

II / VANGUARDA: PRÁTICAS DA POESIA

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

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

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

Efeitos possíveis da vanguarda:

- obriga a uma revisão de técnicas e valores;
- dá relevo aos grupos minoritários;
- liga-se sempre a uma revolução social;
- revitaliza a maneira de considerar as obras do passado;
- exacerba o conservantismo dos oponentes;
- pode levar ao sectarismo.

Porque surgem as vanguardas:

- como reacção ao academismo;
- como forma de afirmação de jovens ou dos jovens de espírito;
- por espírito revolucionário;
- como consequência da repressão;
- por gosto pelo lúdico;
- por necessidade de negação;
- por necessidade de criação original.

Sobre todas estas questões fica o debate em aberto.»

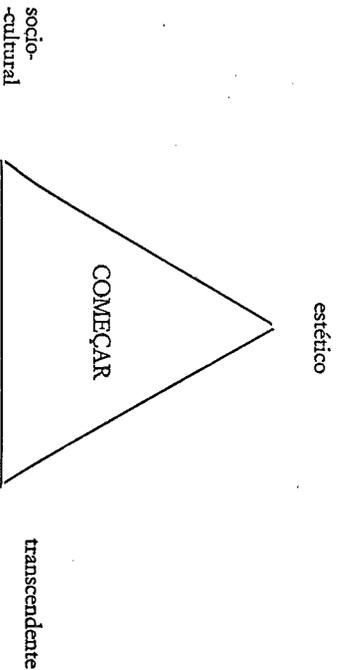
(In *Sema*, 1 — 1979)

1. COMEÇAR

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

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

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



E ler, neste caso, apela para uma elaboração profunda de nexos, através da relação dos sinais sensoriais aprecebidos pelos olhos. É, pois, pelo imediato

estético que o painel nos prende e é pelo començar a ver que ele nos surpreende. Mas, para Almada o Belo não é uma categoria Estética. «Belo é expressão de unanimidade da existência na diversidade universal. Só o universo como «uno» não é «belo», falta-lhe para este também o universal como «múltiplo». «Belo» não é o «gosto pessoal», é «todos os gostos pessoais». É por isso necessário passar à pesquisa das chaves desse «Todos os gostos pessoais», dessa excelência na diversidade universal.

O Belo é assim a porta para a revelação dos sentidos profundos (ocultos, herméticos) que ele próprio representa e que se dão (recusam?) à nossa leitura pessoal de indivíduos constituintes de uma colectividade. Leitura que nos descobrirá, entre outros traços sobrepostos, o pentágono ou estrela pitagórica¹¹, a solução original proposta por Almada para encontrar o Ponto da Bauhüte¹²; a expressão gráfica da relação 9/10¹³; elementos provenientes da recuperação moderna feita por Almada de uma tradição milenária que, provindo dos traçados das mandalas indo-tibetanas, passa pela numerologia qualitativa de Pitágoras¹⁴ e pelo saber secreto dos arquitectos-pedreiros medievais, até culminar no sincretismo de que o painel é uma manifestação concreta, mas esfíngica, contendo de uma forma não explícita todas as respostas a todas as perguntas. É, pois, como texto que o painel deve ser entendido na relação triádica atrás referida, em que a plurisignificação dos sinais gráficos nos transporta a uma geometria que fala¹⁵ de um rigor e de uma ordem que nada têm que ver com a ordem e o rigor da justiça da República de Platão mas que são da ordem dos arquétipos, isto é dos cânones universais.

E aqui reside toda a importância da obra de Almada, numa perspectiva que sendo de vanguarda a ultrapassa: é que o seu intento era maior do que escandalizar, produzir o novo, ou descobrir os modelos dessa produção¹⁶. Ele pretendia as matrizes: os arquétipos. Ele pretendia: «começar».

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

2. «ORPHEU»

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

Orpheu deve, pois, considerar-se como uma prática de ruptura de vanguarda, mas também como uma plataforma de encontro entre o passado e o futuro já que entre os seus organizadores e participantes as posições estéticas post-simbolistas co-existiam com a

preocupação da busca de novas formas de praticar a poesia, de a comunicar e de a fazer actuante na cultura do tempo, nosso e europeu. Preocupações que se manifestam na formulação de várias Teorias Poéticas ou Escolas, das quais a primeira foi o «Paulismo», cujo nome, como é sabido, derivou da primeira palavra de um poema de Fernando Pessoa *Paris* cujo título genérico era *Impressões do Crepúsculo*, e foi publicado em *A Renascença* (1913). A teorização do «Paulismo» é também de Fernando Pessoa, que desde o início é o motor da primeira vanguarda portuguesa.

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

«Paulismo

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

Intersccionismo

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

Simulianetismo

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

Futurismo

Profissão de fé aos manifestos futuristas.
Exaltação do precursor Walt Whitman.

Alvaro de Campos; Almada Negreiros; Santa-Rita Pintor;
José Pacheco; Amadeu de Sousa Cardoso, em parte.

Simbolismo

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

Decadentismo

Quase sempre confundido na estética paulíca.
Emprego de verso ou de prosa.
Sã. Carneiro; Albino de Meneses; Castelo de Morais.

Sensacionismo

Classificação genérica que incluía toda e qualquer tonalidade
órfica.»

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

2.1. — PAULÍSMO

«Impressões do Crepusculo»

«PAUIS»

Paulis de rocarem ânsias pela minh'alma em ouro...
Dobre longínquo de Outros Sinos... Empalidece o louro
Trigo na cinza do poente... Corre um fito carnal por minh'alma...
Tão sempre a mesma, a Horal... Balouçar de cimos de palma!...
Silêncio que as folhas fitam em nós. Outono delgado
Dum canto de vaça ave... Azul esquecido em estagnado...
Oh que mudo grito de ânsia põe garras na Horal!
Que pasmo de mim anseia por outra cousa, que o que chora!
Fistendo as mãos para além, mas no estandê-las já vejo
Que não é aquilo que quero, aquilo que desejo...

