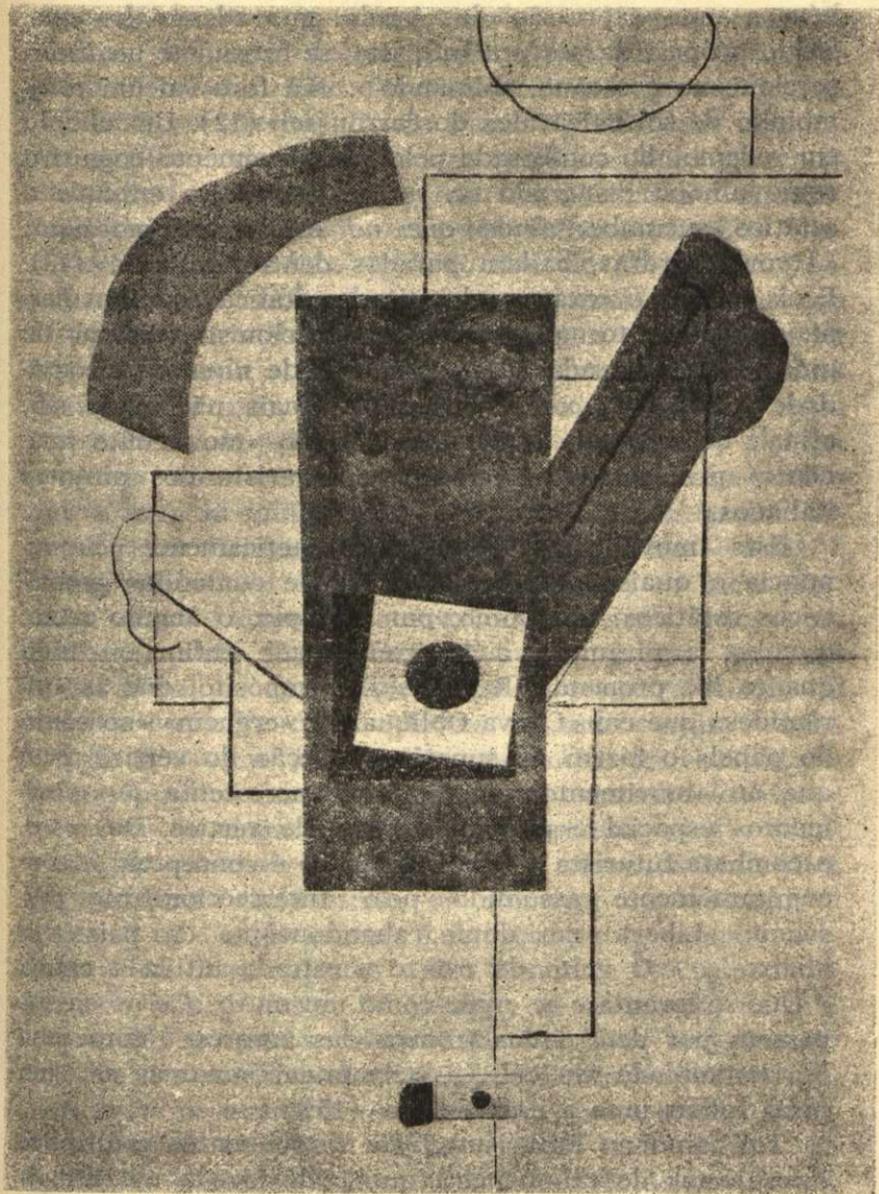
Já sem «tempo» nem «espaço» não deixam de ser, realmente, algumas «coisas» e outras partes componentes do Interseccionismo de «Chuva Oblíqua», do ortónimo Pes-

soa. Não se trata de reduzir a um plano único os planos percebidos e os ocultos ou imaginados ou ideados de quaisquer realidades visíveis, e invisíveis, como veio sendo timbre do Cubismo, nem de eliminar da arte o «presente» e o «passado», construindo ou criando contra eles a mais espasmódica ou ultra-vertiginosa continuidade-contiguidade, como o Futurismo veio querendo, mas sem dúvida muito mais ou diferentemente do que tudo isso, pois se trata, também, de representar, com uma nitidez *plástica* impressionante, a própria irrealidade, ou a «realidade» irreal do sonho.

O Futurismo parte, com efeito, de «objectos» já não apenas situáveis no espaço físico, até porque é ao nível da imaterialidade que eles sobretudo se movem, interpenetrando-se, interseccionando-se, mau grado as naturezas antinómicas em que o sejam. E o mesmo acontece, de resto, com o Cubismo, à medida que o Futurismo se lhe introduz, designadamente com a beleza da «velocidade» ela própria ou imanente, e a «simultaneidade» não só de estados físicos mas também de estados de espírito. Assim, a transcendência física busca-se ou tem-se, consoante seja o sonho a vivê-la ou a realidade artística a interseccioná-la, assumindo-a. E eis como o Cubismo, até um ponto estático, e analítico, se dinamiza, «sintético» ou «eidético». Tão «sintético» ou «eidético», por fim, como o Interseccionismo o não deixa de ser, mais ou menos accionado pelo Futurismo, não obstante a relativa inconsciência disso expressa por Fernando Pessoa: «A atitude principal do Futurismo é a Objectividade Absoluta, a eliminação, da arte, de tudo quanto é ALMA, quanto é sentimento, emoção, lirismo, subjectividade em suma. Ora se há coisa que seja típica do Interseccionismo (tal é o nome do movimento português) é a subjectividade excessiva, a síntese levada ao máximo, o exagero da atitude estática» (10). Supomos portanto que Pessoa vem conhecendo um Futu-

risimo que não é exactamente o Futurismo proclamado por Marinetti, nem o «futurismo» do Cubismo, nem o Futurismo proclamado por Boccioni, Russolo e os outros pintores do grupo italiano de Turim. Ou que vem ignorando destes «futurismos» as gradações em que progredem no rumo transfigurativo de como tais se afirmarem cada vez menos. Como também supomos que Fernando Pessoa possa vir desconhecendo as gradações do seu próprio Interseccionismo. E aqui sem dúvida com mais razões do que ali. É mais longa, com efeito, a distância que o isola intelegivelmente de certas gradações do seu próprio Interseccionismo, até por lhe existir dentro, do que a distância que na tona do tempo o separa culturalmente dos avanços do Futurismo e de outros movimentos modernistas europeus. E isto porque sobretudo age no seu instinto estético um instinto outro, ou uma força poderosamente secreta, e, por isso, criativa, que dos próprios passos artísticos também se alimenta, apesar de toda a concepção diligenciada. Dir-se-ia já que o «futurismo» interseccionista, ainda que imanizado por sortilégios encantatórios vibrados por emissões futuristas, se gera de modo maior dele mesmo, interna e externamente dialógico, ou tão imparavelmente fluídico e misterioso quanto sem fronteiras se verifique a sua desocultação pelo artista. Ou a sua (des)ocultação-criação, como veremos.

O Futurismo renega todas as cores esbatidas, pugnando sobretudo por uma visibilidade veloz como que *chapeada* com luz solar, às vezes. Tal como em «Chuva Oblíqua»: «O porto que sonho é sombrio e pálido / e esta paisagem é cheia de sol deste lado... / Mas no meu espírito o sol deste dia é porto sombrio / e os navios que saem do porto são estas árvores de sol» (11). Tudo com efeito aqui se move, compreendendo «as duas realidades» interseccionadas, das quais o «sonho» vem perdendo as características dos transpostos domínios simbolistas e



(Reprodução em Orpheu 2)



saudosistas, rumo à exterioridade futurista. E rumo também a uma expressão de círculo em redemoinho que, sendo própria da pintura futurista, se intromete no Interseccionismo pessoano, animando-o: «Lá fora vai um redemoinho de sol os cavalos do carroussel» (12). Um círculo em redemoinho confessado pelo reconhecimento cognitivo como ali, ou disparado na vertigem artística em que o estático sucumbe, ainda que *no* estático, como aqui: «Árvores, pedras, bailam parados dentro de mim» (13). E eis porque o «exagero da atitude estática» que em Fernando Pessoa torna típico o Interseccionismo, a par de uma «síntese levada ao máximo», e de uma «subjectividade excessiva», como vimos (14), mais não pode ser, afinal, do que um «movimento» ou o «movimento imanente» proclamado no manifesto futurista dos pintores italianos.

Este «movimento» formaliza-se esteticamente pela renúncia a quaisquer representações de conteúdos geométricos estáticos, tais como, por exemplo, o ângulo recto, o cubo, a pirâmide, a horizontalidade enfim ou tudo quanto lhe propenda. Repare-se, a propósito, que as «pirâmides» que em «Chuva Oblíqua» se «erguem» «ao canto do papel» o fazem na superior direcção do vértice, pelo que ao «movimento» da acção se acrescenta o «movimento» espacial e psicológico daquele vértice. De resto, o combate futurista à horizontalidade é conceptual e concomitantemente assumido pelo Interseccionismo pessoano: «Liberto em duplo, abandonei-me da paisagem abaixo ... / O vulto do cais é a estrada nítida e calma / Que se levanta e se ergue como um muro, / e os navios passam por dentro dos troncos das árvores / com uma horizontalidade vertical, / e deixam cair amarras na água pelas folhas uma a uma dentro» (15).

Tal como no Futurismo, este «movimento» multiplica os objectos de tal maneira que pode fazê-lo até atingir



a deformação deles, no sónico alcance de uma velocidade progredindo para a «simultaneidade». Não se trata de justapor às partes de um plano visível outras partes de planos ocultos, como foi característico de um inicial Cubismo, pois se trata já de trazer à visibilidade simultânea os diferentes planos de uma realidade física ou espiritual, como vem sendo feito pelo Cubo-Futurismo. Eis-nos, por isso, sob o domínio das transparências plásticas futuristas: «Súbito toda a água do mar do porto é transparente / e vejo no fundo, como uma estampa enorme que lá estivesse desdobrada, / esta paisagem toda, renque de árvores, estrada a arder em aquele porto. / E a sombra de uma nau mais antiga que o porto que passa / entre o meu sonho de porto e o meu ver esta paisagem / e chega ao pé de mim, e entra por mim dentro, / e passa para o outro lado da minha alma». Repare-se ainda que o «espaço» vem extinguindo-se, já que entre uma «coisa» e outra «coisa», ou «entre o meu sonho» e «o meu ver», outra «coisa» acontece, intercalando-se, neste caso «uma sombra», como vimos. Uma «sombra», porém, que não passa, afinal, de uma realidade *irreal*, primeiro porque do «sonho» é que lhe chega a forma, segundo porque se uma «sombra» assoma aos iniciais prenúncios da visibilidade, quer seja de «uma nau» ou de um «estado de alma», logo o sol a espanta. Caminha-se, portanto, para a eliminação do «espaço», isto é, para a não necessidade artística de um lugar onde situar os *objectos*, os *assuntos*, o «tempo» no fim de contas. E isto porque o «tempo» também emana dos *objectos* e dos *assuntos*, até pela mutabilidade icónica destes na história, na sociologia, na arte enfim. Eis porque se atinge cada vez mais um discurso estético dentro do qual os *objectos* e os *assuntos* se colocam *entre* os *objectos* e os *assuntos*, numa contiguidade-continuidade crescente: «Sobre o papel onde escrevo, entre ele e a pena que escreve / jaz o cadáver do rei Chéops,

olhando-me com olhos muito abertos, / e entre os nossos olhares que se cruzam corre o Nilo / e uma alegria de barcos embandeirados erra / numa diagonal difusa / entre mim e o que penso». E aqui pouco falta para que esta contiguidade-continuidade atinja os mais altos cumes da simultaneidade futurista. Falta, parece-nos, elevar esta contiguidade-continuidade até a um exagero de que resulte, em ápice, a mistura das «realidades» encadeadas. Como aqui, por exemplo: «Ranchos de raparigas de bilha à cabeça / que passam lá fora, cheias de estar sob o sol, / Cruzam-se com grandes grupos peganhos de gente que anda na feira, / Gente toda misturada com as luzes das barracas, com a noite e com o luar, / e os dois grupos encontram-se e penetram-se / até formarem só um que é os dois» (16). Não pode tratar-se rigorosamente de uma osmose, até porque tal não permitiria *visualizar* de maneira identificativa as partes integrantes da unificação, como então as vem querendo, aliás, a estética pictural futurista em relação às transparências plásticas. Mas trata-se de interseccionar duas partes da mesma realidade, embora sem descurar-se a realidade outra, a espiritual, em cujos cernes principia, de resto, o Futurismo. Repare-se, a propósito, que os pintores futuristas do manifesto de Turim procuravam «instintivamente» ajustar as cenas físicas da vida real às emoções ou às ideações mais abstractas, para o que se valiam de linhas, manchas, zonas de cor ou de luz, ainda que tudo isto se apresentasse e fosse aparentemente ilógico. Daí que as «chaves secretas» dos seus quadros possam também verificar-se no Interseccionismo pessoano, não particularmente através dos citados grupos da mesma realidade física ou verosímil que em «Chuva Oblíqua» se encontram e se interpenetram até formarem, como vimos, «só um que é os dois», mas sem dúvida na composição poética «Second Sight» («Sexto Sentido»), ao longo da qual a intersecção já envolve sem



ambiguidade as duas realidades diferentes. Com efeito, algo aqui se desenvolve com tal resolução de simultaneidade que, por fim, «as duas coisas não são senão uma só», neste caso o cabelo de uma mulher solto ao vento e um naufrágio situado algures num «mundo contrário a este» (17). E aqui poderíamos, se fosse caso disso, estender a observação para os lados do Surrealismo.

De qualquer modo, o Interseccionismo cumpre-se a não precisar, às vezes, nem do «espaço» nem do «tempo», pelo menos no sentido em que estes elementos se articulem no encadeamento lógico. Eis porque, se mais *velozes* que as realidades geométricas são, por exemplo, os sons, deles se veste, musicando-se, o Interseccionismo, sobretudo para com os sons nos afirmar um simultaneísmo futurista, nomeadamente se progridem não contíguos ao silêncio, apenas por serem, já, o silêncio. Como em «Chuva Oblíqua»: «Que pandeiretas o silêncio deste quarto». E neste caso o Interseccionismo, uma vez que se apodera de um objecto invisível que, sem «tempo», se geometriza, possui, com isso, uma *invisível* geometria, ou um *sólido* invisível, consoante a perspectiva observatória parta respectivamente do «silêncio», ou das «pandeiretas». Mas pode também apoderar-se de um objecto visível que se incorpore numa sucessividade, e, portanto, num «tempo», como ainda em «Chuva Oblíqua»: «Todo o teatro é um muro branco de música / por onde um cão verde corre atrás da minha saudade da minha infância». O «tempo» é desta vez um correr num «espaço» que é «um muro». Mas, se este muro é «branco de música», pergunta-se: onde situar-lhe um corpo significativo de «espaço»? E se o «tempo» é, também aí, o do «teatro» e o do «muro» que é o «teatro», sem deixar de ser ainda o «tempo» da sucessividade que nesse(s) «espaço»(s) tem lugar, como o da-quele correr do «cão verde», o da «saudade» e o da «in-

fância», pergunta-se: onde ou como nesse «tempo» medir-se o «tempo» propriamente dito?

