

Universidade de Évora

Departamento de Linguística e Literaturas

**Os conceitos de *Velho* e *Novo* nos Manifestos e
textos doutrinários do Primeiro Modernismo
Português e da Vanguarda Histórica Espanhola
(1912-1925)**

EDUARDO BELO FONSECA GONÇALVES RODRIGUES DOS SANTOS

Licenciado em Ensino de Português e Inglês

Universidade de Évora

Dissertação apresentada para a obtenção do grau de Mestre em Literaturas e Poéticas
Comparadas

Professor Orientador:

Prof. Doutor António Sáez Delgado

“Esta dissertação não inclui as críticas e sugestões feitas pelo júri”

2005

Universidade de Évora

Departamento de Linguística e Literaturas

**Os conceitos de *Velho* e *Novo* nos Manifestos e
textos doutrinários do Primeiro Modernismo
Português e da Vanguarda Histórica Espanhola
(1912-1925)**



EDUARDO BELO FONSECA GONÇALVES RODRIGUES DOS SANTOS

Licenciado em Ensino de Português e Inglês

Universidade de Évora

Dissertação apresentada para a obtenção do grau de Mestre em Literaturas e Poéticas
Comparadas

Professor Orientador:

Prof. Doutor António Sáez Delgado

“Esta dissertação não inclui as críticas e sugestões feitas pelo júri”

2005

RESUMO

As primeiras vanguardas literárias introduzem no contexto cultural europeu do início do século XX a proposta de uma ruptura completa e violenta com aquilo que era ainda representado pela literatura finissecular. Importadas pelas literaturas peninsulares, aquelas vanguardas aparecem como uma alternativa original que é rapidamente absorvida e de tal modo desenvolvida e explorada que marcará indiscutivelmente todo o período literário seguinte. Compreender a literatura da primeira metade do século XX exige, pois, igual compreensão das primeiras vanguardas.

Assim, o objectivo desta dissertação é o de estudar em que consistem concretamente os critérios de Novo e Velho nos textos doutrinários produzidos por cada uma daquelas literaturas nacionais, no período compreendido entre 1912 e 1925. Uma vez que estes conceitos não podem ser considerados senão à luz da sua relatividade, reservamos a primeira parte do nosso estudo à contextualização e periodização históricas e artísticas das primeiras vanguardas literárias europeias e peninsulares. Procede-se aqui à caracterização do Modernismo hispânico, geração de "98", Simbolismo, Neorromantismo e Saudosismo, daí ressaltando os pontos que as vanguardas posteriormente rejeitarão ou aproveitarão. Segue-se a necessária análise do nascimento dos novos movimentos literários europeus, suas propostas e objectivos, bem como a sua recepção e integração no meio artístico peninsular. O interesse reside, nesta fase, sobretudo no estudo da tradução e produção dos textos sobre o tema que vão surgindo nas publicações literárias da época e o seu impacto sobre os respectivos meios intelectuais, nomeadamente no que diz respeito à génese das principais vanguardas literárias peninsulares: Sensacionismo, movimento futurista português, Creacionismo e Ultraísmo.

Na segunda parte, é apresentado tipológica e cronologicamente o *corpus* de trabalho que inclui os textos julgados mais representativos para a questão abordada, de modo a permitir a posterior análise das suas propostas estéticas mais relevantes e distintivas relativamente às literaturas vigentes e anteriores. O objectivo é aí proceder à selecção do que é classificado pelos próprios autores daqueles textos de Novo ou Velho para, no exercício comparatista subsequente, se concluir ou não pela hipotética veracidade dessa classificação.

ABSTRACT

The concepts of *New* and *Old* in the Manifestos and doctrinal texts of the First Portuguese Modernism and the Historical Spanish Avant-garde (1912-1925)

The first literary avant-gardes introduce the European cultural context of the early 20th century the proposal of a complete and violent rupture with what the official literature of the end of the 19th century still stood for. Concerning the Peninsular literatures, those movements are seen as an original alternative that is quickly absorbed, and eventually developed and explored in such way that it will definitely influence the whole following literary period. Understanding the literature of the first half of the 20th century demands, therefore, a similar understanding of the first avant-gardes.

Thus, the aim of this thesis is to study what the criterions of New and Old really consist on, in the doctrinal texts that each one of the quoted national literatures produced between 1912 and 1925.

Because those concepts can only be studied according to their relative nature, the first section of our essay concerns the historical and artistic context and periodization of the first European and Peninsular literary avant-gardes. Accordingly, in these first chapters, the Hispanic Modernism, the Generation of "98", Symbolism, Neo-Romanticism and Saudosism are characterized, giving special attention to the issues which the avant-gardes will later deny or accept. Following, the necessary analysis of the uprising of the new European literary movements is done, focusing on their proposals and objectives, as well as on their reception and assimilation by the Peninsular artistic environment. The interest, in this phase, remains mainly in the study of the translations and original doctrinal texts about this theme that are published in the literary press of that period, and their impact on each intellectual environment, namely concerning the genesis of the main Peninsular literary avant-gardes – Sensationism, Portuguese Futurism, Creationism and Ultraism.

In the second part, the *corpus* is typologically and chronologically presented. It includes the most representative texts of the matter under study, on which a further analysis of their most relevant and distinctive aesthetic proposals will rely. Our aim is to

select what the authors of those texts consider to be New or Old in their literature, in order to verify, through a comparatist method, how authentic their originality truly is.

RÉSUMÉ

Les concepts de *Nouveau* et *Vieux* dans les Manifestes et textes doctrinaux du Première Modernisme Portugais et l'Avant-garde Historique Espagnole (1912- 1925)

Les premières avant-gardes littéraires introduisent dans le contexte culturel européen du début du siècle XX la proposition d'une rupture complète et violente avec ce qui était encore représenté par la littérature de la fin du siècle XIX. Dans le cas des littératures péninsulaires, ces avant-gardes apparaissent comme une alternative originale et actuelle qui est rapidement absorbée et de telle manière développée et explorée qu'elle marquera indiscutablement toute la période littéraire suivante. Comprendre la littérature de la première moitié du siècle XX exige, donc, égale compréhension des premières avant-gardes.

Ainsi, l'objectif de cette dissertation est d'étudier à quoi consistent concrètement les critères de Nouveau et de Vieux dans les textes doctrinaux produits par chacune de ces littératures nationales, dans la période comprise entre 1912 et 1925. Car ces concepts ne peuvent pas être considérés autrement qu'à la lumière de sa relativité, nous réservons la première partie de notre étude à la contextualisation et périodisation historique et artistique des premières avant-gardes littéraires européennes et péninsulaires. On procède, ici, à la caractérisation de Modernisme hispanique, génération de "98", Symbolisme, Neo-Romantisme et Saudosisme, en mettant en évidence les points que les avant-gardes ultérieurement rejeteront ou accepteront. Il se suit la nécessaire analyse de la naissance des nouveaux mouvements littéraires européens, leurs propositions et objectifs, ainsi que sa réception et intégration dans le milieu artistique péninsulaire. L'intérêt habite, dans cette phase, surtout dans l'étude de la traduction et de la production des textes sur ce thème qui apparaissent dans les publications littéraires du temps et leur impact sur les respectifs milieux intellectuels, notamment en ce qui concerne la genèse des principales avant-gardes littéraires péninsulaires: Sensationnisme, mouvement futuriste portugais, Créacionisme et Ultraïsme.

Dans la deuxième partie, on présente typologique et chronologiquement le *corpus* du travail qui inclut les textes jugés les plus représentatifs sur la question abordée, afin de permettre la postérieure analyse de leurs propositions esthétiques plus importantes et distinctives à l'égard des littératures contemporaines et précédentes. L'objectif est de procéder à la sélection de ce qui est classé par les auteurs de ces textes comme Nouveau ou Vieux pour que l'on puisse (ou pas), dans l'exercice comparatiste ultérieur, conclure sur l'hypothétique véracité de ce classement.

DEDICATÓRIA

O longo processo que tornou esta dissertação possível não o suportámos sozinhos.

Dedicamo-lo, por isso, à nossa família e amigos, cujo incentivo, carinho e paciência que incondicionalmente nos prestaram foram o alimento inesgotável onde procurámos o fôlego com que superámos a dúvida e a tornámos frutífera.

E ao Doutor Antonio Saéz Delgado, nosso orientador, guia e fiel depositário do empenho, trabalho e ambição de que são feitas estas páginas.

ÍNDICE

Os conceitos de *Velho* e *Novo* nos Manifestos e textos doutrinários do Primeiro Modernismo Português e da Vanguarda Histórica Espanhola (1912-1925)

VOLUME I

RESUMO	3
ABSTRACT	4
RÉSUMÉ.....	6
DEDICATÓRIA	8
JUSTIFICAÇÃO	13
1ª PARTE – ANTECEDENTES E CONTEXTUALIZAÇÃO	17
1. INTRODUÇÃO	18
2. A SITUAÇÃO PRÉ-VANGUARDISTA.....	19
3. O 1ª MODERNISMO PORTUGUÊS E A VANGUARDA HISTÓRICA ESPANHOLA: OS <i>ISMOS</i>	37
3.1. A HISTÓRIA EXTERNA	37
3.2. A HISTÓRIA INTERNA	48
2ª PARTE – ANÁLISE DO <i>CORPUS</i>.....	59
1. INTRODUÇÃO	60
2. <i>CORPUS</i> DE TEXTOS POR ORDEM CRONOLÓGICA.....	74
3. O VELHO	82
3.1. PASSADO E TRADIÇÃO LITERÁRIA.....	82
3.2. SUBJECTIVISMO.....	87
3.3. SENTIMENTALISMO.....	92

3.4.	A MIMESIS	95
3.5.	ACADEMISMO E LEI ARTÍSTICA	98
3.6.	LINGUAGEM POÉTICA	104
4.	O NOVO	110
4.1.	ECLECTISMO	111
4.2.	COSMOPOLITISMO	117
4.3.	ARTE E VIDA	122
4.4.	OBJECTIVISMO	127
4.5.	INTELECTUALISMO	131
4.6.	ELITISMO	136
CONCLUSÕES		142
BIBLIOGRAFIA		150

VOLUME I

*“J'aime une oeuvre pour sa nouveauté. Il n'y a que le contraste qui nous relie au
passé. »*

Tristan Tzara

JUSTIFICAÇÃO

A crescente afirmação da abordagem de tipo comparatista no seio da crítica e dos estudos literários em geral, ainda que relativamente recente (lembre-se que a sua especialização universitária, por exemplo, ocorre apenas no século XIX), parece hoje incontestável. Com ela, a diversidade das relações que as literaturas modernas mantêm entre si ou com outros domínios da expressão e do conhecimento humanos, longe da ingénuo secundarização ou até da completa ignorância a que foi remetida no passado, adquire, num mundo a todos os níveis cada vez mais globalizado, um papel fundamental para a total compreensão do fenómeno literário. Nesta perspectiva, o trabalho comparatista será pois, como escreve A. -M. Rousseau, aquele que, tomando a literatura na sua concepção supranacional (entendida porém como um conjunto de produções literárias), acha os pontos de analogia, parentesco e influência que aproximam factos e textos literários distantes ou não no tempo e no espaço¹.

Neste contexto, e sem pretensões de estudar exclusivamente a teoria do 1º Modernismo português ou as primeiras vanguardas espanholas, engrossando assim o volume das obras que a esse respeito abundam já em quantidade e qualidade, é o presente um estudo que se inscreve claramente na linha dos trabalhos do âmbito da realidade literária luso-espanhola ao percorrer transversalmente os textos teóricos e programáticos de língua portuguesa e castelhana produzidos por aqueles movimentos durante quase todo o primeiro quarto do século XX. Quanto ao seu objectivo, não será mais que tentar definir teoricamente os dois pólos da dialéctica que, por ser a própria essência desses movimentos, lhes rege toda a concepção artística – a oposição entre os conceitos vanguardistas de *novo* e de *velho*.

Evidente se torna, pois, que o primeiro grande ponto de comunhão, de analogia, em suma, de *comparabilidade*, que torna cientificamente exequível semelhante estudo é de ordem cultural, mais que linguística. Isto porque, como adiante se verá com detalhe, não pode deixar-se de notar que as condições culturais que caracterizam os dois países da periferia ocidental da Europa à altura em que dela recebem as vanguardas europeias,

¹ Vide BRUNEL, Pierre, PICHOS, Claude, ROUSSEAU, André-Michel, *Qu'est-ce que la littérature comparée?*, Armand Colin Éditeur, Paris, 1983.

por natureza internacionalistas, não só são comparáveis em si, porque equivalentes em vários aspectos, como contribuirão do mesmo modo para a sua adaptação e conseqüente transformação locais.

Relativamente ao *corpus* a partir de cuja análise nos propomos abordar a temática referida, pareceu-nos sempre que os abundantes manifestos literários, proclamações e outros textos doutrinários que, nas duas literaturas nacionais, focam explícita ou implicitamente o tema e que, pouco após a tradução do grande catalizador “Fondazione e Manifesto del Futurismo”, os auto-intitulados *novos* fizeram publicar nos jornais, leram nas conferências ou difundiram pelas não menos abundantes revistas literárias ou de cultura da época, representam já uma soberana hipótese de *corpus* literalmente à espera de ser estudada. E são-no não só porque constituem um documento essencial para a compreensão dos movimentos que incorporam, mas sobretudo porque, relativamente à questão que pretendemos tratar, o grau de autonomia que a poética vanguardista adquiriu e elevou a uma situação apenas semelhante ao da sua poesia e, por isso, tão digna de estudo como esta. Disso nos apercebendo, limitámo-nos a tomar para nós a responsabilidade de transformar a hipótese em verdadeiro objecto de estudo.

A primeira questão aqui a exigir clarificação é porventura a que se refere à nossa escolha da terminologia “velho”, em detrimento de outras eventualmente equivalentes, como “clássico”, “tradicional” ou simplesmente “antigo”. Ora, a resposta não é senão uma: é que, tratando-se este estudo em última instância de uma averiguação sobre o carácter substitutório da estética vanguardista, deve começar por precisar exactamente o que é que essa estética entende ser obsoleto em Arte e o que propõe em seu lugar. E, de facto, ter-se-á oportunidade de verificar que a *novidade* que pretende introduzir não é de todo incompatível com aqueles conceitos. Pelo contrário, existem até casos, de que o mais célebre exemplo é Fernando Pessoa (principalmente pela pena de António Móra), que constituem intenções deliberadas de inovar precisamente recorrendo à recuperação de pressupostos clássicos ou mesmo classicistas. Além disso, falar de clássicos implica necessariamente falar dos movimentos a que se referem – classicismo e neoclassicismo –, e mesmo esses não merecem em geral considerações pejorativas por parte da nova literatura, que parece mais interessada em distinguir-se de movimentos mais próximos no tempo.

Por outro lado, a questão da *tradição* é por demais problemática e ambivalente para ser tomada como ponto de apoio. Na realidade, disso se aperceberam vários críticos, nomeadamente Octávio Paz² que alerta para o facto de a vanguarda representar ela própria parte integrante de uma tradição de ruptura (com os cânones, com o vigente, mais do que propriamente com o passado) que, inaugurada pelo movimento romântico, vem percorrer toda a moderna literatura ocidental até romper (ou tentar romper) com o próprio Romantismo. Isto é, para além da aparente ruptura com a tradição, é sem dúvida também de uma tradição de ruptura que se trata, já que é apesar disso possível observar-se a recuperação de certos motivos tradicionais, nomeadamente no que respeita à tradição pátria (ainda que de uma tradição consideravelmente diferente daquela que era entendida pelas gerações ainda dominantes) em alguns vanguardistas, o que é aliás particularmente visível no modernismo português. Nesse sentido, não é pois da simples contestação da tradição ou do clássico que se trata, mas de todo um universo artístico muito mais abrangente que, por se considerar que não está conforme à nova Arte do século XX, se apelida pejorativamente de “velho”. Ora, se se conseguir apurar esse “velho”, não será difícil chegar à concepção do “novo” ou da novidade que naturalmente se propõe em sua substituição.

Por outro lado, um *corpus* de tal modo abundante impõe também especial cuidado na sua delimitação temporal, optando nós por situá-lo entre 1912 e 1925. A primeira data justifica-se porque, apesar da autoconsciência artística típica das vanguardas se ter começado a manifestar um pouco por toda a península na sua forma ensaística e programática antes de 1912 (a crítica parece coincidir em datar a sua fundação por volta de 1909), serão precisos ainda alguns anos para que comece a perder efectivamente certa dispersão teórica inicial e venha a constituir-se em movimentos ou correntes definidos. É significativo, por exemplo, o facto de ser só em 1912 que Pessoa inicia a sua colaboração n’*A Águia* com artigos e críticas que são já o germe de futuras teorias literárias esteticamente inovadoras e originais (como o paulismo, do ano seguinte); enquanto que, no mesmo ano, sai em Espanha o último número da revista de Gómez de la Serna – *Prometeo* – a “pré-história del manifiesto vanguardista español”,

² A esse respeito, citamos aqui as lapidares palavras do crítico, que conclui a problematização sobre a questão nestes termos: “La vanguardia es la gran ruptura y con ella se cierra la tradición de la ruptura”. In PAZ, Octávio, “Los hijos del limo”, in PAZ, Octavio, *Obras Completas*, vol. I, Círculo de Lectores, Barcelona, 1991, pg. 423.

nas palavras de Javier Perez Bazo³. Ora, é precisamente onde termina a pré-história (e não antes) que começa a história, sendo, portanto, por aí que devemos começar.

A razão pela qual não vamos além de 1925 é de igual ordem: se, como vimos, o nascimento das vanguardas não é instantâneo, também o não é a sua perda de influência. É um facto que só em 1927 a situação literária é realmente outra: é a do 2º Modernismo português iniciado pela *Presença* desse mesmo ano – a “contra-revolução”, como lhe chamou J. Prado Coelho⁴ – e a da estética da chamada *geração de 27* espanhola, com Garcia Lorca à cabeça. Mas em 1925, passado já o intenso auge vanguardista, os rumos, como o demonstrarão os próprios textos da altura, são já também claramente outros.

Resta-nos, enfim, referir-nos à própria estrutura do nosso trabalho, bem como à nossa opção de a fazer assentar em duas grandes partes, subdivididas naturalmente em capítulos mais específicos. Na verdade, para além da parte central, destinada à análise temática do *corpus*, considerámos pertinente incluir um primeiro grande capítulo como que introdutório, onde fosse possível uma abordagem panorâmica e contextualizadora das literaturas peninsulares de princípio do século. Isto porque a questão da Modernidade e do Homem e Arte modernos, que é afinal a questão de fundo do que aqui pretendemos tratar, não é posta repentinamente pelas literaturas de vanguarda, mas antes faz parte de um processo de evolução da consciência artística consideravelmente anterior à época vanguardista e em muito equivalente em Portugal e em Espanha. Estamos por isso em crer que deixar escapar tal visão de conjunto representaria um obstáculo intransponível para a total compreensão do que aqui se tentará demonstrar.

³ BAZO, Javier Pérez, *El ultraísmo*, pg. 104.

⁴ COELHO, Jacinto do Prado, *Dicionário de Literatura*, Vol. II, pg. 658.

1ª PARTE – ANTECEDENTES E CONTEXTUALIZAÇÃO

1. INTRODUÇÃO

A inclusão de capítulos introdutórios de contextualização histórica para situar e explicar fenómenos literários, como é aquele que se segue, não pretende ser qualquer tentativa simplista de justificar o literário pelo histórico ou vice-versa. Mas sendo, como Javier Pérez Bazo, da opinião que “(...) los períodos artístico-literários son entidades variables en cuya constitución intervienen dos ejes: el de una realidad temporal histórica y el de una realidad regida por hechos artísticos.”⁵, não seria este um estudo coerente se o não fizesse, pois que deixaria escapar a visão do objecto literário como um todo complexo e de variantes por vezes extra-literárias. Isto porque, inserida num contexto sócio-cultural bem mais abrangente, a literatura, nas suas transformações, mantém sempre estreita relação com as modificações daquele, quer acompanhando-as, quer reagindo contra elas. Por isso, não chega explicar o nascimento das vanguardas portuguesa e espanhola com o mero esforço empreendido por ambas as culturas de acompanhar as tendências europeias mais modernas, para compensar certo sentimento de atraso ou periferia. É certo que essa é, efectivamente uma das razões, mas o problema não se esgota aí. É preciso compreender que, como as novas tendências artístico-literárias da Europa culturalmente mais avançada obedecem, na sua rebeldia e consciência de futuro, a um modo de pensar a todos os níveis afectado pela chamada *crise de fim de século*⁶, assim sucede também com a Península Ibérica finissecular.

⁵ BAZO, Javier Pérez, *La vanguardia como categoría periodológica*, in Javier Pérez Bazo, *La vanguardia en España. Arte y Literatura*, C.R.I.C.&OPHRIS, Toulouse, 1998, pg. 14

⁶ Vide BRADBURY, Malcolm, McFARLANE, *Modernism, A guide to European Literature (1890-1930)*, Penguin Books, London, 1991

2. A SITUAÇÃO PRÉ-VANGUARDISTA

Considerando o nascimento das vanguardas na Península Ibérica (o que não acontecerá antes de 1915 em Portugal e 1918 em Espanha) como um grande processo cultural, são vários os elementos que nele intervêm, confirmando-lhe os alicerces.

Em Espanha, o duro golpe no orgulho nacional sofrido em 1898 tem apenas paralelo, salvaguardadas as devidas distâncias, com o provocado pelo ultimato inglês no nosso país oito anos antes. É o ano em que as últimas colónias espanholas (Cuba, Filipinas e Porto Rico) são perdidas na guerra contra os Estados Unidos.

As transformações sócio-económicas são as que mais rapidamente se verificam: a inversão dos investimentos e capitais das colónias para Espanha produz, nos anos seguintes, um aumento abrupto da massa operária, principalmente em Barcelona e Madrid; em consequência disso, o poder associativo e reivindicativo desta classe cresce e as lutas com a burguesia citadina, agora em ascensão, aumentam também, obrigando-a a aliar-se ao capital agrário, cuja relação com os primeiros (a quem apelidava desdenhosamente de “novos-ricos”) havia sido sempre conflituosa. Culturalmente, num país de escasso desenvolvimento universitário, os Ateneos, enquanto centros de tertúlias e divulgação cultural, haviam sido desde há muito de extrema importância, já que promoviam a natural curiosidade pelo novo, formando muitos dos escritores locais. Na década de 90, radicalizados e “intelectualizados”, eram, com especial relevo para o Ateneo de Madrid, os órgãos superiores de ensino e labor cultural de Espanha e, por excelência, os grandes focos de absorção e discussão das ideias estrangeiras. Também a Institución Libre de Enseñanza, fundada em 1875, sob o espírito liberal da revolução de 68, era, com os seus novos métodos de ensino entre o krausismo e o positivismo, uma abertura às correntes intelectuais da Europa e uma tentativa de transformação da sociedade espanhola a que não ficariam alheios muitos dos artistas, pensadores e poetas que se contavam entre os seus alunos.

Mas se a Espanha do início do século acompanha com algum atraso o estado de crise geral da arte realista do séc. XIX que já se faz sentir na Europa, em Portugal a situação não é diferente. Porventura ainda mais afastado da Europa das luzes do que a vizinha Espanha, Portugal é, nos últimos anos do séc. XIX, um país relativamente

subdesenvolvido, em crise política e social e, como não se esquecerá Pessoa de mais tarde apontar, sem qualquer peso na escolha dos novos rumos da civilização. Em 1900, o país estava obviamente distante das cinco grandes potências (Inglaterra, França, Alemanha, Rússia e Áustria-Hungria), assim como longe de poder competir com a forte industrialização dos países do Norte. Não obstante, os portugueses também não estavam fechados ao que acontecia no resto da Europa. De facto, Portugal tomou em geral conhecimento da maior parte das novidades tecnológicas e artísticas ao mesmo tempo que os outros países europeus e, como escreve José Mattoso, era mesmo “impossível pertencer à classe média (...) sem comer, usar ou ler qualquer coisa importada dos outros países europeus.”⁷ É disso prova o acentuado acréscimo de termos estrangeiros que sofrerá o vocabulário português nesta altura, para escândalo dos gramáticos mais castiços. Ou seja, num país em geral incapaz de produzir, reproduz-se o que se importa.

No plano intelectual dos dois países, a desconfiança no poder político que as conjunturas gerais provocavam é comum e começa a transformar-se em descontentamento e a alargar-se ao campo artístico. Em consequência disso, as duas literaturas finisseculares sofrerão um período de significativa renovação, em que Realismo, Naturalismo e até mesmo o ténue Parnasianismo⁸ português perdem gradualmente a hegemonia. O inconformismo intensifica-se e envereda por uma opção em geral mais esteticista e sobre-valorizadora da Arte: é a esse propósito reclamado por muitos o postulado da Arte pela Arte, rejeitando-lhe o empenhamento moral, didáctico e político, ao mesmo tempo que, ao invés do que sucedia anteriormente, se faz submeter a vida à Arte. Para tal, é recuperada a imagem do artista boémio e rebelde (de que a figura de Gomes Leal ou Valle Inclán são alguns exemplos soberanos), anacronizados os padrões e convenções dominantes e relançado o gosto pela discussão, pela polémica (principalmente visando personalidades do período precedente) e pelo manifesto, preferencialmente por via das grandes revistas e jornais da época. É a nova geração de escritores, de gosto e sensibilidade insólitos, de espírito inquieto e formação mais ou menos cosmopolita. E é, de um modo geral, a tensão existente entre este cosmopolitismo e um certo nacionalismo ou casticismo que lhe são contrários, e que se

⁷ RAMOS, Rui, “Os portugueses na Europa”, in José Mattoso, *História de Portugal*, vol. VI, Círculo de Leitores, Lisboa, 1994, pg. 19.

⁸ A ambiguidade e fragilidade da estética parnasiana em Portugal é cabalmente evidenciada por José Carlos Seabra Pereira em SEABRA, J. Carlos, *História Crítica da Literatura Portuguesa: do fim-de-século ao Modernismo*, Editorial Verbo, Lisboa, 1995, vol. VII, pg. 19.

verifica quer em Portugal, quer em Espanha, que levará a que os escritores da nova literatura se agrupem em dois campos distintos: a formação mais cosmopolita e galicista de uns fá-los-á convergir na estética simbolista-decadentista, de pendor mais inovador e moderno, na actual acepção do termo; enquanto que o espírito nacionalista e tradicionalista de outros engrossará as fileiras das correntes de fundo mais nitidamente neorromântico (ou neogarrettiano, no caso português), sem dúvida menos radicalmente subversivas do que as primeiras.

A primeira destas vertentes em Espanha é incarnada pelo Modernismo, movimento que não deve de todo confundir-se com o Modernismo como o concebemos em Portugal e nem sequer com o conceito actual de modernidade, pois que acabará por rejeitar alguns dos seus aspectos. Perfeitamente enquadrados no fim do século XIX e, portanto, anteriores ao modernismo português, os modernistas espanhóis em muito pouco se assemelham aos portugueses, podendo apontar-se equivalências estéticas apenas com o nosso simbolismo-decadentismo. Porquê então a designação “modernismo”? Utilizado pela primeira vez por Lutero para referir-se ao fanatismo por novas doutrinas e mais tarde adoptado para designar um movimento de ideias católicas, protestantes e judaicas da Alemanha de meados do séc. XIX, o termo é introduzido nas letras espanholas em 1888, data em que o nicaraguense Ruben Darío começa a empregá-lo para nomear as novas tendências literárias e designar o movimento em que os jovens escritores hispano-americanos se inscrevem desde 1880. Centrado sempre na poesia de Ruben Darío (e não tanto nas suas ideias teórico-literárias⁹), só alguns anos mais tarde será introduzido em Espanha, primeiro pela obra de Manuel Reina, que denota já alguma evolução actualizadora da linguagem da segunda época romântica, explicitamente modernista, bem como outras integrações de tipo parnasiano; e, de seguida, por Salvador Rueda, este sim com consistentes propostas teóricas de renovação da linguagem poética, nomeadamente no que respeita ao ritmo e à versificação. Será, porém, o grupo encabeçado por Juan Ramon Jimenez e onde constarão personalidades tão diferentes como Villaespesa, Valle-Inclán, Martinez Sierra, Gabriel Miró ou os irmãos Machado que fará triunfar o Modernismo em Espanha e cuja análise poética terá

⁹ É um facto que o nicaraguense, por excelência o potencial teorizador do Modernismo, se recusou sempre e por diversas razões a conceber qualquer teoria sólida ou original, privando, assim, o movimento de um corpo doutrinal realmente relevante, quer por si próprio, quer no quadro artístico europeu: *vide* HARO, Pedro Aullón de, *La poesia en el siglo XX (hasta 1939)*, Taurus, Madrid, 1989, pg. 32 e 33.

com certeza contribuído para a definição genérica de Octávio Paz sobre o Modernismo como “la resposta al positivismo, la crítica de la sensibilidad y del corazón – también de los nervios – al empirismo y el cientismo positivistas”¹⁰. É, pelo seu idealismo reaccionário, como que um novo romantismo, o “verdadero romanticismo”, nas palavras do mesmo autor, não repetido, mas *metaforizado*. Mas mais do que um movimento literário, o modernismo hispânico é uma maneira de pensar “crítica de las actitudes estereotipadas y de los clisés preciosistas, repugnancia ante el language falsamente refinado”, buscando “una poesía esencial”¹¹ e a Beleza, que, à maneira baudelairiana, não é uma, mas plural. Daí também a centralização das pretensões literárias no género da poesia (ou da prosa poética, porque o esteticismo modernista leva à maior valorização artística da prosa ao mesmo tempo que lhe adiciona a musicalidade da poesia), enquanto lugar de eleição para a imaginação e a subjectividade, apareça como a lógica antítese, quer da visão objectivista e positivista predominante na novela realista e naturalista, quer da objectividade despersonalizada das vanguardas posteriores. Neste sentido, trata-se aqui ideologicamente de um *outro* romantismo, de um romantismo tardio, mas bastante próximo da estética simbolista-decadentista francesa de cujas assimilações directas o francófilo Darío se ocupava.

As semelhanças com o Simbolismo francês estarão, de resto, em larga medida na base da definição do carácter modernista e servirão de ponte com muitos dos interesses estéticos dos simbolistas e decadentistas portugueses, em cujo ideário se encontrava também o propósito de dar um passo para além do positivismo. Pode, pois, dizer-se, se tivermos em consideração a essência da estética simbolista-decadentista portuguesa, que o modernismo hispânico se aproxima do nosso Simbolismo na exacta medida em que ambos se assumem como seguidores do movimento francês. E, se é facto que, não tendo existido em Espanha um Romantismo atempado, também o seu Modernismo não pode, por razões óbvias, coincidir absolutamente com o Simbolismo francês, a realidade é que, como afirma António Apolinário Lourenço, isso “não permite deduzir que sejam escolas poéticas diferentes.”¹². Desde logo porque a reacção modernista contra a generalização do espírito positivista e da sociedade mercantilizada

¹⁰ PAZ, Octavio, *op. cit.*, pg. 410.

¹¹ *Idem, op. cit.*, pg. 417.

¹² LOURENÇO, António Apolinário, *Simbolismo Português, Modernismo Espanhol: Aproximações preliminares*, in <http://www.ciberkiosk.pt/arquivo/ciberkiosk6/pagina1/>.

que o Simbolismo francês já havia também incorporado resulta não raras vezes num vincado aristocratismo artístico de base decadentista, cujo princípio fundamental da não finalidade da arte não é senão um dos muitos sinais. Daí o inevitável sentimento de solidão, de marginalização e impotência que a perda de identidade social da pequena burguesia intelectual (origem da maioria dos novos escritores) frente à oligarquia imperante, por um lado, e a ruptura com o público, por outro, acabarão por provocar. A resposta encontrada é, muitas vezes, a que refere José-Carlos Mainer: “el retorno doliente y enternecido al mundo elemental y cotidiano de la naturaleza, de lo espontáneo perdido, que se ofrece con la mágica vaguedad de un símbolo”¹³, ou seja, em suma, o exílio para um mundo alternativo que só a arte pode criar.

Mas, se este exílio idealista de pouco aproveitará às vanguardas, que se mostrarão mais interessadas em descer à urbe do que propriamente em fugir dela, por outro lado o seu carácter realmente libertário e descomprometido da dimensão *temporal* que comandava naturalmente o pensamento e evolução científicos e, conseqüentemente, a literatura que a eles ligava os seus destinos (como a positivista, de que o simbolismo português é também clara reacção), em muito contribuirá para o seu desenvolvimento. É agora no espaço (no do Homem e no do poema) que a literatura vive, unicamente aí e não em quaisquer conjunturas especificamente temporais. Anna Hatherly é a este respeito conclusiva: “Para ser simbolista”, diz-nos, “uma obra deve representar uma experiência em si, vivida fora do tempo, quer dizer, ela não deve conduzir-nos ao passado, a uma passada experiência (o que faria dela uma experiência do tempo)”¹⁴. Ora, pode encontrar-se nesta libertação da poesia do espaço e do tempo uma das conseqüências que produzirá a opção anti-mimética tão cara às vanguardas posteriores, na medida em que o objectivo, tanto das vanguardas como dos simbolistas portugueses e espanhóis, de encontrar para o espírito moderno o seu próprio modo artístico leva a que se considere a *expressão* como a suma característica da arte moderna. Porém, e aqui de modo divergente da iconoclastia de certos ultraístas espanhóis e futuristas portugueses, constituindo a arte modernista e simbolista fundamentalmente uma reacção *espiritual* contra o que a precede, verifica-se a intenção de não rejeitar *a priori* qualquer

¹³ MAINER, José-Carlos, *Edad de Plata (1903-1935), ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Cátedra, Madrid, 1999, pg. 47

¹⁴ HATHERLY, Anna, *O espaço crítico – do Simbolismo à vanguarda*, Editorial Caminho, Lisboa, 1979, pg. 26

modo de expressão anterior. Só assim se compreende que em 1902 na revista *Gente Vieja*, E. L. Chávarri escreva a seguinte definição de modernismo: “Los modos de expresion del clasicismo, así como los que nacen de las formas naturalistas, del pesimismo del realismo, todos en suma, tratan de unirse en el sentimiento moderno para contribuir a la virtud expresiva del arte.”¹⁵. É interessante constatar, não só a modernidade desta afirmação, mas o quase perfeito paralelismo que pode ser traçado com a teoria da soma-síntese dos movimentos literários que Pessoa usará para se referir a *Orpheu* alguns anos mais tarde.

Ora, como se deixa ainda entrever naquela citação, modernistas e simbolistas não rejeitam em princípio o passado em geral, mas apenas o *passadismo*, esse sim o verdadeiro enclausuramento da literatura numa experiência do tempo. Pelo contrário, o seu profundo esteticismo e intelectualismo leva até estes últimos a aproximarem-se com frequência do período barroco, como bem observou J. Prado Coelho¹⁶. Foi assim no caso dos modernistas espanhóis ao recuperarem Gongora, El Greco e Cervantes, cujo vocabulário enriquecido, a abundância de expressões sinestésicas e a adjectivação extraordinária e ornamental eram já temas recorrentes no verso modernista; será assim no caso dos simbolistas portugueses e com o mesmo propósito – ruptura com o culto do academismo, da arte moralista e didáctica, consubstanciada numa fuga, não do presente, mas do próprio tempo.

A este respeito, convém também referir que, na medida em que precisamente esta questão da *temporalidade* é central à própria estética simbolista, a angústia ante o fugaz e o efémero da realidade é uma constante quer entre simbolistas portugueses, quer entre modernistas espanhóis. Com efeito, quando não é representada sob uma forma abstracta, materializa-se normalmente em elementos concretos comuns às duas poéticas, como relógios, ruínas, flores, etc. Basta lembrar o exemplo da *clepsidra*, que, enquanto que por um lado em Portugal dá o nome à obra-prima de um dos maiores vultos da poesia simbolista portuguesa – Camilo Pessanha –, por outro é um dos temas recorrentes em Ruben Darío, Unamuno ou mesmo Azorín, seja enquanto incorporação da eterna e inevitável mudança, ou enquanto ânsia de imortalidade. Seja como for, é quase sempre a fuga e a subjacente ânsia libertária que caracterizam este modo de lidar

¹⁵ In MIRAMÓN, Ana Suárez, “Modernismo y 98, Ruben Darío”, in Cuadernos de Estudio, 18, Editorial Cincel, Madrid, 1980, pg. 23.

¹⁶ Vide COELHO, Jacinto Prado, *Panorama do Simbolismo Português*, in Estrada Larga 1, Porto, s.d..

com a categoria do tempo e que pode ser exemplarmente observada no mesmo Pessanha, que será posteriormente considerado pelos modernistas portugueses como um verdadeiro paradigma de modernidade, ao seguir as pisadas dos mais avançados escritores da Europa moderna – como Flaubert ou Mallarmé –, avançando um passo mais na demanda simbolista pela poesia pura. Embora esta demanda acabe por não ser central no pensamento vanguardista, a verdade é que sê-lo-á sem dúvida a correlacionada atitude esteticista e libertária da estética simbolista, para quem, diz-nos ainda Hatherly, é “como se a literatura só pudesse encontrar a sua pureza na ausência de qualquer signo”¹⁷, seja ele de ordem temporal, espacial ou mesmo aural.

Assim, a uma poesia deste modo liberta dos seus elementos considerados dispensáveis, nada mais resta senão ela própria, o que leva a que o Simbolismo centre toda a sua atenção na linguagem poética, repensando-a, reformulando-a e até reinventando-a se necessário. Disso se apercebeu Clive Scott ao afirmar que, de entre todos os ganhos da revolução simbolista, foi descobrir uma aguda consciência da linguagem o que de mais fundamental ela conseguiu¹⁸, chegando mesmo F. Cabral Martins ao ponto de concluir que será esta valorização da dimensão significativa da linguagem poética que conduzirá àquela materialidade que é típica das opções da modernidade (entre as quais a simbolista e a vanguardista)¹⁹. Não é senão essa a razão pela qual os “nefelibatas” portugueses procedem a um refinamento da linguagem poética levado ao luxo vocabular, afastando-a quanto possível da estreiteza e sensorialidade comuns, ao mesmo tempo que, no mesmo plano, os modernistas espanhóis introduziam as inovações estéticas que Miramón apontou deste modo:

“El vitalismo y el recuerdo constante de la muerte se entremezclan en muchas páginas modernistas lo mismo que los seres reales y los personajes mitológicos (...). Todo ello contribuye a crear un clima inconfundible y nuevo, expresado en un vocabulário audaz, sugerente y musical, con predominio de las palabras esdrújulas (...) extrañas al ritmo natural del castellano.”²⁰

¹⁷ HATHERLY, Anna, *op. cit.*, p. 139.

¹⁸ In BRADBURY, Malcolm, McFARLANE, James, *op. cit.*, p. 212

¹⁹ MARTINS, Fernando Cabral, *Os Problemas da Modernidade*, Editorial Presença, Lisboa, 1994, pg. 81.

²⁰ MIRAMÓN, Ana Suárez, *op. cit.*, pg. 49.



De facto, bem poderiam estas palavras ser aplicadas a certos versos de poetas simbolistas-decadentistas da nossa praça, como Alberto Osório de Castro ou Pessanha, em que a recorrência às temáticas da metafísica, do vago e da morte (esta última aliás bem inculcada na tradição literária de Espanha desde Quevedo e reactualizada tanto pelo Modernismo como pelo “98”) originam também coerente e intencionalmente uma linguagem afastada do ritmo natural da língua portuguesa. E sublinhe-se que a depuração da linguagem poética vem já constituir como que um importante precedente daquela concepção de *criação artística* vanguardista fortemente intelectualizada e inovadora, origem também de uma certa preocupação com o aspecto formal da poesia.

As motivações das características estético-formais da vertente simbolista portuguesa e espanhola até agora observadas, nomeadamente o esteticismo, a consciência da finitude do homem e da sua vida, a concepção de uma poesia livre e pura, a anti-mimese e a reacção espiritual inserem-se, convém referi-lo, numa estética decadentista mais abrangente e de importação eminentemente francesa, resultando naquilo a que J. Carlos Seabra Pereira chamou uma “simbiose de retoma artificialista de pendores românticos, de pessimismo agónico e esteticismo mórbido”²¹. Ora esta simbiose de importações estrangeiras deixa descobrir uma outra motivação de capital importância no posterior desenvolvimento das vanguardas – o lugar privilegiado que, numa perspectiva claramente cosmopolita, é dado à recepção de autores e ideias estrangeiros. Foi isso mesmo que observou José-Carlos Mainer, destacando as críticas de que eram alvo os novos escritores espanhóis por parte dos seus pares mais cépticos, no que se refere ao seu “excessivo extranjerismo”, a par da sua “permanente lamentación sobre la decadencia y sobre la brutalidad españolas”²², quando o ouro que entrava a rodos por Espanha deveria inspirar, isso sim, o optimismo dos grandes povos. Com efeito, tudo era traduzido e de algum modo reflectido na vida artística destes movimentos.

Em Espanha, Nietzsche, Schopenhauer, Emerson, Engels, Nordau, Dostoievski, bem como os clássicos do século XIX, Victor Hugo, Dumas, Scott ou Dickens eram largamente traduzidos e publicados, enquanto que figuras como Wagner, Ibsen, Tolstoi, Rossetti, Verlaine ou Carlyle, mais que traduzidas, eram verdadeiramente admiradas

²¹ SEABRA, J. Carlos, *op. cit.*, pg 22.

²² MAINER, José-Carlos, *op. cit.* Pg. 146.

pelos jovens poetas, fosse pelo seu misticismo, egotismo ou raridade. Ao mesmo tempo, em Portugal, se, por um lado, Baudelaire, Mallarmé e Verlaine serão alguns dos mestres dos nossos simbolistas (Eugénio de Castro no prefácio a *Oaristos* e a propósito do repúdio pelo verso alexandrino cita mesmo Francis Vielé-Griffin, Jean Moréas e Théophile Gautier), por outro a reacção mais puramente decadentista pautar-se-á em grande medida por linhas d'annunzianas e nietzscheanas. E nem a frequente má leitura deste filósofo pelo Decadentismo português, como dá conta J. Seabra Pereira²³, priva o repúdio decadentista pelo intelectualismo burguês e pelo positivismo naturalista (bem como, até certo ponto, o seu amoralismo estético) de uma moderna base filosófica. Em suma, a estética decadentista é vista como a expressão artística da crise de confiança do homem ocidental (o que é uma tentativa de identificar a periferia europeia com o centro, como farão depois as vanguardas) na sociedade urbano-industrial.

Pode mesmo dizer-se, sem grande margem de erro, e ainda que aquela desconfiança não esteja de todo nos planos vanguardistas, que as novas tendências artísticas europeias serão pelo menos tão importantes para a formação destes novos poetas como mais tarde o dadaísmo, o cubismo ou o futurismo, por exemplo, para a definição de ultraístas e modernistas portugueses. É que, como estes, também as literaturas de cariz simbolista da Península Ibérica sofrerão, no seu nascimento e na sua evolução, uma inegável influência deste afluxo de estrangeiros contemporâneos, nomeadamente no que de original e anti-convencional lhes poderá trazer. Assim parece ser também o ponto de vista de Federico de Onís, ao apontar como resultado desta situação, tanto em Espanha como na América berço do movimento modernista “el descubrimiento de la própria originalidad, de tal modo que el extranjerismo característico de esta época se convirtió en conciencia profunda de la casta y la tradición próprias”²⁴. Assim, as doutrinas niilistas de Nietzsche, enquanto substituição da tradicional razão kantiana (segundo Cabral Martins²⁵, apanágio do próprio homem moderno e, como tal, um dos mais preciosos contributos do Simbolismo à geração vanguardista seguinte), e o pessimismo de Schopenhauer e Kierkegaard abrem novas

²³ Vide SEABRA, J. Carlos, *Do Fim-de-século à geração de “Orpheu”*, Livraria Almedina, Coimbra, 1979.

²⁴ ONÍS, Federico de, “Antologia de la poesia española”, pg. XV, in ABELLÁN, José Luís, *História crítica del pensamiento español: la crisis contemporánea (1875-1936)*, 2ª ed., Espasa-Caple S.A., Madrid, 1989, vol. 5/I, pg. 32.

²⁵ MARTINS, Fernando Cabral, *op. cit.* Pg. 33.

perspectivas para o desenvolvimento de teorias tão caracteristicamente hispânicas como a morte e a desilusão da vida, aspecto fulcral da literatura finissecular espanhola e portuguesa.

Será, porém, a tensão entre este cosmopolitismo e um certo nacionalismo de sinal oposto (que apenas um Pessoa conseguirá mais tarde resolver satisfatoriamente) que originará, no grosso da literatura ibérica finissecular, a emergência de uma literatura intencionalmente demarcada da estudada até aqui.

No caso espanhol, esta tendência começará a verificar-se no próprio seio do movimento modernista, uma vez que, constituindo este, não tanto uma escola, mas uma periodização marcada por interesses estéticos em comum, verificam-se distintas e até opostas direcções, à semelhança aliás do que sucede com a literatura portuguesa do mesmo período. Como aponta Ana Suárez Miramón²⁶, os modernistas, ainda que unidos sob os princípios essenciais da liberdade e vontade artística, optam por diversas orientações, a saber: a parnasiana e simbolista; a romântica; a cosmopolita; a culturalista; a indigenista; a exótica; e a pitagórica. Não cabendo aqui, para já, o aprofundamento de cada uma destas opções, importa, no entanto, referir que, segundo a mesma autora, até à sua desintegração pelas vanguardas por volta de 1917, algumas delas dominam pontualmente as transformações sofridas pelo grosso do movimento, nomeadamente em 1907, em que se acentua a exaltação nacional e a sensibilidade lírica, e em 1912 em que, enquanto em Portugal Teixeira de Pascoaes se encontra em pleno labor saudosista de nítida base neorromântica, no Modernismo espanhol se verifica precisamente um marcado retorno ao espírito romântico, acompanhado do domínio da musicalidade verbal.

Mas já antes desta data esta diferente orientação havia reunido em seu redor um conjunto de escritores que ficariam conhecidos como a “Geração de 98”, distinta da geração modernista. Ainda assim, porque ambas as gerações se inserem no mesmo fundo idealista e partilham a mesma angústia tipicamente *fin-de-siècle*, e porque quase todos os escritores do “98” provêm do movimento modernista, a questão sobre se existe entre elas uma verdadeira oposição ou não parece ser ainda um debate em aberto na crítica literária espanhola. As tendências mais recentes, ao contrário dos primeiros estudos nesta área, parecem inclinar-se mais no sentido de concluir pela inexistência de

²⁶ MIRAMÓN, Ana Suárez, *op. cit.*, pg. 47.

uma real oposição. É essa a opinião de Pedro Aullón de Haro ao referir que “Arte y pensamiento noventayochista y arte y pensamiento modernista no se constituyen en modalidades extrañas sino estrechamente relacionadas o incluso superpuestas”²⁷ e a regra é encontrá-los convivendo na consciência dos novos artistas, como sucede exemplarmente na de António Machado; ou de José Luís Abellán, que defende que o “98” não é senão uma manifestação especificamente espanhola do Modernismo²⁸. Seja como for, parece hoje unânime considerar que a tensão dialéctica entre cosmopolitismo e casticismo é o ponto central da definição do novo movimento, como deixa aliás entrever o exame concreto das obras de Pio Baroja, Maeztu, “Azorín” (pseudónimo de José Martínez Ruiz), Valle-Inclán ou Unamuno, apontados normalmente como os maiores vultos do novo movimento. A opção nestes autores pelo tema do casticismo é evidenciada por exemplo na teoria da linguagem literária do “98”, ou não fossem os seus conceitos gerais orientadores “casticismo, naturalidad, claridad y precisión”²⁹, como observa ainda Aullón de Haro. Isto é, por um lado, continua o mesmo autor, a “búsqueda infatigable de la españolidad da lengua”³⁰ (daí a pretensão de produzir uma língua espanhola castiça, comum a todos os povos hispânicos) e, por outro lado, o “nombrar directo” dos objectos (donde a *claridade* e a *precisão*), resultando inevitavelmente numa aproximação entre língua literária ou poética e a língua normal, a língua *natural*, grande divergência relativamente aos modernistas. Contudo, se a aí subjacente recusa da musicalidade da poesia (mas nunca propriamente do *ritmo*, entendido sempre como pura robustez expressiva) pretende, numa clara abordagem idealista que as vanguardas repudiarão veementemente, deixar a nu a matéria espiritual da poesia, a sua densidade e qualidade de pensamento e sentimento, na realidade, o verso daí resultante será de tipo análogo ao parnasiano, numa paradoxal aproximação às correntes positivistas. Neste sentido, podemos dizer que o “98” constitui como que um retrocesso relativamente à teoria da musicalidade da poesia já concebida por Schiller e continuada pelos modernistas, o que é fruto justamente da maior preocupação que dedica ao homem – especialmente o homem espanhol – e aos seus problemas e preocupações. É, aliás, nesta problematização ética do mundo, do eu e da pátria

²⁷ HARO, Pedro Aullón de, *La poesía en el siglo XX*, pg. 18.

²⁸ Vide ABELLÁN, José Luís, *op. cit.*.

²⁹ HARO, *op. cit.*, pg. 39.

³⁰ *Idem, op. cit.*, pg. 43.

(resultando esta última geralmente num romântico nacionalismo sociopolítico), que reside o que de mais característico se pode apontar ao “98” e cuja menção na sua própria designação ao conturbado ano de 1898 deixa já adivinhar. Daí a frequente recorrência à temática dos temas paisagísticos (o que vem também justificar a reactualização de Velázquez, Zurbarán, Goya, e El Greco), sempre mais na óptica do campo, das pequenas povoações ou das cidades provincianas (de um modo tal que levou José-Carlos Mainer a caracterizar o “98” como um “Naturalismo impregnado de Simbolismo”³¹), bem como a profunda atracção pelos temas do passado cultural e histórico das regiões espanholas – principalmente Castela –, sob o amparo da já citada Institución Libre de Enseñanza. Ora, a julgar pelo que fica dito, importa reter desde logo dois pontos fundamentais.

Em primeiro lugar, que está aqui concentrada grande parte das razões que constituirão o justificativo da revolta da vanguarda espanhola contra esta geração. Porque, de facto, os pressupostos vanguardistas serão diametralmente opostos ao casticismo, à naturalidade, ao ruralismo e à preocupação quase exclusivamente pela pátria espanhola, preferindo ao invés o interesse urbano modernista.

Em segundo lugar, que pode e deve traçar-se um quase perfeito paralelo com as literaturas neorromânticas portuguesas, aliás com as mesmas consequências para a vanguarda portuguesa. Mas sucede que também aqui a crítica parece não ter ainda chegado a conclusões absolutas sobre a definição e classificação destas vertentes, seja porque, como acontece com Modernismo e “98”, partilham do mesmo angustiante período histórico que o Simbolismo, seja pela diversidade de orientações no seu seio. Assim, por exemplo, J. Seabra Pereira opta por agrupá-las em três grandes subsistemas, nomeadamente o vitalista (de cariz emancipador, influências nietzscheanas e centralizada na figura de João de Barros), o saudosista (donde emergirão naturalmente os génios de Leonardo Coimbra e Teixeira de Pascoaes) e o lusitanista (algo difuso porque abrangente de expressões literárias de vários núcleos ideológicos bem definidos como o Integralismo Lusitano); já António José Saraiva e Óscar Lopes, de modo mais simplificado, consideram apenas dois grupos – o saudosista, e o “passadista”, que conglomeram correntes de menor expressão, definição ou duração, como a neogarrettiana, a lusitanista, a nacionalista e a integralista; enquanto que J. Prado Coelho, no seu

³¹ MAINER, José-Carlos, *La Edad de Plata (1902-1939)*, pg. 31.

*Dicionário de Literatura*³² não nos oferece nenhuma entrada específica sobre o Neorromantismo, remetendo-nos pelo contrário para as definições de neo-garrettismo, saudosismo e romantismo, evitando assim definir a vertente neorromântica no seu todo (tal a diversidade de orientações no seu seio) e colando-a à estética do romantismo.

Seja como for, o que importa aqui analisar é o facto de que, como acontece com o “98” em Espanha, o Neorromantismo português vir, em vários aspectos, a reunir muitas das características que a vanguarda apontará como o que de mais caduco ofereceu o século XIX. Antes de mais pela sua preocupação em rejeitar os modelos franceses em favor dos grandes clássicos da língua e do Romantismo portugueses e das tradições nacionais em geral, defendendo-se o retorno ao rusticismo sadio, à ingénua imaginação popular e à vernaculidade linguística (recuperam-se, para isso, Garrett ou Herculano com o mesmo fervor com que os do “98” recuperam Velazquez, por exemplo), ainda que os estrangeiros mais modernos sejam bem conhecidos e até citados com normalidade, bem como os estetas mais decadentistas, como Schopenhauer, Carlyle ou Nietzsche. E neste aspecto, a partilha dos pressupostos decadentistas da degradação da sociedade estabelecida, da racionalidade reinante e dos gostos e valores dominantes, bem como a vontade do original, do puro e do intenso, há-de pois, excepcionalmente, constituir claro precedente da atitude vanguardista no que nesta há de motivação renovadora ou regenerante.

Por outro lado, o zelo purista e o tradicionalismo daqui advenientes evoluirão para aquele nacionalismo que é o único “catalítico estabilizador”³³ das diversas vertentes neorromânticas e que, pelo envolvimento político que não raro envolverá, tanto repudiará mais tarde o esteticismo cosmopolita vanguardista, já que, como os poetas do “98”, também os neorromânticos portugueses se preocupam profundamente com a problematização ética do mundo e da pátria, sempre numa perspectiva de regeneração nacional, resultando frequentemente no mesmo “romântico nacionalismo sócio-político” atrás referido. É, pois, natural que encontremos muitas das suas figuras directamente comprometidas com diferentes facções ou ideologias políticas (do quadrante monárquico ao republicano, do conservador ao liberal), numa lógica intervencionista relativamente aos problemas reais do país, a mesma lógica que por

³² COELHO, Jacinto do Prado, *Dicionário de Literatura*, Vol. II, Mário Figueirinhas Editor, Porto, 1997.

³³ PEREIRA, Seabra, *História Crítica da Literatura Portuguesa*, vol. VII, pg. 359.

outro lado tanto feria a sensibilidade aristocratizante dos simbolistas contemporâneos. É neste contexto que as aguerridas intervenções políticas de um Manuel Laranjeira o fazem ganhar vasta reputação enquanto jornalista republicano; que um António Sardinha se assume como um dos principais teorizadores de um núcleo político-ideológico bem definido – o Integralismo Lusitano –; ou que o Saudosismo (e nele, claro está, a actividade de um Teixeira de Pascoaes, de um António Corrêa d’Oliveira e de um Afonso Lopes Vieira) seja a corrente cultural e literária predominante dentro de um movimento ideológico regenerador bem mais abrangente como o é a Renascença Portuguesa. Do mesmo modo, em Espanha, os do “98”, devedores em grande parte do espírito e actividade críticos do Regeneracionismo, quer através da participação em forma de artigos na imprensa mais radical, quer mesmo através da novela de componentes entre o Naturalismo e um idealismo neorromântico, exercem a sua função populizadora e populista. Tais são os casos dos inúmeros e primorosos artigos e ensaios (nomeadamente em revistas como *Germinal* (1897-1901), *Vida Nueva* (1898-1899) ou *Alma Española* (1902?-1904)) que personalidades como Unamuno, Baroja, “Azorín” ou Pérez de Ayala produzirão nesta altura; como a campanha de acção social levada a cabo por Baroja, Maeztu e “Azorín” contra a crise de valores dos jovens espanhóis e reunida em manifesto em 1901; ou mesmo novelas como *Hacia otra España*, de Maeztu, ou *Aurora Roja*, de Baroja, cujo espírito de frustração e rebeldia política de base decadentista e com um fim de transformação generalizada da vida cultural e social nacionais encontra evidentes equivalências numa *Arte de ser Português*, de Pascoaes, ou numa *Oração à Pátria*, de João de Barros. E aqui se pode encontrar mais uma das raízes da acção do poeta vanguardista, no que se refere às suas características de auto-consciência artística e da clara consciência de público, muito embora este o faça sob uma perspectiva quase sempre exclusivamente artística. Na verdade, já nos escritores que integram a generalidade das novas literaturas ibéricas finisseculares se nota aquele desejo imediato de agitação e provocação, acompanhado do recurso a um meio que, à disposição das letras da época, demonstrava poderes maiores do que os do livro: a imprensa escrita, fundamentalmente a revista literária ou de cultura. Com efeito, era vasta a escolha que se apresentava a estes novos intelectuais. Desde o sector mais conservador ao mais revolucionário, todos os quadrantes políticos tinham o seu órgão de divulgação, para já não falar da chamada imprensa “independente” (termo em todo o

caso discutível). Em Espanha, os literatos faziam a sua *kulturkampf* dividindo a sua acção, tanto poética como ensaística em publicações como as já citadas *Germinal*, *Vida Nueva* ou *Alma Espanhola*, todas de tendências mais ou menos socialistas e anti-clericais. Em maior medida contribuíram, contudo, para a criação de um verdadeiro meio literário espanhol *La España Moderna* (1889-1914) ou *Nuestro Tiempo* (1901-1908), a que a convivência de escritores radicais com os nomes consagrados da Restauração e da Regência conferiam sem dúvida uma maior profundidade.

Já em Portugal, a fazer fé no estudo de Clara Rocha³⁴, observa-se que, depois das revistas finiseculares afectas ao movimento simbolista, como *Boémia Nova* (1889), *Os Insubmissos* (1889), *Os Novos* (1893) ou *Ave Azul* (1899), que contam com a participação de autores como Eugénio de Castro ou Camilo Pessanha, são as publicações mais tradicionalistas (mais ao gosto da época) que prevalecem nos primeiros anos do século XX. Nestas, como seria de esperar e à semelhança do que acontece em Espanha, é frequente a colagem a determinadas ideologias político-partidárias, monárquicas ou republicanas, como nos casos da *Vida Portuguesa* e d'*A Águia* de pós 1912 (filiadas no movimento da Renascença Portuguesa), a *Nação Portuguesa* (1914) (órgão do Integralismo Lusitano) ou a *Ideia Nacional* (1915) (intencionalmente dirigida contra a República). E será a menor permeabilidade destas revistas, quer relativamente a incursões estrangeiras (embora não seja rara a participação de autores espanhóis, como Ruben Darío ou Unamuno, entre outros³⁵), quer de autores nacionais mais cosmopolitas, que fará com que seja preciso esperar até Orpheu para que se torne possível a “profunda renovação da vida mental portuguesa” que, segundo Clara Rocha³⁶, era o seu objectivo inicial.

Por outro lado, quando todo este intuito renovador sai do campo político para se dedicar especificamente à Arte, verifica-se nestes “novos escritores portugueses” (pois que existe também esta auto-denominação no seio dos neorromânticos, se bem que insistentemente afastada da “novidade” simbolista) aquele esforço de transformar a linguagem poética também patente entre simbolistas e vanguardistas, se bem que em

³⁴ Vide ROCHA, Clara, *Revistas Literárias do séc. XX em Portugal*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985.

³⁵ Sobre traduções de autores espanhóis em Portugal nesta altura, VIDE FERNANDES, M. Correia, *Literatura Portuguesa em Espanha – Ensaio de uma bibliografia (1890-1985)*, Livraria Telos Editora, Porto, 1986.

³⁶ ROCHA, Clara, *op. cit.*, pg. 288.

moldes bastante diferentes. De acordo com o preconizado ressurgimento na Arte do sentimento popular mais ingénuo e mais tipicamente português, do mesmo modo a linguagem deverá basear-se na tipicidade vernacular da língua, por oposição à excentricidade simbolista, no que respeita tanto à importação de vocábulos de línguas estrangeiras, como ao uso de técnicas de sufixação na criação de novos vocábulos em língua portuguesa. Há pois, subjacente a esta intenção, também algo da renovação linguística iniciada pelo “98”, relativamente à aproximação da linguagem literária à linguagem popular. Por um lado, são recuperadas formas estróficas e versificatórias em desuso (como o vilancete, a *terza rima* ou o verso alexandrino, tão diferentes do *jaiku* ultraísta ou do caligrama futurista), enquanto que em termos puramente linguísticos, é preferido o uso de um vocabulário tanto quanto possível próximo das origens, quer pela via arcaizante (de que Dantas é, talvez o mais conhecido exemplo em Portugal), quer pela redescoberta de termos que sintetizem sentimentos puramente nacionais, como a “saudade”, que resultará até o fundamento de todo um movimento literário. Aliás, pode considerar-se que o ano da afirmação desse movimento literário, liderado por Teixeira de Pascoaes e Leonardo Coimbra, – 1912 – é, porque ocupará lugar excepcional face às outras correntes neorromânticas, o ano que constitui como que uma etapa prévia do nascimento do nosso Modernismo, se para mais tivermos em conta as colaborações de Pessoa.

É certo que, directamente emergente de uma atmosfera mental portuguesa impregnada de idealismo e nacionalismo tradicionalista, e devedor de certo misticismo panteísta da geração de 70, o Saudosismo começará por defender certos postulados comuns às outras vertentes neorromânticas e alvo da rejeição vanguardista. As conhecidas palavras de Pascoaes sobre o movimento – “continuarei sempre a afirmar que o movimento da “Renascença Portuguesa” se faz e fará dentro da Saudade revelada, a qual se ergue à altura duma Religião, duma Filosofia e duma Política, portanto.”³⁷ – mostram, por exemplo, a sua preocupação com o ressurgimento pátrio, que sabemos baseado num Portugal agrário, de organização municipalista, próximo daquele também idealizado pelo “98” para Espanha. A próxima relação que se estabelece entre Pascoaes e Unamuno gravita, de resto, para além de outras semelhanças (como a descrença na Razão enquanto valor absoluto em prol de uma revalorização do lado obscuro, não

³⁷ COELHO, J. Prado, *op. cit.*, pg. 1006.

racional, do Homem), muito em torno deste nacionalismo, como bem documentou José M. de Barros Dias³⁸. Mas aquelas palavras do poeta português mostram também, se analisarmos a sua filosofia, que se trata de, como escreve Fernando Guimarães, um “encaminhamento analógico que se centra em todas as correspondências que se tornarão possíveis entre um certo estado de Natureza e um certo estado de alma”³⁹, a fazer lembrar os postulados românticos originais, com tudo o que essa relação com a Natureza repugnarà à arte anti-mimética e anti-subjectiva das vanguardas. E é um facto que se pode apontar ao Saudosismo um marcado conservantismo das formas poéticas, incluindo o léxico, a sintaxe, a versificação e certo pendor oratório, também apanágio da restante literatura neorromântica.

Porém, outras originalidades serão depois aproveitadas pela geração seguinte. Em primeiro lugar, sublinhe-se que a pátria saudosista revela-se afinal uma “pátria apátrida”, como refere A. Cândido Franco, onde “o que interessa a Pascoaes é o que há ou pode haver nela de não-pátria”⁴⁰, donde aquela concepção do supra-Portugal que tanto agradará mais tarde a Pessoa. Neste sentido, e ainda que não se possa apelidar o movimento de internacionalista, o messianismo histórico-social (aquele sebastianismo esclarecido, *revelado*, de que nos fala J. Prado Coelho) é crença num esforço cíclico de aperfeiçoamento, não já unicamente da Raça portuguesa, mas, por via das suas novas conquistas espirituais, do próprio homem universal, e que encontrará eco mais uma vez no mesmo Pessoa.

Em segundo lugar, a estética do *vago*, notória no Saudosismo, e que tanto se aproxima do Simbolismo como depois do paulismo pessoano, é fruto daquela concepção heróica (e simbólica) da Saudade enquanto síntese mais ou menos harmoniosa de opostos (Presença/Ausência, Objectivo/Subjectivo, Cristianismo/Paganismo, estes últimos tão desenvolvidos mais tarde por Ricardo Reis), cuja tensão é não raro resolvida em suspensão, em Nada preñe de potencialidade criativa. Ora, se considerarmos, quer o carácter eclético do movimento ultraísta, quer a teoria de síntese do Pessoa sensacionista, podemos aqui encontrar mais um importante precedente no desenvolvimento das literaturas de vanguarda, que, juntamente com os contributos de

³⁸ Vide BARROS, Dias, *Miguel de Unamuno e Teixeira de Pascoaes: compromissos plenos para a educação dos povos peninsulares*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2002.

³⁹ GUIMARÃES, Fernando, *Poética do Saudosismo*, Presença, Lisboa, 1988, pg. 43.

⁴⁰ FRANCO, António, *A Literatura de Teixeira de Pascoaes*, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2000, pg. 450.

carácter mais especificamente simbolista, constituirá parte do seu verdadeiro fundo genesiaco.

3. O 1ª MODERNISMO PORTUGUÊS E A VANGUARDA HISTÓRICA ESPANHOLA: OS ISMOS

3.1. *A história externa*

Depois do Cubismo pictórico ter agitado as águas artísticas em 1907, a publicação do “Manifesto Futurista” de F. T. Marinetti aparece em 1909 como a consubstanciação do culminar de um processo evolutivo em que se inscrevia parte importante dos jovens escritores europeus do novo século, para quem a estética decadentista-simbolista, na qual figurara o próprio Marinetti, já não conseguia conter uma aspiração revolucionária mais audaciosa e abrangente. É, pois, natural que a recepção deste texto por parte dos novos poetas se tenha pautado imediatamente pela curiosidade (mais ou menos receptiva), um pouco por toda a Europa.

No caso particular da Península Ibérica, verifica-se que aquela reacção não passou inicialmente de uma certa curiosidade ou aproveitamento de alguns, o que só viria a alterar-se por volta de 1916/17, em que o movimento será realmente seguido em Portugal. Na verdade, o manifesto, publicado ainda no mesmo ano de 1909 no *Diário dos Açores* e na revista literária madrilena *Prometeo*, não consegue ainda influenciar decisivamente os destinos literários dos países peninsulares, provando aliás a inexistência àquela altura de uma real vanguarda artístico-literária, capaz de o receber e desenvolver. Mas, sendo uma fase de transição aquela a que se assiste e que se prolongará nos anos seguintes, a importação dos mais avançados *ismos* europeus que o novo século produz (para além do Futurismo e do Cubismo, o Abstraccionismo, de 1910 e o Dadaísmo, de 1916, são porventura os mais importantes), e que os poetas neorromânticos e simbolistas ibéricos procuram, é já sintomática, quer da intenção de introduzir inovação na literatura da época, quer da atitude europeísta e cosmopolita da nova geração de escritores. E, porque a consequência disso mesmo para a literatura de vanguarda (se bem que não se possa falar de uma clara consciência vanguardista

especificamente de origem portuguesa ou espanhola pelo menos até 1915) será a conhecida autonomização dos géneros teórico-poéticos marcadamente programáticos (sobretudo os manifestos)⁴¹, é principalmente através do seu principal veículo – as revistas – que tal se pode talvez melhor observar, uma vez que apresentam a característica de serem muito mais numerosas e importantes do que os livros, assim como menos vastas e controversas do que o universo epistolar.

Nesta perspectiva, a revista espanhola *Prometeo* (1908-1912) é a primeira a merecer referencia no espaço ibérico. Se por um lado os seus mais importantes colaboradores laboram ainda numa literatura de espírito modernista, por outro a sua alma – Ramón Gómez de la Serna – é já um promotor de uma literatura vitalista de sinal diferente, se tivermos em conta textos como “El concepto de la nueva literatura” (1909) ou um ano mais tarde a sua “Introducción a la proclama futurista a los españoles”. Estes textos são de capital importância para a história da vanguarda espanhola, não só porque o último constitui o primeiro manifesto de vanguarda escrito por um espanhol, mas também porque é neles patente uma profunda vontade de provocação e acompanhamento das novidades literárias. Do Futurismo, Ramón apenas aproveitará para a sua “vanguarda” singular o estilo vibrante e provocador e aquela insurreição contra o passado, especialmente o positivista e o naturalista, (insurreição essa que de um modo ou de outro já tinha também orientado a actividade de um J. Ramón Jiménez ou de um Villaespesa, autores que desfilavam ainda pelas páginas da revista), rejeitando-lhe o propósito do totalitarismo, a que não cederá nunca. Mas procede já, em síntese, à combinação entre algo da estética maquinista do futurismo (todavia sem demasiado entusiasmo), o activismo e o anti-passadismo com elementos do vitalismo modernista. Nesse sentido, *Prometeo*, enquanto primeiro grito de vanguarda, é já um misto indefinido de “eclecticisme, anarchie, individualisme, envie de neuf sans trop l’identifier”, como bem observou H. Torres Varela⁴², e por onde desfilavam ao mesmo tempo simbolistas e representantes da nova estética, como Oscar Wilde, D’Annunzio, Whitman, Maeterlinck e Rachilde, entre outros. Também nela participava Rafael Cansinos Assens, cujo papel para a literatura emergente não pode ser ignorado. Sem

⁴¹ Sobre a importância dos géneros ensaísticos no âmbito da poética das vanguardas portuguesa e espanhola, *vide*, respectivamente, HARO, Pedro Aullón, *Teoría General de Vanguardia* e CASTRO, E. Melo e, *As vanguardas na poesia portuguesa do século XX*.

⁴² *Apud*. OLMEDO, Andrés Soria, *Vanguardismo y crítica literaria en España*, Ediciones Istmo, Madrid, 1988, pg. 38.

nunca renunciar à sua estética modernista, Cansinos é um vivo adepto das vanguardas europeias, quer no campo da crítica, quer no da literatura, fazendo uso da sua enorme influência junto dos escritores mais jovens (onde se contavam inicialmente o próprio Ramón e Jorge Luís Borges, por exemplo) no que respeita à divulgação e experimentação das novas correntes. Mesmo que cedo distanciado de Ramón, pelo espírito mais tipicamente vanguardista deste, Cansinos é um dos grandes responsáveis pela introdução das vanguardas europeias na sociedade literária espanhola. E de facto os espanhóis tomam rápido contacto com estas novidades: depois do Futurismo e do Expressionismo, é no ano de 1912, um ano depois da exposição inicial do grupo em Paris, e um ano antes da publicação de “Caligrammes” e “Peintres Cubistes”, de Apollinaire, que em Barcelona tem lugar a primeira mostra de pintores cubistas, e é bem conhecida a estreita relação existente entre a Arte e a Literatura naquele movimento. 1912 é também o ano em que os poetas portugueses começam a fazer sentir as influências que vão recebendo da Europa. E, como no caso espanhol, é em convivência com a predominante estética finissecular – seja a simbolista-decadentista, seja a neorromântica – que isso sucederá, mesmo que, numa primeira fase, seja de um modo porventura menos entusiástico, com menos participação directa de autores estrangeiros e mais tardio do que o que acontece em Espanha, já que desde o conhecimento público do futurismo até esta data não se regista nenhum facto importante onde efectivamente se possa apontar uma real mudança de direcção no panorama intelectual português. Excepção feita às Artes plásticas, em que as importações antiacadémicas parisienses reflectidas na “Exposição Livre” de 1911 e sobretudo na “I Exposição dos Humoristas Portugueses” de 1912 (já com a premonitória participação de Almada) merecera artigos bastante elogiosos por parte de colaboradores d’*A Águia*. Ora, é precisamente nessa revista neorromântica que, em 1912, Pessoa participa com textos como “A nova poesia portuguesa”, demonstrando já uma concepção literária bem afastada da da Renascença Portuguesa, daí que Nuno Júdice tenha apontado precisamente essa data como o ano da fundação da nossa vanguarda⁴³. Mário de Sá-Carneiro, Amadeo de Souza Cardoso e Guilherme de Santa Rita haviam estado em Paris e contactado directamente com o movimento futurista, a ponto de Marinetti ter encarregado pessoalmente este último de publicar os seus artigos no nosso país, sem que tivesse atraído tantas atenções como

⁴³ Vide JÚDICE, Nuno, *Poesia futurista portuguesa (1916-1917)*, Vega, Lisboa, 1999.

sucedeu em Espanha. Quanto a Pessoa, será necessário ainda algum tempo para amadurecer as recepções europeias. Depois do paulismo (aparecido na revista *Renascença* com o poema “Pauis” em 1914) ainda de base nitidamente simbolista, o seu interseccionismo (nascido em 1915 com o poema “Chuva Oblíqua”) é já uma clara aplicação na literatura do cubismo pictórico, afirmando mais tarde sobre o sensacionismo (cuja teorização é normalmente datada entre 1914 e 1916): “Quanto às influências por nós recebidas do movimento moderno que compreende o cubismo e o futurismo, devem-se mais à sugestões que recebemos do que à substância das suas obras propriamente ditas.”. E a provar o que antes se disse sobre a relação entre artes plásticas e literatura, acrescenta: “(...)fomos influenciados não pela sua literatura – se é que tem algo que com a literatura se pareça – mas pelos seus quadros.”⁴⁴ É talvez por estas palavras que Carlos D’Alge apelida mesmo o movimento sensacionista de “a expressão portuguesa do futurismo”⁴⁵, ainda que esta opinião não reúna unanimidade na crítica literária actual⁴⁶, dada a ambiguidade das suas origens, que vão desde as vanguardas europeias ao simbolismo francês e ao transcendentalismo panteísta português.

Como se pode observar, nos anos imediatamente posteriores a 1912 verifica-se uma crescente importação e assimilação de motivos vanguardistas estrangeiros um pouco por toda a península (ainda que com resultados diversos nos dois países), até que em 1915 estas assimilações e mesmo aquelas teorias interseccionistas e sensacionistas se materializam em Portugal num projecto bastante mais arrojado e inovador. É neste ano que em Espanha aparece a ainda tímida *Los Quijotes* (1915-1918) (apesar da importante participação de Cansinos e do jovem Guillermo de Torre) e *España* (1915-1924), dirigida inicialmente por Ortega y Gasset e que desempenhou um papel fundamental na difusão das ideias reformistas da geração de 14. *España* conta ainda com a participação de vários escritores modernistas ou do “98”, como Valle-Inclán (que aí publica a primeira versão de *Lucas de bohemia*) ou Pérez de Ayala, a quem é entregue a secção de teatro, mas os escritores vinculados à vanguarda sucedem-se também em colaborações, como será o caso de Gerardo Diego, António Espina, Gómez

⁴⁴ PESSOA, Fernando, *Páginas Íntimas e de Auto-interpretação*, Edições Ática, Lisboa, s.d., pg. 134.

⁴⁵ D’ALGE, Carlos, *op. cit.*, pg. 29.

⁴⁶ Veja-se, por exemplo, a posição a este respeito de Nuno Júdice no Prefácio a *Portugal Futurista*, em *Portugal Futurista* (Lisboa, 1917), ed. facs., 4ª ed, Lisboa, Contexto, 1990.

de la Serna ou Mauricio Bacarisse que aí publicará em 1920 o importante texto “Afirmaciones futuristas”.

Ao mesmo tempo, em Portugal, com a publicação de *Orpheu*, constitui-se um grupo (e não um movimento, como sucederá no caso do ultraísmo espanhol) de poetas e pintores que, na sua proposta de renovação da vida artística portuguesa, desejo de provocação e cosmopolitismo (mais nas ideias do que nos autores, pois não colaboram estrangeiros nesta revista) trazem à luz também as primeiras composições puramente futuristas (e, portanto, vanguardistas), como a “*Ode triunfal*”, de Álvaro de Campos, “*A cena do ódio*”, de Almada (que, por ter sido incluído no 3º número da revista, não passa da prensa), ou “*Manucure*”, de Sá-Carneiro. Porém, no essencia¹, esta revista não pode ser considerada ainda realmente de vanguarda, constituindo, ao invés, um ponto de convergência entre a vertente simbolista (especialmente a mallarmeana) e a revolta e inconformismo futuristas relativamente a um certo pós-simbolismo academicista, como observa Maria Aliete Galhoz⁴⁷. É apenas assim que se compreende que, ao mesmo tempo que em Sá-Carneiro, muito mais simbolista do que futurista, se encontra em algumas das suas composições (como a citada “*Manucure*”) um hino à Vida e à Matéria, num estilo por vezes provocador e contestatário bem à maneira de Marinetti, Álvaro de Campos seja paradoxalmente definido por Pessoa como “um Walt Whitman com um poeta grego lá dentro”. Pertenciam também ao grupo de *Orpheu* Luís de Montalvor e Ronald de Carvalho, os directores da revista, Fernando Pessoa, Alfredo Pedro Guisado, o jovem António Ferro, e os pintores José Pacheco, Souza Cardoso e Santa Rita. Souza Cardoso, por exemplo, desenvolvia na pintura a técnica cubista e futurista com alguns resultados aclamados no estrangeiro, no mesmo ano em que, enquanto que por cá se realiza a “I Exposição de Humoristas e Modernistas no Porto”, Gómez de La Serna organiza a primeira exposição de arte nova em Madrid, a “Exposición de pintores íntegros”, realizando meses mais tarde a primeira exposição de arte vanguardista, com a participação de pintores como Josef Panckiewitz, Wladyslaw Jahl ou Marjan Paszkiewicz, de tendências também cubistas e expressionistas.