Cimbalos de imperfeição... O tão antiguidade
A Hora expulsa de si-Tempol... Onda de recuo que invade
O meu abandonar-me a mim próprio até desfalecer
E recordar tanto o Eu presente que me sinto esquecer!...
Fluido de autêntica, transparente de Fof, oco de ter-se...
O Mistério sabe-me a eu ser outro... Luar sobre o não-conter-se.
A sentinela é hirta — a lança que finca no chão
É mais alta do que ela... Pra que é tudo isto?... Dia chão...
Trepadeiras de despropósito lambendo de Hora os Aléni!
Os horizontes fechando os olhos ao espaço em que são elos de
ferro!...
Fanfarras de ópios de silêncio futuror!... Longes trens...
Porções vistos longe... através das árvores... tão de ferro!...

(A Renascença)

O texto é constituído por vinte e dois versos dos
quais os dezoito primeiros são rimados dois a dois,
tendo os quatro últimos rima cruzada. Note-se tam-
bém a regularidade métrica, que embora não seja
rigorosa varia muito pouco à volta das catorze sílabas,
só um verso sendo muito mais longo, o vigésimo. Esta
pequena oscilação à volta das catorze sílabas sugere
que cada verso seja possivelmente a junção de dois
versos de sete sílabas, medida que é muito comum em
português e também em Fernando Pessoa ele-pró-
prio. A junção num só de dois versos de sete sílabas
(+ ou -) poderia ser então um meio textual de obter
um determinado efeito estético, quer gráfico (prolon-
gando ou arrastando o ritmo da leitura) quer semân-
tico, visto que justamente o que se propõe o poema
é comunicar «impressões» «vagas», «subtís» e «com-
plexas».

Se analisarmos a estrutura de cada verso esta obser-
vação é corroborada pelo facto de onze versos serem
cortados por reticências, um por um ponto final e um
por um travessão. Nos oito versos restantes as adver-
sativas ou as conjunções frequentes contribuem para
a quebra do ritmo da leitura e para a simultânea

quebra da fluência semântica. *Páris* apresenta-se como um texto que se compõe de unidades mais pequenas que se justapõem, sendo o todo uma complexa rede formada pelas possíveis ligações, ressonâncias, consonâncias, dissonâncias entre eles, muito à maneira de música impressionista. Se notarmos que vinte e uma dessas unidades de sentido, ou fragmentos, começam por substantivos, poderemos concluir que se trata de uma linguagem fortemente objectivada e substantivada, o que se ajusta perfeitamente à sintaxe aditiva e de justaposição que aglutina os tropos.

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

«Um frio carnal por minh'alma»

«*ctinos* de *pálmis*»

mudo grito

«não é aquilo que quero aquilo que desejo»

«Hora expulsa de si-Tempo»

«*recordar* tanto o Eu presente que me sinto *esquecer*»

«sabe-me a eu ser *outro*»

«onda de recuo»

«oco de ter-se»

«horizontes fechando»

«*Fantarras* de ógios de *silêncio* futuras».

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

«Silêncio que as folhas fitam»

«dobre longínquo ... empalidece o louro trigo»

ou então o insólito:

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

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

Perscrutemos qual a estética da nova poesia portuguesa.

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

Páris revela uma prática textual e uma concepção do poema como texto-programa, características que foram e têm sido mal compreendidas pela crítica, até a mais responsável, pois não se trata de uma «soberba falência paulica» (como diz Maria Aliete Galhoz) nem

de um «crepusculismo... cultivado por espírito de sistema» (João Gaspar Simões). Antes, a produção textual de um texto-programa é uma soberba novidade na poesia portuguesa em relação à poesia do século XIX e do começo do XX (pois que já fora praticada nos séculos XVI e XVII) e constitui uma posição de vanguarda que só encontrou ressonância cinquenta anos depois na poesia portuguesa da década de 60 (Poesia Experimental). É é como um verdadeiro precursor que hoje deve ser lido o poema *Paris*.

2.2.—FUTURISMO

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

gra) distinguem-se por uma enorme quantidade de frases exclamativas, de invectivas e de insultos, com o intuito de desmistificar, demolir, acabar com os hábitos culturais esclerosados e retrogrados: «criar a pátria portuguesa do século XXI!» (Almada)

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

Principais textos futuristas:

Almada Negreiros

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

Mário de Sá-Carneiro

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

Alvaro de Campos

- *Ode Triunfal* (1914);
- *Ultimatum* (?).

— Grande parte dos poemas de Alvaro de Campos (exceptuando os nitidamente subiectivistas e de introspecção) são de índole futurista, na tonalidade Fernando Pessoa.

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

ATENÇÃO!

Todo este tom altissonante, de que assim se fez uma amostragem, faz parte da prática futurista e é uma novidade na poesia portuguesa, quer pelo uso substantivo da pontuação (que aliás se encontra também

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

Mas, para além do pendor iconoclasta, Fernando Pessoa virá a acrescentar uma dimensão interiorista e mental ao Futurismo Português, que o distinguirá definitivamente do Futurismo Italiano, marcando-o com a marca pessoana. Basta comparar os seguintes textos:

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

MARINETTI

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

ÁLVARO DE CAMPOS

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

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

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

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

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

Conclusões:

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

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

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

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

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

2.3. — O SENSACIONISMO

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

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

Mas cada sensacionista digno de menção é uma personalidade à parte e, naturalmente, todos exerceram uma actividade recíproca. Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro estão mais próximos dos simbolistas. Alvaro de Campos e Almada Negreiros são mais

afins da moderna maneira de sentir e de escrever. Os outros são intermediários.

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

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

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

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

São, de longe, bem mais interessantes do que os cubistas e os futuristas! Nunca desejei conhecer pessoalmente qualquer dos sensacionistas por estar persuadido de que o melhor conhecimento é impessoal.

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

Há nele toda a pujança da sensação intelectual, emocional e física que caracterizava Whitman; mas nele verifica-se o traço precisamente oposto — um poder de construção e de desenvolvimento ordenado de um poema que nenhum poeta depois de Milton jamais alcançou. *A Ode Triunfal* de Alvaro de Campos, Whitmanicamente caracterizada pela ausência de estrofe e de rima (e regularidade), possui uma construção e um desenvolvimento ordenado que estulifica a perfeição que *Lycaidas*, por exemplo, pode reivindicar neste particular. *A Ode Martim*, que ocupa nada menos de vinte e duas páginas de *Orpheu*, é uma autêntica maravilha de organização. Nenhum regimento alemão jamais possuiu a disciplina interior subjacente a essa composição, a qual, pelo seu aspecto tipográfico, quase se pode considerar um espécime de

desleixo futurista. As mesmas considerações são de aplicar à magnífica *Saudação a Walt Whitman*, no terceiro *Orpheu*.