Mas parece que a uma gravitação algo diferente se eleva Fernando Pessoa, à medida que o «tempo» e o «espaço» deixem de oferecer-se como objectos de interesse estético. Com efeito, para quê encontrá-los com o alcance interseccionista de os reduzir a um plano único, quando já «todas as coisas estão ligadas», finalmente? Isto verifica-se num Interseccionismo de «Second Sight», poema ao longo do qual nos é revelado que «nunca vemos senão uma pequena parte sonhada / de cada um dos sentimentos que sentimos» (18). E isto porque «uma faculdade real de ver, como a de Deus, veria o beijo / do vento atravessando o teu cabelo e a tempestade distante / uma só coisa — ainda que duas porque duas vemos / quando como uma as concebemos, a forma dupla unificando-se naquilo que imaginamos» (19).

Em que gravitações conscienciais se move, com efeito, o Fernando Pessoa de «Second Sight»? Sejam quais forem, elas parecem decorrer de um mistério de raiz teosófica ou mítica, ou do mistério que vem agindo na estética do Cubismo, como na de Gleizes, sobretudo se Gleizes espalha que já «é o tempo incompreensível existente entre todos os pontos que une o que é extenso e que marca para nós o verdadeiro princípio do Belo» (20). Daí pois que os «espaços» e os «tempos» se (re)encontrem e se (re)interpenetrem cada vez mais de maneira diferente, e as ideias e as imagens renovem posições enleadas nessas (re)interpenetrações, e o inanimado se (re)anime e em gestos musicais se precipite musicante mais de cores para a (re)criação metamórfica da arte, como ainda no Interseccionismo de «Chuva Oblíqua»: «Todo o teatro é o meu quintal, a minha infância / está em todos os lugares, e a bola vem a tocar música / uma música triste e

vaga que passeia no meu quintal / vestida de cão verde tornando-se jockey amarelo», etc.

Daí que nos pareça estarmos em vésperas de atingir-se um ápice interseccionista, ou seja, um estádio estético em que o Interseccionismo constitua, também, o Sensacionismo. Ou um ponto em que a contiguidade-continuidade já não consinta que os planos se interseccionem ao nível de uma *plasticidade* artística.

## NOTAS

- (1) No jornal «Figaro» de 20 de Fevereiro de 1909.
- (2) No Teatro Chiarella, de Turim, em 8 de Março de 1910.
- (3) Cf. «Manifeste des Peintres Futuristes», in *Portugal Futurista*, Lisboa, 1917.
- (4) Georges Braque, *Cahiers*, cit. por Walter Hess in *Documentos para a Compreensão da Pintura Moderna*, p. 104 (livros do Brasil, Lisboa, s/d).
- (5) Designação atribuída por Apollinaire.
- (6) Alberto Caeiro, *O Guardador de Rebanhos*, in *Obra Poética*, de Fernando Pessoa, p. 203 e seguintes.
- (7) Ibidem.
- (8) Ibidem.
- (9) Ibidem.
- (10) Fernando Pessoa, *Páginas Intimas e de Auto-Interpretação*, p. 413.
- (11) Fernando Pessoa, «Chuva Oblíqua», poema I, in *Orpheu* 2, p. 117.
- (12) Ibidem, poema V, p. 120.
- (13) Ibidem.
- (14) Ver nota 11.
- (15) Fernando Pessoa, «Chuva Oblíqua», poema I, ibidem.
- (16) Ibidem, poema V, ibidem.
- (17) Publicado e comentado em *Estudos Sobre Fernando Pessoa*, de Georg Rudolf Lind, pp. 68 a 70.
- (18) Ibidem.
- (19) Ibidem.
- (20) Albert Gleizes, *Du Cubisme*, cit. por Walter Hess, ibidem, p. 124.



## V

## O FUTURISMO NA «TEORIA» E NA ESTÉTICA DO INTERSECCIONISMO

Não deixa de ser oportuno realçar uma vez mais as funções que as artes plásticas, mormente o Cubismo e o Futurismo, desempenham nas transmutações estéticas de Fernando Pessoa, e sobretudo encontrar os resultados de tais funções nas particularidades como que teóricas a que Pessoa parece não poder escapar, ainda que dentro da própria composição artística. Daí que se pergunte: até que gradações estéticas Fernando Pessoa nos surge como um teórico do Futurismo, e, por arrastamento, do Cubismo, sem para tanto *sair* da esfera própria da arte? Ou, por outro modo, até que ponto alguns dos mais definitórios aspectos daquelas correntes artísticas aparecem fixadas como que teoricamente na programática expressão interseccionista de «Chuva Oblíqua»?

A propósito destas fixações, não se descure que «Chuva Oblíqua», embora com data de 1914, apenas se publica pela primeira vez em Julho de 1915, no segundo número de «Orpheu», em que também é inserido, com data de 1915, «Manicure», o «poema sem suporte» de Mário de

Sá-Carneiro. Quer isto dizer que «Chuva Oblíqua» é anterior, *absolutamente*, a «Manicure»? Bem sabemos que *não*, ainda que o seja, *relativamente*. E isto porque um poema, ou qualquer obra de arte pós-decadentista, ou, afinal, de qualquer momento de inteligível mudança, ou em vias de o ser, não deixa de constituir já, enquanto por publicar, pelo menos, um processo de mutação tanto mais indeterminável quanto mais o autor ou artista venha tomando consciência dessa mudança estético-histórica. Daí que «Chuva Oblíqua», não obstante aquela data, possa ter sido objecto de pontuais reescritas de aproximação às estéticas modernistas em geral, e em particular às do Cubismo e do Futurismo, sobretudo.

Depois de uma correspondência epistolar entre Mário de Sá-Carneiro, de Paris, e Fernando Pessoa, de Lisboa, através da qual Pessoa vem conhecendo e avaliando as últimas correntes da arte parisiense, dá-se, com o deflagrar da Guerra, o regresso a Portugal, em Agosto de 1914, de Mário de Sá-Carneiro, logo seguido por dois artistas portugueses que também ali vinham estagiando na pintura de vanguarda: Amadeu de Sousa-Cardoso e Santa-Rita Pintor — este a dizer-se com procuração do próprio Marinetti para publicar em Portugal os seus manifestos futuristas. Motiva-se destas chegadas, e de outras (1), a preparação de «Orpheu», aparecido em fins de Março de 1915, para cuja estética as artes plásticas futuristas e cubistas não deixam de contribuir também, embrenhando-se-lhe, principalmente no segundo número e nas intertextualidades do «poema sem suporte» que é «Manicure», e do poema «interseccionista» que é «Chuva Oblíqua». Qual destas obras se apresenta mais carregada de *informações* futuristas? A de Mário de Sá-Carneiro, como veremos, sendo por outro lado a de Fernando Pessoa mais carregada de *formações* futuristas, sobre as *informações* a que, porém, não foge.

Vejamos, para já, aquelas *informações* em «Manicure», sem descurar-lhe as últimas implicações futuristas da pintura órfica, devidas aos esposos Delaunay e praticadas também por Amadeu de Sousa-Cardoso, arte e artistas que Mário de Sá-Carneiro não deixou de conhecer, desde Paris. Com efeito, se o Futurismo pode partir de uma realidade já não situável no «espaço», logo por isso a designação de «poema sem suporte» parece corresponder-lhe. Como ainda parecem corresponder-lhe certos conteúdos-formas enleada e simultaneamente materiais e espirituais que em circulação ininterruptas decorrem como contra o «tempo» e o «espaço»: «Mil cores no Ar, mil vibrações latejantes, / brumosos planos desviados / abastendo flexas, listas volúveis, discos flexíveis» (2). Repare-se que o «espaço» é, aqui, o «ar», como se um espaço aéreo fosse não um fundo pictural, mas ele e as «cores» e as «vibrações» uma pintura futurista. Repare-se ainda nesses «planos desviados» e na sua implicação numa estética saída já da fase analítica do Cubismo e com intrinsecidades claras num «eideticismo» cubo-futurista. E finalmente nestes outros «planos» que dir-se-iam constituir um avanço contínuo daqueles, como se o Futurismo, de que vivem, tivesse com eles crescido para mais um degrau emancipatório: «E tudo, tudo assim me é conduzido no espaço / por inúmeras intersecções de planos / múltiplos, livres, resvalantes». O «espaço», como se vê, existe. E tudo, nele, é um «movimento» que avança, se não já para uma «velocidade» continuamente linear, pelo menos para uma «velocidade» soluçante, intermitente ou vibratória. Como aqui: «Olha as mesas ... Eia Eia! / Lá vão todas no ar às cabriolas, / em séries instantâneas de quadrados / ali — mas já, mais longe, em lozangos desviados». A distância, como ali o espaço, existe, brotando deste «mais longe», ainda que este «mais longe» possa anular-se à medida que o «eu» se lhe implante, acompanhando-o:

«Eu próprio sinto-me ir transmitido pelo ar, aos novelos». E sucessivamente e também a distância continua de um novo «mais longe», de que um Futurismo de outro nível parece configurar-se, animado talvez pelos «disques simultaneos» da pintura órfica de Robert Delaunay, sobretudo: «Mais longe um criado deixa cair uma bandeja ... / Não tem fim a maravilha! / Um novo turbilhão de ondas prateadas / se alarga em ecos circulares, rútilos, farfalhantes». Daí que este «futurismo», ou este «interseccionismo», ou este «poema sem suporte», se nos afigure constituir melhor um novelo de informações teóricas do que uma transfiguração artística adentro da estética cubo-futurista. E mais ainda se a imbricação de aspectos geométricos dinâmicos se verifique na descrição particularizante da «beleza da velocidade» ou da «contiguidade», ou até da própria indicação de «ismos» artísticos. Como aqui: «Meus olhos unguados de Novo, / Sim! — meus olhos futuristas, meus olhos cubistas, meus olhos interseccionistas / não param de fremir, de sorver e faiscar / toda a beleza espectral transferida, sucedânea, / desconjuntada emersa, variável sempre / e livre — em mutações contínuas / em insondáveis divergências» (3). Que mais seria necessário dizer-se para *informar* com mais clareza em Portugal a nova teoria? Parece que pouco mais. E vem a propósito acrescentar que Mário de Sá-Carneiro não se esquece de prolongar a «estética futurista» (4) aos caracteres tipográficos e disposições gráficas de jornais, rótulos, vinhetas, anúncios comerciais, etc., *informações* que igualmente surgiam a caracterizar, e mesmo a tipificar, o Cubismo e o Futurismo das artes visuais.

Em «Chuva Oblíqua», Fernando Pessoa depara-se-nos também como um *teórico* do Futurismo e, por encadeamento estético, do Interseccionismo, deixando porém de o ser à medida que o Interseccionismo *seja*, eventualmente ou não, um Sensacionismo «que tem em linha de

ORPHEU

2

Capa do 2.º número de Orpheu

conta o facto de cada sensação ser realmente várias sensações juntas» (5), para de todas emergir com todas e assim afirmar-se complexamente na obra de arte. E tudo isto significa muito claramente que Fernando Pessoa vem passando na tona do tempo a embeber-se de um passado artístico, para daí soltar-se e soltá-lo, bem como prolongar-se e prolongá-lo detentor de uma arte apoiada realmente num «suporte». Que «suporte»? Talvez algo que resulte de uma síntese por sua vez derivada proximamente de três movimentos anteriores: «o Simbolismo francês, o Panteísmo transcendental português e a miscelânea de coisas contraditórias e sem sentido de que o futurismo, o cubismo e quejandos são expressão ocasional», tal como no-lo diz, noutra lugar (6), o próprio Fernando Pessoa, acerca da filiação sensacionista.

Eis porque de outro modo, relativamente a «Manicure», se devem ler as *teorias* de «Chuva Oblíqua». Elas partem sem dúvida de informações epistolares, pessoais e poemáticas de Mário de Sá-Carneiro, partindo, no entanto, de uma «totalidade» *filtrada*, para a qual funcionam as artes visuais e rítmico-visuais que desde a Antiguidade Clássica da Grécia, principalmente, se plasman pouco mais ou menos no Simbolismo, que todavia as projecta, metaforicamente, nas artes outras ditas modernistas de que o Fauvismo, o Cubismo e o Futurismo são, em termos plásticos, os derradeiros degraus estéticos da Europa.

De uma «totalidade» *filtrada* parte, pois, o Interseccionismo, arrastando-a, porém, através das *mesclas* de que se forma, e de que se informa, e de que progride para o Sensacionismo. Daí que «Chuva Oblíqua» nos fale de um tudo, ainda que, na maioria das vezes, o faça *indirectamente*, ou seja, com relativa transfiguração. Sublinhe-se, de resto, que a transfiguração interseccionista-sensacionista é que torna possível o emergimento *daquela*

«totalidade». *Daquela*, por *daquela*, materialmente, se tratar, mas sobretudo por *daquela* «totalidade» se tratar, formalmente, *a* do artista, nos seus momentos de síntese estética relativamente às particularidades assumidas.

Dito isto, tentemos encontrar em «Chuva Oblíqua» alguns passos mais *externamente* programáticos, ou mais *teoricamente* informativos, por menos transfigurados, do Interseccionismo, fixando-lhe não apenas as *visibilidades* plásticas do Cubismo e do Futurismo, mas também as *externas* teorias que vimos na prática futurista de Mário de Sá-Carneiro. E bastam-nos, para o efeito, alguns aspectos:

1) a intersecção mais ou menos directa, ou menos *filtrada* esteticamente, de planos, quer ao nível da mesma realidade, quer não: «os dois grupos encontram-se e penetram-se / até formarem só um que é os dois»; «de repente alguém sacode esta hora dupla como uma peneira / e, misturado, o pó das duas realidades cai sobre as minhas mãos de desenhos de portos»;

2) a transparência: «a cor das flores é transparente»; «a água do mar do porto é transparente»; «andam visivelmente por baixo dos penedos que luzem ao sol / aparecem do outro lado das bilhas que as raparigas levam à cabeça»;

3) a simultaneidade: «a minha infância está em todos os lugares»; «perturbo-me de ver o bico da minha pena / ser o perfil do rei Quéops»;

4) o dinâmico no estático: «bailam parados dentro de mim»;

5) a fixidade circunstancial do dinâmico: «de repente todo o espaço pára»;

6) a espiritualizada beleza da velocidade: «a missa é um automóvel que passa»;

7) a contiguidade: «entre os nossos olhares que se cruzam corre o Nilo / e uma alegria de barcos embandei-

rados erra / numa diagonal difusa / entre mim e o que eu penso»;

8) figuras geométricas dinâmicas: «horizontalidade vertical»; «diagonal difusa»; «estrada nítida e calma / que se levanta e se ergue como um muro»; «erguem-se as pirâmides»;

9) a música na visualidade rítmica e na simultaneidade espaço-temporal: «o maestro sacode a batuta, / e lânguida e triste a música rompe»; «a música atira com bolas à minha infância»;

10) a cor no movimento circular: «rotações confusas de cães verdes e cavalos azuis e jóqueis amarelos» (7).