Em 1916, findo o projecto de *Orpheu* e desaparecido Sá-Carneiro, aparecem *Exílio* e *Centauro* em número único e de carácter bem diverso da espanhola *Cervantes*

⁴⁷ GALHOZ, Maria Aliete, “Reapresentação para uma historicidade de Orpheu”, in *Orpheu 2*, Edições Ática, Lisboa, 1976, pg. LVIII.

(1916-1919), fundada por Villaespesa e depois dirigida por Cansinos, que a orienta em direcção ao movimento ultraísta. Cansinos traduz aqui um texto de Max Jacob, a que chama “La novísima literatura francesa, la nueva estética”, cujos novos pressupostos literários fazem par com traduções de outros textos de Apollinaire, Reverdy, Cendrars ou Huidobro, entre outros que a revista faz publicar. É na linha destes literatos que o texto “Orientaciones de la Post-Guerra” aí aparece a repensar o novo papel da Arte nos tempos modernos, com vincado intuito transformador. Mallarmé aparece aí ainda como uma das fontes de novas teorias, a justificar uma vez mais o vínculo simbolista das revistas desta altura, que publicam com insistência os nossos Dantas, Pessanha, Pascoaes, Nobre ou Eugénio de Castro, e cuja ponte com a arte de vanguarda é perfeitamente feita por Cansinos, e já também por Gerardo Diego, que aqui publicará o importante ensaio “*Posibilidades creacionistas*” (1919), fruto visível dos primeiros contactos com a teoria huidobriana. Em Portugal, *Exilio*, sem rigor estético profundo, é uma revista essencialmente poética, cumprindo ainda assim um dos objectivos modernistas ao tentar a renovação da vida portuguesa unicamente através da literatura. Nitidamente de transição, trata-se de uma revista ecléctica (entre decadentismo, modernismo e nacionalismo; e entre nacionalismos opostos como eram o da Renascença e o do Integralismo Lusitano) e um pouco fora de tempo, relativamente ao percurso da vanguarda. Dirigida por Santa Rita e contando com a participação de muitos dos de *Orpheu*, como Pedro de Menezes (Alfredo Pedro Guisado), António Ferro, Fernando Pessoa e Côrtes-Rodrigues, apenas Pessoa, ao publicar nessa revista “Bibliographia – Movimento Sensacionista”, um dos primeiros textos públicos sobre o movimento desde *Orpheu* (e onde aconselha o poeta João Cabral do Nascimento a que “rasgue e queime todas as gramáticas”, a lembrar os postulados futuristas e dadaístas) tenta conciliar o projecto cosmopolita inicial com o carácter nacionalista da revista, base daquele nacionalismo supra-político que desenvolverá alguns anos mais tarde. Na mesma linha ecléctica e ainda com um propósito meramente estético se insere *Centauro*, que, sob a direcção de Luíz de Montalvôr, conta com personalidades diversas como Pessoa, Raul Leal e Pessanha. A revista é, pois, um misto de simbolismo mallarmeano e futurismo, à semelhança de *Orpheu*, mas em que o primeiro é desmedidamente mais pesado que o segundo. São disso significativas as colaborações de Pessanha e Montalvôr (ainda que em “Tentativa de ensaio sobre a decadência” este apresente algumas ideias

esteticamente inovadoras), assim como o facto de os únicos nomes estrangeiros propostos para futuras colaborações serem precisamente os representantes do modernismo espanhol Villaespesa e Valle-Inclán, provando assim a profunda herança simbolista do modernismo português desta altura. Apenas as contribuições poéticas de Raul Leal e de Pessoa, com “A aventura de um Satyro ou a morte de adónis” e “Passos da Cruz”, respectivamente, dão à revista uma individualidade que a sua inserção nas últimas águas finisseculares não poderia de outro modo conferir.

Mas em 1917, enquanto em Espanha continuam a laborar as citadas *Los Quijotes* e *Cervantes*, outra revista vem de novo agitar a intelectualidade portuguesa, depois do interregno representado por *Exílio* e *Centauro* no progressivo afastamento do idealismo da Águia em direcção à estética futurista. É em Novembro desse ano que se publica *Portugal Futurista*, a reagrupar alguns dos órficos numa publicação tão ousada que vê o seu primeiro e único número ser confiscado e apreendido pelas autoridades. Dirigida pelo pintor algarvio Carlos Porfirio, a própria capa da revista anuncia os seus principais colaboradores: Santa Rita, Almada, Souza-Cardoso, o já desaparecido Sá-Carneiro, Pessoa, Raul Leal, o cubista Appollinaire e o dadaísta Cendrars, a sublinhar o retorno ao espírito europeísta de *Orpheu*. É sem dúvida já uma revista de vanguarda e, juntamente com o *Heraldo*, de Faro, conglopera o melhor que da poesia futurista existia em Portugal, comprovando a existência de um verdadeiro movimento futurista português, ao contrário do que sucedeu em Espanha. O texto “Futurismo”, de Marinetti, o “Ultimatum”, de A. Campos, o texto assinado por Almada entre outros sobre os bailados russos em Lisboa e “L’abstraccionisme futuriste” de Raul Leal incluem-se claramente no espírito futurista, que já tinha dado os seus frutos ainda em 1917, mesmo à margem da revista, como foi o caso da sessão futurista no Teatro de República e o “Ultimatum futurista às gerações portuguesas do século XX”, de Almada, o qual formaria com Santa Rita o chamado “Comité Futurista”. Mortos porém, no ano seguinte, Amadeo e Santa Rita e emigrado Almada, o projecto futurista não consegue perdurar.

Sem futurismo, mas a caminho da vanguarda, *Grecia* é fundada em Sevilha em 1918 e trasladada dois anos depois para Madrid, sob a autoridade literária de Ruben Darío. Dirigida por Isaac del Vando Villar e tendo como redactor-chefe Adriano del Valle, *Grecia* encontra em Torre um incansável tradutor e comentador que escreve

textos de simpatia e exultação a vários autores, especialmente do movimento Dada, como Tzara ou Cendrars, mas também ao próprio Cansinos, Picabia, Vicente Huidobro ou Max Jacob. Luís Borges, tendo vivido alguns anos na Suíça e conhecendo bem o movimento dadaísta, traduz várias revistas do género e em 1919 aparece na revista um manifesto intitulado “Ultra – un manifiesto de la juventud literaria”, produzido no ano anterior e subscrito por vários jovens escritores. Estes eram quase todos assistentes à tertúlia literária do Café Colonial presidida por Rafael Cansinos-Asséns, e na qual postulavam a necessidade de una renovação literária e, sob o lema de *ultra*, abraçavam “todas las tendencias sin distinción, con tal que expresen un anhelo nuevo”, assim como, por cá, três anos antes se havia escrito em *Orpheu* que “a arte moderna é a que, maximamente desnacionalizada, acumula em si todas as partes do mundo”. Nascia assim o chamado ultraísmo, a que pertenceram, num primeiro momento, Isaac del Vando-Villar, Guillermo de Torre, Pedro Garfias, Adriano del Valle, José Rivas Panedas, Xavier Bóveda, Gerardo Diego e Jorge Luis Borges, entre outros. Por esta tertúlia, fundada no ano de 1915, e por uma outra – a de Ramón – no café Pombo, fazendo lembrar o que por cá se havia feito no mesmo ano no Martinho da Arcada ou na Brasileira do Chiado, passam figuras de renome mundial que em muito influem na nova arte, como o casal Delaunay que no mesmo ano se instalaria em Vila do Conde para tanto influenciar o nosso Amadeo. Outra dessas figuras é o chileno Huidobro que em 1918 chega a Espanha de uma estância em Paris, onde, desde 1914, ano do seu manifesto “Non serviam”, desenvolvera o seu novíssimo Creacionismo literário, fruto já de um misto de vanguardas europeias, nomeadamente o cubismo, e com que influencia muitos jovens escritores espanhóis, assim como a própria essência doutrinária do Ultraísmo. É ainda em *Grecia* que em 1919 Isaac Vando-Vilar publica “Manifiesto Ultraísta” e ajuda a aproximar os novos poetas (muitos deles vindos das hostes modernistas) num grupo cada vez mais definido.

É nesse ano que *Cosmópolis* (1919-1922) aparece e acolhe pela sua natureza textos mais extensos, muitos dos quais integrarão em 1925 a obra de G. de Torre *Literaturas europeas de vanguardia*, o mesmo que aí publica um importante texto sobre as relações com o movimento Dada, “Literaturas novísimas” (1921), e “El movimiento ultraísta español”, mais uma tentativa de dotar o ultraísmo de uma identidade teórica e prática. Conta com a colaboração de Apollinaire, Reverdy e Huidobro com textos cuja

noção de criação artística anti-mimética é acolhida pelas vanguardas como uma das suas mais sólidas bases, enquanto Gerardo Diego publica textos de apologia às teorias huidobrianas. A salientar o europeísmo dos novos escritores seus colaboradores, está o facto de em 1920 aparecerem alguns desses nomes – como Cansinos, Torre ou Lasso de Vega – nas páginas do nº5 da revista Dada, assim como a substancial participação de autores portugueses (sobretudo vinculados ao romantismo, ao realismo, ao simbolismo e ao saudosismo, mas também de outros nomes menos conhecidos do público espanhol, como Pessanha ou mesmo Sá-Carneiro), e a existência de interessantes artigos sobre o tema da renovação poética no nosso país⁴⁸.

Depois destas revistas, ainda de carácter modernista se bem que gradualmente invadidas pela nova literatura, *Ultra* (1921-1922) é a primeira publicação especificamente de vanguarda, cujo subtítulo – “Revista internacional de vanguardia” – deixa perfeitamente adivinhar. Estando a parte crítica a cargo de Torre, que participa com inúmeros artigos sobre o ultraísmo, verifica-se que Cendrars se assume como uma das maiores influências do novo movimento, pela sua provocação e cosmopolitismo. Ortega publica o seu primeiro texto relacionado com a vanguarda, a bem do seu programa de modernização da cultura espanhola (que culminará em 1925 com a decisiva “Deshumanización del arte”) e em 1921 Borges publica “Anatomía de mi Ultra” e “Proclama”, de 1922, este assinado também por Torre, constituindo no seu conjunto talvez a mais séria tentativa de definir uma poética de grupo e onde são reiterados os principais postulados ultraístas, como a questão da metáfora e dos novos temas em literatura.

Finalmente, a lóneva *Alfar* (1920-1954), não podendo ser considerada uma revista ultraísta nem sequer afecta ao ultraísmo, pois que as contribuições deste autores convivem com naturalidade com as modernistas e mais tarde as do 27 e as surrealistas, marca o fim da época do movimento. É o que se pode ver em 1922, em que Torre, numa auto-entrevista publicada nas páginas da revista (o texto chama-se “Visita del “interviewer ignotus” al autor de *Hélices*”), tenta concluir uma história que só resistiria a morrer nas obras de alguns dos seus poetas e em determinadas tentativas de sistematização da estética da arte nova, como “Salón de artistas ibéricos – Manifiesto”,

⁴⁸ Para uma informação mais detalhada sobre o conteúdo destes artigos, veja-se DELGADO, Antonio Saéz, *Órficos y ultraístas. Portugal y España en el diálogo de las primeras vanguardias literarias (1915-1925)*, Mérida, 2000, pg. 285 e seguintes.

“Nominalismo Super-realista” ou “De Arte”, todas de 1925, e que *Alfar* ainda publicava. A partir daqui, *Reflector* (1920), *Tableros* (1922), *Horizonte* (1922), *Vértices* (1923) e *Tobogán* (1924) – as duas últimas definidas posteriormente por Torre como os epígonos do ultraísmo – são declaradamente produtos da nova estética, por onde continuam a circular bastantes autores estrangeiros e textos teóricos relacionadas com o novo movimento literário, principalmente sob a forma de manifesto, donde se destaca por exemplo “Bengalas” que G. de Torre publica em *Tobogán* em 1924, mas, em geral, já sem o interesse das primeiras publicações.

Na década de 20 aparecem ainda em Portugal *Contemporânea* (1922-1924) e *Athena* (1924-1925) e em Espanha *Revista de Occidente* (1923-1936). A primeira, fundada no ano da última publicação de *Ultra*, revista que representa o momento áureo do ultraísmo, aparece também como a tentativa de atestar a continuidade modernista, se bem que já afastada do espírito do futurismo português. Dirigida por José Pacheco, o seu lançamento foi uma tentativa de reconstruir o grupo de *Orpheu*, mas uma tentativa, na perspectiva de Pessoa, completamente falhada (Pessoa revela essa decepção numa carta a Armando Côrtes-Rodrigues datada de 4 de Agosto de 1923). Ainda assim, Pessoa publica aí um importante texto sobre a nova arte – “António Botto e o ideal estético em Portugal” –, numa revista que cumpre apesar de tudo o seu desejo de cosmopolitismo, mais especificamente de iberismo (que é um resultado de uma certa conciliação com o nacionalismo patente na revista), ao contar, como evidencia detalhadamente A. Sáez Delgado⁴⁹, com a participação, tanto no campo da crítica como no da criação, de vários autores espanhóis, como Gómez de la Serna, Vázquez Díaz ou Adriano del Valle, vinculados ao movimento ultraísta. É já como que um elo de ligação positivamente entre *Orpheu* e a *Presença* e conta com personalidades tão diversas como Teófilo Braga, Pessoa, Raul Leal ou Mário Saa, estes últimos ainda com interessantes intervenções portadoras dos motivos vanguardistas da revolta contra o passado academizado e de uma arte moderna baseada nos valores futuristas da Alegria e da Força, como “A derrocada da técnica” (1922) ou “Mário o inculto” (1922), entre outros.

Estes valores serão reiterados em *Athena* pelos conhecidos artigos de Álvaro de Campos intitulados “Apontamentos para uma estética não-aristotélica”. E é o que de mais interessante esta publicação oferece para a história da recepção das vanguardas

⁴⁹ DELGADO, Antonio Sáez, *op. cit.*, pg.222.

européias em Portugal, pela recuperação que os textos representam de alguns dos postulados mais caros ao Futurismo. Porque, de resto, esta revista, dirigida por Fernando Pessoa e Ruy Vaz e incluindo a colaboração de Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros, Luís de Montalvor, Mário Saa e Raul Leal, entre outros, apresenta o nítido propósito de, passado já o momento forte da vanguarda histórica e do seu afã de recepção da modernidade europeia contemporânea, constituir um espaço de reflexão sobre essa mesma recepção e os caminhos estéticos a que pode conduzir. É essa sobriedade intelectual que se pode verificar no texto de abertura da revista, da autoria de Pessoa, bem como em muitas intervenções que a esse respeito se podem encontrar nas suas páginas, e onde se observa uma revalorização da tradição, especialmente da tradição clássica.

Quanto à madrilenha *Revista de Occidente*, constituirá o principal órgão intelectual da Espanha do seu tempo. Dirigida por Ortega y Gasset, a revista, ilustrada por variadíssimas participações estrangeiras (desde Valéry a Cocteau, Pirandello, Kafka, D.H. Lawrence ou Almada Negreiros, uma das suas principais colaborações gráficas) marca já o ponto de união entre dois momentos distintos de vanguarda: ao lado do creacionista Gerardo Diego, por exemplo, do ultraísta G. de Torre e de um Bacarisse já em busca de uma evolução diferente, encontramos outras colaborações já afastadas do momento ultraísta e em direcção à geração de 27, donde emerge naturalmente a figura de Garcia Lorca. Esta publicação, especialmente pela evolução que se pode observar nas contribuições de algumas importantes personalidades, como Ortega y Gasset ou o pintor Marjan Paszkiewicz, entre outros, marcará gradualmente a viragem da nova arte por opções cada vez mais distantes do primeiro momento vanguardista.

Enfim, como *Alfar* e *Revista de Occidente* são já porventura mais relevante para compreender a estética da geração de 27 do que ultraísmo ou creacionismo, *Athena* parece marcar também já o início de uma nova era modernista, teoricamente mais individualizada do que o que a difusa recepção e experimentação das novidades europeias (com o cuidado, porém, de evitar uma ruptura definitiva com a estética simbolista que as precede) tinha podido oferecer. Mas é também até aí que aquelas influências estrangeiras vão tomando corpo e certa individualidade nas literaturas dos dois países.

3.2. A história interna

O modernismo, em termos gerais, isto é, enquanto grande conglomerador de todas as vanguardas históricas europeias e, portanto, enquanto último ciclo da era moderna, é definido por Bradbury e McFarlane⁵⁰ como uma era de grande auto-consciência estética e não-representativa, afastada do realismo e da representação humana, em direcção ao estilo e à técnica, onde a ciência natural aparece naturalmente como a força intelectual unificadora do mundo moderno. São suas características, segundo os mesmos autores, o internacionalismo, o eclecticismo e a sua consciência de futuro, originando esta última uma tensão entre a sensibilidade moderna e velhas maneiras de sentir, e em que se verifica, por um lado, uma reacção contra a tradição romântica, e, por outro, um desenvolvimento dessa tradição.

É precisamente enquanto reacção que se posicionam as primeiras vanguardas europeias do século XX. O pioneiro Cubismo, por exemplo, retoma o cientifismo e apresenta o idealismo e o espiritualismo anti-positivistas. Esta posição, se concordarmos com Pérez Bazo, que afirma que as vanguardas em geral recusam o idealismo romântico em crise, inclusivamente o que caiu em decadentismo, não pode ser considerada tipicamente de vanguarda (disso se aproveitarão aliás os dadaístas para criticar o movimento), mas sê-lo-ão sem dúvida os postulados de Appollinaire. Este, no seu manifesto de 1913, “Peintres Cubistes”, preconiza para a arte a “superación subjetiva de la objetividad”, como explica Mario de Micheli⁵¹, num subjectivismo não emotivo ou psicológico, mas mental, intelectual. Para os cubistas, a verdade está além do realismo, na redução da Natureza às suas linhas geométricas e leis matemáticas. Ou seja, substitui-se a Natureza pela sua ordem abstracta, representando-se os objectos, não como são vistos, mas como são concebidos mentalmente, com o intuito de criar algo duradouro que constitua uma certeza. É isso que faz, por exemplo, Cézanne ao retomar a medida absoluta da pintura antiga, convertendo a Natureza, através daquilo a que depois se chamou *platonismo cubista*, num objecto durável. Ora, esta procura de

⁵⁰ BRADBURY, Malcolm, McFARLANE, James, *op. cit.*, pg. 25.

⁵¹ MICHELI, Maro, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza Forma, trad. Angel Sánchez Gijón, tit. orig. *La vanguardia artistica de Novecento*, Madrid, 1992, pg. 198.

intensificar a realidade em vez de a imitar ou substituir, e que corresponde ao profundo e unânime repúdio pela *mimesis* por parte das vanguardas, é, se lhe retirarmos o certo transcendentalismo cubista, perfeitamente partilhado e intensificado pelo movimento abstraccionista. Este, herdando os meios e os modos figurativos do cubismo, propõe mesmo uma realidade que não a natural, baseando-se para isso na “pura sensibilidade plástica”, que deve por si só justificar a Arte. Já o Futurismo, cuja modernolatria (materializada na ênfase da beleza da velocidade, da tecnologia e da expressão do movimento, afinal as grandes bandeiras futuristas) não pode de todo ser confundida com qualquer abordagem mimética, é a consideração em conjunto de dois conceitos de cosmovisão – o mecanístico e o intuitivo – que, no século XIX, sempre andaram separados. Marinetti procede pois, segundo Micheli, à “motorización del decadentismo”⁵², aproveitando deste o que contra o positivismo se possa arremessar, nomeadamente a fuga de uma sociedade irremediavelmente perdida, ao contrário do pressuposto positivista de a transformar, aproveitando para isso Nietzsche, o pensador da modernidade. Finalmente, o movimento Dada aparece em plena I Grande Guerra como o extremo da revolta modernista. O seu nihilismo, mais uma vez fundado no filósofo alemão, é de tal ordem que acaba por negar tudo: o passado, a arte, a poesia, a razão e até os outros movimentos modernistas, que considera serem novos pontos de cristalização do pensamento e, portanto, sucedâneos do que deve ser destruído. E a maior importância que dá ao gesto do que à obra é um sintoma do retorno da primazia da vida sobre a estética. Em síntese, todos estes *ismos* convergem, na estética modernista, para uma nova posição face à realidade, donde a desconstrução da linguagem, que é atacada não só por ser uma convenção, mas porque se tornou obsoleta e imitativa de um mundo real decadente. E se, como afirma Fernando Guimarães, “A tradição greco-medieval trouxe para a arte o sentido de imitação, da *mimese*, porque a realidade ou o mundo equivaliam a uma ordem racional, inteligível”⁵³, agora que essa mesma razão perde importância ou é posta em causa (como acontece cabalmente com a racionalidade kantiana), a imitação deixa de ser justificável. A questão põe-se agora em termos de uma nova abordagem da realidade, que esteja de acordo com o propósito de

⁵² *Idem, op. cit.*, pg. 63.

⁵³ GUIMARÃES, Fernando, *op. cit.*, pg. 35.

fazer acompanhar o rápido desenvolvimento tecnológico de um pensamento artístico igualmente avançado.

Ora, particularmente no caso peninsular, diz-nos A. Sáez Delgado que também “los jóvenes órficos y ultraístas (...) se preocupan por reproducir una nueva sensibilidad, acorde a las inéditas relaciones establecidas entre sujeto y la realidad que le toca vivir, dominada por el desarrollo técnico, social y económico.”⁵⁴ Para isso, e porque esses mesmos jovens, conscientes da sua situação de periferia e atraso relativamente à Europa desenvolvida, são movidos por um profundo desejo de europeísmo, hão-de preocupar-se em assimilar o que de aproveitável lhes vai chegando, ou seja, muitos dos postulados atrás expostos. Recordem-se aqui, a esse propósito, os princípios teóricos da teoria ultraísta, como foram apresentados pelo próprio Jorge Luís Borges em 1921 na revista de Buenos Aires *Nosotros*:

“1.º Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora.

2.º Tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles.

3.º Abolición de los trabajos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación. Las prédicas y la nebulosidad rebuscada.

4.º Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensacha de ese modo su facultad de sugerencia.”⁵⁵

Por estas palavras se pode desde logo observar que o impulso cosmopolita dos ultraístas acaba por resultar numa importação mais ou menos indiscriminada de diferentes propósitos vanguardistas, o que tem levado a crítica actual a apontar quase unanimemente ao movimento justamente esse desprovemento de ideias próprias, de que um dos sinais mais visíveis foi a recorrência a formas poéticas híbridas e díspares. Trata-se, pois, e à semelhança do que sucedera com o Expressionismo, pouco mais do que um esforço renovador sem determinação teórica concreta, tal a importação indiscriminada de influências estrangeiras a que procedeu. Até a coexistência entre o antigo e o novo é elevada pelo próprio Borges, no mesmo texto, à situação de norma.

O primeiro e o quarto pontos supracitados são claramente de importação cubista, no que respeita àquela “síntesis de dos imágenes” (que no caso português se

⁵⁴ DELGADO, António Sáez, *op. cit.*, pg. 19.

⁵⁵ *Apud.* OLMEDO, Andrés Soría, *op. cit.*, pg. 85.

metamorfoseou em *intersección* na conhecida teoria pessoana), e que é na prática a justaposição e multiplicação de metáforas pouco relacionadas, imaginadas, anti-miméticas e baseadas na aproximação arbitrária de realidades o mais díspares possível, como bem observou John Crispin ao estudar as relações entre Cubismo, Futurismo e vanguarda espanhola⁵⁶. G. de Torre, porventura o mais radical dos ultraístas, sublinha ainda mais o carácter central da metáfora na poesia do movimento ao conceber dois tipos de realidades distintos – a realidade natural (que corresponde à verdade lógica) e a realidade artística (correspondente à verdade estética) – de outro modo inconciliáveis. É um tratamento da realidade aliás semelhante ao do interseccionismo pessoano, se recordarmos que a sua *imagem do real*, que vive na memória, a ideação do autor, é também resultado da junção entre duas realidades, na tentativa de dessubjectivizar os estados de alma: paisagem real (composta por sensações externas) e paisagem imaginada (composta por sensações internas). De igual modo, a exploração da metáfora evolui, no ultraísmo, para a concepção de imagem – a imagem lírica – que, segundo Revenga⁵⁷, é a base da originalidade e plasticidade ultraístas, ao mesmo tempo que constitui uma ruptura com a expressão racional vigente. Ora, esta oposição que em ambos os casos se pode verificar entre realidade e arte é já em si a antítese do conceito clássico de *mimese*, que também os cubistas se preocuparam em destruir, uma vez que para eles a literatura não deve reproduzir a vida. G. de Torre, por exemplo, vai ainda mais longe ao miscigenar na teoria ultraísta elementos do Futurismo (como a importância dada aos temas da técnica e das máquinas) – e para que também apontam os segundo e terceiro pontos aqui transcritos do texto borgiano – com o anarquismo Dada. Os resultados poéticos são os que apresenta Aullón de Haro: desintegração gráfico-espacial do texto (que se justifica na dissolução das fronteiras entre as artes, apregoada pelos futuristas, e toma a forma de caligramas e ausência de pontuação), tratamento de jogo e humor numa clara abordagem lúdica e infantil, hermetismo, primitivismo e representação da cidade moderna industrializada⁵⁸. Mais esquemático e sintético do que o que aqui se acabou de dizer terá sido Pérez Bazo ao subdividir as contribuições cubistas e futuristas para o ultraísmo precisamente entre formais, onde

⁵⁶ Vide CRISPIN, John, *La estética de las generaciones de 1925*, Pre-Textos – Vanderbilt University, Valencia, 2002.

⁵⁷ REVENGA, Javier Díez, *op. cit.*, pg. 16.

⁵⁸ Vide HARO, Pedro Aullón de, *op. cit.*

destaca o tratamento espacial do poema, e semântico-temáticas, no que se refere à inclusão de maquinismos e à representação plástica ou conceptualização descritiva das formas geométricas. É ainda o mesmo crítico que, apercebendo-se da defesa ultraísta de certos postulados teóricos, como, por exemplo, aquela “sugerencia” borgiana, chama a atenção para a convivência destas com certas reminiscências do passado, nomeadamente do Simbolismo ou até mesmo do período barroco. Trata-se, na verdade, “del entrecruzamiento del language de naturaleza simbolista y el de vanguardia hasta la sustitución progresiva y eliminación del léxico de la vieja estética”⁵⁹, numa síntese semelhante àquela de que se ocuparão também em Portugal os de *Orpheu*. São provas dessa herança do Simbolismo a opção ultraísta pelo versolibrismo, a recusa da rima e a subordinação (mallarmeana) do ritmo à ideia (embora sem transcendentalidade), a sugestividade das imagens utilizadas (ainda que sintética e assintacticamente, à maneira das “palavras em liberdade” dos futuristas), o intelectualismo formalista, o poema em prosa ou a incorporação do exoticismo do modernismo espanhol (relacionável, por exemplo, com a importação de vocábulos estrangeiros e de áreas estranhas à literatura, a que o internacionalismo e modernolatria vanguardistas obrigam), ou mesmo certo antirrealismo, cuja base simbolista nem o próprio Marinetti terá conseguido eliminar com sucesso. Tudo isto, contrabalançado com o antissentimentalismo, a recusa do passado (principalmente a rectidão dos clássicos, a exaltação romântica e o naturalismo), o anticonfessionalismo e a ruptura das formas retóricas tradicionais, afinal já características das vanguardas europeias, mostra bem o carácter eclético do Ultraísmo que se tem vindo a mostrar e o consequente entrave que tal constitui para que se possa falar de uma verdadeira originalidade ultraísta, ou sequer da sua plena incorporação da vanguarda. Diversa foi, como sabemos, esta incorporação no nosso país, nomeadamente no que respeita ao Futurismo que, entre nós constituído movimento, apresentou produtos tão genuínos como A. Campos ou Almada. De facto, crendo em A. Quadros, o futurismo português vai até mais longe do que o italiano, porque é:

“um futurismo mais profundo e reflexivo (...), que, pelo génio dos seus intervenientes, consegue enriquecer as intuições dos iniciadores italianos, acrescentando-lhes o que patentemente lhes

⁵⁹BAZO, Javier Perez, *op. cit.*, pg. 140.

faltava: a adunação a uma visão, já não apenas dinâmica e prospectiva, mas ainda teleológica e recuperativa de valores antropológicos e espirituais esquecidos, perdidos ou transviados”⁶⁰.

Assim, Almada, que, apercebendo-se de que o ultimato dos futuristas não provoca grandes reacções no nosso país, opta pela via pessoal do mito, recorrendo ao arquetípico e à ingenuidade (sábua), o que é afinal o seu aproveitamento do “infinito do possível” que a ruptura caótica futurista possibilita. Na verdade, o poeta aproveita a profunda negação do passado, a recusa da racionalização e do dogma trazidos pelo Futurismo, mas usa-os com propósitos diferentes, alguns deles até antitéticos das teses futuristas, como a procura de um cânone imutável e transcendente ao Homem, ou a universalidade divina ou sagrada, por vias do pensamento grego e da reinterpretação dos seus mitos. Do mesmo modo, Campos, apesar de, como refere Júdice⁶¹ a respeito do seu Ultimato, beber no futurismo italiano quando rejeita o psiquismo contemporâneo, o subjectivismo, a personalidade e a individualidade, assim como quando baseia a sua ruptura com a retórica e sentimento do classicismo e romantismo na ideia de Força, em vez da tradicional Beleza, fá-lo porventura com maior profundidade do que os futuristas, já que o que lhe interessa é a multiplicidade de sensações daí adveniente e, portanto, uma *teoria da sensação* de cariz algo mais excêntrico.

De notáveis e interessantíssimas semelhanças com o Sensacionismo ali emergente, é uma outra teoria, de origem hispânica, dotada de indiscutível originalidade e que se conta entre as influências do movimento ultraísta, que não se esgotam nas estéticas europeias de vanguarda, nomeadamente o futurismo. Falamos do Creacionismo, movimento que deixará marcas indeléveis na criação e evolução do Ultraísmo (por muito que Torre se tenha esforçado por negá-lo), atraindo desde logo a admiração de alguns dos jovens escritores espanhóis, donde se destacam Juan Larrea e Gerardo Diego. A designação de “creacionismo”, que vem precisamente da etimologia da palavra *poeta*, do grego *fazedor*, *criador*, encontra primeiro esboço de teorização no manifesto de Huidobro “Non serviam” de 1914, em que o poeta afirma provocadoramente “No he de ser tu escravo, madre Natura, seré tu amo.” Ora esta afirmação é um eco perfeito das teorias cubistas (que o chileno conhecia bem, pois havia estado em Paris e contactado directamente com Max Jacob ou Pierre Reverdy), se

⁶⁰ QUADROS, António, *op. cit.*, pg. 283.

⁶¹ JÚDICE, Nuno, Prefácio a *Portugal Futurista*, pg. XXXIV/XXXV.

a compararmos, como fez René de Costa, com o que um ano antes havia declarado Apollinaire: “[Permitimos] que los jardineros tengan menos respecto por la naturaleza que los artistas. Ya es tiempo de sermos nosotros los amos.”⁶². O aspecto da criação original e anti-mimética é, pois, nuclear na estética creacionista. Nesse sentido, aplica-se a técnica cubista da justaposição de elementos díspares, que, no seu próprio processo associativo – processo esse que não é senão justamente aquela metáfora de justapostos que os ultraístas aproveitarão mais tarde –, geram novas e ignoradas similitudes. Daí também o reaproveitamento a que ambos os movimentos procedem de Góngora e da tradição barroca, nomeadamente as suas técnicas da sugestão, da surpresa e os seus engenhos. Porém, ainda que o ultraísmo aproveite do creacionismo aquele desequilíbrio cubista entre mundo real e imagem, este vai mais além na questão da criação original. Larrea, como Huidobro, mostra a este respeito uma concepção quase romântica da originalidade, pois defende que o artista deve buscar a singularidade apenas por via da sua individualidade e da sua reconstrução imaginativa do real. E é através do distanciamento e da desfamiliarização (inclusivamente desfamiliarização da modernidade, impensável para os ultraístas, embebidos de futurismo) que o poeta deve buscar essa visão integral e representá-la segundo todos os sentidos corporais, e não unicamente o visual, como pretendiam os ultraístas. O processo pelo qual tudo isto se processa foi já bem estudado e esquematizado por vários críticos, como é o caso de José Luís Bernal Salgado⁶³. Em suma, as características do movimento creacionista, devedor como se viu das teorias cubistas, mas também do cruzamento entre a precedência de Darío, a influência de Whitman, Futurismo e Dada, podem resumir-se, como fez de Haro em: ruptura violenta com pensamento e retórica artística herdados; conteúdo doutrinal inovador; teoria programática relacionada com outras áreas da Arte e cultura; consecução literária dos seus programas; capacidade de persuasão internacional. Não obstante a tensão que se verificou com os ultraístas, especialmente por volta de 1920 com os ataques mútuos entre Torre e Huidobro, a verdade é que a partir daí e à medida que estes perdem gradualmente influência, recomeçam progressivamente a convergir no movimento creacionista, cuja assimilação dos principais postulados vanguardistas adquiriu efectivamente mais consistência e produziu efeitos mais duradouros.

⁶² COSTA, René de, *Vicente Huidobro – Poesia y Poética (1911-1948)*, Alianza Editorial, Madrid, 1996, pg. 27.

⁶³ SALGADO, José Luís Bernal, *Poesía Creacionista*, in Javier Pérez Bazo, *op. cit.*, pg. 176.

Muitas destas tendências vanguardistas que estão na origem do movimento creacionista repercutem-se também em Portugal, não se esgotando de todo no nosso movimento futurista ou no espírito mais excêntrico de algumas das figuras desta época. Por isso, no que respeita à originalidade da assimilação e doutrinação vanguardista, o movimento de Huidobro é em muitos aspectos comparável ao Sensacionismo pessoano.

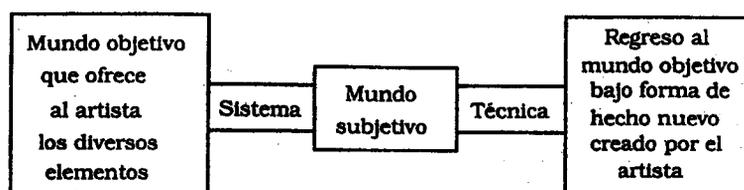
São normalmente apontados, como indicou o próprio Fernando Pessoa, três estágios do movimento sensacionista. O Paulismo é o Sensacionismo a uma dimensão e é a sequência das imagens, ou melhor, dos estados de alma, das *sensações*, em linha direita, tal como aparecem na consciência do poeta, mas sem ligação lógica entre elas. Esta alogicidade é já tipicamente vanguardista, porque corresponde à ruptura com a racionalidade vigente, mas é-o também o propósito paulista de ultrapassar a realidade, para quem não é senão um mero ponto de partida, ainda que para isso se baseie nos conceitos simbolistas do sonho e do vago. O Interseccionismo é o Sensacionismo a duas dimensões e consiste, como vimos, não já na sequência, mas na intersecção entre duas paisagens, em que uma é exterior e outra interior – a sensação. É, pois um misto de subjectivo e objectivo (e não apenas subjectivo, como era apanágio simbolista), cujo resultado – a “dessubjectivação” – não é senão uma tentativa de exprimir a dupla face dos seres e das coisas. Ora, não sendo exclusivamente objectivo nem exclusivamente subjectivo, o poeta interseccionista acaba por pegar em simultâneo em duas das mais vincadas rupturas vanguardistas: a negação da imitação da realidade (tão cara a Huidobro) e a recusa da centralidade do sujeito. Vai, pois, mais além do Paulismo porque aqui o poeta não é apenas um visionário, mas um criador, que justapõe duas realidades diferentes para criar uma nova. Finalmente, o Sensacionismo a três dimensões é aquele a que Teresa Rita Lopes chama o *integral*⁶⁴, e que só no drama heteronímico se realizará completamente. Neste, explica-nos a mesma autora, a despersonalização (que é a objectivização do eu) encontra a sua plenitude ao ir ao encontro da multiplicidade de sensações oferecida pela vida moderna, que, à maneira futurista, integra, em vez de rejeitar. Assim, para além de devedor do cubismo literário na medida em que decompõe a sensação nos seus elementos constituintes, o Sensacionismo, no seu todo, bebe também claramente no Futurismo, de que retira “a

⁶⁴ LOPES, Maria Teresa Rita, *Fernando Pessoa et le drame symboliste: heritage et creation*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1985, pg. 154.

atitude enérgica, vibrante, cheia de admiração pela Vida, pela Matéria e pela Força, que tem lá por fora representantes com Verhaeren, Marinetti, a Condessa de Noailles e Kipling⁶⁵, como referiu o próprio Pessoa. É sabido que Pessoa desconfia do movimento de Marinetti, o que aliás o impede de lhe aderir verdadeiramente. Ao invés, faz questão de lhe apontar a sua falta de individualidade e transcendentalidade, a sua preconizada abolição dos géneros e o repúdio cego da tradição cultural, criticando-lhe afinal aquilo de que também G. de Torre se aperceberá a partir de 1924/25: a confusão dos elementos da Beleza com a própria Beleza. Por isso, aquele dinamismo e vitalismo sensacionistas, aliados mesmo a certo antipassadismo (porém com aproximações frequentes ao Simbolismo, mesmo que Pessoa o negasse frequentemente, e de cujo estudo se ocupou Teresa Rita Lopes⁶⁶) e à libertação da palavra, longe de uma função meramente imitativa, têm o único fim de abrir novos caminhos à poesia, usando os propósitos futuristas apenas enquanto atitude e não enquanto estilo. Recuperemos, a propósito do intuito criador aqui subjacente e da forma como tal deve ocorrer, os três princípios do movimento sensacionista, tal como são expostos por Anna Hatherly:

- “1. Todo o objecto é uma sensação nossa.
2. Toda a arte é a conversão duma sensação em objecto.
3. Portanto, toda a arte é a conversão duma sensação numa outra sensação.”⁶⁷

Ora este programa encontra notável paralelo com a concepção creacionista da criação poética, como a esquematizou Huidobro em 1921 no seu manifesto “La Ceación Pura”⁶⁸:



⁶⁵ PESSOA, Fernando, *Páginas Íntimas e de Auto-interpretación*, pg. 126.

⁶⁶ LOPES, Maria Teresa Rita, *op. cit.*

⁶⁷ HATHERLY, Anna, *op. cit.*, pg. 77.

⁶⁸ In COSTA, René, *op. cit.*, pg. 91.

Verifica-se que ambas as teorias baseiam o seu conceito de criação na devolução à natureza de um feito novo, ou seja, naquela intensificação (e não mera imitação) da realidade que já aqui referimos ser apanágio da arte de vanguarda, em cujo processo de transformação o poeta é naturalmente o mediador, assumindo a total responsabilidade de criar. Quanto à técnica por meio da qual esta criação se processará, ainda que recuse a imitação e o descritivismo, deve ser análoga à usada pela natureza, porque a natureza cria perfeitamente. “Hacer un POEMA como la naturaleza hace un árbol”⁶⁹ é o lema creacionista, sendo que o poeta, deificado, buscará na Natureza apenas as suas leis construtivas, à semelhança do que defendia também Pessoa: “...a arte é supremamente construção e (...) logra visualizar e criar todos organizados cujos componentes se enquadrem de uma maneira vital nos seus lugares respectivos; o grande princípio enunciado por Aristóteles de que um poema era um “animal”⁷⁰. Objectividade, preocupação estética e formal, intelectualização de processos, antissentimentalidade, anti-mimesis e consideração da criatividade como um todo são características que saltam à vista nas duas poéticas.

Assim, em síntese, o cômputo geral das vanguardas ibéricas, considerando agora, quer Creacionismo e Ultraísmo, quer Sensacionismo e Futurismo português (estes últimos incluídos mais tarde por Régio na designação genérica de Modernismo português), partilham efectivamente, salvo algumas distintivas singularidades de assimilação e doutrinação, as principais directrizes dos movimentos europeus que, no princípio do séc. XX, exprimem uma nova concepção artística, realmente diversa da finissecular, ainda dominada pela retórica romântico-simbolista e naturalista. É certo que o facto desta assimilação se ter processado tardiamente, fruto da situação de periferia da península, pode estar na origem daquele carácter ecléctico aqui observado, quer relativamente às vanguardas europeias, quer no que se refere à síntese com a estética simbolista precedente. Porém, se formos da opinião de Carlos D’Alge⁷¹, que aponta como principais princípios da nova arte a bidimensionalidade, a interpenetração de planos, o simultaneísmo e, acima de tudo, uma nova relação entre linguagem e realidade, essencialmente anti-mimética, fácil se tornará constatar que a sua observância transversal nas estéticas vanguardistas ibéricas não pode senão encontrar precedentes

⁶⁹ In COSTA, René, *op. cit.*, pg. 149.

⁷⁰ Apud. GALHOZ, Maria Aliete, *Introdução a Orpheu*, pg. XXIV.

⁷¹ D’ALGE, Carlos, *op. cit.*, pg. 97.

européus. E no mesmo sentido parece concluir a crítica espanhola actual, nomeadamente Pérez Bazo, que, a respeito da situação no seu país refere que:

“...se incorporó a la Vanguardia con retraso en relación a los demás países europeos de su entorno (...), lo qual no impidió, sin embargo, que se hicieran compatibles la influencia foránea con componentes asentados con solidez en la propia tradición “clasicista” española, que se sumará a la vanguardia internacional con el Creacionismo, el Ultraísmo y una modalidad surrealista.”⁷²

O modo, porém, como as vanguardas farão coexistir com os seus propósitos mais revolucionários aquela “tradición “clasicista””, se é que de facto coexistirão, é problema cuja solução não pode ignorar uma análise detalhada dos programas idealizados e produzidos pelos próprios protagonistas dos destinos literários desta época.

⁷² BAZO, Javier Pérez, *La vanguardia como categoría periodológica*, in BAZO, Javier Pérez, *op. cit.*, pg. 27.

2ª PARTE – ANÁLISE DO *CORPUS*

1. INTRODUÇÃO

Integram o *corpus* do presente trabalho os textos ensaísticos de reflexão programática (manifestos, proclamações, artigos, ...) em português e castelhano que, produzidos durante o período de primeira vanguarda literária de sensivelmente entre 1912 e 1925, focam directa ou indirectamente a problemática do “velho” e do “novo” nas poéticas de cada literatura nacional. Excluídos ficam desde logo, quer os textos e obras de carácter literário (de muito menor abundância e relevância no respeitante a este tema), quer os diversos textos doutrinários produzidos sobre o tema nos âmbitos galego e, sobretudo, catalão, cujo interesse e especificidade linguística mereceriam sem dúvida um estudo à parte.

Não obstante esta delimitação linguístico-geográfica, e dada a conhecida proliferação deste tipo de produções naqueles anos, aliás bem característica dos movimentos em questão, impôs-se a premente necessidade de proceder a uma selecção dos mais representativos, selecção essa que assentou em critérios de relevância temática e baseou-se evidentemente numa cuidadosa consulta dos textos disponíveis. Ou seja, longe se assumir como um *corpus* exaustivo do conjunto geral dos textos existentes sobre o tema em estudo, baseia-se a sua composição unicamente no critério da representatividade das produções que o integram, de que se assume, aliás, inteira responsabilidade.

Ora, constitui um facto evidente e bem observado por variados críticos a opção e talvez até a preferência vanguardista pelo género ensaísta ou programático, numa radicalização até então desconhecida. Um deles, Pedro Aullón de Haro, é a esse respeito claro:

“Nunca hasta esse momento había tenido lugar semejante grado de rápida elaboración agresiva e singularizado conceptualismo teórico-poético de la Literatura y el Arte. De este modo es como la Teoria adquiere nuevas caracterizaciones frente a su objecto y produce (...) la propia

autonomía poetológica en relación a dicho objecto e incluso, paradójicamente, el distanciamiento e sobreposición al mismo.”⁷³

Esta sobreposição da *téchne* à *praxis* apresenta sérias dificuldades à investigação do seu carácter, uma vez que levanta a possibilidade de o género ensaístico, pela centralidade que ocupa na estética vanguardista, se transformar ele próprio em objecto literário, pondo assim em causa a suposta objectividade intelectual que em princípio caracterizaria estas produções, em favor de determinado pendor estético-literário. Nesse caso, as escassas tentativas ainda hoje persistentes de diminuir o valor estético das vanguardas, baseando-se para isso no argumento da escassez ou incipiência da sua literatura, tenderiam forçosamente a cair por terra, face a esta mudança de paradigma.

Seja como for, e evitando para já especulações deste género, estes textos programáticos, por se destinarem na sua maioria à provocação imediata e à publicação em série, dependentes ou não de um meio jornalístico em que se incluam, não correspondem a ensaios estéticos aprofundados sobre determinados temas, mas são geralmente textos curtos, sintéticos, densos, por vezes violentos e teoricamente imprecisos, e cuja forma privilegiada é o manifesto. Mas verifica-se também a recorrência dos poetas vanguardistas a muitos outros géneros, e que o presente *corpus* também integra, como o panfleto, a proclamação, o ultimato, etc, cuja diversa natureza (em consonância com objectivos e circunstâncias também diversos) exige uma abordagem e interpretação igualmente distintas.

O primeiro critério a ter em consideração é o da intenção inicial que está na base da produção do texto em questão. Ainda que com o objectivo comum de apresentar uma proposta de modificação da ideologia burguesa assente no pressuposto da caducidade da produção artística vigente, um texto que se destina desde o seu início a ser publicado obedece a linhas orientadoras necessariamente diferentes daquele que nunca teve nos seus planos sair da esfera privada do seu autor, até porque muitos destes são textos inacabados (de que o facto de alguns não terem sequer sido dactilografados é uma prova cabal), imprecisos e que só poderão fazer algum sentido dentro de universos textuais ou ideológicos mais vastos. E mesmo dentro do grupo dos que foram publicados há a

⁷³ HARO, Pedro Aullón de, *op. cit.*, pg. 31.

considerar os termos em que tal publicação se executou: por exemplo, o ultimato lido por Almada na conferência futurista de 1917 é claramente distinto do “Manifesto Anti-Dantas” que publicara em 1915, ainda que ambas as produções tenham sido produzidas pelo mesmo autor e sensivelmente dentro da mesma linha de pensamento. Assim, porque todas estas diferenças de carácter terão o seu devido peso sobre a interpretação e aferição de relevância aquando da sua análise, importa estabelecer desde já uma classificação tipológica, não só entre textos publicados em vida do autor e textos publicados *a posteriori*, mas também, dentro do grupo dos primeiros, ter em atenção a categoria em que cada autor os incluiu.

Manifestos: dos textos classificados pelos próprios autores, estes são os mais recorrentes nos poetas vanguardistas, correspondendo a uma importação directa e deliberada de um tipo de textos já antes bastante utilizado pelas vanguardas europeias (cuja actuação, não o esqueçamos, funciona para as vanguardas ibéricas como a legitimação da sua existência), ainda que, como refere Jaime Birhuela⁷⁴, essa importação não seja na maioria dos casos ortodoxa ou integral, mas sofra importantes transformações funcionais ou significativas. Por isso mesmo, o manifesto é um meio ideal para ser utilizado na demarcação e identificação dos grupos vanguardistas, uma vez que, tratando-se de um texto curto e normalmente com bastantes exortações e provocações, facilita a fácil e rápida leitura, ao mesmo tempo que chama facilmente a atenção. Incluem-se neste corpus os seguintes manifestos: “Manifesto Anti-Dantas”, Almada Negreiros (1915); “Manifesto do Sensacionismo”(1915/1916), Fernando Pessoa; “Manifesto da Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso” (1916), Almada Negreiros; “Manifesto Ultraísta” (1919), I. Vando-Villar; “Manifesto” (1924), Eugenio d’Ors; e “Manifesto del Ultra” (s/d), de J. Sureda e outros.

Proclamações: na mesma linha do manifesto, a proclamação cumpre os mesmos objectivos que aquele, se bem que por vezes de uma forma muito mais violenta (ou, pelo menos, exclamativa) e metafórica, como é o caso, por exemplo, da “Proclama futurista a los españoles” (1910), de G. de la Serna. Curiosamente, esta classificação é apenas encontrada em uma outra produção em língua castelhana, para além da já citada: “Proclama” (1922).

⁷⁴ BIRHUEGA, Jaime, *Manifestos, Proclamas, Panfletos y textos doctrinales, Las vanguardias artísticas en España (1910-1931)*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1979, pg. 75.

Ultimatos: é o terceiro tipo de textos de clara importação estrangeira, e cuja própria designação, de origem bélica⁷⁵, deixa bem antever o seu carácter violento. A diferença reside agora em que muitos destes textos foram destinados principalmente à leitura pública, à semelhança do que acontece com “Comício dos «Novos» no Chiado Terrasse” (1921), de Almada Negreiros, o que os dota em muitos casos de uma carga retórica mais pesada do que nos anteriores, tornando-os em geral um pouco mais extensos, mas também mais ricos em termos argumentativos. Eis os ultimatos aqui a considerar: “Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX” (1917); e “Ultimatum” (1917), de Álvaro de Campos

Textos não publicados em vida do autor: dentro deste grupo incluem-se todos os textos da autoria de Fernando Pessoa aqui considerados, à excepção de “A Nova Poesia Portuguesa” (1912) e “Apontamentos para uma estética não-aristotélica I e II” (1924), de Álvaro de Campos. A enorme actividade literária e o conhecido perfeccionismo deste escritor levaram a que, depois da sua morte, se encontrassem grandes quantidades de produções que nunca chegaram a ver a luz da publicação. Muitas delas correspondem meramente a simples notas manuscritas, rascunhos, textos inacabados ou parágrafos rasurados de difícil decifração. Contudo, se bem que muitos deles apenas adquiram pleno sentido quando integrados num ambiente significante mais vasto, a verdade é que, porque despojados em geral de quaisquer artifícios retóricos que lhes turvem o valor intelectual, constituem riquíssima fonte de material teórico de análise obrigatória, principalmente se tivermos em conta a grande influência que Pessoa exerceu sobre os destinos da vanguarda portuguesa.

Outros textos doutrinários: a grande maioria dos textos deste *corpus* não comporta em si qualquer classificação tipológica (pelo que não deve aqui ser arbitrariamente integrada numa determinada tipologia), mas é em geral nomeada de acordo com o seu teor teórico-programático, seguindo, porém, em regra, as características dos tipos de textos acima apresentados, já que os seus objectivos não diferem realmente daqueles. Existem casos, no entanto, nomeadamente no que se refere ao espólio pessoano, em que, por morte prematura do autor ou simples recusa da

⁷⁵ Em A.A.V.V, *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, Ed. Verbo, Lisboa, 1976, vol. 18, pg. 401, pode ler-se a seguinte definição da palavra “ultimato”: “Ameaça de uso da força ou de tomada de atitude desfavorável de um Estado contra outro, no caso de este não satisfazer certas exigências que o primeiro lhe impõe, para defesa dos seus direitos.”

publicação dos textos durante a sua vida, o título é inexistente. Esses casos serão aqui intitulados de acordo com as primeiras palavras constantes em cada texto, para mais fácil identificação. Também quanto ao universo epistolar, e ainda que se tenha o mais possível evitado incursões nesse campo, por se considerar bastante vasto e problemático relativamente ao tema que nos ocupa, casos há de correspondência em que se verifica um carácter excepcionalmente doutrinário, e em que a classificação de carta é por vezes dada pelo autor apenas para justificar o uso de expressões mais familiares e em consequência uma maior fluidez de discurso. Isto permite um tipo de comunicação mais pessoal e de certo modo mais próximo do interlocutor, também ele muitas vezes hipotético. Não podiam, por isso, deixar de ser aqui também considerados esses casos que se nos assemelham de extrema importância, nomeadamente “Carta de Álvaro de Campos ao «Diário de Notícias»”(1915), “Carta de J. de Almada Negreiros” (1921) e “Carta relativamente aberta à S.N.B.A, Leitão de Barros” (1923), assim como o caso curioso do texto pessoano “Quanto ao caso de Nietzsche...”(1915?), que, não sendo explicitamente uma carta (não tem esse título nem é acompanhada de remetente), o facto é que o é pelo menos aparentemente, uma vez que lhe segue a estrutura típica e se dirige directamente a uma 2ª pessoa.

Por outro lado, no que respeita à necessidade de delimitação temporal do nosso *corpus*, a opção aqui patente de o balizar entre os anos de 1912 e 1925 corresponde à tentativa de acompanhar todo o processo evolutivo do modernismo português, ultraísmo e creacionismo em toda a sua existência, passando pela sua génese, auge e declínio, sublinhando o carácter, não só sincrónico, mas diacrónico deste estudo. E não se pode de facto falar de nenhum destes movimentos pelo menos até 1912, ano em que, exceptuando uns escritos iniciáticos de um Pessoa dissidente dos saudosistas d’ *A Águia*, ou a curiosidade cosmopolita e reformadora de G. de la Serna, muito pouco se pode apontar de realmente novo às literaturas ibéricas: Almada vai nos seus tenros 19 anos e, para além do seu já moderno trabalho nas Artes plásticas, não apresenta ainda incursões no campo literário; Sá-Carneiro apenas nesse ano, em que escreve a peça *Amizade*, começa a travar amizade com muitos dos que mais tarde integrarão o grupo de *Orpheu*; enquanto que, em Espanha, ultraísmo e creacionismo são ainda realidades distantes, mesmo para os que já põem em causa a hegemonia modernista. Isto não invalida porém, que se possam encontrar testemunhos, que, não se incluindo

rigorosamente nestes limites temporais, possam, pelo seu conteúdo excepcionalmente relevante (nomeadamente no que se refere ao seu carácter fundacional), constituir também parte deste *corpus*. Pelo contrário, é até essencial que eles sejam tomados em consideração, na medida em que um fenómeno literário raramente se submete a datas exactas de nascimento ou de morte, e pode sempre apontar-se um período mais alargado de influência que nos pode auxiliar na averiguação da sua natureza. Do grupo de textos de carácter fundacional dos movimentos de vanguarda fazem parte “El concepto de la nueva literatura”, (1909); “Proclama Futurista a los Españoles” (1910); e “Una palabra apenas”, (1911), todos de R. Gómez de La Serna; e “A Nova Poesia portuguesa”, de Fernando Pessoa (1912).

Quanto ao primeiro texto (que é um dos casos de produções destinadas à leitura pública e por isso com constantes exortações retóricas à audiência), pode considerar-se verdadeiramente o primeiro marco na história da literatura espanhola de vanguarda, já que inclui em si muitas das preocupações dos poetas que mais tarde constituirão o movimento ultraísta, apesar da natural ausência para já de uma sólida proposta de renovação literária. O simples título que dá o nome ao texto, e que é aquela literatura a que G. de la Serna apelida de *nova literatura*, demonstrando desde logo a sua preocupação em demarcar-se da literatura vigente, baseando-se num conceito de historicidade (é isso que indicam frases como “El concepto histórico de literatura tenía que decaer.” ou “Todo adquiere un valor actual sobre el etimológico al desprenderse de todo atavismo.”) e numa consciência de juventude que funcionarão com elementos-chave da sua ruptura com a literatura modernista. Na verdade, contrastando com esta, a nova consciência substitui a religiosidade e a complacência modernistas por um vitalismo descomprometido, como indica a sua resposta às palavras proferidas por Victor Hugo, que afirmara um dia que o porvenir pertencia a Deus: “Se equivocó. Comienza a pertenecer a los hombres. En principio les pertenece”. Como modelos a seguir para esta ascensão deífica do Homem são naturalmente apontados Emerson, Stirner, Nietzsche (de quem diz não se poder escrever sequer uma página ignorando-o), Gorki, Haeckel, e que são no fundo os moldes de uma cultura cosmopolita a que a periferia peninsular deve dar lugar. Observa-se já uma clara recusa do esteticismo e a tendência para a objectividade – “Frente al estilo achacoso, enrejado (...), exhibe la nueva [literatura] un estilo sin carencia alguna (...), con todas sus especialidades y su

activa individualidad para ser la vida misma.” – ao mesmo tempo que, à semelhança do que na Península Ibérica começarão no início por fazer as vanguardas, sublinha La Serna frequentemente que a nova literatura deve ser sintética e recusar o excessivo peso da Natureza, para que não se depersonalize. Em conclusão, a nova literatura basta-se a si própria e não necessita de qualquer noção de posteridade, a que prefere a efemeridade da vida actual, pois “Lo actual coadyuva a la afirmación de nuestra vida, afirma su finitud, y de eso solo estamos necesitados.”.

Perante tal atitude sintética, rebelde, cosmopolita e, se quisermos, actualizadora, bem contrárias às últimas teorias finisseculares, “Proclama Futurista a los españoles” (1910) aparece como uma evolução previsível. A sua importância advém sobretudo do facto de coincidir com a introdução e adaptação da vanguarda europeia a Espanha, nomeadamente o Futurismo, cuja recepção e defesa demonstram uma certa predisposição de certo meio literário espanhol para o desenvolvimento daqueles postulados teóricos. Escrito pouco depois da tradução do Manifesto Futurista em Espanha, o texto é da autoria de Marinetti e dedicado especialmente aos espanhóis e à revista *Prometeo*, sendo apenas o parágrafo introdutório assinado por Tristán (Gómez de la Serna). Este não é mais do que uma sequência de exclamações sem encadeamento lógico e relativas aos mais caros temas futuristas, como a iconoclastia, o maquinismo, a violência, a velocidade, a insurreição, etc., denotando menos nexos, mas mais violência do que “El concepto de la nueva literatura”. E, se bem que não se pode daí extrair qualquer ideia clara de inovação ou revolução literária, o certo é que se evidencia já uma clara adesão a esta vanguarda europeia por parte dos jovens escritores espanhóis, aliada a uma profunda vontade de inovar e recorrendo à importação *ipsis verbis* de uma vanguarda estrangeira. Ora este desejo, esta atitude cosmopolita e esta apologia de pressupostos diametralmente opostos aos da literatura vigente não podem deixar de ser consideradas como um dos primeiros sinais de actividade vanguardista em Espanha, actividade essa que será alguns anos depois incorporada num movimento mais consciente, intenso e dinâmico.

Em 1911, e depois de “Proclama...” reclamar o “novo”, “Una palabra, apenas” é um texto que pretende precisamente apontar o que é obsoleto, através de uma crítica mordaz à cultura e ao atraso de Espanha relativamente à Europa civilizada. São numerosas as críticas a todos os sectores da vida espanhola, desde a política à vida

quotidiana e às reformas sociais, entre outras. O alvo das críticas, porém, começa a distinguir-se lentamente e não é mais do que a poesia e os poetas modernistas e do “98”. Veja-se o que profere La Serna a respeito da Institución Libre de Enseñanza, berço da formação de muitos dos escritores de tendência modernista e outrora estandarte da modernização cultural de Espanha: “La Institución Libre de Enseñanza, mediocrizando, heciéndolo todo abominable de geometrías, de placeres lívidos, de huesos y de gordura, cosas todas originarias de una segunda naturaleza de *hierro dulce...*”. O claro anti-academismo aqui patente, bem como a recusa da esterilidade criativa daquele *ferro doce* de espírito romântico é o que é identificado com o “velho” na literatura do novo século e que portanto deve ser dela eliminado, em prol de valores radicalmente diferentes.

É pela mesma altura e, portanto, como o mesmo que carácter iniciático que se pode apontar ao texto castelhano, que Fernando Pessoa escreve “A nova poesia portuguesa”, constituindo o primeiro antecedente directo da época literária que aqui pretendemos tomar. Desde logo, porque encerra em si uma plena consciência da especificidade da “nova poesia”, baseada no conceito de originalidade, a que o poeta dedica especial atenção no seu ensaio e usa para distinguir o grupo dos novos poetas (que é por estes anos ainda quase exclusivamente o da Renascença Portuguesa) dos demais, anteriores ou contemporâneos. E verifica-se que essa originalidade, elevada a categoria estética fundamental, é afinal o resultado de várias dicotomias. A *novíssima* (adjectivo que Pessoa aqui emprega repetidamente) poesia é ao mesmo tempo anti-tradicional (antípoda do vanguardista desprezo pelo tradicional) e expressão da alma da raça lusitana; “absolutamente nacional”⁷⁶(e aqui também inovadora, porque não é mais um “traje psíquico nacional”) e, ao mesmo tempo, integrada na evolução literária da civilização europeia, a qual, se não chega ainda ao ponto do europeísmo de G. de la Serna, serve para definir o patamar evolutivo que representa o transcendentalismo panteísta português em relação às épocas literárias europeias precedentes – Renascença, Romantismo e, principalmente, Simbolismo, de que o poeta intenta claramente afastar-se – e reafirmar mais uma vez o seu carácter inovador. Ou seja, há a preocupação constante de criar uma nova e original sensibilidade literária que, por um lado, apreenda o verdadeiro espírito nacional, e, por outro, acerte o passo com os actuais valores literários europeus, sacrificando para isso ali e aqui muitos dos mais caros motivos da

⁷⁶ PESSOA, Fernando, *A nova poesia portuguesa*, Ed. Inquérito, 2ª ed., Lisboa, 1960, pg.30

poesia portuguesa vigente. Outras considerações há que, concorrendo para a mesma definição do carácter original e diverso da nova poesia portuguesa (como a sua preconizada plasticidade, espiritualidade, imaginação, etc.), mas cuja análise, por complexa, reservamos para momento oportuno. De reter fica, para já, repita-se, a intenção programática que norteia este texto, e em que não é demasiado difícil apontar-se a lenta formação de uma nova estética, ainda embrionária, é certo, mas vital para a apreensão da natureza do 1º Modernismo português.

Ora, se à excepção destes casos precoces, não faria sentido recuar até a datas anteriores a 1912 para estudar a evolução vanguardista neste campo, também nada parece justificar que se vá além de 1925. Desaparecido já Sá-Carneiro e há muito desagregado o projecto de Orpheu, em Portugal é nesse ano publicado o primeiro número da *Presença* de Régio (depois de uma *Athena* já relativamente desinteressada das primeiras euforias modernistas, como provará a análise detalhada dos seus textos) e iniciado um novo caminho na nossa literatura – o 2º Modernismo. Já em Espanha, a história do ultraísmo recebe o selo final pela mão de um dos seus mais activos elementos, G. De Torre, em *Literaturas europeas de vanguardia*. Num e noutro casos, o que se verifica é efectivamente o fim, a absorção e integração daquelas vanguardas num período da história literária bem definido e incontestado, suprimindo-lhes assim aquela marginalidade que, segundo E. Melo e Castro⁷⁷ é o núcleo de um trio de características essenciais à natureza das vanguardas. E a partir desse ponto também as outras duas características, a novidade e a liberdade, correspondendo a primeira à origem daquela marginalidade e a segunda à sua consequência, acabarão por, suprimido o seu elemento nuclear, se desagregar, provocando uma transformação como que por osmose do período vanguardista. Nesta perspectiva, este estudo, que se quer essencialmente diacrónico, deve dedicar tanta atenção a esses casos, que marcam claramente o fim de um ciclo, como aos que marcaram o seu início.

Ora, sucede que aquela transformação é exemplarmente visível antes de mais na citada obra de G. de Torre, em que o autor procede à consideração histórica e teórica das mais importantes vanguardas europeias até 1925, com particular interesse nas de língua castelhana, mas sob um ponto de vista já substancialmente diferente daquele por

⁷⁷MELO E CASTRO, E. M., *As vanguardas na poesia portuguesa do sec. XX*, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980, pag. 22

que se havia orientado nos primeiros anos do século XX. É isso que encerram as palavras do próprio poeta, logo na primeira página do seu livro: “Desde nuestro ángulo visual percibimos como todas las vanguardias han cerrado, o se disponen a cerrar su preliminar etapa de análisis y destrucción, entrando en un período de síntesis o constructivo.”⁷⁸. E é nesse período que se inserirá uma análise bem mais serena e menos fundamentalista do que seria possível ter-se naquele primeiro período destrutivo. Desde logo, porque, ainda que o autor reitere que a nova literatura é e deve “mantenerse fiel a sí misma, a su época, a su momento palpitante, a su atmósfera vital”⁷⁹, revoltando-se aí frontalmente contra a literatura da geração de 1898/1900, o passado é agora visto sem preconceitos e até parcialmente aceite, na medida em que possa ser assimilado pelo espírito moderno. Esta é aliás uma das razões porque o movimento futurista, outrora modelo inquestionado das teorias ultraístas, é aqui frequentemente criticado: “(...) no creo ya oportuno repetir los fáciles latiguillos marinettianos de execración passadista, ni me asocio a la liga vetustófoba para la incineración de museos y bibliotecas (...)”, ao mesmo tempo que “(...)tampoco querría llevar hasta el extremo oposto: la modernolatria.”⁸⁰. E se apesar de apontar ao Futurismo a sua falta de originalidade dentro do ciclo romântico, a sua exaltação irreflectida da matéria e da máquina e a abominação da delicadeza lírica, o considera um dos movimentos verdadeiramente de vanguarda, isso não impede, por outro lado, que sejam apontados outros precursores à actual literatura moderna, aliás de distintos períodos: Góngora, Quevedo, Gracián, Laforgue, Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé e Whitman, este último considerado o primeiro poeta moderno (e não Marinetti) a buscar inspiração no ambiente da civilização industrial e maquinística sem para isso se elevar ao irreal e ao subjectivo. Daqui em diante, todo o esforço de G. de Torre será no sentido de definir como que normativamente a literatura a que chama “moderna” em todos os postulados teórico-poéticos defendidos desde o princípio, encontrando-lhes porém agora precedentes, quer nos movimentos de vanguarda que descreve e caracteriza historicamente, quer mesmo nos períodos clássico e romântico, o que antes seria perfeitamente incompatível com a estética ultraísta⁸¹. O pormenor com que o faz não

⁷⁸ TORRE, Guillermo de, *op. cit.*, pg. 35.

⁷⁹ *Idem, op. cit.*, pg. 41.

⁸⁰ *Idem, op. cit.*, pg. 47.

⁸¹ *Idem, op. cit.*, pg. 55.

cabe para já analisar, mas tão-somente sublinhar o carácter epigonal da obra em questão e a mudança de rumos que deixa antever, aliás muito semelhante (se bem que menos claro e aprofundado) ao de outros textos tardios relativamente à nossa data de 1925 e que, pelas mesmas razões, não poderiam deixar de ser também incluídos no *corpus* que aqui se apresenta: *La Deshumanización del Arte*, de Ortega y Gasset (1925), “Sucede que tenho...”, de Fernando Pessoa (1925-1930) e “Modernismo”, de Almada Negreiros (1926).

“Em arte é nula a repetição”⁸². Esta é a conclusão a que chega Ortega em *La deshumanización del arte*, pretendendo com isto dizer que cada momento artístico tem um número limitado de combinações que, uma vez esgotadas, ditarão a sua morte (e que não deve aproximar-se demasiado daquela máxima de Gómez de la Serna –“en vida todo es inédito”), o que não é afinal senão o reconhecimento da capacidade e mesmo efectividade de criação original de todos os períodos artísticos sem excepção, uma vez que cada um deles proporciona “a emergência de uma nova sensibilidade, capaz de descobrir novas minas, intactas.”⁸³. E a suma característica da sensibilidade da arte nova, que Ortega pretende sintetizar na sua obra e de onde partem todas as outras características, é a tendência para a desumanização da arte, isto é, a tendência para excluir da arte todo o real, todo o humano, em suma, todo o “natural”, como lhe chama. E é desta desumanização (aliás bastante questionada por G. de Torre na obra acima referida) que, adverte, provém a rejeição da interpretação das realidades em que laboram os novos, a sua iconoclastia, a sua pureza artística, etc. Daí o instinto futurista da arte europeia contra o passadismo e o tradicionalismo, ainda que a arte do século XIX se encontrasse já em oposição dos estilos mais antigos. Ora, quando os “novos” (termo que Ortega prefere significativamente a “vanguardas”) se revoltam precisamente contra os restícios da arte novecentista, estão afinal a rejeitar toda a arte precedente, e em última instância, a Arte maiúscula, pois, questiona o filósofo espanhol, “agredir a arte do passado, tão em geral, é revoltar-se contra a própria Arte, pois que outra coisa é, concretamente, a arte senão o que se fez até aqui?”⁸⁴. E é da resposta a esta questão, que se adivinha claramente revalorizadora do passado artístico em geral (realmente oposta à primeira ortodoxia ultraísta) e da qual se pode aferir uma outra concepção do “novo” em

⁸² GASSET, José Ortega y, *A Desumanização da Arte*, Vega, 2ª ed., 2000, pg. 72.

⁸³ *Idem*, *op. cit.*, pg. 72.

⁸⁴ *Idem*, *op. cit.*, pg. 117.

arte, aberta a um novo horizonte de novas possibilidades artísticas ao mesmo tempo que denota a existência de uma necessária evolução doutrinária desde o advento das primeiras vanguardas, que advém a razão da sua integração neste *corpus*.

Este novo rumo também se pode observar em linhas gerais no texto de Pessoa. De facto, o poeta ao proceder aqui à apologia da arte sem fim social (que de certo modo encontra eco naquela “arte lúdica” que Ortega defende na obra acima mencionada), vem secundarizar a preconizada reforma nacional através da arte, que podemos encontrar em muitos dos seus textos anteriores. Pessoa afirma mesmo que um verdadeiro intelectual, independente e liberto de princípios estigmatizantes (como ele afirma ser) não pode jamais ser “dissolvente” (como a vanguarda mais radical se queria), pois que “...se não temos acção sobre o público, se nos não lêem senão os que lêem arte pela arte, arte intelectual” – tema tão caro a Pessoa e no entanto tão controverso no seio das vanguardas que preferiam, como no caso do aqui citado G. de Torre, substituí-la por arte “intuitiva” – “(...) e esses, pequeníssimo número humano, ou estão já dissolvidos, ou são fortes, pela inteligência e cultura, contra toda dissolução.”. Há agora, pois, um reconhecimento da impossibilidade da inicial natureza interventiva e marginal da arte – Pessoa esclarece mesmo que “não há doutrinas dissolventes senão por sua situação ocasional” –, só possível mediante um olhar e uma análise mais serena sobre toda uma década de arte modernista, e que este breve texto afinal constitui. Além disso, na sua perspectiva, não havendo arte social, a arte intelectual a que procede é inatingível para o público e deve simplesmente buscar a verdade. Isto é, se por um lado se continua a sustentar o carácter elitista da nova arte, por outro já se começa a direccionar essa mesma arte para a busca de valores mais altos, nomeadamente a verdade, que é encarada de uma maneira quase platónica, e portanto num esboço de transcendência que certamente repugnaria aos nossos primeiros vanguardistas.

A mesma tendência para a classificação, periodização e acomodação da arte de vanguarda numa historiografia artística mais abrangente que se verifica um pouco em cada uma destas três obras está finalmente patente também em “Modernismo”, de Almada Negreiros. Porque este é um texto que, ainda que pouco extenso e sem constituir a análise exaustiva que são, por exemplo, as obras de G. de Torre e de Ortega, cumpre também o objectivo de analisar mais seriamente os principais pressupostos que nortearam a literatura de vanguarda portuguesa durante os primeiros anos do século XX.

O primeiro sinal disso é o próprio título que Almada dá ao seu texto – “Modernismo” –, como que catalogando todo o pensamento de um determinado grupo intelectual. Inserindo-se o autor nesse grupo, e na tentativa de melhor definir esse modernismo, persiste-se na ideia modernista da profunda situação de periferia cultural de Portugal e do alheamento da evolução característica do séc. XX. Persiste-se também no anti-academismo e na defesa das vanguardas europeias, sobretudo o cubismo, temas ainda caros aos *novos*. Mas as soluções que propõe são agora diferentes: para ultrapassar o problema do atraso de Portugal, deve passar-se por uma assumida revalorização crítico-interpretativa da tradição pátria, nomeadamente da época sebastianista, em que Portugal estava na dianteira do mundo, e de que pretende retirar “ensinamentos” para a época actual, já que o problema de Portugal é que, escreve, “não está no presente nem no passado” e só existe “na tradição das nossas duas primeiras dinastias”. Por outro lado, quanto ao academismo, a verdade é que “Regras não podem efectivamente deixar de existir” e até os cubistas foram animados pela “obediência à ortodoxia” e de certo modo academizados. Ora, esta abstenção daquele anti-passadismo inicial e típico da primeira vanguarda, bem como a arrumação da estética de vanguarda num período definido e não isento de regras, mostram bem uma mudança de abordagem talvez já mais a lembrar um 2º Modernismo do que propriamente o 1º. Até porque, mais do que a obsessão da comunhão da Arte com o séc. XX, o que importa agora realmente é a comunhão com a “Humanidade”, porque – escreve lapidariamente Almada – “Sem a Humanidade não existe nada neste mundo, nem a Arte.” Ora, a evolução através da qual se chega a estas conclusões tão diversas das que animam os primeiros vanguardistas não poderia aqui ser realmente compreendida sem o recurso à análise destes quatro textos.

Justificada assim a escolha dos limites temporais 1912/1925, convém referir, ainda a respeito da datação dos textos do nosso *corpus*, que há ainda casos de produções de que não pode estabelecer-se com rigor o ano a que pertencem, mas que é perfeitamente possível atribuir-se-lhes uma data aproximada de produção que de resto se enquadre dentro daqueles limites temporais. Estes casos constarão aqui acompanhados da marca (?) seguida àquela data provável, para indicar de que se trata, apesar de tudo, apenas de uma possibilidade de datação.

Resta-nos referir que outros textos há a respeito dos quais, por imprecisão ou total inexistência de datação (mesmo de datação aproximada), se não pode afirmar com

certeza pertencerem ao período em questão, mas cuja leitura atenta pode dar indícios sobre a possível data da sua produção, e que não andará muito longe de determinados limites. Assim, serão também aqui integrados, mas, assinalados com “s/d”, ocuparão um grupo à parte seguidamente aos textos datados, ordenados alfabeticamente.

2. CORPUS DE TEXTOS POR ORDEM CRONOLÓGICA

Antecedentes:

- “El concepto de la nueva literatura”, Ramón Gómez de La Serna (1909), *Prometeo*, nº6, **RP**, pgs. 149-176.⁸⁵
- “Proclama Futurista a los Españoles”, R. Gómez de la Serna, *Prometeo*, nº 20 (1910), **MPPTD**, pgs. 89-90.⁸⁶
- “Una palabra apenas”, Ramón Gómez de la Serna, *Prometeo*, nº28 (1911), **RP**, pgs. 335-337.

1912:

- *A nova poesia portuguesa*, Fernando Pessoa.⁸⁷
- “Literatura e Sociologia”, Fernando Pessoa (1912?), **TF**, vol. I, pg. 196.⁸⁸
- “Sobre a moderna literatura portuguesa”, Fernando Pessoa, **PETCL**, pgs. 353-355.⁸⁹
- “Ter a alma na Europa”, Fernando Pessoa, **PI**, pg. 314.⁹⁰

⁸⁵ Texto recolhido de José-Carlos Mainer, “Ramón en *Prometeo*”, in Ramón Gómez de la Serna, *Obras Completas*, vol. I, Círculo de Lectores – Galáxia Gutenberg, Barcelona, 1996. Dos textos que se seguem, os que constem na mesma obra seguirão, como este, assinalados com **RP**.

⁸⁶ Texto publicado inicialmente na revista *Prometeo* e recolhido por Jaime Birhuela em *Manifestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales, Las vanguardias artísticas en España. (1910-1931)*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1979. Dos textos que se seguem, os que constem na mesma compilação seguirão, como este, assinalados com **MPPTD**.

⁸⁷ Fazem parte desta obra os artigos publicados por Pessoa nos números 4, 5, 9, 11 e 12 n’*A Águia*, nomeadamente “A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada”, “Reincidindo...”, “A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico” e “Uma réplica ao sr. Dr. Adolfo Coelho”, recolhidos em PESSOA, Fernando, *A nova poesia portuguesa*, Lisboa, Ed. Inquérito, 2ª ed., 1960.

⁸⁸ Texto recolhido de PESSOA, Fernando, *Textos Filosóficos*, (org. e int. António de Pina Coelho), Edições Ática, Lisboa, 1968. Dos textos que se seguem, os que constem na mesma obra seguirão, como este, assinalados com **TF**.

⁸⁹ Texto recolhido de PESSOA, Fernando, *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, Edições Ática, (org. e int. Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho), Edições Ática, Lisboa, 1994 (2ªed.). Dos textos que se seguem, os que constem na mesma obra seguirão, como este, assinalados com **PETCL**.