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

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

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

Nesta longa mas elucidativa citação sublinhe-se a crítica ao Futurismo e a ambição do Sensacionismo de se instaurar como teoria totalizadora da poesia moderna portuguesa, através de uma literalidade total que vai ao ponto de Pessoa afirmar que não conhece pessoalmente os poetas sensacionistas porque o melhor conhecimento é impessoal (leia-se textual ou literal). É pois como Teoria da Literalidade Portuguesa que o Sensacionismo procura o alcance internacional:

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

Noutro texto Fernando Pessoa define teoricamente o sensacionismo:

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

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

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

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

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

Nós devemos criar uma arte de uma dimensão.

Isto parece um estreitamento da arte, e é-o, em certa medida. O cubismo, o futurismo e escolas afins constituem applicações errôneas de intuições fundamentalmente certas. O erro reside no facto de tentarem resolver o problema de que suspeitam em termos da arte tridimensional; o seu erro fundamental reside em attribuírem às sensações uma realidade externa, que, de facto, possuem, mas não no sentido que os futuristas e outros julgam. Os futuristas são algo de absurdo, como gregos que pretendessem ser modernos e analíticos.»

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

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

3. A PRESENÇA

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

A *Presença*, ou aquilo a que se chama de «Movimento da *Presença*» tem sido objecto polémico quanto ao seu significado, mais do que quanto às características textuais das produções literárias. Significado que é referido justamente a conceitos de Modernidade tomando-se como um *a priori* a qualidade literária. Se a *Presença* é ou não uma forma de Modernismo, se é um segundo Modernismo¹⁹ (Eugénio Lisboa) (ou um Modernismo segundo?) se é um movimento contra-revolucionário (Eduardo Lourenço)²⁰ ou não, se é ou não possível considerá-lo como uma vanguarda (Fernando Guimarães)²¹ — estes são os temas principais da referida polémica sobre o significado da *Presença* na vida literária portuguesa.

No entanto, outras abordagens são possíveis, e uma delas será o confronto entre as teorias expostas desde o primeiro número da revista, em 1927, por José Régio

e logo adoptadas (ou corroboradas) por João Gaspar Simões em diversos artigos na mesma *Presença*, e a poesia que nessa mesma revista se publicava, ou que posteriormente os seus mais representativos poetas criaram. Diga-se, desde já, que tal confrontação levantará mais dúvidas que certezas dada uma inegável descoordenação entre a teoria e a prática poética, que se torna evidente à uma simples leitura de hoje. Outra via será a de testar as propostas estéticas, tanto teóricas como práticas, no contexto cultural e literário português da época, procurando determinar o seu sentido no próprio tempo de entre duas guerras e no momento actual, tão diferente daquele final dos anos 20 e toda a década de 30. Tal estudo, segundo estas coordenadas, levar-nos-ia para uma extensa consideração crítico-histórica, pelo que também não são estes nem o local nem o texto adequados²².

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

Citações de José Régio:

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

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

«A arte é uma recriação individual do mundo.»

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

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

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

As citações deste tipo poderiam multiplicar-se, quer extraídas dos artigos referidos quer de outros poeiris do mesmo autor ou de outros Presentistas. Importa, pois, fazer a sua releitura como amostras representativas de um ideário. A primeira ideia que resalta é a da concepção da arte como um vitalismo, ou seja como uma forma de vida, mas apenas se obedecer a determinadas condições de carácter psicológico ou ético: *originalidade, sinceridade, intimidade, profundidade, verdade*, condições que devem ser características do *indivíduo artista*, ou que pelo menos como tal se deduzem, visto que o Artista (sempre com maiúscula) é apresentado como «... um homem superior pela sensibilidade, pela inteligência e pela imaginação...» e é através dessa *superioridade* que ele cria *obras vivas, obras de arte*, cuja finalidade «... é apenas produzir-nos esta emoção tão particular, tão misteriosa, e talvez tão complexa: a emoção estética» (José Régio).

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

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

Eis, pois, que é nestes seres «superiores» que reside, e é deles que dependem os problemas sociais, morais e religiosos, em suma, todo o sistema ideológico! Não admira que eles — e só eles — sejam capazes de «recriar o mundo», mundo esse que só «existe através da individualidade do Artista.» Artista este que tendo o dom (psicológico?) da «Paixão», qual quer que ela seja sob o ponto de vista ideológico, o levará à criação de obras elevadas sob o ponto de vista exclusivo da Estética. O percurso é sinuoso, contraditório e deveras misterioso.

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

É necessário fazer dois tipos de referência, para melhor entendermos o terrível drama subjacente ao que ficou dito: primeiro, é sobre o pano de fundo da mediocridade, da sensaboria, da desinformação, do tacaanhismo mental, da prosápia académica, comuns à vida literária do seu tempo, que os jovens da *Presença* apareceram com a sua «literatura viva» opondo-se à literatura morta e livresca. Por isso a *Presença* se tornou escandalosa e «caiu no goto da malta» de Coimbra²⁴. Mas tal argumento, sublinhado por João Gaspar Simões²⁵ e levado até às últimas consequências apolóticas e historicistas por Eugénio Lisboa²⁶, não deve ser exagerado, principalmente se nos lembrarmos que antes da *Presença* houve em Portugal *Orpheu* e o Futurismo, e que tanto Fernando Pessoa como Almada Negreiros estavam vivos em 1927.

Por outro lado, a *Presença* reclama-se de influências do Grupo *Nouvelle Revue Française* (João Gaspar Simões) e de paralelismo de acção cultural respectivamente em França e em Portugal, no sentido «de uma Arte que tomava do homem, ao mesmo tempo, as suas fundas raízes inconscientes e os seus lúcidos frutos racionais» (João Gaspar Simões)²⁷. Mas, infelizmente, a teorização da *Presença*, como já vimos, não apresenta conexões plausíveis com essas «fundas raízes inconscientes» (no sentido freudiano) e muito menos com os seus «lúcidos frutos racionais». Se para esse paralelismo tomarmos a obra de, por exemplo, Paul Valéry, a perspectiva torna-se ainda mais crítica para a *Presença*, não podendo, por outro lado ser esquecido que então já existia Surrealismo em França e na Europa, e que, esse sim, era a vanguarda, a novidade

e a revolução do sub-consciente e da alucinada lucidez crítica.