Recorde-se que um *primeiro* Cubismo compreende uma análise conteudístico-formal no sentido planimórfico da simultaneidade, para o que o ponto de vista é móvel, ainda que sobre um objecto fixo.

E retenha-se que um *segundo* Cubismo encerra na sua caracterização mais típica uma escolha de objectos em vias de independentizar-se da realidade natural, se a independência não lhes concede já uma autonomização para as cores e as formas — autonomização da qual entretanto *outros* Cubismos se constelam, com o Futurismo agindo-lhes dentro, necessariamente.

Por isso é que o Futurismo, contra aquele *primeiro* Cubismo, se desinteressa pelo motivo fixo, não precisando, por isso, nem da análise conteudístico-formal, nem do ponto de vista móvel, até por o seu próprio ponto de vista, vertigoso por estesia e essência, já se situar, definitivamente, fora do «espaço». Com aquele *primeiro* Cubismo fora? Com certeza, mau grado a «simultaneidade» chegar dele. E por isso mesmo, sublinhe-se, até pelo facto de, em contradição pontual, a «simultaneidade» cubista, já que planimórfica, e estática, não convir à «simultaneidade» futurista. Adiante-se ou infira-se que o Futurismo progride com os *segundos* Cubismo dentro.

Tal como, em contrapartida, estes *segundos* Cubismos trazem dentro, e bem dentro, o Futurismo, formalizando-se e (i)materializando-se dele.

E posto isto não deixa de ser curioso comprovar que o poema de Mário de Sá-Carneiro rejeita *artística e informativamente* o Cubismo analítico, enquanto por sua vez o de Fernando Pessoa não o faz, amoldando-se com tal circunstância a todos os «ismos», mesmo aos «ismos» iniciais do novo século. Em «Chuva Oblíqua» a atenção estética debruça-se, com efeito, em pontos fixos, designadamente quando, através da água do mar, tornada «transparente», se vê «no fundo, como uma estampa que lá estivesse desdobrada, esta paisagem toda». E com isto, não obstante a efemeridade que logo se infiltra nesse objecto fixo, e noutros, acorda-se Fernando Pessoa com o *primeiro* Cubismo de Picasso, e de Braque, e de Amadeu de Sousa-Cardoso, por exemplo, ainda que porventura o não conheça visualmente — o que porém não significa estar em contradição com os aspectos futuristas do «poema sem suporte» de Mário de Sá-Carneiro. Lembre-se no entanto que Fernando Pessoa não precisa de rigorosamente ver todos os avanços do Cubismo e do Futurismo para os *conhecer*, até porque os vem intuindo, como vimos, desde a sua fase paùlica, em que uma nitidez *visual* se virtualiza, crescendo passo a passo.

#### NOTAS

(1) Por exemplo, Luís de Montalvor, chegado do Brasil, em cuja Embaixada portuguesa trabalhara como secretário.

(2) Mário de Sá-Carneiro, «Manicure», in *Orpheu* 2.

(3) *Ibidem*.

(4) São exactamente essas as palavras do texto.

(5) Fernando Pessoa, *Páginas Intimas e de Auto-Interpretação*, p. 187.

(6) Fernando Pessoa, em carta a um editor inglês, cit., por Georg Rudolf Lind, in *Estudos sobre Fernando Pessoa*, p. 165.

(7) Fernando Pessoa, «Chuva Oblíqua», in *Orpheu* 2.



## VI

# O «FUTURISMO» DO SENSACIONISMO OU DA ARTE-MEDIAÇÃO À «ARTE» NO HOMEM

Desde que, no Interseccionismo de «Orpheu», o permanente e o mutável se encontram em acordos simultaneístas, logo de tais acordos se desenrolam, crescentemente, outros, como os que, no processo espaço-temporal da arte já sensacionista, levam à descoberta de uma consciência de infinitude rítmico-estética. É daí que Fernando Pessoa afirma dever criar-se «uma arte de uma dimensão» (1), sem dúvida impellido e acompanhado por imatizações artístico-visuais que directa e indirectamente de Paris lhe chegam à informação formacional do seu «todo», este um «todo» para o qual não deixa de relevantemente concorrer também um Guillaume Apollinaire a proclamar que a «realidade» não deve ser oferecida pelo «visível da natureza» (2), mas pelas pulsões do artista em situação voluntária de a escolher, criando-a.

Deste percurso ascensional de liberdade criativa é que o Sensacionismo, afinal, se afirma, desenvolvendo-se. E desenvolvendo-o. E isto com tal ascenso que por fim o

Sensacionismo passa também a escolher a sua «realidade», não obstante a «necessidade» em que esteticamente o faz, tratando-se neste caso de uma «realidade» escolhida à medida que «o todo parecido com os todos» se configure, sendo-a — o que em suma constitui uma primeira acção de liberdade estético-artística, uma primeira e, por vezes, única, consoante mais ou menos em potência ou em acto a dita «realidade» seja, *contínua* ou *mescladamente*, a própria arte.

Daí que esta arte se afaste, mesmo com horror, do verosímil, sem todavia se afastar da vida, até porque um dos princípios em que assenta o Sensacionismo, «mau grado, é claro, ele não assentar em princípio nenhum» (3), é «abranger» e «admitir» «todas as espécies de expressão», desde o mais parco linguajar «até ao mais avançado desarticulamento da linguagem lógica que se encontra nas páginas de 'Orpheu'» (4). Assim, quanto mais esse desarticulamento se embeber, por imanização, no articulamento lógico, destruindo-o, tanto mais o «tempo» e o «espaço» do Sensacionismo se tornam uma presença em *desaparecimento* ou em *aparecimento*, consoante respectivamente a perspectiva semiótico-estética se active da natureza para a transmutação artística dela, ou, ao contrário, da criação artística para a «natureza» identificativa. Mas sempre, de qualquer modo, com o rosto voltado para o alcance de uma construção-destruição-construção, sob as sínteses animativas pelas quais o Sensacionismo é, no fim de contas, uma acção dissolvente não apenas das constelações estéticas apreendidas, mas também das partes ou subpartes integrantes.

Com efeito, a sensação inerente à teoria sensacionista despoja-se da simplicidade e da unidade em que à partida surge, logo que o artista a pense e imediatamente pense que a pensa. O Sensacionismo brota, pois, de uma sensação elevada à consciência dela, ao longo de um dis-

curso associativista de cujo ápice irrompe um discurso outro, que é o estético propriamente dito — discurso este que por sua vez também progride à medida que se embrenha na intelectualização que a transfigura até à sua participação objectiva na obra de arte. Por outras palavras: no Sensacionismo a «sensação» é diluída, e daí metamorfoseada em «emoção artística», depois do que esta «emoção artística» (não já particularmente a «sensação» inicial) «passa a ser concebida como intelectualizada, o que dá o poder de ela ser expressa» (5). Tal como Fernando Pessoa o enuncia, «temos, pois:

- a) A sensação, puramente tal.
- b) A consciência da sensação, que dá a essa sensação um valor, e, portanto, um cunho estético.
- c) A consciência dessa consciência da sensação, de onde resulta uma intelectualização, isto é, o poder de expressão» (6).

Repare-se que a citada intelectualização resulta «da consciência dessa consciência», pelo que ela não é, portanto, a própria «consciência dessa consciência», o que significa estarmos perante um distanciamento que se alonga entre a sensação inicial e a obra de arte final em que a dita «sensação», diluindo-se mais, se *objectiva*, isto é, se co-artistiza. Daí que tal *objectivação* seja *concretamente* subjectiva, tanto mais que a «sensação» viaja em animação *simplesmente* complexa, e neste caso tão complexa quanto a julgarmos subdividir-se em partículas misturando-se em partículas de outras sensações.

Em conformidade com as artes plásticas, dir-se-ia que estas sensações decorrem como se fossem elementos sólidos articulando-se num discurso formal de facetações bidimensionais. Observe-se, a propósito, que para Fernando Pessoa «cada sensação (de uma coisa sólida) é um corpo sólido delimitado por planos, que são 'imagens



interiores' (da natureza de sonhos — com duas dimensões), elas próprias delimitadas por linhas (que são 'ideias', de uma só dimensão)» (7). Portanto, e já que a sensação é constituída por vários planos-«imagens interiores» que se delimitam por linhas-«ideias», poder-se-ia concluir que as ideias delimitam as imagens, do mesmo modo que, em termos de certa pintura cubista, as linhas delimitam os planos. E concluir-se ainda que é necessariamente a um nível de fluidez imaterializante que este Sensacionismo acontece, como se acontecesse no próprio espírito, não obstante acontecer também ao nível da realidade concreta. Repare-se, a propósito, que o Sensacionismo pessoano «pretende realizar na arte a decomposição da realidade nos seus elementos geométricos psíquicos» (8). Deste modo, se por um lado a «realidade» se apresenta vestida de «espaço», tanto mais que é decomponível «nos seus elementos geométricos», por outro lado a «realidade» despoja-se do «espaço» logo que os *mesmos* «elementos geométricos» se apresentem configurados como «psíquicos».

E com tudo isto o Sensacionismo aponta para uma arte detentora de uma vontade intrínseca: a de «aumentar a auto-consciência humana» (9). De facto, o Sensacionismo pretende para «espaço» de acção uma arte que pretenda, por sua vez, ou ao mesmo tempo, «aumentar a auto-consciência» dos que a estetizem, estetizando-se criativamente ou contemplativamente dela. Ou, por outro modo, o Sensacionismo «pretende» criar-se através da arte que a sua criação vem criando, nem que seja no sentido estético-anarquista da sua destruição-construção. Assim, o fim último da sua estética e afirmação não é jamais a própria arte, mas uma actividade que no espírito se exerça e aí se desenvolva com tanta pulsão futurista que deixe de ser *situável* no «espaço»-espírito, já que, mercê da entretanto imanizada animação igualmente fu-



turista deste «espaço», ela se transmuta, conjunta e sincronicamente, de uma actividade *no* espírito para uma actividade *do* espírito. E aqui a transmutação constitui ou acompanha um fluir selectivo que de sínteses de sínteses avança para outras, e, necessariamente, da arte para o homem.

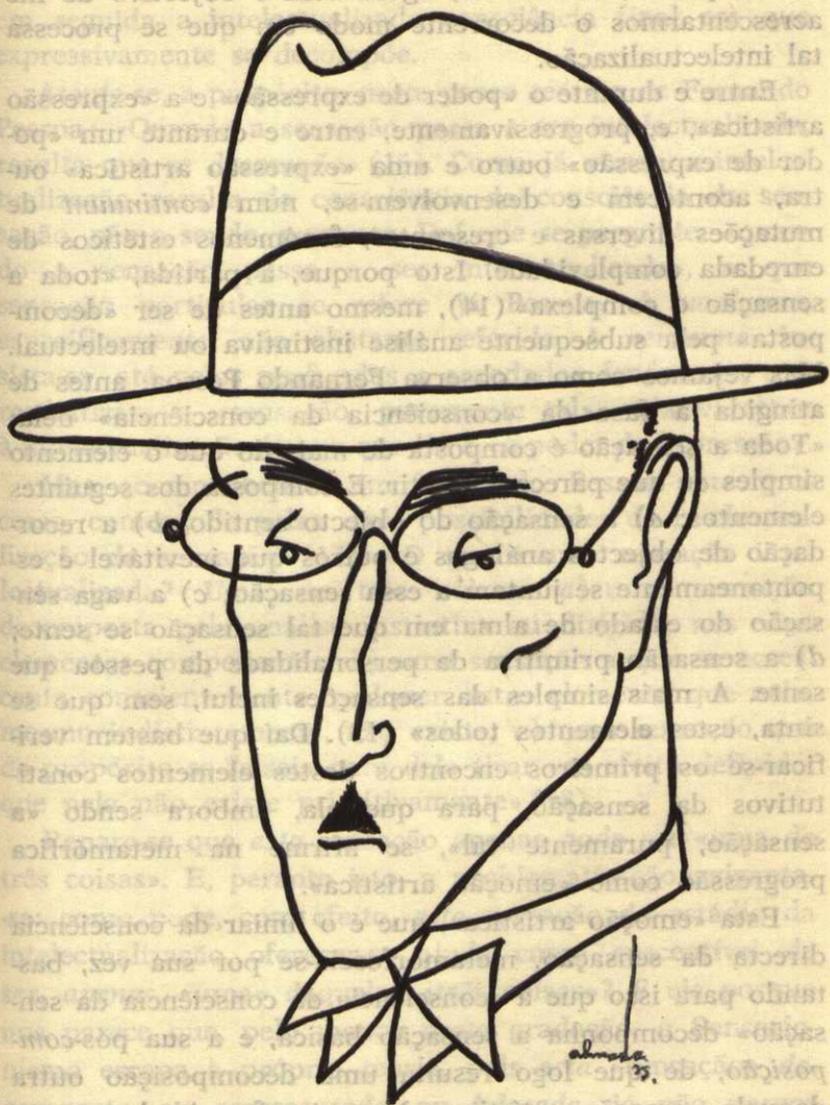
Retenha-se, a propósito, que o Sensacionismo constitui, em princípio, um filtro estético através do qual o passado se apresenta ao futuro. Mas *que* passado? Precisamente o que resulte de um «todo»-síntese de sínteses cuja veracidade seja tanto mais *a* veracidade quanto mais o artista a não impulsione com o particular desejo de o fazer (10). Mas, neste caso, como situar-se-lhe o Futurismo, por exemplo? A resposta passa necessariamente por muitos passos da tipicidade sensacionista em que se afirma aquele modo original de veracidade — este um discurso que de resto Fernando Pessoa confirma quando, ausente da situação de artista, se auto-interpreta, interpretando o Sensacionismo. Aqui um Sensacionismo tido como «inimigo» de todas as expressões artísticas, não obstante admiti-las a todas, ainda que sob «a condição de não aceitar nenhuma separadamente» (11). Nenhuma, sublinhe-se, o que nos remete para um Futurismo em vias de o não ser. A menos que o *seja* sem as *imagens* típicas, e por isso a um nível em que se dilui, escorrendo para o cadinho das *ideias* dele e de outras expressões com as quais por esse modo se mistura para o alcance de uma nova identidade artística. De uma *nova* identidade? E a interrogação ergue-se, não por causa de duvidar-se da existência daquela nova identidade artística, mas sobretudo pelo facto de a mesma identidade poder constituir também um estádio outro de Futurismo. Neste caso um Futurismo cuja peculiar «velocidade» se relacionasse, já não com o espaço propriamente dito, nem com o «espaço» integrativo da própria arte, como as palavras e a sua

transfigurada constelação num poema, ou o *suporte* e a composição artística numa pintura, por exemplo, mas com um «espaço» que *simultaneamente* fosse «tempo»: o espírito, em suma. E assim este Futurismo, se Futurismo se chamasse, suporia, a um primeiro grau, uma *actividade-«velocidade»* em exercício *no* espírito, como se essa *actividade-«velocidade»* representasse o «tempo» *no* «espaço-espírito». E suporia, a um segundo e paroxísmico grau, que tal «espaço-espírito, deixando de ser um «espaço» que definisse o «tempo», se activasse e atingisse, em sincronia, a dita *actividade-«velocidade»*, que por isso passaria a ser, como vimos, não uma *actividade no* espírito, mas, simplesmente, uma *actividade do* espírito.