⁹⁰ Texto recolhido de PESSOA, Fernando, *Pessoa Inédito*, (coord. Teresa Rita Lopes), Livros Horizonte, Lisboa, 1993. Dos textos que se seguem, os que constem na mesma obra seguirão, como este, assinalados com **PI**.

1913:

- “A arte moderna é arte do sonho”, Fernando Pessoa, **PETCL**, pgs. 156-160.
- “Os desvios ideativos da poesia moderna”, Fernando Pessoa, **PETCL**, pgs. 6-7.
- “Introdução à [Sociologia]”, António Móra (1913-14?), **TF**, vol.II, pgs. 173-176.
- “Literatura da Decadência,” Fernando Pessoa, **PETCL**, pg. 155.

1914:

- “A Moral da Força”, Fernando Pessoa (1914?), **TF**, vol. I, pgs. 220-221.
- “Clássicos, românticos e decadentes”, Fernando Pessoa (1914?), **PETCL**, pgs. 153-155.
- “Espécies de poetas”, Fernando Pessoa, **PETCL**, pgs. 127-129.
- “Neoclassicismo e Romantismo”, Fernando Pessoa, **PETCL**, pgs. 145-146.
- “Os graus do Interseccionismo”, Fernando Pessoa, **PI**, pg. 260
- “Pertença a uma geração que ainda está por vir...”, Fernando Pessoa, **PIA**, pgs. 64-66⁹¹
- “Ricardo Reis – Vida dele”, Fernando Pessoa (1915?), **PIA**, pgs. 385-386.
- “Sobre um Inquérito Literário”, Fernando Pessoa, **PETCL**, pgs. 355-357.
- “A nova Europa”, Fernando Pessoa (1914-18) **PI**, pgs. 302-303.

1915:

- “A arte é a interpretação individual dos sentimentos gerais...”, António Móra, **PETCL**, pgs. 25-26.
- “A velha regra ...” Fernando Pessoa (1915?), **TF**, vol. I, pg. 222.
- “Carta de Álvaro de Campos ao *Diário de Notícias*”, Fernando Pessoa (1915?), **PIA**, pgs. 412-414.
- “Classicismo”, Fernando Pessoa, **PETCL**, pgs. 141-143.
- “Ethics”, Fernando Pessoa (1915?), **TF**, vol. I, pgs. 225-226.
- “Eh-Lá!”, Fernando Pessoa, **PI**, pg. 254.
- “Introdução”, Luís de Montalvor, *Orpheu*, nº1, pgs. 5-6.⁹²

⁹¹ Texto recolhido de PESSOA, Fernando, *Páginas Íntimas e de Auto-interpretação*, Edições Ática, Lisboa, s.d.. Dos textos que se seguem, os que constem na mesma obra seguirão, como este, assinalados com **PIA**.

- “Introdução ao Estudo da Metafísica”, António Móra, (1915?), **TF**, vol. I, pgs. 7-11.
- “Los Pintores Íntegros”, José Francés (El año artístico 1915, 1916) **MPPTD**, pgs. 323-326.
- “Manifesto Anti-Dantas, Almada Negreiros”, **OCTI**, pgs. 11-17.⁹³
- “Manifesto do Sensacionismo”, Fernando Pessoa, **PI**, pgs. 265-266.
- “Não repararam na natureza da arte...”, António Móra, **PETCL**, pgs. 23-25.
- “Na Grécia a ciência não estava desenvolvida...”, António Móra, **PETCL**, pgs. 21-23.
- “O Desconhecido”, Fernando Pessoa (1915?), **TF**, vol. I, pgs. 44-46.
- “O Espírito é a Relação Pura”, Fernando Pessoa, **TF**, vol. II, pg. 197.
- “O movimento sensacionista e a guerra”, Fernando Pessoa, **PI**, pgs. 263-264.
- “O que quer Orpheu?”, Fernando Pessoa, (1915?), **PIA**, pgs. 113-114.
- “Orpheu e as escolas”, Fernando Pessoa, **PI**, pg. 262-263.
- “Os três princípios do Sensacionismo”, Fernando Pessoa, **PI**, pgs. 266-267.
- “Paganismo Superior”, Fernando Pessoa (1915?), **TF**, vol. II, pgs. 94-96.
- “Paganismo Superior – Teoria do Paganismo”, Fernando Pessoa (1915?), **TF**, vol. II, pgs. 96-101.
- “Para o índio a obra de arte não é ainda uma cousa”, António Móra, **PETCL**, pg. 132.
- “Quando Descartes diz que a nossa inteligência...”, Fernando Pessoa (1915?), **TF**, vol. II, pgs. 196.
- “Quanto ao caso de Nietzsche...”, Fernando Pessoa (1915?), **TF**, vol. I, pgs. 135-136.
- “Sensacionismo”, Fernando Pessoa, **PI**, pg. 268.
- “Sentir é criar”, Fernando Pessoa, **PI**, pgs. 270-271.

1916:

- “A arte moderna é aristocrática”, Fernando Pessoa, **PETCL**, pgs. 161-162.
- “Alberto Caeiro”, Ricardo Reis (1916?), **PIA**, pgs. 379-382.
- “Estética”, Fernando Pessoa **PETCL**, pgs. 121-122.
- “Exílio – a justificação”, Augusto de Santa-Rita, *Exílio*, nº1, pgs. 5-6.⁹⁴

⁹² Texto publicado no primeiro número da revista *Orpheu*, que pode ser consultada na sua edição fac-similada *Orpheu* (Lisboa, 1915), ed. facs. , Contexto, Lisboa 1994 (2ª ed.).

⁹³ Texto recolhido de NEGREIROS, Almada, *Obras Completas – Textos de Intervenção*, Editorial Estampa, Lisboa, 1972. Dos textos que se seguem, os que constem na mesma obra seguirão, como este, assinalados com **OCTI**.

⁹⁴ Texto publicado na revista *Exílio*, que pode ser consultada na sua edição fac-similada *Exílio* (Lisboa, 1916), ed. facs., Lisboa, Contexto, 1982.

- “Manifesto da Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso”, Almada Negreiros **OCTI**, pgs. 21-23.
- “Modernas correntes na literatura portuguesa”, Álvaro de Campos (1916?), **PIA**, pgs. 125-126.
- “Movimento sensacionista”, Fernando Pessoa, *Exílio* nº1, pgs. 46-48.
- “Não conhecemos senão as nossas sensações”, Fernando Pessoa, **TF**
- “O Regresso dos deuses: Estética”, Fernando Pessoa **PETCL**, pgs. 18-21.
- “O Sensacionismo”, Fernando Pessoa (1916?), **PIA**, pgs. 156 – 157.
- “O Sensacionismo rejeita do Classicismo...”, Fernando Pessoa (1916?), **PIA**, pgs. 188-190
- “Os “Sensacionistas” portugueses”, Fernando Pessoa (1916?), **PIA**, pgs. 203-204.
- “Prolegómenos, Fernando Pessoa” (1916?), **TF**, vol. II, pgs. 80-88.
- “Se a avaliação dos movimentos literários...”, Fernando Pessoa (ms. 1916?), **PIA**, pgs. 169-169.
- “Sensacionismo”, Fernando Pessoa (dact. 1916?) **PIA**, pgs. 158-168.
- “Sensacionismo”, Fernando Pessoa (dact. 1916?) **PIA**, pgs. 185-188.
- “Sensacionismo”, Fernando Pessoa (dact. 1916?) **PIA**, pgs. 210-216.
- “Tentativa de um ensaio sobre a decadência”, Luís de Montalvor, *Centauro*, nº1, pgs. 7-12.⁹⁵
- “Uma sensação, ou um sentimento, é um movimento...”, António Móra (1916?), **TF**, vol.II, pgs. 190-193.

1917:

- “Caeiro e Pascoaes”, Fernando Pessoa (1917?), **PIA**, pgs. 344-352.
- “Disse Chateaubriand que o Romantismo...”, Fernando Pessoa, **PIA**, pgs. 270-278.
- “L’abstraccionisme futuriste”, Raul Leal, *Portugal Futurista*, pgs. 13-14.
- “O regresso dos Deuses”, Fernando Pessoa (1917?), **PIA**, pg. 301-303
- “Os Bailados Russos em Lisboa”, Almada, Ruy Coelho, J. Pacheko, *Portugal Futurista*,

⁹⁵ Texto publicado na revista *Centauro*, que pode ser consultada na sua edição fac-similada *Centauro* (Lisboa, 1916), ed. facs., Lisboa, Contexto, 1982.

pgs. 1-2.⁹⁶

- “Por mim, o meu egoísmo...”, Fernando Pessoa, (1917?), **PIA**, pg. 68-69.
- “Prefácio de Ricardo Reis: [aos poemas de Alberto Caeiro]”, Fernando Pessoa (1917?), **PIA**, pgs. 364-368
- “Programa geral do Neopaganismo português”, Fernando Pessoa (1917?) **PIA**, pgs. 224-227.
- “R. Reis on Caeiro”, Fernando Pessoa (1917?), **PIA**, pg. 352.
- “Regresso”, A. Mora (1917?), **PIA**, pgs. 289-292.
- “Regresso dos Deuses”, A. Mora (1917?), **PIA**, pg. 299-301
- “Ricardo Reis [sobre Alberto Caeiro]”, Ricardo Reis (1917?), **PIA**, pgs.353-356
- “Sociologia literária”, Fernando Pessoa, **PETCL**, pg. 156.
- “Ultimatum”, Álvaro de Campos, *Portugal Futurista*, pg. 31-34
- “Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX”, Almada Negreiros, *Portugal Futurista*, pgs. 36-38.

1918:

- “ULTRA. Un manifiesto de la juventud literaria”, **MPPTD**, pg. 102.
- “A repaganisação do mundo moderno”, António Móra (posterior a 1918) **PI**, pgs. 272-275.

1919:

- “Manifiesto Ultraísta”, I. Vando-Villar, *Grecia*, nº20, Sevilha, **MPPTD**, pg. 103.⁹⁷
- “Orientaciones de la Post-Guerra”, *Cervantes*, 1919, **MPPTD**, pgs. 189-195

1920:

- “Afirmaciones Futuristas”, Mauricio Bacarisse, *España*, **MPPTD**, pgs. 264-269.
- “Arte Nuevo”, Antonio Espina García, *España*, **MPPTD**, pgs. 197-202.⁹⁸

⁹⁶ Texto publicado na revista *Portugal Futurista*, que pode ser consultada na sua edição fac-similada *Portugal Futurista* (Lisboa, 1917), ed. facs., Lisboa, Contexto, 1990 (4ª ed.).

⁹⁷ Texto publicado na revista *Grecia*, que pode ser consultada em edição fac-similada *Grécia* (Sevilla-Madrid, 1918-1920), ed. facs., Málaga, Diputación Provincial, 1999.

⁹⁸ Texto publicado na revista *España*, que pode ser consultada em edição fac-similada *España* (Madrid, 1915-1924), ed. facs., Vaduz-Madrid, Topos Verlag-Turner.

- “Exposición Barradas”, Juan de la Encina, *España*, **MPPTD**, pgs. 327-328.

1921:

- “Carta de J. de Almada Negreiros”, Almada Negreiros, **OCTI**, pgs. 47-51.
- “Comício dos “Novos” no Chiado Terrasse”, Almada Negreiros, **OCTI**, pgs. 43-45.
- “Literaturas Novíssimas”, Guillermo de Torre, *Cosmópolis*, **MPPTD**, pgs. 269-271.

1922:

- “A derrocada da técnica”, Raul Leal, *Contemporânea*, nº2, pgs. 60-63.⁹⁹
- “António Botto e o ideal estético em Portugal”, Fernando Pessoa, *Contemporânea*, nº3, pgs. 121-126.
- “Arte, Profissionalismo, Trabalho”, Francisco Augusto Direitinho, *Contemporânea*, nº4, pgs. 22-23.
- “Mário o inculto”, Mário Saa, *Contemporânea*, nº2, pgs. 77-79.
- “Proclama”, A.A. V.V., *Ultra*, **MPPTD**, pgs. 106-108.¹⁰⁰

1923:

- “Carta relativamente aberta à S.N.B.A”, Leitão de Barros, *Contemporânea*, nº10, pgs. 30-32.
- “Mário o Laico”, Mário Saa, *Contemporânea*, nº8, pgs. 77-80.
- “Notas à Margem da Vida”, Alves d’Azevedo, *Contemporânea*, nº9, pgs. 145-149.

1924:

- “A influência da Engenharia...”, **PETCL**, pgs. 33-35.
- “As três espécies de poesia lírica”, Fernando Pessoa, **PETCL**, pgs. 72-73
- “Apontamentos para uma estética não-aristotélica I”, Álvaro de Campos, *Athena*, nº3, pgs. 113-115.

⁹⁹Texto publicado na revista *Contemporânea*, que pode ser consultada na sua edição fac-similada *Contemporânea* (Lisboa, 1922-26), ed. facs., Lisboa, Contexto, 1984-1992.

¹⁰⁰Texto publicado na revista *Ultra*, que pode ser consultada em edição fac-similada *Ultra* (Madrid, 1921-1922), ed. facs., Madrid, Visor, 1993.

- “Apontamentos para uma estética não-aristotélica II”, Álvaro de Campos, *Athena*, nº4, pgs. 157-160.
- “Athena”, Fernando Pessoa, *Athena*, nº1, pgs. 5-8.¹⁰¹
- “Bengalas”, Guillermo de Torre, *Tobogán*, **MPPTD**, pgs. 110-113.
- “El caso de Salvador Dalí”, C. Rivas Cherif, *España*, 1924, **MPPTD**, pgs. 328-330.
- “El Punto de Vista en las Artes”, Ortega y Gasset, *Revista de Occidente*, **MPPTD**, pgs. 274-276.¹⁰²
- “Manifiesto”, Eugenio d’Ors, **MPPTD**, pg. 109.
- “Mi Salón de Otoño”, Eugenio d’Ors, **MPPTD**, pgs. 113-114.
- “O que é a metaphysica?”, Álvaro de Campos, *Athena*, nº2, pgs. 59-62.

1925:

- “Artes de agrado”, Fernando Pessoa, **PETCL**, pgs. 31-33.
- “De Arte”, Juan de la Encina, *Alfar*, 1925, **MPPTD**, pgs. 331-337.
- “El Arte en Presente y en Pretérito”, Ortega y Gasset, *Revista de Occidente*, **MPPTD**, pgs. 337-342.
- “Estética”, Fernando Pessoa, **PETCL**, pgs. 124-127.
- “Introdução à Estética”, Fernando Pessoa, **PETCL**, pgs. 7-12.
- “La deshumanización del Arte”, Ortega y Gasset, **MPPTD**, pgs. 409-412.
- *Literaturas europeas de vanguardia*, Guillermo de Torre¹⁰³
- “Neodadaísmo e Superrealismo”, G. de Torre, *Plural*, **MPPTD**, pgs. 276-281.
- “Nominalismo Supra-realista”, José Bergamín, *Alfar*, **MPPTD**, pgs. 282-284.
- “Reflexiones sobre la Pintura Nueva”, Marjan Paszkiewicz, *Revista de Occidente*, **MPPTD**, pgs. 202-213.
- “Salón de Artistas Ibéricos – Manifiesto”, *Alfar* nº 51, **MPPTD**, pgs. 114-118.¹⁰⁴

Consequentes:

- “Modernismo”, Almada Negreiros, **OCTI**, pgs. 53-68.

¹⁰¹ Texto publicado na revista *Athena*, que pode ser consultada na sua edição fac-similada *Athena* (Lisboa, 1924-1925), ed. facs., Lisboa, Contexto, 1994 (2ª ed.).

¹⁰² Texto publicado na revista *Revista de Occidente*, que pode ser consultada na sua edição fac-similada *Revista de Occidente* (Madrid, 1923-36), ed. facs., Vaduz-Madrid, Topos Verlag-Turner, 1977.

¹⁰³ TORRE, Guillermo, *Literaturas europeas de vanguardia*, Editorial Renacimiento, Sevilla, 2001.

¹⁰⁴ Texto publicado na revista *Alfar*, que pode ser consultada em edição fac-similada *Alfar* (La Coruña-Montevidéu, 1920-1954), ed. facs., La Coruña, Nós, 1983.

- “Sucedem que tenho precisamente aquelas qualidades...”, Fernando Pessoa (1925-30?), **PIA**, pgs. 74-79.

Não datados:

- “Alberto Caeiro – Translator’s preface”, Fernando Pessoa, **PIA**, pgs. 368-375.
- “Caeiro, Filósofo à Grega”, António Móra **PI**, pgs. 277-278
- “Ensaio sobre o drama”, Fernando Pessoa, **PETCL**, pgs. 87-96.
- “Manifesto del Ultra”, J. Sureda e outros **MPPTD**, pgs. 104-106.
- “O Paganismo maior”, António Móra **PI**, pg. 149.
- “Ricardo Reis?”, Fernando Pessoa **PIA**, pgs. 390-391.

3. O VELHO

3.1. *Passado e tradição literária*

Constitui hoje um facto inegável e observável, quer na generalidade da crítica literária actual, quer na própria acção dos poetas do período em questão, que a poesia e poética vanguardistas se enquadram, na sua generalidade, numa tentativa comum, voluntária e consciente de desconstrução do seu passado imediato, ou seja, do código romântico, desde a sua génese até às suas manifestações mais tardias, como o são a neorromântica, a realista-naturalista e, até certo ponto, a simbolista. Essa desconstrução traduz-se, naturalmente, numa ruptura em sentido lato que coloca de um lado (e antes de mais) uma atitude destrutiva face aos valores do passado, e de outro (*a posteriori*) um esforço original e inovador para preencher o vazio criado, porque é afinal de uma ruptura criativa que se trata.

Um problema surge, porém, quando observamos e tentamos analisar os pontos exactos sobre os quais aquela ruptura pretende incidir: é que é precisamente nos pontos em que a vanguarda faz assentar a sua revolução artística que o movimento mais se aproxima daquilo que deseja repelir. Octávio Paz foi quem porventura mais lucidamente disso se apercebeu, ao concluir que os poetas vanguardistas “sabían que su negación del romanticismo era un acto romántico que se inscribía en la tradición inaugurada por el romanticismo: la tradición que se niega a sí misma para continuarse, la tradición de la ruptura.”¹⁰⁵. Isto é, porque inserida naquela tradição de ruptura, a negação do passado pelas vanguardas produz o efeito inverso de o prolongar e confirmar, na medida em que esta atitude envolve já, por si só, um conjunto de aproximações ao espírito do Romantismo que, se não cabe para já desenvolver, não pode ser aqui descurado. Os próprios poetas ultraístas disso têm consciência quando afirmam logo desde a sua origem que “Los ultraístas han existido siempre: son los que, adelantándose a su era, han aportado al mundo aspectos y expresiones nuevas.”¹⁰⁶ De facto, é ainda no período romântico que se assiste, por exemplo, àquele trabalho de escrita e de linguagem que

¹⁰⁵ PAZ, Octávio, *op. cit.*, pg. 423.

¹⁰⁶ “Manifiesto ultraísta”, MPPTD, pg.105.

referiu oportunamente F. Guimarães ser característica de modernidade¹⁰⁷, a par de uma clara consciência de crise artística e esforço reformador, motivos esses que, intensificados durante o período simbolista, acabam também por, de um modo ou de outro, verificar-se na arte de vanguarda. Daí também, aliás, a impossibilidade de se considerar as vanguardas fora da era moderna, precisamente iniciada pelo Romantismo, já que representam, afinal, o último ciclo dessa era e, portanto, estão já inseridas numa determinada *tradição*. Seja como for, o inegável antipassadismo que preconizam e materializam em grande parte da sua literatura cria a necessidade, para bem compreender a sua verdadeira essência, de, primeiro, aferir contra que passado especificamente se levantam, para logo analisar as razões por que o fazem.

Ora, de que o antipassadismo é inegável nas teorizações de vanguarda, e com ele certo anti-tradicionalismo, encontram-se provas em diversos textos incluídos neste *corpus*, dependendo a radicalidade com que tal acontece apenas da especificidade autoral de cada um, dos objectivos específicos que cumprem os textos em questão ou do ponto da evolução da nova literatura em que se inserem. O primeiro testemunho de antipassadismo, ainda precoce e talvez por isso vago, encontramos-lo logo em 1910 por Gómez de la Serna, que reivindica “Iconoclastia!” e o “Gran galope sobre las viejas ciudades y sobre los hombres sesudos...”¹⁰⁸. Dois anos depois, Pessoa aponta como característica da transformação literária em curso o “rompimento definido com as tradições literárias portuguesas”¹⁰⁹, o qual remonta até 1770, pelo que se vislumbra aqui um certo reconhecimento do carácter inovador do Romantismo, ainda que noutros locais mereça o repúdio do autor. Mais tarde, em 1916, referindo-se à raça portuguesa, acusa-a, entre parênteses, de estar “(há tanto tempo bolorejando no tumulto de Camões, de Garrett ou de outros bric-à-brac)”¹¹⁰, aconselhando, ao mesmo tempo, o poeta Cabral do Nascimento a que “rasgue todas a grammaticas. Reduza a pó todas as coherencias, todas as decências, e todas as convicções.”. No mesmo ano é a vez de Almada afirmar, em rejeição total do passado: “Nós, os futuristas, não sabemos história só conhecemos da Vida que passa por Nós.”¹¹¹ e em 1917, Campos, em texto violento e iconoclasta, desfere ataques cerrados aos “tradicionalistas auto-convencidos”, preconizando a

¹⁰⁷ GUIMARÃES, Fernando, *op. cit.*, pg. 36.

¹⁰⁸ “Proclama futurista a los españoles”, MPPTD, pg. 90.

¹⁰⁹ “[Sobre a moderna literatura portuguesa]”, PETCL, pg. 353.

¹¹⁰ “Movimento Sensacionista”, *Exílio*, pg. 46.

¹¹¹ “Manifesto da Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso”, OCTI, pg.22.

eliminação no espírito humano daquilo que é imediatamente anterior à civilização actual (o século XIX) e exclamando com desprezo: “A arte é ter ficado Rodin!”¹¹².

Nos anos seguintes, os espanhóis são especialmente prolíferos em produções sobre este tema. Em geral com a mesma iconoclastia (pelo menos inicialmente), aponta-se como objectivo da nova literatura “superar a los precursores”¹¹³, defendendo que “El pasado ya no puede gravitar sobre las modernas concepciones estéticas con una fuerza directriz.”¹¹⁴. Em texto não datado e assinado por Jorge Luis Borges, entre outros autores menores, é apresentado o mesmo propósito nuclear do ultraísmo, ou seja, a revolta implacável contra todas as precedências artísticas, desde os clássicos aos modernistas, passando por românticos e naturalistas. As suas palavras são claras: “es menester arrojar todo lo pretérito por la borda. Todo: la recta arquitectura de los clásicos, la exaltación romántica, los microscopios del naturalismo, los azules crepúsculos que fueron las banderas líricas de los poetas del novecientos.”¹¹⁵.

Em 1920, Mauricio Bacarisse escreve que “no están en lo cierto los que opinan que renacer es retornar”¹¹⁶ e Espina García, apesar de referir que “ni todo lo pasado es malo”¹¹⁷, exclama: “Padecemos de Museo y de obra clásica! Admiramos y nos aburrimos...!”, não negando o “fermento nihilista, subsersivo, ácido” dos ultraístas espanhóis. E é este fermento nihilista e vincadamente anti-passadista que, em 1921, Guillermo de Torre atesta em texto seu¹¹⁸, reconhecendo como único mérito inquestionável do movimento Dada precisamente o da sua capacidade destrutiva, aplaudida pelo ensaísta espanhol, que, ao mesmo tempo, duvida da sua capacidade construtiva. Ora, falar-se de nihilismo implica fatalmente falar-se de Nietzsche, um filósofo por demais admirado e citado pelos novos poetas. Almada, por exemplo, usa-o ainda em 1921, para apontar a esterilidade do século XIX, apelidando o alemão de “o mais evidente precursor da hora presente!!!...”¹¹⁹ e aproveitando palavras do seu Zaratustra para atingir aqueles que considera estarem ainda à margem do século XX. Nos anos imediatamente seguintes, Mário Saa assina dois textos que focam, de uma

¹¹² “Ultimátum”, *Portugal Futurista*, pg. 31.

¹¹³ “Ultra – Un manifiesto de la juventud literária”, MPPTD, pg. 102.

¹¹⁴ “Orientaciones de la Post-Guerra”, MPPTD, pg. 193.

¹¹⁵ “Manifiesto del ultra”, MPPTD, pg. 105.

¹¹⁶ “Afirmaciones futuristas”, MPPTD, pg. 266.

¹¹⁷ “Arte Nuevo”, MPPTD, pg. 199.

¹¹⁸ “Literaturas novísimas”, MPPTD, pgs. 2269-271.

¹¹⁹ “Carta de J. de Almada Negreiros...”, OCTI, pg. 50.

maneira mais literária do que ensaísta, o anti-passadismo que o impele. No primeiro, de 1922, se pode ler que “Ser novo é sepultar o passado; o contrário é ser velho”¹²⁰, visto que “os antigos não eram menos inteligentes que os modernos; o que tinham era hábitos, pouco modernos; porque há hábitos, até de inferioridade!”. O segundo, datado de 1923, aparece como o desenvolvimento do primeiro e representa uma profunda revolta indiscriminada contra o passado, isto é, uma revolta contra todo o tipo de precedências artísticas e não contra determinada época. De sublinhar é aí certa aproximação ao movimento dadaísta, o qual, ainda que, como se viu, tenha sido mais manifesto no caso espanhol, não deixa mesmo assim de influenciar certos autores portugueses, principalmente os mais radicais, onde se inclui naturalmente Mário Saa. Aí se pode ler: “Detesto o Passado porque amo o mais longínquos dos passados”¹²¹, a lembrar, como no texto anterior, um certo primitivismo que já certa literatura mais inconformada do século XIX havia também procurado. Mais adiante escreve, em clara abordagem nihilista: “Vivo a criação da negação; não se consegue um verdadeiro tudo sem se passar por um verdadeiro nada; e o esquecimento é o mais salutar de todos os nadas, o mais salutar de todos os tudos!”. Esta última proposta que se pode confirmar em ambos os textos de Mário Saa – a da salvação pelo esquecimento – encontrará, de resto, na poética da ingenuidade de Almada um profundo desenvolvimento, como adiante teremos oportunidade de confirmar.

De 1924 são as teorias anti-aristotélicas desenvolvidas em vários textos de Pessoa e que, de certo modo, acabam sempre por focar pejorativamente determinados aspectos do passado e da tradição literários que marcaram a literatura mais recente, porque a única tradição verdadeira é a helénica. Porventura o mais explícito exemplo disto é aquele em que o poeta faz assentar a vida das sociedades na anti-tradição, que é, segundo ele, a “tendência para não permanecer”¹²². A originalidade desta teoria está no facto de Pessoa considerar que a anti-tradição não é apenas aquela que se refere ao passado, mas a que diz respeito também ao presente e ao futuro, redundando enfim essa abrangência totalitária num certo nihilismo, aliás pouco comum em outros textos de Pessoa. Porém, o nihilismo pessoano não é um nihilismo puro, pois que abre caminho

¹²⁰ “Mario o inculto”, *Contemporânea* n.º2.

¹²¹ “Mario o laico”, *Contemporânea* n.º8, pg. 80.

¹²² “A influência da Engenharia...”, PETCL, pg.34.

ao “abstracto” e ao “ideal”¹²³, como o poeta faz questão de notar. E, por isso, ele representa já um pensamento estético em direcção a uma fase conscientemente criadora e pretensamente inovadora, inserido na segunda fase na história do ensaísmo vanguardista – a da criação, propriamente dita.

É nesta linha que, em 1925, se volta a encontrar novo testemunho anti-passadista na vanguarda espanhola, desta feita por Ortega y Gasset, que escreve alongadamente sobre a questão. Na linha do pensamento vanguardista anterior e mesmo seu contemporâneo, refere que “la tradición artística ha llegado a consumir todas sus posibilidades y es preciso buscar otra forma de arte”¹²⁴ e que “lo más antiartístico que cabe” é “la repetición del pasado”. Porém, já dotado de um grau de independência face àquelas mesmas vanguardas, abdica de certo pragmatismo relativamente a esta questão e sublinha que nem toda a arte pretérita deve ser rejeitada, uma vez que a arte do passado também pode ter valor artístico, “en la medida en que aún es presente, que aún fecunda e innova.”, centrando, portanto, o critério de avaliação artística fundamentalmente no conceito de actualidade. E daí chega a uma conclusão que é, só por si, a definição de toda uma problemática – “El arte del pasado no «es» arte; «fue» arte.” –, aliás à semelhança do defendido no mesmo ano por G. de Torre: “Me interesa el pasado en función del futuro, y mejor aun del presente.”¹²⁵.

Pois bem, parece-nos lógico que a determinação prévia do tipo de passado que está em causa em todos os exemplos anteriormente vistos há-de inevitavelmente elucidar-nos sobre as razões da sua rejeição. E é nessa tentativa que adiante tomaremos a análise do *corpus* escolhido, relevando-lhe os pontos em que a esse respeito se torna mais representativo do carácter revolucionário das novas literaturas, nomeadamente no que se refere às suas rejeições do subjectivismo, do sentimentalismo, do conceito de *mimesis*, do academismo e da linguagem poética anterior, que de um modo ou de outro, haviam caracterizado a tradição imediata dos vanguardistas.

Contudo, sabemos ainda e não podemos ignorar que, por um lado, nem tudo o que as vanguardas pretendem substituir é realmente velho ou novo, mas corresponde por vezes ao desenvolvimento de preocupações e aspirações já constatadas no período romântico e tardo-romântico que as precede e em cuja tradição afinal se inserem.

¹²³ *Idem*, pg. 35.

¹²⁴ “El Arte en pretérito y en presente”, MPPTD, pg. 339.

¹²⁵ TORRE, Guillermo de, *Literaturas europeas de vanguardia*, pg. 47

Frequentemente, verifica-se que aquele intuito inovador se deve à mesma natureza revolucionária e criativa que já havia também norteado os românticos, adquirindo cada uma das propostas e rejeições vanguardistas apenas a aparência de novidade ou velhice por culpa das circunstâncias (essas sim, eternamente novas), apesar da persistente negação de que se ocuparam muitos dos seus poetas. Por outro lado, estamos também conscientes de que, como adiante se notará, as teorizações das vanguardas não são em regra imutáveis, mas evoluem, e de modo por vezes contraditório, no decorrer dos anos do período em questão.

É pois com o cuidado de nos afastarmos de juízos de valor precipitados sobre esta problemática, o que nos levaria erroneamente a tomar por velho ou novo o que por vezes só aparentemente o é, que nos movemos na análise diacrónica que se segue, limitando-nos unicamente à interpretação das palavras que sobre esta matéria nos deixaram os próprios teorizadores vanguardistas portugueses e espanhóis.

3.2. *Subjectivismo*

Em Portugal, o Modernismo revolta-se em geral contra a estética do Romantismo, Realismo, Parnasianismo e Saudosismo, ao mesmo tempo que em Espanha as vanguardas rejeitam a arte finissecular centrada no “98” e Modernismo hispano-americano. Em síntese, e como temos dito até aqui, é a própria tradição romântica que parece ser posta em causa, pelo que natural será esperar que a reacção das novas literaturas parta da rejeição daquilo que para os românticos constituía a base nuclear do pensamento e actividade artísticos: o predomínio da centralidade do sujeito na criação artística, em prejuízo da realidade ou da razão. Assim sendo, o repúdio pelo subjectivismo enquanto elemento definidor da arte precedente é dos primeiros a tomar forma na estética vanguardista.

É em texto de 1913 que Fernando Pessoa, depois de referir que o Romantismo é “aboutissement” da tradição cristã (que mais tarde repudiará também), pelas suas

características do emotivismo e subjectivismo, refere, em jeito de crítica à estética romântica: “Quanto maior a subjectividade da Arte, maior tem que ser a sua objectividade, para que haja equilíbrio, sem o qual não há vida, nem, portanto, vida ou duração da mesma arte.”¹²⁶. Esta apologia de um equilíbrio estável entre subjectividade e objectividade será, de um modo geral, sempre mantida, mesmo em relação ao tema da emotividade.

Menos pronunciadas, mas igualmente acusadoras da velhice da predominância dos postulados românticos e muito especialmente do subjectivismo e das preocupações sociais que norteavam a arte romântica relativamente à nova estética, são as que se podem ler num outro seu texto do mesmo ano: “Pertença a uma geração que ainda está por vir, cuja alma não conhece já, realmente, a sinceridade e os sentimentos sociais.”¹²⁷. O poeta não conhece a sinceridade (e sabemos que tipo de sinceridade está aqui realmente em causa) porque é um “espectador da vida, sem [se] misturar nela”, o que representa claramente uma posição oposta à da arte vigente, que preconizavam, ou uma interpretação emotiva e subjectivista da realidade, ou uma intervenção directa em matérias sociais.

Em 1915, em texto assinado por A. Mora, a problemática rejeição do subjectivismo e conseqüente crítica da arte romântica aparece mais esquematizada. E fá-lo a partir desta concepção basilar de arte, a que pretende devolver certa dose de objectividade: “A arte é a interpretação individual dos sentimentos gerais. Se é a interpretação de sentimentos só individuais, não tem base na compreensão alheia.”¹²⁸. A partir daqui, e baseado na máxima de que “o único modo de renovar a arte é substituir um conceito do universo a outro”, o descrédito das formas românticas em favor das formas clássicas, que não considera ainda esgotadas, é inevitável. O Romantismo é, pois, “confissão de falência” e “incapacidade de renovação artística”, fruto da sua

¹²⁶ “Neoclassicismo e Romantismo”, Fernando Pessoa, PETCL, pg. 146.

¹²⁷ “Pertença a uma geração que ainda está por vir...”, PIA, pg.64. É interessante contrapor o que Pessoa defende aqui e em outros locais a respeito da questão social com o que G. de la Serna deixara claro em texto seu em 1909: “La nueva literatura (...) no se desapercebe de la cuestión social.” (“El Conceto de la nueva literatura”, pg.165). O facto pode apenas ser explicado se tivermos em mente a linha evolutiva descrita pela nova literatura ibérica no sentido de, em poucos anos, se afastar progressivamente de uma estética ainda só parcialmente nova, como aquela à data encabeçada por Serna. Veja-se ainda a esse propósito o texto de Pessoa “Por mim, o meu egoísmo...”, PIA, pg.68. e “Orientaciones de la Post-Guerra”, MPPTD, pgs. 189-195.

¹²⁸ “A arte é a interpretação individual dos sentimentos gerais...”, PIA, pg. 25.

deficiente *Weltanschauung*, pois, como refere ainda no mesmo ano, “A arte, como a ciência, supõe a eliminação do factor pessoal”¹²⁹. E a prova de que é especialmente contra o subjectivismo romântico que a revolta se dirige, e não outro, encontramos-na noutro texto sensivelmente da mesma data, em que Pessoa refere que o Sensacionismo é “um subjectivismo, como o Romantismo”¹³⁰. Ora, se tivermos em conta o pensamento literário de Pessoa e de um modo geral da vanguarda portuguesa, isto só pode significar que o novo movimento não é *apenas* subjectivismo, como o foi o Romantismo, mas *também* um determinado subjectivismo, de sinal e peso bem diferentes.¹³¹

O ano de 1917, certamente muito por culpa da actividade em Portugal do grupo futurista, é especialmente fértil nesta problemática. Raul Leal, num texto literalmente vertiginoso, e a partir da resolução das dicotomias real-irreal, concreto-abstracto, expõe o que entende ser a concepção futurista da realidade. Partindo do princípio de que “il n’y a pas de véritable concret (...), il n’y a qu’un déroulement de pure relativité toute subjectiviste”¹³², acaba o poeta por concluir que, uma vez que essa relatividade se encontra afinal numa teia de realidade, objectividade e concreto (porque essa relatividade se refere a relações entre realidades concretas), ela acaba por “s’impregner d’objectivisme pur, de pur concretisme à travers son esprit de pure subjectivité.”. Assim sendo, a arte futurista, baseada numa vida assim objectiva, não pode naturalmente deixar espaço para quaisquer tipos de subjectivismos, como os da literatura vigente, essa “doença extrema da época”¹³³, como lhe chamou Mora em texto do mesmo ano, e de que um dos sinais mais visíveis era precisamente “a excessiva estimulação da revelação, por cada indivíduo, da sua individualidade específica, que, salvo quando é grande, nada interessa a ninguém que se revele.”. Mais frenético e talvez mais acutilante é Álvaro de Campos, ao fazer assentar a sua proposta de sintonia da sensibilidade com os estímulos da época na “intervenção cirúrgica anti-christã”¹³⁴, que, por sua vez, há-de basear-se em três abolições fundamentais: a do dogma da personalidade (“Abolição total do conceito de que cada indivíduo tem o direito ou o dever de exprimir o que

¹²⁹ “Não repararam na natureza da arte...”, PETCL, pg.24.

¹³⁰ “Os três elementos do sensacionismo”, PI, pg. 267.

¹³¹ Na verdade, são vários os textos subsequentes em que se verifica uma inclusão do propósito subjectivista nas teorizações da nova literatura (*Vide* “Sensacionismo” (1915/16), PI, pg. 268; “A Derrocada de Técnica” (1922); “António Botto e o ideal estético em Portugal” (1922), “Manifesto del Ultra” s/d).

¹³² “L’abstraccionisme futuriste”, *Portugal Futurista*, pg. 13.

¹³³ “O Regresso dos deuses”, PIA, pg. 299.

¹³⁴ “Ultimatum, Portugal Futurista”, pg.33.

sente.”)¹³⁵; a do dogma da individualidade; e a do dogma do objectivismo pessoal. Todos eles concorrem enfim para uma mesma solução artística: rejeição do tradicional culto do sujeito. Mesmo a abolição do dogma da objectividade pessoal, que à primeira vista pareceria resultar em algum tipo de subjectivismo, é afinal uma tentativa de desconstruir a pessoa objectiva, tal como era entendida pelo código romântico, para em seu lugar propor a pessoa subjectiva, múltipla e variável, génese, por exemplo, da heteronímia pessoana ou do drama da identidade e a dúvida sobre a unidade da pessoa em Sá-Carneiro. Ainda no mesmo ano de 1917, Pessoa, assinando R. Reis e a propósito da obra do objectivista Caeiro, afirma que a “introspecção excessiva torna estéreis”¹³⁶ as obras poéticas contemporâneas, referindo-se num outro texto às “baixezas dos subjectivismo cristista”¹³⁷ e à “mistura do objectivo com o subjectivo que é o distintivo doentio dos mais doentios dos modernos”, desde o “infeliz Victor Hugo” aos “nossos contemporâneos místicos”, onde não é difícil vislumbrar uma alusão aos saudosistas, de quem ainda se preocupa em demarcar¹³⁸.

Em Espanha, é apenas em 1918, data do primeiro manifesto ultraísta, que se pode ler a primeira alusão directa ao tema, ainda que de modo pouco aprofundado, dada a própria natureza do texto. Aí se pode ler que os novos poetas se pautarão por uma estética diversa daquela a que apelidam de “estética pasiva de los espejos”¹³⁹, em que um dos defeitos em que incorre é transformar a arte “en una copia de la história psíquica del individuo.”. A solução é “arrojar todo lo pretérito por la borda”¹⁴⁰, nomeadamente “la exaltación romântica” e “la última evolución literaria: el novecentismo.”¹⁴¹. Quanto ao subjectivismo propriamente dito, os ultraístas não negam que pretendem “arquitecturar cada uno de nosotros su creación subjectiva”¹⁴², mas pouco adiante têm o cuidado de afirmar: “Lo que renovamos son los médios de expresión.”. Ou seja, os ultraístas não pretendem abolir da literatura o subjectivismo em si, mas, ao negarem a tradição romântica e ao aspirarem a novos modos de expressão da criação subjectiva,

¹³⁵ A este respeito veja-se também “Os três princípios do sensacionismo”, PI, pgs. 266,267.

¹³⁶ “Prefácio de Ricardo Reis [aos poemas de A. Caeiro]”, PIA, pg. 367.

¹³⁷ “Ricardo Reis [sobre Alberto Caeiro]”, PIA, pg. 355.

¹³⁸ A respeito da depreciação da saudade enquanto sentimento poeticamente utilizável, vide “Ultimatum futurista às gerações portuguesas do século XX”, *Portugal Futurista*, pg.37 e “Mário, o laico”, *Contemporânea*, n°8, 1922.

¹³⁹ “Manifiesto del ultra”, MPPTD, pg.104.

¹⁴⁰ *Idem*, pg. 105.

¹⁴¹ “ULTRA – un manifiesto de la juventud literária”, 1918, MPPTD, pg.102.

¹⁴² “Manifiesto del ultra”, MPPTD, pg.105.

situam-se num plano claramente diverso do da estética romântica. É pois apenas o subjectivismo velho e repetitivo que rejeitam, em nome de uma liberdade artística que deve urgentemente ultrapassar a introspecção e o culto da personalidade. E é esse que pode encontrar-se esboçado num outro texto colectivo de 1922: “Todos viven en su autobiografia, todos creen en su personalidad, esa mezclanza de percepciones entreveradas de salpicaduras de citas, de admiraciones provocadas i puntiaguda lirastenia.”¹⁴³.

A progressiva lucidez na abordagem desta questão, que pode começar a observar-se à medida que os ânimos futuristas vão dando lugar à especulação teórica mais objectiva, encontra num texto de Pessoa de 1924 prova cabal. Aqui, a crítica ao subjectivismo não é já usada como arma de arremesso relativamente a determinado tipo de passado ou de tradição, como sucedia na euforia passadista de alguns textos aqui anteriormente vistos. De facto, a rejeição do excessivo subjectivismo na vida parece ter já pouco que ver com a revolta contra a tradição cristã ou contra a estética romântica que Pessoa apregoara antes. O poeta apercebe-se aqui de que “a cultura não é senão o aperfeiçoamento subjectivo da vida”¹⁴⁴, mas, sendo o fundamento da vida o equilíbrio entre a emoção e o entendimento (“a arte é a expressão de um equilíbrio entre a subjectividade da emoção e a objectividade do entendimento”) e a arte a expressão da vida, reafirma a sua teoria de que deve ser também ela um equilíbrio entre subjectividade e objectividade. Ora, sendo expressão da vida, o fim da arte, pelo menos da arte suprema onde inclui a literatura, é elevá-la e “elevar é deshumanizar”¹⁴⁵, numa óptica próxima (mas não idêntica) à que Ortega esquematizará um ano mais tarde. Ora, deshumanizar tem necessariamente de resultar, pelo menos, na redução do elemento humano e, portanto, pessoalista da arte. É o mesmo Ortega que, ainda em 1924, ao definir que a nova arte é *ideia*, por oposição à arte antiga que era sensação, não a define já por oposição ao subjectivismo. De facto, no pensamento daquele filósofo, anti-sentimentalismo não significa necessariamente anti-subjectivismo, porque, encontrando-se a ideia dentro da sensação, são ambas naturalmente estados subjectivos.

¹⁴³ “Proclama”, MPPTC, pg. 107.

¹⁴⁴ “Athena”, *Athena*, pg. 5.

¹⁴⁵ *Idem.*, pg. 8.

Assim, “También las ideas son realidades que acontecen en el alma del individuo”¹⁴⁶, pelo que mesmo a arte nova não pode abdicar totalmente do seu carácter subjectivo.

Em 1925, os testemunhos anti-subjectivistas são já raros ou irrelevantes, sendo talvez uma excepção a desumanização orteguiana, e mesmo essa, como vimos, tende menos para um anti-subjectivismo do que para uma fuga da arte ao existente, ao natural, uma desnaturalização, se quisermos. É ainda nesse ano que G. de Torre, por exemplo, já ciente de uma nova etapa na arte de vanguarda, não se escusa a afirmar que os novos artistas devem aproveitar certas qualidades, quer do classicismo, quer “de color romântico”¹⁴⁷, como “el culto de la sensibilidad” ou “el subjectivismo” (um “subjectivismo intraobjectivo”, termo que desenvolve para acentuar a sua base objectiva), entre outras, que constituíram afinal de certo modo a essência do período romântico e que o poeta, porventura consciente da impossibilidade de as continuar a combater, pretende agora integrar. Em suma, as vanguardas parecem sempre não excluir da arte a personalidade e a individualidade artísticas, uma vez que é afinal através da sensibilidad – termo tão caro às novas literaturas – que o real é subjectivamente apreendido. Manifestam, isso sim, o seu repúdio contra a expressão exclusiva desse subjectivismo em arte, e cujo exemplo supremo havia sido a estética romântica.

3.3. *Sentimentalismo*

Directamente relacionada com a temática do subjectivismo e acompanhando-a frequentemente, está, como indicámos, a do sentimentalismo, que, por ocupar também ela, e por consequência lógica, lugar central na estética imediatamente anterior e mesmo contemporânea das vanguardas, merecerá igual repúdio pela sua vertente ensaísta. Já em 1909, R. Gómez de la Serna, citando Paul Adam, havia feito a distinção entre novos e velhos nestes termos: “Nos consagramos a una literatura ideísta así como nuestros

¹⁴⁶ “El punto de vista en las artes”, MPTTD pg.274.

¹⁴⁷ TORRE, Guillermo de, *op. cit.*, pg. 55.

predecessores a una literatura esencialmente sentimental.”¹⁴⁸. Em Portugal, é em 1913 que Fernando Pessoa, a propósito da definição da literatura decadentista, que, não considerando obsoleta, ainda assim lhe aponta várias críticas, refere que um dos três defeitos em que o poeta actual cai frequentemente é o da “pieguice”¹⁴⁹, que é afinal a perversão do sentimento poético através do seu exagero. E é esse mesmo exagero que lhe servirá um ano depois para criticar num outro texto o Romantismo, que é “velho” precisamente porque lhe falta objectividade que compense a sua excessiva emotividade e subjectividade, pois que é desse equilíbrio (que Pessoa desenvolve também por exemplo, em *Athena*, 1924) que vive e sobrevive a arte moderna, preferencialmente alheia à estética romântica. As palavras que abrem o seu texto são claras: “O que a nossa época sente é um desejo de inteligência. O que a desgosta no romantismo é a escassez de elementos intelectuais, quer directamente pela escassez, quer pela subordinação deles aos elementos emotivos.”¹⁵⁰. Isto porque, escreve em texto ainda não datado, é um erro “regressivo (...) buscar na arte uma expressão de emoções, de sensações, de aspirações”¹⁵¹, já que “A Arte é isto, porém, apenas n’um seu estádio inferior.” No que diz especificamente respeito ao campo literário, o anti-sentimentalismo (que não é nunca nas vanguardas ibéricas anti-emotividade no seu sentido lato, e muito menos anti-sensibilidade¹⁵²) traduz-se na “aversão pelos velhos temas do amor, da gloria e da vida, de indiferença pela pátria, pela religião, pela humanidade, por todas as cousas com que a sinceridade dos ignobeis se preocupa.”¹⁵³. Ora, todos estes temas que agora os sensacionistas repudiam haviam constituído afinal, sabemo-lo, recorrências directamente relacionadas com o sentimentalismo dos românticos.

Mais claro será porventura outro texto do mesmo Pessoa, o poeta que, de longe, mais largamente se debruçou sobre estes assuntos, sendo, por isso, o principal responsável pela tão grande disparidade entre o número de exemplos que a este respeito

¹⁴⁸ *Idem, ibidem.*, pg. 154.

¹⁴⁹ “Literatura da decadência”, PETCL, pg. 155.

¹⁵⁰ “Neoclassicismo e Romantismo”, PETCL, pg. 145.

¹⁵¹ “Caeiro, Filósofo à Grega”, PI, pg. 278.

¹⁵² São ainda em número considerável os textos em que pode ler-se uma autêntica apologia da sensibilidade, da importância da emotividade em arte ou de certa subjectivização de realidades exteriores, donde destacamos como os mais taxativos “Sentir é crear”, “A derrocada da técnica”, “Ultimatum”, “Apontamentos para uma estética não-aristotélica II”.

¹⁵³ “O movimento sensacionista e a guerra”, PI, pg. 264.

se registam no *corpus* português e no espanhol, onde o tema foi muito mais escassamente debatido. Tão largo contributo, devemos aqui sublinhá-lo uma vez mais, deve-se ao facto de muitos dos textos pessoais deterem um carácter diverso relativamente aos demais, pois, não se destinando à publicação e, com isso, à agitação e à provocação, não obedecem em geral a exigências retóricas que em outros casos são bem visíveis. Em resultado disso, é aberta a possibilidade de daí retirar uma muito maior liberdade reflexiva, o que conduz, na maioria dos casos, a um maior e mais abundante aprofundamento teórico-especulativo de certos temas abordados pelo poeta. Contudo, essa abundância de produções traduz-se muitas vezes em fragmentos dispersos, pouco claros e de difícil significado quando tomados isoladamente, sem prejuízo, como é evidente, da sua importância e representatividade. Um desses exemplos, é talvez um curtíssimo texto seu de 1915 onde aborda uma vez mais o tema e em que afirma “A vontade pode ser inconsciente; não podem sê-lo nem o sentimento nem o pensamento, nunca.”¹⁵⁴. Que o pensamento não pode ser inconsciente parece óbvio, pelo menos à luz da filosofia de Descartes, que o autor recupera no seu texto. Porém, a subordinação do sentimento à consciência, ao intelecto (que contribui para a recorrente superiorização da inteligência, que caracteriza as teorias pessoais) representa, senão o seu aprisionamento, pelo menos a sua delimitação por um conjunto determinado de regras racionais (pois que é a razão que domina a consciência), ao contrário de outras estéticas que deixavam o sentimento fluir livremente. É talvez como desenvolvimento dessa teoria que em 1916 surge pela sua mão um dos textos que melhor pode elucidar sobre a questão do anti-sentimentalismo vanguardista. Aí nos diz Pessoa que “O artista não exprime as suas emoções. O seu mister não é esse. Exprime, das suas emoções, aquelas que são comuns aos outros homens.”¹⁵⁵. Por outras palavras, a expressão sentimental só é condenável na medida exacta da sua subjectividade, e não *per se*. E é nessa linha de pensamento que o movimento sensacionista aparece no mesmo ano definido como a quebra da continuidade com “a seca comotividade”¹⁵⁶ dos poetas “neo-huguistas”, ao mesmo tempo que rejeita do Simbolismo a “subordinação da

¹⁵⁴ “Quando Descartes diz que a nossa inteligência...”, TF, pg.196.

¹⁵⁵ “Regresso dos deuses: estética”, PETCL, pg. 19.

¹⁵⁶ “Movimento sensacionista”, *Exílio* nº1, pg. 46-47.

inteligência à emoção”¹⁵⁷ e do Romantismo a “sensibilidade simpatética, sintética perante as cousas”.

Naturalmente, Pessoa não foi o único a abordar esta questão. Movido pelo mesmo intuito, mas num texto porventura sem a profundidade daqueloutro, porque constitui mais uma atitude provocatória do que um sério desenvolvimento do tema, Almada confirma peremptoriamente em 1917 o repúdio pela predominância do sentimentalismo: “É preciso destruir systematicamente todo o espirito péssimista proveniente das inevitáveis desilusões das velhas civilizações do sentimentalismo”¹⁵⁸. No mesmo tom, Pessoa afirma ainda no mesmo ano que “Tudo posterior à Grécia tem sido um erro e um desvio. As nossas instituições políticas sofrem (...) do sentimentalismo cristão.”¹⁵⁹.

Finalmente, em 1924 Pessoa apresenta já uma concepção estética algo diferente da dos primeiros anos e não exclui já a possibilidade de a poesia lírica exprimir directamente os sentimentos e as emoções dos poetas, conquanto que deles não queira “tirar conclusões gerais, ou lhes atribuir maior sentido que o de serem simples emoções e sentimentos.”¹⁶⁰. Posição essa que acaba por ser consentânea com anos de especulação teórica vanguardista que nunca conseguiu suprimir totalmente o vínculo profundamente sentimental da poesia.

3.4. A mimesis

Schiller, fazendo exercer a sua influência sobre a arte romântica e simbolista do século XIX, havia já distinguido entre literatura *mimesis* (característica de classicidade) e literatura do sujeito (característica de modernidade), compreendendo aí a antítese entre

¹⁵⁷ “O Sensacionismo rejeita do classicismo...”, PIA, pg. 190.

¹⁵⁸ “Ultimatum futurista à gerações portuguesas do século XX”, *Portugal Futurista*, pg. 37.

¹⁵⁹ “O regresso dos deuses”, PIA, pg. 302.

¹⁶⁰ “As três espécies de poesia lírica”, PETCL, pg. 72.

plasticidade e musicalidade¹⁶¹. Ora, no que respeita às vanguardas, a situação é a que refere Pedro Aullón de Haro: “La Vanguardia enfrenta, sobre la base de la categoría inmediatamente establecida de Novedad, un doble problema: una nueva superación de la mimesis clasicista y, por otro lado, la desintegración de la teoría estética y poética romántico-simbolista que fundó el dominio de la subjectividad idealista.”.

Se as vanguardas recusam, como se viu, a segunda parte do problema apresentado pelo crítico espanhol (pelo menos nos moldes tradicionais, pois que o conceito vanguardista de modernidade difere em justa medida do schilleriano), também o conceito de *mimesis*, enquanto pura imitação, como a definira Aristóteles, entrará rapidamente em descrédito, fruto em grande parte das contribuições das estéticas pictóricas, nomeadamente a cubista e a futurista. Importa porém compreender em que sentido essa *mimesis* é posta em causa e por que razões.

Em 1915, em texto assinado por A. Mora, pode ler-se o seguinte:

“Procura a arte imitar a Natureza; mas imitá-la completamente. À obra de arte, porém, dado que é produto do pensamento e não da Natureza, falta uma cousa – a vida. Por isso, a «imitação completa» que da natureza procura o artista tem de encontrar maneira de dar a vida à obra de arte.”¹⁶²

De facto, a opinião de Pessoa é aprofundada nos seguintes termos: “Se o indivíduo puder explicar-se pelo pensamento uma realidade, o natural será que se subordine ao pensamento e não o pensamento e ele a ela.”¹⁶³. Daí que o poeta fale (a respeito da ciência é certo, mas em teoria também aplicável à arte, se recordarmos que para Pessoa a única realidade é a sensação) em “subordinação à natureza, que é uma realidade, mas não uma orientação.”. Ora tudo isto significa ir ainda mais além do conceito clássico de *mimesis*, a tal ponto de não apenas imitar a natureza, mas inclusivamente substituir-se-lhe, criar como ela cria (o que é bem diverso de imitar), devendo para isso vitalizar a obra de arte, ainda que o poeta não precise o modo como tal se deverá processar. E isto é bem diverso de copiar a Natureza. Pelo contrário, pretende-se, se assim se pode dizer, *recriá-la*: por um lado, porque, sendo o poema, de facto, uma realidade, pode efectivamente falar-se de *criação*; mas, por outro, uma vez

¹⁶¹ Vide BAZO, Javier Pérez, “La vanguardia como categoría periodológica”, pg. 12.

¹⁶² “Não repararam na natureza da arte”, PETCL, pg. 23.

¹⁶³ “Prolegómenos”, TF, pg. 85.

que a realidade que é o poema está, afinal, “orientada”, “subordinada” a uma outra mais vasta e totalizadora – a Natureza – parece mais apropriado falar-se de *recriação*. Só assim pode a arte criar como a Natureza cria, conferindo ao artista um estatuto quase divino e aliás muito próximo do preconizado por Huidobro sensivelmente pela mesma altura¹⁶⁴. É o que se pode ler num outro texto pessoano ainda do mesmo ano, em que o mesmo Mora defende que “imitar a Natureza não quer dizer copiá-la, mas sim imitar os seus processos.”¹⁶⁵. É por isso que “a obra de arte deve ter os característicos de um ser natural, de um animal”, reiterando uma tese recorrentíssima nas teorias sensacionista e creacionista. E se esta posição parece aparentemente levar a uma colagem aos clássicos, considerando o aristotelismo que subjaz a esta atitude mimética, ainda que não exactamente como a defende Pessoa, essa hipótese cai por terra em texto seu de 1916, onde afirma que a “imitação dos clássicos, a limpidez da linguagem, a cura excessiva da forma” são “características da impotência de criar”¹⁶⁶. E mesmo quando afirma que “Deve haver em todo poema algo em que se note que existiu Homero”, fá-lo unicamente com o intuito de definir a natureza do conceito de *novidade*, encontrando-lhe sempre precedências em momentos anteriores.

Por aqui se pode perceber que a *mimesis* que está em causa não é apenas aquela relativa à natureza ou à realidade, mas também a cópia ou imitação em si, nomeadamente também no que se refere aos precursores das vanguardas, sejam clássicos ou não. É, por exemplo, mais condenável a imitação dos clássicos do que os próprios clássicos (salvo excepções mais extremistas e iconoclastas que pretendem abolir da nova literatura os propósitos classicistas¹⁶⁷), porque esse é o obstáculo maior à tão almejada originalidade. Em 1919 Isaac Vando-Villar critica violentamente a atitude mimética dos novecentistas relativamente aos clássicos espanhóis, mas não propriamente os clássicos: “...ellos son unos plagiadores conscientes e inconscientes de nuestros clásicos y ninguna cosa nueva nos han revelado ni podrán revelárnosla”¹⁶⁸, a deixar mais uma vez supor que é o acto de copiar e de imitar que está em causa, por constituir um obstáculo à verdadeira criação original. Em 1922, um texto de Mário Saa

¹⁶⁴ A respeito das teorias huidobrianas e dos pontos de contacto que, nesta matéria, mantém com Fernando Pessoa, *vide supra*, cap. 3.2 *A História Interna*, pgs. 55-57.

¹⁶⁵ “Na Grécia a ciência não estava desenvolvida...”, PETCL, pgs. 21.

¹⁶⁶ “[Sensacionismo]”, PIA, pgs. 167,168.

¹⁶⁷ *Vide Manifiesto del ultra*”, MPPTD, pg. 105.

¹⁶⁸ “Manifiesto Ultraísta”, MPPTD, pg. 103.

vem explicar isto mais claramente, através da seguinte imagem: “Oh! A tirania do Existente; é mais difícil destruir que construir (...) Posso supôr um palacio num lugar vazio, porém, no lugar d’algum palacio sou incapaz de supôr um lugar vazio. Se é difícil crear, mais difícil é retirar o que está creado; - oh, a tirania do Existente!”¹⁶⁹. Isto permite-nos talvez chegar a uma das mais importantes constatações sobre a capital importância da anti-*mimesis* na estética vanguardista. É que afinal aquilo que melhor define a primeira fase da sua actividade – a destruição e, conseqüentemente, os propósitos iconoclastas e anti-passadistas – pode afinal ser justificado precisamente pela sua recusa em imitar, em copiar. E, naturalmente, apenas podemos copiar o que nos pré-existe.

Finalmente, em 1924, encontramos as últimas palavras sobre o assunto e a esse respeito tão claras como as anteriores – “La realidad sí; pero no la que ellos ven y en cuyo plano se mueven. Abomino del realismo en arte. Pero cada día amo más la vida.”¹⁷⁰ –, a provar-nos que a abolição da *mimesis* e do realismo em arte não significa a exclusão da vida, grande fonte artística das vanguardas, mas apenas uma abordagem bem diversa da realista (apanágio da estética finissecular): uma nova abordagem que pretende superar e substituir os modelos existentes.

3.5. *Academismo e lei artística*

Fundando os movimentos de vanguarda as suas estéticas principalmente no conceito de novidade, a regulação e institucionalização extra e pré-vanguardista que afinal representam as academias, os académicos e os academismos não podiam senão ser vistos pelos novos como obstáculos à liberdade e originalidade que pretendem introduzir nas literaturas ibéricas. Assim, a marginalidade que as vanguardas por isso detêm é preservada através de ataques persistentes ao cânone literário precedente e

¹⁶⁹ “Mario o inculto”, *Contemporânea* n° 2, pg. 77.

¹⁷⁰ “Bengalas”, MPPTD, pg. 111.

naturalmente às figuras que dominam desde novecentos o panorama geral das letras da época, na tentativa de se legitimarem num espaço que consideram apenas seu. É por aí que passará grande parte da fase destrutiva dos jovens poetas, especialmente nos textos mais violentos e panfletários, como é o caso dos manifestos, proclamações e ultimatoss, que nem sempre visam determinados períodos estético-literários, mas simplesmente o puro conceito de regra instituída e o carácter anti-inovador que pretensamente representará o academismo.

O primeiro desses exemplos aparece em 1910 num texto cheio de iconoclastias futurizantes¹⁷¹ e que G. de la Serna enche de meras exclamações sem ligação lógica entre si, mas que constituem afinal grande parte das preocupações da vanguarda do seu país. “Antiuniversitarismo!” é o que aí reivindica, preconizando já o que apenas um ano mais tarde escreverá em palavras já aqui citadas a respeito da mediocridade e estagnação da Institución Libre de Enseñanza. Em 1915, um ano depois de Pessoa, em texto aqui citado, ter afirmado que o papel digno de um intelectual é o de criador de anarquias¹⁷², surge o famoso Manifesto Anti-Dantas. Aqui se critica violentamente as figuras de maior destaque do fim-de-século, como Eça, Alfredo Guisado, “os palermas de Coimbra”¹⁷³, a Academia de Belas-Artes e, claro, o académico Júlio Dantas, porque “uma geração que consente deixar-se representar por um Dantas é uma geração que nunca o foi.”¹⁷⁴. Ora, todos estes baluartes, e inclusivamente esta noção de representação de uma geração, são encarados como a regra castradora que impede que a nova arte possa surgir, ainda que mais tarde a opinião de Almada se transforme significativamente.

Em 1916, Luís de Montalvor vem reafirmar aquela posição, ao defender a “reação contra a moral e a sociologia do próprio século”¹⁷⁵, palavras que pressupõem, quer a existência de um modo de pensar – moral e social, no caso – oficialmente instituído já no século XX, quer a sua respectiva rejeição por parte de um núcleo determinado de novos poetas que apelida ainda de decadentes. E se aparentemente estamos em presença de uma linha de pensamento contraditória, pois que se todos os membros de um determinado grupo agirem contra uma regra instituída então essa acção

¹⁷¹ “Proclama futurista a los españoles”, MPPTD, pg. 89.

¹⁷² “Pertença a uma geração que ainda está por vir...”, PIA, pg.66

¹⁷³ “Manifesto anti-Dantas”, OCTI, pg. 16.

¹⁷⁴ *Idem.*, pg. 11.

¹⁷⁵ “Tentativa de um ensaio sobre a decadência”, *Centauro*, pg. 11.

passará paradoxalmente ela própria a ser regra instituída, sublinhe-se que essa contradição nada tem de incoerente, se recordarmos que já antes o poeta havia referido que “A grande arte não tem escolas, mas as escolas podem ter o que as caracteriza e as especialisa, que é o ponto comum a toda a obra de arte.”¹⁷⁶. Isto vem ilustrar o facto de as vanguardas em geral, não obstante o seu anti-academismo, não terem excluído nunca a existência de linhas de acção orientadoras e de certo modo normativas dentro dos grupos dissidentes que constituíram, mesmo sendo também elas dissidentes.

No ano do Futurismo Português, vem Álvaro de Campos, com algum atraso relativamente aos primeiros manifestos de Almada, avançar mais alguns nomes de prestígio contra os quais a nova estética, também violenta e algo teatralmente, se vem rebelar: Anatole France, Maeterlinck, Annunzio, Bernard Shaw, os “auctores (...) de correntes literárias, de correntes artísticas, verso da medalha da impotência de criar”¹⁷⁷ e os “tradicionalistas auto-convencidos” são alvos por que afinal, directa ou indirectamente, perpassam todas as críticas. Aquela mesma impotência associada à mediocridade dos mais conceituados da época pode encontrar-se ainda no mesmo ano em Almada: “...a nossa literatura resume-se em meia-duzia de bem intencionados académicos cuja obra, não satisfazendo ambições mais arrojadas, obriga a recorrer às literaturas estrangeiras.”¹⁷⁸.

Em Espanha, é apenas em 1920 que voltamos a encontrar novas referências ao tema. Em texto assinado por António Espina, reconhece-se, num esboço de teorização menos pragmática que as anteriores, que, ainda que o combate contra o espírito académico se mantenha inalienável na acção dos novos poetas, esse combate não é novo, mas sempre existiu e sem prejuízo do primeiro. E resume: “Parece (...) que los vanguardistas destruirán de una vez el academismo. No. Lo que ocurre es que hoy todo adquiere mayor violencia, por lo estado de crisis que en todos los órdenes de la vida atravesamos.”¹⁷⁹, numa unanimidade que considera útil à nova literatura, porque lhe confere “razón de ser”.

¹⁷⁶ *Idem*, pg. 10.

¹⁷⁷ “Ultimatum”, *Portugal Futurista*, pg. 31.

¹⁷⁸ “Ultimatum futurista à gerações portuguesas do século XX”, *Portugal Futurista*, pg. 37.

¹⁷⁹ “Arte Nuevo”, MPPTD, pg. 197.

Em texto de 1922, já bem entrado o movimento ultraísta, as críticas continuam, sob o sugestivo sub-título de “Anquilosamento de lo libre”¹⁸⁰, em que, a par da rebelião contra o próprio conceito de estética, referem-se os assinantes do referido texto aos “señoritos de la cultura latina” que “se pedestalizan sobre las marmóreas leyes estéticas para dignificar ejercicio tan lamentable”, na medida em que “tienden a la enciclopédia”. Entretanto, em Portugal e principalmente através da revista *Contemporânea*, agora órgão aglutinador modernista, o tema continua longe de estar esquecido. Primeiro pela mão de Raul Leal, em texto que dirige violentamente contra a Sociedade Nacional de Belas-Artes, porque a considera um ataque às “almas novas”¹⁸¹ e porque é dirigida pelo “comodismo estreito e estreitamente egoísta” dos velhos “gagás” que não querem sentir movimento em seu redor, deixando aqui antever que uma das principais críticas que se faz à academia é a do seu estatismo, que em nada favorece a expressão do “nosso tempo”. E adiante refere o porquê daquelas críticas, numa frase que aponta já para duas das mais vincadas características das vanguardas, que são o eclecticismo e o aristocratismo: “(...)os espíritos de elite não teem fronteiras parvas dentro das quaes se encurralem(...)”.

Posteriormente, em 1923, Leitão de Barros escreve aquele que consiste talvez no melhor exemplo do desdém pela tradição académica no que à arte se refere. Referindo-se sempre à mais alta academia portuguesa, refere: “a actual Sociedade Nacional de Belas Artes senão é um cemitério – é porque é muito mais resumidamente um simples jazigo de família...”¹⁸². Jazigo porque a arte que representa está morta e constitui um obstáculo ao “ressurgimento” da arte nacional, já que por ela não passa “Nem um cheiro de actualidade (...), nem o sonho sequer da criação duma consciência artística” – e sabemos quão caras são estas duas premissas (actualidade e consciência artística) às primeiras vanguardas literárias.

Esta preocupação anti-académica aplicada principalmente à pintura (o que não é novidade, tendo sido as primeiras vanguardas europeias precisamente pictóricas) observa-se também em texto espanhol de 1924. Mas este vem já comprovar uma vez mais aquela evolução diacrónica que as vanguardas, à medida que se aproximam do seu último período (por volta de 1925), descrevem no sentido da sua constituição em escola

¹⁸⁰ “Proclama”, MPPTD, pg. 107.

¹⁸¹ “A derrocada da técnica”, *Contemporânea* n.º 2, pg. 61

¹⁸² “Carta relativamente aberta à Sociedade Nacional de Belas-Artes”, *Contemporânea*, n.º 10, pg. 31.



ou movimento, em que, nem excluem já teorizações mais ou menos normativas, nem exprimem já uma tão pesada repugnância pela regra artística em si. Ora, naquele texto, que consiste num elogio à personalidade e actividade artísticas do jovem Salvador Dalí, resume C. Rivas Cheriff num único parágrafo o que anteriormente aqui se afirmou: “...puede el artista, dedicarse de lleno, por entero, com alma y vida, a su arte. Pero habrá de atemperar su íntima inspiración personal a los reglamentos que la limitan para su mayor utilidad. De ahí las Academias y su enseñanza oficial.”¹⁸³. Isto, porém, sem prejuízo da sagrada originalidade do “sentir secreto” do artista que “escapa siempre a toda regla: El don de inventar.”. Assim, o que aqui está em causa não é tanto a existência das regras, que são vistas como algo intrinsecamente necessário à arte, mas “los maestros”, porque, na sua maioria, “no ya cultivan, ni respetan siquiera la iniciativa original del discípulo”. Em suma, os jovens poetas têm agora cada vez mais consciência de que a vanguarda deve, para se credibilizar, entrar numa fase construtiva que suplante o primeiro ímpeto de destruição quase indiscriminada – porém sem cair nos velhos vícios da regra académica anterior. “Del análisis disgregador a la síntesis de reintegración deductiva.”¹⁸⁴, afirma-se em outro texto do mesmo ano, ao mesmo tempo que se adverte: “En dos palabras: de la perturbación a la ordenación. Invertir este orden significa academicismo.”. Finalmente, “Manifiesto” é talvez o último exemplo onde se pode asseverar de forma indiscutível a divergência que, a respeito do tema aqui tratado, as vanguardas demonstram agora nas suas teorizações relativamente aos seus propósitos iniciais. De facto, o texto é uma apologia clara da ordem e da lei artística, tendo como principal propósito apresentar a constituição em Madrid da Sociedad de Artistas Españoles e a respectiva promoção de um Salão de pintura, para “asegurar el triunfo de los nuevos ideales de orden y depuración artística.”¹⁸⁵. Na verdade, embora o autor do citado texto, Eugénio d’Ors, não possa ser realmente considerado um poeta vanguardista, mas sim regeneracionista, ainda assim parece ser um fiel intérprete das aspirações dos novos artistas da actualidade ao apontar que desejam “continuar, ahora austeramente y con una probidad perfecta, aquellas tradiciones más escogidas en que se há cifrado en cualquier tiempo la esencia misma de la civilización...”. A frase seguinte é suficientemente esclarecedora: “(...) hoy el arte aprende a obedecer, sin mengua de las

¹⁸³ “El caso de Salvador Dalí”, MPPTD, pg.329.

¹⁸⁴ “Bengalas”, MPPTD, pg. 110.

¹⁸⁵ “Manifiesto”, MPPTD, pg. 109.

originalidades personales, a aquellas nuevas leyes, que son precisamente las leyes eternas. Aprende a buscar y a encontrar el secreto de la fuerza en el seno mismo de la norma.”. Pode assim concluir-se que o pecado das academias anteriores não-vanguardistas não é já o de instituírem uma norma (porque a norma não é apenas necessária, como também pode ser útil, se não castrar a originalidade individual) mas apenas o de terem errado na norma que instituíram, isto é, não terem observado as leis eternas que governam a arte. O alvo passa agora a ser, portanto, não a academia ou a norma em si, mas determinados tipos de academismos, nomeadamente os não correspondentes com a estética vanguardista.

Em 1925, e em defesa de outra sociedade vista como diferente de todas as outras que dominam a arte espanhola (mas, no fundo, outra academia) – A Sociedad de Artistas Ibéricos –, um outro texto vem continuar esta linha de pensamento. Senão vejamos: por um lado, continua a reivindicar-se para os novos a “libertad espiritual y el gusto doctrinario”¹⁸⁶, à medida que se abomina as vigentes exposições nacionais, sobre as quais se tecem as seguintes considerações – “(...) las exposiciones nacionales, ya en plena senectud y cayéndose a pedazos. El Estado debiera suprimirlas por costosas, innecesarias y perjudiciales a la cultura estética nacional.”¹⁸⁷. Mas, por outro lado, citam-se palavras que merecem a concordância do autor e que não excluem de todo a norma artística – “«Ni el arte ni nada en este mundo – dicen – puede despreciar la ley»” –, ainda que “ni la ley es la receta ni es siempre la sabiduría del docto la que encuentra la ley”, não sendo difícil vislucrar neste “doctos” os mais eminentes académicos espanhóis. Para além disso, fala-se ainda simpaticamente do Museo de Arte Moderno, o que, se recordarmos o que a respeito dos museus haviam dito as teorias futuristas que tanto marcaram o movimento Ultra, concluímos por claramente diverso do espírito vanguardista inicial, ao mesmo tempo que observamos cabalmente a sua distanciação relativamente ao movimento italiano.

Por último, convém ainda recuperar um texto de Almada Negreiros datado de 1926, para provar que esta aparente ambiguidade tardia das doutrinas vanguardistas relativamente à problemática do academismo e da lei artística se verifica do mesmo modo em Portugal. E o que importa daí reter é mais uma vez o facto de, em jeito

¹⁸⁶ “De Arte”, MPPTD, pg. 334.

¹⁸⁷ *Idem*, pg. 332.

autobiográfico, o artista criticar a Sociedade Nacional de Belas-Artes (coerentemente com as críticas que mais tarde tecerá a Marinetti pelo seu ingresso na academia italiana e pela conivência com os propósitos académicos portugueses¹⁸⁸), ao mesmo tempo que, em palavras já aqui citadas¹⁸⁹, se refere à necessidade de regras em arte. Ou seja, confirma-se também aqui aquela tendência geral das vanguardas em, no seu período epilodal, abdicarem de certa radicalidade no seu anti-academismo, para a substituírem por uma visão mais tolerante relativamente à existência de leis artísticas, na exacta medida da sua inevitável integração nas respectivas literaturas nacionais.

3.6. *Linguagem poética*

A renovação a todos os níveis almejada pelas vanguardas em geral, e pelas vanguardas portuguesa e espanhola em particular, não se limita apenas à teoria estético-literária, mas é acompanhada também evidentemente pela transformação formal (de cujas as aqui vistas preocupações estruturais de recorrência aristotélica anunciadas por sensacionistas e creacionistas são apenas um sinal), questionando-se nesse contexto os meios e as formas de expressão tradicionais. Essa preocupação não é nova, já que, como refere Fernando Guimarães, é característica de toda a modernidade, que “antepôs às respectivas criações culturais um sentido de organização, de estruturação ou, mesmo, de totalidade”, o que corresponde também a uma continuação das preocupações sobre o “carácter *formal* da arte” e da sua “dimensão significativa” que já se verificaram também em geral na arte oitocentista. Porém, no que às vanguardas diz respeito, a materialização em arte daquelas preocupações gerais resulta, na medida em que isto pressupõe um repensar da estrutura do poema ao ponto de deixar a nu a totalidade do processo da própria *criação* artística enquanto tal, num certo conceito de “experimentação” no sentido que lhe conferiu Ana Hatherly. “Essa experimentação”, refere, “surge paralelamente à experimentação científica e (...), impessoalizando a obra, põe em

¹⁸⁸ Vide “Um ponto no i do futurismo”, 1932, OCTI, pgs. 135-137.

¹⁸⁹ Vide *supra*, cap. 3. Introdução, pg. 72.

destaque o processo da sua execução, é a característica fundamental de toda a arte de vanguarda”¹⁹⁰. Com efeito, esta atitude (que não se verifica na arte anterior), passa por (ou é resultado de) uma profunda rejeição de muitas das características da linguagem literária de oitocentos, apenas variável consoante o grau de influência que, quer o 1º Modernismo, quer ultraísmo e creacionismo sofrem pelas vanguardas literárias europeias (nomeadamente cubismo e futurismo, com as modificações respeitantes ao grafismo e à sintaxe, respectivamente) ao longo da sua existência.

Não obstante verificar-se aquela rejeição com muito menos frequência do que outros pressupostos vistos até aqui (o que é compreensível, visto que, não só encontra em grande medida justificação noutras reivindicações mais merecedoras de atenção, como diz bastante mais respeito estritamente à prática literária), é possível encontrar algumas referências ao tema, cuja relevância para a determinação do *velho* naquelas vanguardas não pode ser descurada. De facto, parece ser até uma das primeiras preocupações do jovens poetas, já que é possível encontrar logo em 1909 a primeira crítica desenvolvida ao estilo prosaísta do modernismo espanhol e a sua oposição relativamente ao novo estilo. É Gómez de la Serna o seu autor, dedicando todo um parágrafo ao tema:

“Frente al estilo achacoso, enrejado, carcelario, abrumado de sombra que nos legaron los otros, frente a su prosa de estameña, inhóspita, opaca, exhibe la nueva un estilo sin carencia alguna, que no se define gramatical e nemotécnicamente como el otro estilo, sino que pierde su personalidad aparte, de estilo, con todas sus especialidades y su activa individualidad para ser la vida misma.”¹⁹¹

Arcaico, limitador e obscuro prosaísmo, demasiado colado à repetição quase mnemónica oferecida por uma gramática manifestamente insuficiente para a expressão poética – eis, em suma, a crítica de Gómez de la Serna. De Portugal, chega em 1913 nova alusão ao vazio em que caiu a linguagem poética na literatura não-vanguardista. É Fernando Pessoa quem escreve nesse ano: “Tende o poeta usual e puramente de sentimento a cair no defeito da retórica”¹⁹². E não se pense que aquele defeito pertence apenas ao poeta “puramente de sentimento”, mas também, e muito especialmente, ao

¹⁹⁰ HATHERLY, Ana, *op. cit.*, pg. 114.