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

Resta ressaltar que existe um abismo entre a teorização da *Presença* e a poesia e a ficção que os escritores a ele ligados criaram posteriormente. É assim que as obras de Adolfo Casais Monteiro e Edmundo de Bettencourt são do maior interesse para o estudo da vanguarda: Casais, precursor de um certo realismo-contraditório típico da década de 50, e Bettencourt como precursor do Surrealismo, desligando-se ambos da teorização primária de Régio e da crítica impressionista de Simões. Mas do abismo qualitativo que separa a teorização da poesia escrita (praticada) pelos poetas da *Presença* (mesmo até por José Régio, que é muito mais interessante como poeta que como teórico) podem tirar-se várias conclusões. A primeira das quais é que sendo a poesia quase sempre de grande qualidade literária é precisamente como «escritores» que os Presencistas marcaram o seu lugar na poesia portuguesa, exactamente o que eles à partida parece que

não desejavam, opondo-se à imagem do escritor (livresco) então vigente no país. Vid. João Gaspar Simões ²⁸.

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

Por outro lado, esse mesmo fosso entre teoria e prática, impede que se possa considerar a *Presença* como um movimento de vanguarda (como se as razões referidas não fossem já suficientes para tal) desta vez por razões especificamente literárias, e estas também de um duplo sentido. Primeiro, porque face ao Futurismo e ao Sensacionismo, que nos propõem valores dinâmicos, sociais e psicológicos, dentro de um rigoroso contexto cultural, a *Presença* nos propõe valores estáticos e obscurantistas, numa perspectiva de neutralidade que, embora rebelde, não encontra o modo de transformar esse impulso primário numa acção corrosiva organizada dos valores contra que se rebela,

mas que implicitamente continuava a aceitar ³⁰. Segundo, porque a própria escrita da poesia da *Presença*, desligada como se apresenta de uma prática teórica coerente, parece ignorar e desejar ignorar-se como escrita em si própria para ficar a poesia como indício, ou da individualidade superior do Artista ou da sua paixão por algo que é soberanamente desdenhado como secundário (ideológico, moralista, social, etc.). Esse não é, obviamente, o caminho das vanguardas.

4. O NEO-REALISMO

Só por uma deslocação semântica se poderá considerar o realismo socialista como um movimento de vanguarda. Não como uma estética literária ³¹, que de facto nunca foi, mas antes como reflexo do Marxismo na prática da literatura, o Neo-Realismo português ³² exerceu, no contexto cultural e mais especificamente literário do Portugal do fim dos anos 30 e na década de 40, a função das vanguardas, na proposta do novo, no combate marginal, na resistência ao poder insí-tuído. Mas é necessário esclarecer qual o novo de que se tratava, qual era o combate e qual a resistência. Em poucas palavras: resume-se que a novidade era a luta de classes como temática e ponto de vista para a escrita e para o fazer da literatura; o combate era pela sociedade nova, sem classes; a resistência era, obviamente, ao fascismo. Quanto ao marginalismo ele era, no Portugal de Salazar, uma consequência inevitável de tais práticas.

Assim se vê que a palavra vanguarda ganha, numa perspectiva neo-realista, conotações predominantemente políticas. E se a sua escrita, como escrita, não trouxe grandes avanços na literariedade da literatura

portuguesa, a prática cultural da poesia e, sobretudo, da ficção neo-realista têm, na sociedade portuguesa, um efeito de contestação, tanto perante as provérbias academizações como polemizando e denunciando os perigos e os erros da «arte pela arte», então defendida como modernidade pelos Presencistas³³.

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

Insistindo, pois, no «contéudo», considerando a escrita como «forma» e desprezando a pesquisa sobre a linguagem como «formalista»; os neo-realistas citaram para si próprios uma insustentável ortodoxia que, principalmente os poetas, foram quebrando lentamente à medida que mais intimamente se iam reconhecendo mais como Poetas que como sociólogos e à medida que a escrita se tornava um meio autónomo de comunicação e de luta, e não só um «veículo para», ao «serviço de». É o caso paradigmático de Carlos de Oliveira que reescreve vezes sem conta os seus textos e os torna cada vez mais autónomos, criativos, inquietantes e abstractos, mais carregados de temperatura

informativa e por isso mais duradouros e actantes. No caso da poesia de Carlos de Oliveira note-se a supressão de pontos de exclamação, de interjeições e reticências, como factores da intervenção textual que este poeta sobre a sua própria obra realiza, recriando-a assim. Como exemplo observe-se a «Xácara das Bruxas», do livro *Mãe Pobre* de 1945 e ainda na edição de 1962 (*Poemas*, Portugália Ed.). Verificamos que se contam vinte e dois pontos de exclamação em noventa e três versos (vinte e quatro por cento de teor exclamativo) enquanto na versão publicada em *Trabalho Poético* (sem data, mas publicado em meados da década de 70) se contam apenas noventa e um versos e nenhuma exclamação. Os dois versos suprimidos são iguais, exclamativos e onomatopáicos «Rataplá no escuro!» Os pontos de exclamação são totalmente abolidos e substituídos ou por pontos finais ou por vírgulas, assim como se suprimem os jogos de itálico e redondo (denunciadores de duas vozes) e as reticências.