Eis pois um Sensacionismo a despojar-se dos elementos particularmente constitutivos da caracterologia cubista e futurista, ou por afirmar-se num Futurismo outro, ou por, ao contrário, o negar, neste caso a diluí-lo na afirmação fluídica de uma nova identidade artística. Nova, sublinhe-se, não obstante as *informações* de índole cubista e futurista que circunstancialmente sobrepairam a pontuar alguns articulamentos sensacionistas, como em «*Passagem das Horas*», «*Ode Triunfal*» e «*Saudação a Walt Whitman*», sobretudo (12). Conclua-se, porém, que tais referentes, muito embora se desenrolem do Futurismo, podem já não constituir elementos constelativos dele, uma vez que a estética sensacionista os coloca a outro nível, ou seja, ao serviço da consciência estética para uma síntese de sínteses, ainda que sincronicamente com a arte, como em «*Ode Marítima*», por exemplo (13).

Já vimos como a «sensação» desta estética pessoana se activa, desde a sua inicial pureza até ser apreendida pela consciência emotiva e, subsequentemente, pela consciência estética, a partir da qual se desencadeia a capacidade intelectual que é o «poder de expressão». Revisi-





Fernando Pessoa, visto por Almada Negreiros

temos, porém, esse *como*, agora com o objectivo de lhe acrescentarmos o decorrente modo em que se processa tal intelectualização.

Entre e durante o «poder de expressão» e a «expressão artística», e, progressivamente, entre e durante um «poder de expressão» outro e uma «expressão artística» outra, acontecem e desenvolvem-se, num *continuum* de mutações diversas e crescentes, fenómenos estéticos de enredada complexidade. Isto porque, à partida, «toda a sensação é complexa» (14), mesmo antes de ser «decomposta» pela subsequente análise instintiva ou intelectual. Mas vejamos como a observa Fernando Pessoa, antes de atingida a fase da «consciência da consciência» dela: «Toda a sensação é composta de mais do que o elemento simples de que parece consistir. E composta dos seguintes elementos: *a*) a sensação do objecto sentido; *b*) a recordação de objectos análogos e outros que inevitável e espontaneamente se juntam a essa sensação; *c*) a vaga sensação do estado de alma em que tal sensação se sente; *d*) a sensação primitiva da personalidade da pessoa que sente. A mais simples das sensações inclui, sem que se sinta, estes elementos todos» (15). Daí que bastem verificar-se os primeiros encontros destes elementos constitutivos da sensação, para que ela, embora sendo «a sensação, puramente tal», se afirme na metamórfica progressão como «emoção artística».

Esta «emoção artística», que é o limiar da consciência directa da sensação, metamorfoseia-se por sua vez, bastando para isso que a «consciência da consciência da sensação» decomponha a sensação básica, e a sua *pós-composição*, de que logo resulta uma decomposição outra daquela «emoção artística». Nesta conformidade, a sensação atinge um estágio primeiro de consciencializada composição e *pós-composição*, depois do que atinge o

estádio segundo de consciencializada consciência dela, e em seguida a intelectualizada consciência final em que expressivamente se decompõe.

Atente-se, a propósito, neste passo teórico de Fernando Pessoa: «Quando a sensação passa a ser intelectualizada, resulta que se decompõe» (16). Como já vimos, a intelectualização resulta da consciência da consciência da sensação, não a sendo, portanto. Daí que se pergunte: «quando a sensação passa a ser intelectualizada», a que sensação particular se refere já Pessoa? A *nenhuma*, especificamente, não obstante referi-la. A *nenhuma*, insista-se, até pelos profundos e enredados fenómenos que mediatizam a «sensação, puramente tal», relativamente à intelectualização última que *lhe* é «o poder de expressão».

Mas acompanhemos em Fernando Pessoa este processo, começando pelas «três possibilidades da intelectualização da sensação» (17): «O que é uma sensação intelectualizada? Uma de três coisas: *a*) uma sensação decomposta pela análise instintiva ou dirigida, nos seus elementos componentes; *b*) uma sensação a que se acrescenta conscientemente qualquer outro elemento que nela, mesmo indistintamente, não existe; *c*) uma sensação que de propósito se falseia para dela tirar um efeito definido, que nela não existe primitivamente» (18).

Repare-se que *esta* sensação apenas pode ser «uma de três coisas». E, perante isto, a problematização agiganta-se: como pode, com efeito, *esta* sensação do estágio da intelectualização oferecer-se ainda como susceptível de ser, *apenas*, «uma» daquelas «três coisas»? E eis porque nos parece que, pelo menos nesta gradação, o Sensacionismo escapa à própria teoria, pois *esta* «sensação» *decomposta*, ou *acrescentada*, ou *falseada*, já não parece tratar-se da sensação ela-mesma, mas de uma sensação elevada a um grau consciencial de nível paúlco ou inter-

seccionista, pelo menos, de onde se precipita, como que fluídica, com fragmentações de outras nela própria, para objectivar-se enfim numa arte já de timbre sensacionista. Isto porque a arte paúlca entra no Interseccionismo, tal como este entra no Sensacionismo, sendo-o mesmo, e também, à medida que o Sensacionismo «toma consciência de cada sensação ser, na realidade, constituída por diversas sensações mescladas» (19). Mas neste ponto a teoria do Sensacionismo parece destruir a coerência dela própria, já que, para concordar com estas «sensações mescladas», teria de igualmente concordar com uma caldeação *mesclante* daquelas alternativas, o que parece não ser dito, não obstante a necessidade estética de tal caldeação. De facto, ao partir da consciência da sensação (mediatizando assim a «sensação, enquanto tal»), para o desenvolvimento da consciência dessa consciência, não pode mais a dita «sensação intelectualizada» deixar de confinar-se, apenas, a «uma» daquelas «três coisas». É que, no fim de contas, o Sensacionismo *parte* de uma emoção que não é senão a sua complexidade estética, passando *contígua* ou *mescladamente* a ter como objectivo *contíguo* ou *mesclado* a consciencialização de tal complexidade, no alcance de um dos três objectivos outros e igualmente *contíguos* ou *mesclados* que de outro modo se enunciam:

1) ou a *decomposição*, por análise consciente ou inconsciente, de algo dessa complexidade;

2) ou o *acrescentamento* consciente de elementos a algo dessa complexidade;

3) ou o *falseamento* ou *deformação*, por consciente atitude estética, de algo dessa complexidade, para um «efeito definido» *acrescentado*.

Observe-se que, na segunda e terceira destas opções, os acrescentamentos diferem não apenas relativamente às matérias em que se cumprem, mas também sob os aspec-

tos de *contiguidade* em que se apresentam, aparecendo, neste caso, o derradeiro acrescentamento mediatizado já pela dita deformação. Mas repare-se também, e conclusivamente, quão difícil se tornaria à arte sensacionista ter de amoldar-se a uma teoria segundo a qual a sensação lhe devesse progressiva a artisticamente ser, apenas, «uma» daquelas «três coisas».

Daí pois a conclusão de que o Sensacionismo constitui um estádio outro do Futurismo, mas outro se lhe deslocamos os fins, ou seja, se transferirmos os referentes peculiares da sua típica objectivação artística para os âmbitos do espírito, afim de aqui se comportarem já não como *conteúdos*, ou como *para-conteúdos*, de uma *forma* de arte a concretizar, mas, quando muito, como elementos de *mediação* para uma *forma* de actividade estética do espírito.

Mas se, pelo contrário, lhe exigirmos que a definição da finalidade lhe seja dada pela sua concreta expressão artística, já a conclusão não pode ser senão a de que o Sensacionismo é, necessariamente, a destruição do Futurismo. Necessariamente, precise-se, já que, ao ter que admitir na sua contextura o Futurismo e os restantes «ismos», é na situação de filtro estético transfigurador de cada síntese de tudo, e apenas assim, que o faz. E, em tal situação, a destruir todos os «ismos», à medida que eles se desintegram a construí-lo conjuntamente.

Seja porém o Sensacionismo uma actividade estética do espírito, como ali, ou uma arte ela-mesma, como aqui, ou constitua mesmo ambas estas naturezas, quer contiguamente, quer ao mesmo tempo, o certo é que ele compõe sobretudo uma crescente *acção* em luta contra a fixidade consciencial do homem. E tão crescente que por fim *ele* já pretende que a sensibilidade do homem se desenvolva em sincronia com os estímulos e a progressão des-

tes, como em «Ultimatum» (20), de Alvaro de Campos. *Ele*, sublinhe-se, até porque nesta gradação *quem* actua tanto pode ser o Futurismo, ainda que investido no Sensacionismo, como um Sensacionismo vestindo circunstancialmente aquele.

De qualquer modo, releva-se aqui o homem como fim último pela mediação da arte. Dissolúvel ou transitória mediação no *suporte* em que o é, acrescente-se, já que essa arte-mediação ascenderá a outro *suporte*, ou seja, à consciência do homem, na qual se plasmará a verter-lhe, gradativamente, mais do que a «força», a «completude», mais do que a «dureza», a «complexidade», e, mais do que a «liberdade», a «harmonia», enfim (21). Eis-nos daí perante um encadeamento de negações-afirmações futurando a *morte* de uma arte através de uma «arte» no homem, e, por consequência, a *morte* de um homem tido como fim último pela mediação de uma arte, já que esse homem-fim é desta vez um homem-meio, ou finalmente a mediação de uma «arte» para a arte outra de um futuro.

#### NOTAS

- (1) Fernando Pessoa, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, p. 187.
- (2) Guillaume Apollinaire, *Les Peintres Cubistas*, cit. por Walter Hess, *Documentos para a Compreensão da Pintura Moderna* (Livros do Brasil, Lisboa, s/d).
- (3) Fernando Pessoa, *ibidem*, p. 163.
- (4) *Ibidem*.
- (5) *Ibidem*, p. 192.
- (6) *Ibidem*.
- (7) *Ibidem*, p. 187.
- (8) *Ibidem*.

(9) Ibidem, p. 183.

(10) Ibidem, pp. 161 e 162.

(11) Ibidem, p. 159.

(12) Alvaro de Campos, «Passagem das Horas», in *Obra Poética*, p. 341; «Ode Triunfal», in *Orpheu 1*; «Saudação a Walt Whitman», in *Obra Poética*, p. 336.

(13) Ibidem.

(14) Ibidem, p. 192.

(15) Ibidem.

(16) Ibidem.

(17) Ibidem.

(18) Ibidem, p. 193.

(19) Ibidem, p. 187.

(20) Alvaro de Campos, «Ultimatum», in *Portugal Futurista*.

(21) Ibidem.

## VII

### FUTURISMO DO ULTIMATUM

### DO HOMEM-FIM

### DO HOMEM-FIM

É no manifesto futurista «Ultimatum» do heterónimo Alvaro de Campos que o «futurismo» pessoano, ou, ainda, um «futurismo» do Sensacionismo, deixa mais claramente de constituir apenas uma estética para uma arte, e uma arte na arte, para se afirmar também numa estética para uma arte no homem. Ou, se quisermos, numa estética-atitude para uma arte-atitude no comportamento do homem. Mas vejamos como Fernando Pessoa no-lo parece anunciar, antes já daquele manifesto: «O Sensacionismo não reivindica para si ser, excepto em certo sentido restrito, uma corrente ou um movimento, mas apenas, em parte, uma atitude, e em parte um acréscimo a todas as correntes que o precederam» (1). «Em parte, uma atitude», sublinhe-se, o que não destrói a possibilidade já de essa «parte» ser desenvolvida, em detrimento, mesmo, dos fins da outra, ainda que animada pelas sínteses constitutivas da essência dessa outra.

Em 1916 na revista «Exílio» (2), antes, portanto, da publicação daquele manifesto na revista «Portugal Futu-



## VII

### O «FUTURISMO» DO ULTIMATUM OU DO HOMEM-FIM AO HOMEM-MEDIAÇÃO

É no manifesto futurista «Ultimatum» do heterónimo Álvaro de Campos que o «futurismo» pessoano, ou, ainda, um «futurismo» do Sensacionismo, deixa mais claramente de constituir apenas uma estética para uma arte, e uma arte na arte, para se afirmar também numa estética para uma arte no homem. Ou, se quisermos, numa estética-atitude para uma arte-atitude no comportamento do homem. Mas vejamos como Fernando Pessoa no-lo parece anunciar, antes já daquele manifesto: «O Sensacionismo não reivindica para si ser, excepto em certo sentido restrito, uma corrente ou um movimento, mas apenas, em parte, uma atitude, e em parte um acréscimo a todas as correntes que o precederam» (1). «Em parte, uma atitude», sublinhe-se, o que não destrói a possibilidade já de essa «parte» ser desenvolvida, em detrimento, mesmo, dos fins da outra, ainda que animada pelas sínteses constitutivas da essência dessa outra.