¹⁹¹ “El concepto de la nueva literatura”, RP, pg. 158.

¹⁹² “Literatura da Decadência”, PETCL, pg.155.

poeta decadente, em que é defeito “natural” o “prosaísmo” e a “justaposição delirante dos epítetos, na incoerência geral do frasear.”. Esta importância que ambos os poetas conferem ao aspecto linguístico (ainda que cada um deles seja movido por causas diferentes) assumirá nos anos seguintes formas diversas em diversos autores que não passarão obrigatoriamente pela sua enunciação directa, mas que é possível verificar, quer através de outros processos, quer pelo conhecimento prévio de outros característicos dos movimentos de vanguarda. É a esse propósito que convém, por exemplo, recuperar alguns dos ataques a um dos alvos predilectos do nosso modernismo – Júlio Dantas – que, para além de outras acusações, como a de academismo, sentimentalismo e tradicionalismo, é ainda acusado do reaccionarismo que a sua linguagem difícil, arcaizante, insólita e técnica (muito por culpa da resistência que sempre demonstrou relativamente à importação estrangeira e cosmopolita operada pelos simbolistas e aliás bem documentada por Carlos D’Alge¹⁹³) representava. Não é por isso de estranhar que seja de um dos nossos poetas mais ligados ao movimento futurista que surgirão os mais violentos ataques. Leia-se o que Almada escreve em 1915: “O Dantas saberá gramática, saberá sintaxe (...) saberá tudo menos escrever que é a única coisa que ele faz!”¹⁹⁴. Ou seja, assiste-se a uma associação de Dantas a um modo de escrever demasiado próximo da regra, obtendo-se com isso, é óbvio, uma dupla negação: a do académico e a do uso da linguagem retórica, concluindo-se que a correcção linguística não é por si legitimadora do seu uso em poesia. É evidente que, estando aqui subjacente também uma certa aversão à própria regra em termos gerais (seja a regra dos académicos ou a dos gramáticos), se torna também clara a importância que a vanguarda dá à *expressão* artística e não apenas à *impressão*, observada, por exemplo, quando tratámos do anti-sentimentalismo e do anti-subjectivismo das novas estéticas. É aliás sobre esta mesma *expressão* que Pessoa disserta em 1916, postulando com isso implicitamente uma certa flexibilidade linguística que antes não existia. Pode entender-se isso mesmo nas suas palavras sobre o movimento sensacionista, onde afirma que “cada ideia, cada sensação a exprimir tem de ser expressa de uma maneira diferente daquela que exprime outra”¹⁹⁵, sendo que a arte “consiste na adequação, tão exacta

¹⁹³ D’ALGE, Carlos, *op. cit.*, pg.22.

¹⁹⁴ “Manifesto Anti-Dantas”, OCTI, pg. 11.

¹⁹⁵ “[Sensacionismo]”, PIA, pg. 159.

quanto caiba na competência artística do fautor, da expressão à coisa que quer exprimir.”¹⁹⁶

Em 1920, é reiterada a renovação técnica como meio de alcançar o fim que é, mais uma vez e sempre, a rebelião contra o velho¹⁹⁷ e, em 1922, voltam os ultraístas à carga com uma proclamação quase exclusivamente sobre o assunto. Não resistimos à transcrição da totalidade do parágrafo, para que se não perca a abrangência da crítica:

“En su forma más evidente y automática, el juego de entrelazar palabras campea en esa entabillada nadería que es la literatura actual. Los poetas sólo se ocupan de cambiar de sitio los achivaches ornamentales que los rubenianos heredaron de Góngora – las rosas, los cisnes, los faunos, los dioses griegos, los paisajes ecuanimes i enjardinados – i engarzar millonariamente los flojos adjetivos inefable, divino, azul, misterioso. Cuánta socarronería i cuánta mentira en ese manosear de ineficaces i desdibujadas palabras, cuánto miedo altanero de adentrarse verdaderamente en las cosas, cuánta impotencia en esa vanagloria de símbolos ajenos!”¹⁹⁸

No fundo, aponta-se como principal defeito da linguagem poética actual a exaustiva e “automática” recorrência em que caiu, o que provocou o seu total esvaziamento de significado e surpresa, reduzindo-se a sua arte a um mero jogo de palavras puramente ornamentais (termo que nada tem que ver com o carácter lúdico que pouco mais tarde Ortega defenderá para a nova literatura), leviano e ignorante da verdadeira natureza das coisas. E é à literatura modernista que os ultraístas se referem, o que pode aferir-se, não só pelo uso do adjetivo “rubenianos”, como também pelos exemplos dos termos poéticos apontados, que invocam ambientes bastante próximos, quer do simbolismo (cor azul, recurso ao vago), quer mesmo de certa tradição menos imediata (com a alusão à mitologia grega). Ora, uma linguagem deste tipo é diametralmente contrária às aspirações da nova literatura, uma vez que impossibilita a expressão (ou *sugestão*, para utilizar o termo usado pelas vanguardas) de novas realidades poéticas, elimina a surpresa e a espontaneidade, e, como permite penas jogar com “palabras” e não com unidades sintácticas mais vastas, limita o poeta a um tipo de raciocínio *sintáctico*, inconciliável com o modo de pensar anti-positivista e libertário

¹⁹⁶ *Idem*, pg. 160.

¹⁹⁷ *Vide* “Arte Nuevo”, MPPTD, pg. 198.

¹⁹⁸ “Proclama”, MPPTD, pg. 106-107.

dos jovens escritores, principalmente os mais colados às teorias futuristas. Daí que um poeta como Mário Saa seja, em 1923, levado a afirmar que “a própria linguagem é um velho habito, série de imitações, preguiça mental”¹⁹⁹.

Em 1924, num autêntico exercício filológico, tenta-se restituir o “poder representativo”²⁰⁰, a “força íntima e simbólica” e o “valor evocativo” das palavras, tudo isso perdido na linguagem actual, a um ponto tal que só já provocam indiferença e só já valem “pela significação inteligente que encerram”. E, ao mesmo tempo, do outro lado da fronteira aspira-se a “arte nuevo, médios expressionales nuevos”²⁰¹, ressaltando ainda por esta altura a atenção sobre a vertente significativa da arte nova, ainda que tal preocupação não tarde a ver-se secundarizada.

Um exemplo disso mesmo aparece em 1925, em texto assinado por José Bergamín. Aí se pode ler que a diferença entre a arte velha e a nova é que, na primeira, “El pensamiento nace de su enunciación” e, na segunda, “El pensamiento se hace por su simulación”, como que recuperando uma vez mais o fim sugestivo da arte (por oposição ao enunciativo), o que pressupõe naturalmente um uso diverso da linguagem poética, pois que, se mudam os fins, os meios devem também ser-lhe adequados. Mas, por outro lado, note-se que o texto termina com uma máxima que, para além das muitas implicações que pode ter, significa sem dúvida uma diminuição do peso da vertente linguística no processo artístico (uma vez que é vista como deficiente tentativa de imitação do pensamento), já bem mais relacionada com a arte surrealista do que com as primeiras vanguardas: “(...)lo que importa es el pensamiento, poeticamente puro; no la enumeración de los procedimientos empleados para obtenerlo; ni su imitación o falsificación imposible.”. Em suma, pode concluir-se que a renovação técnica e expressiva da nova literatura tem raízes inquestionáveis nos aqui vistos pressupostos teóricos da revolução vanguardista, constituindo mesmo a sua manifestação mais imediata. Por isso, é natural que a atenção que merece evolua na exacta proporção daqueles e adquira contornos diferentes à medida que a actividade dos novos assume também direcções distintas.

Assim, de toda a análise do que, a nosso ver, representa as bases capitais da revolta vanguardista, dois pontos fundamentais são de reter.

¹⁹⁹ “Mário o inculto”, *Contemporânea* nº 2, pg. 78.

²⁰⁰ “A Palavra elemento de beleza”, *Contemporânea* nº10, pg. 18.

²⁰¹ “Bengalas”, MPPTD, pg. 111.

Em primeiro lugar, deve ter-se bem presente que cada uma delas é afinal uma peça de uma engrenagem perfeitamente coerente, em que cada uma não pode ser isolada das outras, mas todas, mutuamente dependentes, contribuem para um fim comum, que é o da destruição geral da lógica romântica e tardo-romântica que as precedeu, através do ataque escrupuloso aos seus pontos mais vitais: o anti-academismo pressupõe uma crítica ao conceito de *mimesis* que com ele está estreitamente relacionado, quer relativamente à própria realidade, quer à repetição do cânone anterior ou vigente; e, por sua vez, o anti-sentimentalismo e o anti-subjectivismo, que são disso mesmo uma consequência, provocam a rejeição da linguagem poética instituída. Aliás, o escasso número dos pontos aqui detectados e analisados, bem como a insistência com que são criticados sublinha ainda mais a vitalidade que detinham na estética romântica.

Em segundo lugar, que esta fase destruidora das vanguardas, longe de ser gratuita, parece ter como justificação central e inalienável uma profunda noção e aspiração de *novidade*, uma vez que cada um dos agentes dessa destruição parece incidir precisamente naqueles pontos onde as vanguardas terão, na sua fase construtiva, propostas claras de substituição ou de inovação. De onde aquela evolução em que a inicial atitude indiscriminadamente iconoclasta dá progressivamente lugar à crítica unicamente daquilo que, sendo passado ou mesmo presente, não partilha do actual e do moderno, no sentido que lhes dá o poeta vanguardista. Para usar a imagem aqui citada do poeta Mário Saa, trata-se, antes de mais, de imaginar o lugar vazio em vez do palácio, para logo, como adiante se verá, reconstruir um novo palácio, um palácio de ferro e betão bem ao estilo do século XX, no lugar vazio que antes se imaginou.

4. O NOVO

Quando Guillermo de Torre escreve em 1925, na linha do que também outros ultraístas já haviam dado a entender, que as vanguardas terminaram a sua fase de análise e destruição e entraram noutra mais séria, de análise e *construção*²⁰², não quer com isso dizer que até essa data o ultraísmo tenha sido desprovido de intuito inovador e criativo, mas demonstra apenas, isso sim, uma vontade e até mesmo uma necessidade de originalidade e demarcação face àquelas vanguardas europeias com que até aí o movimento se havia confundido. É difícil, porém, apontar uma data específica a partir da qual isso se pode começar a verificar, mesmo no que respeita ao conjunto geral das vanguardas europeias, dificuldade essa que tem aliás marcado a generalidade da crítica literária. Carlos D'Alge, por exemplo, afirma que, depois de 1918, não existem já vanguardas no sentido revolucionário, uma vez que foram amplamente aceites pelo público e pela crítica²⁰³. Ora, no caso espanhol, em que o nascimento do movimento ultraísta (que é uma síntese de vanguardas europeias e a sua transposição para Espanha) não pode ser datado antes de precisamente 1918, isso é manifestamente falso, já que é justamente nessa data que começa a revolução. Mais certo a respeito da diacronia da actividade vanguardista em Espanha parece, a nosso ver, ter sido Andrés Soría Olmedo, que, depois de sublinhar que a ruptura geral e o anti-passadismo que caracterizam a juventude literária espanhola nos campos filosófico e social foi provocada pelo período pós-guerra²⁰⁴, aponta apenas para 1921/1922 o início da tendência para o pacto com forças literárias mais tradicionais²⁰⁵ e, conseqüentemente, para uma certa perda daquele carácter revolucionário a que se refere D'Alge. Também no caso português, esta situação não merece ainda consenso entre a crítica. Nuno Júdice é da opinião de que a recuperação da tradição pela vanguarda é uma constante no Modernismo português²⁰⁶, ao passo que António Quadros considera ser só na segunda década do século XX que se

²⁰² TORRE, Guillermo de, *Literaturas Europeas de vanguardia*, pg. 47.

²⁰³ D'ALGE, Carlos, *op. cit.*, pg. 11.

²⁰⁴ OLMEDO, Andrés Soría, *op. cit.*, pg. 73.

²⁰⁵ *Idem, ibidem*, pg. 119.

²⁰⁶ JÚDICE, Nuno, *Poesia Futurista Portuguesa*, Vega, Lisboa, 1993, pg. 13.

assiste ao início de “uma progressiva acentuação dos valores tradicionais”²⁰⁷ na nova literatura, contudo “sem abandono de uma linguagem de vanguarda”. Não obstante estas divergências relativamente ao momento em que as vanguardas abdicam de um carácter mais revolucionário e destruidor para se dedicarem a uma teorização orientada para a criação propriamente dita (com ou sem motivos tradicionais), somos da opinião de que, como foi notado no capítulo anterior, é ainda durante o período revolucionário e praticamente desde a sua génese que mesmo os vanguardistas mais radicais apresentam progressivamente propostas de inovação e originalidade, senão no seio do conjunto dos novos movimentos europeus, pelo menos nas respectivas literaturas nacionais. É dessas novas propostas, em que também assenta a sua essência substitutória, que nos ocuparemos de seguida.

4.1. *Eclectismo*

A situação de periferia de que as vanguardas ibéricas cedo se apercebem traduz-se numa inicial importação indiscriminada de movimentos e ideias estrangeiras, que resulta na primeira e mais evidente novidade relativamente àquilo que era a arte anterior – ao mesmo tempo que se rejeita tudo o que é velho, aceita-se tudo o que é novo, numa miscigenação de novas propostas estético-literárias que vão chegando do exterior.

O primeiro exemplo textual a tal propósito vem, uma vez mais, do precursor Gómez de la Serna no exacto ano da publicação do “Manifesto Futurista” de Marinetti. Aí se refere o poeta espanhol à necessidade de *síntese* que a actualidade demonstra e ao carácter “sincrético y sereno completamente inédito” de uma literatura actual e que “Recoge toda clase de influencias y así magnifica y renueva su antiguo significado”²⁰⁸. Depois disso, é igualmente para atribuir um novo significado à literatura, fundando-a numa variada coexistência de influências – mesmo as advenientes de outras artes – que

²⁰⁷ QUADROS, António, *op. cit.*, pgs.45-46.

²⁰⁸ “El concepto de la nueva literatura”, RP, pgs 151-154.

Pessoa vem em 1914 afirmar que os interseccionistas pretendem “fundir”²⁰⁹ música, pintura e poesia, uma proposta inovadora relativamente à estética precedente, que apenas as pretendia “juntar”. O resultado será evidentemente uma duplicidade de inovação e eclectismo, porque este é já em si uma originalidade da nova poesia.

Em 1915, ano do lançamento de Orpheu, as propostas de eclectismo adquirem maior importância, nomeadamente quando se referem à apresentação e definição do significado da revista no panorama literário português. “ORPHEU é todas as litteraturas”²¹⁰, lê-se em texto de Pessoa do mesmo ano, ao mesmo tempo que noutra se rejeitam as associações que a crítica contemporânea faz relativamente aos poetas da revista, colando-os a determinadas designações (como futurismo, sensacionismo, interseccionismo e modernismo). E é em defesa da peculiaridade do movimento que estas colagens são rejeitadas, porque “As designações collectivas só pertencem ao sindicatos, aos agrupamentos com uma idéa só (que é sempre nenhuma) e a outras modalidades do instinto gregario, vulgar e natural nos cavallos e nos carneiros.”²¹¹. A arte moderna deve, pois, aproveitar as influências de todas as artes, o que equivale a dizer-se, se devolvermos ao termo *todas* o seu verdadeiro significado, que devem aí convergir, não só as novas teorias, mas também as teorias anteriores e todas as artes nacionais do mundo, numa total abrangência espaço-temporal. Assim, deve a arte moderna ser uma “arte-todas-as-artes”²¹², deve ser “maximamente desnacionalizada” e “acumular dentro de si todas as partes do mundo”, numa notória convivência entre eclectismo e cosmopolitismo, de que adiante se encontrarão mais provas. A reacção contra as estéticas anteriores dá-se, pois, por paradoxal que possa parecer, não pela sua simples rejeição, mas pela absorção de “quanto de original todas as correntes anteriores trouxeram”²¹³, conquanto se possa “acrescentar-lhes qualquer elemento, isto é, sintetizá-las através de um critério novo, de uma nova visão das coisas.” É nessa perspectiva que nasce o movimento sensacionista, que, como escreve ainda Pessoa em 1916 num dos textos que mais aprofundam o assunto²¹⁴, “difere de todas as atitudes literárias em ser

²⁰⁹ “[Os graus do interseccionismo]”, PI, pg. 260.

²¹⁰ “Eh-Là!”, PI, pg. 254.

²¹¹ “[Orpheu e as escolas]”, PI, pg. 262.

²¹² “- O que quer Orpheu?”, PIA, pg. 114.

²¹³ “O Sensacionismo”, PIA, pg. 157.

²¹⁴ A par do texto aqui citado, outro texto de 1916 – “Sensacionismo”, PIA, pg. 210-216 – resume o carácter eclético do movimento de Pessoa face aos restantes movimentos artísticos, quer anteriores, quer contemporâneos.

aberto, e não restrito”²¹⁵, uma vez que, aceitando todas as atitudes literárias, “não assenta sobre base nenhuma”. Daí que a primeira regra do novo movimento seja justamente a de sentir tudo de todas as maneiras, a de fazer corresponder a cada sensação um modo diferente (ou uma teoria artística diferente) de sentir, abolindo assim todos os dogmas e desde logo o da personalidade. Aí reside aliás uma das originalidades fundamentais do sensacionismo, mesmo quando comparado com o ultraísmo: é que, ao contrário do movimento espanhol, o eclectismo sensacionista não se traduz numa abordagem híbrida de influências perante todas as sensações, mas explora cada sensação de um modo distinto, pois que “hoje defend[er] uma coisa, amanhã outra”²¹⁶ não é igual a defender-se todas a um mesmo tempo.

Ora, é em defesa da própria personalidade do seu movimento que Pessoa não raro se preocupa. Consciente de que a sua originalidade assenta precisamente naquela síntese indiscriminada de teorias artísticas (ou, pelo menos, supostamente indiscriminada, se recordarmos as críticas que em vários locais teceu às estéticas anteriores), o poeta insiste em contrariar a crítica que, à época, como vimos, tende a olhar a arte de Orpheu como simples importação futurista ou cubista. É por isso que diminui frequentemente a originalidade e as influências de futurismo e cubismo sobre a sua poética²¹⁷, rejeitando a pretensa exclusividade daquelas influências e recordando, por outro lado, as afinidades genéticas que mantém com decadentismo e simbolismo. O poeta afirma mesmo: “Os sensacionistas são, antes de mais, decadentes, descendentes directos dos movimentos decadente e simbolista.”²¹⁸. É precisamente em defesa e justificação da literatura da decadência que, em 1916, Luís de Montalvôr traz à luz a sua introdução à revista *Centauro*, revelando-nos que essa arte é ela própria já de certo modo eclética, porque comum a todos os espíritos elevados. Aí escreve o poeta que a Beleza é a decadência de todos os tempos e a dor, seu fundamento, é universal, é o fundo comum onde “todas as artes, todas as estéticas (...) todos os artistas se encontram”, citando mesmo vários nomes de épocas passadas – Shakespeare, Dante, Esquilo, Balzac, Miguel Angelo – que na sua arte confluem”²¹⁹. E em seguida,

²¹⁵ “[Sensacionismo]”, pg. 159.

²¹⁶ “Pertença a uma geração...”, PIA, pg. 65.

²¹⁷ A este respeito, *Vide* “Sociologia literária”, PETCL; pg. 156, “Sensacionismo”, PIA, pgs. 185-187; ou “Os «Sensacionistas» portugueses”, PIA, pg. 203-204.

²¹⁸ “Os «Sensacionistas» portugueses”, PIA, pg. 204.

²¹⁹ “Tentativa de um ensaio sobre a decadência”, *Centauro*, pg. 8.

confirmando aliás o carácter pouco vanguardista e ainda menos iconoclasta da revista que dirige, conclui: “Todos os grandes artistas são imans da sensibilidade e da dôr de todos os tempos. Só os diferencia a qualidade mediúnica da arte do seu tempo.”²²⁰.

Pouco depois, o ultraísmo começa por reivindicar uma inclusão totalizadora dos propósitos literários das vanguardas europeias em nome de uma literatura original e renovada. Em 1918, escreve-se: “Nuestro lema será el «ultra», y en nuestro credo cabrán todas las tendencias, sin distinción, con tal que expresen un anhelo nuevo.”²²¹. E, pela mesma altura, a lembrar claramente o que poucos anos antes haviam afirmado os sensacionistas portugueses, esclarecem os novos poetas espanhóis: “Nuestro credo audaz y consciente es no tener credo”²²². E acrescentam: “desechamos las recetas y corsés absurdamente acatados por los espíritus exotéricos. La creación por la creación, puede ser nuestro lema.”

Em 1920, Antonio Espina revela por que o ultraísmo “no es una escuela, ni una doctrina, ni casi una comunidad literaria”²²³. É que “Lo inadmisibile es pretender estancarse en una fórmula exclusiva”. Daí que, continua o mesmo autor, o novo movimento (García chama-lhe meramente “orientación” e “buen deseo”, retirando-lhe qualquer valor intrínseco) partilhe com o futurismo, o creacionismo, o expressionismo e o dadaísmo, por exemplo, vários pontos, nomeadamente os mesmos fins (a superação do real), os mesmos meios (a renovação técnica) e os mesmos princípios (a rebelião contra o velho). No entanto, os jovens literatos espanhóis têm consciência de que não conseguem ainda igualar o que se faz pela Europa, pelo que o ultraísmo “Se nutre de escritores faltos de *sindéresis* o de fracasados de otros *sistemas*.”, referindo-se, talvez, ao facto de nas suas fileiras se integrarem também poetas outrora pertencentes à estética anterior, aliás à semelhança do que sucede em Portugal. Seja como for, o que aqui está em causa é sem dúvida o reconhecimento do carácter extremamente heterogéneo e parco em originalidade própria da nova literatura espanhola, consequência do eclectismo que marca a sua importação das vanguardas europeias. E mesmo a importância que a imagem deterá nessa literatura, enquanto agente integrador de realidades diversas e até opostas, é também até certo ponto a materialização, em poesia,

²²⁰ *Op. cit.*, pg. 9.

²²¹ “ULTRA – un manifiesto de la juventud literaria”, MPPTD, pg. 102.

²²² “Manifiesto el Ultra”, MPPTD, pg. 105.

²²³ “Arte Nuevo”, MPPTD, pg. 200.

da aspiração totalizadora que aquele eclectismo pretende introduzir. Tão totalizadora que, nos casos mais extremos, não só reúne influências várias de espaços diferentes num ponto específico do tempo e do espaço (o século XX e a península ibérica), como chega mesmo a propor uma convergência do próprio espectro temporal no momento actual. É o que sucede, por exemplo, no caso de Almada, que em 1921²²⁴ escreve que o século XX é a confluência total de todos os outros séculos da era cristã, pelo que ser-se actual é ser-se, ao mesmo tempo, contemporâneo (ou seja, do século em que se vive) e receptor do espírito de todos os séculos anteriores.

Mas, à medida que as vanguardas evoluem no sentido da sua definição enquanto grupo e de uma visão cada vez menos radical em relação à lei artística, é naturalmente com dificuldade, e não já sem contradição, que o intuito eclecticista muitas vezes sobrevive. Em 1924, por exemplo, Eugénio d'Ors escreve, relativamente à exposição de arte que organiza, que “Reunirá las obras de unos cuantos entre los que en España cultivan el arte nuevo, es decir, el arte continuador del ideal estético de todas las épocas, el arte que intenta, en proba actitud de aprendizaje, continuar las tradiciones de los Museos.”²²⁵, numa afirmação que parece representar uma saudável convivência entre antigos e modernos e mesmo dentro destes últimos. Porém, verifica-se que não é já naquele eclectismo totalizante que essa convivência redundava, mas numa certa selectividade. Selectividade relativamente às artes (ao contrário do que antes se preconizara), pois que o autor exclui explicitamente da sua exposição os escultores, a arte decorativa, os desenhos, as gravuras, a arquitectura e a cenografia. E selectividade relativamente aos períodos artísticos, pois, mau grado o que antes se afirmou, é também excluída a arte que se destina normalmente às “exposiciones oficiales”²²⁶ espanholas. Um ano mais tarde, outro texto aparece na continuação da defesa das mesmas premissas. Sobre a exposição da Sociedad de Artistas Ibéricos, postula-se o objectivo de “divulgar no ya tal o tal tendencia, sino toda posible tendencia”²²⁷, refere-se a diversidade de intervenções nas suas conferências, citando-se nomes ligados à estética cubista (quer em sua defesa, quer em seu ataque, onde se inclui o pintor polaco Paszkiewicz), à estética impressionista e mesmo a certa tendência mais

²²⁴ “Comício dos novos”, OCTI, pgs. 43-45

²²⁵ “Mi salón de Otoño”, MPPTD, pg. 113.

²²⁶ “Mi salón de Otoño”, MPPTD, pg. 114.

²²⁷ “De arte”, MPPTD, pg. 331.

neotradicionalista, merecedora aliás da concordância do autor do texto. Porém, não é no sentido do retorno à estética tradicional que dirige a actividade dos novos artistas. Duas são as passagens onde isso se pode comprovar. A primeira é a que refere que os novos artistas, apesar de tudo, “atienden con especial cuidado a las formas que consideran más actuales”²²⁸. A segunda passagem, a finalizar o texto e em jeito de resposta a certas críticas que pretendiam apontar o excessivo estrangeirismo vanguardista, é uma defesa da continuação da importação, discussão e mesmo “copia” dos novos movimentos europeus: “bien venidas sean, pues, las teorías y las discusiones en torno de las mismas”²²⁹. Em conclusão, “La verdad es que en los últimos doce años ha entrado en España mucha copia de ideas estéticas, principalmente de origen germánico, y las conferencias del Salón de Artistas Ibéricos han marcado en cierto modo algunos puntos interesantes de su curva de nivel.”²³⁰. E é justamente essa atitude que levará um ano mais tarde Ortega y Gasset, a respeito do mesmo tema, a aperceber-se do vazio em que caiu a arte moderna espanhola e a considerá-la “bastante pobre de talentos y de estilos, prescindiendo de los artistas ya maduros”²³¹, donde resulta que os artistas novos “no tienen un arte; solo son un intento hacia él.”²³².

Ora, se, por um lado o eclectismo a que procede a nova arte cai em vazio teórico, porque não passa de um aglomerado de tendências diversas e por vezes contrárias, por outro lado essa colagem a teorias sobretudo anti-académicas vem vincar ainda mais o papel marginal que as vanguardas ibéricas assumirão dentro de cada literatura nacional. Essa marginalidade, longe de ser encarada como um preço a pagar pela originalidade ou pela criatividade, é, pelo contrário, bem vinda e até defendida. Em texto de 1925, e ainda a respeito do Salón de Artistas Ibéricos (porque a proximidade da arte poética com a arte pictórica prolonga-se durante toda a vivência vanguardista), pode encontrar-se um testemunho disso mesmo, em que o conjunto dos seus assinantes, ainda bem conscientes do carácter periférico de Espanha, defende que se deva “exponer cuanto sea posible (...) para que cada obra buena o mediana, mala o excelente, aparezca en su verdadero valor.”²³³, com a condição de essas obras serem “obras que corrán mas fácil

²²⁸ *Idem*, MPPTD, pg. 332.

²²⁹ *Idem*, MPPTD, pg. 336.

²³⁰ *Idem*, MPPTD, pg. 337.

²³¹ “El arte en presente y en pretérito”, MPPTD, pg. 337

²³² *Idem*, MPPTD, pg. 339.

²³³ “Salón de artistas ibéricos”, MPPTD, pg. 115.

riesgo de ser habitualmente proscritas de los locales de exhibición vigentes y al uso”²³⁴. E conclui: “procuraremos divulgar (...) no ya tal o qual tendência sino toda posible tendencia y com más atención a aquellas que estén, de ordinário, menos atendidas”²³⁵.

Em conclusão, este carácter ecléctico que está na origem e no desenvolvimento das vanguardas ibéricas parece ser um claro sintoma de uma angustiante consciência de periferia cultural, conjugada com uma desilusão geral relativamente à arte finissecular. A saída encontrada é então a união de esforços na tentativa de conceber uma arte nova, mas cuja novidade, longe de partir do nada, se funda afinal (pelo menos inicialmente) na soma das novidades importadas das vanguardas europeias e, pontualmente, mesmo de estéticas não-vanguardistas contemporâneas ou anteriores. Daqui, dois são os resultados mais visíveis na poética e na poesia das novas literaturas: um intrínseco carácter marginal que, por um lado as afasta dos meios oficiais e académicos, mas que, por outro, lhes confere uma liberdade criativa independente de agentes exteriores; e uma certa ausência de autenticidade e originalidade próprias (excepção feita às teorias pessoanas e creacionistas), provocada pela extrema proximidade, quer de diversas teorias literárias, quer mesmo de teorias de diversas artes (que origina, por exemplo, o hibridismo dos géneros que a poesia de vanguarda leva a cabo²³⁶).

4.2. *Cosmopolitismo*

O eclectismo, enquanto factor absorvente essencialmente virado para o exterior, isto é, para a Europa e muito especialmente para França, resulta muito naturalmente, e como se notou em muitos dos exemplos até aqui citados, em cosmopolitismo. Este, reagindo contra as literaturas eminentemente nacionalistas que dominavam as letras de Portugal e Espanha (com o neorromantismo e o “98”, respectivamente), vira-se agora

²³⁴ *Idem*, MPPTD, pg. 116.

²³⁵ *Idem*., MPPTD, pg. 117.

²³⁶ Aqui, mais uma vez, a estética pessoana representa excepção a ter em conta, já que, a avaliar pelo que refere em 1916 – “Erro crasso, mas relativamente vulgar, é o de confundir os limites das artes” (“Regresso dos Deuses: Estética”, PETCL, pg. 20) –, não é provável que a sua posição fosse de acordo com este hibridismo.

para as grandes cidades de onde se importam aquelas tendências, para a vida urbana e maquinística, impessoal, anti-rural e anti-tradicional. Para os académicos e a crítica vigente, é o estrangeirismo e a desvirtuação do sentimento e da especificidade das poesias ibéricas. Para os novos, é o progresso, o acertar o relógio com a civilização, como escreveu Almada Negreiros.

Logo em texto de 1912 já aqui citado, da autoria de Pessoa, se pode vislumbrar a aspiração cosmopolita da nova literatura. Ao referir-se à transformação da literatura portuguesa, o poeta afirma que a grande inovação sucedida em 1890 é “A nova introdução de contactos culturais”²³⁷, nomeadamente no que se refere à importação de simbolismo e decadentismo. E a não aceitação desses contactos só pode resultar naquele “provincianismo radical”²³⁸ que dois anos mais tarde denunciará a respeito de toda a literatura ibérica e sobre a qual conclui em tom crítico: “Extra-pertencemos à Europa, somos uma espécie de adjacência civilizada.” E, posteriormente, em texto difícil de datar, concretiza esse mesmo pensamento numa adesão completa à civilização europeia: “O que é preciso ter é, além de cultura, uma noção do *meio internacional*, de não ter a alma (ainda que obscuramente) limitada pela nacionalidade. Cultura não basta. É preciso ter a alma na Europa.”²³⁹.

Em 1915, falar da literatura de vanguarda portuguesa é falar de *Orpheu* e esta é deliberadamente um misto de eclectismo e de cosmopolitismo, porque “a verdadeira arte moderna tem de ser maximamente desnacionalizada – acumular dentro de si todas as partes dos mundo”²⁴⁰: o misticismo asiático, o primitivismo africano, o cosmopolitismo das Américas, o exotismo ultra da Oceânia, o maquinismo decadente da Europa. Em 1916, a oposição tradicionalismo/cosmopolitismo é mesmo usada para confirmar a definitiva ruptura entre a Renascença Portuguesa, por um lado, e sensacionismo e paulismo, por outro²⁴¹ (donde é forçoso concluir que, para a vanguarda portuguesa, o novo está, em primeiro lugar, no calor das grandes cidades europeias), ao mesmo tempo que se descreve a internacionalização da cultura que emana da Europa e que acaba por afectar também Portugal. Isto é, a revolução artística em que se labora no estrangeiro é, pela sua originalidade, o único caminho a seguir. Logo, Portugal, se quer

²³⁷ “[Sobre a moderna literatura portuguesa]”, PETCL, pg. 354.

²³⁸ “Sobre um inquérito literário”, PETCL, pg. 356.

²³⁹ “Ter a alma na Europa”, PI, pg. 314.

²⁴⁰ “O que quer *Orpheu*?”, PIA, pg. 114.

²⁴¹ “Modernas correntes na literatura portuguesa”, PIA, pg. 126.

participar dos novos destinos da humanidade, tem de participar também da Europa. É assim que, em 1916, é publicado um dos melhores exemplos da tentativa de apropriação pelos novos poetas da nova arte europeia. O movimento sensacionista aparece aí como a “primeira manifestação de um Portugal-Europa”²⁴², ao mesmo tempo que, a provar o carácter ainda bastante nacionalista e de espírito finissecular da revista em que o texto é incluído – *Exílio* –, se defende uma conciliação desse ímpeto cosmopolita com aquilo a que chamaríamos uma certa *portugalidade* do sentimento poético. Os sensacionistas devem, pois, “sentindo a necessidade de realizar Cosmopolis em si” corporizar “o unico nucleo de artistas que (...) representam, manifestamente, uma pleiade luzida que nas suas obras enfeixa, com o maximo utilisavel do sentimento portuguez, o maximo aproveitável nas actuaes correntes europêas.”

Pelo contrário, Almada aproveita, em 1917 e em plena actividade futurista, a vinda dos bailados russos a Portugal para manifestar a sua forte apologia de uma importação artística europeia que compense a degradação geral da arte pátria. Trata-se de um texto violento, agitador, e dirige-se directamente ao leitor, sobre o qual pretende agir e a quem trata pela segunda pessoa do singular: “...fazer de ti um Europeu”²⁴³ é o objectivo, isto é, sintonizar a sensibilidade e mesmo o raciocínio do português com o gosto europeu, porque disso depende a maiusculada “Divina Compreensão da Europa”. Os bailados russos aparecem, portanto, mais como um pretexto para a idolatria da contemporaneidade artística europeia do que propriamente como objecto artístico portador de valor intrínseco. Só assim pode compreender-se que o poeta reduza, na seguinte frase, o significado daquele facto artístico no nosso país: “Uma das mais belas étapes da civilização da Europa moderna está na nossa terra!”. No mesmo ano, um outro texto seu revela tanto de nacionalismo como de cosmopolitismo. Aí refere que é precisamente para salvar Portugal que defende a comunhão da “sensibilidade europeia do século XX”²⁴⁴, já que considera que Portugal é “uma resultante de todas as raças do mundo”²⁴⁵. Portanto, é na Europa, somatório de todas as civilizações, que se deve cumprir. Assim, apela aos portugueses: “É preciso saber que sois Europeus e Europeus do século XX”; “É preciso criar e desenvolver a actividade cosmopolita das nossas

²⁴² “Movimento Sensacionista”, *Exílio*, pg. 46.

²⁴³ “Os Bailados Russos em Lisboa”, *Portugal Futurista*, pg. 1.

²⁴⁴ “Ultimatum futurista às gerações portuguesas do século XX”, OCTI, pg. 32.

²⁴⁵ *Idem*, pg. 37.

ciudades e dos nossos portos” e “resolver o maravilhoso cidadão da nossa capital até ser a maior ambição dos nossos dialectos e das nossas províncias”. Só assim, conclui, se pode atingir o grande objectivo de “criar a pátria portuguesa do século XX.”²⁴⁶.

Em 1921, um texto pode comprovar como o cosmopolitismo não é apenas um sintoma da consciência de atraso cultural das literaturas ibéricas, mas representa afinal uma característica basilar na actividade vanguardista em geral, enquanto seja possível associá-la à categoria de *novidade*. Nele escreve Guillermo de Torre que “Dada es el representante mundial de todo lo que es joven, viviente y deportivo”²⁴⁷, sendo esse “el verdadero aspecto que nos agrada y marca nuestra tangencialidad fragmentaria con este Movimiento.”. Que o movimento dadaísta é mundial, ou, pelo menos, pretende influir sobre a Arte no seu todo, sem conhecer fronteiras artísticas, filosóficas ou políticas (o uso da maiúscula na palavra “movimiento” parece querer indicar precisamente essa abrangência totalizante), não depende de um ponto de vista pessoal do crítico espanhol, pois constituiu desde sempre um objectivo inalienável da acção do movimento, observável no conjunto dos seus manifestos. Mas o que importa reter da afirmação de G. de Torre é que a única razão que, na sua óptica, justifica a total adesão do movimento ultraísta a uma teoria literária não-espanhola é o facto de se considerar que esta representa o *novo* artístico. Ou seja, considera-se que o novo vem de fora e isso é razão suficiente para se aceitarem as ideias estrangeiras.

Ora, ao contrário do que acontece com outros propósitos vanguardistas, verifica-se que, nesse aspecto, a evolução das vanguardas portuguesa e espanhola não resulta no abandono progressivo do projecto cosmopolita. Longe disso, em 1924 encontramos outro texto onde essa apologia é ainda claramente mantida e serve de tema central ao ensaio. Aí se considera que Espanha não participa ainda suficientemente do “movimiento plástico del mundo”²⁴⁸, nem “de cuanto de interesante produce, fuera de aqui y aqui, el esfuerzo de los artistas de esta época.”. Mais uma vez, o que aqui continua a ocupar lugar central é o conceito de novidade e, uma vez que ele pode apenas encontrar-se no exterior, é lá que se deve procurar. Ora, como as diversas concepções do novo abundam, o resultado só pode ser a importação ecléctica e sintética dos movimentos europeus. Portanto, a solução é, para os ultraístas, apenas uma: “unirnos en

²⁴⁶ *Idem*, pg. 38.

²⁴⁷ “Literaturas novísimas”, MPPTD, pg. 269.

²⁴⁸ “Salón de Artistas Ibéricos”, MPPTD, pg. 114.

sociedad a fin de tramitar, buscar y allanar cuanto sea necesario para que Madrid conozca todo aquello que conocido y celebrado – o simplemente discutido – en otros lugares, queda de continuo alejado de la capital española si razón que lo justifique.”²⁴⁹. Finalmente, em 1925, perpassa ainda pelas páginas da obra consagrada de G. de Torre a mesma linha de pensamento. Ocupam aí capítulos inteiros as antologias e ideias de poetas como Apollinaire, Jacob, Cendrars, Cocteau, e Reverdy, entre outros, assim como a admiração de movimentos menores e de irrelevante conhecimento entre o público literário espanhol (a não ser no próprio seio do Ultra), como o paroxismo e o nunismo. O cosmopolismo é ainda fortemente defendido como uma das características vitais às vanguardas, enquanto fruto da fraternidade que une inevitavelmente os novos artistas de todo o mundo, já que “cada cerebro es una antena que recoge todas las pulsaciones cósmicas.”²⁵⁰. Resulta este cosmopolitismo do exotismo novecentista, que havia também orientado os modernistas espanhóis? Sem dúvida que sim. Mas nem por isso vê o vanguardista ser retirada qualquer originalidade ao seu cosmopolitismo, pois, sublinha o autor, ao contrário do exotismo que consiste num aproveitamento literário do que é exterior, este, numa atitude mais radical, leva o poeta a deixar-se absorver pelo que lhe é estranho²⁵¹.

Do mesmo modo, cabem aqui também algumas palavras sobre a relação *sui generis* que se verifica entre este cosmopolitismo e o nacionalismo, que, especialmente no caso português, permite observar que um dificilmente exclui o outro. A esse respeito, são em grande número os textos pessoais e citá-los aqui a todos nada acrescentaria de novo para provar este aspecto. O que importa, ainda assim, deixar claro, é que não deve concluir-se que estamos em presença de pólos opostos e contraditórios de uma mesma teoria. Quer no caso específico de Fernando Pessoa, quer na teoria e acção de Almada Negreiros (no caso do ultraísmo, isto parece menos evidente, pois o tema nacionalista – se é que existe – limita-se à forte preocupação pela regeneração da vida intelectual espanhola), do que se trata é, mais uma vez sinteticamente, daquele “nacionalismo cosmopolita” de que nos falam António Quadros e Teresa Rita Lopes (que chega aliás a incluir vários dos textos pessoais por si recolhidos num grupo precisamente com essa designação). Não é um nacionalismo de

²⁴⁹ *Idem*, pg. 115.

²⁵⁰ TORRE, Guillermo de, *Literaturas europeas de vanguardia*, pg. 378.

²⁵¹ *Idem*, pg. 413.

modo nenhum coadunável com aquele de cunho neo-medievalista que certa literatura de espírito mais neorromântico pretende introduzir, mas é um nacionalismo que, aceitando o presente e o estrangeiro, busca “imprimir um cunho nacional não na matéria, mas na forma da obra.”²⁵².

Em suma, podemos concluir que o cosmopolitismo ocupa nas teorias de vanguarda um papel, quer de instrumento para a importação de novidade artística, quer do conseqüente suporte da inclusão de novos temas poéticos (como são os casos dos maquinismos, dos temas da velocidade ou da dinamicidade, principalmente nos exemplos de maior vínculo futurista), mas que não pode de todo ser considerado uma das inovações mais revolucionárias da nova estética. Porque, ainda que detentor da sua própria originalidade, o cosmopolitismo não entra em ruptura completa com nenhum dos pressupostos estéticos antecedentes, mas constitui até deliberadamente o desenvolvimento de alguns deles, nomeadamente o exotismo simbolista.

4.3. *Arte e vida*

As transformações que a todos os níveis o progresso científico e a evolução social trazidos pelo novo século inserem na vida dos poetas europeus de vanguarda provocam uma atracção cosmopolita e uma abordagem ecléctica tais que apenas significam, em Arte, uma profunda identificação com a própria vida e a conseqüente rejeição do idealismo romântico. De facto, ao contrário da arte precedente, que, depois de substituir o ideal ao real, passa, num derradeiro momento, a tentar modificar a vida através de uma literatura crítica e socialmente interventiva, trata-se agora da própria *identificação* do sujeito artístico com a sua circunstância. E, se procurarmos justamente onde essa circunstância é mais idolatrada – a arte futurista – seremos imediatamente

²⁵² QUADROS, António, *op. cit.*, pg. 44.

levados a verificar, como Pedro Aullón de Haro²⁵³, que o Futurismo pretende integrar a Arte na estrutura empírica do mundo, ainda que, sublinhe-se, com um sentido próprio, absoluto e, como vimos, completamente desligado do conceito de *mimese*. Ora, esta nova abordagem é algo que não encontra precedentes no século XIX. E, porque não é afinal só no Futurismo que isso se faz sentir, o facto é que mesmo onde as ideias futuristas não penetram ou penetram pontual e insuficientemente (como porventura no grosso da literatura modernista portuguesa) isso sucede, sendo frequentemente atestado nos textos deste *corpus*.

A primeira produção original verdadeiramente vanguardista produzida na Península Ibérica, datada de 1910, é, naturalmente, também o primeiro exemplo da modernolatria que tenderá nos anos seguintes a constituir-se em verdadeiro tema poético. A “Circulación del aparato venoso de la vida!”²⁵⁴ é das primeiras reivindicações que aparecem no texto e cedo nos apercebemos de que é em torno desse gonzo que se move grande parte da proclamação e se justificam a defesa da força, da velocidade, do “saludable espectáculo de aeródromo” e todos os maquinismos afins. Posteriormente, em 1912, Pessoa, embora abdicando sempre, como se sabe, dos pressupostos mais puramente futuristas, considera já que a Arte é atitude teórica da Civilização para com a Vida²⁵⁵. Esta clara aproximação entre Arte e Vida adquire especial importância na teorização pessoana, uma vez que podemos já aí antever aquela relação com a realidade que desembocará mais tarde na sua teoria da sensação, único elo entre o Subjectivo e o Objectivo. Ou seja, na medida em que a única realidade para o poeta é a sensação e esta é, ao mesmo tempo, o único meio possível de conhecimento dessa realidade, resulta que a Arte, não dependendo embora unicamente da realidade (pois que há aí também um peso importante do elemento individual), mantém com ela uma relação, apesar de tudo, de dependência e, portanto, de estreitíssima proximidade.

Em 1916, outro texto de Pessoa vem clarificar esta posição. Depois de associar o movimento ao cosmopolitismo, aí fundando a sua distanciação relativamente a correntes mais nacionais e tradicionalistas, como a Renascença Portuguesa (a provar, mais uma vez, que os novos, quando falam de tradição é afinal à tradição *nacional* que se referem, pois que é comum utilizarem os dois termos de forma equivalente), afirma que “O

²⁵³ HARO, Pedro Aullón de, *op. cit.*, pg. 108.

²⁵⁴ “Proclama futurista a los españoles”, MPPTD, pg. 89.

²⁵⁵ “Literatura e Sociologia”, TF, pg. 196.

Sensacionismo prende-se à atitude enérgica, vibrante, cheia de admiração pela Vida, pela Matéria e pela Força²⁵⁶, não se inibindo agora inclusivamente de apontar como seus precursores Marinetti, Verhaeren ou Kipling. Mas não é apenas nos sensacionistas que aquilo é verdade, apesar de o ser mais essencialmente nesse movimento, já que o seu lema – sentir tudo de todas as maneiras – é já uma proposta de completa absorção dos estímulos exteriores e, portanto, do real e da vida. De facto, aquela relação com a Vida pode ser também aplicável aos decadentistas (que, segundo Luís de Montalvôr, têm a “missão divina de assobiarem a vida”²⁵⁷) e, claro, aos futuristas, se recordarmos as palavras de Almada Negreiros, já aqui citadas a outro propósito: “Nós, os futuristas, não sabemos história, só conhecemos da Vida o que passa por nós. Eles têm a Cultura. Nós temos a experiência – e não trocamos.”²⁵⁸. Ora esta afirmação mais não significa do que a rejeição de um tipo de saber enciclopedista e académico (parece ser esse o significado do emprego da maiúscula em “Cultura”), em prol do contacto directo e imediato com a actualidade, contacto esse que dispensa a inteligência no seu sentido corrente, mas que, por ser “experienciado”, ou seja, vivenciado, deve muito mais à sensibilidade. Não é por isso de admirar que em 1917, pela pena de mais um futurista – A. Campos – se anuncie apoteoticamente a “Era das Machinas”²⁵⁹, as “Cousas Electricas” e, num cosmopolitismo que é inseparável da apologia da Vida, se reclame para a Europa a “Intelligencia Nova que seja a Fórma da sua Materia chaotica” e a “Vontade Nova que faça um Edificio com as pedras-ao-acaso do que é hoje a Vida!”.

Mas em 1918, um texto vem abrir uma nova perspectiva sobre esta questão, ao provar que, não só a apologia da vida do europeu do século XX resulta no seu aproveitamento temático pela arte de vanguarda, como, por outro lado, essa aproximação advém de uma tentativa de fazer evoluir a arte na exacta medida em que evoluem também as outras áreas da vida moderna. O propósito ultraísta aí visível – “Nuestra literatura debe renovarse; debe lograr su «ultra» como hoy pretenden lograrlo nuestro pensamiento científico y político”²⁶⁰ – deixa perceber que, como as outras áreas do pensamento sofreram evoluções rápidas, também a literatura, se quiser fazer parte dos destinos da Humanidade, deve evoluir, o que aparece aos olhos de muitos

²⁵⁶ “Modernas correntes na Literatura Portuguesa”, Álvaro de Campos, PIA, pg. 126.

²⁵⁷ “Tentativa de um ensaio sobre a decadência”, Centauro, pg. 12.

²⁵⁸ “Manifesto da Exposição de Amadeo de Souza Cardoso”, OCTI, pg. 22.

²⁵⁹ “Ultimátum”, Álvaro de Campos, *Portugal Futurista*, pg. 32,

²⁶⁰ “ULTRA – Un manifiesto de la juventud literária”, MPPTD, pg. 102.

vanguardistas como justificação bastante para o advento de uma nova literatura. Inovar é enfim uma necessidade vital de toda a arte do novo século. E, uma vez que o sistema positivista que dominava a arte do século anterior se revelou insuficiente para satisfazer as novas aspirações do homem moderno, a nova literatura deve necessariamente ser de sinal distinto da arte oitocentista. É precisamente essa ideia que, em nome do idolatrado progresso, se pode ver em Juan Chabás y Martí quando afirma que a Arte “ha de evolucionar, indiscutiblemente, impulsado por las mismas influencias bélicas que han determinado el devenir de otras muchas manifestaciones vitales de la actividad humana.”²⁶¹, pelo que, continua, a “Arte del Porvenir” sofrerá acção directa da “decisiva fuerza que ha de ejercer la transformación político-social de ahora”²⁶². Isto não quer dizer que o artístico possua uma função social, já que os valores sociais são apenas utilizados como “elementos de sugestión”²⁶³, sustentando-se aqui uma relação entre arte e vida em muito paralela aqueloutra que pode observar-se em texto de Pessoa, de difícil datação: “O progresso da sciencia o que nos fornece é novas fontes de criação e de inspiração”²⁶⁴. De resto, no que se refere àquela preocupação de rejeitar qualquer noção de Arte Social (salvo excepções já aqui vistas, como a de La Serna), ela parece ser comum à maioria das teorizações vanguardistas da península. É ainda Fernando Pessoa, por exemplo, que se dedica a esta questão em vários locais durante toda a sua vida e com uma coerência quase absoluta. Recupere-se, a esse respeito, o que escreve, quer no alvor da sua actividade literária, em 1916 – “assim como não há ciência social, também não há arte social”²⁶⁵; quer o que pode ler-se já em texto posterior a 1925, em que a única diferença com o exemplo anterior parece ser o reconhecimento que neste se verifica da existência da mera possibilidade de uma acção indirecta sobre a sociedade, mas ainda assim completamente alheia ao artista – “A arte não tem, para o artista, fim social. Tem, sim, um destino social, mas o artista nunca sabe qual ele é, porque a Natureza o oculta no labirinto dos seus desígnios.”²⁶⁶.

Entretanto, em Espanha, os ultraístas continuam a tentar situar a sua nova literatura no plano do progresso geral. Em 1919, volta-se a afirmar: “nuestra manera de

²⁶¹ “Orientaciones de la Post-Guerra”, MPPTD, pg. 190.

²⁶² *Idem*, pg. 191.

²⁶³ *Idem*, pg. 192.

²⁶⁴ “Caeiro, filósofo à grega”, PI, pg. 278.

²⁶⁵ “Sucede que tenho...”, PIA, pg. 79.

²⁶⁶ “[Sensacionismo]”, PIA, pg. 161.

ser obedece al mandato imperativo del nuevo mundo que se está plasmando y hacia el cual creemos orientarnos con nuestro arte ultraísta.”²⁶⁷. E, apenas dois anos mais tarde, G. de Torre, em tom conscientemente admirador, refere-se ao movimento dadaísta como “« (...) una cantidad inmensa de vida en transformación»” e, entre o etéreo e o concreto, “Algo que gravita en nuestro ambiente al nivel de los aviones y de los cerebros sitibundos.”²⁶⁸. Em 1922, Francisco Augusto Direitinho, depois de comparar o artista às profissões mais mundanas, baseado no facto de em todas se verificar a “Arte que vem da estética”²⁶⁹, afirma que “todos são necessários à função mecânica da vida”, a qual tornarão bela se o “Ideal” for atingido. Ora, este é um exemplo, entre vários, em que a incorporação total da vida, material e “mecânica”, não invalida a vertente até certa medida idealista da nova literatura. Porém, trata-se de um idealismo que, nada tendo que ver com o espiritualismo romântico, tem muito mais, como adiante se verá, de intelectualismo, pois que se refere puramente à ideia artística e à sua subordinação a conceitos unicamente intelectuais. O mesmo paradoxo é ainda alvo, em Portugal, de um texto de Raul Leal, datado de 1924, onde a apologia do sonho que aí se faz parece apontar para um mundo ideal afastado da vida mundana. Porém, acrescenta o poeta, esse mesmo sonho apenas será legítimo “quando tudo for sentido absolutamente como Sonho que terá assim a absoluta consistência da Vida, confundindo-se com esta.”²⁷⁰. E, particularmente sobre a obra de arte, escreve ainda que “é sobretudo na Vida e em todo o ambiente que julgamos envolver-nos que essa Obra se deve realizar”. Ou seja, a possível confusão é desfeita assim que percebemos que é afinal de um sonho feito de vida que se trata, e não da submissão desta àquele.

Finalmente, em 1925, podem avaliar-se os vários resultados que a total identificação da arte com o progresso científico e social do novo século provoca nas vanguardas ibéricas e, portanto, a importância que tal vêm obter na própria definição da arte nova. É Juan de la Encina que escreve: “los artistas ibéricos ven el arte no como algo quieto, inmutable, permanente y fijo, que determinó sus formas y sus normas hace ya unos quantos siglos, sino con energía que constantemente fluye y se transforma, como algo que lleva dentro de si la ley de la perpetua variación.”. A arte é, pois, à

²⁶⁷ “Manifiesto ultraísta”, MPPTD, pg. 103.

²⁶⁸ “Literaturas novísimas”, MPPTD, pg. 270.

²⁶⁹ “Arte, profissionalismo e trabalho”, *Contemporânea* n^o4, pg. 23.

²⁷⁰ “Derrocada da Técnica”, *Contemporânea* n^o2, pg. 61.

semelhança de um mundo em rápida transformação e de uma vida constantemente mutável, também ela algo inconstante, volúvel e mesmo indefinida, se a isso adicionarmos uma vez mais o eclectismo que a caracteriza. Daí aquela dispersão quase “etérea”, para usar as palavras de Torre, e a conseqüente desestruturação de uma linguagem poética tradicional no sentido de criar uma outra mais consonante com a vida do século XX e a arte que a pretende acompanhar. Daí também o carácter experimental da nova arte, paralelo à experimentação científica. Daí, finalmente, a “perpetua variación” que refere Juan de la Encina, e que é já a consequência artística de “la momentánea eternidad de todas las cosas” que os ultraístas haviam defendido já em 1922²⁷¹. E uma e outra representam, em última análise, aquela descrença na imortalidade (do objecto artístico, da história, da sociedade e, por último, da própria estrutura da personalidade do indivíduo) e a consciente efemeridade que, segundo Ana Hatherly²⁷², as literaturas de vanguarda imprimem à sua arte.

4.4. *Objectivismo*

É claro que uma tão grande afinidade entre Vida e Arte implica, para as literaturas de vanguarda, a concepção de uma poética onde o subjectivismo romântico não tem já lugar. Com efeito, é precisamente no vazio criado entre a rejeição da centralidade do sujeito poético e a abolição, quer do esteticismo, quer da arte social (isto é, em última análise, a rejeição global das estéticas romântica, simbolista e realista-naturalista) que surge a objectividade artística das vanguardas. A procura dos valores da Beleza e da Força (e, em certos casos, inclusivamente da Verdade, valor clássico, platónico, que adquire agora relevância estética) no próprio mundo físico que o poeta idolatra exige processos que não podem submeter-se à mera expressão individualista dos sentimentos interiores. Assim, este objectivismo artístico surge como natural

²⁷¹ “Proclama”, MPPTD, pg. 108.

²⁷² Vide HATHERLY, Ana, *op. cit.*, pgs 143,144.

prolongamento do anti-subjectivismo que as vanguardas vão ao mesmo tempo defendendo, pelo que é em primeiro lugar nos textos sobre esse tema que se podem encontrar os primeiros testemunhos do pressuposto objectivista. Ora, para além dos exemplos já aqui vistos²⁷³, Fernando Pessoa aparece, uma vez mais, como o autor que mais contributos teóricos deu a esse respeito, defendendo desde cedo essa posição e criticando, nessa perspectiva, o Romantismo e em geral os movimentos poéticos anteriores ao Sensacionismo. As centenas de páginas que reserva ao tema do politeísmo grego e da arte grega em geral enquanto expoente máximo e desejável da objectividade artística, assim como a criação do seu heterónimo Alberto Caeiro (também ele “grego”, nas palavras do próprio Pessoa), são precisamente o reflexo dessa profunda preocupação que acaba por dominar grande parte da sua poética. E não há dúvida de que esse politeísmo grego é fortemente objectivista, como aliás nos explica em 1915: “o politeísmo grego é um avanço sobre o grosseiro espiritualismo, idealismo, transcendentalismo, ocultismo, dos índios e dos judeus”²⁷⁴. Importa, portanto, clarificar em que moldes entende essa objectividade que reivindica e em que consiste realmente, nunca perdendo de vista o peso que a teorização pessoana deteve no grosso dos destinos da vanguarda literária portuguesa.

E parece ser duplo o sentido que lhe dá. Em 1916, afirma que “toda a arte é criação e está, portanto, subordinada ao princípio fundamental de toda a criação: criar um todo objectivo.”²⁷⁵. Aparentemente, e se recordarmos a sua concepção aristotélica do poema, trata-se aqui, em primeiro lugar, de um critério puramente formal, o que comprova a concepção construtivista do poema que pretende atribuir ao Sensacionismo. E não é apenas no poeta português que isto se pode verificar. Também na estética creacionista e, por consequência de assimilação, na ultraísta, este objectivismo formal se pode observar, ainda que em menor medida do que nas vanguardas portuguesas. De facto, o objectivismo artístico encontra claríssima manifestação naquela repetida máxima creacionista de inspiração aristotélica já aqui analisada que considera o poema como um organismo, comparando também a sua criação com a de um organismo vivo. Também a recorrência à metáfora “ágil”²⁷⁶ e “independente”²⁷⁷ enquanto processo

²⁷³ *Vide Supra*, cap. 3.2 **Subjectivismo**, pgs. 87-92.

²⁷⁴ “Na Grécia a ciência não estava desenvolvida...”, PETCL, pg. 23.

²⁷⁵ “[Sensacionismo]”, PIA, 1916, pg. 160.

²⁷⁶ “Proclama”, MPPTD, pg. 107.

definidor da nova literatura, como se observa ainda na poesia ultraísta, implica um trabalho objectivo de concepção do poema, sujeito a regras de construção igualmente objectivas e pretensamente universais. Aliás, a transformação da “modalidad estrutural”²⁷⁸ e a renovação dos “médios de expresión” são recorrências ultraístas que não podem ser consideradas fora daquela poética que toma o poema acima de tudo como um objecto trabalhável. Ora, esse trabalho corresponde enfim àquela conhecida preocupação que a respeito da linguagem poética as primeiras vanguardas literárias sempre demonstraram (e que só sucumbirá durante a era surrealista) e que, se encontra em certa medida eco na poesia simbolista, apresenta apenas agora uma justificação teórica que, como se tem notado até aqui, é claramente divergente da dos simbolistas. E, uma vez que consiste em aplicar conjuntos de regras (objectivas, porque o são todas) sobre a forma do poema, esse trabalho revela um claro objectivismo no modo como a poesia é vista, já que considerar o poema como algo transformável implica concebê-lo objectivamente – porque a forma é atributo unicamente de entes concretos.

Por outro lado, o intuito objectivista não se limita ao objectivismo formal, entrando mesmo na matéria poética dos novos escritores. E, ao contrário daquele, que se torna muito mais evidente na poesia do que na poética, este ocupa muitas vezes um lugar central no ensaísmo vanguardista, constando frequentemente nas teorias da nova estética. Em 1915, numa clara minimização do carácter espiritual da Arte, escreve Pessoa que “O Espírito é a Relação Pura; não existe senão em relação ao Objecto.”²⁷⁹. E em 1916, pode aferir-se sobre a relevância teórica desse pressuposto, quando se afirma que “a arte objectiva é que é arte, por isso que passa para fora do indivíduo, e não fica nele, como a emoção que a produz.”²⁸⁰. Percebemos, aliás, no mesmo texto, que essa concepção de arte constitui uma base de divergência relativamente à poesia dos simbolistas, considerada demasiado vaga: “Em uma época sã e robusta, um Verlaine ou um Mallarmé escreveriam a música que nasceram para escrever. Não teriam tido nunca a tendência para dizer em palavras aquilo que a palavra não comporta”²⁸¹. Daí que o poeta conceba o seu Sensacionismo recuperando os princípios da arte grega e defina o

²⁷⁷ *Idem*, pg. 108.

²⁷⁸ “Manifiesto del Ultra”, MPPTD, pg. 105.

²⁷⁹ “O Espírito é a Relação Pura”, TF, pg. 197.

²⁸⁰ “Regresso dos Deuses: Estética”, PETCL, pg. 19.

²⁸¹ *Idem*, pg. 21.

seu objecto artístico – as sensações – nesses termos, ou seja, ”como concretas, definidas, separadas uma da outra.”²⁸².

À medida que o movimento futurista amplia a sua influência sobre as vanguardas literárias ibéricas, a relevância que o propósito objectivista detém nessas poéticas sobe também de tom. Aliás, a aproximação que nesse aspecto se pode apontar entre o Sensacionismo e o Futurismo, para o que tem contribuído uma certa colagem, a nosso ver reducionista, do heterónimo Álvaro de Campos à estética de Marinetti, é tão evidente que tem gerado alguma controvérsia entre a crítica literária actual. Carlos D’Alge, por exemplo, eleva aquela aproximação ao estatuto de equivalência (chega mesmo a considerar as duas estéticas sob o denominador comum de “Naturalismo subjectivo-psicológico”²⁸³), na mesma linha do que, mais recentemente, embora não tão peremptoriamente, sustenta Celina Silva²⁸⁴. Já Maria Teresa Lopes²⁸⁵ dá maior importância às divergências do que às convergências existentes entre os dois movimentos, para defender que o Futurismo mais não é do que uma das muitas influências sofridas pelo movimento português, original e irreduzível ao primeiro.

Seja como for, a verdade é que em 1917, ano do auge do movimento italiano em Portugal, este tema reaparece com novo vigor nas produções de alguns vanguardistas portugueses. Almada Negreiros afirma que “a arte de hoje está definida, é uma sciencia concreta”²⁸⁶, naquilo que pode ser descrito, senão como um neo-positivismo cientifista, pelo menos como uma clara objectivização da matéria artística. Ao mesmo tempo, Raul Leal, ainda no mesmo ano, produz um texto que tem tanto de objectivismo como de puro futurismo²⁸⁷. Em qualquer um dos casos, assiste-se, em última análise, à negação do carácter transcendental da arte, que, à excepção de algumas produções menos pronunciadamente vanguardistas e ainda ligadas a certo espírito decadentista²⁸⁸, encontra muitos adeptos nas novas poéticas ibéricas. E, sendo mundana, a Arte é também efémera, porque está sujeita às leis que regem o mundo físico e estabelecem

²⁸² “Sensacionismo (prolegómena)”, PIA, pg 169-170.

²⁸³ *Idem*, pg. 27.

²⁸⁴ SILVA, Celina, *Op. cit.*, pg. 141.

²⁸⁵ *Idem*, pgs. 336-358.

²⁸⁶ “Os bailados russos em Lisboa”, *Portugal Futurista*, pg. 3.

²⁸⁷ “L’abstraccionisme futuriste”, *Portugal Futurista*, pg. 13.

²⁸⁸ É o caso de “Tentativa de um ensaio sobre a decadência”, *Centauro*, nº1, pgs. 7-12 e “Exílio – a justificação”, *Exílio* nº1, pgs. 5-6, em que se assiste ainda a uma certa transcendentalização e sacralização da Arte que não se verificam nos textos de carácter mais tipicamente vanguardista.

que nada é eterno. O objectivismo é, pois, um ponto central em toda a teoria artística vanguardista e definidor de grande parte do seu carácter.

Em Espanha, o tema não é tão frequentemente abordado como em Portugal. Esta aproximação da matéria artística ao espírito científico e, conseqüentemente, a sua objectivização não merecem em regra referências directas e são apenas insinuadas nas apologias futuristas da integração dos temas maquinísticos nas novas literaturas, nas propostas da sua desumanização ou na sua intelectualização. É G. de Torre um dos poucos que, em 1925, se debruça directamente sobre o tema, e sob uma perspectiva já conciliadora, mas ainda pouco esclarecida. Escreve o poeta que as novas literaturas operam à decomposição dos elementos objectivos, até atingirem o “subjetivismo genuinamente personal, objetivado sobre elementos de la realidad viviente.”²⁸⁹, onde “Prevalece [...] el mundo exterior, visto con los lentes del mundo interior.”. Em termos puramente poéticos, não é difícil adivinhar naquela decomposição o motivo claramente freudiano da fragmentação do Eu e da realidade que caracterizam indubitavelmente as vanguardas ibéricas. Porém, quer o “subjetivismo personal”, quer a predominância da “realidad viviente”, não podem, por outro lado, deixar de apelar àquela contradição também tipicamente vanguardista e que é a da difícil convivência de opostos. E essa, nunca verdadeiramente resolvida, é a que transparece exemplarmente nas palavras de G. de Torre, assim como havia transparecido nas de Pessoa.

4.5. *Intelectualismo*

Outro dos novos pressupostos teóricos introduzidos pelas vanguardas literárias de Portugal e Espanha, e em grande parte devedor dos últimos dois aqui expostos, é a intelectualização dos processos artísticos em geral. Longe do racionalismo kantiano do século anterior e ainda mais afastado do sentimentalismo romântico, as novas estéticas do século XX tendem agora a submeter a representação do objecto artístico a sistemas

²⁸⁹ TORRE, Guillermo de, *op. cit.*, pg. 313.

de regras intelectualizadas. O cubismo pictórico, primeiro, e o literário, depois, são dos primeiros em que se pode mais claramente observar essa tentativa de fazer reger a Arte pelos mesmos processos que regem a generalidade das áreas do conhecimento humano, conceptualizando-a (donde a *pintura mental* e a *poesia pura*, por exemplo) e universalizando assim os mecanismos da criação humana. Trata-se, por isso, de procurar a própria essência do ímpeto criador do Homem numa origem fundamental – o intelecto.

Ramón Gómez de la Serna, citando Paul Adam em palavras já aqui transcritas²⁹⁰, classifica em 1909 de “ideísta” a nova literatura, conceito sobre o qual, em 1913, Fernando Pessoa se debruça também para reafirmar que a ideia, que deve ser nítida, é parte integrante do sentimento de que se faz a obra literária, a par da emoção e da imaginação (que é ela própria também um misto de ideia e emoção)²⁹¹. Ou seja, inclui já no conceito de sentimento a ideia intelectual, numa fusão em tudo diversa da anterior oposição verificada entre sentir e pensar. Assim, para Pessoa, a arte é principalmente uma actividade intelectual e consciente. É nesse sentido que, em 1915, afirma que a sensação é “consciência da Realidade”²⁹² e um ano mais tarde refere que as ideias são já elas próprias *sensações*, pelo que deve o sensacionismo “realizar na arte a decomposição da realidade nos seus elementos geométricos psíquicos”²⁹³. Enfim, a finalidade da arte “é simplesmente aumentar a autoconsciência humana”, tendo, pois, “o dever de se tornar cada vez mais consciente.”. A mesma ideia se pode observar num outro texto do mesmo ano, ainda que talvez por razões diversas. Num misto de elitismo e apologia do conhecimento, apresentam-se os poetas reunidos na revista “*Exílio*”, como os únicos com a missão de curar “os leprosos da Ignorância” e emprestar “a luz magnífica dos seus olhos aos que vivem nas trevas da Inconsciência”²⁹⁴. A dicotomia consciente/inconsciente que se verifica nestes textos vem comprovar aliás a influência das teorias freudianas sobre os novos caminhos da arte europeia e a que os artistas ibéricos não são alheios, ainda que só a poesia surrealista venha alguns anos mais tarde explorá-las completamente.

²⁹⁰ Vide *Supra*, cap. 3.3 *Sentimentalismo*, pg. 92-93.

²⁹¹ Vide “Os desvios ideativos d poesia moderna”, PETCL, pgs. 6-7.

²⁹² “O Espírito é a Relação Pura”, TF, pg. 197.

²⁹³ “Sensacionismo”, PIA, pg. 186.

²⁹⁴ “Exílio – a justificação”, *Exílio* n°1, pg. 5.

Em 1917, Almada, sobre cuja complexa teoria da ingenuidade e a insistente procura dos arquétipos colectivos muitíssimo mais haveria a acrescentar²⁹⁵, vem, com o furor do seu Futurismo, exortar os portugueses a fazer a “apologia da Força e da Inteligência”²⁹⁶ e reclamar para a Literatura a “necessidade de não ser ignorante.”²⁹⁷. E, em 1919, Juan Chabás y Martí afirma que a arte nova tem um imanente valor filosófico, criticando, a esse respeito, aquilo a que chama o “último período filosófico” e recuperando Bergson e o seu idealismo para afirmar que “De todos los *hechos* que encierra la Guerra ha de brotar necesariamente un mundo de *ideas*.”²⁹⁸. Em suma, a perspectiva sob a qual as vanguardas apreendem a situação que o novo século traz (e que a Arte deve acompanhar, porque, como se viu, Arte e Vida devem fundir-se) parece próxima daquela sintetizada por Mário Saa em 1923: “A inteligência veio complicar as coisas mais simples; de modo que para percebermos as coisas mais simples necessitamos cada vez de maior inteligência”²⁹⁹. Logo, a literatura, que se ocupa de objectos complexos, deve também fazer um maior uso da inteligência. Porém, tão grande importância dada ao intelecto em Arte não chega a significar que se exclua por completo o elemento sentimental. Pelo contrário, como já aqui foi visto³⁰⁰, o sentimento (ou a sensibilidade) continua a existir e a constituir parte integrante da nova literatura. Guillermo de Torre reafirma-o uma vez mais em 1924, em que preconiza para a Arte “Razón y sentimiento. Emoción e intelecto.”³⁰¹ e, citando Epstein, um autor a que recorre com frequência, fala em “lirosfia” e acrescenta: “mas que el arte sea siempre sensual y el sensualismo intelectual.”. Ainda no mesmo ano, Ortega y Gasset aborda novamente o tema desta duplicidade do objecto artístico, de uma forma talvez ainda mais clara. Num texto a propósito da estética cubista e, particularmente, de Cézanne, esclarece: “También las ideas son realidades que acontecen en el alma del individuo, pero se diferencian de las sensaciones en que su contenido – lo ideado – es irreal y en ocasiones hasta imposible.”³⁰². Seria interessante aprofundar o paralelo que pode ser estabelecido entre estas palavras e as teorias sensacionistas de Pessoa. Mas o que

²⁹⁵ A respeito destas teorias e do forte cariz intelectualista que nelas se pode observar, mas que ao presente estudo não cabe aprofundar, *Vide* SILVA, Celina, *op. cit.*

²⁹⁶ “Ultimatum futurista às gerações portuguesas do século XX”, OCTI, pg. 39

²⁹⁷ *Op. cit.*, pg. 36.

²⁹⁸ “Orientaciones de la Post-Guerra”, MPPTD, pg. 191-192.

²⁹⁹ “Mário o laico”, *Contemporânea* n.º8, pg. 78.

³⁰⁰ *Vide supra* cap. 3.3. **Sentimentalismo**, pgs. 92-95.

³⁰¹ “Bengalas”, MPPTD, pg. 111.

³⁰² “El punto de vista en las artes”, MPPTD, pg. 274.

importa desde já reter é, sem dúvida, o facto de o intelectualismo parecer cumprir na poética vanguardista uma dupla função: por um lado, vem combater o excessivo peso que o sentimentalismo ocupava na poesia antecedente e por vezes até substituir-se-lhe; e por outro, representa uma solução à questão da anti-mimese (porque se baseia em ideias existentes apenas na mente de cada artista) sem porém se alhear completamente da realidade. Aliás, claramente semelhante ao defendido por Pessoa, cujas poética e poesia demonstram, como se sabe, uma acentuadíssima componente intelectual, e ao mesmo tempo comprovativo deste segundo aspecto anti-mimético do intelectualismo, é o que José Bergamín escreverá em texto seu de 1925. Aí nos dirá que “lo que importa es el pensamiento, poéticamente puro”³⁰³. Ora, uma vez que considera que “El pensamiento nace de su simulación”³⁰⁴ (ao contrário do que sucedia na estética anterior), então “El arte es el contraveneno de la sinceridad, cuando la sinceridad es conciencia de lo sorprendente, o estupefaciente: un veneno.”³⁰⁵, preconizando afinal uma transformação da realidade natural em realidade artística, através do pensamento, aliás fulcral às novas literaturas.

Antes disso, porém, em 1924, surgem ainda na revista portuguesa *Athena* dois importantes textos sobre esta questão. O primeiro, de Pessoa, é uma verdadeira apologia da lógica e da aprendizagem em Arte, e evidentemente do intelecto, já que aprender exige, naturalmente, a activação de processos especificamente intelectuais. Com efeito, refere o poeta que “Não se aprende a ser artista. Aprende-se porém a saber sel-o.”³⁰⁶ e acrescenta que, quanto mais abstracta (logo, superior) é uma arte, mais “mathematica” ela é também. Em resultado disso, e uma vez que, para o poeta, abstracção e objectividade se equivalem, a arte superior, esclarece Pessoa, exige necessariamente uma “harmonia entre a particularidade da emoção e do entendimento (...) e a universalidade da razão.”³⁰⁷, num claro relevo do elemento racional. No segundo texto, assinado por Álvaro de Campos, que consiste na apresentação da sua estética não aristotélica, aquele relevo é igualmente verificável. Aí se pode ler que só se consegue uma arte universal “inserindo nella elementos (idéias) gerais e assim contrarios

³⁰³ “Nominalismo Supra-realista”, MPPTD, pg. 284.

³⁰⁴ *Idem*, pg. 282.

³⁰⁵ *Idem*, pg. 283.

³⁰⁶ “Athena”, *Athena*, pg. 6.

³⁰⁷ *Idem*, pg. 8.

necessariamente aos individuaes”³⁰⁸, de modo a “tornar a sensibilidade humana em vez de pessoal.”. Ora, esta afirmação vem mais uma vez comprovar que o intelectualismo surge como um caminho natural para a objectivação artística, contribuindo assim para abolir a preponderância romântica do sentimento subjectivo.

É de notar ainda que este intelectualismo, também manifestado na recepção, crítica e propagação de ideologias estrangeiras (que, a partir do ímpeto da primeira geração vanguardista, não mais cessará), não perde protagonismo com o evoluir do percurso das vanguardas portuguesa e espanhola. Pelo contrário, seja por puro “afan de conocimiento y de cultura”, como afirmam os ultraístas³⁰⁹, ou na tentativa de acrescentar valor a uma poesia que se revela afinal incipiente, a verdade é que este é um tema recorrente até ao final do apogeu das primeiras vanguardas. De facto, nesta fase, a questão chega mesmo a subir de tom, pois a poesia surrealista encontra-se já em ascensão e o automatismo psíquico e a exploração do subconsciente em arte que esta poesia propõe estão na base da forte querela com as primeiras vanguardas. G. de Torre, por exemplo, aponta nesse mesmo ano várias objecções a essa poesia emergente, que considera estéril e impossível, nomeadamente o facto de “cortar las amarras no solo con la realidad, sino hasta con el puerto de la intelección normal, y de romper todo contacto con la mente del lector”³¹⁰, suprimindo “todas las escasas posibilidades inteligibles que ofrecía esta modalidad poética, ya difícil de suyo.”. Ortega y Gasset é também um teorizador bastante preocupado com esta questão. Em texto seu de 1925, chega a uma conclusão sobre a arte moderna que pode ser já entendida como uma ponte entre intelectualismo e elitismo, sendo que ambos aparecem muitas vezes relacionados ao longo de todo o percurso vanguardista. Nesse texto, Ortega refere que a arte nova não existe para satisfazer gostos mas para satisfazer inteligências, ou seja, é para ser entendida, em vez de apreciada. Por isso, o carácter absolutamente intelectual desta arte é descrito nestes termos: “lo característico del arte nuevo (..) es que divide el público en estas dos clases de hombres: los que lo entienden y los que no lo entienden.”³¹¹.

Finalmente, em texto extemporâneo e epigonal de 1926, esta mesma posição encontra ainda voz em Almada, que exclama ainda: “Portugueses, façam como eu! Eu

³⁰⁸ “Apontamentos para uma esthetica não-aristotelica”, *Athena*, pg. 115.

³⁰⁹ “Salón de artistas ibéricos”, MPPTD, pg. 118.

³¹⁰ “Neodadaísmo y superrealismo”, MPPTD, pg. 279.