Todo este trabalho de revisão (reescrita) vai no sentido de tornar o texto mais substantivo e menos descritivo, o que de facto é conseguido, pois se observa uma nítida alteração semântica entre uma e outra versão, no sentido de um interiorismo de percepção que se observa até no significado novo e mais intenso que adquirem as interrogações na versão mais recente e depurada. O clima interrogativo é, por seu lado, reforçado com substituição de duas reticências por pontos de interrogação, que assim passam a ser nove (no texto primitivo eram sete). Outros exemplos se encontram ao reler paralelamente as primeiras versões e as de *Trabalho Poético* em que as interjeições e versos interjectivos como «Que dura voz me dáis,

ó tempos!» (In *Choro*, da mesma época) exclamações e reitências são sistematicamente abolidos. Esta re-escrita tardia reflecte um novo estado de espírito do autor, que fica ilustrado pela alteração de

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

para

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

(*Poema Elegia de Coimbra*)

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

Tais exemplos são suficientes para demonstrar que, da velha cisão entre forma e conteúdo, tão cara aos primeiros Neo-Realistas, pouco resta — e que a partir dos anos 50 ela se tornou cada vez mais insustentável como veículo precisamente de uma literatura de pensador dialéctico e actuante. Ora, a crítica mais pertinente a fazer ao Neo-Realismo é não ter sabido ser dialéctico, tendo preferido um sentido realista imitativo, que esteticamente estava próximo da poesia do século XIX e que só tematicamente dele se diferenciava, quando toda uma Poética da Contradição tinha sido já ensaiada em português pelo *Orpheu* e toda

uma dialéctica da percepção estética tinha sido feita por Fernando Pessoa. Poéticas estas de vanguarda que poderiam e deveriam ter sido tomadas em consideração como ponto de arranque polémico para uma nova poética assente no materialismo dialéctico³⁴.

Em vez disso, o ponto de referência contextual escolhido para o arranque da polémica foi a *Presença* e a Arte pela Arte. Ao fazerem isso, os neo-realistas não escolheram bem os seus verdadeiros interlocutores, e caíram no alçapão do idealismo literário não dialéctico que é o terreno da alternativa «arte-pela-arte» ou «arte-por-qualquer coisa». Terreno equívoco e estéril, face à natureza específica da poesia portuguesa³⁵ (e não só da vanguarda). — Daí que nos anos 50 venha a ser necessário um realismo-contraditório («Árvore») que venha a ser uma fonte de vanguarda — ideologicamente afim do Neo-Realismo — mas muito mais adequado literariamente e extremamente fecundo pois dele surgirão a Poesia-61 e a Poesia Experimental nos anos 60³⁶.

5 — SURREALISMO / ABJECCIONISMO

O Surrealismo em Portugal aparece como uma hidra de várias cabeças, propondo uma revisão ou um re-começar da própria ideia de vanguarda, perante o já longínquo Futurismo; o desconhecimento geral do Sensacionismo; o novo academismo Presentista; a ortodoxia da polémica contra a arte-pela-arte conduzida pelos primeiros neo-realistas; e, de um modo geral, contra a tristeza imposta pelo fascismo. Tristeza que se repercutia em todos os aspectos da vida cultural através de um falso modernismo imposto

pelo SNI — que nas artes plásticas produz uma horrórosa «Exposição do Mundo Português» em 1940 e na literatura alimenta a mediocridade do Prémio Antero de Quental, tudo à «sombra protectora» da brutalidade estúpida da censura. Uma acção de vanguarda é portanto necessária, para denunciar, desmistificar, inovar, desvincular até a criatividade dos assaltos do poder fascista, que se chega a reclamar abusivamente do Moderno e até do *Avant-garde*.

Mas o Surrealismo é um movimento de origem francesa, típico dos anos 20, em que se misturam, um tanto anarquicamente, influências de DADA, de Freud e de conotações marxistas. De DADA herda o humor (dito agora negro) e a desmi(s)tificação aliada à acção pelo absurdo e pelo lúcido; de Freud o gosto pelo subconsciente, pela psicologia de profundidade, pelo onírico, pelo automatismo, pelo simbólico; do marxismo a acção política baseada na denúncia do poder económico e cultural burguês. É, pois, natural que o Surrealismo chegue a Portugal pela via da importação, sendo António Pedro o primeiro que se propõe como Surrealista Português, ainda nos anos 30. Hoje, e numa perspectiva de releitura, teremos que citar o esquecido Edmundo de Bettencourt (ligado à *Presença* mais por casos de geração e geografia) como um poeta precursor de um possível Surrealismo português³⁷. Mas tudo isto se passa antes da guerra de 1939/45 e o Surrealismo português só depois dessa guerra adquiriu foros de Movimento e de Vanguarda.

De António Pedro dir-se-á que ele foi, mais do que outra coisa, um homem-vanguarda, e como tal, inconvéniente no panorama artístico do seu tempo e depois. Como Surrealista ele afirma principalmente

o voluntarismo como factor de inovação e de revolução:

«Porque sou Surrealista?

1.º — Porque assim me apetececeu.

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

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

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

Catálogo da Exposição Surrealista
(Lisboa, Janeiro de 1949)

Voluntarismo que é um misto de intuição e de razão, um misto de simbolismo fantástico e de construtivismo³⁸. Construtivismo que se manifesta nos *Poemas dimensionais* (1936), no *Aparelho Metafísico de Meditação* (1935), no *Poema no Espaço* (1935), que são nitidamente precursores da poesia visual e experimental da década de 60 — enquanto o simbolismo fantástico se manifesta por seu lado em toda a sua pintura surrealista. Mas no Poeta António Pedro se podem ainda detectar indícios de um tratamento de linguagem que precede Jorge de Sena em textos de poesia «provocantemente narrativa e barroca» (Eduardo Lourenço, 1979)³⁹ que se ligam obviamente ao que viria a ser a poesia das décadas de 50 e 60, extravazando assim para fora do âmbito surrealista.

O Surrealismo, esse encontrou no Portugal do imediato pós-guerra um meio propício para se transplan-

tar numa espécie original e profundamente eficaz. As exposições surrealistas de 1949⁴⁰ e 1952 (Exposição da Jalcó, de Fernando Lemos, Fernando Azevedo e Vesperta), os debates do JUBA e as conferências de Pedro Oom, são manifestações que pelo seu arrojado marcam a vida cultural de Lisboa e vão influenciar muitos jovens. Publicações como *Cadernos de Poesia*, 2.^a série, e a Antologia *Córnios*, de José Augusto-França, mostram o lado erudito do Surrealismo português, enquanto a Editorial Contraponto, de Luís Pacheco, edita, entre outros então desconhecidos⁴¹, António Maria Lisboa, Mário Cesariny de Vasconcelos e dois números de uma revista, procurando um Surrealismo que através da poesia se manifestasse preferencialmente.