Em 1916 na revista «Exílio» (2), antes, portanto, da publicação daquele manifesto na revista «Portugal Futu-

rista» (3), que é de 1917, Fernando Pessoa verifica o atraso mental da sociedade lusa, atraso para cujo banimento propõe, como remédio, o Sensacionismo, neste caso um Sensacionismo que já vem, de resto, *ensopando* com a sua arte «as inteligências portuguesas», cumprindo-se afinal segundo «a necessidade de realizar Cosmopolis» (4). Daí que Pessoa garanta que «o Sensacionismo triunfou», aqui a situar-lhe o triunfo «desde a data, gloriosa para as nossas letras, em que, com a publicação de 'Orpheu', um oásis se abriu no deserto da inteligência nacional» (5). Mas como triunfou? «Primeiro pelo escândalo», esclarece Pessoa, precisando, porém, que «outro não podia ser o triunfo entre os feirantes que ergueram barracas no terreno desocupado da nossa crítica» (6).

Se é verdade que o «escândalo» referido não provém ainda de «Portugal Futurista», até porque brota, em princípio, de «Orpheu», e, portanto, da arte literária, pictórica e gráfica aí veiculada, o certo é que em contrapartida ele decorre da genealogia futurista, da qual, finalmente, se imaniza o Sensacionismo. E aqui a viagem consciencial tanto pode verificar-se a passar de «uma atitude» à arte, como em «Orpheu», como da arte a «uma atitude», como no «Ultimatum», ou daí a uma osmotização estético-ideológica das duas «realidades», como em qualquer expressão artística, ainda que se trate de um manifesto.

Posto isto, acompanhemos as «proclamações» do «Ultimatum» (7) e, afinal, apenas elas, abandonando assim o texto denunciador constitutivo da sua primeira parte, ou seja, o discurso negativista dos valores então aceites como vigentes ou positivos, e que um «mandado de despejo aos mandarins da Europa» dispara e acciona. Com efeito, é ao longo dos três grupos de «proclamações» que o «Ultimatum», *em crescendo*, se afirma, com a arte, paroxismicamente original. E, porque *em crescendo*, logo melhor na «Intervenção Cirúrgica Anti-Cristã», a última de

tais «proclamações» — esta a resultar de um encadeamento iniciado na «Lei de Malthus da Sensibilidade» e prosseguido n' «A Necessidade da Adaptação Artificial». É realmente na «Intervenção Cirúrgica Anti-Cristã» que tem lugar um desenvolvimento de sequências decorrendo de outras sequências, ou de aparecimentos que preenchendo substitutivamente desaparecimentos se organizam a emergir de uma confluência tão mutável como transmutativa, pelo que a explicação do movimento que lhe subjaz não a dá jamais o presente, por impossível, mas necessariamente o futuro.

Eis-nos daí por dentro de um presente, e portanto no lugar onde e de onde tal presente jamais se vê, tanto mais que no fim de contas também o somos, agarrados que não deixamos de estar ao seu mais íntimo cerne, participativamente. Daí que o «Ultimatum» de Alvaro de Campos se resolva necessariamente e sempre em termos de futuro, o que significa constituir-se numa resolução sem fim, ainda que através de um «caminho» definido. Neste caso um «caminho» através do qual o futuro se transmuta progressivamente em «futuro», ou o homem se transmuta, pela mediação artística, em «super-homem», e daí em «super-homem» *artistizado* (8).

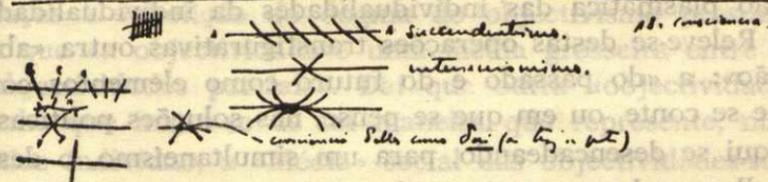
Sucintamente apresentado o discurso de base nietzschiana destas proclamações, resta-nos retomá-lo, agora para sobretudo lhe retermos algumas das «abolições» de que resultam os «aparecimentos» pelos quais se organiza o alcance da «criação científica dos super-homens». E logo se nos revela que a dita «intervenção cirúrgica» não supõe amputações de «substâncias» físicas e psíquicas, já que se trata, em suma, de uma «cirurgia sociológica», ou seja, de um acontecer constante de mutações para um mesmo tempo-espaço do homem, e portanto de um revolucionário continuum existencial em que se caldeiem, não menos revolucionariamente, diversas naturezas da natureza social.

Com efeito, Alvaro de Campos proclama uma «adaptação artificial», mas fá-lo claramente «para que a civilização não morra», pelo que essa «adaptação artificial», não sendo já um acto vulgarmente *natural*, é contudo «um acto de cirurgia sociológica», ou, sempre revolucionariamente, «a transformação violenta da sensibilidade de modo a tornar-se apta a acompanhar, pelo menos por algum tempo, a progressão dos seus estímulos». Luta-se, como se vê, contra a fixidade, abrindo-se por este modo o futuro à sensibilidade, no sentido de a mesma sensibilidade se desenvolver até poder e saber existir, «pelo menos por algum tempo», sublinhe-se, em sincronia com os estímulos e, muito mais do que isto, com a progressão deles. Se «a sensibilidade — tomada aqui no mais amplo dos seus sentidos possíveis — é a fonte de toda a criação civilizada», esta criação relativiza-se em função dos desenvolvimentos de tal sensibilidade. Melhor: «essa criação só pode dar-se completamente quando essa sensibilidade esteja adaptada ao meio em que funciona; na proporção da adaptação da sensibilidade ao meio está a grandeza e a força da obra resultante». Naquele ideal de sincronismo, e nestes efeitos, residem obviamente os caminhos que levam a outra «personalidade», a outra «individualidade» e a outro «objectivismo pessoal», ou a novas atitudes que simultaneamente em conjunto, e acima já da própria «liberdade», formalizem, enfim, como vimos, o homem «mais harmónico» dos homens, ou seja, uma suprema estetização do homem pela arte, e uma suprema *artistização* do homem pela estética — e desta «arte» no homem a arte *outra* de um futuro.

Se acompanharmos agora aqueles momentos transfigurativos, fácil se torna verificar e compreender que uma primeira implantação sociológica, no sentido ascensional daquele ápice harmónico ou *artístico*, se acciona através de uma personalidade interseccionista-sensacionista-futu-

rista denodadamente a bater-se no espaço-tempo contra a personalidade ainda tradicionalmente concebida como «separada» de outras personalidades, estéticas ou não, da humanidade. Daí que se deva «operar a alma, de modo a abri-la à consciência da sua interpenetração com as almas alheias, obtendo assim uma aproximação concretizada do Homem-Completo, do Homem-Síntese da Humanidade», e, logo, um novo conceito de democracia com base nesse Homem, já que o princípio da «Maioria» deve estar no «Homem que seja, em si próprio, o maior número de Outros», e assim numa qualidade quantificada e quantificante, em vez da passadista quantidade desqualificada e desqualificante. Eis porque «só tem o direito

- U
- 1 Sensacionismo a uma dimensão (si e co-sentido): *Alva Alencar, Oeu 14, Rio de Janeiro*
- 2 " " (inter-sensitivo) *Alva Alencar, Oeu 14, Rio de Janeiro*
- 3 " " (integral) *Alencar, Confiança de Luce*



Explicação gráfica do Sensacionismo, feita pelo próprio  
Fernando Pessoa

ou o dever de exprimir o que sente, em arte, o indivíduo que sente por vários. Não confundir com 'a expressão da Época', que é buscada pelos indivíduos que nem sabem sentir por si próprios. O que é preciso é o artista que sinta por um certo número de Outros, todos diferentes uns dos outros, uns do passado, outros do presente, outros do futuro. O artista cuja arte seja uma Síntese-Soma, e não uma Síntese-Subtracção dos outros de si, como a arte dos actuais». E tudo isto em relacionamentos entre-

cruzados com demais transfigurações sócio-estéticas em que necessariamente se incluía a «verdade». Que «verdade», porém? É claro que nunca mais a velha verdade categorizada pelos juízos do absoluto, já que agora a verdade, para não deixar de o ser, deve infiltrar-se nas brenhas universais do relativo, e aí trepar os degraus da interrogação para mais largamente se essencializar de subjectividade.

E daí se aclara que a alma de cada um, em vez de ser «una e indivisível», como quer a «ficção teológica», não o pode ser, até porque «a ciência ensina, ao contrário, que cada um de nós é um agrupamento de psiquismos subsidiários, uma síntese mal feita de almas celulares», e uma razão, enfim, pela qual o homem «mais perfeito é o mais incoerente consigo próprio», e não de modo algum o mais coerente. Nesta incoerência é que os germes do futuro se multiplicam para resultados outra vez políticos, outra vez artísticos, outra vez filosóficos, e conclusivamente «coerentes» com a natural «incoerência» da ebulição plasmática das individualidades da individualidade.

Releve-se destas operações transfigurativas outra «abolição»: a «do passado e do futuro como elementos com que se conte, ou em que se pense, nas soluções políticas», daqui se desencadeando, para um simultaneísmo, o desabrolhar cada vez mais evidente de um novo artista, ou de, até então, «o maior artista», que «será o que menos se definir», ou, por outro modo, o que se multiplicar em várias personalidades. Destas operações, contudo, mais uma «abolição» resulta, agora nos âmbitos conceituais da filosofia: a da «verdade». Mas como se processa tal «abolição»? Naturalmente através de novas operações e nas formas outras de novos resultados. Retenha-se que entre os resultados mais imediatos da «abolição do dogma da personalidade» se conta, por «cirurgia» metamórfica, o desaparecimento do conceito da verdade absoluta. Por

«cirurgia» metamórfica? Sim, já que, no fim de contas, tal desaparecimento, em vez de uma ausência, não é senão o aparecimento do conceito da verdade relativa. Mas agora, e daqui, já nem esta verdade relativa consegue sobreviver, «como conceito filosófico, mesmo relativo ou subjectivo», aos efeitos da «abolição do preconceito da individualidade». E mais: nem a filosofia sobrevive já, e também, pelo menos na expressão e essência em que o era, dada a «redução da filosofia à arte de ter teorias interessantes sobre o 'Universo'», passando a ser, desta «arte», «o maior filósofo aquele artista do pensamento, ou antes da 'arte abstracta' (nome futuro da filosofia) que mais teorias coordenadas, não relacionadas entre si, tiver sobre a 'Existência'».

E eis-nos agora a correr pelos domínios da arte dentro, na medida em que desta vez tudo já concorre sociologicamente para a implantação da própria estética nas brechas mais íntimas das sociedades humanas. E tudo isto graças à «abolição do dogma do objectivismo pessoal», já que «a objectividade é uma média grosseira entre as subjectividades parciais». Daí que outra «objectividade» tenha que impor-se de tal maneira que represente, num único indivíduo, a «Média» social das objectividades-subjectividades compreendidas por todos os indivíduos. Aponta-se aqui o aparecimento de um homem-obra de arte, ou, pelo menos, a preparação cultural para a sua existência na existência colectiva. Um homem politicamente dominador? Sem dúvida. Mas já nunca mais através da força, adiante-se, até porque a inclinação de cada indivíduo, «ou, pelo menos, de cada indivíduo superior», resolver-se-á para «ser uma harmonia entre as subjectividades alheias (das quais a própria faz parte), para assim se aproximar o mais possível daquela Verdade-Infinito, para a qual idealmente tende a série numérica das ver-

dades parciais». Mas quem, neste caso, o indivíduo dominado por este dominador? Claramente que este homem-harmonia é em princípio o dominador da sua própria existência, na medida em que a «Média» que representa lhe constitui a síntese da análise-síntese dele mesmo, também. E isto significa nitidamente que tal dominador de si o é também de outros indivíduos, sob o princípio de que sobrepara enfim «o domínio apenas do indivíduo ou dos indivíduos que sejam os mais hábeis Realizadores de Médias, desaparecendo por completo o conceito de que a qualquer indivíduo é lícito ter opiniões sobre política (como sobre qualquer outra coisa), pois que só pode ter opiniões o que for Média». E decorrentemente o que for, sublinhe-se, «harmonia entre as subjectividades alheias», como se viu, aliás.

Eis porque também a política tende a reduzir-se, tal como a ciência e a filosofia, à arte, ainda que a outra expressão de arte, obviamente. E aqui articula-se o Sensacionismo e o seu movimento vanguardista de tudo receber em si, mas deliberadamente através de um filtro estético transfigurador de cada síntese de tudo. O passado integra-se, com efeito, num presente que já é futuro, mas sob a condição, imposta pelo Sensacionismo, de ser-lhe proibido apresentar-se detentor de expressões *separadas*, ou seja, de expressões artísticas tais como nas sociedades foram concebidas e criadas. Daí que neste superestrato de Alvaro de Campos a arte já deixe de socorrer-se do velho conceito de «Expressão», valendo-se antes do de «Entre-Expressão», porque este é o conceito que convirá ao artista «que tiver a consciência plena de estar exprimindo as opiniões de pessoa nenhuma (o que for Média portanto)». E ao artista que for «Média», acrescenta-se, de várias personalidades estético-sociais, cada uma das quais seja, por sua vez, também «Média» de várias correntes.

## NOTAS

- (1) Fernando Pessoa, *Páginas Intimas e de Auto-Interpretação*, p. 210.
- (2) Fernando Pessoa, «Movimento Sensacionista», in *Exílio*, Lisboa, 1916.
- (3) *Portugal Futurista*, Lisboa, 1917.
- (4) Fernando Pessoa, «Movimento Sensacionista», *ibidem*.
- (5) *Ibidem*.
- (6) *Ibidem*.
- (7) Alvaro de Campos, «Ultimatum», in *Portugal Futurista*.
- (8) Estas e todas as transcrições seguintes pertencem ao «Ultimatum», de Alvaro de Campos.

## ALGUMAS CONCLUSÕES

Fernando Pessoa surge literariamente a receber e a consciencializar a *Weltanschauung* decadentista, ou seja, uma visão do mundo em que a sensibilidade se aguçava até elevar-se aos níveis ilógicos da alienação, no consecutivo avanço de uma irracionalidade tanto mais alvoroçante de fascínio quanto mais se aflare em sugestão sensitiva de mistérios. Deste miradouro de veledas simbolicidades é que as sensações, grau a grau, se animam fenomenicamente, entre a simplicidade que vão perdendo e uma complexidade para que se vão abrindo, e em cujo crescimento se deramam, a prolongá-lo sem limites.

Assim, a dimensão metafísica do universo humano-estético vem ganhando hegemonia na criação artística, à medida que esta se preenche de intuição, de tolas esotérico-mágicas, de significantes criptonimos, enfim—este um dialógico processo que leva à simbiose estética de diversas naturezas de arte, e, por isso, à estética pânica.