³¹¹ “La deshumanización del arte”, MPPTD, pg. 411.

sou o Rei! Eu dou o exemplo: dou a vida pela nossa ideia!”³¹². Objectar-se-á que esta exclamação pouco tem de intelectualismo, uma vez que apenas exprime uma invocação aos portugueses para o ressurgimento em nome de um futuro dignificante. E é-o, de facto. Todavia, se confrontada com o período artístico precedente, deve colocar-se a questão: porquê a escolha do termo “ideia” para exprimir essa crença? É que, de facto, enquanto que um poeta da estética anterior provavelmente optaria por “ideal” (o que daria um sentido bem distinto à exclamação), por “sentimento” ou por um termo da mesma família, Almada envereda por um caminho diverso. Dir-se-ia que, enquanto que o Romantismo crê num futuro em que deposita determinado tipo de sentimentos, a arte nova almeja por um futuro que considera racionalmente necessário. E isso é já uma originalidade da literatura de vanguarda.

4.6. *Elitismo*

É claro que, ao contrário das literaturas de espírito romântico, hegemónicas e democráticas (com a excepção da simbolista-decadentista), as vanguardas, marginais, minoritárias e baseadas em propostas ideológicas em grande medida eruditas, tenderão necessariamente a pautar-se por linhas elitistas. De facto, a sua difícil imposição perante o público, a sua inicial impopularidade e incompreensão, a inexistência de um cânone que as legitime e a exclusão praticamente total das primeiras vanguardas dos meios académicos da altura, levam inevitavelmente a essa solução.

E o primeiro traço que se pode atribuir ao elitismo vanguardista é o do seu absolutismo, uma vez que se trata de uma tentativa, não só de superiorizar o artista e a arte de vanguarda à arte não vanguardista contemporânea e imediatamente anterior, mas também de os elevar acima do alcance das grandes massas populares, por se considerar que o poeta é uma alma rara e excepcional, incoadunável com a rudeza da maioria dos comuns indivíduos. Estamos, assim, perante um elitismo ao mesmo tempo artístico e

³¹² “Modernismo”, OCTI, pg. 68.

social, e cuja única aproximação possível se dá com as restantes vanguardas europeias, também elas superiores e raras. Assim, ao contrário do democratismo romântico, as novas estéticas promovem uma consciente e voluntária “aristocratização” (para usar um termo caro a Pessoa) do poeta de vanguarda, que é visto como dotado de uma sensibilidade mais elevada e apurada.

Já em 1910, Gómez de la Serna se havia incluído em “unos cuantos hombres solos frente a la incuria y a la horrible apatía de las multitudes!”³¹³, numa distinção que Luís de Montalvôr, no texto que apresenta *Orpheu* ao público em 1915, virá desenvolver também. Aí explica o poeta que as intenções da revista são “puras e raras”³¹⁴, propositadamente afastando a sua arte do alcance do público e estabelecendo o “princípio aristocrático” e esotérico da revista, pois “ORPHEU é um exílio de temperamentos de arte que a querem como a um segrêdo ou tormento...”. No mesmo ano, Pessoa refere-se à literatura vigente desdenhosamente como “A literatura das criaturas inferiores (...) Essa pobre gente que (...) se aplicou a ter attitudes superiores, sem que para isso houvesse nascido.”³¹⁵ e como “sapateiros, que hoje tocam o rabecão da arte para os ouvidos da estupidez cosmopolita”³¹⁶. Pelo contrário, a nova arte distingue-se pela sua superioridade, pelo “desdem pelo povo” e “por todas as cousas com que a sinceridade dos ignobeis se preocupa”. Será, enfim, o “anarchismo dos superiores”, numa clara separação do espírito popular da arte romântica antecedente.

Por um lado, essa superiorização dá-se pela fuga da mundanidade e em direcção a ideias superiores, como se verificara com os simbolistas, e como se repete em 1916, em que os novos poetas declaram terem recebido “o mandato de Deus e da Beleza”³¹⁷, encarando a arte como uma “missão divina”. Mas, por outro, ele assume novos contornos e novas bases: se, como diria Almada noutra local³¹⁸, o poeta do século XX sabe mais do que os seus anteriores, porque é o resultado da confluência da experiência acumulada de todos os outros séculos, então a sua superioridade funda-se sobretudo em razões intelectuais. É essa proximidade entre intelectualismo e elitismo que se pode observar também em 1916, quando se afirma que o objectivo dos novos poetas é o de

³¹³ “Proclama futurista a los españoles”, MPPTD, pg. 90.

³¹⁴ “Introdução”, *Orpheu* n.º1, pg. 5.

³¹⁵ “O movimento sensacionista e a guerra”, PI, pgs. 263-264.

³¹⁶ *Idem*, pg. 264.

³¹⁷ “Tentativa de um ensaio sobre a decadência”, *Centauro* n.º1, pg. 12.

³¹⁸ *Vide* “Comício dos novos”, OCTI, pgs. 43-45.

impor “à massa amorpha de um povo de inconscientes emotivos um novo credo”³¹⁹. Em suma, para Santa-Ritta, a massa popular é inconsciente e o poeta, iluminado, sobrepõe-se-lhe. Ainda no mesmo ano, um texto da autoria de Pessoa dedica-se inteiramente a esta questão e aprofunda a teoria do seu companheiro de *Orpheu*. Aí desfere um violento ataque à literatura democrática do Romantismo, que não viu que “Toda a arte que fica é feita para as aristocracias, para os escóis, que é o que fica na história das sociedades, porque o povo passa, e o seu mister é passar”³²⁰. E mais, não só a arte é em si aristocrática, como é o único meio de combater a plebeização que assola a civilização europeia, já que “É pela arte que, supremamente, essa aristocratização pode ser feita”. Sendo que é no meio artístico que jaz a única solução possível – a aristocratização –, o modo como tal poderá ser conseguido está nas mãos dos artistas e consiste, acrescenta o poeta, em pôr “entre a elite e o povo aquela barreira que ele, o povo, nunca poderá transpor – a barreira do requinte emotivo e da ideação transcendental, da sensação apurada até à subtileza”. Enfim, assiste-se aqui, por um lado, a uma transcendentalização da arte que, não só não é realmente nova (embora se oponha aos mais puros românticos), como é ainda fonte de divergências entre os próprios meios vanguardistas; e, por outro lado, procede-se ao seu isolamento numa *elite da sensibilidade* que toma para si também responsabilidades extra-artísticas, atestando uma vez mais aquela abrangência totalizadora das vanguardas, que não se limitam à arte, mas influem na própria vida em si.

Mas, se, naqueles exemplos, o elitismo está intrinsecamente dependente da sensibilidade artística, do intelectualismo e da própria vida, para Pessoa, como se observa em outro texto do mesmo ano, existe uma relação entre elitismo e outro dos mais caros pressupostos vanguardistas: o artista é aristocrata porque é eclético. É isso que se pode depreender das suas palavras: “Para o sensacionista, o aristocrata é aquele que vive para a Arte e para o qual todas as coisas, materiais ou espirituais, têm valor apenas na medida em que possuem beleza.”³²¹. É por isso que “o sensacionista representa a atitude estética em todo o seu esplendor pagão.”³²², sem distinguir correntes ou movimentos artísticos, conquanto (aliás num reforço da sua tendência elitista) esta

³¹⁹ “Exílio – a justificação”, *Exílio* nº1, pg.5.

³²⁰ “A arte moderna é aristocrática”, PETCL, pg. 161.

³²¹ “Sensacionismo”, PIA, pg. 213.

³²² *Idem*, pg. 214.

designação “não seja aplicada com universal generosidade a toda a serpente que erga a cabeça acima das outras no cântaro literário de confusão moderna”³²³. E, para comprovar ainda que as suas preocupações vão para além do meio artístico, repete em 1917: “rejeitamos: a democracia, todas as formas de governo não-aristocrático (...), o feminismo, porque pretende igualar a mulher ao homem, quando a mulher é um ser inferior (...), não admitimos direitos aos animais inferiores ao homem”³²⁴. Em suma, conclui-se que o poeta sensacionista é absolutamente elitista, porque absolutamente superior: superior aos demais animais, porque é Homem; superior à mulher porque é masculino; e, finalmente, superior ao povo, porque é artista.

Em 1919, Chabás y Martí escreve o que parece ser uma continuação natural das teorias expostas por Pessoa, ainda que confie muito mais no valor social da democracia do que o poeta português. Com efeito, sobre a questão de a arte ser ou não popular, explica: “Es peligrosa esa popularización, muy próxima siempre a convertirse en populachería. El Arte es un producto de inteligencias superiores educadas en un medio de Aristocracia del Talento. El Arte es un producto de Genio. Y el Genio no es nunca popular. Es solitario y majestuoso. Como los dioses.”³²⁵. Inteligência, educação, talento e genialidade – eis o que afasta o artista do povo (e do público, como bem saberia o próprio Chabás y Martí) e o deifica, deificando, com ele, a arte. Porque recusar-se a fazê-lo seria popularizar a arte e assim conspurcá-la com mundanismos e sensibilidades inferiores.

Os primeiros anos da década de 20 são também prolíferos em considerações deste tipo, o que pode ser sintomático do facto de as primeiras vanguardas ibéricas nunca conseguirem deixar de ser mais do que grupos e tertúlias confinadas a si próprias e dificilmente legitimadas na conjuntura literária da sua época. A revista portuguesa “*Contemporânea*”, por exemplo, acolhe em 1922 dois textos que focam directamente esta problemática, relacionando-a com uma das mais essenciais características das vanguardas – o seu carácter libertário. “Os espíritos de elite não têm fronteiras.”³²⁶, escreve o poeta Raul Leal em texto já aqui citado, enquanto que no de Mário Saa se pode ler: “Toda a aceitação é um pronuncio da Plebe, e todo o rebelde um pronuncio

³²³ *Idem*, pg. 211.

³²⁴ “Programa geral do neopaganismo português”, PIA, pg. 227.

³²⁵ “Orientaciones de la post-guerra”, MPPTD, pg. 192.

³²⁶ “A derrocada da técnica”, *Contemporânea* nº2, pg. 60..

aristocrático, por mais ordinário que ele pareça!”³²⁷. Ora, sabendo que o poeta vê a nova literatura como uma rebeldia, forçoso será constatar que também a quer aristocrática. Mas esta relação de certo modo conflituosa com o público não é sustentada gratuitamente pelas vanguardas. Em 1924, Guillermo de Torre, depois de elevar uma vez mais a sua arte acima da banalidade, explica que não é apenas a bem da arte que a isso procede, mas exige, mais do que isso, uma acção sobre o próprio público, esclarecendo que “No hay que descender hasta el público; hay que impulsarle y elevarle hasta nuestro nivel.”³²⁸. E ilustra mesmo esta posição com a conhecida máxima de Oscar Wilde: “«El arte no puede pretender ser popular. Es el público quien debe esforzarse en ser artístico.»”³²⁹. Ora, este ponto de vista implica, apesar de tudo, dotar a literatura de um papel social, porque o poeta é agora consciente do seu “papel de influenciador de gerações” e da “missão de quem deve deixar perenemente aumentado o património espiritual da humanidade.”, como Pessoa refere em 1925³³⁰. E, no que se diz respeito propriamente ao público artístico, acrescenta o mesmo poeta que “o público não é capaz de seguir um raciocínio, e o público não é capaz de prestar atenção a uma análise”³³¹ (justificando a subestima pelo público através da sua pretensa inferioridade intelectual), no mesmo ano, aliás, em que o mesmo G. de Torre volta a deixar entender que a literatura não pode ficar “al alcance de todas plumas”³³², como erradamente possibilitam os surrealistas.

Finalmente, 1925 é ainda o ano em que Ortega y Gasset elabora o seu mais importante contributo para demonstrar o elitismo da vanguarda, nomeadamente no que ao público se refere. De facto, profere o pensador espanhol, em conferência sobre a Exposición de Artistas Ibéricos, que estes não se dirigem ao grande público, “sino exclusivamente a las personas para quienes el arte es un problema vivo y no una solución, un deporte esencial y no un pasivo regodeo.”³³³, ao mesmo tempo que, na sua obra de estética mais popular, sintetiza assim o seu pensamento, já perfeitamente

³²⁷ “Mário o inculto”, *Contemporânea* nº2, pg.78.

³²⁸ “Bengalas”, MPPTD, pg. 110-111.

³²⁹ Não deixa de ser interessante confrontar esta recuperação do poeta inglês com o que, sobre o mesmo tema mas de um ponto de vista oposto, escrevera Pessoa em 1916: “[O sensacionismo] Não representa qualquer destas coisas insensatas – o esteticismo de Wilde, ou a Arte pela Arte de outras pessoas desorientadas com uma visão plebeia da vida.”, in “Sensacionismo”, PIA, pg. 214.

³³⁰ “Artes de agrado”, PETCL, pg. 32.

³³¹ “Sucede que tenho precisamente”, PIA, pg. 74.

³³² “Neodadaísmo y superrealismo”, MPPTD, pg. 280.

³³³ “El arte en presente y en pretérito”, MPPTD, pg. 340.

consciente da inevitabilidade de uma relação difícil com o público da nova arte: “El arte nuevo (...) no es para todo el mundo, como el romántico, sino que va desde luego dirigido a una minoría especialmente dotada.”³³⁴. Em suma, a arte nova é “un arte de privilegio, de nobleza de nervios, de aristocracia instintiva.”.

Ora, estas palavras, principalmente quando consideradas dentro do seu contexto, que é o de uma obra profundamente elitista e avessa à popularização da arte, são absolutamente expressivas e representativas da chamada autoconsciência da arte de vanguarda. Por um lado, o artista vê-se a si próprio como superior em sensibilidade, mas principalmente em intelecto, reafirmando-se assim o carácter conceptual (e variavelmente transcendental) das vanguardas; por outro, encontra, assim, explicação para a difícil afirmação entre o público artístico que sempre caracterizou as novas estéticas; e por outro lado ainda, ainda que não se trate aqui de uma arte social, verifica-se que o novo artista não desconhece o papel activo que detém, sobretudo se tivermos em conta que separar o artista do indivíduo comum é, afinal, dividir a sociedade, colocando de um lado a plebe e do outro a “aristocracia do bom gosto”. Seja como for, o elitismo que tudo isso significa vem afastar a Arte do alcance do homem comum, acabando por limitar o seu acesso a um anúcleo restrito de “escolhidos”, e, assim, contradizer aquilo que os primeiros postulados vanguardistas pareciam estabelecer – a completa dessacralização da obra de arte.

³³⁴ “La deshumanización del arte”, MPPTD, pg. 411.

CONCLUSÕES

“El vanguardista siente la urgencia de renovar porque cree en la caducidad de los objetos artísticos del pasado y del hoy, en tanto que integran un mundo contingente, azuzado por las prisas.”³³⁵. Esta afirmação de María Lopez Martínez resume inteiramente a actividade vanguardista, tal como foi descrita nas páginas que agora terminam. De facto, as primeiras vanguardas dividem, como se viu, a sua acção em duas vertentes essenciais: por um lado, renovam. Por outro, e porque renovam, apontam a sua acção destruidora relativamente à tradição artística em duas direcções diferentes: à tradição imediata, que é a arte institucionalizada com que convivem e que tentam destronar; e a certa tradição remota, que sustém as estéticas anteriores àquela tradição imediata, e cujo poder condicionador dos destinos artísticos subsequentes impôs um rumo tal que as sensibilidades europeias do novo século devem eliminar, em favor da sua autodeterminação.

Ora, a arte que domina a contemporaneidade da época vanguardista – o “hoy”, nas palavras da crítica espanhola – é um prolongamento das estéticas positivistas, que Huisman define assim:

“[As estéticas positivistas] pretendem utilizar métodos tão rigorosos quanto os das ciências. A obra de arte seria apreendida por critérios precisos de elucidação, e uma linguagem discursiva, não intuitiva, poderia preencher a distância entre o produtor artístico, a sua obra e o estado da civilização no qual surge. Chegar-se-ia assim a esclarecer o mundo das formas e a sua génese (...)”³³⁶.

Trata-se aqui, em suma, de um sistema de pensamento baseado no conhecimento empírico e esse, apesar do cientifismo vanguardista, é excluído pela nova arte, uma vez que a atracção pela ciência que a caracteriza se dá, como se viu, exclusivamente ao nível do seu aproveitamento temático. Portanto, o conhecimento empírico, na medida em que postula uma certa dependência do mundo físico, é também rejeitado, uma vez que essa realidade não constitui já a única condicionante artística. Daí o repúdio pelo realismo-naturalismo, pela arte social e, por fim, pela subjugação à realidade, que as vanguardas tentam não já imitar, mas submeter (o conceito de *força*, que Campos propõe na sua estética não-aristotélica, é aqui bem expressivo) a leis

³³⁵ MARTÍNEZ, María Isabel López, “Los Problemas del lenguaje en los manifiestos de la Vanguardia”, *El lenguaje de la Literatura (Siglos XIX y XX)*, Editorial Ambos Mundos, pg. 177.

³³⁶ HUISMAN, Denis, *A Estética*, Edições 70, tit. orig. *L'esthétique*, Lisboa, 2000, pg. 53.

intelectuais muito específicas. Assim, enquanto que as teorias positivistas concebem o poema como sujeito a regras racionais bem explícitas, baseado na máxima “the best words in the best place”, as vanguardas preocupam-se precisamente em desconstruir esse código racional, kantiano, para o substituírem por um outro, libertário e intelectualizado, de que as teorias creacionistas e interseccionistas são bons exemplos. Também o objectivo de “esclarecer o mundo das formas e a sua génese” não consta já nos programas da nova arte. Agora, a completa intranscendência e efemeridade de que se apercebe impede-a de aspirar a outros fins que não os que se prendam unicamente com aquele aspecto lúdico que propõe Ortega, por exemplo. Parece, pois, evidente que as primeiras vanguardas literárias se opõem claramente à predominância academizante das estéticas positivistas, nomeadamente quando excluem do seu âmbito teórico a arte representativa e o conceito de *mimese* (que é afinal a negação da preponderância da realidade), e recusam submeter-se a qualquer tipo de regras puramente artísticas, sejam para reger o conteúdo, a forma ou mesmo o objectivo da arte.

Por outro lado, é precisamente naquela citada efemeridade que assenta também a reacção vanguardista relativamente à “caducidad de los objectos artísticos del pasado” que apontava Lopez Martínez. De facto, a velocíssima evolução técnico-científica sem precedentes que o início do século XX conhece, bem como o sentimento de falência causado pela I Grande Guerra provoca no novo artista a consciência de que a arte é, à semelhança de si próprio, efémera. E isso significa o desaparecimento da transcendentalidade na arte, o que constitui sem dúvida uma profunda oposição relativamente à tradição remota das vanguardas, ou seja, o legado do Romantismo. De facto, se apontarmos para os filósofos pós-kantianos a base teórica da estética romântica, fácil será notar essa oposição. Para além de Schiller, que exerceu, como se fez notar, uma enorme influência sobre os destinos da arte romântica, são de referir também os casos de Schelling, Schopenhauer e Hegel. Este último, considerado por muitos como o maior esteta de sempre, dota a sua era, a que faz corresponder a designação de Romantismo, de uma estética profundamente idealista e transcendental, porque a arte se processa ao nível do que chama o “Espírito Absoluto”. Já Schopenhauer exerce sobre os impressionistas uma influência apenas comparável à de Hegel sobre os românticos. Reforça os traços transcendentais da arte, ao propor que ela deve aspirar ao conhecimento puro do universo, ao mesmo tempo que lhe retira o valor

racional e o substitui pelo da vontade. Isto é, a arte não exprime ideias, mas a vontade objectivada. Schelling, finalmente, introduz aquilo que será um dos mais sólidos postulados simbolistas – o motivo da evasão em direcção a um mundo ideal – e sublinha o valor da intuição, ainda que transcendental e objectiva, na criação artística.

Enfim, podemos verificar nestas quatro estéticas os principais ingredientes do modelo do poeta romântico e neorromântico que as vanguardas se recusarão a aceitar. O transcendentalismo e a evasão idealista serão substituídos pelo puro ludismo artístico e pela comunhão com a materialidade e mecanicidade da Vida maiusculada. A intuição, enquanto fundamento da criação artística, dará lugar a uma intelectualização de processos que não deixa espaço para quaisquer automatismos psíquicos, porque a arte é agora vista literalmente como um trabalho. E mesmo aquela objectivização da vontade (depois desenvolvida por Nietzsche e seguida com fervor por vários sectores vanguardistas) será alargada e aprofundada até se transformar, por exemplo, na universalização do objecto artístico a que procede o sensacionismo pessoano. Ora, é este objectivismo que deitará por terra o idealismo, espiritualista e, em última instância, completamente subjectivizado, por que o Romantismo, guiado por aqueles mesmos estetas, enveredaria.

Pois bem, se é evidente que a obsessão das primeiras vanguardas pela originalidade e autenticidade as leva a rejeitar com igual violência o legado positivista e o idealista (romântico), é inevitável questionar: que restará a uma literatura periférica, como o são as de Portugal e Espanha do início do séc. XX, que renega repentinamente a sua única base de identidade – a tradição? Mais, no que se refere ao puro plano estético-filosófico, será a almejada originalidade concebível fora da submissão a, pelo menos, um dos dois grandes pólos orientadores que ela rejeita – a realidade e o sujeito? Em suma, poderá a literatura vanguardista subsistir no vazio que propõe?

Na verdade, aquele vazio teórico parece poder atestar-se pela simples leitura dos manifestos e outros textos doutrinários vanguardistas aqui analisados. Aí pudemos com efeito comprovar que, no primeiro período da sua existência, as novas literaturas operam conscientemente à destruição dos códigos vigentes ou imediatamente anteriores até reduzirem a arte literária à sua condição mais elementar e descomprometida (divergente, porém e não sem alguma contradição, da “poesia pura” simbolista), no intuito de criar um espaço vital para a existência da verdadeira originalidade. No

entanto, essa primeira atitude consciente parece ter por detrás uma assunção menos explícita da improbabilidade desse mesmo objectivo, o que estará aliás na base daquela indefinição teórica que as vanguardas nunca conseguirão, em geral, resolver satisfatoriamente e que, em grande parte, justificará a sua efémera existência. O resultado é que, para além da violência e efusividade da actividade panfletária, quer ao nível teórico, quer mesmo ao nível da própria *praxis* literária, a destruição não chega nunca a ser absoluta: o anti-passadismo não inclui os clássicos (logo, não é completo), nem os mestres do período barroco, que são, pelo contrário, tomados frequentemente como modelos; o anti-subjectivismo rejeita de facto o sujeito, mas nunca o indivíduo, cuja desestruturação, longe de o eliminar, confirma a sua presença no processo de criação artística, representando, em última instância, como que uma *catarsis* do Eu romântico; o anti-academismo não é geral, pois continua a consagrar a inevitabilidade da norma estética e a postular a institucionalização da Arte, não já pela academia, é certo, mas por outros meios de certo modo equivalentes – a preocupação doutrinária vanguardista, por exemplo, é disso um sintoma claro; a anti-mimese não exclui a realidade, mas sim a sua *imitatio* obsoleta e estranguladora, libertando a “Vida” (naturalmente inseparável de certo conceito de realidade) e confundindo-a com a arte; e o anti-sentimentalismo não pretende extinguir o elemento extra-racional da criação artística, mas tão somente intelectualizá-lo, completando-o e transformando-o de acordo com a própria essência eclética do homem do início do século XX – a isso chamarão as vanguardas *sensação*.

Portanto, o referido vazio teórico não existe realmente, ou pelo menos não de um modo completo. Assim sendo, a questão da originalidade, que é, recordemo-lo, a grande garantia da existência das vanguardas enquanto movimentos literários marginais, não parece, pois, poder colocar-se estritamente no plano daquilo que os novos poetas propriamente *criam*, mas no que eles *negam*, *substituem* e *desenvolvem*. E aí, a ponte com as estéticas anteriores, mais uma vez inevitável, não poderá nunca ser vista em termos absolutos, uma vez que as vanguardas, ao negarem certos pressupostos de determinada estética, acabam por desenvolver outros de estéticas contrárias, vendo-se muitas vezes em situação de mera substituição de teorias opostas. Tomemos como exemplo os dois pontos fundamentais sobre que assenta a tão almejada dessacralização da obra de arte: por um lado, é uma forma de revolta contra as literaturas vigentes, procurando legitimar as vanguardas fora do âmbito da academia; mas, por outro, ao

mesmo tempo que representa uma oposição ao esteticismo simbolista, constitui certa reminiscência da democratização artística proposta pelos românticos. Em alternativa, o elitismo de Ortega e Pessoa vem colocar a Arte mais uma vez acima do homem comum, negar o conceito romântico de intuição. Mas a solução que propõe – a submissão da Arte a regras e jogos intelectuais rígidos, o que não pode deixar de fazer lembrar certas literaturas de cariz mais positivista e naturalista. Além disso, a desumanização vanguardista, se é uma novidade relativamente às estéticas romântica e simbolista, não tinha afinal encontrado já certos precedentes nos realistas e naturalistas? De facto, são inúmeros os exemplos onde se pode observar que a acção das vanguardas se move entre opostos, raramente encontrando soluções verdadeiramente inéditas.

Assim, o verdadeiro significado das vanguardas na evolução literária europeia, e mais particularmente nas de Portugal e Espanha, não pode procurar-se no mero plano da substituição de valores artísticos a que apenas parcialmente procedem. Vimos, por exemplo, que um dos mais clássicos e tradicionais – o Belo – não deixa verdadeiramente de ocupar um lugar central na problematização artística, ainda que os moldes como é entendido sejam agora outros. Com efeito, a captação do Belo, salvo algumas dissidências teóricas, como as de Campos, que tanto o recusa como logo o recupera de novo, continua a constituir o fim último da arte. O que sucede é que ele é agora deslocado dos obscuros meandros idealistas do Romantismo para a objectividade do real. E, nesse sentido, afasta-se simultaneamente da herança realista, na medida em que, ao tentar suprimir a presença do autor, enquanto entidade de criação artística, a arte vanguardista apresenta-se mais real do que a própria realidade. Estamos já, em suma, em presença dos traços que caracterizarão a própria natureza da arte moderna, tal como a define Huisman: “estilização do real, promoção de uma existência e criação de formas.”³³⁷. E esse, sim, é já efectivamente um sinal de inovação.

Por outro lado, a auto-consciência artística que caracteriza distintivamente as novas literaturas confere-lhes um carácter inédita e intencionalmente experimental. Na verdade, observando a evolução, quer do Ultraísmo, quer do Sensacionismo (para citar as vanguardas ibéricas mais precoces e extremistas), concluimos que, na sua violenta busca do novo, estes movimentos agiram segundo duas fases que fazem lembrar as

³³⁷ HUISMAN, Denis, *op. cit.*, pg. 76.

percorridas por Almada na sua busca da ingenuidade poética³³⁸: primeiro, adoptaram uma posição eclética em relação aos outros *ismos* vanguardistas europeus, onde procuraram o novo que não podiam eles próprios criar; depois, quando adquiriram certa maturidade e rejeitaram aquela postura eclética (no caso do Ultraísmo isso não chegou verdadeiramente a acontecer, mas foi verificável no Creacionismo), ou seja, quando o seu amadurecer teórico-especulativo parecia dar indícios de que chegariam eles próprios ao novo, o que verificámos foi que, ou se aperceberam de que esse novo era inatingível e procederam à recuperação dos “velhos”, ou perderam progressivamente relevância até deixarem por completo de existir e darem lugar a uma nova fase da vanguarda, já menos efusiva. Em suma, quando sensacionistas e creacionistas se libertam finalmente do peso futurista e cubista e enveredam por caminhos sem dúvida mais esclarecidos, eis que os primeiros se oficializam num regime político-ideológico ultra-conservador e tradicionalista, de recuperação quase neorromântica dos velhos mitos e lendas, e os segundos se desvanecem ou diluem num movimento em tantos aspectos contrário – a Geração de 27.

O que é eternamente novo neste processo experimental não é senão o esforço de o encontrar, a consciência da inevitável efemeridade da rebeldia contra o velho e a capacidade de a Arte, nesta fase, se pensar a si própria. É aí que, a nosso ver, reside o *novo* das vanguardas relativamente às estéticas anteriores. Enquanto que estas baseavam a sua arte nos critérios de belo, sublime, verosímil, etc., as primeiras vanguardas propõem uma arte baseada num novo paradigma estético – a originalidade. É “o Novo pelo Novo”, em lugar de “A Arte pela Arte”. Na verdade, este conceito não será nunca plenamente materializado em poesia, a não ser que consideremos o texto ensaístico como género poético, à semelhança do que parecem induzir os próprios poetas deste período. Porém, e ainda que o jovem poeta acabe por aperceber-se (embora tardiamente) de que não conseguirá encontrar o novo absoluto, de uma coisa nunca perderá a consciência: é de que efectivamente o procurou e chegou a conceber toda uma doutrina estética baseada apenas na possibilidade dessa utopia. O valor literário dos movimentos desse período é hoje visto, salvo as conhecidas excepções de um Huidobro, de um Gerardo Diego e dos modernistas portugueses, como geralmente incipiente e secundário. Mas, na realidade, a exploração doutrinária das contradições originadas por

³³⁸ Vide SILVA, Celina, *op. cit.*

aquela utopia produz o ambiente ideal para a germinação dos rumos por que enverederá quase toda a literatura do séc. XX. Do Surrealismo à literatura experimental de 60, passando por Neorrealismo e Existencialismo, todos desenvolvem directa ou indirectamente os paradoxos não resolvidos das primeiras vanguardas e mantêm a mesma angustiante necessidade de propor uma literatura absolutamente actual: actual, perante o sujeito e actual perante o objecto. Sendo que, para o poeta do início do século XX, quer um quer outro são *novos*, *velho* será tudo o que não contribua para a afirmação e reconhecimento dessa nova Arte que sustentam.

BIBLIOGRAFIA

1. Fontes e documentos:

BIRHUEGA, Jaime, *Manifiestos, Proclamas, Panfletos y textos doctrinales, Las vanguardias artísticas en España (1910-1931)*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1979.

GASSET, José Ortega y, *A desumanização da arte*, Vega, 2ª ed., Lisboa, 1925.

NEGREIROS, Almada, *Obras Completas – Textos de Intervenção*, Editorial Estampa, Lisboa 1972.

PESSOA, Fernando, *A nova poesia portuguesa*, 2ª ed., Lisboa, Ed. Inquérito, 1960.

PESSOA, Fernando, *Páginas de Estética e Teoria e Crítica Literárias* (org. e int. Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho), Edições Ática, 2ªed., Lisboa, 1994.

PESSOA, Fernando, *Páginas Íntimas e de Auto-interpretação*, Edições Ática, Lisboa, s.d..

PESSOA, Fernando, *Pessoa Inédito* (coord. Teresa Rita Lopes), Livros Horizonte, Lisboa, 1993.

PESSOA, Fernando, *Textos Filosóficos*, (org. e int. António de Pina Coelho), Edições Ática, Lisboa, 1968.

SERNA, Ramón Gómez de la, *Obras Completas*, vol. I, Círculo de Lectores – Galáxia Gutenberg, Barcelona, 1996.

TORRE, Guillermo, *Literaturas europeas de vanguardia*, Editorial Renacimiento, Sevilla, 2001.

Revistas:

Alfar (La Coruña-Montevideo, 1920-1954), ed. facs., La Coruña, Nós, 1983.

Athena (Lisboa, 1924-1925), ed. facs., 2ª ed, Lisboa, Contexto, 1994.

Centauro (Lisboa, 1916), ed. facs., Lisboa, Contexto, 1982.

Contemporânea (Lisboa, 1922-26), ed. facs., Lisboa, Contexto, 1984-1992.

España (Madrid, 1915-1924), ed. facs., Vaduz-Madrid, Topos Verlag-Turner.

Exílio (Lisboa, 1916), ed. facs., Lisboa, Contexto, 1982.

Orpheu (Lisboa, 1915), ed. facs., 2ª ed., Contexto, Lisboa 1994.
Orpheu 2, Edições Ática, Lisboa, 1976.
Orpheu 3 (Lisboa, 1925), ed. facs., Edições Renascença, Lisboa, 1999.
Portugal Futurista (Lisboa, 1917), ed. facs., 4ª ed., Lisboa, Contexto, 1990.
Revista de Occidente (Madrid, 1923-36), ed. facs., Vaduz-Madrid, Topos Verlag-Turner, 1977.
Ultra (Madrid, 1921-1922), ed. facs., Madrid, Visor, 1993.

Literatura passiva:

A.A.V.V, *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, Ed. Verbo, Lisboa, 1976, vol. 18
ABELLÁN, José Luís, *História crítica del pensamiento español: la crisis contemporánea (1875-1936)*, 2ª ed., Espasa-Caple S.A., Madrid, 1989, vol. 5/I.
BARROS, Dias, *Miguel de Unamuno e Teixeira de Pascoaes: compromissos plenos para a educação dos povos peninsulares*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2002.
BAZO, Javier Pérez, *El ultraísmo*, in Javier Pérez Bazo, *La vanguardia en España. Arte y Literatura*, C.R.I.C.&OPHRIS, Toulouse, 1998.
BAZO, Javier Pérez, *La vanguardia como categoría periodológica*, in Javier Pérez Bazo, *La vanguardia en España. Arte y Literatura*, C.R.I.C.&OPHRIS, Toulouse, 1998.
BONET, José Manuel, *Diccionario de las vanguardias (1907-1936)*, Alianza Editorial, Madrid, 1995.
BRADBURY, Malcolm, McFARLANE, James, *Modernism, A guide to European Literature (1890-1930)*, Penguin Books, London, 1991
BRUNEL, Pierre, PICHOS, Claude, ROUSSEAU, André-Michel, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, Armand Colin Éditeur, Paris, 1983.
COELHO, Jacinto do Prado, *Dicionário de Literatura*, Vol. II, Mário Figueirinhas Editor, Porto, 1997.
COELHO, Jacinto Prado, *Panorama do Simbolismo Português*, in Estrada Larga 1, Porto, s.d..

- COSTA, René de, *Vicente Huidobro: Poesia y poética (1911-1948)*, Alianza Editorial, Madrid, 1996
- CRISPIN, John, *La estética de las generaciones de 1925*, Pre-Textos – Vanderbilt University, Valencia, 2002
- D'ALGE, Carlos, *A experiência futurista e a geração de Orpheu*, Instituto de Cultura e Língua Portuguesas, Lisboa, 1989.
- DELGADO, Antonio Sáez, *Órficos y Ultraístas – Portugal y España en el diálogo de las primeras vanguardias literárias (1915-1925)*, Editora Regional de Extremadura, Mérida, 1999.
- FERNANDES, M. Correia, *Literatura Portuguesa em Espanha – Ensaio de uma bibliografia (1890-1985)*, Livraria Telos Editora, Porto, 1986.
- FRANÇA, José-Augusto, *Introdução a Contemporânea – “Contemporânea” e os anos 20 portugueses*
- FRANÇA, José-Augusto, *O modernismo na arte portuguesa*, Instituto da Cultura e Língua Portuguesas, Lisboa, 1979.
- FRANCO, António, *A Literatura de Teixeira de Pascoaes*, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2000
- GUIMARÃES, Fernando, *Poética do Saudosismo*, Presença, Lisboa, 1988,
- GUIMARÃES, Fernando, *O problema da modernidade*, Ed. Presença, Lisboa, 1994
- HARO, Pedro Aullón de, “Teoría general de vanguardia”, in Javier Pérez Bazo, *La vanguardia en España. Arte y Literatura*, Toulouse, C.R.I.C.&OPHRIS, 1998.
- HARO, Pedro Aullón de, *La poesia en el siglo XX (hasta 1939)*, Taurus, Madrid, 1989
- HATHERLY, Anna, *O espaço crítico – do simbolismo à vanguarda*, Editorial Caminho, Lisboa, 1979
- HUISMAN, Denis, *A Estética*, Edições 70, tit. orig. *L'esthétique*, Lisboa, 2000.
- JÚDICE, Nuno, “O Futurismo em Portugal”, in *Portugal Futurista*, Vega, Lisboa, 1993
- JÚDICE, Nuno, *Poesia futurista portuguesa (1916-1917)*, Vega, Lisboa, 1999
- LOPES, Maria Teresa, *Fernando Pessoa et le drame symboliste: héritage et création*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1985
- LOURENÇO, António Apolinário, *Simbolismo Português, Modernismo Espanhol: Aproximações preliminares*, in <http://www.ciberkiosk.pt/arquivo/ciberkiosk6/pagina1/>

- MAINER, José-Carlos, *La edad de plata (1902-1935), ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Cátedra, Madrid, 1999
- MARTÍNEZ, María Isabel López, “Los Problemas del lenguaje en los manifiestos de la Vanguardia”, *El lenguaje de la Literatura (Siglos XIX y XX)*, Editorial Ambos Mundos
- MARTINS, Fernando Cabral, *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, Estampa, Lisboa, 1994.
- MARTINS, Fernando Cabral, *Os Problemas da Modernidade*, Editorial Presença, Lisboa, 1994,
- MELO E CASTRO, E.M. de, *As vanguardas na poesia portuguesa do século XX*, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa, 1987 (2ª ed.).
- MICHELI, Maro, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza Forma, trad. Angel Sánchez Gijón, tit. orig. *La avanguardie artistiche de Novecento*, Madrid, 1992.
- MIRAMÓN, Ana Suárez, “Modernismo y 98, Ruben Darío”, in Cuadernos de estudio, 18, Editorial Cincel, Madrid, 1980.
- MORNA, Fátima Freitas, *A poesia de Orpheu*, Ed. Comunicação, Lisboa, 1982
- OLMEDO, André Soria, *Vanguardismo y crítica literária en España*, Ediciones Istmo, Madrid, 1988
- PAZ, Octávio, *Los hijos del limo*, in *Obras Completas*, vol. I, Círculo de Lectores, Barcelona, 1991.
- PEREIRA, José Carlos Seabra, *Do fim-de-século ao tempo de “Orpheu”*, Livrara Almedina, Coimbra, 1979.
- QUADROS, António, *O Primeiro Modernismo Português*, Publicações Europa-América, Lisboa, 1989.
- RAMOS, Rui, “Os portugueses na Europa”, in José Mattoso, *História de Portugal*, vol. VI, Círculo de Leitores, Lisboa, 1994.
- REVENGA, Javier Díez, *Poesia española de vanguardia (1918-1936)*, Castalia, Madrid, 1995
- ROCHA, Clara, *Revistas Literárias do séc. XX em Portugal*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985
- SALGADO, José Luis Bernal, *El ultraísmo – História de un fracaso?*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1988.

SALGADO, José Luís Bernal, *Poesia creacionista* in Javier Pérez Bazo, *La vanguardia en España. Arte y Literatura*, C.R.I.C.&OPHRIS, Toulouse, 1998.

SEABRA, J. Carlos, *História Crítica da Literatura Portuguesa: do fim-de-século ao Modernismo*, Editorial Verbo, Lisboa, 1995, vol. VII.

SEABRA, José Augusto, *Prefácio a Orpheu 3*

SILVA, Celina, *Almada Negreiros – a busca de uma poética da ingenuidade*, Fundação Eng. António de Almeida, Porto, 1994

VOLUME II

ÍNDICE DE ANEXOS

Antecedentes:

“El concepto de la nueva literatura”, Ramón Gomez de La Serna (1909), <i>Prometeo</i> , nº6, RP.....	10
“Proclama Futurista a los Españoles”, R. Gomez de la Serna, <i>Prometeo</i> , nº 20 (1910), MPPTD, pgs. 89-90.....	21
“Una palabra apenas”, Ramón Gomez de la Serna, <i>Prometeo</i> , nº28 (1911), RP, pgs. 335-337.....	21

1912:

“Literatura e Sociologia”, Fernando Pessoa (1912?), TF, vol. I, pg. 196	22
“Sobre a moderna literatura portuguesa”, (1912?), Fernando Pessoa, PETCL, pgs. 353-355.....	22
“Ter a alma na Europa”, Fernando Pessoa, PI, pg. 314.....	23

1913:

“A arte moderna é arte do sonho”, Fernando Pessoa, PETCL, pgs. 156-160.....	23
“Os desvios ideativos da poesia moderna”, Fernando Pessoa, PETCL, pgs. 6-7. ...	25
“Introdução à [Sociologia]”, António Móra (1913-14?), TF, vol.II, pgs. 173-176.	25
“Literatura da Decadência,” Fernando Pessoa, PETCL, pg. 155.....	26

1914:

“A Moral da Força”, Fernando Pessoa (1914?), TF, vol. I, pgs. 220-221.	27
“Clássicos, românticos e decadentes”, Fernando Pessoa (1914?), PETCL, pgs. 153-155.....	27
“Espécies de poetas”, Fernando Pessoa, PETCL, pgs. 127-129.	28
“Neoclassicismo e Romantismo”, Fernando Pessoa, PETCL, pgs. 145-146.....	29
“Os graus do Interseccionismo”, Fernando Pessoa, PI, pg. 260	29

“Pertença a uma geração que ainda está por vir...”	Fernando Pessoa, PIA, pgs. 64-66.....	29
“Ricardo Reis – Vida dele”	Fernando Pessoa (1915?), PIA, pgs. 385-386.	30
“Sobre um Inquérito Literário”	Fernando Pessoa, PETCL, pgs. 355-357.	30
“A nova Europa”	Fernando Pessoa (1914-18) PI, pgs. 302-303.....	31

1915:

“A arte é a interpretação individual dos sentimentos gerais...”	António Móra, PETCL, pgs. 25-26.....	32
“A velha regra ...”	Fernando Pessoa (1915?), TF, vol. I, pg. 222.....	32
“Carta de Álvaro de Campos ao <i>Diário de Notícias</i> ”	Fernando Pessoa (1915?), PIA, pgs. 412-414.....	32
“Classicismo”	Fernando Pessoa, PETCL, pgs. 141-143.....	33
“Ethics”	Fernando Pessoa (1915?), TF, vol. I, pgs. 225-226.....	34
“Eh-Lá!”	Fernando Pessoa, PI, pg. 254.	35
“Introdução”	Luis de Montalvor, <i>Orpheu</i> , nº1, pgs. 5-6.....	35
“Introdução ao Estudo da Metafísica”	António Móra, (1915?), TF, vol. I, pgs. 7-11.....	36
“Los Pintores Íntegros”	José Francés (El año artístico 1915, 1916) MPPTD, pgs. 323-326.....	37
“Manifesto Anti-Dantas, Almada Negreiros”	OCTI, pgs. 11-17.....	38
“Manifesto do Sensacionismo”	Fernando Pessoa, PI, pgs. 265-266.....	41
“Não repararam na natureza da arte...”	António Móra, PETCL, pgs. 23-25.	42
“Na Grécia a ciência não estava desenvolvida...”	António Móra, PETCL, pgs. 21-23.....	42
“O Desconhecido”	Fernando Pessoa (1915?), TF, vol. I, pgs. 44-46.	43
“O Espírito é a Relação Pura”	Fernando Pessoa, TF, vol. II, pg. 197.....	44
“O movimento sensacionista e a guerra”	Fernando Pessoa, PI, pgs. 263-264.....	44
“O que quer Orpheu?”	Fernando Pessoa, (1915?), PIA, pgs. 113-114.....	45
“Orpheu e as escolas”	Fernando Pessoa, PI, pg. 262-263.....	45
“Os três princípios do Sensacionismo”	Fernando Pessoa (1915/1916), PI, pgs. 266-267.....	46
“Paganismo Superior”	Fernando Pessoa (1915?), TF, vol. II, pgs. 94-96.	46

“Paganismo Superior – Teoria do Paganismo”, Fernando Pessoa (1915?), TF, vol. II, pgs. 96-101.	47
“Para o índio a obra de arte não é ainda uma cousa”, António Móra, PETCL, pg. 132.	49
“Quando Descartes diz que a nossa inteligência...”, Fernando Pessoa (1915?), TF, vol. II, pg. 196.	49
“Quanto ao caso de Nietzsche...”, Fernando Pessoa (1915?), TF, vol. I, pgs. 135-136.	49
“Sensacionismo”, Fernando Pessoa (1915/1916), PI, pg. 268.	50
“Sentir é criar”, Fernando Pessoa (1915/1916), PI, pgs. 270-271.	51

1916:

“A arte moderna é aristocrática”, Fernando Pessoa, PETCL, pgs. 161-162.	51
“Alberto Caeiro”, Ricardo Reis (1916?), PIA, pgs. 379-382.	52
“Estética”, Fernando Pessoa PETCL, pgs. 121-122.	52
“Exílio – a justificação”, Augusto de Santa-Rita, <i>Exílio</i> , nº1, pgs. 5-6.	53
“Manifesto da Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso”, Almada Negreiros OCTI, pgs. 21-23.	54
“Modernas correntes na literatura portuguesa”, Álvaro de Campos (1916?), PIA, pgs. 125-126.	55
“Movimento sensacionista”, Fernando Pessoa, <i>Exílio</i> nº1, pgs. 46-48.	55
“Não conhecemos senão as nossas sensações”, Fernando Pessoa, TF, vol. II, pgs. 181-182.	57
“O Regresso dos deuses: Estética”, Fernando Pessoa PETCL, pgs. 18-21.	58
“O Sensacionismo”, Fernando Pessoa (1916?), PIA, pgs. 156 – 157.	59
“O Sensacionismo rejeita do Classicismo...”, Fernando Pessoa (1916?), PIA, pgs. 188-190.	60
“Os “Sensacionistas” portugueses”, Fernando Pessoa (1916?), PIA, pgs. 203-204.	60
“Prolegómenos, Fernando Pessoa” (1916?), TF, vol. II, pgs. 80-88.	61
“Se a avaliação dos movimentos literários...”, Fernando Pessoa (1916?), PIA, pgs. 169-169.	64
“Sensacionismo”, Fernando Pessoa (1916?) PIA, pgs. 158-168.	64

“Sensacionismo”, Fernando Pessoa (1916?) PIA, pgs. 185-188.....	67
“Sensacionismo”, Fernando Pessoa (1916?) PIA, pgs. 210-216.....	68
“Tentativa de um ensaio sobre a decadência”, Luís de Montalvor, <i>Centauro</i> , nº1, pgs. 7-12.....	69
“Uma sensação, ou um sentimento, é um movimento...”, António Móra (1916?), TF, vol.II, pgs. 190-193.....	71

1917:

“Caeiro e Pascoaes”, Fernando Pessoa (1917?), PIA, pgs. 344-352.....	73
“Disse Chateaubriand que o Romantismo...”, Fernando Pessoa, PIA, pgs. 270-278.	75
“L’abstraccionisme futuriste”, Raul Leal, <i>Portugal Futurista</i> , pgs. 13-14.....	77
“O regresso dos Deuses”, Fernando Pessoa (1917?), PIA, pg. 301-303.....	79
“Os Bailados Russos em Lisboa”, Almada, Ruy Coelho, J. Pacheco, <i>Portugal Futurista</i> , pgs. 1-2.	79
“Por mim, o meu egoísmo...”, Fernando Pessoa, (1917?), PIA, pg. 68-69.....	82
“Prefácio de Ricardo Reis: [aos poemas de Alberto Caeiro]”, Fernando Pessoa (1917?), PIA, pgs. 364-368.....	82
“Programa geral do Neopaganismo português”, Fernando Pessoa (1917?) PIA, pgs. 224-227.....	83
“R. Reis on Caeiro”, Fernando Pessoa (1917?), PIA, pg. 352.....	84
“Regresso”, A. Mora (1917?), PIA, pgs. 289-292.	85
“Regresso dos Deuses”, A. Mora (1917?), PIA, pg. 299-301.....	86
“Ricardo Reis [sobre Alberto Caeiro]”, Ricardo Reis (1917?), PIA, pgs.353-356. 86	
“Sociologia literária”, Fernando Pessoa, PETCL, pg. 156.....	87
“Ultimatum”, Álvaro de Campos, <i>Portugal Futurista</i> , pg. 31-34.....	88
“Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX”, Almada Negreiros, <i>Portugal Futurista</i> , pgs. 36-38.....	95

1918:

“ULTRA. Un manifesto de la juventud literaria”, MPPTD, pg. 102.....	98
---	----

“A repaganisação do mundo moderno”, António Móra (posterior a 1918) PI, pgs. 272-275.....99

1919:

“Manifiesto Ultraísta”, I. Vando-Villar, *Grecia*, nº20, Sevilha, MPPTD, pg. 103. 100

“Orientaciones de la Post-Guerra”, *Cervantes*, 1919, MPPTD, pgs. 189-195..... 100

1920:

“Afirmaciones Futuristas”, Mauricio Bacarisse, *España*, MPPTD, pgs. 264-269. 103

“Arte Nuevo”, Antonio Espina García, *España*, MPPTD, pgs. 197-202..... 105

“Exposición Barradas”, Juan de la Encina, *España*, MPPTD, pgs. 327-328..... 106

1921:

“Carta de J. de Almada Negreiros”, Almada Negreiros, OCTI, pgs. 47-51. 107

“Comício dos “Novos” no Chiado Terrasse”, Almada Negreiros, OCTI, pgs. 43-45. 109

“Literaturas Novísimas”, Guillermo de Torre, *Cosmópolis*, MPPTD, pgs. 269-271. 110

1922:

“A derrocada da técnica”, Raul Leal, *Contemporânea*, nº2, pgs. 60-63. 111

“António Botto e o ideal estético em Portugal”, Fernando Pessoa, *Contemporânea*, nº3, pgs. 121-126..... 114

“Arte, Profissionalismo, Trabalho”, Francisco Augusto Direitinho, *Contemporânea*, nº4, pgs. 22-23..... 119

“Mário o inculto”, Mário Saa, *Contemporânea*, nº2, pgs. 77-79..... 120

“Proclama”, A.A. V.V., *Ultra*, MPPTD, pgs. 106-108..... 121

1923:

- “Carta relativamente aberta à S.N.B.A”, Leitão de Barros, *Contemporânea*, nº10, pgs. 30-32..... 123
- “Mário o Laico”, Mário Saa, *Contemporânea*, nº8, pgs. 77-80..... 125
- “Notas à Margem da Vida”, Alves d’Azevedo, *Contemporânea*, nº9, pgs. 145-149. 127

1924:

- “A influência da Engenharia...”, PETCL, pgs. 33-35. 131
- “As três espécies de poesia lírica”, Fernando Pessoa, PETCL, pgs. 72-73 132
- “Apontamentos para uma estética não-aristotélica I”, Álvaro de Campos, *Athena*, nº3, pgs. 113-115..... 132
- “Apontamentos para uma estética não-aristotélica II”, Álvaro de Campos, *Athena*, nº4, pgs. 157-160..... 134
- “Athena”, Fernando Pessoa, *Athena*, nº1, pgs. 5-8. 136
- “Bengalas”, Guillermo de Torre, *Tobogán*, MPPTD, pgs. 110-113. 138
- “El caso de Salvador Dalí”, C. Rivas Cherif, *España*, 1924, MPPTD, pgs. 328-330. 139
- “El Punto de Vista en las Artes”, Ortega y Gasset, *Revista de Occidente*, MPPTD, pgs. 274-276. 141
- “Manifiesto”, Eugenio d’Ors, MPPTD, pg. 109. 141
- “Mi Salón de Otoño”, Eugenio d’Ors, MPPTD, pgs. 113-114. 142
- “O que é a metaphysica?”, Álvaro de Campos, *Athena*, nº2, pgs. 59-62..... 143

1925:

- “Artes de agrado”, Fernando Pessoa, PETCL, pgs. 31-33..... 145
- “De Arte”, Juan de la Encina, *Alfar*, 1925, MPPTD, pgs. 331-337. 146
- “El Arte en Presente y en Pretérito”, Ortega y Gasset, *Revista de Occidente*, MPPTD, pgs. 337-342..... 148
- “Estética”, Fernando Pessoa, PETCL, pgs. 124-127..... 149
- “Introdução à Estética”, Fernando Pessoa, PETCL, pgs. 7-12. 151

“La deshumanización del Arte”, Ortega y Gasset, MPPTD, pgs. 409-412.....	152
“Neodadaísmo e Superrealismo”, G. de Torre, <i>Plural</i> , MPPTD, pgs. 276-281 ..	154
“Nominalismo Supra-realista”, José Bergamín, <i>Alfar</i> , MPPTD, pgs. 282-284. ...	156
“Reflexiones sobre la Pintura Nueva”, Marjan Paszkiewicz, <i>Revista de Occidente</i> , MPPTD, pgs. 202-213.....	157
“Salón de Artistas Ibéricos – Manifiesto”, <i>Alfar</i> nº 51, MPPTD, pgs. 114-118...161	

Consequentes:

“Modernismo”, Almada Negreiros, OCTI, pgs. 53-68.	162
“Sucedede que tenho precisamente aquelas qualidades...”, Fernando Pessoa (1925- 30?), PIA, pgs. 74-79.	168

Não datados:

“Alberto Caeiro – Translator’s preface”, Fernando Pessoa, PIA, pgs. 368-375...169	
“Caeiro, Filósofo à Grega”, António Móra PI, pgs. 277-278.....	170
“Ensaio sobre o drama”, Fernando Pessoa, PETCL, pgs. 87-96.....	171
“Manifiesto del Ultra”, J. Sureda e outros, MPPTD, pgs. 104-106.	174
“O Paganismo maior”, António Móra PI, pg. 149.	174
“Ricardo Reis?”, Fernando Pessoa PIA, pgs. 390-391.	175

Antecedentes:

“El concepto de la nueva literatura”, Ramón Gomez de La Serna (1909), *Prometeo*, nº6, RP, pgs. 149-176

Señoras y señores: Buenas noches.

No comprendo las causas ocasionales pero ellas me orientan. Obedeciéndolas voy a leer esta noche unas cuartillas hechas sin un objeto más allá de sus plumadas en horas decisivas.

Fui elegido secretario de la sección de literatura gracias al apoyo de unos buenos amigos a los que agradezco la deferencia. Entonces adquire el compromiso de leer un trabajo. Tenía que justificar mi promoción.

Esta es la causa ocasional de esta velada. Su nexo es cosa aparte. Hechas estas cuartillas confidencialmente, en la creencia con que lo escribo todo, de que eran en sí mismas principio y fin, hoy me desconcierto un poco al leerlas al público; por lo visto, una entidad que no comprendo aunque me he dirigido a ella muchas veces. Nunca he podido tener una idea aproximada de lo trascendental. Por eso de no haber estado de luto hubiera aparecido en la tribuna contraviniendo la liturgia de los actos solemnes, con traje claro, corbata hidrófoba, y guantes de color, así como hoy no ha dejado de acompañarme mi incalificable sombrero cotidiano.

En el trabajo que voy a leer he tratado de deducir el concepto de la nueva literatura. Sin embargo, está forjado más en vista de lo inédito que de lo hecho hasta hoy, de un inédito que se trasluce ya en la vida, donde -diré con toda fiereza- todo es inédito aún, conmovedora e inefablemente inédito.

Me he desapercibido en este estudio de ciertos nombres eminentes. He preferido esa claudicación, a no ver desviarse la cuestión lamentablemente. Además es un caso didactivo que no he olvidado el de Nabucodonosor quemando a los hermanos Nello porque no quisieron prosternarse ni adorar su busto.

Pero preveo que aun siendo mi iconoclastismo, un iconoclastismo de concepto, alguien reclamará en nombre de los prohombres muertos.

Desde luego afirmo que no es de nadie su representación y menos de los que la acogen. Toda cuestión es de individuo a individuo, de desnudez a desnudez. Solo la conservaduría analfabeta de ciertas gentes, se ha creído con el derecho a hablar de los hombres históricos, oponiendo a las insurrecciones, como única razón, la razón de sus nombres.

No obstante a todos, tanto a estos fracasados que se guarecen en su representación de los hombres eminentes, como a los otros, les reto a una discusión congestionada. Podrá ser muy dura porque yo voy a ser parcial. La imparcialidad es un principio de inercia, que carece de significado. La imparcialidad solo puede ser el primer momento de un criterio, decidido a formar la parcialidad.

Y entro en materia.

Ya nada es lo que es por definición, maligno deseo de los escolásticos.

El término general no era más que una cosa inconsistente, a la que ha sustituido un atomismo, hospedaje y envase de la sensatez.

No obstante, los preceptivistas siguen creyendo en la literatura por definición. Todos tienen su fórmula lapidaria. Error. Nosotros creemos con Lebesgue «que el arte reducido a fórmulas se niega él mismo». Además somos incapaces -quizás por sobra de capacidad- de hacer una de esas abstracciones redondeadas y concluyentes que son una detención. Somos transformistas literariamente-hablando.

El concepto de la nueva literatura no obedece al simplicismo de las preceptivas: es algo mucho más complicado, que entrelaza otros muchos conceptos.

La condición de la literatura es excepcionalmente conjuntiva. La actualidad, necesitando hacer una síntesis y un hogar, se ha acogido a ella.

El concepto histórico de la literatura tenía que decaer. Las cosas vitalísimas renuncian a la reducción de los prejuicios con toda insolencia. Todo adquiere un valor actual sobre el etimológico al desprenderse de todo atavismo.

Así la nueva literatura se ha apropiado una significación de que estaban desposeídas todas las otras. Aúna elementos que ninguna otra ha llegado a coleccionar. Se ha acrecido por correlación. No voy a

tratar de justificarla. No lo necesita. Es y eso basta, eso la justifica. Stirner ha dicho: «Tu fuerza, tu poderío es lo que te concede un derecho. Esa misma fuerza y ese poderío son los que conceden todo derecho».

La primera influencia de la literatura es la vida, esta vida de hoy desvelada, corita, contundente como nunca, bajo una inaudita invasión de luz. De esta cópula hecha con un primitivismo que ha necesitado de muchos siglos para libertarse, y para ser genuinamente primitivo, proviene su incremento.

Se necesitaba un modo de expresión genérico, sin dañar por las sistematizaciones y que pudiera acumular las inquietudes supremas de la vida.

La filosofía estaba tocada de escolasticismo, universalismo, especialismo y tantos otros ismos. Entonces se ha recurrido a la literatura.

De aquí que al estudiarla haya que estudiar el intervencionismo de la vida.

La vida hace ya algunos años, la vida imaginable por un temperamento lo menos popular posible, ha llegado a ese grado de serenidad que cauteriza las últimas enfermedades. Como ha pasado por todos los ciclos religiosos, y últimamente por el ciclo moralista y ridículo de Comte, de todos esos daños ha procedido a lo menos su entereza actual, que se ha vacunado en el dolor de sus epidemias, del dolor de verlas reaparecer. La mirada libre de fascinaciones, dragada, ha visto por primera vez –por primera vez.

Tan sociable, tan fácil a dejarse asimilar, se hicieron la *luz*, el paisaje, las cosas y el tiempo, que nunca como ahora, han podido ser dominados tan expeditamente.

Hugo hizo creer al mundo que él era el dominador, pero su exaltación fue una fanfarronería. No tenía espíritu de dominador, no creía en el hombre. Era un galileo. Era aún un invertido, del que dice mucho aquello que exclamó ante Napoleón:

«El porvenir pertenece a Dios». Se equivocó.

Comienza a pertenecer a los hombres.

En principio les pertenece.

Tantas cosas han confortado a la vida, tanta propaganda laica, tanta asepsia, tanto ruido de tantas cosas, que el hombre ha inducido más allá de los tópicos, de los formularios y de los tapiales, una verdad nueva y una gran sorpresa.

La irrupción en la vida de Emerson, Stirner, Nietzsche, Gorki, Haeckel, hace muy poco, ha sido decisiva.

Hoy no se puede escribir una página ignorando a Nietzsche. Esta es cuestión capital de ignorarlo o no ignorarlo todo.

Al decir Nietzsche, digo todo lo otro y lo esotro. Acojo ese nombre como un símbolo. Su influencia filosófica, audaz, heroica, descarada, no es de él, es del período por que pasamos, sobrecargado de iniciativas, olvidado de sus libros, que son el resultado de su vorágine. Respondemos más de lo que suele creerse, de la modalidad progresiva de nuestro tiempo.

No es Nietzsche el que ha creado este panteísmo tan equilibrado, tan sereno, tan lujoso de motivos, que ha hecho a la naturaleza afín nuestra; es nuestra vejez expertísima de miles de años. Es que todo es inteligentísimo en las cosas, hasta el detalle, y basta lo que suscitan para enormizarnos. Nietzsche no nos ha regalado nada suyo. Ha sido nuestro agente de negocios, nos ha hecho entrar en posesión de nosotros mismos. Injustos los sugestionadores le han llamado sugestionador, queriendo invertir el uso de la palabra que les empadrona, por conveniencia propia. No le conocen. Nadie ha exclamado con una lealtad tan demagógica: «Os ordeno que me perdáis».

Todos los críticos, en cuanto ven una obra de fuego, hablan de nietzscheanismo. A Gustavo Kan en *La Plume* se le ocurrió hace años señalar influencias nietzscheanas -ya era un tópico en la crítica esa gran suspicacia- en Barres, pero Barres le contestó de un modo tan concluyente, cuestionando con fechas, poniendo tan a distancia su primer libro sobre el yo y la primera noticia francesa de Nietzsche, que Kan rectificó sin salvedades.

La nueva literatura no puede hacer la alegación de Barres, pero sí la de que es tan personal como la de Barres. El que reduce una catarata no da la vista ni pone un ardite en la visión del paciente.

El filosofismo de últimos de siglo pasado, y sobre todo más que nada el de principios de este, ha enseñado a explorar, genéricamente, sin prejuizar en un punto la exploración a que cada uno personalmente se lance. Adoctrina en principio, pero no grava las conclusiones. Termina su cometido donde comienza la primera premisa.

Pone en libertad; y desde ese momento abandona.

La juventud es lo que dice que es él, Peer Gynt, el héroe de Ibsen, esa creación de un carácter membrudo y señor: «soy un autodidáctico». En verdad que se acabaron los maestros capitolinos. Y si hay maestros – entendédme – son para ella algo accidental, dependiente, alumno que ayuda a crear al profesor.

Esta influencia filosófica y peregrina se debe a que la filosofía se ha hecho literaria, es decir, se ha mundanizado, mientras la literatura se iniciaba en filosofía. Justa transformación ya que el mismo arte según Taine es para el autor un pretexto para hacer filosofía.

De este entroncamiento, ha surgido esta literatura sin ningún parecido con la de ayer. A la manera con que la definió Racine, desde el trípode metafísico – el arte sutil de hacer alguna cosa de nada – ha opuesto Boschort, ya en nuestra mañana, la opinión incontinente de que tiene por objeto el conocimiento del hombre.

Todo la ayuda.

La consciencia desprendida de las ciudades, la lección significativa de una calle moderna, considerables años de prensa diaria, la máquina; todo ha sido una lección de imperialismo y de valor humano que ha acrecentado la voluntad de poder.

Zola no escuchó a Nietzsche. Nacido en plena colisión de dos ideologías contrarias, su literatura fue un alarde de riesgos, de barbaries, de temeridades que hay que tener en cuenta porque así comenzó a salvar la vida de su menoscabo. Llena de exageraciones, nos explicamos su desproporción por cómo brotó entre violencias, arbitrariedades y una fuerte reacción sin la que se campea ya hoy. Con decir que entonces hasta al buen Rousseau se le procesó, siendo en el fondo un buen cura de aldea.

La nueva literatura corregida de esta intemperancia, aparece con un criterio sincrético y sereno completamente inédito. Recoge toda clase de influencias y así magnífica y renueva su antiguo significado.

Paul Adam, dando idea de cuál es su prurito, ha dicho: «Nos consagramos a una literatura *ideista* así como nuestros predecesores a una literatura esencialmente sentimental».

Tiene un criterio inmune que entroniza la intuición. Es la unificación de todos los procedimientos y de todas las ideologías.

Es más verdadera – ha dicho Amiel – que la ciencia porque es sintética y percibe desde un principio lo que la combinación de todas las ciencias podría una vez, a lo sumo, alcanzar como resultado.

Taine ha dicho «que en vez de definir las ideas las engendra».

En la creación del concepto de la nueva literatura ha intervenido como en toda diapositiva el *clisé* negativo.

Ante cierta literatura de antaño, y aun de hoy, ha adquirido el odio a la frase hecha, al tópico, a lo manido, a todo lo que en ellas ha debido caducar.

Así la sabiduría de la nueva literatura – porque es todavía literatura un poco de transición – consiste principal y ventajosamente en saber «lo que no ha de hacer», consciencia creada por todas las ramplonerías de casi todos los libros. De sus lecturas ha sacado' una gran aprehensión por muchas, muchísimas cosas.

Aquella literatura – como esta de los anacrónicos – es de una severidad técnica insólita, capitulada, de un simplicismo sin recámara, hecha según principios y trabajada desde fuera resulta una literatura de prósbitas: inerte, yacente, atosigadora por falta de humanidad, pero más que nada por falta de mundanidad.

En sus páginas cenceñas, enjutas, sin traspiración, primitivas, espesas, sobrecargadas de peso muerto, llenas de una prosa menuda, sin ventilación, sin gracilidad, sin luz, oliente a habitación cerrada, y a la humedad de los claustros, no se puede respirar, son sofocantes porque tienen el enrarecimiento de los esquemas, de las abstracciones y de los términos generales.

Pero lo más deplorable de esta literatura, lo que más insurrecciona contra ella, es que carece de inquietud. Es impasible. Impasible. Es solo un pasatiempo – ¡y no es algo suicida pasar tiempo por pasarlo con ese descuido! –, un pasatiempo para gentes que no han latido según ritmos superiores – Rodin, Meunier, Zuloaga, Carrère, Beethoven, Walt Whitman –, el inconmesurable Wilde, Mallarmé, Anatole, etc., etc.

Nosotros concebimos el minuto de una manera apoteósica y formidable.

Por eso es poco para nosotros lograrle entretener. Necesitamos algo más que discreción, mucho más: indiscreción.

Todo en ellos es demasiado dialéctico. Carece de ese influjo y ese imperativo carnal con que llega a nosotros la nueva literatura. Todo en ellos está galvanizado, todo es teatral y fatuo. Creado con una dureza de convicción infame, han hecho imperturbables las líneas, han hecho una mentira literaria, fanática, sin benignidad, llena de moralejas.

Es una literatura sin ideas – ¿comprendéis? Leyéndola se sufre la trepanación. Es todo en ella descripcionista, visual; en parte por defecto del estilo que en ella todavía es gramatical, paralítico. No lo ha asimilado a la manera con que los nuevos lo han hecho glóbulos rojos, semen, retina, dermis y epidermis, etc., etc.

No hay en esa literatura ni un apasionamiento, ni una blasfemia, ni un equívoco, ni una impertinencia, ni un desmán. No hay en ella un ESTADO DE CUERPO. Toda ella está hecha con un reposo, ético, lógico, canónico, insoportable. Como que desaparece el autor.

Así los hombres de esas obras están vistos sin mirarlos. ¿Es que esto es posible? ¿Es que los hombres en quienes nos fijamos pueden dárse nos, sin ser concepto íntimo, epílogo, *sabor* o comentario?

No.

La renunciación que se trasparenta en esas creaciones, es nociva, agresora, y exalta guerreramente como la idea de una operación quirúrgica. Sentimos como si nos disgregaran. A tan lejanas y tan trascendentes cosas pertenece el espíritu de esas obras. Nos descentran. Sentimos, como si nos exprimieran y vinieran a hurtarnos cosas muy de dentro las cosas muy de fuera.

Lo mismo que con los seres y las cosas sucede con el paisaje. El paisaje de ojos para fuera no existe. Es la cosa más subjetiva. Figurémonos un paisaje en un espejo, sin unos ojos que lo observen y un estado de ánimo que lo particularice. No existe. Sencillamente no existe. No puede existir. Es inconcebible de no estar refractado por la sensibilidad según sus características y su acuerdo de momento. Y sin embargo seres absurdos nos lo han dado en esa forma impersonal.

Todo fuera de nuestra consideración personal, es lo invisible, lo intrascendente, lo sibilesco sin secreto, lo abstruso sin escabrosidades, lo que no está ni más allá ni más acá del pensamiento, lo impersonal, lo impensable.

Ir por la significación intelectual de la vida a la vida misma es un error.

Por ese camino solo se llega a designificarla. Buscarla en nosotros es acertar con la única pista.

La única verdad que ha dicho Scherer, el parafraseador de la Biblia, ha sido esta: «La verdad no está sobre la tierra, la verdad *se hace*». Claro que él dijo esta frase con la malísima intención de hacer una verdad neocristiana.

En literatura según su nuevo concepto hay que dar por incidencia muchas otras sensaciones completamente exóticas en ese respectivo. No basta el sistema de la inspiración a flor de piel.

Toda obra ha de ser principalmente biográfica y si no lo es, resulta una cosa teratológica. Las que están hechas en otro concepto, resultan intempestivas, voraces con la voracidad de lo que os descarna espiritualmente para corporizar cosas extrañas.

Los hombres, sin que yo me explique cómo – por lo gradualmente que se han ido haciendo así –, sin que yo me explique cómo, repito, ni con qué artificios, han inventado medios para hablar fuera de sí mismos, para desparramarse y cuando no son ni pueden ser más que un término han hecho de sí mismos dos. Raro ha sido el juego pero no por muy raro deja de ser cierto. Los hombres parapetados fuera de sí, han creado esa literatura sin movilidad, sin formato, que amarga leer.

Pero hoy, después de haber hecho supremo el concepto – del hombre, haciendo de este modo rotundamente afirmativa la afirmación de vivir, se ha fomentado el ahorro. En verdad hay que no dilapidar, hay necesidad de reservarse, so pena de dispersión y de esterilización. Un esterilización macabro ya que *carece* de una eternidad en que resarcirse. Eso es lo agostador de esa literatura que pasó, que es una literatura de descoyuntamientos y desarraigaciones.

La labor de la nueva literatura por esto, ha de ser la de irnos reconstruyendo, robando a las cosas, descolgando de ellas el pedazo de concepto nuestro que las añadieron los otros. Nada se puede considerar objetivamente y toda la literatura de los otros es objetiva. Toda ella ha sido una distracción. No ha hecho más que extranjerizar el espíritu.

Pero acabó su mala acción sobre la vida. (Tenemos derecho al absoluto de este «acabó» puesto que acabó para nosotros.)

Nos hemos dado cuenta de que el atenderse o no atenderse, el corroborarse o no corroborarse, es una fulminante y desesperada -fulminante y desesperada – cuestión de ser o no ser.

«Mientes como un epitafio», dice en cierta ocasión un personaje de Gautier.

Y es verdad. No pueden mentir más los epitafios de los literatos influyentes en la otra literatura.

Pero yo no he venido esta noche a corregir los epitafios. Desde luego he venido a algo más que a presentar la parte negativa de un concepto.

Hay muchas cosas más importantes.

Una de ellas es el estilo.

Frente al estilo achacoso, enrejado, carcelario, abrumado de sombra que nos legaron los otros, frente a su prosa de estameña, inhóspita, opaca, exhibe la nueva un estilo sin carencia alguna, que no se define gramatical y nemotécnicamente como el otro estilo, sino que pierde su personalidad aparte, de *estilo*, con todas sus especialidades y su altiva individualidad para ser la vida misma.

El nuevo estilo ha dejado de ser óptico o corazonado, y sin sedimento religioso ninguno, compromete la complejidad del ser en un orgasmo.

Contra el bizantinismo que ha inspirado siempre al estilo, contra las falsas ideas prosopopéyicas de Buffon sobre él, Bernard Shaw, desconcertando de un modo magnífico a los lógicos que desconocen ese nuevo procedimiento de definir, ha dicho que «el estilo es tener que decir algo».

Así el estilo pierde su valor en ese fuero aparte que había sabido crearse. Así se anula la importancia del modo de decir para, desamortizándola, insuflársela a lo que se diga.

Bien está el espíritu de reacción que anima la genialidad de Shaw contra la vida desconceptuada y desposeída de ideas.

¡Vorms, vorms, vorms!

El grito trágico de Hamlet, define el gravamen de la vida. Por doquier palabras, nada más que palabras... Palabras que semejan ideas, palabras que por lo muy huecas que son tamborilean con una sonoridad inaudita... Palabras, cosas de cartón piedra, sin virilidad, palabras que adulteran las ideas y las suplantán...

Con algunas se ha litigado, pero por miedo a que enardezca demasiado el descubrimiento, no se ha acabado de decir todas las cosas y las inmensidades que son solo palabras. Además todavía hoy se procesan esos descubrimientos.

Desde luego genéricamente puede decirse con Dantec: «Estoy completamente convencido de que la manera como hablamos los hombres es defectuosa; resulta de un error».

Todo él ha adquirido mayor capacidad, se ha ductilizado desusadamente. ¿Por qué no decirlo? Después de todo Gautier echaba a los hombres en cara no haber creado un nuevo vicio. El estilo de la nueva literatura los ha procesado prolíficamente y si la otra, la anticuada, la academicista, tenía las siete virtudes – ¡pecata! – la nueva literatura tiene algunas más y un gran surtido de vicios, que se virtualizan inestimablemente al influjo de lo que se les hace decir.

No olvidemos la maravillosa incestuosidad de la frase de Shaw: «El estilo es tener que decir algo».

Todos los sustantivos se han adjetivado de manera radical, los mismos adjetivos -aumentando así considerablemente la embocadura del estilo- han sido adjetivados. De este modo todo se ha excedido, se ha hecho más accesible... Debido a esas interpelaciones, a esa conflagración de recursos, el estilo es hoy una cosa desconocida, feraz, ya sin sombras, dado que todo se abre al cielo raso; virgen, por sobra de disposiciones que desflorar...

El estilo no es ya mera indumentaria, no cobra aquella personalidad de cosa decorativa, se hace vítreo como no lo ha sido nunca, aspirando a serlo más; pierde lo que tenía de aparatoso, y sin embargo nunca más complicado que ahora; desconcertante y complicado para el que no lo sabe leer, para el que no le ha derrotado (se le derrota, asimilándole en toda su extensión); llega a perderse él, desaparece, y solo ayuda a que se desvele el concepto. Es un desnudo, cuando antes era un atrabiliario encubrimiento.

Así ha nacido el estilo expresivo. En todo estilo debe haber un juego de fisonomía, lleno de revelaciones íntimas. El ideal del estilo está en alcanzar la expresión de un Zaccani, de un Novelli, o de cualquier otro gran actor.

Ha perdido su color, se ha azogado, cobrando así una esplendidez ideal.

Con esta prosa azogada, se evita toda la distracción concusionadora del estilo antiguo. Estilo al que no niego maestría, sin que esto sea sin embargo una afirmación, porque de las cosas «bien dichas» nos ha mandado abominar Retté en el prólogo a *L'archipel en fleurs*, y Amiel -el santo- nos ha hablado «de la repugnancia del buen gusto».

Al estilo no ha de notársele.

El clásico buen estilo da una sensación marcadamente estilista, forzada, que se sobrepone y suplanta al concepto. El sustitutivo de las ideas en él eran las frases. Por eso el desarreglo, la asimetría del estilo es una de las ventajas de la nueva literatura.

Así el concepto es el estilo y recíprocamente el estilo es el concepto.

Al hablar del estilo tendría que hablar del lenguaje, de su fundamento filosófico y de otras triquiñuelas engorrosas. Sin profundizar, descaradamente, después de la cita que he hecho antes de Lebesgue diré que el lenguaje es una cosa accidental, según lo ha probado el libro de Helena Keller, ciega y sorda, más veraz que los de Humboldt y todos los otros lingüistas.

Todas las fórmulas han sido invadidas rebeldemente y todos los géneros literarios, de literarios se han hecho *pensadores*. Todos los moldes han resultado estrechos después de fecundados, porque procedían patronímicamente de unos espíritus hijos de una falsía filosófica extrema. Y han resultado raquíuticos por lo mismo que en una obra de Paul de Kock – magnífica contradicción al neo-cristianismo de Rousseau – les vienen estrechos los cinturones y los corpiños a todas las muchachas de la localidad en que vive el intrépido Alfonso, educado en la naturaleza, libre de todo aleccionamiento histórico, fortalecido por los bosques.

También ha hecho necesaria la transformación del estilo, el que ya no es como el otro, efecto de lo usual. Una de las grandes tiranías de la vida es lo usual, lo usual hace adinámico al espíritu. Lo usual hace

patinosa la vida, la ha deformado. Lo usual había enterrado la piedra filosofal. Por lo usual se había olvidado la unidad contrastadora de los bosques.

Hubiéramos vivido siempre dentro de lo usual, y como la función crea al órgano o lo inutiliza, hubiéramos perdido los ojos y nos hubieran crecido las posaderas, si el escepticismo colocándonos fuera de lo usual no hubiera preparado esta entrada reformista en su predio.

La nueva literatura prescinde de lo usual y así está desenterrando el verdadero concepto de la vida, haciendo revivir las inquietudes embotadas y traspasando todas las prohibiciones de que está hecho más que nada lo usual, prohibiciones que multiplican el ejemplo de las viejas columnas de Hércules, negando el más allá, teniendo sin embargo tantos mundos a su espalda.

Lo grandioso, lo épico, lo oratorio, que a tantos tópicos y maneras dieron lugar, se pierden en el nuevo estilo. Muy pocas adjetivaciones de esas se han conseguido proporcionar y hacer habitables.