Os grupos surrealistas tiveram sempre existência polémica e de certo modo fantasmagórica, o que aliás era de uma enorme eficácia na desarticulação da pacóvia vida cultural de Lisboa em que um bipolarismo dominava, convenientemente alimentado pelo fascismo dominante: de um lado, a teoria da neutralidade da arte de herança Presenticista e representada ecleticamente e inocuamente pelos jovens de «Távola Redonda» no começo da década de 50; do outro os neo-realistas de raiz marxista, na função certa da resistência e da denúncia. O Surrealismo é, por isso, invectivado e amaldiçoado, ou seja, reconhecido implicitamente como a vanguarda típica dos anos 40 e começo da década de 50. A sua prática de vanguarda vai assim desde a acção ética de denúncia inconformista, passando por uma espécie de boémia tipicamente lisboeta (grupo do Café Gelo) até às práticas ocultistas (António Maria Lisboa) até à inovação textual (Mário Cesariny) ou até ao humor como prática textual, ligado aos poetas sarcásticos, facetos e conceptistas (Alexan-

dre O'Neill), constituindo uma espécie de *underground* em que o modo de assumir a pequenez e o nojo da vida política e cultural portuguesa se transforma, com o aparecimento de uma nova geração de surrealistas, no Abjeccionismo⁴², que é uma forma de satanismo surrealista, contrapondo-se a um certo angelismo que era caro a André Breton.

Este ponto, importante para avaliar o enraizamento activo e a originalidade do Surrealismo-Abjeccionismo na vida portuguesa, é posto em destaque por Jacqueline Risset em *Quaterni Portoghesi*, n.º 3⁴³.

«Breton, decerto, beneficiou sempre de uma espécie de culto por parte dos surrealistas portugueses — é prova disso o manifesto de 1966 sobre a sua morte, que tem por título: *Não há Morte na Morte de André Breton*. Mas, significativamente, existe uma pequena e decisiva variante de Pedro Oom, um dos fundadores do movimento abjeccionista, à famosa frase do segundo manifesto no qual se declara a crença na surrealidade. Citamos as duas frases em português como Pedro Oom as cita em epígrafe na antologia *Surrealismo e Abjeccionismo*: «Tudo leva a crer que existe um certo ponto do espírito de onde a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incommunicável, o que está em cima e o que está em baixo deixam de ser aperebidos contraditoriamente.» (*André Breton*)

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

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

Sob o ponto de vista textual o Surrealismo move-se principalmente no âmbito de uma imagística absurda mas a que não são alheias práticas de construção do texto muito rigorosas, principalmente na poesia de Mário Cesariny de Vasconcelos. Muitos textos surrealistas evidenciam uma lógica-ao-contrário, recorrem a técnicas pseudo-casuais de colagem de textos (e imagens) como por exemplo o chamado «cadáver esquisito»⁴⁴ ou desejam-se apenas automáticos, revelando assim, e mais que tudo, uma preocupação precisamente com o rigor da própria construção textual como meio de atingir uma alta eficácia de acção desmistificadora, que, esta sim, é a preocupação dominante dos surrealistas portugueses⁴⁵. Mas, apesar de todo esse trabalho sobre o texto, o uso da imagem surrealista nunca deixa de ser convencional, dentro de uma estética do símbolo. Imagem que pode ter ou não referente imediato, que pode ser distorcida ou contra-ditória mas que não é capaz de abandonar o carácter descritivo do discurso, para que a escrita se torne sub-tantiva e plenamente autónoma (capaz por isso de agir por si própria como desmistificante) o que só virá a ser especificamente realizado pela Poesia Experimental da década de 60. A prática do texto surrealista está portanto posta ao serviço de um projecto que só se pode realizar através da poesia, mas que lhe é alheio, ou que está para além dela.

Torna-se necessário, porém, estabelecer uma distinção em relação às tentativas de utilização dos meios literários como meros instrumentos para. É que para os surrealistas a poesia é a única chave e isso confere às práticas textuais todo um estatuto de especificidade mágica. Não é tanto pelo texto em si e pelas suas propriedades como texto que é necessário cultivar e aprofundar as suas leis de construção, mas muito

mais como práticas de revelação, de propiciação pelas acções de que o próprio texto é capaz, virtual ou materialmente, enquanto é escrito ou quando é comunicado. Esta posição mágica ou transcendente perante a escrita é principalmente característica de António Maria Lisboa, enquanto Mário Cesariny se inclina mais para a mágica como prestidigitação e para o texto como lugar onde se dão as transformações reveladoras, de algo que não é o texto.⁴⁶

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

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

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

Entre estas duas atitudes, de certo modo simétricas, realiza-se, pratica-se, encerra-se um ciclo em que mais do que nunca se vive realizando existencialmente as intuições-racionais órficas de Fernando Pessoa sobre Portugal-país-absurdo ⁴⁷.

— Mas absurdo, como?

— Abjeccionistamente.

6. REALISMO CONTRADITÓRIO:

A «ARVORE»; A RUPTURA DE 60

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

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

de *Árvore* que vieram a revelar-se principalmente depois de 1951, tiveram uma aprendizagem de exemplaridade humana com os melhores poetas realistas da geração precedente. Citem-se, por exemplo, António Ramos Rosa, Raul de Carvalho, Egito Gonçalves, como poetas típicos de *Árvore*. No entanto, a inevitabilidade social de uma percepção fragmentada, o paralelo descobrimento do dinamismo do subconsciente, a urgência da revelação do ser nas novas situações do pós-guerra 39/45 e até na premência da estruturação de um novo mundo onde temos forçosamente de sobreviver, criaram as condições para que esses artistas e poetas jovens, deixando progressivamente os cânones de uma arte restritamente realista, fossem desenvolvendo e criando uma arte marcada e estruturalmente sobtrealista — uma arte de sobrevivência no caos. Nessa metamorfose, encontraram um apoio decisivo na obra polivalente de Fernando Pessoa, no cosmopolitismo de Álvaro de Campos, na coerência interna que contraditoriamente se revela na fragmentação antológica da sua obra. Nêle, Fernando Pessoa, os poetas jovens encontraram o guia que, conduzindo-os até uma possibilidade de identificação com a problemática universal do tempo em que viviam, lhes abria as portas para as equações do futuro ⁵⁰.