Excede-se em tal estética o encontro da poesia com a música e a pintura, sobretudo porque, mais do que em Baudelaire, Verlaine e Mallarmé, ela se erubresca numa

dades parciais». Mas que caso, o indivíduo em-  
 mentado por este domínio? (1) Fernando Pessoa, Páguas  
 (2) Fernando Pessoa, «Movimento Sensacionista», in E. Lúcio, Lis-  
 (3) Portugal Futurista, Lisboa, 1917.  
 (4) Fernando Pessoa, «Movimento Sensacionista», Ibidem.  
 (5) Ibidem.  
 (6) Ibidem.  
 (7) Alvaro de Campos, «Ultimatum», in Portugal Futurista.  
 (8) Estas e todas as reacções seguintes pertencem ao  
 «Ultimatum» de Alvaro de Campos, ou seja, a uma opinião  
 E, decorentemente o que for  
 «arbitrariedade» entre as subactividades, se-  
 como se viu, aliás.

Eis porque também a política tende a reduzir-se tal  
 como a ciência e a filosofia, à arte, ainda que a outra  
 expressão de arte, obviamente. E aqui articula-se o Sen-  
 sacionismo e o seu movimento vanguardista de tudo re-  
 ceber em si, mas deliberadamente através de um filtro  
 estético transfigurador de cada síntese de tudo. O passado  
 integra-se, com efeito, num presente que já é futuro, mas  
 sob a condição imposta pelo Sensacionismo de se lhe  
 proibir apresentar-se detentor de expressões separadas,  
 ou seja, de expressões artísticas tais como nas sociedades  
 foram concebidas e criadas. Daí que neste superestrato de  
 Alvaro de Campos a arte lá deixa de socorrer-se do velho  
 conceito de «Expressão», valendo-se antes do de «Entra-  
 Expressão», porque este é o conceito que convirá ao ar-  
 tista que tiver a consciência plena de estar «exprimindo»  
 as opiniões de pessoa nenhuma (o que for Média por-  
 tanto). E ao artista que for «Média», acrescenta-se, de  
 várias personalidades estético-sociais, cada uma das quais  
 seja, por sua vez, também «Média» de várias correntes.

### VIII

## ALGUMAS CONCLUSÕES

Fernando Pessoa surge literariamente a receber e a consciencializar a *Weltanschauung* decadentista, ou seja, uma visão do mundo em que a sensibilidade se agudiza até elevar-se aos níveis ilógicos da alienação, no consecutivo alcance de uma irracionalidade tanto mais alvorencente de fascínio quanto mais se aflore em sugestão sensitiva de mistérios. Deste miradouro de veladas simbolicidades é que as sensações, grau a grau, se animam fenomenicamente, entre a simplicidade que vão perdendo e uma complexidade para que se vão abrindo, e em cujo crescimento se derramam, a prolongá-lo sem limites.

Assim, a dimensão metafísica do universo humano-estético vem ganhando hegemonia na criação artística, à medida que esta se preenche de intuição, de teias esotérico-mágicas, de significantes criptónimos, enfim — este um dialógico processo que leva à simbiose estética de diversas naturezas de arte, e, por isso, à estética paùlica.

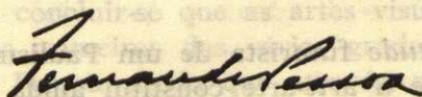
Excede-se em tal estética o encontro da poesia com a música e a pintura, sobretudo porque, mais do que em Baudelaire, Verlaine e Mallarmé, ela se embrenha numa

caldeação de sensações e de imagens correspondentes aos seus estímulos, caldeação em que de uma particularização identificativa de objectos restritos se avança para uma relativa *desparticularização* dos mesmos objectos, ou seja, para uma relativa secundarização deles, em benefício, já, dos «ismos» a que tipicamente respeitam. É aqui, neste ponto-viragem do Paülismo, que o Futurismo faz a sua entrada na arte pessoana, a interromper o Paülismo e a iniciar-lhe o Interseccionismo. Trata-se, evidentemente, de um «futurismo» do Futurismo, em cuja composição viaja, como não podia deixar de ser, um «cubismo» do Cubismo, embora também se trate de um rol de *informações* como que teóricas acerca do Futurismo, sobretudo, ainda que a par de um rol de *formações* estetizadas já pelas ditas *informações*.

○ No Sensacionismo, o Futurismo dilui-se, escorrendo para outras expressões de arte igualmente em dissolução. Mas *onde* situar-se tal dissolução conjunta? Não, por certo, num «espaço»-materialidade, já que, antes de se derramarem umas *nas* outras, todas as expressões «aceites» se dissolvem num «tempo»-espiritualidade, de cuja mistura-síntese resulta uma constelação potencialmente artística, que não *deve* constituir jamais uma identidade futurista, ainda que *possa*, eventualmente, corresponder-lhe em certos aspectos. É que este «futurismo» sensacionista constitui essencialmente, mais do que uma acção *no* espírito, uma acção *do* espírito, acção para cuja dia-cronia-sincronia a arte, a arte das artes «aceites», entenda-se, lhe constitui uma necessária mediação, através, porém, de outra mediação, sendo esta, enfim, a dita mistura-síntese daquelas conjuntas expressões de arte. Eis porque o «futurismo» do Sensacionismo constitui sobretudo uma acção estético-artístico-humanística, uma vez que o seu *último* fim, quer imediato, quer simultâneo, não

está jamais na obra de arte que lhe corresponda, mas, conclusivamente, no homem.

É claro que dessa ambiguidade em que se enreda, ou em que tem lugar o fim último do Sensacionismo, eclode uma dinamicidade pela qual o mesmo fim perde a situação diacrónica de último, ainda que em relação ao tempo ele seja entendido, em detrimento da qualidade. E aqui se releva a «simultaneidade» futurista, neste caso uma «simultaneidade» activada fora do habitual suporte máterico da arte, na medida em que a acção estética passa a compreender-se na acção artística, e, portanto, numa simultaneidade conceptiva-realizativa em cujo articulo dialógico pode também situar-se a formação consciencial do homem.

A autógrafo de Fernando Pessoa, escrita em uma caligrafia cursiva elegante e fluida. O nome "Fernando Pessoa" está escrito em uma única linha, com o "F" inicial muito grande e decorativo. Abaixo do nome, há uma linha horizontal simples que serve como uma base para o texto da legenda.

Autógrafa de Fernando Pessoa

Mas aquela ambiguidade excede-se no «Ultimatum», quando aí o homem, de tanto haver sido um fim pela mediação artística, assume transfigurativamente a própria mediação, ou seja, a arte. Não se trata de o homem regressar à sua mediação, mas, pelo contrário, de a mediação alcançar o homem, artistizando-lhe a progressão. Ou, se quisermos, é o homem quem, através da arte, se alcança mais e melhor, à medida que, «reduzindo-se» à arte, se alcança a alcançar o «super-homem» que o habita. Deste modo, o «futurismo» do «Ultimatum» acompanha a tese nietzschiana segundo a qual o homem do futuro é conclusivamente uma «obra de arte» — ou, num estrato superior, um fim-mediação, ou seja, um fim-mediação-síntese de sínteses de «entre-expressões», este um ápice

para o qual um novo conceito de Belo se afirma, já não baseado na «beleza», com o fim de «agradar» pela inteligência, como foi timbre da velha concepção helénica, mas enfim baseado transfigurativamente na «força», com o fim de «dominar» pela sensibilidade.

Conclui-se portanto que o Sensacionismo, ao «aceitar», para a sua constelação estética, diversas expressões de arte, «aceita» com mais afectividade as tipicidades futuristas do que outras. Desta lei do interesse é que resulta um «futurismo» em prosecutiva transformação de crescimento, como se um «organismo» em *construção* ele fosse, por antinómica oposição ao «organismo» *construído* da «inorgânica» estética aristotélica. Daí o *continuum* existencialmente diversificatório deste «futurismo» sensacionista, ou seja, progressivamente:

a) a *juventude* futurista de um Paulismo-Interseccionismo, em que a arte-arte constitui ainda o tradicional *fim* em que se objectiva a reflexão-mediação estética;

b) a *mocidade* futurista de um Sensacionismo, em que a arte-arte, de *fim* que era, se transfigura em *mediação*, na medida em que o Sensacionismo desta gradação tem por *fim* aumentar a capacidade consciencial do homem;

c) e, finalmente, a *maturidade* futurista do Sensacionista de «Ultimatum», em que o *fim*-homem se intersecciona na *mediação*-arte, de que simultaneamente resulta um homem-arte e, em potência, a arte-arte nova de um futuro.

Quanto à dimensão periodal da arte futurista em Fernando Pessoa — três anos contados entre «Ode Triunfal», de 1914, e «Ultimatum», de 1917 —, deve concluir-se que tal dimensão encontra motivações próximas e concomitantes nas artes plásticas em geral, e de modo muito particular na pintura, ainda que não inicialmente no Futu-

rismo. E a propósito não se descure que em 1914 já corre em Lisboa e na imprensa local a designação de «modernistas» atribuída a alguns artistas plásticos portugueses, que embora não sendo futuristas exprimem pelo menos a suficiente inovação que de algum modo os separa dos naturalistas, como é o caso de, entre outros, Eduardo Viana e Almada Negreiros, este o traço de união entre os artistas plásticos e os literários do grupo de Fernando Pessoa. Por isso, quando Mário de Sá-Carneiro dá sinal a Fernando Pessoa de alguns passos que em Paris se davam no caminho do Cubismo e do Futurismo, já ambos os poetas haviam encontrado no «modernismo» de Portugal algumas condições preparatórias de uma recepção a vanguardismos, quaisquer que eles fossem. Pese embora a pronunciada influência literária de Walt Whitman, supomos poder concluir-se que as artes visuais constituem as motivações primeiras das várias gradações futuristas de Fernando Pessoa, ainda que através, na maioria das vezes, de motivações segundas, como, por um lado, os diálogos grupais de explanação estética, e, por outro, os «escândalos» artístico-sociais desencadeados em «Orpheu», em 1915, no «Manifesto Anti-Dantas», de Almada, em 1916, nas Exposições de Amadeu de Sousa-Cardoso, em 1916 também (a partir das quais o pintor é insultado na imprensa da época e agredido na rua), na «Conferência Futurista de José de Almada Negreiros», em 1917, e finalmente na revista «Portugal Futurista», ainda em 1917.

Acresce que ao falecimento de Sá-Carneiro, ocorrido em 1916 num hotel de Paris, por suicídio anunciado aliás pelo próprio a Fernando Pessoa, sucede na primavera de 1917 o adeus a Portugal dos pintores Delaunays, que regressando à mesma cidade francesa deixam de constituir no nosso país presenças motivatórias de Simultaneísmo no Futurismo possível que vinha sendo praticado por Amadeu e Viana — aqui numa sequência de desapareci-

mentos preambulando outros, como os que decorrem da apreensão policial e proibição de que «Portugal Futurista» é imediato objecto, e dos falecimentos súbitos de Amadeu de Sousa-Cardoso e de Santa-Rita Pintor, verificados em 1918.

Na esteira destes sucessivos desaparecimentos, deixa, por efeito, Fernando Pessoa de sentir as concomitantes ocorrências grupais constitutivas daquelas motivações primeiras e segundas, outro tanto acontecendo com Eduardo Viana e Almada Negreiros, os quais talvez por isso abandonam igualmente o Futurismo, ou seja, a «Europa». E isto parece confirmar a tese de que as artes visuais e particularmente a pintura é que no fim de contas constituem os mais íntimos factores não só das gradações de Futurismo artistizadas no Sensacionismo, sobretudo, mas também de algumas das reflexões teóricas e estéticas do mesmo Sensacionismo.

Não se infira, porém, que apenas de tais desaparecimentos decorre o *adeus* de Fernando Pessoa à arte futurista, se *adeus* se pode aqui chamar à circunstância de se ultrapassar esteticamente os aspectos mais visíveis do Futurismo. Mais visíveis, insista-se, porquanto o Futurismo também ultrapassa de algum modo o seu desaparecimento, de pulsões *sobrevivendo* por dentro e em volta de aspectos sensacionistas escapados muita vez à própria ordenação criativa de Fernando Pessoa. E teórica, acrescenta-se, lembrando-se ilustrativamente as notas subscritas por Alvaro de Campos na revista «Athena», em 1924, a favor de «uma estética não aristotélica», notas que, apesar dessa data, não deixam no fim de contas de constituir mais uma pulsão de Futurismo, neste caso do Futurismo atingido no «Ultimatum» em 1917. Mas, retomando aqueles desaparecimentos motivatórios do *adeus* de Pessoa à arte futurista, conclua-se que esse *adeus* decorre também de um desaparecimento *outro* que à dimensão da Europa

vem acontecendo e progredindo. Referimo-nos, claro está, ao próprio Futurismo como sinal de vanguarda, interrompido e ultrapassado que não deixa de vir sendo por outros «ismos» entretanto alvorecidos e em vias de trepar afirmativamente à tona estética do tempo.

Fernando Pessoa tem consciência cognitiva e estética dos fenómenos de que rebentam em 1916 os sinais dadaístas? E ainda consciência de que no Futurismo é que esses fenómenos e sinais mergulham, criando daí o seu articulatório nascer? Em muitos passos de teor sensacionista Pessoa nos responde que sim, não decerto ao nível da *informação*, mas sem dúvida ao nível da *formação*, como o faz tanta vez ao embrenhar-se pelas frondosas magicidades irracionais de onde vem chegando um Surrealismo que lhe espreita.

*Portugal no Século XX*, Livraria Bertrand, Lisboa, 1974.

*A Arte na Sociedade Portuguesa no Século XX*, Livros Horizonte, Lisboa, 1972.

*Amadeu de Sousa-Cardoso*, Coleção de Arte Contemporânea, Artis, Lisboa, 1960.

*Amadeu de Sousa-Cardoso*, Editorial Inquérito, Lisboa, 1972.

*Edisardo Viana*, Coleção de Arte Contemporânea, Artis, Lisboa, 1969.

*O Modernismo na Arte Portuguesa*, Biblioteca Breve, Instituto de Cultura Portuguesa, Lisboa, 1980.

GALHOZ, Maria Aliete, *Fernando Pessoa, um Encontro de Poesia*, in *Fernando Pessoa — Obra Poética*, Ibidem.

*O Momento Poético de Orpheu*, in *Reedição de Orpheu*, Edições Ática, Lisboa, s/d.

*Preparação do Texto e Introdução*, in *Reedição de Orpheu 2*, Edições Ática, Lisboa, s/d.

LIND, Georg Rudolf, *Estudos sobre Fernando Pessoa*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1981.