Con todo, han llenado una fase farandulera, logomáquica, perorativa y magnífica.

Nosotros nos encontramos desencajados, ateridos, negados, en medio de esos conceptos descomunales, triptolémicos, que daban demasiada importancia a la naturaleza y se desgañaban en su honor, despersonalizándose. Tienen el enrarecimiento de las alturas, y su temperatura bajo cero. Ya no son las alturas el plafón de papel de seda que esperaba romperse con la cabeza para ver no sé qué.

Glaisher nos ha hecho ver que la ascensión a más de 14.000 metros desorganiza. Cosa que ignoraba el Dios cristiano cuando al ver edificar la torre Babel a la soberbia generación de Belo – soberbia en el sentido de más quilates de la palabra- no esperó sabiamente a verla descomponerse al llegar a cierta altura. Su rasero científico era bien raso. Se puede decir que era de su tiempo. Wright, con toda la sabiduría que le faltó a él, ha consolidado Babel con la creación de su dirigible, una Babel sin cimientos pero en principio la Babel soñada por los Belos y a la que ensancha cada vez más la azotea, según es mayor el radio de sus maniobras.

Todas las videncias en que se han debatido nuestros antepasados, resienten ahora nuestra constitución personal. Parece como si nos volatilizáramos, perdiendo estérilmente nuestra unidad orgánica. Se nos abren las venas en medio de las alturas. Nos sentimos morir.

No habían llegado al dominio de lo pequeño, de todo eso a que naturalmente, específicamente, somos adaptables, y con lo que hay que compensar lo inconmensurable. Después de tantos versos de almanaque y de tantos panegíricos sobre la primavera, nadie como Francis Jammes – que ha hecho tantas cosas para acercarnos a la naturaleza – nos ha dado su sensación simplemente.

«Para las bestias la comida de invierno acaba... el día aumenta *una hora y cincuenta minutos.*»

No sabían tampoco lo mucho que vale la frivolidad. Por eso son teratológicas las filosofías sistemáticas, porque carecen de frivolidad; no se encuentra en ellas un organillo, ni hay colgada una jaula de canarios, ni hay entre hora y hora un recuerdo de mujer, ni echa nadie un cigarrillo. Nos destierran. Todo es trascendental, carece de veleidades, carece de *bibelots* y de nuestros pequeños enseres.

Todos se olvidaron del cuotidianismo de la vida. ¿Pero cómo ha sido esto posible? El cuotidianismo que es lo supremo y lo que nos invade más en total. Por eso nos sugieren sus obras una sensación destartalada, unicorde, desolada, de una vacuidad tan vacua como grande es su ampulosidad.

Así brotaron esa cábala de obras *patológicas, infartadas*, llenas de *abcesos* y de *postemas*, ahítas de corazón, de cosas honorables – de las que hoy solo quedan en nosotros algunos *coxis* apenas visibles – obras siempre hipertróficas, llenas de una *vida de excepción*.

Bernard Shaw – que se ha llamado él mismo superior a Shakespeare – ha dicho: «Los personajes de Shakespeare parecen detenidos ante una esfinge inescrutable: faltos de respuesta, los unos rien, los otros lloran, los otros se mueren y *todo el resto es silencio*».

Ese resto de silencio, hermetizado, inmóvil, es el que tiende a desglosar la nueva literatura, todo eso que siendo lo esencial salía confundido con los comparsas *o no tenía papel*. Bernard ha formulado bien el gran cargo que puede hacerseles.

«Todo el resto es silencio.»

En efecto, hay que prescindir de los conflictos de la parte de fuera que antes eran toda la inspiración literaria. Trocar la idea de respirar los conceptos por la de traspasarlos.

El hombre nuevo, el único hombre si se habla con sensatez, ha hecho bien arrumbando esos peplos de gigante, abandonando también el viejo juego de andar en zancos. Y así arrumbando toda la épica sonorisima, encastillada -producto de un magistral y absurdo instrumento de viento, acoplado a las entrañas-, la otra épica, la íntima, llena de suscitaciones en su instinto, llena de gollerías, ha reconquistado su ritmo, que soterrado bajo las otras magnificencias fraudulentas, anestésicas, vivía en un desmayo.

La lírica negativa de las exaltaciones es la que ha hecho más daño a la vida, creando en ella el desequilibrio. Su exaltación en un sentido la ha aterido en el antípoda.

Montaigne, si no hubiera sido tan profesor de Universidad, hubiera representado a la nueva literatura.

En ella, particularizando, dentro de esa fuerza cínica de concepto que ha recogido de la vida y de la filosofía, hay entre otras adquisiciones una importantísima: la de la mujer.

Es un descubrimiento de hoy mañana.

La mujer de los otros, mojigatera y circunspecta, era una cosa convencional, dibujada por el almohadillaje artificioso de sus virtudes y sus cosas de *en visita*. Era la mujer metafísica. Amaba con lirismo y a distancia. Fraseaba demasiado y en las mejores ocasiones declamaba en vez de morder. Parecía no tener más que busto y aun ni busto siquiera.

Por eso aquella literatura tenía el horroroso defecto de ser celibataria y sus concepciones estuvieron dañadas de misogenismo que ha sido la causa de todas las canalladas del derecho, de la moral, de la policía y de las costumbres. Las manchas del Sol proceden de que le han mirado los ojos sórdidos de una humanidad misógina, no por falta de donjuanismos y de malas palabras – abundan en algunos modelos de aquella literatura –, no por falta de mujerismo, sino por su falta de concepción, y por no saber imaginar los valores supremos. En su goce no hubo la abundancia, el hartazgo ultra-filosófico, que acosecha la nueva concepción de ese pecado más grande que todas las virtudes.

Aquellas mujeres, estas, que crean aún los rezagados, son ocas.

Y no os sorprendáis. Voy a explicar por qué son ocas.

En un cuento del *Decamerón* un muchacho que había vivido en la abstinencia y en el analfabetismo de los misógenos, visita por primera vez la ciudad de Florencia.

En la visita le acompaña *adlatere su padre*, que le ilustra sobre lo que va viendo, palacios, viejas estatuas, fuentes... A cada sorpresa del muchacho una explicación del padre, hasta que por fin, en una ocasión, el muchacho preguntó de nuevo señalando a unas mujeres que pasaban:

– ¡Y esas qué son!...

El terrible padre tan inquisidor y tan abstinente, queriendo evitar nuevas preguntas y más comentarios, contestó:

– Son ocas...

Así creyó zanjada la cuestión, pero los instintos del muchacho sin cortesanear, inteligentes, le hicieron exclamar sobreponiéndose al subterfugio:

– ¡Pues yo quisiera llevarme una oca!

Los otros, los academicistas, han aparentado hipócritamente creer en las ocas con metaficcismos, circunloquios, conceptuosidad, eufemismo y pudibundeces, y han llenado su literatura de ocas y laudos a las ocas. La nueva literatura ha sustituido esa falsedad y ha creado con todos sus determinantes específicos y veraces: la mujer.

Hasta Mendes, Anatole, Eça, y sobre todo hasta Willy Colette se desconocía la mujer, histológica, física, capilar, dotada de una psicológica arbitraria de Angora. Zola como primer elemento de reacción exageró sus actitudes lesbianas y usó un procedimiento falso de acentuación al hablar de su sexo.

Se le ha dado la importancia que merece, la arrobadora, la extrema, por eso una obra en que ella no figure es una obra incapaz. Carece de unidad orgánica. De aquí que la filosofía tomista, mensurada, sea una cosa repudiable por lo nemotécnica, por su metodismo insexuado y por cómo prescinde en puridad de las inquietudes, y de las indolencias, y de las arbitrariedades de por vida. Era lo menos humana que podía ser dado su estilo sin calorías, sin concupiscencias y su desdén por las cosas más entrañables. Contra ella, ha aparecido esa literatura filosófica, conscienciosísima, de Nietzsche, Barres, Adam y Gourmont, los filósofos menos universitarios.

La nueva literatura, más amiga del banco de la plaza pública, o de la avenida o de los *boulevares*,¹ más amiga de la vida de relación, que del sitial sin horizontes de la torre de marfil, no se desapercebe de la cuestión social.

Por primera vez haciendo enmudecer a los hombres reposados, conservadores y aun a los más subversivos que se dedican a esa especialidad dice ella las palabras decisivas.

Nadie como Anatole, como Gourmont, como Hauptmann, como Mirbeau, como Shaw, ha planteado los problemas sociales. Han dicho la primera y la última palabra.

La nueva literatura no puede olvidar los absurdos puesto que por primera vez no es absurda. Tiene por naturaleza la repugnancia de todas las barbaries.

Una literatura burguesa, conservadora, sin contagiar por todas las subversiones y por todos los grandes anhelos, impasible ante la colisión silenciosa de todas estas cosas, impasible ante la absorción con que denigran la vida, no es literatura.

¹ Y esto del banco no significa que su posición ante la vida sea extática, cree, lo que hace decir Rousseau a M. de Wolmar: «Siento que no se ve nada cuando se contenta uno con mirar y que es necesario agitarse para apreciar que se agitan los hombres. Yo me hice actor en la vida para poder ser espectador».

Esto no quiere decir que emplee y tenga fe en todos esos términos pseudo-científicos, con que se plantea la cuestión y que son los que la han perjudicado, y por lo que se reprueba en las cátedras de derecho. No.

Su papel es demostrar ante la naturaleza que está cerciorada, acosadoramente, vagorosamente cerciorada de muchas cosas de las que, se ha cerciorado ante ella, con palabras sencillas y extremas que por primera vez no forman, ni tienden a formar una escuela ni un partido ni una sistematización. No cree en un derecho que oponer a la arbitrariedad, esto sería inocente, cree *por* el contrario en una arbitrariedad que oponer a la arbitrariedad en la que funda un nuevo sistema de educación.

La nueva literatura no puede olvidar que existe la cárcel, terribles trabajos forzados que no parecen forzados sino ciudadanos, gentes que hambread, y diría con indignación que no puede olvidar que existen otras muchas cosas si no hubiera ley de jurisdicciones y otras leyes por el estilo.

La nueva literatura no lo olvida. Solo el bizantinismo pijotero de algunos aristócratas literarios se permite ciertas desfachateces, desfachadas no en relación con los principios puros, sino en relación con el derecho a la vida de los otros que debieron ensayar en ellos su *antropofagia*.

El concepto naturista, atómico, fulmíneo, emocional, concluyente, supremo, que puede llegar a formar la literatura de la cuestión social, es todo lo que la hace falta. Menester es que nos dejen ir a ellos y que sepan que vamos a compensar su fe, con otra fe. No que les vamos a dejar huérfanos, necesitados como están de compensación. Eso sería patibulario.

De todas estas características, de esa reconcentración – mejor dicho, para usar frase predilecta de Taine –, de esa «convergencia de efectos» con que se ha hecho más capaz la nueva literatura, insólitamente *plenaria*, dotada de una conciencia integral, deduce uno no la BELLEZA, que es un término vacuo como el de los dioses, sino una sensación *biológica, orgánica* – especificando –: *histológica*, sensación de *confort*, de poder, de inquietud, de mamiferismo, torácica, táctil.

Y esta es su originalidad y su supremacía. La filosofía siempre sistematizadora, sin mundanidad, tiene el defecto de no dar esa sensación personal, organizada, de la nueva literatura, que es toda una percusión de la naturaleza.

La nueva literatura es en síntesis lo que dice Lange que es el ser: *un centro específico de fuerzas*, aunque sería preferible llamarlo un cómputo de fuerzas. Responde al concepto íntimo y funcional del ser. Todos sus imperativos son carnales y todas sus cosas establecen una sensata y acuciadora correspondencia orgánica entre el mundo y el individuo. Ese ha de ser en total su nexa.

Así prescindiendo de las preocupaciones desquiciadas de las otras literaturas, de su desmesuramiento, se ha atrevido a parecer arbitraria para ser consecuente y humana. En ella el hombre trabaja en vista de sí mismo. Ha compensado a Dios a su manera, inefablemente. Ha aprendido el valor del barro.

Por esto, para ser completamente orgánica, en el sentido circunstancial de la palabra – que es a la vez absoluto no debe descuidar la actualidad, ni el espacio, ni el lugar.

¡Oh! ¡La actualidad!

El siglo perjudicó al minuto. Tenía desconcertada la vida. Mas la afirmación personal ha implantado una nueva periodicidad. De ella se ha deducido que hay que vivirlo todo con un afán supremo, sin despilfarro y como si ello fuera lo *único* sin solución de continuidad.

Lo actual coadyuva a la afirmación de nuestra vida, afirma su finitud, y de eso, solo estamos necesitados.

Lo actual evita que no seamos de ningún momento queriéndolo ser de todos, ignorantes de que en ese *todo* quimérico no habrá nada que nos afirme, que nos *origine* en este sentido de degustación íntima, orgánica, concupiscente, en que entendemos la afirmación personal.

Somos el día tantos, de tal mes, de tal año, hasta el día tantos de tal mes, de tal otro año. Nada más, en absoluto, nada más.

Ha de ser tan actual la literatura que hasta el modo de editar ha de estar conjugado en presente. Y si se escucha un piano en sus páginas no ha de ser un piano de marca *demode*, sino de la más actual. La conviene hablar de las últimas modificaciones de la calle y del alumbrado, y si pasa una mujer entre las regletas hay que cuidar de que el traje que lleve esté confeccionado según el último modelo. Hacer otra cosa es desintegrarse, extinguirse.

Todo lo que no sea actual es desconcertante y no es tan sabrosamente asimilable como lo actual. Somos de nuestro momento y sería mentir nuestra naturaleza y aterirla y resabiarla, el creer otra cosa.

Hay que combatir siniestramente el espíritu de anticuario que hay aún en el fondo de los hombres, y que enrancia y *desorganiza* tanto la vida.

Todo lo que no es actual o no se condicione por lo actual carece de justificación. El espacio y el lugar deben obedecer a esa misma periodicidad, deben estar dentro de ella, con su misma certeza, en detalles, ultimatums y variaciones. Somos de nuestra calle y de nuestra casa. Así, ya sea madrileño, vallisoletano, londoniense o parisino, toda vida para ser orgánica, ha de estar *sita* de un modo categórico. De tal manera

que las calles han de ser verídicas, llevar su propio nombre, y hasta si en ellas se ve la mano indicadora del zapatero de portal no valdrá suprimirla. Todo lo nuestro debe tener un carácter de madrileñismo.

Estas dos aseveraciones hechas con todo fanatismo – porque me siento abotargado, por ese raro apelonamiento de fuerzas que debió sentir Lucero – son tan horrosas que de ellas harán una horca para mí los discretos.

Y todas estas influencias no son estériles, tienen un cometido importantísimo: la creación del carácter.

La otra literatura tuvo por fin el entretenimiento. No puede haber de cometido a cometido, entre la vieja y la nueva literatura, mayor superioridad.

El carácter es el todo en la vida. Es una acepción del hombre hospedada hasta en los tuétanos.

En el hombre es una cuestión capital la de tener o no tener carácter. Sin carácter, de nada le sirve tener muchos retratos de sí en todas las posturas, todos los premios extraordinarios de todos los exámenes y de todos los concursos, un mapamundi, y saber sus configuraciones, un plano de su localidad y sus alrededores, una querida bien alhajada o una esposa, porque al mismo, ni el universo, ni su localidad, ni los jardines, ni la dulzura de los cielos, ni la diafanidad de la vida, ni su carcosidad, ni su explotación, ni la mujer, se le habrán descubierto. Ya veis, del carácter depende el saber o no saber asimilar la vida y sus frivolidades.

Crea esta alternativa desniveladísima.

Dispone del mundo, lo hace propiedad individual todo él, o no dispone y entonces, como si limosneara.

Es el personalismo. El carácter glosa y desglosa las cosas en el sentido privado, orgánico, que llena o no llena una vida, la hace densa o paupérrima, la extralimita o la enchiquera.

La literatura prepara esta ecuanimidad. Consigue que no tomemos un tranvía con ridícula precipitación, nos pone a distancia de un sombrero color café, evita que nos perdamos en el coreo de las muchedumbres, en la risa de todos los chistes o en el dolor de todos los dolores. Sirve para hacer de nosotros otra cosa que culotadores de pipas, coleccionadores de fototipias, hombres de visita u hombres transcendentales. O si por un acaso aceptamos esas encarnaciones para demostrarnos que estamos al cabo de todo, lo seremos todo dentro de nuestro mascarón. Ayuda al bien vivir y al bien morir. Evita que seamos seres en suspenso bajo una preocupación pequeña, un tópico, la oficina, el suceso del día, la recepción académica, la política, el moralismo, la honorabilidad.

Y el día que nos aprovincianemos fomentará en nosotros la grandeza de ánimo y sabrá tirar todos los meridianos y trabajar la esfera armilar alrededor de nuestro BELCHITE.

Fomentará en nosotros una delicada adaptación al tabaco, a los paseos a solas o con el veterinario y seguiremos con toda consciencia, y con toda atención, paladeándolo mucho, el discurso de nuestra vida. Nos permitirá quedar fuera de todas las cosas pequeñas y de todas las cosas usuales; mejor dicho, dejarlas dentro de nosotros, acogiéndolas en su *justiprecio*, en vez de entrar dentro de ellas, anulándose, chafando nuestra vida como *los sin carácter*, justipreciados por ellas.

En la integridad de los caracteres fuertes es innegable que hay una plenitud literaria.

En Napoleón, en Garibaldi, en Carlota Corday, en Lemoyne – el creador del brillante – ha habido una plenitud literaria. Sobre todo en Napoleón.

Y entendamos con toda malicia que creado el carácter todo se ha creado furtivamente –furtivamente he dicho.

A la gente hay que imponerlas esta maquinación. Este es el gran cometido de la literatura. Las masas, las muchedumbres son una cosa muerta, sin carácter considerada en total, pero tienen la admirable condición de llevar en sí el feto del carácter.

La literatura ha de afanarse en esa OPERACIÓN CESÁREA. Arranquemos a los muertos ese algo vital que no está muerto como ellos y que palpita en sus entrañas.

No obstante el gran papel que viene a cumplir la nueva literatura encuentra gran número de obstáculos.

Bien es verdad que el espíritu de esta época es de imposición, espíritu crematístico; pero nada como su formación literaria daría más incremento a su vigor.

Su más nociva oposición es la de los espíritus de anticuarios que atiborantes de *intereses creados* han visto una competencia y han creado un dicterio que oponerla: «decadente».

La decadencia según ellos, la forman todos esos elementos formidables de la nueva literatura.

La decadencia es una de las palabras más ambiguas que existen. Verdad es que está hecha con la peor intención.

Discutámosla en lo que quiere significar.

La naturaleza nos compuso para la imposición, para la lucha por la vida, nos hizo con su ceguera de siempre, es decir, constituyó el protoplasma, hizo a la mónada, a la mónera, cosas sencillísimas, propensas a la combinación, hizo recto, concluyente, nuestro destino como el del árbol, el del insecto, el

del infusorio. Por eso hay tantas cosas fatales. Las experiencias de Papús tuvieron su límite. Aquel en que no tuvo nada que recomerse.

Pero dentro de nosotros, de esa fatalidad intocable y adusta encontramos una inmanencia que aprovechar. Una pepita dulce que podíamos DEGUSTARNOS. Claro que no contravenía en nada sus leyes naturales. No se hubieran dejado contravenir. Dentro de las leyes químicas y físicas a que estábamos sometidos encontramos libertad de que disponer.

Era un intersticio a través de las leyes, un claro microscópico, sitiado por todas las fatalidades. Sitiado perentoriamente. Podíamos jugar, este fue nuestro descubrimiento. Nos pareció una cosa inmensa. Para la naturaleza seguía siendo una cosa sin importancia, se dejaron de construir cosas piramidales, cosas históricas. Entonces el flirteo, el epicureísmo, el vicio prudencial – sobre esto del *vicio prudencial* tendría que hablar mucho –, la filosofía del *bon vivant*, del *confort*, otras y otras *florituras* o *confituras* capitalísimas.

La naturaleza no pensó en esta risueña escolástica, que es en sí principio y fin. Pero nosotros sabiamente la hemos creado. Las buenas hetairas han adivinado todo esto y hechas por la naturaleza como mera semilla, se han comido el semillar como una gran cosa sabrosa y afrodisiaca.

Si yo tuviera que hacer un símbolo de la decadencia hablaría de las medias negras caladas y de cómo han exaltado y hecho pluscuamperfecta la carne de mujer.

La naturaleza la creó sin medias, la naturaleza está desinteresada de todo lo que no sea universal o monista, en razón de sus leyes. Por esto también no pensó nunca en el *Weefstea*, en el jamón en dulce, ni en el *foie-gras*.

La decadencia en vista de todo esto es una palabra que pone al hombre la expropiación en atención a sí mismo y a que es mortal.

No ha habido liberalidad más sensata. ¡Seamos de la decadencia! Baste saber que es encantadora. – Muramos de un hartazgo de decadencia y habremos traspuesto todo el más allá y el allende del más allá.

¡Seamos de la decadencia!

¿Pero – deteniéndome en mi hilaridad- es que hay derecho a decir esa palabra? ¿Tiene razón de ser?

Solo la naturaleza pudo haberla articulado. Y el cosmos solo es en ciertas ocasiones onomatopéyico. Nunca elocuente.

Los hombres que la han creado han suplantado la naturaleza. Ridícula suplantación que ha hecho la hormiga de la esfinge, dotándola de sus malos humores, de sus estrechas virtudes, de sus falsas elucubraciones y entelequias.

¡Seamos de la decadencia!

Cualquier gran trastorno que en la naturaleza se verificara, su fracaso entero no la merecerá un lamento, ni una réplica, ni aun un encogimiento de hombros, porque siempre saldrá ileso el principio general de la transformación de la materia y de la energía.

De aquí que nada importen nuestros pequeños trastornos en el terreno privado. Nuestra pepita – símbolo de lo más íntimo en nosotros- nos ha servido para banquetearnos a sus expensas. Siendo un objeto del *ritornello* de la siembra, la madurez, – y la desorganización para meteorizarnos al fin, nos servimos de nosotros, nos mordisqueamos y nos hicimos nuestro propio aperitivo.

¡Seamos de la decadencia!

Ya veis la impropiedad de ese apóstrofe que se opone a la nueva literatura. Solo explican su insensatez unas palabras que dijo no sé quien: «Para un clásico que admite la unidad de perfección y que no reconoce más que una fórmula de belleza, cambiar, transformarse, es necesariamente degenerar».

También se opone a la nueva literatura un gran recelo que la inculpa de falta de probidad.

Se la ha acusado de artificio.

Se cita como a juglares a Nietzsche, Wagner, Baudelaire... Este alegato se destruye citando la parte indiscutiblemente sincera de su vida, su correspondencia, esa correspondencia de los hombres extraordinarios que se cree con derecho a violar el porvenir...

En Nietzsche, las cartas a sus amigos de Sils María, en una de las que llega a decir «Las forestas vírgenes y la felicidad se quedan para los que no tienen tantas filosofías sobre la conciencia»; Wagner sufre encerrado siempre en «el dolor de sus exploraciones», como él dice en las cartas que dirigía a sus amigos de la Verte Colline, y Baudelaire vive atormentado víctima de su misión superior, y como prueba de esa gran honradez están las cartas a SainteBeuve, en que se queja también de su genio tan difícil y *tan doloroso*.

Pero poco importa que se demuestre la villanía de esas diatribas. La literatura personal, verdaderamente personal, está obligada a vivir residenciada en sí misma. Tanto por el público como por sus arrendatarios.

«Para el público», ha dicho Oscar Wilde «todo ensayo intensivo en materia de arte es desastroso, y sin embargo, el progreso y la vitalidad del arte dependen en gran manera de la extensión incesante del personalismo.»

El burgués tendría que hacer un esfuerzo mayor a sus esfuerzos usuales: aglomerar más sangre en el cerebro, y esto es imposible porque la tiene toda agolpada en el estómago, donde no le da abasto.

En cuanto a los arrendatarios, se pagan del público, y la revista y la prensa se niegan a toda obra verdaderamente personal. Sus intelectuales de nómina hablan como alumnos de filosofía y letras o como doctores, casi todo es ortodoxo, pues hasta se ha creado un revolucionarismo ortodoxo. Desde luego todo es discreto. Si alguna vez figura un literato personal es cuando deja de hacer literatura insobornablemente personal y se hace discreto.

Por esto, en vista de este apartamiento, hay derecho a decir que el gran latifundio del siglo xx –el bárbaro sobre toda barbarie, y el descomunal sobre todo descomedimiento – SON LOS ROTATIVOS. Un latifundio incomparable con todos los que se han ido desentrevando.

Pero esto no importa, aunque la literatura personal esté confinada – en España, se entiende – no debe olvidar que Guyau ha dicho con una frase en que habría que corregir las palabras gruesas: «Lo que es bello y grande se basta a sí mismo».

Esto sin atender a que no son apetecibles los adjetivos públicos, pues las carteleras – abigarradas de color, cuotidianamente renovados sus titulares –, los anuncios de específicos y los rotativos, han achatado y hecho sordas todas sus preeminencias.

Sin embargo, exagerando todos los peligros, ha aparecido la falsificación de la literatura personal. Debido a la expectación del público, aprovechando la claridad con que se ofrecen los procedimientos, han nacido las *incubadoras mecánicas*.

Este es el peligro de la nueva literatura, su competencia. La habilidad. No va todo lo allá que ella, ni tiene todo su albedrío. Es un aborto industrial que ha aprovechado la revolución artística, coincidiendo su aparición con el de las *pianolas mecánicas*.

Un dramaturgo tenemos que es el caso clínico. Ha creado la rebeldía *bonita* prendida siempre de una gracia o de una temperancia. Ha hecho de lo formidable una cosa sacarinoso.

Yo he visto en una tienda de muebles un trabajo de cerámica exquisito, exquisito en la acepción filisteo de la palabra. Era una niña menesterosa, remendada, de las que han hambre y sed, de las angulosas, pero en el modelado estaba tan buida, tan cuidadosamente hecha, se había mentido tanto la agresividad de lo real, que daba gusto verla aun siendo una miserable. El orfebre había involucrado su concepto.

Dos señoras que al pasar se miraron de reojo en el contraluz de la luna del escaparate, la sorprendieron.

Mirándola, tan suavemente conmovedora – suavemente y no terriblemente, cruentamente, blasfemamente – se las ocurrió decir:

– ¡Qué bonita haría en la sala!

Ese es el arte industrial y claudicante, sin agresividad, sin entereza, que aprovecha la modernidad y los gustos del burgués, un poco de su época.

A Nietzsche se le ocurrió una blasfemia y un rugido despotricante contra estas falsificaciones: «¡Ay! Muchas veces ha llegado a hastiarme el ingenio cuando veía que también la canalla era ingeniosa».

Y voy a ir terminando.

De todo lo dicho se desprende que la nueva literatura no tiene un común denominador. Se absuelve de ese prurito disciplinante, escolástico. Ha acogido en su tórax una palabra de una significación impersonal: es individualista – titular de *cauchou* que se adapta de muy diferente manera a todos *los* intelectuales.

Exaltado su concepto, informado por todos los conceptos, hay en ella una veracidad extrema.

Ha hecho suya, en un nuevo aspecto, la doctrina monista.

Su concepción es la misma del monismo, por eso yo llamo a mi doctrinarismo, a mi modo de concebir la literatura «Monismo literario».

La nueva literatura, por esa exaltación que la conviene, no debe olvidar que hay que escribir siempre *como haciendo* TESTAMENTO, *definitivamente*, y *al poner en limpio lo escrito como haciendo en las correcciones todos los CODICILIOS posibles*.

No debe olvidar tampoco el incremento de aquel estrambote de Mallarmé: «El mundo ha sido creado para tener por resultado un hermoso libro». Ese libro será la paráfrasis de todos los libros, venidos y por venir. Pensad en él al numerar la primera cuartilla de todas vuestras cosas.

Con ese coraje de concepto, sin responsabilidades académicas que temer, practicando la «no conformidad», primera virtud del hombre según Emerson, en la duda de todos los procedimientos, escribiendo sin pensar en la posteridad, la nueva literatura tiende a ser lo menos literaria posible en la acepción pública e histórica, incapaz y apocada, de esa palabra. Estamos en pleno panteísmo que sobre el de antaño tiene la nota inconmensurable de haber pasado, de HABER TENIDO EL CRISTIANISMO.

Estamos en plena *revolución pintoresca*, ya preconizada por Sainte-Beuve.

Así comenzamos a asistir como novicios al descubrimiento de la nueva literatura. La nueva literatura lo unifica y lo homogeneiza todo monísticamente en su concepto, explicándose así el mundo muy sencillamente sin las elucubraciones y las especializaciones de los otros. Es paradójico, por cierto, que la naturaleza es para el hombre una cosa en construcción.

Ha dejado de ser una expiación. Se ha aplacado.

Y estoy en el punto penúltimo.

Es el colofón de mi profesión de fe. Yo lo espero todo de la nueva literatura, porque en principio reniega de todos los sedentarismos, hasta de los libertarios cuando se detienen en su insurrección. Sabe muy bien el apotegma de Gourmont: «La civilización no es más que una serie de insurrecciones».

CUMPLAMOS LAS NUESTRAS.

He dicho.

“Proclama Futurista a los Españoles”, R. Gomez de la Serna, *Prometeo*, nº 20 (1910), MPPTD, pgs. 89-90.

¡Futurismo! ¡Insurrección! ¡Algarada! ¡Festejo con música wagneriana! ¡Modernismo! ¡Violencia sideral! ¡Circulación en el aparato venoso de la vida! ¡Antiuniversitarismo! ¡Tela de cipreses! ¡Iconoclastia! ¡Pedra en un ojo de la Luna! ¡Movimiento sísmico resquebrajador que da vueltas a las tierras para renovarlas y darlas lozanía! ¡Rejón de arador! ¡Secularización de los cementerios! ¡Desembarazo de la mujer para tenerla en la libertad y en su momento sin esa gran promiscuación los idilios y de los matrimonios! ¡Arenga en un campo con pirámides! ¡Conspiración a la luz del sol, conspiración de aviadores y «chauffeurs»! ¡Abandonamiento de un asta de alto maderamen rematado de un pararrayos con cien culebras eléctricas y una lluvia de estrellas flameando en su lienzo de espacio! ¡Voz juvenil a la que basta oír sin tener en cuenta la palabra: ese pueril grafito de la voz! ¡Voz, fuerza, volt, más que verbo! ¡Voz _que debe unir sin pedir cuentas a todas las juventudes como esa hoguera que encienden los árabes dispersos para preparar las contiendas! ¡Intersección, chispa, exhalación, texto como de marconigrama o de algo más sutil volante sobre los mares y sobre los montes! ¡Ala hacia el Norte, ala hacia el Sur, ala hacia el Este y ala hacia velocidad! ¡Saludable espectáculo de aeródromo y de pista desorbitada! ¡Camaradería masona y rebelde! ¡Lirismo desparramado en obús y en la proyección de extraordinarios reflectores! ¡Alegría como de triunfo en la brega, en el paso termopilano! ¡Crecida de unos cuantos hombres solos frente a la incuria y a la horrible apatía de las multitudes! ¡Placer de agredir, de deplorar escéptica y sarcásticamente para verse al fin con rostros, sin lascivia, sin envidia y sin avarientos deseos de bienaventuranzas -deseos de ambigü y de repostería! ¡Gran galope sobre las viejas ciudades y sobre los hombres sesudos, sobre todos los palios y sobre la procesión gárrula y grotesca! ¡Bodas de Camacho divertidas y entusiastas en medio de todos los pesimismo, todas las lobregueses y todas las seriedades! ¡Simulacro de conquista de la tierra, que nos la da!

“Una palabra apenas”, Ramón Gomez de la Serna, *Prometeo*, nº28 (1911), RP, pgs. 335-337.

La cuesta de San Vicente, difícil y costosa como el tenerlo que recordar todo, aun lo indecible... La Puerta del Sol, como todo el eco, todo el premio, todo el estupor y todas las provocaciones en su azar más que en sí misma... La Universidad faltando a Dios... La Iglesia falta de Dios... Y ya más allá, en casa del insólito, es en contraste el hombre el ofendido por Dios como por un pecador... La Institución Libre de Enseñanza, mediocrizando, haciéndolo todo abominable de geometrías, placeres lívidos, de huesos y de gordura, cosas todas originarias e una segunda naturaleza e *hierro dulce*... El Instituto de Reformas Sociales, el gran peligro del hombre de estas tierras, cosa de rincón, de reticencia, de falsa compensación, ante el que se siente con pavor, y con cuarenta y dos grados instantáneos de fiebre, en cómo lo hará todo imposible por sus excesos absurdos, popularizados con su pseudo disidencia del poder, agotando la última

Instancia de las muchedumbres, quizá para siempre jamás... Ya se siente el fracaso, el sueño blando, pantanoso, en la detención de esa vida sin frente, solo con especulaciones promiscuadas con todos los sentimientos históricos y todas las historietas personales y todos los pusilanimismos... Mejor es lo irreformable que lo reformado ya en definitiva, sin deformación para los avances y para sostener la posibilidad...

Libros en las librerías, libros de la Biblioteca Renacimiento con el taco grueso y glacial, y a veces cuando por acaparación tienen una belleza en su seno de Bazar, de gran Almacén, con la *caisse* demasiado a la vista, es una belleza que da un poco de dentera, al verla tan aterida y tan cogida en un pozo como la del suave y albo José en el pozo bíblico por una cuadrilla de feriantes... Los políticos, lo mismo, abandonados y obedecidos... El republicanismo, peor, pues todo lo político se hace más inexplicable cuanto más allá va, sin sobrepasar el más allá intermediario... Los anarquistas, chatos, secos y con enfermedades secretas de mujer o a lo más con una barba rala y fea, que es poco para justificarles... ¡Oh, las prostitutas, no obstante en su sitio, en el sitio de las vírgenes, mientras las vírgenes ocupan el suyo; las prostitutas, franqueando la puerta de la ciudad y su sombra y su secreto, solo con mostrarse en su calleja!... Las mujeres, preñadas de hijos hermosos como bisabuelos, pero no hermosos como biznietos... El cielo bajo y más pavorosa su instigación fulmínea y sutil... y debajo la tierra en junio, mirando con la lengua fuera, como ardiente de sol, de deseos, de saltos, más segura la química de su vientre pacífico, convencido y munificentemente, la tierra abstinentemente y sin regadío y sin reciprocidad de parte de los hombres, pero con el chorro jovial de parte de la fuente que muestra su ejemplo y su consejo y su hilaridad a los hombres esquinados...

“Literatura e Sociologia”, Fernando Pessoa (1912?), TF, vol. I, pg. 196

No que atitude teórica para com a Vida, a Civilização é Arte, e Arte vai desde a arte de teorizar (a Metafísica) até às artes menores e inferiores, como a Dança e a Mímica.

No que atitude prática para com a Vida, a Civilização é essencialmente Política.

No que atitude sinteticamente teórica e prática, a Civilização é Religião, e como a síntese do teórico e do prático deve resumir tudo, assim temos que a história de uma civilização revela-se através da história de uma religião, que uma civilização pode ser denominada, adjectivada pelo adjectivo formado da religião que a representa.

Atitude teórica é, logicamente, a atitude duma civilização para com o Universo em Geral, porquanto o ter uma opinião sobre isso constitui não só a base de todas as teorias possíveis, mas também a mais propriamente teoria que se pode conceber. A atitude prática é uma atitude da civilização para com a sociedade. Uma coisa social prática é logicamente uma atitude da sociedade para consigo própria, visto que para consigo própria ela é a suprema realidade. A atitude prática de uma sociedade é, portanto, a sua Política.

“Sobre a moderna literatura portuguesa”, (1912?), Fernando Pessoa, PETCL, pgs. 353-355.

A transformação social que se tem estado a operar em Portugal nas últimas três gerações e que culminou na implantação da República tem sido acompanhada, como é natural, de uma transformação concomitante na literatura portuguesa. Os dois fenómenos têm uma origem comum nas modificações essenciais que, com rapidez crescente, se têm verificado nas próprias bases da consciência nacional. Atribuir a transformação literária à política, ou a política à literária, seria igualmente erróneo. Ambas são manifestações de uma transformação fundamental que a consciência nacional tem experimentado e pela qual está ainda passando.

Da transformação literária, representada por um rompimento definido com as tradições literárias portuguesas, pode-se considerar ponto de partida Antero de Quental e a Escola de Coimbra, embora necessariamente precedida de prenúncios e tentativas de tal modificação remontando até 1770, ao esquecido José Anastácio da Cunha (poeta superior ao exageradamente apreciado e insuportável Bocage); José Anastácio, com a sua cultura complexa (além do costumeiro francês, sabia inglês e alemão e traduzia Shakespeare, Otway e Gessner), representa o primeiro lampejo da alvorada no horizonte da literatura portuguesa, pois constitui a primeira tentativa de dissolver a forma endurecida da estupidéz tradicionalista pelo processo usual dos múltiplos contactos culturais.

Os Românticos levaram avante esta obra à sua maneira lânguida e morna; o poder insuficiente da sua acção pode-se medir pela circunstância de a influência mais forte que trouxeram à literatura ter sido o decadente classicista Castilho, cujo império nefasto abrange com a sua influência plúmbea alguns trinta anos da literatura portuguesa, uma pequena recriação da Idade Média no Portugal moderno se não fosse a existência paralela de autênticas forças renovadoras subindo de Garrett a Guilherme Braga, a Antero de Quental, Guerra Junqueiro (primeira fase) (maneira) e Cesário Verde, que foi o primeiro *a ver* na poesia portuguesa, a visão mais clara das coisas e da sua autêntica presença que é possível encontrar na literatura moderna.

A nova introdução de contactos culturais teve lugar à volta de 1890, com a entrada de influências simbolistas e decadentes através de Eugénio de Castro e António Nobre, Guerra Junqueiro (segunda maneira). Como a primeira, foi recebida com violenta desaprovação, como o é tudo quanto é novo.

A partir de António Nobre, o movimento panteísta (representado pelo mensário português «*A Águia*») adquiriu vigor crescente de Afonso Lopes Vieira (que, desde então, tombou na imbecilidade) a António Correia de Oliveira, até ao pleno panteísmo transcendentalista de Teixeira de Pascoaes, um dos maiores poetas vivos e o maior poeta lírico da Europa actual se, ao menos, se lhe pudesse fazer justiça. Graças à sua extraordinária (e bem portuguesa) adaptabilidade a novas circunstâncias, Guerra Junqueiro, como de costume, seguiu também na esteira deste movimento, e a «*Oração à Luz*», embora impar na poesia moderna se exceptuarmos a grande Ode de Wordsworth, não consegue, no entanto, atingir o voo puro e a espiritualidade indomada da grande Elegia de Pascoaes (em «*Vida Eetérea*»).

O defeito principal dos saudosistas, porém, foi que perdiam em extensão o que ganhavam em profundidade; que, enquanto que o seu grande mérito e originalidade eram alcançados mediante um mergulhar (sem precedente) nas profundezas da consciência nacional que os poetas antigos nunca logravam, pois Camões é italiano e Gil Vicente só superficialmente (...).

“Ter a alma na Europa”, Fernando Pessoa, PI, pg. 314.

O que é preciso é, além de cultura, uma noção do *meio internacional*, de não ter a alma (ainda que obscuramente) limitada pela nacionalidade. Cultura não basta. É preciso ter a alma na Europa.

1913:

“A arte moderna é arte do sonho”, Fernando Pessoa, PETCL, pgs. 156-160.

Quem quisesse resumir numa palavra a característica principal da arte moderna encontrá-la-ia, perfeitamente, na palavra *sonho*. A arte moderna é arte de sonho.

Modernamente deu-se a diferenciação entre o pensamento e a acção, entre a ideia do esforço e o ideal, e o próprio esforço e a realização. Na Idade Média e na Renascença, um sonhador, como o Infante D. Henrique, punha o seu sonho em prática. Bastava que com intensidade o sonhasse. O mundo humano era pequeno e simples. Era-o todo o mundo até à época moderna. Não havia a complexidade de poder a que chamamos a democracia, não havia a intensidade de vida que devemos àquilo a que chamamos o industrialismo, nem havia a dispersão da vida, o alargamento da realidade que as descobertas deram e resulta no imperialismo. Hoje o mundo exterior humano é desta complexidade tripla e horrorosa. Logo no limiar do sonho surge a inevitável pensamento da impossibilidade. (A própria ignorância medieval era uma força de sonho). Hoje tudo tem o como e o porquê científico e exacto. Explorar a África seria aventureiro, mas não é já tenebroso e estranho; procurar o Pólo seria arriscado, mas já não é. O Mistério morreu na vida: quem vai explorar a África ou [...] o pólo não leva em si o pavor do que virá a encontrar, porque sabe que só encontrará cousas cientificamente conhecidas ou cientificamente cognoscíveis. Já não há ousadia: basta a coragem física de um bom pugilista [?]. Por isso as mais loucas tentativas de idealização dos nossos aviadores e exploradores não logram ser não ridículas, tão de estatura de alma mediana estas são. *E que* são homens de ciência, homens de prática. E os grandes homens antigos eram homens de sonho.

Os homens diminuem. Gradualmente, cada vez mais, governar é administrar, guiar.

Desde que a arte moderna se tornara a arte *pessoal*, lógico era que o seu desenvolvimento fosse para uma interiorização cada vez maior – para o sonho crescente, cada vez mais para mais sonho. O poeta de sonho é um melódico, um acorrentado na música dos seus versos, como Ariel estava preso na curva [?] de Scyrorax... A música é essencialmente a arte do sonho: e o desenvolvimento da música moderno todo, no que valioso e grande, é a composição suprema de quanto aqui teorizamos. O poeta sonhador, porque sonhador, é até certo ponto músico. E para comunicar o seu sonho precisa de se valer, *das cousas que comunicam o sonho*. A música é uma delas.

O poeta de sonho é geralmente um visual, um visual estético. O sonho é da *vista* geralmente. Pouco sabe auditivamente, táctilmente. E o «quadro», a «paisagem» é de sonho, na sua essência, porque é *estática*, negadora do continuamente dinâmico que é o mundo exterior. (Quanto mais rápida e turva é a vida moderna, mais lento, quieto e claro é o sonho).

Nordau caiu no mais flagrante e grosseiro dos erros de que um raciocinador pode fazer [ser?] vítima em matéria sobre que raciocina. Confundiu um movimento de progresso, porque de diferenciação, com um movimento de regressão; tomou o princípio, hesitante e perplexo como todos os começares, de uma nova forma de arte por uma arte já feita; e não soube destrinçar entre o essencial e o ocasional, o intuitivo e o teórico e postigo num movimento artístico, porquanto, não descendo à compreensão do *unde* e do *quo* da civilização actual [...]

Viu os elementos de decadência que o movimento simbolista continha – o que pouco o elogia, porque esses elementos são flagrantes – e não viu o que, por detrás desses elementos, faz de Dante Gabriel Rossetti um grande poeta; e um grande poeta de Paul Verlaine. Nordau fez mais de asneiras e incompreensão: confundia, sob a mesma classificação de «místicos» e «tísicos», formas de arte diferentes, de diferente significação [...]

Havia 3 caminhos a seguir ante este novo estado civilizacional: 1) entregar-se ao mundo exterior, deixar-se absorver por ele, tomando dele a vida oca e ruidosa, o esforço sumamente esforço, a Natureza simplesmente Natureza – e este caminho seguiram Whitman, Nietzsche, Verhaeren, e, entre nós, a corrente que incluiu Nunes Claro, Sílvio Rebelo e João de Barros. 2) Pôr-se ao lado, à parte dessa corrente, num sonho todo individual, todo isolado, reagindo inertemente e passivamente contra a vida moderna, quer, pela ânsia medieval, a *medievalité*, quer pela fuga para o longe no espaço, quer para o estranho e o invulgar na vida o *Longe* na vida afinal. Foi o caminho que seguiram Edgar Poe, Baudelaire (fugindo para o Estranho), Rossetti, Verlaine (para a Idade Média e para o Estranho), Eugénio de Castro (para a Grécia), Loti (para o Oriente). 3) Metendo esse ruidoso mundo, a natureza, tudo, *dentro do próprio sonho* – e fugindo da «Realidade» nesse sonho. É o caminho *português*, (tão caracteristicamente português) – que vem desde Antero de Quental cada vez mais intenso até à nossa recentíssima poesia.

Quem quiser compreender o simbolismo tem de contar com a sua tripla natureza.

É: 1) uma decadência do romantismo;

2) um movimento de reacção contra o cientismo;

3) um estádio na evolução (ou princípio duma evolução) de uma nova arte.

Quem não viu isto tudo, não compreenderá o simbolismo. Nordau viu só 1), outros vêem só 2) e 3). O maior poeta da época moderna será o que tiver mais capacidade de sonho.

O misticismo e o egotismo, encontrados por Nordau na arte moderna, são os aspectos mórbidos do misticismo equilibrado e do personalismo característico da arte moderna, e que produziram Goethe, tão querido de Max Nordau, no seu primeiro estádio.

Em seu carácter, o sonhador mostra certos característicos: A assexualidade, ou parassexualidade, é um, e evidente; é a forma mais flagrante da sua incapacidade para lidar com a normalidade e a realidade das cousas.

Aquilo a que se chama a arte moderna, aquilo que é por enquanto a arte moderna, é apenas o princípio de uma arte – ou, antes, a transição entre os dois estádios da evolução civilizacional. Entre o chamado romantismo e a arte que vai agora caminhando rapidamente para o seu auge.

O Infante D. Henrique é o perfeito tipo do sonhador. Desde a sua assexualidade até ao seu perfeito sacrifício dos outros – é um sonhador. Mas viveu no tempo em que se podia sonhar.

Hoje o sonho é sempre de cousas inexequíveis. O que se concebe como exequível é porque se concebe como cientificamente exequível, e o que se concebe como cientificamente qualquer cousa não pode ser matéria de sonho.

“Os desvios ideativos da poesia moderna”, Fernando Pessoa, PETCL, pgs. 6-7.

Emoção que não seja vaga, pensamento que o seja não prestam. Os modernos poetas franceses têm o contrário: são nítidos e (...) na emoção e vagos, deploravelmente vagos *na ideia*.

Uma obra literária procura sentimentos que têm que ver com: a ideia, a emoção, a imaginação (que vem a ser uma combinação inteira de ideia e emoção). A ideia deve ser nítida, a emoção vaga, a imaginação, como é composta essencialmente de ambos, ao mesmo tempo vaga e nítida. – A arte deve dirigir-se a estas 3 faculdades, que não a uma ou duas delas isoladamente.

“Introdução à [Sociologia]”, António Móra (1913-14?), TF, vol.II, pgs. 173-176.

A metafísica é uma arte porque tem as características da obra de arte: a subjectividade (isto é, o ser a expressão de um temperamento), a incerteza da base em que assenta, e a, directa, inutilidade prática.

O pensamento deve partir daquilo que encontre irredutível. Ora, o irredutível será aquilo que ele seja incapaz de pensar, de analisar. Incapaz de analisar mesmo falsamente, incapaz de por um lado ou por outro, com mãos, alavanca ou tenaz, levantá-lo ou movê-lo.

Parece que esse irredutível devia ser o próprio pensamento. Mas não é, porque o pensamento analisa-se. Tão pouco deve ser o conteúdo desse pensamento, porque o que contém, ele sempre poderá elaborar, analisar, porque pode, pelo menos, *compará-lo com outras coisas também nele contidas*. E assim certa ideia, pelo menos relativa, ele formará dessa coisa.

Onde está então o irredutível? Procuremos por uma análise progressivamente destruidora, chegar a ele.

O facto imediato do nosso pensamento, o próprio pensamento, é, ao darmos fê dele, uma coisa que se nos apresenta como tendo um conteúdo, como um facto que uma análise radical, indo ao fundo e à essência, parte em dois elementos. (Já isso o pensa não-irredutível). Esses dois elementos quais são? Superficialmente pensando vimos que a eles se pode chamar: *o pensamento e o conteúdo do pensamento*. Com a característica imperfeição das análises superficiais, induziu-nos esta, de início, num erro, pelo menos aparente ou temporário.

Se por pensamento entendemos o conjunto de ideias, sensações, (...) que em nós existem, o pensamento fica sendo simplesmente o seu próprio conteúdo e é impossível encontrar uma coisa a que propriamente se chama pensamento. Impossível?

Se a nossa análise abarcou aqui, que belo sistema arquitectado se não pode erguer sobre esta base! Mas a continuação do pensamento leva a mais escuros caminhos. Ponhamos de parte a visão errada para não perdermos o fio da nossa análise.

Caracteriza todo o elemento pertencente àquilo, a que propriamente chamámos o conteúdo do pensamento, uma coisa - o ser *nosso*. Isto é, os meus «pensamentos»: são meus, não de outros. Assim eles me aparecem.

Que sentido comporta esse fenómeno? E é ele o elemento irredutível que procurávamos? [...] O que entendo eu com dizer que o pensamento é meu?

O primeiro ponto do problema está, evidentemente, em saber porque digo eu que o meu pensamento é meu? Como sei eu que ele é meu? Porque tenho o que se chama «consciência» do meu pensamento? Então todos aqueles fenómenos chamados «inconscientes» que descubro em mim?

Posso sobre o caso fabricar várias hipóteses que explicam

(1) Que tenho realmente consciência de todos esses elementos mas que essa consciência é a tal ponto pequena com respeito a alguns desses fenómenos que, derivando a minha atenção para os fenómenos que mais vividamente ocupam a consciência, os mínimos, a ela são praticamente imperceptíveis.

(2) Que a individualidade transcende a consciência e, suponha-se, tem duas formas, uma consciente, outra inconsciente, isto, por uma razão qualquer a investigar; essa razão seria qualquer coisa como, que fôssemos compostos de espírito e matéria, ou fôssemos unos nessa dupla forma, sendo porém conscientes no que parte da alma e inconscientes no que parte da matéria, até que chegamos à alma em plena matéria. Neste género deveria ser a hipótese fundamental que pretendesse ser explicativa.

Para poder afirmar que, além da Consciência e da Matéria há, pelo menos um outro facto – a relação entre eles, porque se entende que a matéria é dada à Cons[ciênci]a e a Con[sciênci]a é c[onsciênci]a da Matéria – tínhamos que pensar (1) que é legítima a aplicação da ideia de relação à Consciência e à Matéria no que, empregar-se pode, em relação uma com a outra; (2) que conhecemos suficientemente a C[onsciênci]a e a Matéria para podermos afirmar deles mais alguma coisa do que que existem; (3) que – ao contrário do que é evidente – provaremos a vida de relação não nasce da matéria puramente, das relações entre as coisas, sendo, por isso mesmo, inaplicável fora da matéria. As ideias são «acção» da Matéria sobre a C[onsciênci]a.

“Literatura da Decadência,” Fernando Pessoa, PETCL, pg. 155.

Tende o poeta usual e puramente de sentimento a cair no defeito da retórica e da pieguice; tende o poeta místico a cair no defeito do excesso de mistura do ideal e do real, do espiritual e do terreno; tende, finalmente, o poeta simples e realista a cair no defeito da expressão chã ou trivial. São estes os três defeitos a que costuma descer a poesia sã: exagero do sentimento poético, deficiência do sentimento poético, e confusão do sentimento poético.

Mas o género de defeitos em que de ordinário os decadentes caem não pertence a nenhuma dessas categorias. Sem dúvida que os decadentes têm todos os 3 defeitos citados, e vulgarmente os têm – em especial o do prosaísmo. Mas o defeito natural nas obras deles não é nenhum dos apontados. É um outro

mais curioso, o qual consiste na justaposição delirante dos epítetos, na incoerência geral do frasear. É o [...] usual do místico.

1914:

“A Moral da Força”, Fernando Pessoa (1914?), TF, vol. I, pgs. 220-221.

Toda a noção moral pressupõe e em si inextrinsecamente inclui 3 conceitos: (1) o conceito de valor, (2) o conceito de utilidade, (3) o conceito de autoridade.

O 1º tem em comum com a arte.

O 2º em comum com a ciência.

O 3º com a religião.

A noção de valor pertence apenas àquelas manifestações em que a perfeição é impossível – ante a moral.

Definindo, pois, temos que um sistema moral é a noção de valor que uma sociedade, para lhe ser útil, impõe a todos que nela queiram viver. Temos aqui os três princípios – valor, utilidade e autoridade.

Ora há uma só coisa primordial que preencha essas condições – a *força*. A força *vale* (porque há graus nela – imperfeição indefinida); a força *é útil*, é a coisa essencialmente útil; e só a força pode, primordialmente, ter autoridade, porque é a única coisa que, por sua natureza, a pode impôr.

A beleza tem valor, mas não tem autoridade - *directa*, pelo menos, não a tem.

A ciência é útil directamente, mas não tem directamente valor. A sua noção fundamental [...] exclui o valor. (*Importa não confundir valor e utilidade*).

Graus:

(1) A moral do poder (ou da força).

(2) A moral da inibição (a melhor desta é o estoicismo).

(3) A moral do ideal (inibição em vista de um ideal).

“Clássicos, românticos e decadentes”, Fernando Pessoa (1914?), PETCL, pgs. 153-155.

Toda a Arte é o resultado da colaboração entre sentir e pensar; não só na acepção de que, ao construir uma obra de arte, a razão trabalha com elementos fornecidos pelo sentimento, mas também – e é isto que agora nos preocupa – no sentido de o próprio sentimento com que a razão assim trabalha, e que é a matéria a que a razão impõe determinada forma, ser um género especial de sentimento – um sentimento dentro do qual o pensamento colabora.

Ora o pensamento pode colaborar de três maneiras com o sentimento. Pode ser a base desse sentimento; pode interpretá-lo; e pode combinar-se directamente com ele de forma a intensificá-lo pela complexidade. A primeira maneira de sentir é a da arte clássica, a segunda a dos românticos, a terceira a que é peculiar dos artistas a que se chamou decadentes.

O verdadeiro artista clássico deixando de parte, por não nos dizerem respeito, a disciplina e a razão construtiva que entrega, pois trata-se de um elemento formal e não de um elemento material – pensa

primeiro o seu poema, e sente depois com base nesse pensamento. Muito próximo da nossa época podemos descortinar alguns exemplos excelentes: como «*Moise*», de Alfred de Vigny, que é patentemente uma ideia elaborada através da emoção; «*Scholar Gipsy*», de Arnold; «*The Hound of Heaven*» (tão pouco clássico em tudo o mais excepto na sua base), de Francis Thompson ; a grande Ode de Wordsworth). Não é necessário acrescentar que toda a grande arte é clássica, até liricamente; pois nenhuma arte é grande se não tocar o nosso espírito em todos os pontos, tanto pelo sentimento como pela razão. Isto nenhum poema o faz como o poema clássico, assim composto. Enquanto no seu fluir desperta o nosso sentimento, fá-lo apenas para que o sentimento dê vida à ideia imanente que emerge por completo quando o poema é lido na sua inteireza. Nenhum grande poema lírico foi jamais composto sem ser de acordo com este esquema raciocinado ou instintivo.

A verdadeira arte decadente é a dos românticos. Aqui ponto de partida é o sentimento; o intelecto é empregado para interpretar esse sentimento. O romantismo nada mais é senão isto. Daí as intoleráveis tiradas áridas de Hugo, em que um sentimento comezinho ou fraco se expande, por uma aplicação subsidiária do intelecto, até fatigar o leitor; pois o sentimento subjacente, comezinho e corriqueiro como é, não pode suportar um desenvolvimento tão extenso, e o pensamento subsidiário (além da sua mentira para com a natureza humana, pois o intelecto, embora de evolução mais tardia, é primacial em toda a vida superior) nada mais pode fazer do que girar repetidamente em torno do vácuo central da verdadeira inspiração. Tome-se como exemplo o poema de Hugo «*Ce que dit la bouche d'ombre*»: este poema podia ter apenas cerca de um quinto da sua extensão verdadeira, pois o sentimento central não admite o desenvolvimento racional; como o sentimento o não pode admitir e, no entanto, se fez esse desenvolvimento racional, o resultado é que a maior parte deste elemento racional é irrelevante...

O sistema de misturar pensamento com sentimento, embora peculiar aos decadentes, é apenas verdadeiramente decadente quando se utiliza o intelecto para interpretar o sentimento interpenetrado; quando é empregado (como parece mais decadente a princípio) para estimular esse sentimento, é usado exactamente como nos classicistas.

“Espécies de poetas”, Fernando Pessoa, PETCL, pgs. 127-129.

Poetas: de construção; de intensidade; de profundidade.

A. O tipo normal do poeta de construção é, não um sentimento muito intenso nem muito profundo, mas de certo, médio, modo, intenso, e não necessariamente de igual modo profundo. Tipo do poeta de construção há os gregos no alto grau, e, no baixo grau, Corneille, Racine, etc.

B. O tipo normal e *puro* do grande poeta de intensidade é uma construção firme mas curta, incapaz de construir *complexidades*, e uma profundidade média. Victor Hugo é o melhor exemplo do tipo puro destes poetas.

C. Poeta profundo envolve [?] poeta de pensamento original, visto que nada há de profundo em transferir literalmente pensamento profundo – alheio; e pouco transferir não-literalmente é poesia sem um pensamento original para lhe poder dar outra forma. Ainda assim este último é o grau médio, ou entre médio e grande, da profundidade. (Wordsworth's *Ode*, Junqueira, *Luz*). O poeta de profundidade é tipicamente incapaz de construir *mesmo na extensão* do poeta intenso; o pensamento é, de sua natureza, concentrado. Raras vezes é intenso o poeta de profundidade. Tipo de poeta de profundidade é Antero. Outro tipo é Pascoaes, que falha ao querer dar ou construção, ou intensidade.

Tipos mistos:

Poetas de intensidade e construção:

Milton (?), Junqueiro («*Pátria*») – Junqueiro tem profundidade média –, Dante

Poetas de construção e profundidade:

Goethe (a construção um tanto estragada pela profundidade).

Poetas de intensidade e profundidade:

Wordsworth (?), Coleridge (?), Browning (?).

Intensidade é saber manter através do seu desenvolvimento um tema qualquer (Ou, se [...] chamar, *arte*, que é isso - não há desta «intensidade» na *Salomé* de Eugénio de Castro).

“Neoclassicismo e Romantismo”, Fernando Pessoa, PETCL, pgs. 145-146.

O que a nossa época sente é um desejo de inteligência. O que a desgosta no romantismo é a escassez dos elementos intelectuais, quer directamente pela escassez, quer pela subordinação deles aos elementos emotivos. O único elemento intelectual notável no romantismo é o da especulação, da reflexão, aparecido naturalmente pela ruína progressiva das influências religiosas. Nisto o romantismo é forte, porque está na grande tradição civilizacional europeia, que é a tradição helénica, do individualismo racionalista.

Por outra parte o romantismo é o *aboutissement* de outra tradição, a cristã; é isso pelo seu emotivismo e subjectivismo.

De novo, o que o romantismo trouxe foi o sentimento, propriamente tal, da Natureza. (A renovação da metáfora e da imagem).

O «classicismo» decadente, a que o romantismo se seguiu e se opôs, não tinha pensamento, não tinha emoção, não tinha alma. Custa-nos hoje a crer num Delilie, nos Arcades. Como, salvo alguns versos, pesam hoje sobre nós tediantemente «*The Traveller*», «*The Deserted Village*», «*Retaliation*»!

O fim do classicismo teve talento só na sátira, na poesia social, no género de que os *vers de société* são uma espécie.

Quanto maior a subjectividade da Arte, maior tem que ser a sua objectividade, para que haja equilíbrio, sem o qual não há vida, nem, portanto, vida ou duração da mesma arte. Como o romantismo tinha mais emoção, tinha que ter mais pensamento; como tinha mais subjectividade, tinha que ter mais objectividade.

“Os graus do Interseccionismo”, Fernando Pessoa, PI, pg. 260

Interseccionismo no 1º grau - ou interseccionismo material. - *Intersecção das realizações artísticas*. O dos futuristas e dos cubistas, que interseccionam pintura e literatura, escultura e literatura.

Interseccionismo de 2º grau: o dos processos artísticos. *Interseccionismo de 3º grau*: o dos generos de inspiração. *Interseccionismo de 4º grau*: o dos objectos de inspiração.

Os românticos tentaram *juntar*. Os interseccionistas procuram *fundir*. Wagner queria musica + pintura + poesia. Nós queremos musica x pintura x poesia.

“Pertença a uma geração que ainda está por vir...”, Fernando Pessoa, PIA, pgs. 64-66

Pertença a uma geração que ainda está por vir, cuja alma não conhece já, realmente, a sinceridade e os sentimentos sociais. Por isso não compreendo como é que uma criatura fica desqualificada, nem como é que ela o sente. É oca de sentido, para mim, toda essa (...) das conveniências sociais. Não *sinto* o que é honra, vergonha, dignidade. São para mim, como para os do meu alto nível nervoso, palavras de uma língua estrangeira, como um som anónimo apenas.

Ao dizerem que me desqualificaram, eu não percebo senão que se fala de mim, mas o sentido da frase escapa-me. Assisto ao que me acontece, de longe, desprendidamente, sorrindo ligeiramente das cousas que acontecem na vida. Hoje, ainda ninguém sente isto; mas um dia virá quem o possa perceber.

Procurei sempre ser espectador da vida, sem me misturar nela. Assim, a isto que se passa comigo, eu assisto como um estranho; salvo que tiro dos pobres acontecimentos que me cercam a volúpia suave de (...).

Não tenho rancor nenhum a quem provocou isto. Eu não tenho rancores nem ódios. Esses sentimentos

pertencem àqueles que têm uma opinião, ou uma profissão ou um objectivo na vida. Eu não tenho nada dessas cousas. Tenho na vida o interesse de um decifrador de charadas.

Mas eu não tenho princípios. Hoje defendo uma cousa, amanhã outra. Mas não creio no que defendo hoje, nem amanhã terei fé no que defenderei. Brincar com as ideias e com os sentimentos pareceu-me sempre o destino supremamente belo. Tento realizá-lo quanto posso.

Nunca me tinha sentido desqualificado. Como lhe agradecer ter-me ministrado esse prazer! Ele é uma volúpia suave, como que longínqua...

Não nos entendem, bem sei...

... Assim como criador de anarquias me pareceu sempre o papel digno de um intelectual (dado que a inteligência desintegra e a análise estiola).

“Ricardo Reis – Vida dele”, Fernando Pessoa (1915?), PIA, pgs. 385-386.

O Dr. Ricardo Reis nasceu dentro da minha alma no dia 29 de janeiro de 1914, pelas 11 horas da noite. Eu estivera ouvindo no dia anterior uma discussão extensa sobre os excessos, especialmente de realização, da arte moderna. Segundo o meu processo de sentir as cousas sem as sentir, fui-me deixando ir na onda dessa reacção momentânea. Quando reparei em que estava pensando, vi que tinha erguido uma teoria neoclássica, e que a ia desenvolvendo. Achei-a bela e calculei interessante se a desenvolvesse segundo princípios que não adopto nem aceito. Ocorreu-me a ideia de tornar um neoclassicismo «científico» [...] reagir contra duas correntes – tanto contra o romantismo moderno, como contra o neoclassicismo à Maurras.

“Sobre um Inquerito Literário”, Fernando Pessoa, PETCL, pgs. 355-357.

Diferença entre o género de cultura que há hoje em Espanha e Portugal. Em Espanha há um intenso desenvolvimento da cultura secundária, da cultura cujo máximo representante é um homem de muito talento; em Portugal, essa cultura não existe. Há porém a superior cultura *individual* que produz os homens de génio. E, assim, não há em Espanha hoje uma figura de real destaque genial: o mais que há é figuras de grande talento – um Diego Ruiz, um Eugenio d'Ors, um Miguel de Unamuno, um Azorin. Em Portugal há figuras que começam na centelha genial e acabam no génio absoluto. Há individualidades vincadas. Há mais: há um fundo carácter europeu no fundo. Como é individual, e o meio social não está organizado, a cultura portuguesa está anarquizada, cada homem de génio vivendo consigo próprio, e, o que é pior, cada um escrevendo um pouco sem disciplina. Cabe afastar alguns deste juízo – Junqueiro supremamente. E cabe advertir que essa organização da cultura nacional começou, no Porto, com a «Renascença Portuguesa». Em Espanha há um meio culto a mover, a influenciar, mas não há o Homem que o mova. Em Portugal há uns poucos de homens capazes (por seu valor intelectual) de mover o meio; falta, porém, o meio culto que movam. De modo que em Portugal é preciso que apareça um homem que, a par de ser um homem de génio, para que possa mover o meio por inteligência, seja um homem de sua natureza influenciador e dominador, para que ele próprio organize o meio que há de influenciar, e ir influenciando ao construí-lo. Diz Wordsworth, num dos prefácios críticos a uma das edições das «Lyrical Ballads», que o poeta tem de criar o meio que o compreenda. Assim é, quando, como no caso que Wordsworth citava, que era o seu próprio, o poeta é um grande original.

Onde está o erro da «Renascença Portuguesa»? O primeiro é em estar no Porto. De resto, não podia ter nascido senão no Porto, de modo que, como em tudo, se repararmos bem, na própria única cousa possível está o defeito inevitável. Sem esse defeito, não teria havido a causa, nem o efeito portanto.

Toda a literatura ibérica, e a nossa não predominantemente, sofre dum provincianismo radical. Extra-pertencemos à Europa, somos uma espécie de adjacência civilizada. Na Catalunha o fenómeno que descreve toda a cultura espanhola tomou incremento especial; de aí, mais do que em Castela, confinarem ao génio muitos dos seus homens. Mas, fundamentalmente, o que há é sem dúvida um grande desenvolvimento da cultura secundária. Há um esplêndido jornalismo. A influência da América Espanhola tem sido grande nisto. Em nós, nenhuma tem sido a influência do Brasil. Urge, por isso, para que criemos uma cultura secundária idêntica à da Espanha, que criemos as condições que a criaram. Urge que estreitemos inteligências com o Brasil. Urge que pacifiquemos o meio social e eliminemos a fermentação revolucionária. Urge que nos organizemos economicamente e saíamos um pouco, porque pouco seria muito para nós, do nosso sonho, não de poetas (como dizem os idiotas nas conferências), mas de mandriões.

Razão teve o sr. António Sérgio quando insistiu nesse ponto.

Uma vez criado um meio culto entre nós, ver-se-á de repente esse meio culto tomar um relevo, uma importância excepcional. É que nós realizamos a absurda situação de ter criado já os dominadores, os influenciadores, as figuras-chefes desse meio, sem que houvéssemos criado o meio ainda.

“A nova Europa”, Fernando Pessoa (1914-18) PI, pgs. 302-303.

Cahimos na theorisação esteril, seguindo, como a fogos-fatuos, todas as theorias que não são mais que as exhalações lethaes da civilização decomposta. Desde a theoria da democracia, concebida á moderna, e fóra da sua coexistencia com o principio corrigente da escravatura, como na antiguidade, até á theoria do feminismo, em que o sexo inferior recebe fóros de igual ao sexo imperante, tudo é uma dissolução e uma descida, tudo é, quando muito, a estrumeira onde colha vida a Europa futura, liberta do peso do dogma christista.

Qual a solução do problema democratico moderno? Como resolvi-o, conservando o indispensavel dominio das classes dirigentes, mas não pondo um inutil dique á ambição popular, que sobe e monta? Varios, muitos, se teem dedicado á solução de tal problema. Nunca lhes passou pela cabeça que o problema fôsse irresoluvel. Nunca lhes ocorreu que estamos em decadencia e que nos periodos assim chamados o mais caracteristico aspecto das cousas sociais é o apparecimento de problemas que é impossivel resolver. E porque é que o são? Porque só é possivel equilibrar duas forças em conflicto quando cada uma d'essas forças não exige absolutamente o exterminio da outra. Ora, na decadencia dos estados, o que precisamente se dá é aquella perda do instincto politico, aquella affaisement da imaginação social (sociologica) que faz com que se ergam partidos e correntes que peçam cousas extremas, desequilibradoras do balanço da marcha da civilização.

Não pode haver speranza senão na introducção de principios inteiramente novos na mentalidade europêa. Inteiramente novos? Digo mal: antes aquelles principios que, sendo novos em apparencia, são na realidade a tradição occulta de todo o nosso stado civilizacional – os principios guias da nossa commum mãe hellenica, e de Roma, a nossa nutriz.

A ridicula phantasia germanica, que chegou a tomar Cristo por alemão antes de os haver (?) corre parelhas com a absurda these revolucionaria de que são eguaes os direitos dos homens. Apenas a these allemã é o exaggero absurdo de uma verdade, qual é a de que as raças são fundamentaes na construcção da obra civilizacional, e o instincto da propria raça necessario a essa obra; ao passo que a these francesa é a negação da verdade. Uma é opinião de fanaticos, outra a these de herejes.

1915:

**“A arte é a interpretação individual dos sentimentos gerais...”,
António Móra, PETCL, pgs. 25-26.**

A arte é a interpretação individual dos sentimentos gerais. Se é a interpretação de sentimentos só *individuais*, não tem base na compreensão alheia. E deixa de ter um limite. Porque sendo sem número os sentimentos individuais, não se pode nunca definir o que é arte, ou o que não é arte, dado que cada qual traz a sua arte consigo.

O romantismo, no fundo, é uma confissão de falência. Longe de ter sido uma renovação da arte, foi uma incapacidade de a renovar. Tinham-se gasto as fórmulas clássicas? Não se tinham gasto as fórmulas clássicas. O que se tinha gasto era a inspiração adentro delas. Para encontrar uma nova inspiração, foi mister saltar fora das regras. Por isso disse que o romantismo – pois que é uma incapacidade de trabalhar dentro de limites - é uma incapacidade de renovação artística.

O único modo de renovar a arte é substituir um conceito do universo a outro. Para isso não faz mister alterar as formas clássicas da arte. *Basta alterar o que se exprime, para a expressão quedar alterada.* O romantismo é uma tentativa de re formação da arte *de fora para dentro, em vez de dentro para fora.*

Se repararmos em quais são as cousas essenciais da poesia, facilmente nos convenceremos de que são cousas em que não é preciso tocar para reformar a arte. Uma é a construção, outra é a *Weltanschauung*.

“A velha regra ...” Fernando Pessoa (1915?), TF, vol. I, pg. 222.

A velha regra – pensar antes de agir – sofre alterações na realidade. A prática obriga frequentemente a agir sem ter tempo para pensar. Por isso uma das qualidades que mais convém que o homem prático desenvolva é a de saber pensar à medida que age, a de ir construindo em caminho a própria direcção do caminho. Isto tem a desvantagem de ser absurdo, e a vantagem de ser verdadeiro.

“Carta de Álvaro de Campos ao *Diário de Notícias*”, Fernando Pessoa (1915?), PIA, pgs. 412-414.

Lisboa, 4 de junho de 1915
Exm.º Senhor Director do «*Diário de Notícias*»,
E/V.

Regressando ontem a Lisboa, só então tive ocasião de ler uma crítica, há poucos dias publicada no jornal que V. Exa. proficientemente dirige, ao extraordinário livro do sr. Mário de Sá-Carneiro, meu ilustre camarada do «*Orpheu*».

Não é à crítica que me quero referir, porque ninguém pode esperar ser compreendido antes que os outros aprendam a língua em que fala. Repontar com isso seria, além de absurdo, indício de um grave desconhecimento da história literária, onde os génios inovadores foram sempre, quando não tratados como doidos (como Verlaine e Mallarmé), tratados como parvos (como Wordsworth, Keats e Rossetti) ou

como, além de parvos, inimigos da pátria, da religião e da moralidade, como aconteceu a Antero de Quental, sobretudo nos significativos panfletos de José Feliciano de Castilho, que, aliás, não era nenhum idiota.

Não é a isto que me quero referir. O que quero acentuar, acentuar bem, acentuar muito bem, é que é preciso que cesse a trapalhada, que a ignorância dos nossos críticos está fazendo, com a palavra *futurismo*. Falar em futurismo, quer a propósito do 1.º n.º «*Orpheu*», quer a propósito do livro do sr. Sá-Carneiro, é a cousa mais disparatada que se pode imaginar. Nenhum futurista tragaria o «*Orpheu*». O «*Orpheu*» seria, para um futurista, uma lamentável demonstração de espírito obscurantista e reaccionário.

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. O futurismo é dinâmico e analítico por excelência. Ora se há cousa 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*. «Drama estático», mesmo, se intitula uma peça, inserta no 1.º número do «*Orpheu*», do sr. Fernando Pessoa. E o tédio, o sonho, a abstracção são as atitudes usuais dos poetas meus colegas naquela brilhante revista.

A César o que é de César. Aos Interseccionistas, chame-se interseccionistas. Ou chame-se-lhes *paúlicos*, se se quiser. Esse termo, ao menos, caracteriza-os, distinguindo-os de outra qualquer escola. Englobar os colaboradores do «*Orpheu*» no futurismo é nem sequer saber dizer disparates, o que é lamentabilíssimo.

No 2.º número do «*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.

Até aqui tenho falado, em geral, mais pelos meus colegas do que por mim. O meu caso é diferente. Permita-me V. Exa. que me refira a ele.

A minha *Ode Triunfal*, no 1.º número do «*Orpheu*», é a única cousa que se aproxima do futurismo. Mas aproxima-se pelo assunto que me inspirou, não pela realização – e em arte a forma de realizar é que caracteriza e distingue as correntes e as escolas.

Eu, de resto, nem sou interseccionista (ou paúlico) nem futurista. Sou eu, apenas eu, preocupado apenas comigo e com as minhas sensações.

Espero da lealdade jornalística de V. Ex.a a inserção desta carta em lugar onde pelo menos os jornalistas a leiam. Na impossibilidade de fazer os nossos críticos compreender, tentemos ao menos levá-los a fingir que compreendem.

De V. Ex.a
Cdo. Venr. e Obgdo.

ÁLVARO DE CAMPOS
engenheiro e poeta sensacionista

“Classicismo”, Fernando Pessoa, PETCL, pgs. 141-143.

O movimento da ode grega – strofe, antístrofe, epodo – não representa uma *invenção* dos Gregos, mas uma *descoberta sua*. Não é um postulado da inteligência grega; é um axioma da inteligência humana, que aos Gregos foi dado encontrar. A sua constatação não é a duma teoria artística, é a de um facto científico, de uma lei da inteligência.

Este triplo movimento não é só a lei da ode, o fundamento eterno [var.: perene] da poesia lírica; é, mais, a lei orgânica da disciplina mental, o regulamento eterno da criação psíquica. É a constatação superior do facto simples de que todas as coisas têm um princípio, um meio e um fim, de que o princípio conteria já em si o fim, e a indicação do meio; e de que o meio é o modo como o princípio se torna fim.

A tal ponto esta descoberta psicológica dos Gregos – mais importante, por certo, que a subversão por Galilei da astronomia Ptolemaica – é uma lei do espírito, que a vemos reaparecer várias vezes, e sempre com o mesmo carácter de eterna, na história do pensamento. Outra cousa não é o triplo movimento – tese, antítese, síntese – da dialéctica de Platão. Outra cousa não é o pensamento substancial de Hegel – em que o ser em si (*Seira*) se torna *outro-ser* (*Dane ira*) e volta a si (*für sich Seira*). Outra base não tem, no seu exterior filosófico, a doutrina cristã da Trindade divina, que representa Deus como sendo aquele *de* quem

tudo procede, como Pai, *por* quem tudo existe, como Filho, e *para* quem tudo existe, como Espírito Santo; havendo assim, no entender da filosofia cristã, já uma previsão da doutrina rígida de Hegel na doutrina fluida de S. Paulo.

Perderemos [var.: Erraremos] por completo o sentido do classicismo se não nos obrigamos a estudá-lo como deve ser estudado – na Grécia, onde nasceu, e segundo a lei do pensamento. Da Grécia para cá não tem havido senão aplicações tortuosas e incertas da Disciplina helénica.

Há, depois, que distinguir no classicismo [var.: na arte grega], como em tudo mais, entre a matéria e a forma. A matéria dá-a a sensibilidade, o temperamento especial, a visão individual [?] do artista; a forma supõe a inteligência. Geral na sua natureza, como a ciência, seu produto máximamente característico, é antiparticular de sua índole.

O pseudoclassicismo francês – Boileau, Corneille, Racine – foi na cultura europeia o pior inimigo da tradição clássica, porque foi o seu desvirtuador, e, como disse Tennyson, «a mentira que é meia verdade é a pior das mentiras». O classicismo francês é um classicismo de duas dimensões, um classicismo de silhueta ou [var.: e] de papel cortado. A disciplina helénica é aplicada, mas não há sensibilidade a que aplicá-la. O grego aceitava, a mãos plenas, a experiência integral da vida da emoção; e a essa experiência plena impunha a disciplina da sua inteligência (abstracta). O francês castra, limita, arredonda primeiro a experiência da vida, depois é que disciplina essa sensibilidade que castrou. O classicismo que resulta é tão natural como a castidade num eunuco. É como o escolar que, tendo que fazer uma soma de parcelas compostas de números inteiros e de quebrados, começasse, para chegar a uma soma perfeita, por apagar do quadro os quebrados. O francês não tem força mental para aceitar a experiência total da vida; tem que ter dieta na sensibilidade para a poder digerir com a inteligência.