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

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

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

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

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

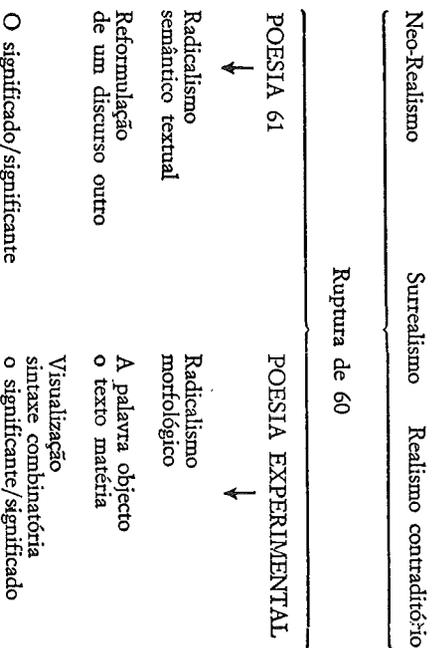
Uma evolução típica se verifica no poeta António Ramos Rosa ⁵⁴. Nos poemas de *O grito claro*, que datam de 1945 e 1952, são nítidas uma imagística e uma vivência de ascendentes realistas. Nos poemas que se lhe seguem, em *Viagem através de uma Nebulosa*, assiste-se a um progressivo assumir do real a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

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

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

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

mada «ruptura de 60» que pode ser assim esquematizada⁵⁷:



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

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

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

Também uma concepção fenomenológica da percepção contribui para nos confirmar a poesia de Adolfo Casais Monteiro nessa qualidade de precursora ou de impulsionadora da poesia das gerações seguintes, procurando desesperadamente uma solução entre

o sonho e a realidade ou, de um modo mais sistemático, entre o idealismo e o realismo, como é manifesto no poema *Duplicidade*:

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

(In *Voo sem pássaro dentro* — 1954)

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

7. POESIA EXPERIMENTAL

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

Viviam-se então anos tensamente contraditórios. Por um lado chegavam da Europa e do mundo ondas de abertura, de inovação, de protesto, em suma de reformulação política, cultural e social, com todos os ingredientes que hoje definem para nós a década de 60

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

E, pois, numa sociedade traumatizada e eivada de contradições internas e externas que a *Poesia Experimental* aparece, propondo ainda mais o reforço dessas contradições e desses traumas através da desconstrução do discurso que suportava ideologicamente essa sociedade. Um dos objectivos claramente expressos no catálogo da exposição «Visopoeemas» (Lisboa, Janeiro de 1965) era essa mesma desconstrução através de uma conceituação que, pela sua novidade e carácter imediatamente prático, causaram um escândalo que apenas serviu para confirmar a sua adequação e necessidade: «Se a vanguarda é necessária na desmistificação das estratificações sociológicas anquilosadas (quaisquer que elas sejam) a poesia experimental é já a maturidade do CAOS como rigor da invenção

— vide princípios da entropia: medida da desorganização de um sistema, o grau de entropia do universo está em constante aumento. O trabalho criador do artista experimental é precisamente criar estruturas atomizadas de grande entropia, pois quanto maior for a entropia dessas estruturas maior será e mais vasta será a informação possível — baseada no cálculo das probabilidades. O utente do poema que se aperceba das informações de que for capaz. Por isso e para isso aqui se experimentam os objectos e as pessoas em actos vulgares muito simples deliberadamente fora do seu contexto organizado quotidiano — redescobrimdo o caos com as nossas mãos — experimentando.»⁵⁹

Não admira que a poesia experimental tenha sofrido incompreensões e desfigurações de toda a ordem já que, como poesia, ela propunha valores e recursos que não eram exclusivamente literários (Poesia visual e objectual) mas que eram especificamente poéticos; como ideologia ela se reclamava principalmente da liberdade como factor indispensável de acção social desmistificadora, liberdade exercida principalmente através do trabalho sobre a linguagem e sobre uma prática que se traduzia na desconstrução não só do discurso oficial vigente mas também dos discursos literários ou paraliterários da oposição política ao regime. Por outro lado, a programática inovação de que era portadora, ia desde o tipo de intervenção cultural através de *happenings*, acções dadaístas e provocações lúdicas, até ao desmantelar das leis do próprio discurso poético, mesmo o das poéticas mais recentes e consideradas como vanguarda⁶⁰, que até os jovens da *Poesia 61* tacitamente aceitavam. Tal acção destrutiva era ainda acompanhada do desapeito pela noção de qualidade como absoluto padrão para a apreciação da poesia, o que punha em xeque

a crítica praticada nos jornais (por exemplo por João Gaspar Simões) favorecendo, em vez disso, valores mais pragmáticos, objectivos e construtivistas, tais como a estrutura da construção do texto, quer visual, quer fonética, quer morfológica, ou a transgressão produtora da própria autonomia textual, ou o isomorfismo conceptual-visual do poema concreto ⁶¹.

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

Dois acontecimentos antecederam o aparecimento em Portugal de manifestações originais da Poesia Experimental: primeiro, a rápida visita a Lisboa de Décio Pignatari ⁶² em 1956 (sem resultados significativos) após o seu já histórico encontro com Gomringer ⁶³; segundo, a publicação em 1962, pela Embaixada do Brasil em Lisboa, de uma pequena mas excelente compilação da Poesia Concreta do Grupo Noigandres — São Paulo — Brasil ⁶⁴ (ano em que eu próprio publiquei *Ideogramas*, reunindo poemas de 1961).

Em Portugal nunca houve, no entanto, um grupo organizado de poetas «concretos», tendo a Poesia Concreta interessado a determinados poetas em determinada altura, como via de alargamento da sua pesquisa morfosemântica. Assim, podem até assinalar-se exemplos esporádicos de poemas com uma coordenada visual, ou com uma organização na página, tanto em Mário Cesariny de Vasconcelos como em Jaime Salazar Sampaio ou em Alexandre O'Neill, na década

de 50 ⁶⁵. Mas é o «experimental» da década de 60 que virá a ser propriamente criativo neste aspecto, e servindo até (centrando-se em Lisboa) de difusor da Poesia Concreta, principalmente para o Reino Unido, tal como o testemunham Dom Silvestre Houédard e John Sharkey, respectivamente em *Quadlog*, 1968 e em *Mindplay — an anthology of British Concrete Poetry*, Lorimer Publishing, Londres, 1971 ⁶⁶.