NEGREIROS, José de Almada, *Textos de Intervenção*, n.º 6 de *Obras Completas*, Estampa, Lisboa, 1972.



vem acontecendo e progredindo. Retornamos, claro está, ao próprio Futurismo como sinal de vanguarda, interiorizado e ultrapassado que não deixa de vir sendo por outros ritmos, certamente alvos e em vista de trepar ainda mativamente à tona estética do tempo.

1916

Fernando Pessoa tem consciência cognitiva e estética dos fenômenos de que repantam em 1916 os sinais de datastas? E ainda consciência de que no Futurismo é que esses fenômenos e sinais metulham criados daí o seu articulatório nascer? Em muitos passos de teor sensacionista Pessoa nos responde que sim, não, de certo ao nível de informação mas sem dúvida ao nível da formação como o faz tanta vez ao embrenhar-se pelas fendas mágicas das irracionalidades de onde vem chegando um seu resíduo que lhe espanta.

As saídas da Futurista omistura de edição, tanto, mas também de algumas das reflexões teóricas e estéticas do mesmo Sensacionismo.

Não se infira, porém, que apenas de tais desaparecimentos decorre o *adeus* de Fernando Pessoa à arte futurista, se *adeus* se pode aqui chamar à circunstância de se ultrapassar esteticamente os aspectos mais visíveis do Futurismo. Mais visíveis, insistia-se, porquanto o Futurismo também ultrapassa de algum modo o seu desaparecimento, de pulsões sobrevivendo por dentro e em volta de aspectos sensacionistas escapados muita vez à própria ordenação criativa de Fernando Pessoa. E, teórica, acrescenta-se, lembrando-se ilustrativamente as notas subscritas por Alvaro de Campos na revista «Athena», em 1924, a favor de «uma estética não aristotélica», notas que, apesar dessa data, não deixam no fim de contas de constituir mais uma pulsão de Futurismo, neste caso do Futurismo atingido no «Ultimatum» em 1917. Mas, retomando aqueles desaparecimentos motivatórios do *adeus* de Pessoa à arte futurista, conclua-se que esse *adeus* decorre também de um desaparecimento *outro* que à dimensão da Europa

## PRINCIPAL BIBLIOGRAFIA

- PESSOA, Fernando, *Obra Poética*, Organização, Introdução e Notas de Maria Aliete Galhoz, Companhia José Aguilar Editora, Rio de Janeiro, 1960.
- Páginas Intimas e de Auto-Interpretação* — textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Edições Ática, Lisboa, s/d.
- COELHO, Jacinto do Prado, *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, Editorial Verbo. Lisboa, 6.ª edição, 1980.
- FRANÇA, José-Augusto, *Almada*, Colecção de Arte Contemporânea, Artis, Lisboa, 1963.
- Almada — O Português sem Mestre*, Estúdios Cor, Lisboa, 1974.
- A Arte em Portugal no Século XX*, Livraria Bertrand, Lisboa, 1974.
- A Arte na Sociedade Portuguesa no Século XX*, Livros Horizonte, Lisboa, 1972.
- Amadeu de Sousa-Cardoso*, Colecção de Arte Contemporânea, Artis, Lisboa, 1960.
- Amadeu de Sousa-Cardoso*, Editorial Inquérito, Lisboa, 1972.
- Eduardo Viana*, Colecção de Arte Contemporânea, Artis, Lisboa, 1969.
- O Modernismo na Arte Portuguesa*, Biblioteca Breve, Instituto de Cultura Portuguesa, Lisboa, 1980.
- GALHOZ, Maria Aliete, *Fernando Pessoa, um Encontro de Poesia*, in *Fernando Pessoa — Obra Poética*, ibidem.
- O Momento Poético de Orpheu*, in Reedição de *Orpheu*, Edições Ática, Lisboa, s/d.
- Preparação do Texto e Introdução*, in Reedição de *Orpheu 2*, Edições Ática, Lisboa, s/d.
- LIND, Georg Rudolf, *Estudos sobre Fernando Pessoa*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1981.
- NEGREIROS, José de Almada, *Textos de Intervenção*, n.º 6 de *Obras Completas*, Estampa, Lisboa, 1972.

REVISTAS:

*Athena*, Lisboa, 1924.

*A Águia*, Série II, Porto, 1912 a 1921.

*Exílio*, Lisboa, 1916.

*Orpheu*, n.º 1 e 2, Lisboa, 1915.

*Portugal Futurista*, Lisboa, 1917.

OPRAS COMPLETAS, Estampa, Lisboa, 1972.  
 NEGREIROS, José de Almeida, Textos de intervenção, n.º 6 da  
 Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1981.  
 LIND, Georg Rudolf, Estudos sobre Fernando Pessoa, Imprensa  
 Nacional, Lisboa, 1981.  
 Edição de Orpheu 2, Edições Ática, Lisboa, s/d.  
 Preparação do texto e introdução, in *Recht*.  
 Orpheu, Edições Ática, Lisboa, s/d.  
 O Momento Poético de Orpheu, in *Recht* de  
 in Fernando Pessoa — *Opera Poetica*, *ibidem*.  
 GALHOS, Maria Alice, Fernando Pessoa, um Encontro de Poesia,  
 1980.  
 Breve Instituto de Cultura Portuguesa, Lisboa,  
 O Modernismo na Arte Portuguesa, Biblioteca  
 nes, Ática, Lisboa, 1969.  
 Eduardo Viana, *Collecção de Arte Contemporá-*  
 Lisboa, 1972.  
 Almeida de Sousa-Cardoso, *Editorial Indústrio*,  
 Contemporânea, Ática, Lisboa, 1960.  
 Almeida de Sousa-Cardoso, *Collecção de Arte*  
 Livros Horizonte, Lisboa, 1972.  
 A Arte na Sociedade Portuguesa no Século XX,  
 Bertrand, Lisboa, 1974.  
 A Arte em Portugal no Século XX, *livraria*  
 Cor, Lisboa, 1974.  
 Almeida — O Português sem Mestre, *Estúdios*  
 Ática, Lisboa, 1983.  
 FRANÇA, José-Augusto, *Almada, Collecção de Arte Contemporânea*,  
 Pessoa, Editorial Verbo, Lisboa, 6.ª edição, 1980.  
 COELHO, Jacinto do Prado, *Diversidade e Unidade em Fernando*  
 ções Ática, Lisboa, s/d.



Ao Prof. Doutor José-Augusto França,  
meu querido Mestre de História da Arte.

## NOTA PRELIMINAR

Por muitas razões, conhecidas algumas, por conhecer quase todas, é claro que o «25 de Abril» pertence, também revolucionariamente, à História da Arte em Portugal, até pelo convite que daí se abriu ao Doutor José-Augusto França para assumir na Universidade Nova de Lisboa o cargo de Professor Catedrático.

Desde então, a História da Arte começou a deixar de ser considerada uma parente pobre de outras disciplinas do ensino universitário português, sobretudo por aquele Professor ali ter feito instituir, em 1976, um Departamento de História da Arte — este um fulcro de outras iniciativas, entre as quais uma Licenciatura em História da Arte e, desde 1979, uma Posgraduação em História da Arte e o seu conclusivo Grau de Mestrado.

Testemunha-o, não interessando se bem se mal, o ensaio «A Arte Visual Futurista em Fernando Pessoa», mas com melhor veracidade que as palavras de que o autor se serve para expressamente o dizer aqui.

## REVISTAS:

*Athena*, Lisboa, 1924.

*A Águia*, Série II, Porto, 1917 a 1921.

*Exílio*, Lisboa, 1918.

*Orpheu*, n.º 1 e 2, Lisboa, 1915.

*Portugal Futurista*, Lisboa, 1917.

## NOTA PRELIMINAR

Por muitas razões, conhecidas algumas, por conhecer quase todas, é claro que o «25 de Abril» pertence, também revolucionariamente, à História da Arte em Portugal, até pelo convite que daí se abriu ao Doutor José-Augusto França para assumir na Universidade Nova de Lisboa o cargo de Professor Catedrático.

Desde então, a História da Arte começou a deixar de ser considerada uma parente pobre de outras disciplinas do ensino universitário português, sobretudo por aquele Professor ali feito instituir, em 1976, um Departamento de História da Arte — este um fulcro de outras iniciativas, entre as quais uma Licenciatura em História da Arte e, desde 1979, uma Pós-graduação em História da Arte e o seu conclusivo Grau de Mestrado.

Testemunha-o, não interessando se bem se mal, o ensaio «A Arte Visual Futurista em Fernando Pessoa», mas com melhor veracidade que as palavras de que o autor se serve para expressamente o dizer aqui.

Ao Prof. Doutor José-Augusto França,  
meu querido Mestre de História da Arte.

QUADRO CRONOLÓGICO

Ao Prof. Doutor José-Augusto França,  
meu querido Mestre de História da Arte.

## EM PORTUGAL

## FORA DE PORTUGAL

1905 Vindo da África do Sul, Fernando Pessoa chega a Lisboa com o fim de inscrever-se no Curso Superior de Letras. Fundam-se em Lisboa o Museu de S. Roque e o Museu dos Coches Reais.

Nasce em Paris o Fauvismo (designação pejorativa de um crítico). E em Dresden o Expressionismo. Picasso trava conhecimento com Apollinaire.

1906 Amadeu de Sousa Cardoso parte para Paris, trocando a Escola de Belas Artes de Lisboa que frequentava desde o ano anterior, pela Academia parisiense.

Morre Cézanne. Picasso conhece esculturas negras, que Matisse lhe mostra.

1907 Malhoa, pinta «Os bêbedos». Fernando Pessoa abandona para sempre o Curso Superior de Letras, na esteira de uma

Picasso conclui «Les Femmes d'Alger», depois de assistir a uma exposição em memória de Cézanne. Picasso e Braque passam a ser amigos.

## QUADRO CRONOLÓGICO

1908 É assassinado, como Rei, o pintor D. Carlos.

Picasso e Braque desenvolvem em conjunto pesquisas que os levam à prática do Cubismo (designação pejorativa de um crítico).

1909

Nasce o Cubismo analítico. Publica-se o Manifesto Futurista de Marinetti. Ballets Russes em Paris.

1910 Funda-se no Porto a revista «A Agulha». Funda-se em Castelo Branco o Museu de Francisco Tavares de Proença Junior. Malhoa, pinta «O Fado».

Delannoy inicia a série de estudos sobre a Torre Eiffel. Adirns-se em apogeu o Cubismo Analítico. Manifesto dos Pintores futuristas em Turim. Kandinski pinta a sua primeira aguarela de facto abstracta.

QUADRO CRONOLÒGICO

## EM PORTUGAL

## FORA DE PORTUGAL

1905	Vindo da Africa do Sul, Fernando Pessoa chega a Lisboa, com o fim de matricular-se no Curso Superior de Letras. Fundam-se em Lisboa o Museu de S. Roque e o Museu dos Coches Reais.	Nasce em Paris o Fauvismo (designação pejorativa de um crítico). E em Dresde o Expressionismo. Picasso trava conhecimento com Apollinaire.
1906	Amadeu de Sousa-Cardoso parte para Paris, trocando a Escola de Belas Artes de Lisboa, que frequentava desde o ano anterior, pela Academia parisiense.	Morre Cézanne. Picasso conhece esculturas negras, que Matisse lhe mostra.
1907	Malhoa, pinta «Os Bêbados». Fernando Pessoa abandona para sempre o Curso Superior de Letras, na esteira de uma greve de estudantes motivada pela ditadura de João Franco.	Picasso conclui «Les Femmes d'Alger (O Jogo)», depois de assistir a uma exposição em memória de Cézanne nesse mesmo ano realizada no Salão de Outono. Picasso e Braque passam a ser amigos.
1908	É assassinado, como Rei, o pintor D. Carlos.	Picasso e Braque desenvolvem em conjunto pesquisas que os levam à prática do Cubismo (designação pejorativa de um crítico).
1909		Nasce o Cubismo analítico. Publica-se o Manifesto Futurista de Marinetti. Ballets Russos em Paris.
1910	Funda-se no Porto a revista «A Águia». Funda-se em Castelo Branco o Museu de Francisco Tavares de Proença Júnior. Malhoa, pinta «O Fado».	Delauay inicia a série de estudos sobre a Torre Eiffel. Afirma-se em apogeu o Cubismo Analítico. Manifesto dos Pintores futuristas em Turim, Kandinski pinta a sua primeira aguarela de facto abstracta.

<p>1911</p>	<p>Por efeito da vigência da República, proclamada no ano anterior, é decretada a legislação coordenadora do Património Artístico Português, pela qual são instituídos o Museu Nacional de Arte Antiga, o Museu Nacional de Arte Contemporânea, estes em Lisboa, o Museu Nacional de Machado de Castro em Coimbra, e o Museu de Aveiro. «Exposição Livre» em Lisboa, com obras enviadas de Paris por Eduardo Viana, Emerico Nunes, Domingos Rebelo, Francisco Alves Cabral, Francisco Smith, Manuel Bentes, entre outros. Primeira publicação de um desenho de Almada Negreiros, em «A Sátira», jornal humorístico de Lisboa, dirigido por Joaquim Guerreiro e editado por Stuart Carvalhais.</p>	<p>Depois de Picasso e Braque, evidenciam-se no Cubismo Gleizes, Metzinger, Le Fauconnier, Juan Gris e Léger. Os pintores futuristas Boccioni e Carrà visitam Paris, e Severini, que ali vive, apresenta-os aos outros futuristas, incluindo Picasso, Braque e Gris. Carlo Carrà pinta o quadro futurista «Saindo do Teatro». Boccioni pinta «A Gargalhada», quadro também futurista.</p>
<p>1912</p>	<p>«I Exposição dos Humoristas», em Lisboa, entre os quais Emerico Nunes, com desenhos enviados de Munique, Almada e Cristiano Cruz. Amadeu de Sousa-Cardoso publica em Paris o Album «XX Dessins». É fundada no Porto a «Renascença Portuguesa», tendo por órgão «A Águia».</p>	<p>Marcel Duchamp pinta o quadro futurista «Nu Descendo umas Escadas». Afirma-se o Cubismo Sintético. Gleizes e Metzinger publicam «Sobre o Cubismo», e Kandinski, «Sobre o Espiritual na Arte, escrito em 1910. Delaunay expõe «Janelas Simultâneas», um modo pictural que Apollinaire denomina de «Orfismo». Giacomo Balla pinta o quadro futurista «Rapariga correndo numa varanda».</p>



## EM PORTUGAL

## FORA DE PORTUGAL

1913 Fernando Pessoa escreve «Paùis», poesia em que *uma* «plasticidade» se inicia, prenunciando *outras* «plasticidades». Almada Negreiros realiza uma exposição individual, em virtude da qual Fernando Pessoa publica, em «A Águia», o artigo «As Caricaturas de Almada Negreiros. De Paris, Mário de Sá-Carneiro chega em Junho a Lisboa, e convive com Fernando Pessoa. «II Exposição dos Humoristas», em Lisboa, tendo como estrepantes António Soares e Mily Possoz. Amadeu de Sousa-Cardoso experimenta em Paris os seus primeiros «cubismos» e «abstraccionismos». Sá-Carneiro regressa a Paris.