Quando, como no Romantismo, adquiriu a sensibilidade plena, o espírito francês revelou imediatamente a sua debilidade; perdeu o poder da disciplina, produziu as monstruosidades construtivas que são os poemas de Hugo, de Musset e de Lamartine. Só, e em alguns poemas, a alma triste de Vigny conseguiu filiar-se, em stilo Chénier, na velha, na grande tradição da Beleza. O espírito francês é a apoteose do secundário.

Só em Flaubert [...]. Mais uma prova da secundariedade intelectual da França. Só atingiu o ideal clássico num género secundário – no romance. Nem na poesia épica, nem na dramática...

“Ethics”, Fernando Pessoa (1915?), TF, vol. I, pgs. 225-226.

Toda a vida é essencialmente actividade, e toda a vida consciente, como é essencialmente uma consciência da actividade, tende a ser uma tendência para dar regras a essa actividade; pois a consciência, sendo uma forma da vida, é uma forma da actividade que é a vida, e tende pois a agir. A acção da consciência é pois de regular a vida.

Como a actividade do espírito se divide naturalmente em inteligência, emoção e vontade, o regerar da actividade do espírito é feito quanto à inteligência, quanto à emoção e, quanto à vontade. O regerar da inteligência é o regerar do compreender e a esse chamamos Ciência. O regerar da emoção é o regerar do sentir, e a esse chamamos Arte. O regerar da vontade é o regerar da acção sobre o exterior e a esse chamaremos Norma. Dessa norma a moral, que é o regerar da acção entre ente vivo e ente vivo, é sòmente uma parte.

A ciência aplicada é uma Norma – uma norma baseada na Ciência. Mas há normas que se não baseiam na ciência – normas puras, que constroem suas regras e as aplicam. Tais são, por exemplo, os jogos, as leis, os processos (incluindo a contabilidade) e, finalmente, a Moral.

Tem-se discutido se a História será uma ciência ou uma arte. Poderemos discutir se será uma ciência, uma arte ou uma norma. Na verdade, se por história entendemos o escrever dela, é uma arte; se por história entendemos o descobrimento das coisas que se passaram, é um preliminar da ciência, ou uma ciência virtual; se por história entendemos o descobrimento das leis que regem as sociedades, então é, ou tende a ser, uma ciência, e mais pròpriamente se chamará sociologia; se por história entendemos o estabelecimento de regras para nossa conduta social e nacional, então diremos que é uma norma.

“Eh-Lá!”, Fernando Pessoa, PI, pg. 254.

Acaba de publicar-se o terceiro numero de ORPHEU.

Esta revista é, hoje, a unica ponte entre Portugal e a Europa, e, mesmo, a unica razão de vulto que Portugal tem para existir como nação independente. Lêr ORPHEU é o unico acto civilizado que é possível praticar hoje em Portugal, excepto o suicidio com ordem de incineração no testamento. Comprar ORPHEU é regressar de Africa. Compreender ORPHEU é ter voltado de lá já ha muito tempo.

Comprar ORPHEU é, emfim, ajudar a salvar Portugal da vergonha de não ter tido senão a litteratura portugueza. ORPHEU é todas as litteraturas.

A venda em todas as livrarias.

Preço 50 centavos

(em portuez: 500 reis).

“Introdução”, Luís de Montalvor, *Orpheu*, nº1, pgs. 5-6.

O que é propriamente revista em sua essencia de vida e quotidiano, deixa-o de ser ORPHEU, para melhor se enganar do seu titulo e propôr-se.

E propondo-se, vincula o direito de em primeiro lugar se desassemblar de outros meios, maneiras de formas de realizar arte, tendo por notavel nosso volume de Beleza não ser incaracteristico ou fragmentado, como literarias que são essas ditas formas de fazer revista ou jornal.

Puras e raras suas intenções como seu destino de Beleza é o do: – Exilio!

Bem propriamente, ORPHEU, é um exilio de temperamentos de arte que a querem como a um segredo ou tormento...

Nossa pretensão é formar, em grupo ou ideia, um numero escolhido de revelações em pensamento ou arte, que sobre este principio aristocratico tenham em ORPHEU o seu ideal esotérico e bem nosso de nos sentirmos e conhecermo-nos.

A photographia de geração, raça ou meio, com o seu mundo immediato de exhibição a que frequentemente se chama literatura e é sumo do que para ahi se intitula revista, com a variedade a inferiorisar pela egualdade de assumptos (artigo, secção ou momentos) qualquer tentativa de arte-deixa de existir no texto preocupado de ORPHEU.

Isto explica nossa ansiedade e nossa essencia!

Esta linha de que se quer acercar em Beleza. ORPHEU, necessita de vida e palpação, e não é justo que se esterilise individual e isoladamente cada um que a sonhar nestas cousas de pensamento, lhes der orgulho, temperamento e esplendor – mas pelo contrario se unam em selecção e a dêem aos outros que, da mesma especie, como raros e interiores que são, esperam ansiosos e sonham nalguma cousa que lhes falta, – do que resulta uma procura esthetica de permutas: os que nos procuram e os que nós esperamos...

Bem representativos da sua estrutura, os que a formam em ORPHEU, concorrerão a dentro do mesmo nivel de competencias para o mesmo rithmo, em elevação, unidade e discreção, de onde dependerá a harmonia esthetica que será o typo da sua especialidade.

E assim, esperançados seremos em ir a direito de alguns desejos de bom gosto e refinados propositos em arte que isoladamente vivem para ahi, certos que assignalamos como os primeiros que somos em nosso meio, alguma cousa de louvavel e tentamos por esta forma, já revelar um signal de vida, esperando dos que formam o publico leitor de selecção, os esforços do seu contentamento e carinho para com a realisacão da obra literaria de ORPHEU.

Luis de Montalvôr.

“Introdução ao Estudo da Metafísica”, António Móra, (1915?), TF, vol. I, pgs. 7-11.

1. Há só duas realidades: a Consciência e a Matéria.
2. A Consciência é para nós incognoscível; só podemos saber que ela é consciência. Mas não é só isto. *Não pode ser conhecida, não há que haver conhecimento dela. Aquilo a que se chama «conhecimento» é uma coisa que só se pode ter do mundo exterior.* Conhecer uma coisa é apreendê-la sob quantos aspectos ela comporta sob os nossos sentidos. Não *pode* portanto *haver* conhecimento da Consciência; porque, mesmo que conhecimento signifique pròpriamente consciência, não há consciência da consciência, por muito que pareça que a há. A consciência é.
3. O mundo-exterior é real como nos é dado. As diferenças que há entre a minha visão do mundo e a dos outros é uma diferença de sistemas nervosos. Os sistemas nervosos são partes dessa realidade exterior. (...) A ciência estuda - não as leis fundamentais do mundo-exterior, ou Realidade, porque não há leis fundamentais do mundo-exterior: ela é a sua própria lei - mas as normas segundo as quais os fenómenos se manifestam, isto, não com o fim de saber, mas com o fim de utilizar para nosso conforto e proveito os «conhecimentos» adquiridos.
4. Toda a filosofia labora num p[rimeir]o erro que consiste fundamentalmente em atribuir à Matéria qualidades que nos vêm de analisar ou «ter consciência» do nosso espírito, e num segundo erro maior que consiste em atribuir ao (nosso) espírito, à Consciência em geral, qualidades que provêm de termos cada um um psiquismo; o que afinal depende de termos, cada um, um corpo. A filosofia é um antropomorfismo, em todos os sistemas; atribuímos à Natureza as qualidades que nós temos - ter um todo, como nós; etc. E a espontânea atitude poética de atribuir sentimentos aos rios, às pedras, etc., provém precisamente do mesmo antropomorfismo fundamental do nosso espírito.
5. Quanto mais a evolução se complica mais complexo e nítido vai sendo o nosso senso da Realidade. Ela é cada vez mais real, mais material. Se a «espiritualidade» importa um apagamento do senso das coisas, nada há tão espiritual como uma amiba, e um pargo ou uma pescada têm vantagens espirituais sobre o homem. O espiritualismo, o idealismo são estados regressivos da mentalidade humana; como que saudades de épocas pré-humanas do cérebro em que o Exterior era menos complexo. A tendência espiritualista ou idealista é uma incapacidade de arcar de frente com a complexidade da Natureza. *Querer simplificar a Natureza é querer ter dela um sentido de peixe ou de invertebrado mesmo.*
6. Querer encontrar às coisas um íntimo sentido, uma «explicação» qualquer é, no fundo, querer simplificá-las, querer pô-las num nível em que caíam sob um sentido só - o que aconteceu em épocas idas a bichos nossos antepassados pouco abundantes de sentidos.
7. A função própria da inteligência é servir a vida. O emprego da inteligência, em filosofar, só pode ter, pois, legitimamente, um qualquer sentido utilitário. (Querer descobrir a verdade pode ter um fim utilitário no conceito religioso de querer saber qual deve ser a nossa conduta, para obter o paraíso, por ex.). A Ciência deve servir a vida. A arte tem por fim repousar o espírito. É o sono das civilizações. A filosofia entra na categoria da arte. - A filosofia foi primeiro uma «ciência»: tinha por fim descobrir a verdade para o fim utilitário de nos governarmos na vida; porque, se se julga que há uma vida futura, com castigos e recompensas, não é por certo pouco importante saber-se o que se deve fazer para evitar uns e merecer outros. Hoje a filosofia deve passar a ser uma arte - a arte de construir sistemas do Universo, sem outro fim que o de entreter e distrair, publicando belos sistemas.
8. Todos os sistemas filosóficos devem ser estudados como obras de arte. (Nenhuma arte é feita com o fim de entreter, mas é para isso que ela serve. O artista toma o seu papel mais a sério (...))
9. A Vida não tem sentido nenhum.
10. A Beleza não existe. É um modo de repouso do espírito. O espírito, à medida que aumenta a sua actividade, busca novos modos de repouso. A arte é o mais elevado deles.
11. A maioria das manifestações, a que é uso chamar superiores, do nosso espírito, são realmente regressos doentios a estados de consciência anteriores à humanidade. Já se mostrou que o sono dos faquires é uma regressão ao sono hibernar de certos animais. - O domínio do corpo, que os ditos «iniciados» índios e outros pregam, mais não é do que um desvio da inibição. Ex.: O normal seria dominar o corpo pelo corpo - como na grande criação científica do sistema ginástico de Lings.
12. Todas as manifestações do espírito humano passam por três períodos - no primeiro, elas, rudimentares então, são um modo de procurar repouso e variedade; no segundo, são um modo de procurar repouso ainda, mas buscando-o não já pelo sossego dos sentidos, senão que pelo sossego dos sentimentos;

no terceiro período, procura-se ainda obter repouso, mas então o processo é procurar sossegar a inteligência. O espírito humano evolui do simples para o complexo, e é preciso notar que o clássico é que é o complexo e o romântico é que é o simples. - Na arte, exemplificando: o primitivo, que vive só de sentidos, ou predominantemente dos sentidos, busca com a sua arte rudimentar, repousar da vida entre os sentidos com cores vivas, ruídos violentos, movimentos excitantes; o homem que avançou mais um passo, e é já civilizado, procura, porque criou sentimentos definidos, sossegar esses sentimentos, entre eles, e entre eles é dar expressão ao seu conteúdo; o homem chegado ao limite do seu desenvolvimento criou já um estado definido de inteligência, e esse procura sossegar a sua inteligência, não já dando expressão a sentimentos ou satisfazendo as rudimentares exigências dos sentidos, mas (...) No terceiro período atingiu-se a plena abstracção, isto é, o poder pleno de medir uma coisa intelectualmente (...).

Com os gregos nasceu a ciência propriamente dita, o espírito científico, a mentalidade superior. Antes disso bastava, ao fazer filosofia, criar um sistema que não se contradissesse a si próprio; depois passou a ser preciso criar um sistema que não contradissesse os factos. Os factos nasceram na Grécia.

Só na Grécia é que a filosofia começou propriamente a separar-se da religião; a não buscar, portanto, satisfazer os nossos sentimentos, mas a noção das coisas.

“Los Pintores Íntegros”, José Francés (El año artístico 1915, 1916) MPPTD, pgs. 323-326.

Hace algunos años, cuando todavía eso del cubismo, del futurismo y otras cosas por el estilo eran una novedad en el mundo civilizado, me decía Eduardo Chicharro:

- Verá usted cómo eso no llega nunca a España. Los españoles tenemos siempre un obstáculo insuperable: el miedo al ridículo. Por temor al ridículo no seremos nunca arbitrarios ni renovadores en ningún sentido; pero a cambio de esa desventaja tiene nuestro temor la ventaja de evitarnos lamentables equivocaciones.

El ilustre pintor se engañaba. En España ya somos capaces de todo. Claro es que con algunos años de retraso; pero somos capaces. Ahora, por ejemplo, el público empieza a quedarse estupefacto ante los cuadros geométricos simplicistas, cuando ya el Sr. Picasso estará pensando otra combinación no tan agotada para no volver a sus terribles días de bohemio incomprendido.

En plena calle del Carmen, en un lindísimo salón para Exposiciones, titulado *Arte Moderno*, y que me parece uno de los mejores de Madrid, se ha inaugurado una Exposición de pintores que se llaman «íntegros». Claro que el público hará mal en desorientarse deduciendo por la coincidencia de esta Exposición con el título de la nueva casa. Ni este arte es demasiado moderno, ni creo que la Casa Blanca persista por ese camino.

La exposición está obteniendo un gran éxito de entrada. Acude la gente de un modo tan unánime y tan en multitud, que el Sr. Díaz de Mendoza envidiaría para su teatro de la Princesa. Una vez dentro, es curioso espectáculo ver las caras estupefactas, asustadas o francamente hinchadas de risa. Cuando salen se restriegan los ojos, respiran fuerte y miran a los transeúntes pacíficos como si hubieran despertado de una pesadilla ó acabaran de asistir a uno de esos estrenos en que el retruécano es como granizo implacable.

¿Oiga usted, qué significa eso? – me preguntaba un infeliz señor a quien todavía le parecen buenos los cuadros que reflejan de un modo bello los aspectos de la vida.

Yo, temeroso, de confesar que un crítico de arte no sepa lo que significa una cosa en la cual se han empleado los mismos útiles que se emplean para pintar cuadros, sonreí con aire de iniciado, con un hermetismo que al buen señor le debió acortar imaginativamente la distancia de Madrid a Leganes.

Sin embargo, ahora que no nos oye nadie, les diré a ustedes que yo tampoco sabía lo que significaba eso, aunque sí podía decir lo que pretendía significar y la historia de los *fauves* que miran despreciativamente a los *pompier*s.

Uno de los corifeos del género, el Sr. Metzinger, dice, con toda geométrica gravedad, que eso significa: «mirar en torno a los objetos para conseguir su concreta representación en una serie de aspectos sucesivos».

Pero si le digo esto al buen señor, no lo iba a entender tampoco. Y ¿para qué le vamos a dar ese disgusto a Metzinger?

Si yo creyera que la señorita Gutiérrez Cueto y el señor Ribera, los dos pintores más caracterizadamente «íntegros» (antes cubistas), de esta Exposición se habían refugiado en ese modo de manchar lienzos, más o menos geoméricamente, porque no sabían hacer otra cosa ó porque eso les iba a producir el dinero que aquí no le produce la pintura a nuestros grandes artistas contemporáneos, hubiese guardado el más absoluto de los silencios. El señor que se gana la vida o el señor que busca la extravagancia porque no puede triunfar normalmente, podrán no merecernos la más nimia admiración; pero tienen derecho a que no nos ocupemos de ellos ni para censurarles.

La señorita Gutiérrez Cueto y el Sr. Ribera no están en ese caso. Ambos son dos pintores notabilísimos, y lejos de fracasar cuando pintaban cuadros de armónica belleza y de sereno realismo, se destacaban de un modo envidiable. Podría quedar la otra razón: la de que: sus otros cuadros no se vendían y éstos se venden. Menos aún. Si tal piensan la señorita Gutiérrez Cueto y el señor Ribera Barrientos, pronto se desengañarán.

En el repugnante desnudo del cuadro «Madrid», se ven trozos an certeramente pintados, que demuestran cómo la señorita Gutiérrez Cueto domina la técnica y sabe ver el natural. Sus maestros han sido grandes artistas contemporáneos: Anglada, Sotomayor, Benedito. Sus cuadros anteriores, *Los primeros pasos* y *Ninfas encadenado á Sileno*, premiados con tercera y segunda medalla en las Exposiciones de 1908 y 1910, prometían un futuro glorioso y admirable.

En cuanto á Diego María Ribera, antes de presentar en París *La joven del abanico*, el año 1913, había expuesto en 1911 los admirables paisajes titulados *Ixtaccihualt*, muy superiores en colorido y emoción poética a los de su compatriota Atl, verdadero maestro del género, También recordamos cuadros suyos en que el alma de Castilla, recia y romántica, aparece con toda su integridad. (Y aquí sí que es oportuna la interpretación de «pintor íntegro».)

Aun en la misma serie de paisajes mallorquines que exhibe actualmente, su sinceridad estética, sus maravillosas condiciones de colorista, se le imponen a pesar del equivocado predominio cerebral, e interpreta el mar y el cielo de Mallorca de un modo insuperable.

Bien sé que no habrán de hacerme caso. Cuando se cambia de tan brusca manera la orientación artística, importan bien poco los consejos opuestos a esa orientación. No obstante, en nombre de los cuadros admirables de antes, yo me permitiría rogar á la señorita Gutiérrez Cueto y al Sr. Ribera que olvidaran en lo sucesivo estos cuadros de ahora.

En cambio, todos los elogios – prescindiendo del cuadro tan influido y falto de bellas proporciones, por el recuerdo de Maurice Denis – me parecen escasos para enaltecer las obras de Bagaria. Tres paisajes y ocho caricaturas constituyen su envío.

Los paisajes serán una sorpresa para los que sólo juzgaran al artista por sus caricaturas y por su parquedad en el empleo del color de ciertas cubiertas de libros e ilustraciones serias. Son de una justeza, de una emoción y sensibilidad extraordinarias. Pocos paisajistas españoles dan esa fusión rítmica y sabia que Bagaria en estos lienzos.

En cuanto a las caricaturas de los pintores Néstor, Romero de Torres y Nieto, del caricaturista «Echea», el escritor Tomás Borrás, el periodista Cánovas Cervantes y su autocaricatura, son, sencillamente, siete prodigios.

– ¿Entonces – me pregunta el buen señor de antes – Bagaria es ahora cubista?

– No señor – contesto –. Sigue siendo un humorista.

Como también es un formidable humorista Ramón Gómez de la Serna – una de las más poderosas mentalidades de nuestra juventud – y que dio una conferencia y ha escrito una introducción al catálogo de «Los pintores íntegros», llenas de belleza de frases y equilibrios habilidosísimos de concepto para defender lo indefendible.

José Francés

“Manifiesto Anti-Dantas, Almada Negreiros”, OCTI, pgs. 11-17.

Uma geração, que consente deixar-se representar por um Dantas é uma geração que nunca o foi. É um cofio d'indigentes, d'indignos e de cegos! É uma resma de charlatães e de vendidos, e só pode parir abaixo de zero!

Abaixo a geração!

Morra o Dantas, morra! Pim!

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

Uma geração com um Dantas à proa é uma canoa em seco!
 O Dantas é um cigano!
 O Dantas é meio cigano!
 O Dantas saberá gramática, saberá sintaxe, saberá medicina, saberá fazer ceias pra cardeais, saberá tudo menos escrever que é a única coisa que ele faz!
 O Dantas pesca tanto de poesia que até faz sonetos com ligas de duquesas!
 O Dantas é um habilidoso!
 O Dantas veste-se mal!
 O Dantas usa ceroulas de malha!
 O Dantas especula e inocula os concubinos!
 O Dantas é Dantas!
 O Dantas é Júlio!
 Morra o Dantas, morra! Pim!
 O Dantas fez uma soror Mariana que tanto o podia como a soror Inês ou a Inês de Castro, ou a Leonor Teles, ou o Mestre d'Avis, ou a Dona Constança, ou a Nau Catrineta, ou a Maria Rapaz!
 E o Dantas teve claque! E o Dantas teve palmas! E o Dantas agradeceu!
 O Dantas é um ciganão!
 Não é preciso ir pró Rossio pra se ser pantomineiro, basta ser-se pantomineiro!
 Não é preciso disfarçar-se pra se ser salteador, basta escrever como o Dantas! Basta não ter escrúpulos nem morais, nem artísticos, nem humanos! Basta andar com as modas, com as políticas e com as opiniões! Basta usar o tal sorrizinho, basta ser muito delicado, e usar coco e olhos meigos! Basta ser Judas! Basta ser Dantas!
 Morra o Dantas, morra! Pim!
 O Dantas nasceu para provar que nem todos os que escrevem sabem escrever!
 O Dantas é um autómato que deita pra fora o que a gente já sabe que vai sair... Mas é preciso deitar dinheiro!
 O Dantas é um soneto dele-próprio!
 O Dantas em génio nem chega a pólvora seca e em talento é pim-pam-pum.
 O Dantas nu é horroroso!
 O Dantas cheira mal da boca! Morra o Dantas, morra! Pim!
 O Dantas é o escárnio da consciência!
 Se o Dantas é português eu quero ser espanhol!
 O Dantas é a vergonha da intelectualidade portuguesa!
 O Dantas é a meta da decadência mental!
 E ainda há quem não core quando diz admirar o Dantas!
 O ainda há quem lhe estenda a mão!
 O quem lhe lave a roupa!
 O quem tenha dó do Dantas!
 E ainda há quem duvide de que o Dantas não vale nada, e que não sabe nada, e que nem é inteligente, nem decente, nem zero!

Vocês não sabem quem é a soror Mariana do Dantas? Eu vou-lhes contar:

A princípio, por cartazes, entrevistas e outras preparações com as quais nada temos que ver, pensei tratar-se de soror Mariana Alcoforado a pseudo autora daquelas cartas francesas que dois ilustres senhores desta terra não descansaram enquanto não estragaram pra português, quando subiu o pano também não fui capaz de distinguir porque era noite muito escura e só depois de meio acto é que descobri que era de madrugada porque o bispo de Beja disse que tinha estado à espera do nascer do Sol!

A Mariana vem descendo uma escada estreitíssima mas não vem só, traz também o Chamilly que eu não cheguei a ver, ouvindo apenas uma voz muito conhecida aqui na Brasileira do Chiado. Pouco depois o bispo de Beja é que me disse que ele trazia calções vermelhos.

A Mariana e o Chamilly estão sòzinhos em cena, e às escuras, dando a entender perfeitamente que fizeram indecências no quarto. Depois o Chamilly, completamente satisfeito, despede-se e salta pela janela com grande mágoa da freira lacrimosa. E ainda hoje os turistas têm ocasião de observar as grades arrombadas da janela do quinto andar do Convento da Conceição de Beja na Rua do Touro, por onde se diz que fugiu o célebre capitão de cavalos em Paris e dentista em Lisboa.

A Mariana que é histérica começa a chorar desatinadamente nos braços da sua confidente e excelente pau de cabeleira soror Inês.

... Vêm descendo pla dita estreitíssima escala (*sic*), várias Marianas todas iguais e de candeias acesas, menos uma que usa óculos e bengala e ainda (*sic*) toda curvada prà frente o que quer dizer que é abadessa.

E seria até uma excelente personificação das bruxas de Goya se quando falasse não tivesse aquela voz tão fresca e maviosa da Tia Felicidade da vizinha do lado. E reparando nos dois vultos interroga espaçadamente com cadência, austeridade e imensa falta de corda... Quem está aí?... E de candeias apagadas?

– Foi o vento, dizem as pobres inocentes varadas de terror... E a abadessa que só é velha nos olhos, na bengala e em andar curvada pra frente manda tocar a sineta que é um dó d'alma o ouvi-la assim tão debilitada. Vão todas pró coro, mas eis que, de repente, batem no portão e sem se anunciar nem limpar-se da poeira, sobe a escada e entra plo salão um bispo de Beja que quando era novo fez brejeirices com a menina do chocolate.

Agora completamente emendado revela à abadessa que sabe por cartas que há homens que vão às mulheres do convento e que ainda há pouco vira um de cavalos a saltar pla janela. A abadessa diz que efectivamente já há tempos que vinha dando pla falta de galinhas e tão inocentinha, coitada, que naqueles oitenta anos ainda não teve tempo pra descobrir a razão da humanidade estar dividida em homens e mulheres. Depois de sérios embaraços do bispo é que ela deu com o atrevimento e mandou chamar as duas freiras de há pouco com as candeias apagadas. Nesta altura esta peça policial toma um pedaço d'interesse porque o bispo ora parece um polícia de investigação disfarçado em bispo, ora um bispo com a falta de delicadeza de um polícia d'investigação, e tão perspicaz que descobre em menos de meio minuto o que o público já está farto de saber-que a Mariana dormiu com o Noel. O pior é que a Mariana foi à serra com as indiscrições do bispo e desata a berrar, a berrar como quem se estava marimbando pra tudo aquilo. Esteve mesmo muito perto de se estrear com um par de murros na coroa do bispo no que se mostrou de um atrevimento, de uma insolência e de uma decisão refilona que excedeu todas as expectativas.

Ouve-se uma corneta tocar uma marcha de clarins e Mariana sentindo nas patas dos cavalos toda a alma do seu preferido foi qual pardalito engaiolado a correr até as grades da janela a gritar desalmadamente plo seu Noel.

Grita, assobia e redopia e pia e rasga-se e magoa-se e cai de costas com um acidente, do que já previamente tinha avisado o público e o pano também cai e o espectador também cai da paciência abaixo e desata numa destas pateadas tão enormes e tão monumentais que todos os jornais de Lisboa no dia seguinte foram unânimes naquele êxito teatral do Dantas.

A única consolação que os espectadores decentes tiveram foi a certeza de que aquilo não era a soror Mariana Alcoforado mas sim uma merdariana-aldantascufurado que tinha cheliques e exageros sexuais.

Continue o senhor Dantas a escrever assim que há-de ganhar muito com ó Alcufurado e há-de ver que ainda apanha uma estátua de prata por um ourives do Porto, e uma exposição das maquetes pró seu monumento erecto por subscrição nacional do «Século» a favor dos feridos da guerra, e a Praça de Camões mudada em Praça do Dr. Júlio Dantas, e com festas da cidade pios aniversários, e sabonetes em conta «Júlio Dantas» e pastas Dantas prós dentes, e graxa Dantas pràs botas e Niveína Dantas, e comprimidos Dantas, e autoclismos Dantas e Dantas, Dantas, Dantas, Dantas... E limonadas Dantas-Magnésia.

E fique sabendo o Dantas que se um dia houver justiça em Portugal todo o mundo saberá que o autor de *Os Lusíadas* é o Dantas que num rasgo memorável de modéstia só consentiu a glória do seu pseudónimo Camões.

E fique sabendo o Dantas que se todos fossem como eu, haveria tais munições de manguitos que levariam dois séculos a gastar.

Mas julgais que nisto se resume a literatura portuguesa? Não! Mil vezes não!

Temos, além disto o Chianca que já fez rimas pra Aljubarrota que deixou de ser a derrota dos castelhanos pra ser a derrota do Chianca.

E as pinoquices de Vasco Mendonça Alves passadas no tempo da avózinha! E as infelicidades de Ramada Curto! E o talento insólito de Urbano Rodrigues! E as gaitadas do Brun! E as traduções so pra homem do ilustríssimo excelentíssimo senhor Mello Barreto! E o frei Matta Nunes Moxo! E a Inês Sifílica do Faustino! E as imbecialidades do Sousa Costa! E mais pedantices do Dantas! E Alberto Sousa, o Dantas do desenho! E os jornalistas do *Século* e da *Capital e do Notícias* e do *Paiz e do Dia e da Nação* e da *República e da Lucta* e de todos, todos os jornais! E os actores de todos os teatros! E todos os pintores das Belas-Artes e todos os artistas de Portugal que eu não gosto. E os da Águia do Porto e os palermas de Coimbra! E a estupidez do Oldemiro César e o Dr. José de Figueiredo Amante do Museu e ah oh os Sousa Pinto hu hi e os burros de Cacilhas e os menus do Alfredo Guisado! e (o) raquítico Albino Forjaz de Sampaio, crítico da *Lucta* a quem o Fialho com imensa piada intrujou de que tinha talento! E todos os que são políticos e artistas! E as exposições anuais das Belas-Arte(s)! E todas as maquetas do Marquês de Pombal! E as de Camões em Paris; e os Vaz, os Estrela, os Lacerda, os Lucena, os Rosa, os Costa, os Almeida, os Camacho, os Cunha, os Carneiro, os Barros, os Silva, os Gomes, os velhos, os idiotas, os arranjistás, os impotentes, os celerados, os vendidos, os imbecis, os párias, os ascetas, os Lopes, os

Peixotos, os Motta, os Godinho, os Teixeira, os Câmara, os diabo que os leve, os Constantino, os Tertuliano, os Grave, os Mântua, os Bahia, os Mendonça, os Brazão, os Matos, os Alves, os Albuquerque, os Sosas e todos os Dantas que houver por aí!!!!!!!

E as convicções urgentes do homem Cristo Pai e as convicções catitas do homem Cristo Filho!...
E os concertos do Blanch! E as estátuas ao leme, ao Eça e ao despertar e a tudo! E tudo o que seja arte em Portugal! E tudo! Tudo por causa do Dantas!

Morra o Dantas, morra! Pim!

Portugal que com todos estes senhores conseguiu a classificação do país mais atrasado da Europa e de todo o Mundo! O país mais selvagem de todas as Áfricas! O exílio dos degredados e dos indiferentes! A África reclusa dos europeus! O entulho das desvantagens e dos sobejos! Portugal inteiro há-de abrir os olhos um dia - se é que a sua cegueira não é incurável e então gritará comigo, a meu lado, a necessidade que Portugal tem de ser qualquer coisa de asseado!

Morra o Dantas! Morra! Pim!

JOSÉ DE ALMADA NEGREIROS POETA D'ORPHEU FUTURISTA
E TUDO 1915

“Manifesto do Sensacionismo”, Fernando Pessoa, PI, pgs. 265-266.

Manifesto:

Toda a arte antiga baseava-se n'um elemento; isto tanto acontece á arte classica, do paganismo, como á arte da Renascença, como á arte romântica.

Só modernissimamente se começou a fazer evoluir a arte para fóra d'este vetusto e rigido molde.

Os gregos e os romanos (e com elles os homens da Renascença, mais esbatidamente) pretendiam dar a sensação que sentiam perante determinado objecto ou assumpto de modo a vincar fortemente a realidade d'esse objecto. Os românticos viram, porém, que a realidade, para nós, não é o objecto, mas sim a nossa sensação d'elle. Curaram mais, porisso, de dar a sensação do que o objecto propriamente dito; longe de se afastarem da Realidade procuraram-na, visto que a sensação do objecto é que é a Realidade verdadeira, e não o objecto concebido como existindo fóra da nossa sensação, visto que fora da nossa sensação não existe nada, poisque para nós a nossa sensação é o critério de existencia. O homem é a medida de todas as cousas; a phrase de Protágoras vale pela verdade, no seu sentido total e abstracto.

A interiorisação produzida pelo christianismo levou os homens a reparar (primeiro inconscientemente) para o facto de que a realidade, o facto real, não é o objecto mas a nossa sensação d'elle, onde elle existe. Fóra d'isso existirá ou não; não o sabemos.

Mas o romantismo viu pouco. O facto é que a Realidade verdadeira é que ha duas cousas – a nossa sensação do objecto e o objecto. Como o objecto não existe fóra da nossa sensação – para nós, pelo menos, e isso é o que nos importa; segue que a realidade verdadeira vem a ser contida nisto: na nossa sensação do objecto e na nossa sensação da nossa sensação.

A arte classica era uma arte de sonhadores e de loucos. A arte romântica, apesar da sua maior intuição da verdade, era uma arte de homens que adolecem para a noção real das cousas, sem estarem ainda adultos de sentidos perante ella.

A realidade, para nós, é a sensação. Outra realidade immediata não pode para nós existir.

A arte, seja ella o que fôr, tem de trabalhar sobre este elemento, que é o unico real que temos. O que é a arte? A tentativa de dar dos objectos – entendendo por objectos, não só as cousas exteriores, mas tambem os nossos pensamentos e construcções espirituaes – uma noção quanto possivel exacta e nitida.

A sensação compõe-se de dois elementos: o objecto e a sensação propriamente dita. Toda a actividade humana consiste na procura do absoluto. A sciencia procura o Objecto absoluto – isto é, o objecto quanto possivel independente da nossa sensação d'elle. A arte procura a Sensação absoluta – isto é, a sensação quanto possivel independente do Objecto. A philosophia (isto é, a Metaphysica) busca a relação absoluta do Sujeito (Sensação) e do Objecto.

Ora a Arte busca a Sensação em absoluto. Mas a sensação, como vimos, compõe-se do Objecto sentido e da Sensação propriamente tal.

Intersecção do Objecto comsigo proprio: cubismo. (Isto é, intersecção dos varios aspectos do mesmo Objecto uns com os outros).

Intersecção do Objecto com as idéas objectivas que suggere: Futurismo.

Intersecção do Objecto com a nossa sensação d'elle: Interseccionismo, propriamente dito; o nosso.

“Não repararam na natureza da arte...”, António Móra, PETCL, pgs. 23-25.

Não repararam na natureza da arte.

Procura a arte imitar a Natureza; mas imitá-la completamente. À obra de arte, porém, dado que é produto do pensamento e não da natureza, falta uma cousa – *a vida*. Por isso a «imitação completa» que da natureza procura o artista tem de encontrar maneira de dar a vida à obra de arte.

É que a arte compõe-se de 3 elementos: 1) imitação, 2) vitalização; 3), (...)

(Copia a arte a Natureza [var.: os fenómenos], e por Natureza aqui se entende tudo, desde os nossos íntimos pensamentos até às árvores e às pedras. Não procura a arte reproduzir, dar a nossa sensação simplesmente; mas dar da nossa sensação aquilo que mais traduza a realidade dela).

A arte deve: 1) dar o objecto ou sentimento tal qual foi sentido; 2) vitalizá-lo para dar a impressão de realidade; 3) coordenar as fórmulas de vitalização empregadas.

– A arte, como a ciência, supõe a eliminação do factor pessoal. Não viram isto os artistas modernos.

A arte difere da ciência – não, como, modernamente se crê, em que a Arte é subjectiva, e a ciência objectiva – mas em que a ciência procura *interpretar* e a arte *criar*.

De aí o conceito moderníssimo da Arte que confunde vitalizar com deformar.

A arte moderna procura *interpretar* o que vê. Ora *interpretar* é o papel da ciência.

A ciência procura *compreender uma cousa por meio das outras*, interpretar uma série de fenómenos por meio de todas as outras séries de fenómenos (que para isso sirvam). A arte procura reproduzir sem interpretar (daí o contraste vulgar entre o génio e a «inteligência fraca» de certos homens superiores).

“Na Grécia a ciência não estava desenvolvida...”, António Móra, PETCL, pgs. 21-23.

Na Grécia a ciência não estava desenvolvida ao ponto de permitir à arte grega toda a expansão que estava latente na lógica dos seus íntimos princípios.

O fim da arte é imitar perfeitamente a Natureza. Este princípio elementar é justo, se não esquecermos que imitar a Natureza não quer dizer copiá-la, mas sim imitar os seus *processos*. Assim a obra de arte deve ter os característicos *de um ser natural, de um animal*; deve ser perfeita, como são, e cada vez mais o vemos quanto mais a ciência progride, os seres naturais; isto é, deve conter quanto seja preciso à expressão do que quer exprimir e mais nada, porque cada organismo, ou cada organismo considerado perfeito, deve ter todos os órgãos de que carece, e nenhum que lhe não seja útil. Assim, reparemos, a ideia de perfeição não é, como Platão, grego decadente, julgava, uma ideia vinda do ideal; a ideia de perfeição

nasce da contemplação das cousas, da Matéria, e da perfeição que a Natureza põe nos seres que produz, em que cada órgão, tecido, parte ou elemento existe para o Todo a que pertence, em relação ao todo a que pertence, *pelo* Todo a que pertence. Assim deve ser a obra de arte. O passo discutido de Aristóteles, de que a obra de arte é comparável a um animal, deve sem dúvida ter este sentido.

Demais sabe, e contra seu agrado, o criador de arte que a sua obra qualquer não pode ter a perfeição da Natureza, de um ser dos que a Natureza produz. Ele, porém, busca aproximar-se o mais possível. O mito de Pigmalião e Galateia mostra que o grego compreendeu a dor de a arte nunca poder chegar à vida, por não poder criar a vida verdadeiramente. O conceito, em aparência inferior, dos deuses pagãos semelhantes aos homens, é, em verdade, superior ao conceito platónico e depois cristão, mas já antes vindo de civilizações inferiores e orientais, de que Deus o criador é uma entidade abstracta. O politeísmo helénico é o reconhecimento de que os seres são semelhantes a obras de arte, de que toda a criação é do mesmo género, e só a diferença enorme que vai de homens para deuses marca a diferença enorme que vai de só poder criar morte e poder criar vida. No fundo, ambos os fenómenos são erros, ingenuidades, como todos os fenómenos religiosos; mas o politeísmo grego é um avanço sobre o grosseiro espiritualismo, idealismo, transcendentalismo, ocultismo, dos índios e dos judeus, que Platão, na hora de decadência da Grécia, havia de reconstituir desnacionalizadamente aliás. Platão foi um dos grandes inimigos da Grécia. Aristóteles não pôde destruir o mal que ele fez. No próprio peripatético há laivos da corrupção espiritualista e idealista do que, afinal, foi seu mestre. Sócrates foi, na verdade, o chefe dos sofistas; na verdade foi inimigo da Pátria.

Como é que a ideia de Perfeição podia vir do Ideal se esse Ideal é da matéria informe do espírito, se esse Ideal a si próprio se não pode definir? Como é que ela seria uma ideia vinda do Ideal se a Grécia foi pátria da ideia de perfeição, e, ao mesmo tempo, o país materialista e atento às cousas por excelência?

“O Desconhecido”, Fernando Pessoa (1915?), TF, vol. I, pgs. 44-46.

Tudo é ilusão.

A ilusão do pensamento, a do sentimento, a da vontade.

Tudo é criação, e toda a criação é ilusão. Criar é mentir.

Para pensar o não-ser criamo-lo, passa a ser uma coisa.

Todos os que pensam ocultistamente *criam* em absoluto todo um sistema do Universo, que fica sendo real. Ainda que se contradigam: há vários sistemas do universo, todos eles reais.

Nós próprios, porque existimos, somos criações também, portanto ilusões. Mas somos criações de quem? Do Deus que nós-próprios criámos? Como se o criámos nós, e lhe somos portanto *anteriores*? Isso é supondo real o *tempo*, que é outra criação nossa. Tudo é um amontoado de ilusões.

Aquilo a que chamamos verdade é aquilo a que também chamamos o ser. Verdadeiro é o que é. Mas o que é é ilusão. Por isso a verdade é a ilusão, é uma ilusão.

A que abismo vamos ter?

Quanto mais forte o pensamento, o sentimento, a vontade, maior o poder criador.

O que a ocultistas é verificável é falso. Há imortalidade, mesmo eternidade da alma, mas isto é falso. Há um Deus eterno, criador do céu e da terra, e isto é falso. Ser é não-ser.

Nunca podemos deixar de criar, por isso nunca podemos deixar de mentir.

A própria ilusão é uma ilusão.

O que nós não sentimos não existe. O que nós sentimos (...)

Só há uma coisa que não pode ser ilusão, porque ela não é criada: é a *consciência*. Uma só coisa escapa a toda a crítica – a consciência. A consciência não cria, nem é um conceito nosso, porque a não podemos pensar nem como sendo, nem como não-sendo. Pensar, sentir, querer, são ilusões; mas ter consciência não é uma ilusão.

A verdade é da consciência *para* lá. «Deus» é a consciência da consciência, coisa que não podemos pensar.

A consciência não é concreta nem abstracta, não é um ser nem não-ser.

Na proporção em que a consciência é uma ideia nessa é falsa.

Existem realmente Deus, céu, anjos, almas imortais e eternas. E contudo nada disso é verdade. Existe e dura eternamente, *mas é falso*.

O niilismo transcendental...

Temos todos a noção de que há qualquer coisa: isso é falso. Não há; não há nem não há. A própria consciência não existe, mas é a única verdade.

Não haverá graus na ilusão? Quanto mais criadora uma coisa é mais ilusória. Partindo do nosso espírito, vemos quais as maiores ilusões...

“O Espírito é a Relação Pura”, Fernando Pessoa, TF, vol. II, pg. 197.

O Espírito é a Relação Pura; não existe senão em relação ao Objecto. Assim quando dizemos «inconsciência» entendemos uma consciência sem objecto nesse momento. De tal modo a noção de relação a um objecto é parte, não da Consciência Pura mas do Espírito que vive e conhece.

Como, porém, o Espírito se prova ou se conhece como Objecto, segue há [*sic*] 2 espécies de Objectos – o Absoluto e o Relativo, sendo este o Espírito. O Absoluto, a Realidade é o que chamamos o Mundo Exterior. O Relativo é o Espírito, a Consciência Relativa; ora isto, ao dar-se como Objecto, necessariamente se dá como de natureza oposta à Realidade, porque, se assim se não desse, não era o Espírito que se concebia a si próprio, não a simples consciência que concebia a Realidade.

Esta Consciência relativa, ao tomar conhecimento de si mesma, pensa-se como, ao mesmo tempo que consciente de si, consciente da Realidade. A Consciência da Realidade se chama sensação; a de si Pensamento. Como a Realidade é puramente, a *sensação* dá a verdadeira Realidade, salvo uma definição lógica -se o não for, haverá ilusão ou alucinação; como porém o Espírito é só em Relação à Realidade, não existindo puramente, o *Pensamento* não dá a Realidade, porém só uma *relação com a Realidade*.

(*A Verdade é a concordância da noção com a Realidade; a certeza a concordância do pensamento com a sensação*).

As ideias abstractas.

Podemos nós conceber o abstracto sem ter uma sensação dele?

“O movimento sensacionista e a guerra”, Fernando Pessoa, PI, pgs. 263-264.

Os efeitos da guerra sobre a literatura dependem em parte das consequências políticas da guerra. A determinação d'esses efeitos depende, portanto, da determinação – por enquanto muito difícil, sobretudo nos seus detalhes que para o caso muito importam – d'estas consequências. Ha efeitos literários, porém, que a guerra produzirá simplesmente como guerra, independentemente dos seus resultados políticos, só pela perturbação da sua prolongada presença. Não é difícil determinar esses efeitos, que são de trez ordens.

A literatura das creaturas inferiores – dos Georges Ohnet, dos Anatole France, dos Edmond Rostand – soffrerá uma grande transformação. Essa pobre gente, que, no longo e injusto periodo de paz entre a guerra de 70 e hoje, se applicou a ter attitudes superiores, sem que para isso houvesse nascido, passará a interessar-se mais pelas grandes realidades da vida, que a guerra, presença quotidiana da Morte, deixará bem lembradas. Elles tornar-se-hão ao mesmo tempo mais humanos e mais modestos. Abandonarão a difficil tarefa de ter opiniões, mesmo alheias, e sentimentos estheticos, mesmo proprios; passarão a ter uma orientação psychica plebeiramente commedida, como convém a gente que escreve para o chamado «grande publico» (deputados, costureiras e membros das Sociedades nacionaes de bellas-artes). E assim este genero de sapateiros, que hoje tocam o rabcão da arte para os ouvidos da estupidez cosmopolita, passará a trabalhar no unico sentido que Deus lhes permittiu – o folhetim patriotico ou amoroso, mais quotidiano do que nunca.

A literatura dos novos românticos (futuristas e cubistas) desaparecerá por completo, dada a necessidade de reconstruir as cidades e as pontes.

O campo da literatura superior (cuidadosa e esotericamente vedado aos olhares do público) ficará definitivamente entregue à grande geração que completará a céu e estrelas a obra doentia iniciada pelos simbolistas. A grande arte futura levará ao seu luminoso extremo a atitude decadente que cultivara com escrupulo. Essa arte será toda de desdém pelo povo, de aversão pelos velhos temas do amor, da glória e da vida, de indiferença pela pátria, pela religião, pela humanidade, por todas as coisas com que a sinceridade dos ignobes se preocupa. Será o anarchismo dos superiores, sem explicação, sem utilidade e sem desculpa. Orgulha-me constatar que alguns raios d'essa luz futura tocam já, com seu fulgor mortiço, o pendão do MOVIMENTO SENSACIONISTA, que, revelado primeiro através de «Orpheu», de dia para dia conta em Portugal, seu país de origem, um número maior de adherentes.

FERNANDO PESSOA Sensacionista

“O que quer Orpheu?”, Fernando Pessoa, (1915?), PIA, pgs. 113-114.

– O que quer *Orpheu*?

– Criar uma arte cosmopolita no tempo e no espaço. A nossa época é aquela em que todos os países, mais materialmente do que nunca, e pela primeira vez intelectualmente, existem todos dentro de cada um, em que a Ásia, a América, a África e a Oceânia são a Europa, e existem todos na Europa. Basta qualquer país europeu – mesmo aquele país de Alcântara – para ter ali toda a terra em comprimido. E se chamo a isto *europeu*, e não americano, por exemplo, é que é a Europa, e não a América, a *fons et origo* deste tipo civilizacional, a região civilizada que dá o *tipo e a direcção* a todo o mundo. Por isso, a verdadeira arte tem de ser maximamente desnacionalizada – acumular dentro de si todas as partes do mundo. Só assim será tipicamente moderna. Que a nossa arte seja uma onde a dolência e o misticismo asiático, o primitivismo africano, o cosmopolitismo das Américas, o exotismo ultra da Oceânia e o maquinismo decadente da Europa se fundam, se cruzem, se interseccionem. E, feita esta fusão espontaneamente, resultará uma a todas-as-artes, uma inspiração espontaneamente complexa...

“Orpheu e as escolas”, Fernando Pessoa, PI, pg. 262-263.

Os Directores do ORPHEU julgam conveniente, para que se evitem erros futuros e más interpretações, esclarecer, com respeito à arte e formas de arte que nessa revista foram praticadas, o seguinte:

(1) O termo futurista», que designa uma escola litteraria e artística possivelmente legitima, mas, em todo o caso, com normas estreitas e perfeitamente definidas, não é applicavel ao conjuncto dos artistas de ORPHEU nem, até, a qualquer d'elles individualmente, resalvado o caso do pintor Guilherme de Santa Rita, e lamentaveis episodios de José de Almada-Negreiros.

(2) Os termos «sensacionista» e «interseccionista», que, com maior razão, se applicaram aos artistas de ORPHEU, também não tem cabimento. Sensacionista é só Alvaro de Campos; interseccionista foi só Fernando Pessoa, e em uma só collaboração – a «Chuva Obliqua» em ORPHEU 2.

(3) O termo «modernista», que por vezes também se applicou aos artistas de ORPHEU, não lhes pode também ser applicado, porisso que não tem significação nenhuma, a não ser para designar - porque assim se designou - a nova escola pragmatista e exegetica dos Evangelhos, nascida a dentro da Igreja Catholica, e condemnada pelo Papa, por excessivamente tendente a procurar a verdade.

(4) Os artistas de ORPHEU pertencem cada um à escola da sua individualidade propria, não lhes cabendo portanto, em resumo do que acima se disse, designação alguma collectiva. As designações collectivas só pertencem aos syndicatos, aos agrupamentos com uma idéa só (que é sempre nenhuma) e a outras modalidades do instinto gregario, vulgar e natural nos cavallos e nos carneiros.

(5) Os colaboradores de ORPHEU foram os seguintes: Mario de Sá-Carneiro, etc.

NOTA – Como não é possível que dois indivíduos de inteligência e personalidade estejam de acordo, por isso que cada um d'elles é um, os directores de ORPHEU assignam ambos esta declaração conjuncta com a declaração de «vencidos».

“Os três princípios do Sensacionismo”, Fernando Pessoa (1915/1916), PI, pgs. 266-267.

1. A sensação como realidade essencial.
2. A arte é personalização da sensação, isto é, a substracção [*sic*] da sensação é ser em comum com as outras.
3. 1ª regra: sentir tudo de todas as maneiras. Abolir o dogma da personalidade: cada um de nós deve ser muitos. A arte é aspiração do individuo a ser o universo. O universo é uma cousa imaginada: a obra de arte é um producto de imaginação. A obra de arte accrescenta ao universo a quarta dimensão de superfluo. (?????)
4. 2ª regra: abolir o dogma da objectividade. A obra de arte é uma tentativa de provar que o universo não é real.
5. 3ª regra: abolir o dogma da dynamicidade. A obra de arte visa a fixar o que só aparentemente é passageiro.
6. São estes os tres principios do Sensacionismo considerado apenas como arte.
7. Considerado como metaphysica, o Sensacionismo visa a não comprehender o universo. A realidade é a incomprehensibilidade das cousas. Comprehendel-as é não comprehendel-as.

“Paganismo Superior”, Fernando Pessoa (1915?), TF, vol. II, pgs. 94-96.

O fenómeno chamado cristianismo derivou da junção de três tendências inteiramente diversas e que só a circunstância exteriormente unificadora de existirem adentro do Império Romano conseguiu jungir em uma só.

- (1) A interiorização do paganismo, isto é, a espiritualização do helenismo;
- (2) A emergência extra-judaica do monoteísmo judeu;
- (3) A influência cosmopolita do império romano.

(1) O paganismo helénico tem duas feições: a exotérica, que é a do mito popular e admite os deuses, objectivista, patente, consoante o são todas as manifestações populares, e, sobretudo, todas as manifestações do espírito grego; e a esotérica, que o heleno aprendia apenas nos mistérios, a parte oculta do paganismo, ligada intimamente – mais mesmo que a parte aparente e normal – aos velhos cultos e sacerdotios do Egipto e do Oriente indefinido.

Em Pitágoras emerge, afirma-se em Platão, este esoterismo pagão. Porque emerge? Porque o espírito dá filosofia pagã começou da limitação objectivista. Desceu às cavernas das iniciações. Abriu portas insuspeitas no mistério da alma humana.

O adocimento do espirito objectivo.

O sincretismo helénico, o carácter sintético do paganismo devia complicar-se. Tendo começado por admitir todos os deuses, devia, interiorizando-se, acabar por admitir todas as ideias de deuses.

Assim, (...), no seu paganismo fundamental, o cristianismo é um paganismo de três dimensões, não só externo mas também interno; não só admissor dos deuses de todas as crenças, mas aperfeiçoador de todas as crenças.

É isto o paganismo superior.

(2) O judaísmo, ao mesmo tempo que põe a força fixadora, põe a força desvirtuada de Cristo. Na sua essência útil e vital, o cristianismo é um paganismo interiorizado, um paganismo completo, um politeísmo de dentro.

Mas, com a outra alma, o altropsiquismo dos cultos orientais, o psiquismo superior foi buscar o monoteísmo judaico, mortal para a própria essência do paganismo porque exclusivista e fechado.

Tanto assim que toda a renascença ideativa cristã é uma renascença ao mesmo tempo pagã e platonista. Os dois aspectos acompanham toda a renascença, porque são o mesmo: um é a essência, outro a consequência. Há duas renascenças ideativas adentro do cristianismo: a renascença e o romantismo.

Em ambos o paganismo é evidente e o platonismo também. É que um é a base, outro a sobrebase da força verdadeira do cristianismo.

Na sua essência, o cristianismo é um paganismo esotérico. Na sua desvirtuação, o cristianismo é um judaísmo degenerado, na sua forma exterior *católica*, o cristianismo é *um império romana subjogado*.

A libertação ocultista moderna serviu, provavelmente, os fins de trazer o cristianismo ao seu ponto são: o paganismo esotérico.

Para isso é preciso despir-se do culto judaico, isto é, do seu elemento moral, abolir o humanitarismo de Cristo, (...)

Os Rosacruz, transmissores da velha tradição aristocrática adentro do ocultismo.

“Paganismo Superior – Teoria do Paganismo”, Fernando Pessoa (1915?), TF, vol. II, pgs. 96-101.

O Cristo é a representação simbólica, humanizada, do processo que o paganismo não conta, ou não sabe contar, pelo qual a Realidade passou do Caos e da Noite (Destino) para os Deuses. Entre o Informe, que o duplo mistério da Noite e - do Caos representa, e o Formado, que começa com o primeira deus, há um abismo causal, sobre cuja natureza, de propósito, o sistema pagão se cala. Nos mistérios, porventura, não se calava; e ali se ensinavam aquelas doutrinas que, porque derivam de uma verdade anterior aos deuses, não podem ser ditas na forma exterior que, por natureza, se coaduna com o mundo exterior que os deuses governam.

Entre os deuses e o Cristo há uma diferença. Os deuses são reais, e carnis com a sua carne; existem como nós, mas superiormente; agem como nós, mas completamente; nascem como nós, mas sem o caso (sem crepúsculo) nem imperfeição.

O Cristo, porém, não existe *senão simbolicamente*: é substancialmente simbólico. Os deuses não são mitos nas suas pessoas, são-no, quando muito na nossa indecisão. O Cristo, porém, é um mito *na sua própria realidade*; é real na proporção em que é mito. É só símbolo, mas só símbolo de si-próprio.

É puro sonho, mas puro nada projectado.

Assim, o processo mental, pelo qual compreendemos Cristo, não existe na humanidade. Os próprios deuses, nossos semelhantes maiores, não o entendem. Os deuses são da nossa carne e da nossa alma mas perfeitos; podemos amá-los ou compreendê-los embora não os possamos seguir nem imitar. O Cristo, o Logos, não pode ser compreendido; pertence a uma outra realidade, cujo próprio modo de ser real é diferente do mais abstracto conceito que façamos, da palavra *realidade*.

O Cristo é o intermediário Absoluto, o que é absurdo; o Verbo que não é pronunciado, o que é impossível.

A razão só sobe até aos deuses porque os deuses são racionais; não sobe até ao Logos, porque ali não há razão.

O que paira acima do Logos é Lei, Destino, visto do nível dos homens e dos deuses, cuja raça, como Píndaro disse, é uma só; é outra coisa, vista do nível de Cristo, mas que coisa, não podemos nem atingir, nem compreender que se atinja ou se não atinja, mas «coisa» mesmo, lhe podemos, mesmo por falso recurso, chamar.

O Cristianismo, como o Budismo, são crimes contra a humanidade, porque são crimes contra as leis divinas. São a tentativa, mais que toda sacrílega, de revelar o irrevelável; de trazer para o público o que, de sua natureza, trazido que seja para o público já não é o que é.

É como se houvesse uma jóia ou uma flor, cuja cor maravilhosa só pudesse existir na noite, desaparecendo logo que se estabelecesse a luz, com a qual se veria.

A vulgarização do mistério não se pode fazer, porque, assim como o segredo, dito, deixa de ser segredo, perde a sua virtude mística de segredo; assim os mistérios, revelados, não são revelados. Disse-o bem Tertuliano: revelá-los é destruí-los.

Quando se lê nos livros, tais quais são, dos Rosa Cruz que o sentimento é mais verdadeiro que a razão, supõe o geral dos leitores que se trata do sentimento, como humanamente o sentimos. Mas não é esse o sentimento de que os Encobertos falam. É de uma outra forma de consciência, que não existe, nem em esboço, na alma humana; de que nada em nós pode dar ideia, ou fingir que é sombra.

O mistério do Cristo não pode ser revelado, porque não há na alma humana qualidades para compreender essa revelação.

A «intuição», de que falam os místicos é termo usado apenas para indicar um processo de compreensão que não é a inteligência. Mas não temos qualidades nenhuma a que se chame *intuição*. A palavra é *negativa*, posto que pareça positiva. Assim como vir de *intus*, «dentro», e significar «compreensão vinda de dentro», pode ser *in-tuitio*, o não ver, o não proteger. Tão subtil sentido, duplo, têm às vezes as palavras!

Cada um de nós tem, a sós consigo no seu silêncio de ser um ser, uma personalidade inexprimível, que nenhuma palavra pode dar, nenhum gesto interpreta, que o mais expressivo dos olhares não interpreta, nem inclui o mais [...] dos gestos. Por essa personalidade extra-social, extra-humana mesmo, cada qual é um eterno isolado, crucificado eternamente no seu próprio não-ser-os-outros. A própria essência íntima do sentir é não poder exprimir, salvo em si e só por si, adentro do indivíduo para si mesmo. Só quando chega à inteligência é que o sentimento se exprime. A substância do sentimento é não se exprimir. Todo o gesto pressupõe ainda que sumária, obscura e subconscientemente, a representação mental do gesto – e a «representação mental» é uma ideia, isto é, um fenómeno daquela parte de nós, a que chamamos a Inteligência.

Sentir é existir a sós irremediavelmente. Pensar é existir com os deuses e com a substância visível e harmónica do mundo. Agir é existir com os homens e com a natureza criada.

Agir tem por manifestação o gesto - seja o gesto mesmo ou a palavra ou o «acto». (...)

Na poluição da decadência romana, anda toda a mentira e a confusão, o maior crime de todos, que contra a humanidade se perpetrassem, foi o nela entrarem os acrescentos dos mistérios a que hoje se chama o Cristianismo. Posto em público, o Cristo era ou considerado como real ou como símbolo; mas o vero Cristo não é real nem símbolo, na sua oculta e impossível significação.

Politeísmo e monoteísmo são ambos como verdadeiros, depende do ponto da realidade de onde se olhe para eles. Se do ponto divino e humano, o politeísmo é verdadeiro. Se da altura do abismo, onde se forjara Cristo, o monoteísmo é certo. Porque a mesma realidade que é absolutamente verdadeira como politeísmo de um lado, é absolutamente verdadeiro como monoteísmo, do outro lado.

Todo este mistério fundamental se encontra figurado no pentáculo dito (chamado) de Salomão:

De onde, homens, existências, é como se Cristo não existisse, um homem nada, para além dos Deuses, não o Destino abstracto e omnipresente, e um vácuo inexprimível entre eles e o Destino.

A Bíblia [...] uma obra escrita em cifra transcendental.

Os mil absurdos humanos do Cristianismo são a sua razão de ser para consigo, e o justo resultado de se querer trazer aos homens uma coisa que eles não têm maneira de alma para compreender.

Todas as teses do Cristianismo são humanamente incompreensíveis. (Para a humanidade só o paganismo pode ser real, é real.) O livre-arbítrio, a graça, o amor – são expressões cujo sentido, se é que o seu «sentido» se pode chamar um sentido, não tem nada que ver com a nossa estrutura mental. De aí as antinomias fundamentais da [...] Cristã e da razão humana. O livre-arbítrio é impensável, mas não é o que se entende, ou se pode entender. Por «livre arbítrio» só se pode entender um absurdo; ele, porém, não é absurdo, pertence a um género de realidade em que o absurdo não aparece como conceito, e, assim, a razão não tem existência real; como, no nosso mundo racional, esses conceitos do Outro Mundo, são nocturnos e da *mão esquerda*.

No ocultismo dos índios o Mestre, a que os discípulos procuram, é a *própria substância monádica* do discípulo. «Eu próprio sou o cantor», diz-se no poema sagrado. Só há a procurar o que já se encontrou.

Os conceitos expostos no ocultismo pertencem a um sistema de Realidade diferente da nossa. O que é bem aí (para assim falar) é mal para nós; o que é mal aí é o nosso bem.

O que é aí real é irreal para nós; a nossa ilusão, a nossa mentira essencial, o nosso sonho é que é aí a verdade. São dois «mundos» opostos – o esquerdo e o direito. Um é o invisível do outro, conforme de onde se olhar. (...)

Façamos silêncio sobre o impenetrável e o irracional. Desçamos mostrando o véu que não erguemos nunca.

“Para o índio a obra de arte não é ainda uma cousa”, António Móra, PETCL, pg. 132.

Para o índio a obra de arte não é ainda *uma cousa*, uma cousa que ele veja existir independentemente da emoção que a produziu. O grego tem já isso. Nasceu nele o senso artístico, ou crítico pròpriamente, de ver a obra de arte *como cousa*, no espaço, fora da relação com a emoção que, a produziu.

O grego reparou nisto – que uma obra de arte é uma realidade exterior, uma realidade exterior, porém, que pertence a determinada categoria – à das cousas exteriores produzidas, fabricadas, pelo Homem. Daqui fatalmente um conceito do artista como sendo *um operário*.

“Quando Descartes diz que a nossa inteligência...”, Fernando Pessoa (1915?), TF, vol.II, pg. 196.

Quando Descartes diz que a nossa inteligência é finita mas a vontade infinita, quer realmente dizer que não podemos *conceber o* que quisermos, visto a inteligência *ter leis*, portanto limitações, mas podemos *imaginar o* que quisermos. [...]

1. Consciência vaga.
2. C[onscienci]a vaga do existir (S).
3. C[onscienci]a vaga de um exterior e do existir (P e S).
4. C[onscienci]a da reacção contra o exterior.

A vontade pode ser inconsciente; não podem sê-lo nem o sen[timen]to nem o pensamento, nunca. Não penso nem sinto inconscientemente, mas [...] sem consciência.

“Quanto ao caso de Nietzsche...”, Fernando Pessoa (1915?), TF, vol. I, pgs. 135-136.

«Quanto ao caso de Nietzsche, acho que v. tem razão – a razão que, em qualquer coisa, se pode ter.

«O paganismo de Nietzsche é um paganismo de estrangeiro. Há erros constantes de pronúncia na sua interpretação do helenismo. Ainda se aceita que um alemão europeu (isto é, de antes de Bismark) pudesse compreender a Grécia antiga; mas um alemão, isto é, como Nietzsche, um polaco ou checo, ou qualquer coisa sem Europa nem vogais, dificilmente se pode entender a si-mesmo se quiser falar grego com o espírito.

«Nietzsche não foi, como você imagina, o Pascal do paganismo. Foi a falta de Pascal do paganismo. Não pode haver um Pascal do sistema pagão, porque não há sistema pagão; e um Pascal precisa de um sistema de que seja o Pascal. Pascal era um teólogo em verso, que escreveu em prosa. No paganismo não houve teologia, sendo essa a segunda vantagem dele, porque a primeira foi o não poder havê-la.

«De resto, o que em Pascal era uma doença era, ao contrário, também uma doença em Nietzsche. Refiro-me ao estilo inconsequente, e ao pensamento para o adivinharmos. Pascal, porém, sendo francês, não se contradiz, e, sendo católico, não inova e já está claro nos outros; em Nietzsche a contradição de si-próprio é a única coerência fundamental, e a sua verdadeira inovação é o não se poder saber o que foi que ele inovou.

«São inúmeros, em todo o mundo, os discípulos de Nietzsche, havendo alguns deles que leram a obra do mestre.

A maioria aceita de Nietzsche o que está apenas neles, o que, de resto, acontece com todos os discípulos de todos os filósofos. A minoria não compreendeu Nietzsche, e são esses poucos os que seguem fielmente a doutrina dele.

«A única afirmação grande de Nietzsche é que a alegria é mais profunda que a dor, que a alegria quer profunda, profunda eternidade. Como todos os pensamentos culminantes e fecundos dos grandes mestres, isto não significa coisa nenhuma. É por isso que teve tão grande acção nos espíritos: só no vácuo total se pode pôr absolutamente tudo.

«O que você acrescenta sobre os deveres morais podia tornar-se extensivo aos deveres imorais. Chegámos a um ponto da civilização em que há tais exigências de imoralidade que de aqui a pouco toda a gente é decente por falta de espírito de sacrifício.

«Enfim, nada importa a não ser a maneira por que nada importa. Seja ela bela, ou, ao menos, fútil, porque a futilidade tem de comum com a beleza a indiferença à utilidade e à justiça. O resto é absolutamente vida...».

Fernando Pessoa

“Sensacionismo”, Fernando Pessoa (1915/1916), PI, pg. 268.

1. Elementos da sensação:

(a) Os dois elementos *basilares* da sensação são o sujeito e o objecto.

(A metaphysica vê *as relações* do S[ujeito] e do O[bjecto] *atravez* do O[bjecto]. A arte vê-as *atravez* do Sujeito).

(b) Os elementos *reaes* da sensação são: a Consciencia, o Sujeito e o Objecto. Sinto, sinto tal coisa, e sinto que sinto.

(c) Decompondo mais: os elementos *actuaes* da sensação são: o universo; o objecto; a sensação *immediata* do objecto; a *atitude mental* por detraz d'essa sensação *immediata*; a *consciencia* por detraz d'essa *atitude mental*.

1. Sensação do Objecto + idéas (objectivas) associadas á sensação do objecto x idéas subjectivas ass[ociadas] á s[ensação] do o[bjecto] (estado de alma na ocasião) + temperamento da creatura. São estes os quatro elementos componentes da sensação, *vendo-a como subjectiva*, conforme acontece em arte.

– A arte classica *supprimia* os dois elementos intermedios, ou fundia-os, a dois e dois (SO + LO.A.) x (I.S.A. + BT). Era a arte mais adequada a uma representação nitida e universal das cousas – representação, porém, que peccava por falsa.

– A arte da Renascença – neo-classicismo, digamos – transformou a formula classica em (SO + IOA) x ISA x BT

– O Romantismo, e as correntes nadas d'elle, implantaram a fórmula: (SO + IOA + ISA) x BT

– O Sensacionismo procura chegar á formula: SO x IOA x ISA x BT

“Sentir é criar”, Fernando Pessoa (1915/1916), PI, pgs. 270-271.

Sentir é criar. Agir é só destruir. Compreender é apenas illudirmo-nos. Parecendo um facto passivo, sentir é ser activo, porque é ter a consciencia de sentir.

Ter consciencia de sentir é ser um modo de sentir.

O universo objectivo é uma hallucinação simultanea dos sensorios, uma media abstracta entre illusões.

A unica realidade que ha é a palavra realidade não ter sentido (nenhum).

Agir é intrometter-se na illusão geral, perturbar a ordem do Universo.

O dynamico é a paragem do statico. O que se desloca é o que não se desloca. O sujeito é objecto de si-proprio e isto não é verdade.

Vêr uma cousa e imaginar uma cousa visivel são phenomenos idênticos. Apenas os differença a collocação spacial da imagem visualisada. O mundo exterior é uma hallucinação em commum, uma criação-media das imaginações sommadas.

A unica realidade verdadeira é a sensação.

A unica realidade absoluta é a differença entre a sensação e sentir...

1916:

“A arte moderna é aristocrática”, Fernando Pessoa, PETCL, pgs. 161-162.

Que essa arte não é feita para o povo? Naturalmente que o não é - nem ela nem nenhuma arte verdadeira. Toda a arte que fica é feita para as aristocracias, para os escóis, que é o que fica na história das sociedades, porque o povo passa, e o seu mister é passar.

A nossa arte é supremamente aristocrática, ainda, porque uma arte aristocrática se torna necessária neste outono da civilização europeia, em que a democracia avança a tal ponto que, para de qualquer maneira reagir, nos incumbe, a nós artistas, pormos entre a élite e o povo aquela barreira que ele, o povo, nunca poderá transpor - a barreira do requinte emotivo e, da ideação transcendental, da sensação apurada até à subtileza [...]

A nossa civilização corre o risco de ficar submersa como a Grécia (Atenas) sob a extensão da democracia, de cair inteiramente nas mãos dos escravos, ou então de ficar como Roma, não nas mãos de imperadores filhos do acaso e da decadência, mas de grupos financeiros sem pátria, sem lar na intelligência, sem escrúpulos intellectuais e sem causa em Deus. O único antídoto para isto é uma lenta aristocratização. É pela arte que supremamente essa aristocratização pode ser feita.

Raiava, já antes da guerra, no horizonte o triste sinal da plebeização das élites. Bailados, espectáculos e outros desvios semelhantes da arte superior iam tomando vulto. É preciso reagir contra esta corrente.

Depois da guerra, é de crer que aumente o espírito patriótico. Nada mais ignóbil. Reporto-me às palavras sublimes de Goethe quando falou de quão pouco o sentimento patriótico sobe até às paragens de ar puro e raro onde vivem os Superiores. Permita-me que lhe recorde aquele passo das conversações com Eckermann em que o Mestre de Weimar registou essa ideia.

“Alberto Caeiro”, Ricardo Reis (1916?), PIA, pgs. 379-382.

Tão profundo é o seu pressentimento da alma pagã, que os seus poemas, mau grado a sua rítmica irregular, são perfeitamente estatuais. Pareceria, *a priori*, que poemas sem ritmo nem rima deviam não poder [dar] uma impressão de conjuntos perfeitos. Não é isto que acontece com os poemas de Caeiro. Parecem traduções para a linguagem humana de poemas escritos no idioma dos Deuses, que na versão conservam o divino equilíbrio, a divina calma, a unidade sobre-humana de obras de imortais.

Em cada verso reside a despreocupação das nossas cousas passageiras, um curioso e original [var.: estranho e novo] desprezo do transitório, obtido por um ascetismo estético e não moral; à grega antiga, os olhos postos na beleza que não passa e esquecendo em ela o mundo contingente e volúvel.

É, outra vez, verdadeiramente vivo, em carne, o ideal dos gregos da antiga Hélade. Novamente fitam olhos olímpicos o variado espectáculo do mundo. Novamente uma noção ida beleza se forma, que nada tem com a moral, mas que não é formal, como o são todos os pretensos imoralismos modernos, obra eunuca de «estetas» de fingimento – Wildes, Gautiers, e outros assim, que tinham da antiguidade uma noção artificial e mesquinha.

Os numerosos erros em que temos sido educados por o exemplo de gerações passadas fazem com que seja muito difícil uma reformação do paganismo. O homem, que deseja levar os modernos pela mão, outra vez pelo caminho do Olimpo, tem, não só que desviá-los da senda cristã, o que já é difícil, mas também tirá-los daqueles falsos atalhos e cursos desviados por onde os têm conduzido os pretendidos [var.: pretensos] renovadores ou sequazes do velho espírito pagão. Quanto em nossos dias se tem dito sobre o paganismo peca por formal por não atingir, para além das aparências do paganismo, o seu íntimo espírito vivo.

Três foram as interpretações modernas do paganismo; tantos foram os erros sobre o espírito pagão. Primeiro, houve os homens do renascimento italiano, que não viram no paganismo senão o seu amor pela beleza física, e o seu culto pela perfeição formal. Vieram depois, numa degeneração desses, os homens secos e estreitos que constituíram aquilo a que se chama o «espírito clássico» – e estes do paganismo só viram a perfeição formal, o culto da perfeição; esquecendo já, porque de ordinário eram espíritos verdadeiramente cristãos, o culto da beleza em que essoutro assentava, de que ele não era, verdadeiramente, senão uma parte. De aí a seca e estéril legião dos homens que deram, durante longos anos, leis literárias ao mundo. De aí os Petrarcas e [...] De aí a plebe estética dos Boileau, odiosa para sempre. Em seu medíocre [...] francês, tomaram por norma um equilíbrio, uma racionalidade vazia; não cuidando de que, para os antigos, tal equilíbrio, tal medida fora, não uma cousa definida, uma primeira regra da estética, porém um limite, um freio posto à íntima e desordenada exuberância que há em todo o sentimento da beleza. Não viam que a perfeição não é a beleza, senão uma parte dela; que a fronteira não é a nação, mas o que a define como tal.

Não menos estreita e falsa se bem que de outro modo [...] é a ideia moderna do paganismo, que devemos aos esforços mal-empregados de uma seita de artistas que começa com Gautier e achou o seu maior representante [?] na pessoa de Oscar Wilde. Aqui o género de erro é outro.

Um Wilde é, na realidade, tão estreito e seco como um Boileau. Hoje, é difícil vê-lo, mas o futuro longínquo [?] não deixará de notá-lo. Todo o espírito que nasceu pagão o nota imediatamente.

C[aeiro]: os últimos versos: Alguns deles eu, de boa vontade, não publicaria. São de um espírito já enfermo em que sub-repticiamente a individualidade é traída por si mesma [var.: própria].

Um pensamento pensado ao rubro, e depois deixado esfriar na mente até que se lhe possa dar forma e contorno.

Não quero dizer que os gregos pensassem como românticos e executassem como estatuários. Não havia, não podia haver, essa duplicidade no seu espírito. A acção de conceber e de executar era já assim no espírito. O modo de conceber uma obra de arte é já o modo de executá-la.

“Estética”, Fernando Pessoa PETCL, pgs. 121-122.

As três qualidades fundamentais do artista são:

- 1) A originalidade,
- 2) a construtividade, e
- 3) o poder de suspensão.

É vulgar haver confusões que obscurecem de todo o verdadeiro sentido destas palavras, e é absolutamente importante que essas confusões se desfaçam. Elas resultam, em geral, da adopção de um ideal artístico restrito, por via do qual se vicia a interpretação das cousas. Assim, muitos não sabem propriamente distinguir a originalidade da excentricidade; uma caracteriza o génio, outra manifesta o louco. E, no mesmo ponto, o mais frequente é não se saber avaliar bem a originalidade de um autor, por não se saber, em geral, medir o valor das influências que ele recebe, de onde sucede, bastas vezes, o ser dado como plágio o que é legítima influência. Ora a originalidade é de três espécies: a) de pensamento, b) de modo de manifestar esse pensamento, c) de modo de manifestar essa manifestação; temos, portanto, a) originalidade ideativa, b) originalidade formal (...)

Os românticos confundem em geral o poder de construção com o poder de desenvolvimento, o qual, meramente por si, e desprovido da base de construção propriamente dita, não passa de uma mera facilidade retórica sem grande valor, salvo episódico.

Se nesses dois pontos são grandes os erros que se cometem, muito maiores são os que enferma, quase sempre, o conceito geral de «poder de sugestão». Por esse termo desejo exprimir aquilo que no artista permite tornar inteiramente perspicua a sua intenção e a sua emoção. Importa muito – a distinção é de relevo capital – não confundir «poder de sugestão» com «compreensibilidade», como importa não confundir perspicuidade com clareza. Sobre confusões destas assenta o erro que sempre houve, da parte das pessoas de escassa sensibilidade, na crítica aos poetas simbolistas e decadentes – todos aqueles que, no seu pleníssimo direito, foram perspicuos sem serem claros.

“Exílio – a justificação”, Augusto de Santa-Rita, *Exílio*, nº1, pgs. 5-6.

Saudosa do Pomar de Maravilhas que foi e será sempre Portugal, a cuja sombra o Senhor Rey D. Denis, Camões e Bernardim, Chrisfal, Bocage e Tolentino, Anthero, Cesario Verde, Antonio Nobre e tantos outros rouxinões cantaram-sua toáda ensinando ás mães que por sua vez nol-a ensinaram tambem-em praias de Mysterio exilada a nova geração litteraria, atravez d'esta revista, como Christo, disposta a crucificar-se em calvario de Belleza, revindica hoje para si o direito da sua autocracia moral impondo á massa amorpha de um povo de inconscientes emotivos um novo credo, irritante sem querer, por disignio de Fatalidade e predestinação, qual outro menino Deus pregando entre os doutores.

Novo Christo do Ideal, como Elle outr'ora no alto da collina em terras de Arimathêa, ella nos apparece ufana do seu Prestigio, por entre o scepticismo dos phariseus modernos, em parábulas d'oiro apregoando a sua.Biblia nova.

Como Elle, ella revellará o ceu que existe áquem das nossas almas;

Como Elle, ella despertará do seu somno mortal as cousas immortais;

Como Elle, ella manchará de Profano as rósas de tocar e sua mancha, será bem dita por gerações de Amanhã;

Como Elle, ella curará os leprosos da Ignorancia com a fé em seus merecimentos;

Como Elle, ella emprestará a luz magnifica dos seus olhos aos que vivem nas trevas da Inconsciencia;

E como Elle tambem, ella matará a sêde e fome de Belleza com o Milagre do seu Genio.

Ella não virá ser irreverente para com os velhos, antes os respeitará quando honestos e os apreciará quando intelligentes; apenas azorregará sem dó nem piedade os vendilhões do Templo.

Ella poderá vir a ser guerreada mas não vem guerrear. O seu lemma é de Paz, de Amor e de Belleza.

.....

Exílio: – será pois o estandarte da nova Geração.

Exílio: – será a Bandeira a cujo panno um punhado de soldados do Pensamento, gritará a victoria dos seus ideais.

Exílio: – será o panno de Arrás onde o engenho da nossa Arte bordará a bizzarria das suas concepções.
Exílio: – será a barca da Aventura onde a Alma do marinheiro luziada, incarnada no Poeta, regressará da India do seu Sonho, por novos caminhos, á Patria do seu berço.