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

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

Com a Poesia Experimental pode dizer-se que se propunha pela primeira vez em Portugal uma posição

ética ao mesmo tempo de recusa e de pesquisa, em que o primeiro princípio era o de que essa pesquisa é em si própria um meio de destruição do obsoleto, uma desmistificação da mentira, uma abertura metodológica para a produção criativa. O segundo princípio seria o de que essa produção criativa se projecta no futuro e encontrará sempre o modo certo para agir no momento exacto, quando o povo e a língua dela necessitarem⁶⁷. E foi efectivamente o que aconteceu logo após o 25 de Abril de 1974, com a explosão visual que invadiu, cidades, vilas, aldeias e estradas de Portugal.

Mas, no começo da década de 60, estava-se bem longe de supor realizáveis tais intentos. O caminho era um resolutio NÃO ao triste «caldo cultural» que era obrigatoriamente servido (sentimentalismo, discursivismo, patriotismo, idealismo místico, vedetismo, oportunismo, brilhantismo, sebastianismo, provincianismo, carterismo, etc.). Tal radicalismo, convém não esquecer, tinha uma razão e uma função profundamente estruturadas na realidade social e cultural portuguesa e visava mais do que uma intervenção imediata a curto prazo no imediato da pobreza, vengão e silêncio dominantes. A Poesia Experimental sempre colocou os seus objectivos a longo prazo, acreditando que só assim contribuiria para que ele fosse menos longo. E aceitou o reptio da pobreza e da escassez de meios que era parte do contexto socioeconómico português.

Assim, não se dispunha praticamente de nada: nem de estúdios sonoros ou de imagem, nem de sofisticado equipamento, nem sequer de quaisquer subsídios ou estímulos. Deste modo, se enfrentou, de mãos e olhos nus, o alvorecer da era electrónica e cibernética, no Portugal dos anos 60. Certamente por isso, do tra-

balho de todos os poetas «experimentais» ressalta como característica dominante a desmaterialização, o uso de materiais fracos e uma forte conceptualização. Uma situação contraditória está, portanto, no subso «experimental» português: a necessidade de resistir materialmente através da linguagem como material de comunicação e a impossibilidade material de usar os devidos e adequados materiais...; a necessidade de radicalmente negar e destruir a situação ideológica e linguística vigente e simultaneamente propor as bases de um construtivismo progressista. A carga dialéctica destas contradições foi experimentalmente resolvida através das próprias obras produzidas e pelas propostas de intervenção activa, mais do que por uma teorização prévia. Sendo essa teorização, quando ela existiu, apenas no sentido de uma intervenção didáctica ou de uma explicação justificativa ou informativa, *a posteriori*, dada a título pessoal e nunca colectivamente.

Seja como for, é hoje possível detectar algumas das características da metodologia da Poesia Experimental pela análise das obras dos seus poetas. Assim, accentue-se que a noção de «obra aberta» proposta por Umberto Eco em 1961 teve forte repercussão bem como a já citada noção de «entropia»⁶⁸ que desde logo assumiu dois sentidos opostos:

- a) o aumento da entropia na desconstrução de um sistema obsoleto: o político e o ideológico;
- b) a luta contra o aumento de entropia, através do reforço da construção da linguagem e dos objectivos da comunicação.

A estes conceitos juntou-se a noção de uma gramática combinatoria que, no nível das grandes metáforas, será

a base estrutural da poesia de Herberto Helder; no nível da estrutura frásica e da pesquisa semântica, será desenvolvida por E. M. de Melo e Castro; e no nível das variações probabilísticas por Ana Hatherly.

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

No entanto, o mundo é já outro. A teoria da informação, a linguística, a semiologia, a dialéctica fornecem-nos conceituações mais subteis e mais adequadas; e noções como ambiguidade, redundância, contradição, síntese, são instrumentos indispensáveis para quem se preocupar com a fundamentação teórica da vanguarda. Vanguarda, agora, facto semiológico por excelência, num mundo de sinais que certamente não são, nem nunca foram inocentes.

8. O VISUALISMO POPULAR

Após a queda do fascismo português (25-4-1974) começa a manifestar-se exuberantemente uma forma de arte visual colectiva e de cariz popular que invade as cidades, vilas e aldeias nas paredes das casas e se estende pelas estradas nos sinais de trânsito e nos

muros. São inscrições e contra-inscrições, painéis, cartazes e intervenções sobre as placas de sinalização, tudo servindo como suporte ou como activo interveniente nas mensagens políticas que se deseja comunicar⁸⁹. Mas uma atenção mais cuidada na leitura de tais inscrições visuais revelará que não é só o factor político que está em jogo. E descobriremos a inventividade gráfica e conceptual; a transferência de código operada através da utilização dos sinais de trânsito não só como suporte, mas integrando-os na própria mensagem a transmitir; a dinâmica das intervenções simultâneas ou contraditórias; os desvios semânticos operados através de subtitis alterações gráficas de mensagens previamente já inscritas no muro; o humor e até o claro e atrevido jogo lúdico tanto quanto a denúncia certeira e o prazer de escrever livremente para todos lerem. Todas estas características levam-nos a considerar tais inscrições, e até pela descoberta do novo na sociedade portuguesa (que elas claramente são), como uma manifestação da dialéctica sempre latente entre o poético e o político, e como tal uma manifestação de vanguarda.

Vanguarda que é agora, não apenas uma proposta de escândalo ou um voluntarismo, ou uma pesquisa, mas sim uma efectiva realização colectiva pois que é feita por todos anonimamente, ao ar livre e para todos lerem. No entanto, contém todos os três elementos citados: o escândalo (os estratos conservadores logo viram neste visualismo popular um atentado à «estética» das casas e dos monumentos, tal como os primeiros vanguardistas eram apodados de loucos e vândalos). Quanto ao voluntarismo, ele é bem patente na vontade de comunicação que tão vigorosamente revelam. E, finalmente, este visualismo trans-forma o país num enorme laboratório de pesquisa de

III / VANGUARDA: UMA SEMIOLOGIA

comunicação visual, onde se ensaiam formas técnicas e meios que nunca aqui tinham sido empregues colectivamente. Usando de uma liberdade plena este visualismo popular aproxima-se da realização efectiva de uma utopia, visto que nessa liberdade encontra o meio de abolir o marginalismo e integrar a poesia na cidade, cidade que é agora um grande e aberto poema visual colectivo.

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

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