Apollinaire publica «Os Pintores Cubistas». Delaunay pinta «Discos Simultâneos». Malewitsch pinta em Moscovo um quadro que consiste num quadrado preto sobre fundo branco, começando, daí, o Suprematismo. Larionov e Goncharova publicam em Moscovo um manifesto rayonista e futurista. Giacó como Balla pinta «Velocidade de Carros + Luzes + Ruído», e «Interpenetrações Iridescentes».

1914 Fernando Pessoa publica na revista «A Renascença», de Lisboa, número único, «Impressões do Crepúsculo», em que se inclui o citado «Paùis», iniciando com esta poesia e «O Sino da Minha Aldeia» o movimento que se designaria de «Paùlismo». Fernando Pessoa faz «aparecer» em Março os seus heterónimos Alberto Caeiro e Álvaro de Campos, e em Junho, Ricardo Reis. Pelo deflagrar da Guerra, regressam de Paris Amadeu de Sousa-Cardoso, Santa-Rita Pintor, José Pacheco e Mário de Sá-Carneiro. Columbano passa a dirigir o Museu Nacional de Arte Contemporânea.

Marcel Duchamp compõe os primeiros «ready-mades». Malewitch e Chirico iniciam-se como teóricos. Marinetti faz conferências sobre o Futurismo em Moscovo e Petrogrado.

1915 Em Abril sai o primeiro número de «Orpheu», e em Julho o segundo. Mário de Sá-Carneiro parte em Julho, e pela última vez, para Paris, sem todavia se despedir dos colegas de «Orpheu». «I Exposição de Humoristas e Modernistas», no Porto, organizada por Aarão de Lacerda, Diogo de Macedo e João de Lebre, e na qual se distinguem Almada, Cristiano Cruz, António Soares, Barradas, José Pacheko, Stuart de Carvalhais, e os portuenses Armando Basto e Abel Salazar. Eduardo Viana regressa de Paris. Sonia e Robert Delaunay chegam de Paris e instalam-se, até 1917, em Vila do Conde, aonde com frequência os visitam Almada, Eduardo Viana e Amadeu de Sousa-Cardoso. Morre Ramalho Ortigão, depois de a estética naturalista ter dedicado muitos dos seus escritos. José Pacheko, manifesta a intenção de fundar uma revista consagrada ao Modernismo, também visual: «Contemporânea».

Malewitch e Tatlin expõem em Petrogrado. Carrá é influenciado pela pintura metafísica de Chirico, abandonando o Futurismo. Marc pinta quadros abstractos inspirados na Guerra, em cujos campos de batalha morreria no ano seguinte.

1916 Sai o n.º 1 de «Exílio», revista que não teria continuação, fundada por Augusto de Santa Rita, Pedro de Menezes, António Ferro e Cortes-Rodrigues — e com colaboração de Fernando Pessoa acerca do Sensacionismo. Amadeu expõe quadros abstracionistas e cubo-futuristas no Porto e em Lisboa. «II Exposição dos Modernistas» e «Exposição dos Fantasistas», no Porto. José Pacheko abre em Lisboa uma Galeria das Artes, com o principal objectivo de divulgar obras «modernistas». Almada Negreiros publica «Manifesto Anti-Dantas». Almada Negreiros escreve, num panfleto distribuído nas ditas exposições de Amadeu: «Amadeu de Sousa-Cardoso é a primeira descoberta de Portugal na Europa do Século XX».

1917 «I Conferência Futurista» no Teatro República (hoje S. Luís), sob orientação de Almada Negreiros e a colaboração de Santa-Rita Pintor. Publica-se o n.º 1, e único de «Portugal Futurista», sob a direcção de Carlos Filipe Porfírio, e com a colaboração plástica de Amadeu de Sousa-Cardoso e Santa-Rita Pintor, e literária de José de Almada Negreiros, Apollinaire, Blaise Cendrars, Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa, Raul Leal e Alvaro de Campos, entre outros. Malhoa expõe, na SNBA, «O Fado», com um espectacular êxito. Almada Negreiros começa a estudar os Painéis de S. Vicente.

Juan Gris inicia o seu Cubismo Sintético evoluído. O movimento Dada nasce em Zurique, com Tristan Tzara e Hugo Ball. Chirico expõe «Os Deuses Inquietantes». Arp realiza baixo-relevos automáticos. Morre Boccioni. Malewitch pinta «Suprematismo Dinâmico». Mário de Sá-Carneiro suicida-se em Paris.

Picasso trabalha com Stravinski e com Cocteau, para os Ballets russos de Diaguileff, em cujo programa Apollinaire escreve, neste mesmo ano, pela primeira vez, a palavra «Surrealismo». Morre Degas. Publica-se em Leyden a revista «De Stijl», fundada por Van Doesburg e por Mondrian.

## EM PORTUGAL

## FORA DE PORTUGAL

1918	Morrem Amadeu de Sousa-Cardoso e Santa-Rita Pintor. Os Ballets Russos apresentam-se em Lisboa.	Publica-se o «Manifesto do grupo <i>Stijl</i> », na revista do mesmo nome. Publica-se o «Manifesto Dada», de Tristan Tzara. Morre Apollinaire.
1919	«III Exposição dos Modernistas», no Porto, na qual se distingue Eduardo Viana, que expõe «O Rapaz das Louças». Almada parte para Paris. Pacheco tenta fundar uma «Sociedade Portuguesa de Arte Moderna». Surge a revista humorística «O Riso da Vitória», dirigida por Jorge Barradas e por Henrique Roldão.	O arquitecto Gropius funda a escola «Bauhaus», em Weimar. Schwitters inicia, em Hanover, a arte <i>mers</i> , isto é, uma soma de pintura e colagem de detritos. Max Ernst inicia as suas colagens dadaístas, em Colónia. Morre Renoir.
1920	«III Exposição dos Humoristas», em Lisboa, tendo como estreadores Ruy Vaz e Bernardo Marques. Funda-se a revista «A.B.C.».	Ernst expõe em Paris as suas colagens. Gleizes escreve «Do Cubismo e dos Meios para o Compreender». Mondrian publica «O Neo-Plasticismo». Pevner e Gabo publicam em Moscovo «Manifesto Realista». Morre Modigliani.
1921	Começa a publicar-se a revista «A.B.C. a Rir», dirigida por Jorge Barradas. Sai no Porto, dirigida por Aarão de Lacerda, a revista «Dionysios». Diogo de Macedo publica em Paris um Album de desenhos. «Seara Nova» inicia a sua publicação, cuja ideologia prepararia o advento de uma outra, o Realismo Socialista, por sua vez advento da arte neo-realista portuguesa.	Severini publica «Do Cubismo ao Classicismo».

## EM PORTUGAL

## FORA DE PORTUGAL

1922	Nasce finalmente «Contemporânea», revista dirigida por José Pacheco e editada por um «mecenas», Agostinho Fernandes.	Max Ernst pinta em Paris o retrato do grupo dos Surrealistas. Primeiros automatismos surrealistas. Kandinski regressa da Rússia para ser professor na «Bauhauss».
1923	Eduardo Viana expõe em Lisboa. Dordio Gomes, pinta «As Casas de Malakoff». Morrem Armando Basto e Manuel Jardim.	Klee escreve «Caminhos para o Estudo da Natureza».
1924	Sai o primeiro número de «Athena», dirigida por Fernando Pessoa e por Ruy Vaz (cinco números, até 1925). Primeira exposição de Mário Eloy. Alvaro de Campos assina no n.º 3 (Dezembro) e no n.º 4 (Janeiro de 1925) de «Athena» o ensaio «Apontamentos para uma Estética Não-Aristotélica».	«Manifesto Surrealista», de Breton. Miró pinta «Paisagem Catalã». Gris profere na Sorbone uma conferência intitulada «Acerca das Possibilidades da Pintura».
1925	Exposição póstuma de Amadeu de Sousa-Cardoso em Paris. «I Salão do Outono», em Lisboa, organizado por Eduardo Viana com obras de Pacheco, António Soares, Jorge Barradas, Almada, Stuart Carvalhais, Bernardo Marques e do próprio Almada, das quais se constitui, no mesmo ano, a exposição permanente do Café «A Brasileira», no Chiado. Eduardo Viana parte para Paris.	Realiza-se em Paris a primeira exposição surrealista, com obras de Arp, Chirico, Ernst, Klee, Manray, Masson, Miró, entre outros. Primeiras «frotages» de Ernst. Von Roh apresenta o conceito de «realismo mágico».

1926	<p>«II Salão do Outono», organizado, em nome da «Contemporânea», por José Pacheko, com quadros de Almada, Viana, Soares, Barradas, Ruy Vaz, Abel Manta, Lino António e Sara Afonso, entre outros, na sua maioria cedidos pelo «Bristol-Club», outro estabelecimento onde Pacheko, tal como na «Brasileira», consegue colocar arte «modernista». Abel Manta, Dordio Gomes, Diogo de Macedo e Francisco Franco regressam de Paris. Almada Negreiros continua a estudar «Os Painéis de S. Vicente de Fora». Publica-se o derradeiro número, o 13.º, de «Contemporânea».</p>	<p>Abre em Paris a Galeria Surrealista, que duraria até 1929. Morrem Gaudi e Monet.</p>
1927	<p>Sai em Coimbra o 1.º número de «Presença», revista fundada e dirigida por Branquinho da Fonseca, João Gaspar Simões e José Régio, e em cujas páginas os «modernismos» do Modernismo de «Orpheu» encontrariam, finalmente, exaltação e acolhimento. Morre Marques de Oliveira, introdutor, com Silva Porto, da nossa pintura naturalista.</p>	<p>Malewitch publica «O Mundo Abstracto». Morre Juan Gris.</p>



## ÍNDICE GERAL

	Pág.
Epígrafes .....	5
Prefácio .....	7
I — Contextualização .....	11
1.1 — De «Paris» ao Futurismo Plástico e Literário em Portugal .....	11
1.2 — Itinerário de «Portugal Futurista» .....	19
II — Da «plasticidade» paúllica às «plasticidades impressionista e cubo-futurista» .....	37
III — Do Paúlismo ao Sensacionismo .....	47
IV — Do Cubismo e do Futurismo ao «Futurismo» do Interseccionismo .....	57
V — O Futurismo na «Teoria» e na Estética do Interseccionismo .....	73
VI — O «Futurismo» do Sensacionismo ou Da Arte-Mediação à «Arte no Homem» .....	83
VII — O «Futurismo» do Ultimatum ou Do Homem-Fim ao Homem-Mediação .....	97
VIII — Algumas conclusões .....	107
Principal Bibliografia .....	115
Nota preliminar .....	117
Dedicatória .....	119
Quadro cronológico .....	121

Obras publicadas nesta colecção:

ECOLOGIA E POLITICA de Michel Bosquet

O ANO 2000 de André-Clément Decouflé

O HOMEM, ESSE PEQUENO DEUS! de Pierre P. Grassé

A EVOLUÇÃO DO SER VIVO de Pierre P. Grassé

CARTA ABERTA AOS CONSUMIDORES DE PSICOLOGIA  
de Alberto L. Merani

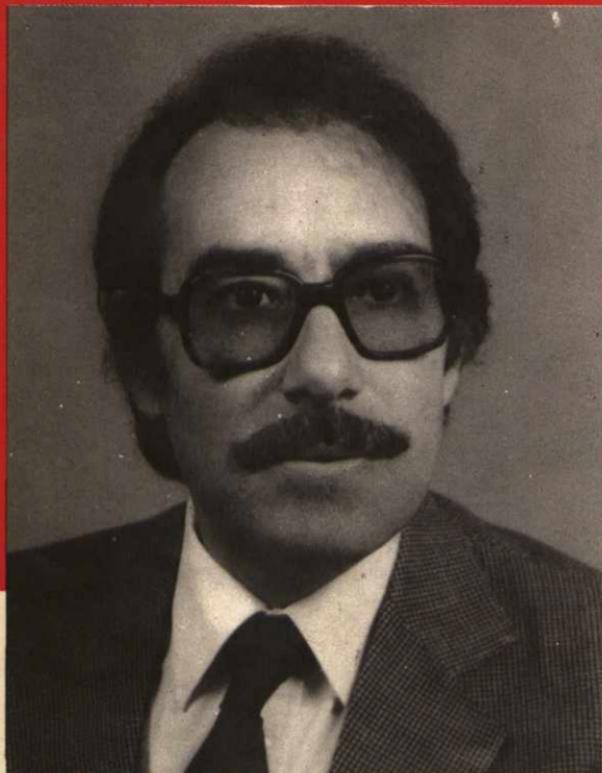
CAPITALISMO, SOCIALIDADE E PARTICIPAÇÃO de Amintore  
Fanfani



Departamento de Estudos Alemães

28000

*Siouxia spicis*



## FERNANDO ALVARENGA

Nasceu em Ermesinde, a 14 de Abril de 1930, e estreou-se nas letras com a publicação, em 1966, de *Poemas para a Distância Quebrada*. Diplomado em História pela Faculdade de Letras da Universidade de Luanda, permaneceu em Angola de 1969 a 1975, ali desenvolvendo intensa actividade cultural, nomeadamente com a fundação de grupos literários, colaborações na Imprensa e na Rádio e a publicação de livros de que *Hoje na Madrugada* é um exemplo.

Regressado a Portugal, licenciou-se em História pela Universidade do Porto e acaba de conseguir o Mestrado em História da Arte pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa com a dissertação *Os Afluentes do Neo-Realismo Visual Português*.

Grande estudioso de Fernando Pessoa, realizou sobre o poeta e aspectos da sua obra inúmeras conferências em instituições brasileiras de grande prestígio cultural, em Setembro de 1983.

O júri dos «Prémios Literários Diário de Notícias» galardoou com o prémio único do concurso de 1983 para a modalidade «Ensaio» a sua obra *A Arte Visual Futurista em Fernando Pessoa*, cuja primeira edição agora se apresenta.

Na capa: Quadro de Robert Delaunay «Janelas Simultâneas»  
e arranjo de um desenho de Almada Negreiros



ciência aberta

EDITORIAL NOTÍCIAS

Shi