Exílio: – será finalmente a linda praia em desterro para onde voluntariamente se expatriarão todos os que, independentemente de côr politica, confiam ainda no resurgimento de Portugal pelos novos.

AUGUSTO DE SANTA-RITA.

“Manifesto da Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso”, Almada Negreiros OCTI, pgs. 21-23.

Em Portugal existe uma única opinião sobre Arte e abrange uma tão colossal maioria que receio que ela impere por esmagamento. Essa opinião é a do Exm^o. Sr. Dr. José de Figueiredo (gago do governo). Não é porque este senhor tenha opinião nem que este senhor seja da igualha do resto de Portugal mas o resto de Portugal e este senhor em matéria de opinião são da mesma igualha. Um dia um senhor grisalho disse-me em meia hora os seus conhecimentos sobre Arte. Quando acabou a meia hora descobri que os conhecimentos do senhor grisalho sobre Arte eram os mesmos que o Exm^o. Sr. Dr. José de Figueiredo usava para me pedir um tostão². Pensa o leitor que faço a anedota? Antes fosse: Mas a verdade é que estou muito triste com esta fúria de incompetência com que Portugal participa na Guerra Europeia. E que horror, caros compatriotas, deduzir experimentalmente que de todas as nossas Conquistas e Descobertas apenas tenha sobrevivido a Imbecilidade. E daqui a indiferença espartilhada da familia portuguesa a convalescer à beira-mar.

Algumas das raras energias mal comportadas que ainda assomam à tona d'água pertencem alucinadamente a séculos que já não existem e quando Um Português, genialmente do século XX, desce da Europa, condoído da pátria entrevada, para lhe dar o Parto da sua Inteligência, a indiferença espartilhada da familia portuguesa ainda não deslacha as mãos de cima da barriga. Pois, senhores, a Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso na Liga Naval de Lisboa é o documento conciso da Raça Portuguesa no século XX.

A Raça Portuguesa não precisa de reabilitar-se, como pretendem pensar os tradicionalistas desprevenidos; precisa é de nascer pró século em que vive a Terra. A Descoberta do Caminho Marítimo prà India já não nos pertence porque não participamos deste feito fisicamente e mais do que a Portugal este feito pertence ao século XV.

Nós, os futuristas, não sabemos história só conhecemos da Vida que passa por Nós. Eles têm a Cultura. Nós temos a experiência – e não trocamos!

Mais do que isto ainda Amadeo de Souza-Cardoso pertence à Guarda Avançada na *maior das lutas* que é o Pensamento Universal.

Amadeo de Souza-Cardoso é a primeira descoberta de Portugal na Europa no século XX. O limite da descoberta é infinito porque o sentido da Descoberta muda de substância e cresce em interesse – por isso que a Descoberta do Caminho Marítimo prà India é menos importante que a Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso na Liga Naval de Lisboa.

Felizmente pra ti, leitor, que eu não sou crítico, razão porque te não chateio com elucidações da Arte de que estás tão longinquamente desprevenido; mas amanhã, quando souberes que o valor de Amadeo de Souza-Cardoso é o que eu te digo aqui, terás remorsos de o não teres sabido ontem. Portanto, começa já hoje, vai à Exposição na Liga Naval de Lisboa, tapa os ouvidos, deixa correr os olhos e diz lá que a Vida não é assim?

² Rectifico: O Exm^o. Sr. Dr. José de Figueiredo veio substituir no original um Exm^o. Senhor que tem por hábito pedir-me tostões.

Não esperes, porém, que os quadros venham ter contigo, não! Eles têm um prego atrás a prendê-los. Tu é que irás ter com eles. Isto leva 30 dias, dois meses, um ano mas, se tem prazo, vale a pena seres persistente porque depois saberás também onde está a Felicidade.

Lisboa, 12 de Dezembro de 1916.

José de Almada Negreiros

“Modernas correntes na literatura portuguesa”, Álvaro de Campos (1916?), PIA, pgs. 125-126.

Em todas as épocas e em todos os países debatem-se, uma contra a outra, duas correntes, uma nacional e outra cosmopolita. Talvez fosse mais justo chamar à primeira não já nacional mas tradicionalista, porquanto, em países onde não esteja ainda estabelecida uma corrente nacional, isto é, onde ainda não se saiba o que é um sentimento nacional, esta corrente vira-se para um passado qualquer – o clássico, por exemplo. Assim, no tempo da Rainha Isabel em Inglaterra, a corrente clássica representada por Ben Jonson é que é tradicionalista porque se vira para os ideais artísticos de Grécia e Roma; a corrente representada por Shakespeare é a cosmopolita porque se entrega a si própria, e como entregar-se a si própria é entregar-se às influências do momento, e como as influências profundas do momento são comuns a todas as nações (mais ou menos) nesse tempo, segue que essa corrente é fatalmente o que se pode chamar cosmopolita.

Em Portugal hoje debatem-se duas correntes, antes não se debatem por enquanto, mas em todo o caso a sua existência é antagónica.

Uma é a da *Renascença Portuguesa*, a outra é dupla, é realmente duas correntes. Divide-se no sensacionismo, de que é chefe o sr. Alberto Caeiro, e no paúlismo, cujo representante principal é o sr. Fernando Pessoa. Ambas estas correntes são antagónicas àquela que é formada pela *Renascença Portuguesa*. Ambas são cosmopolitas, porquanto cada qual parte de uma das duas grandes correntes europeias actuais. O sensacionismo prende-se à atitude enérgica, vibrante, cheia de admiração pela Vida, pela Matéria e pela Força, que tem lá fora representantes com Verhaeren, Marinetti, a Condessa de Noailles e Kipling (tantos géneros diferentes dentro da mesma corrente!); o paúlismo pertence à corrente cuja primeira manifestação nítida foi o simbolismo. Ambas estas correntes têm entre nós este igual característico em relação ao seu ponto de partida e que é para nos orgulharmos de que são avanços enormes nas correntes em que se integram. O sensacionismo é um grande progresso sobre tudo quanto lá fora na mesma orientação se faz. O paúlismo é um enorme progresso sobre todo o simbolismo e neo-simbolismo de lá fora.

“Movimento sensacionista”, Fernando Pessoa, *Exílio* nº1, pgs. 46-48.

Elogio da Paisagem, sonetos de PEDRO DE MENEZES.
Lisboa, Livraria Brasileira, ig15.

As tres princezas mortas num palacio em ruinas, poemas de João Cabral do Nascimento, Lisboa, 1916.

Apesar de a sua tarefa ser a da reconstrução da literatura e da mentalidade nacionaes, o Movimento Sensacionista vae dia a dia colhendo força, rasgando caminho, florindo em novos adeptos e sensibilidades acordadas.

Desde a data, gloriosa para as nossas letras, em que, com a publicação de «Orpheu», um oasis se abriu no deserto da intelligencia nacional, os Espiritos, a quem Deus concedeu que com a sua sensibilidade espontanea iniciassem o Sensacionismo, vêem, com patriotico agrado, de todos os solos do paiz, de todos os estratos da cultura, brotar poetas da prosa e do verso, que, levemente uns, vincadamente outros, alguns com consciencia, outros como que *malgré eux*, veem adherir de inspiração aos principios que constituem a attitude sensacionista. Por toda a parte a sociedade occultamente constituida pelas intelligencias portuguezas vae sendo ensopada em Sensacionismo. Na mocidade que começa a escrever-se, os poucos, que mostram esperanças de dar fructo intellectual, não florescem senão a dentro do Sensacionismo. Ninguem hoje, entre os escolares que se prezam, admira ou imita os nossos classicos ou os classicos dos nossos jornalistas.

Tudo isto representa – outro sentido não pode ter – uma instancia da Hora da Raça, que, sentindo a necessidade de realizar Cosmopolis em si, se vira para o unico nucleo de artistas que, além de darem ao seu instincto de Chefes a garantia primaria de serem quasi todos homens de genio, que tomaram de nascença nas mãos o pendão da Raça (ha tanto tempo bolorejando no tumulto de Camões, de Garrett ou de outros bric-à-brac), representam, manifestamente, uma pleiade luzida que nas suas obras enfeixa, com o maximo utilisavel do sentimento portuguez, o maximo aproveitavel nas actuaes correntes europeas.

O Sensacionismo surgiu, pois, como primeira manifestação de um Portugal-Europa, como a unica «grande arte» literaria que em Pottugal se tem revelado, livre da estreiteza chronica que tem prendido no seu leito de Procrustes todos os nossos impulsos estheticos, desde a tistica espiritualidade que subjaz o pseudo-petrarchismo dos tristes poetas da nossa Renascença, até á secca commotividade em torno á qual nucleou o neo-huguisimo (grande embora) do actual chefe honorario da intellectualidade portugueza.

Synthetico assim, o Sensacionismo triumphou. Primeiro pelo escandalo, que outro não podia ser o triumpho entre os feirantes que ergueram barracas no terreno desoccupado da nossa critica O nosso meio jornalístico e «literario», acostumado ou a ser latoeiramente estrangeiro, ou a ser nacional no nivel da Praça da Figueira, deu a «Orpheu» a unica honra que em taes almas cabia conferir – a da sua invertebradamente espontanea, surprehendentemente sincera aversão. Assim, no que factu publico, se *lançou* o Sensacionismo. A unica propaganda que se fez foi não se fazer propaganda nenhuma. Gratis lhe fez esse frete a amabilidade involuntaria dos criticos.

Depois, seguro e certo como uma maré que sobe, começou o triumpho nos espiritos. De alma a alma, dass aproveitaveis, o Sensacionismo correu. Chegou, viram-o, e venceu. E este muito é o pouco que são todos os principios. Hoje é já uma victoria; amanhã será uma nacionalidade.

Servem estas palavras de introdução á breve critica, que vamos fazer, das duas plaquettes sensacionistas, cujos titulos encimam este artigo.

A breve e magistral colheita de sonetos, que o sr. Pedro de Menezes fez para o seu publico, marca bem a individualidade definida, que elle tem a dentro do Sensacionismo. A exhuberancia abstracto-concreta das imagens, a riqueza de suggestão na associação d'ellas, a profunda intuição metaphysica que socleia tanto os versos culminantes dos sonetos d'esta plaquette, como, bastas vezes, a direcção animica de certos sonetos integralmente - tantas, são algumas das razões que um espirito esclarecido e europeu encontra para admirar e amar o *Elogio da Paisagem*. Como esta critica não é feita para analphabetos, é inutil esmiuçal-a mais e fazer transcripções que, no lance, nada adeantariam. Basta que se aponte como são bellos - acima dos outros, que são todos bellos - os sonetos III (I.º), V, XIII (I.º) e, mais do que todos, o assombroso *Horas Mortas*, que não conseguimos não transcrever:

Princesas a passar nos olhos meus.
Hora-curvas de dedos mais esguios.
Rios sem outra margem. Sempre rios...
Pontes até ao meio e o resto Deus...

A Hora em que o luar perde os sentidos.
A Hora em que a Paisagem veste seda
E os rios são as caudas dos vestidos
Que se arrastam de noite na alameda.

Sombras de Inês depois de ser rainha,
– Pedro, o Silêncio, junto dêle as tinha...
Velhinhas assentadas à lareira...

Todas as pontes iam dar a Deus...
Passei-as todas p'ra atingir os céus
E a minha Alma era sempre a derradeira.

Convém não omitir que o sr. Pedro de Menezes junta ás suas grandes qualidades dois defeitos, que, não chegando a empana-as, certo é que não deixam que ellas tenham o relevo a que teem jus. O primeiro defeito é uma certa deficiencia - por vezes accentuadamente notavel - de musicalidade, de suggestão puramente syllabica, de seducção rhythmica pura. Os seus versos teem, frequentemente, elementos de dureza e rectilineidade. No proprio grande soneto, que se citou, semelhante jaça é flagrante.

O seu outro defeito é menos frequente e, onde está, é, em geral, menos sensível. É que *por vezes* o poeta esquece as leis, não só exotericas, mas esotericas tambem, da associação de ideas desconexas, e juxtapõe imagens que, sendo; quasi sempre, cada uma d'ellas bella, não se fundem em belleza, não se synthetisam suggestivamente no espirito. E é n'estes raros pontos que a fraqueza rhythmica, associando-se a ess'outra falha, consegue que a belleza escasseie no effeito poetico que resulta. O proprio soneto *Horas Mortas*, com ser grande, não deixa de permittir que nelle se colha o exemplo que é bom não sonegar.

Repare-se no primeiro terceto, evoque-se bem a suggestão imaginativa que elle impõe, e mida-se depois como essa intromissão figuras historicas (por poeticas que se possam crêr) nesta successão de imagens ou indefinidas ou abstractas põe um solavanco inesperado no estado de sonho que o soneto provoca. O erro psychologico culmina na juxtaposição «Pedro, o Silencio», que é estheticamente invisualisavel.

Os elementos componentes da inspiração sensacionista estão ainda inharmonicos e inindividualizados na, aliás interessantissima, pequena obra do sr. Cabral do Nascimento. É singular que o defeito capital d' esta plaquette é precisamente aquelle que ultimo apontámos na do sr. Pedro de Menezes. Aqui, porém, visto que o author, embora de verdade um poeta, seja ainda um principiante, o defeito tem um relevo muito maior, constitue, mesmo, o peccado original do livro.

Fóra isso, e aquella ligeira e indefinivel incerteza que ha em todos os primeiros passos, physicos como psychicos, e que desaparece com o haver segundos, a obra de que se trata revela que quem a escreveu tem qualidades de imaginação e de intelligencia que podem fazer d'elle um poeta inadjectivavel. Procure o sr. Cabral do Nascimento ter sempre este factio tão presente, que não saiba que o tem presente - que uma obra de arte, por dispersa que seja a sua realisação detalhada, deve ser sempre uma cousa una e organica, em que cada parte é essencial tanto ao todo, como ás outras que lhe são annexas, e em que o todo existe syntheticamente em cada uma das partes, e na ligação d'essas partes umas ás outras. Compreenda isto até á inconsciencia. Sinta isto até não o sentir. E, sentido e comprehendido isto até com o corpo, despreze todo o resto. Salte por cima de todas as logicas. Rasgue e queime todas as grammaticas. Reduza a pó todas as coherencias, todas as decencias, e todas as convicções. Feita sua aquella, a unica regra de arte, pode desvairar á vontade, que nunca desvairara; pode exceder-se, que nunca poderá exceder-se; pode dar ao seu espirito todas ás liberdades, que elle nunca tomará a de o tornar um mau poeta.

O resto é a literatura portugueza.

Fernando Pessoa
Sensacionista.

“Não conhecemos senão as nossas sensações”, Fernando Pessoa, TF, vol. II, pgs. 181-182.

1. Não conhecemos senão as nossas sensações. O universo é pois um simples conceito nosso.
2. O universo porém - ao contrário de e em contraste com, as nossas fantasias e os nossos sonhos - revela, ao ser examinado, que tem uma ordem, que é regido por regras sem excepção a que chamamos leis.
3. Aparte isso, o universo, ou grande parte dele, é um «conceito» comum a todos os que são constituídos como nós: isto é, é um conceito do espirito humano.

4. O universo é considerado objectivo, real – por isso e pela própria constituição dos nossos sentidos.
5. Como objectivo, o universo é pois o conceito de um espírito infinito, único que pode sonhar de modo a criar. O universo é o sonho de um sonhador infinito e onnipotente.
6. Como cada um de nós, ao vê-lo, ouvi-lo, etc., cria o universo, esse espírito infinito existe em todos nós.
7. Como cada um de nós é parte do universo, esse espírito infinito, ao mesmo tempo que existe em nós, cria-nos a nós. Somos distintos e indistintos dele.
8. *A Causa imanente*, como é infinita, tem que, ao criar, criar infinitamente. Em si mesma é infinita como uma, extra-numericamente; nos seres é infinita como inúmera, numericamente. Num caso é o indivisível, no outro infinitamente divisível. *As* almas são pois em número infinito.
9. Tudo o que é criado é infinito, pois a Causa Infinita não pode criar senão infinito. Por isso tudo material, se tudo de natureza oposta à Causa Infinita, é infinitamente divisível e multiplicável (eternidade do tempo, infinidade do espaço). Só pode criar finitos em número infinito. Por isso tudo espiritual, isto é, não-espacial, como é da natureza da Causa, é indivisível. É portanto imortal.

“O Regresso dos deuses: Estética”, Fernando Pessoa PETCL, pgs. 18-21.

Objectar-se-á, sem dúvida, que, havendo sentimentos que são vagos, sentimentos que são confusos, impulsos do ânimo (espírito) que, de confundidos com outros, se nos não apresentam claros, é abusivo exigir do artista que os delineie como nítidos, como qualquer cousa que eles não são.

A resposta a esta observação stá na pergunta, se esses stados do ânimo são legitimamente representáveis em arte? O artista subjectivo parte do princípio que o fim da sua arte é exprimir as suas próprias emoções. Critério é esse que o artista objectivo não aceita, e com razão absoluta o não aceita, porque a arte objectiva é que é a arte, por isso que é uma cousa realizada, que passa para fora do artista, e não fica nele, como a emoção que a produz.

De feito, perguntemos, porque é um pensamento confuso, porque é um sentimento vago, por que razão não se apresenta nítido um impulso volitivo? Para todos a razão é uma: é que o pensamento se não pôs em contacto com a realidade, é que o sentimento se não comparou com a sua realização, é que a vontade se não mediu com o exterior.

Uma obra de arte é um objecto exterior; obedece portanto às leis a que stão subordinados os objectos exteriores, no que objectos exteriores.

O artista não exprime as suas emoções. O seu mister não é esse. Exprime, das suas emoções, aquelas que são comuns aos outros homens. Falando paradoxalmente, exprime apenas aquelas suas emoções que são dos outros. Com as emoções que lhe são próprias, a humanidade não tem nada. Se um erro da minha visão me faz ver azul a cor das folhas, que interesse há em comunicar isso aos outros? Para que eles vejam azul a cor das folhas? Não é possível, porque é falso. Para que eles saibam que eu vejo azuis as folhas? Não é preciso porque não tem importância nenhuma. O mais que o fenómeno é curioso, e o curioso é senti-lo; senti-lo sinto-o eu, não os outros. O que há de realmente estético, pois, nas sensações estranhas é que cada um as guarde para si, gozando-as em silêncio, se para tal lhe dá o gozo.

Assim, o primeiro princípio da arte é a generalidade. A sensação expressa pelo artista deve ser tal que possa ser sentida por todos os homens por quem possa ser compreendida.

O segundo princípio da arte é a universalidade. O artista deve exprimir, não só o que é de todos os homens, mas também o que é de todos os tempos. O subjectivismo cristista, além do erro pessoalista, produziu essoutro erro, a preocupação de interpretar a época. A frase de Goethe, bastas vezes citada sobre o assunto, é de mestre; com efeito, um homem de génio é da sua época só pelos seus defeitos. A nossa época deduz-nos da humanidade. Como o artista deve procurar erguer-se acima da sua personalidade, deve procurar levantar-se fora da sua época.

O terceiro princípio da arte é, finalmente, a limitação. Isto é, a cada arte corresponde um modo de expressão, sendo o da música diferente do da literatura, e o da literatura diverso do da escultura, este do da pintura, e assim com todas as artes. Erro crasso, mas recentemente vulgar, é o de confundir os limites das artes. Foi cometido por uma época tão aparentemente ortodoxa como o século dezassete dos

franceses. Os poetas como Corneille e Racine aplicaram à poesia a secura de expressão, a nitidez de raciocínio, que são características da prosa. Racine errou como errou Mallarmé. Por um erro por fazer da poesia prosa, e outro por fazer da poesia música, não é menor o erro de um do que o de outro.

Para os sentimentos vagos, que não comportam definição, existe uma arte – a música, cujo fim é sugerir sem determinar. Para os sentimentos perfeitamente definidos, de tal modo que é difícil a emoção neles, existe a prosa. Para os sentimentos que são harmoniosos e fluidos, existe a poesia. Em uma época sã e robusta, um Verlaine ou um Mallarmé escreveriam a música que nasceram para escrever. Não teriam tido nunca a tendência para dizer em palavras aquilo que a palavra não comporta. Pergunto ao maior entusiasta dos simbolistas franceses se Mallarmé os comoveu tanto como uma melodia vulgar, se a inexpressão de Verlaine chegou alguma vez à inexpressão legítima de uma valsa simples. Não chegou, e se me responderem que preferem para esse fim Verlaine e Mallarmé à música, o que me estão dizendo é que preferem a literatura como música à música. Stão-me dizendo uma cousa que não tem sentido fora de lamentá-los.

“O Sensacionismo”, Fernando Pessoa (1916?), PIA, pgs. 156 – 157.

O Sensacionismo

- A.
 - 1. As correntes literárias.
 - 2. Esboço da evolução literária.
 - 3. Evolução da literatura portuguesa.
 - 4. A vinda do Sensacionismo.

- B.
 - 1. O Sensacionismo como filosofia estética.
 - 2. O Sensacionismo como atitude social.
 - 3. O Sensacionismo como corrente nacional.
 - 4. O Sensacionismo como inovação estética.

- C.
 - 1. O Sensacionismo perante a psiquiatria.
 - 2. O Sensacionismo perante a crítica literária.
 - 3. O Sensacionismo perante a sociologia.
 - 4. Conclusão.

Uma corrente literária sendo, por definição, uma ordem de obras originais, há três modos de correntes literárias:

1. A corrente literária cuja única preocupação consiste em ser nova e original, rompendo com o passado conscientemente, embora inconscientemente esteja ligada a parte dele, como por força tem que acontecer.

2. A corrente literária que procura sintetizar as correntes passadas.

3. Aquela que procura sintetizar as correntes passadas e acrescentar-lhes qualquer elemento, isto é, sintetizá-las através de um critério novo, de uma nova visão das coisas.

São desta última espécie as mais altas correntes literárias. São aquelas que, reunindo em si quanto de original todas as correntes anteriores trouxeram, sintetizam através da sua virtualidade própria os característicos dessas correntes, e as transcendem com um qualquer característico que lhe[s] é peculiar.

Assim:

- 1. Pretende apenas seguir qualquer corrente, renovando-a (Parnasianismo).
- 2. Pretende criar uma corrente nova (Simbolismo).

3. Pretende sintetizar todas as correntes passadas através de uma originalidade própria, a qual originalidade *comporta um poder sintetizador como um dos seus característicos* (Renascença italiana e inglesa).

“O Sensacionismo rejeita do Classicismo...”, Fernando Pessoa (1916?), PIA, pgs. 188-190.

O Sensacionismo rejeita do Classicismo a noção na verdade mais característica dos discípulos modernos dos escritores pagãos do que deles propriamente – de que todos os assuntos devem ser tratados no mesmo estilo, no mesmo tom, com a mesma linha exterior a delinear-lhes a forma. O sensacionista não concorda em que uma obra de arte haja sempre de ser simples, porque há sentimentos e conceitos que, de sua natureza complexos, não são susceptíveis de expressão simplificada, sem que com essa expressão se traiam. Há certos conceitos profundos, certos sentimentos vagos que são, por certo, susceptíveis de tal tratamento literário; mas não são todos os sentimentos nem todos os conceitos. O sensacionista discorda, em seguida, da atitude clássica pela limitação da sua visão das cousas. A preocupação da visão nítida é, como a preocupação da expressão simplificada, por vezes um erro estético. Nem tudo é nítido no mundo exterior. O sensacionismo, finalmente, não aceita do classicismo a sua teoria basilar – a de que a intervenção do temperamento do artista deve ser reduzida ao mínimo. Interpreta o princípio estético que serve de base a tal afirmação, mas que em tal afirmação se encontra desvirtuado, de outro modo, do modo como ele deve ser interpretado. O artista interpreta através do seu temperamento, não no que esse temperamento tem de particular, mas no que ele tem de universal, ou universalizável. Isto é diferente de eliminar o factor temperamental tanto quanto possível, como os clássicos ferrenhos querem ou procuram; o artista deve, pelo contrário, acentuar muito o factor temperamental (embora em certos assuntos mais do que em outros), curando porém de que não sejam os lados inuniversalizáveis desse factor que utilize.

O Sensacionismo rejeita, do Romantismo, a sua teoria básica do «momento de inspiração». Não crê que a obra de arte deva ser produzida rapidamente, por um jacto, a não ser que o artista haja conseguido (como alguns de facto conseguem) de tal modo ter o espírito disciplinado que a obra nasça construindo-se.

Do Simbolismo rejeita a exclusiva preocupação do vago, a exclusiva atitude lírica, e, sobretudo, a subordinação da inteligência à emoção, que deveras caracteriza aquele sistema estético.

Do classicismo aceita a Construção, a preocupação intelectual.

Do romantismo aceita a preocupação pictoral, a sensibilidade simpatética, sintética perante as cousas.

Do simbolismo aceita a preocupação musical, a sensibilidade analítica; aceita a sua análise profunda dos estados de alma, mas procura intelectualizá-la.

“Os “Sensacionistas” portugueses”, Fernando Pessoa (1916?), PIA, pgs. 203-204.

Disse-me em certa ocasião um português que o que Portugal tinha de pior era ninguém saber nada acerca dele, nem mesmo os portugueses. Esta frase, nem mais verdadeira nem mais falsa do que tais frases geralmente são, está singularmente certa no tocante a esse curioso movimento literário português a que os seus autores chamaram sensacionismo.

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.

Trata-se, evidentemente, de um movimento mais recente do que o cubismo ou o futurismo. Os seus autores nunca procuraram divulgá-lo. Mas cumpre-lhes dar a esse movimento a publicidade que parecem, senão escarnecer, pelo menos quase não desejar.

Os sensacionistas são, antes, de mais, decadentes, descendentes directos dos movimentos decadente e simbolista. Reivindicam e pregam «absoluta indiferença para com a humanidade, a religião e a pátria». Mais do que isso, vão por vezes ao ponto de afirmar essa aversão. Um sensacionista quase foi linchado por escrever a um vespertino lisboeta uma carta insolente em que se congratulava pelo facto de Afonso Costa – o político português mais popular – ter caído de um eléctrico e se encontrar às portas da morte. Não há motivo para afirmar que, subjacente a afirmações deste género, exista qualquer malevolência autêntica; provávelmente, são feitas apenas para «irritar o indígena» (como dizem os portugueses).

“Prolegómenos, Fernando Pessoa” (1916?), TF, vol. II, pgs. 80-88.

Uma corrente literária não passa de uma metafísica.

Uma metafísica é um modo de sentir as coisas – esse modo de sentir as coisas pode, segundo o temperamento do indivíduo, tomar um carácter religioso.

Quando acusaram Lamartine de ser panteísta, ele defendeu-se alegando o seu pensamento espiritualista, ortodoxo. Não há razão para duvidar do que ele disse; mas, também não há razão para duvidar de que ele fosse, no seu temperamento artístico, e, portanto, no seu temperamento todo, um panteísta. A sua geração sentia panteísticamente, pensasse lá como pensasse.

Mas o pensamento panteísta não passa de uma forma mais intensa de sentir o universo. As metafísicas têm gradação; são modos mais ou menos intensos, mais ou menos lúcidos, de sentir o Universo. O materialismo está no mais baixo nível, representa uma sensibilidade mínima perante o Universo, um conceito estético reduzido, porque não vive a vida das coisas em grau superior. Por isso não há grandes poetas materialistas (porque Lucrécio é um filósofo materialista) nem os poetas materialistas empregam imagens brilhante, original –, ou caracteristicamente.

O que cumpre ao neo-pagão é fazer isto tudo conscientemente. Ele admite todas as metafísicas como aceitáveis, exactamente como o pagão aceitava todos os deuses na larga capacidade do seu panteão. Ele não procura unificar numa metafísica as suas ideias filosóficas, mas realizar um ecleticismo que não procura saber a verdade, por crer que todas as filosofias são igualmente verdadeiras.

O neo-pagão convencer-se-á de que, escrevendo, realiza o seu sentimento da Natureza. Segundo a intensidade desse sentimento, uma ou outra deve ser a metafísica em que ele assenta. Certas horas da Natureza pedem uma metafísica diversa da que outras exigem.

O argumento psicológico: Tudo se tornará compreensível quando repararmos bem (o que tem passado sem o preciso estudo) qual o papel da religião na alma humana. Ora esse papel apresenta-se-nos sob três aspectos, consoante a religião actue sobre a inteligência, sobre as emoções, sobre propriamente o carácter, isto é, a norma geral de acção, de comunicação com os nossos semelhantes (distinto este aspecto do emotivo, em que o emotivo aqui significa apenas do indivíduo na sua intimidade espiritual).

O papel intelectual do sentimento religioso é, em primeiro lugar, o de estabilizador e disciplinador da inteligência. Não o é no errado sentido em que certa escola francesa recente, emanada do triste sistema chamado positivismo, procura dar-lhe; essa escola aplica a religião como um remédio, quando a religião, se a frase se permite, é, antes, uma saúde. Pelo menos, ela é uma grande pândega metafísica, um divertimento transcendente, no teatro iluminado a estrelas do extraordinário universo.

Não é como remédio para os desmandos possíveis da inteligência que a religião vive e serve; se assim fosse, não haveríamos senão que dar toda a razão aos seus inimigos, que contra ela se erguem em nome da liberdade – e na liberdade a religião, quando bem a entendemos, excede, afinal, toda outra actividade do espírito.

A religião é disciplinadora da inteligência no sentido de que lhe dá uma base, sobre que confiadamente assente. Pode arguir-se que tal função implica uma restrição do pensamento, uma coarctação da sua liberdade. Entendamo-nos escrupulosamente sobre o assunto. – Em primeiro lugar, ao pôr semelhante argumento, subentendeu-se arbitrariamente que a religião existe num espírito naturalmente tendente a revoltar-se contra ela; mas falava-se, naturalmente, dum espírito qualquer, dum espírito apenas humano, não de um espírito irreligioso. Depois, para que serve, à sociedade, a liberdade

de pensamento, que se julga cortada com o sentimento religioso? (Porque não devemos esquecer que é em relação à sua utilidade que estamos tratando da religião, como da ciência.) A liberdade de pensamento tem dois sentidos: a liberdade exterior do pensamento, e a liberdade interior. Por a primeira entende-se a de cada indivíduo poder expôr as suas opiniões sem que por isso sofra do estado. Por a segunda entende-se a liberdade de pensar o que quiser, a sós consigo, ou declaradamente, sem que de dentro do seu espírito se sinta com isso constringido ou violando qualquer regra ou lei.

Quanto à liberdade exterior do pensamento, nada há na religião – numa religião sã – que a prejudique; que a religião antigamente oprimiu neste sentido já se sabe, como também já se sabe que essas eram as circunstâncias da época.

Agora no que respeita à liberdade interior do pensamento.

Não será um dique ao progresso do espírito humano, que a religião domine de dentro o pensamento, que lhe imponha determinadas bases? Há a esta objecção duas respostas. A primeira é que o progresso não é senão a evolução duma forma sem que um conteúdo mude; senão, haveria, não evolução, mas já salto, descontinuidade, e o que sabemos da natureza não nos permite pôr essa tese. De modo que a religião neste ponto está de acordo com a natureza, ou melhor dizendo, com Deus, como não podia deixar de ser. Mas a base que a religião fornece qual é? A base metafísica, a base do investigável, a base do vago, do indefinido. Ora, se repararmos bem, veremos que esta é a verdadeira base do progresso. Se um elemento do progresso tem de ser estável, para que outro possa ser progressivo, sem que seja aéreo e extra-natural, o lógico é que o elemento estável seja aquele onde não pode haver evolução, onde não pode haver concreção, onde não pode haver determinação. Esse elemento é o elemento metafísico. Na metafísica não há evolução, porque a metafísica não é uma ciência, não se pode obter a certeza na metafísica; há sistemas que se revezam, sob formas diferentes, mas eles, no fundo, são poucos, um número certo, não passam desses; cada época interpreta essas hipóteses com as luzes que tem, e a mentalidade que criou. E é inútil dizer que na metafísica não há concreção, não há determinação, porque do que é incerto não pode haver certeza. A religião oferece aos homens uma certa tese metafísica, que lhes impõe que eles acreditem. Bem. É esse o fundo estável e inalterável sobre que eles têm de apoiar as suas teses flutuantes e evolutivas de matérias extra-metafísicas. Se a religião não assentasse numa base metafísica certa, estável, teríamos uma inversão das condições de todo o progresso, porque haveria uma instabilização do próprio *fundo*. A ausência de sentimento religioso tem isto de péssimo: que é a ausência de todo o progresso, porque é ausência de toda a base, de todo o ponto de apoio para se progredir.

É vulgar já a constatação que uma teoria científica às vezes, sendo falsa, vale pelas descobertas a que leva. É que constituiu uma base, sobre a qual, aceitando-a, se trabalhou. Mas depois, dirá o leitor, a teoria, reconhecida falsa, abandona-se... Está muito bem. Neste mundo, como nada sabemos de essencial, não sabemos se a religião será falsa, não sabemos mesmo o que é ser falso; mas depois do Universo veremos ou não se se deve abandonar a religião. A religião é uma teoria científica para durar o universo [sic].

A ciência, para existir, tem de se apoiar numa metafísica: a admissão da realidade do mundo exterior. Pode um homem de ciência dizer que tanto não admite; se é um homem de ciência, se faz investigações, procura leis, obtém resultados, crê praticamente na realidade do mundo, porque crê na possibilidade da investigação científica, visto que investiga cientificamente. O que a ciência faz para ser possível, fá-lo a religião; somente como uma extensão maior e uma superior missão humana.

De modo que, longe de constituir um dique ao espírito humano, a religião, mais pròpriamente falando, constitui um canal, por onde ele corra.

Disse que a essa objecção havia duas respostas. Citei a primeira. Vou dar a segunda.

A religião não só é a condição da liberdade do pensamento, porque seja a condição da liberdade eficaz do pensamento, como é a condição da função hígida do pensamento. Mas, além de tudo isto, a religião é uma educação do pensamento, o que a ciência é apenas em certo grau, e a metafísica em grau nenhum. Ter uma religião envolve num indivíduo que ele se subordine a uma realidade exterior a ele, e superior a ele evidentemente. Ora tal é, como logo se vê, a primeira condição da disciplina. Até aqui, bem entendida, a ciência também chega, porque envolve a submissão à realidade, à natureza, que, como mais forte, é também superior. A metafísica é indisciplinadora por natureza, porque supõe que o pensamento pode resolver problemas essenciais, o que além de falso – porque o pensamento trabalha, ao fazê-lo, sobre determinados materiais, que ele não cria, e por isso não pode verificar; há sempre qualquer coisa de *dado*, de anterior ao pensamento –, também implica uma confiança excessiva em si próprio.

Mas há subordinação e subordinação. Há a do escravo, há a do trabalhador pago, há a do soldado que se alistou. Para ser uma educação do pensamento, a subordinação ensinada ao indivíduo tem de ser a dele a uma realidade que ele não possa pròpriamente explicar-se, porque então cairia sob o pensamento; a de uma realidade que ele conceba como moralmente superior, porque se assim não for ela é concebida como inferior em certo aspecto, por isso que, sendo entes morais, os homens hão-de sempre avaliar moralmente, e o amoral redundando em imoral; a de uma realidade, enfim, que seja ao mesmo tempo uma orientação, e

esta palavra define tudo. Ora a ciência é uma subordinação à natureza, que é uma realidade, mas não uma orientação.

Se o indivíduo puder explicar-se pelo pensamento uma realidade, o natural será que se subordine ao pensamento, e não o pensamento e ele a ela.

A religião elimina a hesitação na vida; por isso é um poderoso tónico da vontade. A religião envolve um equilíbrio das emoções, porque, como ensina largas coisas humanitárias, ensina a emoção humanitária, por onde, sempre que venha uma emoção violenta, essa emoção traz consigo com que se domine.

Quiseram alguns filósofos, críticos do racionalismo, que a mentira fosse essencial à vida. Poder-se-á julgar que, perante a religião não é outra a nossa atitude, que a defendemos como a uma mentira, ou coisa incerta, que seja essencial à vida. Não é assim.

Empregámos em toda esta análise um critério utilitário. Importa que examinemos, agora, que espécie de critério seja este. Porque defendemos nós a religião como útil à vida? E ela não passará de uma coisa útil à vida?

Vejamos.

Uma coisa útil à vida implica uma coisa que leva cada ser a perseverar no ser, consoante o frasear de Spinoza. Tal critério, portanto, é profundamente naturalista. De modo que chegamos a esta conclusão: aquele critério que é o de cada ser instintivamente, que é o da natureza através de cada ser, esse critério, *quando aplicado racionalmente*, isto é, quando passado através da inteligência, justifica plenamente a religião. Por outras palavras: o que há de fundamental na natureza é a ideia de utilidade, de perseverar no ser; o que há de distintivo no homem é a inteligência; o que há, portanto, de fundamental no homem, como ser ao mesmo tempo instintivo e inteligente, é a religião.

Poder-se-á alegar, desde já, que, em todo este argumento se esqueceu uma coisa: não se fez uma afirmação da verdade. Partiu-se dum critério utilitário; mas não dum critério de verdade.

Falta, pois, examinar o que é a verdade. Para que se não diga que, como homens, temos a ideia de verdade, à qual se não pode substituir a de utilidade sem mais explicação, logo que se faça filosofia realmente.

Ora a palavra verdade comporta apenas um sentido possível. Ser verdadeiro é existir; isto, e mais nada. Não é ser lógico; não é ser moral; não é ser compatível com isto ou com aquilo. Verdade é igual a existência. Ponhamos, de resto, a questão num *reductio ad absurdum*. Suponha-se que a verdade não é a existência. Nesse caso teremos que encetar duas hipóteses possíveis: que há verdades que não existem, e nesse caso não são verdades; e que há coisas que existem e que não são verdadeiras. Poder-se-á dizer que, para haver o erro, deve com efeito haver coisas que existem sem ser verdadeiras; se não não haveria o erro. O erro existe, com efeito. Mas o que implica a noção de erro? (A noção de erro é muito mais complexa que a de verdade). Que há fenómenos que se dão, e estão errados? Não: tal ideia é impensável. Apenas, pois, que há fenómenos que se dão e não são bem interpretados. Portanto, que há opiniões a respeito de fenómenos que não correspondem aos fenómenos como eles se deram. Portanto, que há opiniões que implicam que existe uma coisa que não existe. Erro, portanto, é uma afirmação de que existe o que não existe. Verdade é, pois, existência.

Ora o que existe fundamentalmente, na nossa experiência da natureza é o instinto de conservação. Ele é o fenómeno que percorre do reino mineral até ao homem, a tendência, como disse Spinoza, do ser para perseverar em ser. O instinto de conservação é, portanto, a Verdade. A interpretação dele através da inteligência é a interpretação intelectual da verdade. Ora a interpretação dele através da inteligência vimos que é a religião. A religião, portanto, é a forma humana (porque inteligente) da verdade.

Vimos, pois, que a religião corresponde à verdade. Mas o que é religião? A que religião se alude? Como entendermo-nos no assunto, se tem havido tantas religiões no mundo?

Isto é uma defesa do cristianismo, ou é uma defesa do Budismo, do maometanismo, do sistema pagão? Se é de todos, como consociá-los? Se é de só um, como excluir os outros? Se a base da exclusão, supondo-a feita, é um exame do que é útil à nossa civilização, que critério é esse, que forma estreita de critério utilitário?

O que provámos, até aqui, foi que a religião, abstractamente falando, corresponde à verdade. Ora, como há, não religião, mas religiões, o que se deve entender por isto, como se compreende isto. É evidente que o caso comporta (assente como está a sua base) três soluções: (1) que haja na realidade apenas uma só religião, de que todas as religiões não são senão formas; (2) que haja uma religião verdadeira, das (*sic*) que as outras, falsas, não teriam sido senão aproximações; (3) que todas as religiões são falsas, mas representam um caminho para a religião verdadeira.

“Se a avaliação dos movimentos literários...”, Fernando Pessoa (1916?), PIA, pgs. 169-169.

Se a avaliação dos movimentos literários se deve fazer pelo que trazem de novo, não se pode pôr em dúvida de que o movimento Sensacionista português é o mais importante da actualidade. É tão pequeno de aderentes quanto grande em beleza e vida. Tem só 5 poetas e tem um precursor inconsciente. Esboçou-o levemente, sem querer, Cesário Verde. Fundou-o Alberto Caeiro, o mestre glorioso [...]. Tornou-o, logicamente, neoclássico o Dr. Ricardo Reis. Moderniza-o, paroxiza-o – verdade que descrendo-o [?] e desvirtuando-o – o estranho e intenso poeta que é Álvaro de Campos. Estes quatro – estes três nome são todo o movimento. Mas estes três nomes valem toda uma época literária.

Cada um destes 3 poetas realiza uma cousa que há muito se andava procurando [?] por esse tempo fora, e em vão. Caeiro criou, de uma vez para sempre, a poesia da Natureza, a única [?] poesia da Natureza. R. Reis encontrou enfim a fórmula neoclássica. Álvaro de Campos revelou o que todos os [...] paroxistas [?] e modernistas vários [?] andam há anos a querer fazer. Cada um destes poetas é supremo no seu género.

“Sensacionismo”, Fernando Pessoa (1916?) PIA, pgs. 158-168.

Quando em Março de 1915 surgiu em Lisboa a revista «*Orpheu*», foi-lhe feito, pela gente que representa entre nós aquilo a que em outros países se chama a crítica, um acolhimento adverso e escandaloso. O resultado foi, como se sabe, que essa revista constituiu um sucesso de livraria. A mesma ordem de manifestações acolheu o aparecimento do segundo número, salvo que determinadas peças literárias, que esse número continha, levaram a um auge de indignação dispersa a adversa opinião popular a seu respeito.

«*Orpheu*» passou para as revistas de ano, e para os acasos das conversas particulares. Um incidente pitoresco, acontecido com um dos jornais de Lisboa, veio ornamentar de escândalo político o êxito esplêndido da revista.

Algumas pessoas, porém, terá havido que pensassem decentemente sobre o assunto. Certas curiosidades civilizadas, emergindo de entre o nosso meio de carbonários e de gatunos políticos, quiseram deveras saber a que vinha esta revista. Não podiam acreditar que fosse uma pura *blague*, por isso que lhe sentiam demasiada força para ser isso apenas. Mas os seus cérebros, desacostumados ainda às manifestações originais e europeias da literatura, não podiam, ao mesmo tempo, julgar inteiramente séria essa tentativa.

Urgia, pois, que àquela parte do público leitor que manifestou, ainda que só para si própria, este interesse, os sensacionistas dessem a satisfação de uma explicação integral. Este livro visa a esse fim. Nele procuraremos expor o que seja, em toda a sua opulenta complexidade, o movimento sensacionista português.

O que é, pois, o sensacionismo?

Os fundamentos do Sensacionismo

1 – O Sensacionismo difere de todas as atitudes literárias em ser aberto, e não restrito. Ao passo que to as escolas literárias partem de um certo número de princípios, assentam sobre determinadas bases, o Sensacionismo não assenta sobre base nenhuma. Qualquer escola literária ou artística acha que a arte deve ser determinada coisa; o Sensacionismo acha que a arte não deve se determinada coisa.

Assim, ao passo que qualquer corrente literária e em geral, por típico excluir as outras, o Sensacionismo tem por típico admitir as outras todas. Assim, é inimigo de todas, por isso que todas são limitadas. O Sensacionismo a todas aceita, com a condição de não aceitar nenhuma separadamente.

O Sensacionismo é assim porque, para o Sensacionista, cada ideia, cada sensação a exprimir tem de expressa de uma maneira diferente daquela que exprime outra. Há regras, porém, dentro das quais essa ideia ou sensação tem, basilarmente, que ser expressa? Sem dúvida que as há, e elas são as regras fundamentais da arte. São três:

1ª – Toda a arte é criação, e está portanto subordinada ao princípio fundamental de toda a criação: criar um todo objectivo, para o que é preciso criar 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. Um poema é um animal, disse Aristóteles; e assim é. Um poema é um ente vivo. Só um ocultista, é claro, é que pode compreender o sentido dessa expressão, nem é permissível, talvez, explicá-la muito detalhadamente, ou mais do que o nada que já se disse.

2ª – Toda a arte é expressão de qualquer fenómeno psíquico. A arte, portanto, consiste na adequação, tão exacta quanto caiba na competência artística do fautor, da expressão à cousa que quer exprimir. De onde se deduz que todos os estilos são admissíveis, e que não há estilo simples nem complexo, nem estilo estranho nem vulgar. Há ideias vulgares e ideias elevadas, há sensações simples e sensações complexas; e há criaturas que só têm ideias vulgares, e criaturas que muitas vezes têm ideias elevadas. Conforme a ideia, o estilo, a expressão. Não há para a arte critério exterior. O fim da arte não é ser compreensível, porque a arte não é a propaganda política ou imoral.

3ª – A arte não tem, para o artista, fim social. Tem, sim, um destino social, mas o artista nunca sabe qual ele é, porque a Natureza o oculta no labirinto dos seus desígnios. Eu explico melhor. O artista deve escrever, pintar, esculpir, sem olhar a outra cousa que ao que escreve, pinta, ou esculpe. Deve escrever sem olhar para fora de si. Por isso a arte não deve ser, propositadamente, moral nem imoral. É tão vergonhoso fazer arte moral como fazer arte imoral. Ambas as [cousas] implicam que o artista desceu a preocupar-se com a gente de lá fora. Tão inferior é, neste ponto, um sermão católico como um triste Wilde ou d'Annunzio, sempre com a preocupação de irritar a plateia., Irritar é um modo de agradar. Todas as criaturas que gostam de mulheres sabem isso, e eu também sei.

A arte tem, porém, um resultado social, mas isso é com a Natureza e não com o poeta ou o pintor. A Natureza produz determinado artista para um fim que esse próprio artista desconhece, pela simples razão que ele não é a Natureza. Quanto mais ele queira dar um fim à sua arte, mais ele se afasta do verdadeiro fim dela - que ele não sabe qual é, mas que a Natureza escondeu dentro dele, no mistério da sua personalidade espontânea, da sua inspiração instintiva. Todo o artista que dá à sua arte um fim extra-artístico é um infame. É, além disso, um degenerado no pior dos sentidos que a palavra não tem. É, além disso e por isso, um anti-social. A maneira de o artista colaborar útilmente na vida da sociedade a que pertence – é não colaborar nela.

Assim lhe ordenou a Natureza que fizesse, quando o criou artista, e não político ou comerciante.

O bom funcionamento de qualquer sociedade depende, como até alguns jornalistas já sabem, da perfeita divisão de trabalho quando o membro de um grupo do trabalho social procura acrescentar ao seu trabalho como tal membro elementos pertencentes ao trabalho de outros. Quando o artista procura dar um fim extra-artístico à sua arte, dá um fim extra-artístico à sua personalidade, e a Natureza, que o criou artista, não quis isso.

A indiferença para com a Pátria, para com a Religião, para com as chamadas virtudes cívicas e os apetrechos mentais do instinto gregário não são úteis, mas absolutamente deveres do Artista. Se isto é amoral, a culpa é da Natureza, que o mandou criar beleza e não pregar a alguém.

Quanto mais instintivamente se fizer essa divisão do trabalho social, mais perfeito será o funcionamento da sociedade, porque, sendo instintiva essa divisão, maior revela ser o estado de espontânea adaptação da sociedade à vida que tem que viver. Por isso o artista deve eliminar de si cuidadosamente todas as cousas psíquicas que não pertencem à arte.

É perfeitamente lógico que um artista pregue a Decadência na sua arte, e, se for político, pregue a Vida e a Força na sua política. É, mesmo, assim que deve ser. Não se admite que um artista escreva poemas patrióticos, como não se admite que um político escreva artigos antipatrióticos.

Qual, porém, a relação que existe entre o modo de escrever que, perante o público e os «críticos», tem tipificado o Sensacionismo e esta tese que expomos? Se o Sensacionismo é esta cousa liberal, ampla, acolhedora, que apontámos, em que é que não é errado (porque o não é) chamar Sensacionismo, considerar como tipicamente Sensacionista, essa corrente estranha a que pertencem a maioria das composições de «Orpheu», os livros de Sá-Carneiro, excepto «Princípio», e outras composições análogas?

É muito simples.

Dissemos que um dos princípios sobre que assentava o Sensacionismo - mau grado, é claro, ele não assentar em princípio nenhum é o da expressão ser condicionada pela emoção a exprimir. Dissemos que cada ideia, pela sua virtualidade íntima, pela sua simplicidade ou índole complexa, impõe que se exprima de modo simplice ou complexo. Esta tese – que é a verdadeira tese artística – abrange e admite todas as

espécies de expressões, desde a mais simples quadra popular, que só podia ser expressa nessa linguagem e seria mais mal expressa se fosse expressa em linguagem mais complexa, até ao mais avançado desarticulamento de linguagem lógica que se encontra nas páginas de «*Orpheu*». Acontece que a geração a que pertencemos – mercê de razões civilizacionais que seria tão ocioso, como prolixo, estar a expor – traz consigo uma riqueza de sensação, uma complexidade de emoção, uma tenuidade e inter cruzamento de vibração intelectual, que nenhuma outra geração nasceu possuindo. Veja-se. Sobre uma vida social agitada, directamente como intelectualmente, pelas complexas consequências da irrupção para a prática das ideias da Revolução Francesa, veio cair todo o complexo e confuso estado social resultante da proliferação sempre crescente das indústrias, do enxamear cada vez mais intenso das actividades comerciais modernas. O aumento das facilidades de transporte, o exagero das possibilidades do conforto e da vantagem, o acréscimo vertiginoso dos meios de diversão e de passatempo todas essas circunstâncias, combinadas, entrepenetradas, agindo quotidianamente, criaram, definiram, um tipo de civilização em que a emoção, a inteligência, a vontade, participam da rapidez, da instabilidade e da violência das manifestações propriamente, diáriamente típicas do estádio civilizacional. Em cada homem moderno há um neurasténico que tem que trabalhar. A tensão nervosa tornou-se um estado normal na maioria dos incluídos na marcha das cousas públicas e sociais. A hiperexcitação passou a ser regra.

O aumento das comunicações internacionalizou fãcilmente isto tudo, com o auxílio que trouxe o aumento da cultura e da capacidade de cultura, que é outra cousa, e mais importante para o caso. De modo que esse estado de espírito, que, de per si, parece que devia caracterizar apenas os países no auge da vida industrial e comercial, foi parar a outros, mais apagados e quietos, e de um fado da Europa ao outro uma rede de nervos define o estado das almas nesta Hora de fogo e de treva.

Se isto tudo tivesse acontecido numa época de bases assentes, o resultado seria de menor relevo. Mas acontece num período em que se sofre ainda da dissolução de antigos regimes, em que a morte tocou o princípio monárquico, em que o gusano da crítica esboroou de todo o edifício da fé religiosa. Foi mais longe, mais tarde, o efeito do espírito crítico: como era fatal que acontecesse, ele virou-se sobre os ídolos que mal erguera, as forças defensoras das ideias antigas tomaram-no como arma contra as ideias novas. E, assim, à confiança na ciência, que caracterizara o período darwinista do século ido, à atitude positiva em que cristalizara a mentalidade coeva das descobertas, a cada dia feitas, da física o da química e da biologia, seguiu-se uma crítica a essas próprias ideias, um inquérito sobre as bases em que essas novas fórmulas assentavam. Perguntou-se que maior razão para a certeza teria a metafísica da ciência do que a metafísica da crença: a resposta foi a atitude pragmatista, a atitude neo-espiritualista, as inúmeras formas de atitudes religiosas, desde o neocomtismo católico ao neotomismo da mesma seita, desde a filosofia religiosa de um Ritschl à de um ou outro *low* ou *broad churchman* na Inglaterra teológica e pseudo-racionalista. O desenvolvimento da sociologia, que, embora ainda não seja uma ciência, é já, contudo, tanto uma armazenagem de factos como uma direcção do espírito científico, veio aluir mais a segurança dos cientistas das duas gerações anteriores. O papel social das religiões, a (pelo menos aparente) absurdez dos lemas fraternitários e igualitários, passaram a ser assunto de dúvida. A rapidez, a precipitação da época coloriam tudo. E, assim, difícil, cada vez mais difícil, se tornava descortinar, através da poeira da literatura e da ciência das colunas de jornais, quais as forças eternas operando, quais os homens dignos de guiar hoje, quais as permanências, as seriedades, os esteios e os apoios.

De modo que chegámos a uma época singular, em que nos aparecem todos os característicos de uma decadência, conjugados com todos os característicos de uma vida intensa e progressiva. A moral familiar e social desceu ao nível da decadência do império romano.

O mercantilismo político, a dissolução nacional chegou ao fundo. Mas, com isto tudo, progrediam as indústrias, multiplicava-se o comércio, a ciência continuava descobrindo, dia a dia os confortos aumentavam e as complexidades da vida se tornavam mais complexas. Só, como distintivo de uma decadência, um fenómeno inequívoco havia-o abaixamento no nível dos homens representativos. Ninguém, na literatura, no nível dos grandes românticos, ou mesmo dos mestres realistas. Na arte, idêntica penúria. Na política, o mesmo. E assim em tudo. Na própria ciência, tão inferior no seu nível, e tão típica do século, o mesmo desnivelamento, o mesmo desgaste na superioridade dos homens condutores.

Assim, cada um de nós nasceu doente de toda esta complexidade. Em cada alma giram os volantes de todas as fábricas do mundo, em cada alma passam todos os comboios do globo, todas as grandes avenidas de todas as grandes cidades acabam em cada uma das nossas almas. Todas as questões sociais, todas as perturbações políticas, por pouco que com elas nos preocupemos, entram no nosso organismo psíquico, no ar que respjramos psiquicamente, passam para o nosso sangue espiritual, passam a ser, inquietamente, nossas como qualquer cousa que seja nossa.

Qual a arte que deve corresponder a este estado de civilização?

Vimos já que o papel da arte é de, ao mesmo tempo, interpretar e opor-se à realidade social sua coeva.
(*This must have been well determined before.*)

Como interpretar esta época, opondo-se-lhe.

Três maneiras são possíveis.

Podemos dividir os característicos da época actual em três grupos, como vimos. Temos a decadência proveniente da falência de todos os ideais passados e mesmo recentes. Temos a intensidade, a febre, a actividade turbulenta da vida moderna. Temos, finalmente, a riqueza inédita de emoções, de ideias, de febres e de delírios que a Hora europeia nos traz.

A arte moderna deve portanto:

1) ou cultivar serenamente o sentimento decadente escrupulizando em todas as cousas que são características da decadência – a imitação dos clássicos, a limpidez da linguagem, a cura excessiva da forma, características da impotência de criar;

2) ou, fazendo por vibrar com toda a beleza do contemporâneo, com toda a onda de máquinas, comércio, indústrias (...)

“Sensacionismo”, Fernando Pessoa (1916?) PIA, pgs. 185-188.

I

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 de sonhos – com duas dimensões), elas próprias delimitadas por linhas (que são *ideias*, de uma só dimensão). *O sensacionismo, cónscio desta realidade autêntica, pretende realizar na arte a decomposição da realidade nos seus elementos geométricos psíquicos.*

A finalidade da arte é simplesmente aumentar a autoconsciência humana. O seu critério é a aceitação geral (ou semigeral), mais tarde ou mais cedo, pois é essa a prova de que, na realidade, ela tende a aumentar a autoconsciência entre os homens.

Quanto mais decomposmos e analisamos as nossas sensações nos seus elementos psíquicos, tanto mais aumentamos a nossa autoconsciência. 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 aplicava-se a um visionar perfeito 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 aplicações erróneas de instituições 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 atribuírem 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.

II

Que processo se deve adoptar para realizar o sensacionismo?

Há vários processos, pelo menos três nitidamente definidos.

1. Interseccionismo: o sensacionismo que toma consciência de cada sensação ser, na realidade, constituída por diversas sensações mescladas.

2. (...)
3. (...)

“Sensacionismo”, Fernando Pessoa (1916?) PIA, pgs. 210-216.

O sensacionismo diferencia-se das correntes literárias vulgares por não ser exclusivo, isto é, não se arroga o monopólio de um sentimento estético inerrante. Falando com propriedade, 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.

A posição do sensacionismo não é – como a dos movimentos literários vulgares, o romantismo, o simbolismo, o futurismo e outros quejandos – uma posição análoga à de uma religião, que implicitamente exclui todas as outras. É precisamente análogo à atitude da teosofia ante todos os sistemas religiosos. É um facto bem conhecido que a teosofia se intitula, não uma religião mas a verdade fundamental subjacente a todos os sistemas religiosos. Como tal, a teosofia opõe-se, como é óbvio, aos elementos dos sistemas religiosos que excluem outros sistemas, e também aos elementos dos sistemas religiosos que lhe parecem viciar a atitude fundamenta chamada a atitude religiosa. É por esse motivo que a teosofia, embora não se oponha ao protestantismo comi tal, se lhe opõe na medida em que este se opõe ao catolicismo; e é este o motivo por que não pode aceitar teorias como a de castigos eternos que, em sua opinião viciam tudo quanto há de fundamental e verdadeiro no sentido da adoração da criação de Deus.

É idêntica a posição do sensacionismo ante todos os movimentos artísticos. A respeito de todos eles, ou quase todos (pois não devemos permitir que esta expressão «movimentos artísticos» seja aplicada com universal generosidade a toda a serpente que erga a cabeça acima da das outras no cântaro literário de confusão moderna), afirma que, na sua essência, estão certos. Disse Espinosa que os sistemas filosóficos estão certos no que afirmam e errados no que negam. Esta, a maior de toda as afirmações panteístas, pode repeti-la o sensacionismo em relação às coisas estéticas. Embora a perfeição suprema (que é inatingível) seja uma só, no entanto a perfeição relativa tem como característica a pluralidade. A seu modo, Homero é tão perfeito como Herrick, embora a senda homérica seja muito superior. O sensacionista acolhe com regozijo tanto Homero como Herrick na grande fraternidade da Arte.

Há três princípios centrais no sensacionismo. O primeiro é que a arte é supremamente construção, e que a maior arte é a que logra visualizar e criar todos organizados cujos componentes se enquadrem de uma maneira *vital* nos seus lugares respectivos; o grande princípio enunciado por Aristóteles de que um poema era um «animal». O segundo princípio é que, sendo toda a arte constituída por vários elementos, cada um destes deve ser perfeito em si; sendo o primeiro o princípio clássico da unidade e da perfeição estrutural, este é o princípio romântico dos «trechos elevados» no que contém de verdade, e excluindo o erro que faz tudo isto sem atender ao princípio clássico mais elevado de que o todo é superior às partes que o constituem. O terceiro princípio do sensacionismo *qua* estética é que cada fragmento minúsculo que constitui a parte de um todo deve ser perfeito em si; é este o princípio em que insistem exageradamente todos os artistas, entre os quais se contam os simbolistas, que, incapazes por temperamento de criar, nem grandes todos organizados, nem sequer (como os românticos) extensas passagens eloquentes, põem a sua actividade na casca de ovo (casca de noz) de produzirem belas linhas isoladas ou poemas perfeitos muito breves. Isso é realmente belo quando é belo; mas é perigoso cair na impressão que seja algo senão o aspecto inferior da Arte.

São estes os princípios do sensacionismo como filosofia artística. Isto é, são estes os princípios que ele advoga na medida em que aceita todos os sistemas e escolas de Arte, extraindo de cada um a beleza e a originalidade que lhe são peculiares.

Mas o sensacionismo não é apenas uma filosofia da Arte; além desta atitude de aceitação universal do que é belo, apresenta uma originalidade sua. Se fosse uma mera atitude estética, não teria o direito de se arrogar qualquer título – sensacionismo, por exemplo – tudo menos uma filosofia artística pura e simples, posto que lúcida.

Como novidade, o sensacionismo tem três outros princípios, e é aqui que começa a ser sensacionismo propriamente dito.

Afirma, em primeiro lugar, que a sociedade se encontra espiritualmente dividida em três classes por vezes coincidentes mas mais frequentemente não-coincidentes com as «classes» vulgarmente assim chamadas. Divide ele essas classes em aristocracia, classe média e o povo, mas a divisão, conforme se

verá, não tem qualquer relação (necessária) com a divisão comum da sociedade nesses elementos. Para o sensacionista, o aristocrata é aquele que vive para a Arte, e para o qual todas as coisas, materiais ou espirituais, têm valor apenas na medida em que possuem beleza. Religião, moralidade, espiritualidade – todas estas coisas valem pela beleza que tenham ou que delas possa ser extraída. Não são verdadeiras nem falsas; para o aristocrata, não têm interesse que não seja o seu interesse estético.

Para o indivíduo da classe média, nesta classificação, a base do interesse de qualquer coisa é política. Para ele, o valor de tudo relaciona-se com o valor político que ali se descortina. Não importa qual seja a sua ideia da política; pode ser elevada ou baixa, assim como a ideia que o aristocrata faz da arte e da beleza pode ser elevada ou baixa; o essencial é que a arte é para ele a única coisa importante. O mesmo se pode dizer do homem da classe média: a política é a única coisa que considera importante, seja ele um Herbert Spencer ou um John Jones, um eleitor comum.

A atitude plebeia não implica qualquer interesse directo excepto de ordem material. Todos os socialistas, e a maior parte dos anarquistas, são estruturalmente plebeus por os preocuparem predominantemente considerações de ordem económica. A era dos economistas é a era má da Arte, porquanto a era do sentimento plebeu tem de ser, por força, a era má do sentimento aristocrático.

O sensacionismo representa a atitude estética em todo o seu esplendor pagão. Não representa qualquer dessas coisas insensatas – o esteticismo de Oscar Wilde, ou a Arte pela Arte de outras pessoas desorientadas com uma visão plebeia da vida. Consegue ver a beleza da moral, assim como consegue compreender a beleza da falta de moral. Isto não torna qualquer religião inerrante, nem tão-pouco a torna errada.

Um homem pode percorrer todos os sistemas religiosos do mundo num só dia com perfeita sinceridade e trágicas experiências da alma. Para o poder fazer, tem de ser um aristocrata – no sentido em que empregamo, esta palavra. Afirmei certa vez que o homem culto, inteligente tem o dever de ser ateu ao meio-dia, quando a luz e a materialidade do sol tudo penetram, e um católico ultramontano na hora precisa depois do sol-pôr, quando as sombras ainda não concluíram o seu lento envolvimento da presença nítida das coisas. Houve quem pensasse tratar-se de uma brincadeira. No entanto, eu traduzia apenas uma experiência pessoal comum em prosa rápida (a referida afirmação escrevia-a eu num jornal). Havendo-me habituado a não ter crenças nem opiniões, não fosse o meu sentimento estético enfraquecer, em breve acabei por não ter qualquer personalidade, excepto uma personalidade expressiva; transformei-me numa mera máquina apta a exprimir estados de espírito tão intensos que se converteram em personalidades e fizeram da minha própria alma a mera casca da sua aparência casual, tal como os teosofistas afirmam ser possível a maldade dos espíritos da natureza levar estes por vezes a ocupar os cadáveres astrais abandonados dos homens e fazer travessuras ao abrigo das suas aparências de sombra (substâncias).

Isto não significa que nenhum sensacionista deva ter opinião política; significa, sim, que, como artista, não terá necessariamente nenhuma e terá todas. A desculpa de Marcial que suscitou a ira de muita gente alheia à [essência] da Arte, *«lasciva est no bis pagina, vita proba»*, que, embora a sua arte fosse impura, não o era a sua vida, mais tarde ecoada por Herrick, que escreveu, falando de si próprio: *«His muse was jocund, but his life was chaste»*, constitui o dever exacto do artista para consigo próprio.

A sinceridade é o grande crime artístico. A insinceridade é o crime que se lhe segue. O grande artista nunca deveria ter uma opinião verdadeiramente fundamental e sincera acerca da vida. Mas isso deveria dar-lhe a capacidade de sentir sinceramente, mais, de ser absolutamente sincero acerca fosse do que fosse durante determinado espaço de tempo - o necessário, digamos, para conceber e escrever um poema. É talvez necessário afirmar que é necessário ser-se artista antes de se poder tentar fazer isto. De nada vale procurar ser aristocrata quando se nasceu na classe média ou se é um plebeu nato.

“Tentativa de um ensaio sobre a decadência”, Luís de Montalvor, Centauro, nº1, pgs. 7-12.

Somos os descendentes do século da Decadência. Vamos esculpindo a nossa arte na nossa indiferença. A vida não vale pelo que é mas pelo que dóe... Só a Beleza nos interessa. O resto passa por nós como nós passamos sobre tudo. Somos os descendentes de uma estirpe que, apesar de humildemente representar traz consigo e orgulhosamente a marca com que Deus abençoa os predestinados e os divinos...

Não somos portanto um fenómeno isolado constituindo um pequeno organismo literário independente. Somos apenas e realmente uma mónada do pensamento literário do nosso século.

Toda a grande arte é decadente, de resto que fica excluída dessa definição de arte uma espécie de fauna literária sem vida própria-- *as letras patrias, a diario oficial, a imprensa como tuba do progresso e a critica conscienciosa*. Sé particularmente a decadência literária é a manifestação estética do século XIX, genericamente toda a grande arte pode ser decadente, porque todos os séculos fôram e serão decadentes...

A psicologia dá decadência é que varia. Ser mais é ser menos de qualquer maneira. Onde somos hoje decadentes foram os de outros tempos nossos precursores. Se nos apelidamos ou nos apelidaram caracteristicamente de decadentes é porque temos um sentido próprio de decadência, sem deixar contudo de podermos ser outra cousa. Somos mais propriamente decadentes, não porque isto implique um conjunto fatal de circunstancias ou um resultado de estadios morais ou sociais, mas mais verdadeiramente porque fizemos e, temos um conceito, uma teoria deliberada e demos um sentido ao pensamento decadente. Temos formado um pensamento decadente que nos baptisma e caracteriza de decadentes sem contudo excluir a ideia de que não tenha havido decadentes sem possuirem o pensamento da Decadência.

Somos mais sentidamente decadentes porque somos mais misticamente doentes que todos os misticos de todas as doenças espirituais de todos os tempos. A decadência e para nós o simbolo com que vestimos o estado de alma coletivo de *exilados da Beleza!* Ser-se decadente é ser-se doente espiritualmente, é ser-se superior! A arte é a doença imortal dos páldos de Deus e da Beleza...

A arte profunda alimenta-se das lagrimas intimas da dôr universal.

Ser-se doente é ser-se dôr! E a dôr é a qualidade com que Deus ensaia a quimica das almas num plano superior. A arte da dôr é Beleza doente.

A Beleza pode até ser como doença a decadencia de todos os tempos, a doença do Espiritual, o Mal de Deus...

Há um momento, um ponto, em que todas as artes, todas as estéticas, todas as morais, todas as sociologias, todos os artistas se encontram. Ha um ponto em que Shakespeare, Dante, Esquilo, Goya, Balzac, Miguel Angelo ou o meu coração se parecem, se encontram, por um milagre que se não pode explicar! Os titans prescrutam-se, as sensibilidades da dôr atrásem-se! Todos os grandes artistas são imans da sensibilidade e da dôr de todos os tempos. Só os diferencia a qualidade mediunica da arte do seu tempo Onde Lear perturba de dôr a floresta de sonho, Pan ou Diónisos a arrosam da sua beleza divina. Onde Zola pres cruta, Miguel Angelo, esse prolongamento, da Noite, exalta cantando, tragificando na ansia pura todas, as belezas da sua Beleza! Onde D. Quixote, o génio da gloria divina, afogado num pobre-diabo, caricaturiza a sua dôr, o Oswaldo do Ibsen atira pedras ávida...

Onde um, génio da medievalite, esculpe os gestos no mármore da Demência, chora outro por não ter outra realidade da que pedir o sol.

A panoplia de um é o sol de outro.

O doutor Fausto é um paralelo do Hamlet. *O Homem das multidões* do Poe é o genio do mal das multidões de todos os tempos.

A canção de Lady Macbeth

*Toujours l'odeur du sang;
Tout petit qu'est cette main,
Taus les parfums de l'Arabie
Ne pourront pas la désinfecter
Oh! oh! oh!*

tem qualquer cousa de pureza, de sonho, de extase, que como uni relâmpago purifica e ilumina aquela alma lóbrega, feita do génio do mal e da noite. Ela mesma é irmã de Ofelia em pureza no momento onde as suas mãos de crime e de esmeraldas são reais e fugazes como as de encanto da fria virgem objectivada do trágico herdeiro de Elsenore!

O que acima explanamos tenta demonstrar que a Bea e a Dôr de todos os tempos num ponto qualquer se encontram, se cruzam, se chocam, se assemelham. O fundo poético é o mesmo. A existencia da dôr é semelhantemente quotidianamente igual. A grande arte não tem escolas, mas as escolas podem ter o que as caracteriza e as especialisa, que é o ponto comum a toda a obra de arte. A flôr da arte decadente do século passado foi o simbolismo. Esta corrente literária é o resultado em arte de todo o puro e livre idealismo. Ela contém uma teoria de libertação. O seu fundo espiritual, poético e misterioso, não é senão o expoente de várias correntes anteriores de uma expressão mais fraca. O simbolismo surgiu como a expansão maxima de todas essas teorias e manifestações de arte. Há uma ideia de simbolismo e uma teoria de simbolos, que são diferentes; Maeterlinck explica-nos quando diz:

«... Je crois qu'il ya deux sortes de symboles : l'un qu'on pourrait appeler le symbole *à priori*, le symbole de propos délibéré; il part d'abstractions et tache de revêtir d'humanité ces abstractions. Le

prototype de cette symbolique qui touche de bien près à l'allégorie, se trouverait dans le *second Faust* et dans certains contes de Goethe, son fameux *Mahrchen aller Mahrchen*, par exemple.

«L'autre espèce de symbole serait plutôt inconscient, aurait lieu à l'insu du poète, souvent malgré lui, et irait, presque toujours, bien au-delà de sa pensée : c'est le symbole qui naît de toute création géniale d'humanité; le prototype de cette symbolique se trouverait dans Eschyle, Shakespeare, etc.»

Isto explica a essência da arte simbolista.

A diferença entre o decadentismo propriamente chamado e as outras escolas é o fim a que se propunha a própria arte decadente, a moral emfim dessa teoria estética.

O egotismo, o símbolo, o processo, a preocupação da fôrma sobre o pensamento, a reacção portanto contra a moral e a sociologia do próprio século são a diferença, o divorcio que os puritanos procuraram estabelecer entre a arte e a moral. A moral humana sentiu-se chocada pela moral estética. A vida, a sociedade, exigiam da arte a sua manifestação, a sua fotografia de costumes. Pois, senhores, proclamemos que a arte tem' uma moral à parte: ser Beleza e apenas Beleza! A, moral colectiva é a mordada da moral individual. Como se a Beleza estivesse presa às condições sociais! Que horror! Como se ela não fôsse, por si, a transcendentalização de tudo o que é humano, o revulsivo estético de uma sociedade e até de uma civilização. A realidade moral, emfim o estadio social a que chega um povo ou uma civilização, divorcia-sé da realidade moral em arte. Uma e o mecanismo das condições, das circunstancias de uma civilização, da psicologia, do senso agindo materialmente. Outra, a realidade da moral em arte, a expressão divina da Beleza! Tudo aquilo que acima dissemos é tudo, ainda que mal, que se pode dizer da arte da decadência. Estas são, ainda que mal expressas, as nossas convicções de artista.

Ah! ser-se decadente nesta hora em que se pode ser tudo menos aquela superior qualidade, é demonstrar uma convicção, uma força de vontade inabaláveis!

Ah! ser-se decadente é ser-se lindo de gestos, é ser-se debil e femininamente o sistema nervoso de todas as sensações, de todas as emoções, de todos os pensamentos, de todas as inferioridades, de todas as grandezas, de todas as imoralidades, de todos os ascetismos, da convulsão espasmódica e mediúmnica do nosso século!

É ser-se, emfim, andrógino e equívoco de qualquer maneira. É ser-se, emfim, todos sem ser o que todos são, que é o que é superior ao que são todos...

Só são decadentes os que receberam o mandato de Deus e da Beleza, e teem, não as condições, mas a missão divina de assobiarem a Vida...

A Decadência é o grito da *penultième*, gesto inútil e pálido soando na vaga sala dourada do que somos em nós próprios...

Vago instrumento dos Tristes, dos que ficam como nós no momento em que escrevemos estas pobres palavras, a perna traçada sobre o divan, subtil o gesto, descrentes e crentes em tudo, irmãos da Blasfêmia, Senhora palida do nosso Desconforto, da nossa Angústia, da nossa Beleza!

LUIZ DE MONTALVÔR.

“Uma sensação, ou um sentimento, é um movimento...”, António Móra (1916?), TF, vol.II, pgs. 190-193.

Uma sensação, ou um sentimento, é um *movimento exclusivamente no tempo* e não, como os movimentos na matéria menos subtil, *no tempo e no espaço*.

Uma sensação é um movimento porque é uma coisa que existe no tempo; nada pode existir no tempo sem se alterar, e alterar-se é mover-se.

Uma sensação, dir-se-á, não pode existir sem consciência, e um objecto material pode. Mas pode como? Pode existir sem a minha consciência dele, sim; mas sem a *consciência* dele não pode. Nem mesmo, porventura, pode existir sem *uma consciência atómica de si*.

De um lado a Consciência, do outro os Números. Como é que uma sensação pode ser matéria? Temos ao menos que admitir uma consciência por fora, e outra por dentro, dos objectos. A consciência varia conforme os objectos, mas como é que varia de *ver uma árvore a sentir uma dor?*

Na sensação de uma dor, distingamos entre a consciência abstracta, a dor, e o *lugar onde se sente*.

A consciência que *vê uma árvore* e a que *sente uma dor* é a mesma; mas nem ver é o mesmo que sentir, nem uma dor se parece com uma árvore.

1 ° A dor não é sentida na e só pela consciência, mas no indivíduo. A vista não é vista na consciência, é no indivíduo que é.

Na dor, desde que omito a consciência, omito a dor; mas a consciência não é a dor, mas só a consciência; a dor não é portanto, nem exterior à consciência, porque se esta não houver não há a dor nem igual à consciência, porque consciência não quer dizer dor. O que é, então, a dor? No caso de eu ver uma árvore, se omitir a consciência, não omito a árvore, omito a visão.

A consciência de uma dor é como a consciência de ver uma árvore. Para além da visão concebo a árvore; para além da dor não concebo nada. Mas não concebo porque, aqui tomo *conceber* por = *ver*, a *existir no espaço*. Aí está o erro. A consciência da dor é a consciência de uma pura matéria, que *existe no tempo, mas só no tempo*.

Será a visão apenas a consciência *ida relação* entre um corpo do tempo (ver) e um corpo do espaço (árvore)? A árvore existe só no espaço; a visão (visão da árvore, aqui) é que *existe no tempo, mas só no tempo*.

Poderá haver consciência da árvore sem consciência da visão? Poderá ver-se a árvore sem se ver? Poderá haver consciência, ver-se a árvore só no espaço, e não, também, no tempo?

Dir-se-á a árvore não existe só no espaço; existe *no tempo* também. Mas é a árvore que existe *no tempo também*, ou é só a visão que existe *no tempo*; e a *visão e árvore* (a visão da árvore) *no tempo e espaço*?

Se, porém, (como já foi pensado) tempo e espaço não existe, o que é isso?

Tempo, como espaço, têm de comum a pluralidade, que, no tempo, é *duração* (tempo + tempo + tempo + tempo) e no espaço é a *extensão* (espaço + espaço + espaço + espaço). Tempo e espaço, são, portanto *números*; mas ou são números de espécie diferente, ou simplesmente números, tomando-os todos diferentes.

(Tempo = Consciência da pluralidade)?

(Espaço = Existência da pluralidade)?

(Cor, forma, etc. = Semelhança entre números).

O tempo é a relação entre o espaço e a consciência. *Antes*: Extensão é a relação entre os números e a consciência, sendo na extensão denominada tempo do lado da consciência e espaço do lado dos números.

Como, porém, entre a consciência e o número não pode haver relação, segue-se que não há extensão, isto é, que não há tempo nem espaço...

Relação com a Lei (Fado).

A consciência não existe: é consciente. Os números não são conscientes: existem. As almas individuais são uma ilusão do Tempo; a alma colectiva é uma transferência da ideia falsa de alma individual para a ideia falsa de infinito.

O tempo e o espaço, considerados como tais abstractamente são ideias de *infinito*: portanto não existem.

A Realidade aparece à consciência como *número*, mas os números são talvez *ilusões*. E não são os números *abstracções, finais do interlúdio*?

A consciência individual é uma função da Realidade.

De um lado a Realidade existindo; do outro, a consciência sendo consciente, sem existir. Entre estes dois termos sem semelhança aparece(m) a *Relação*, que nem existe, nem é consciente. Assim começou aquilo a que chamamos *o Mundo*.

Como imagem o sentiram os pagãos, pondo acima de tudo o indefinível *Destino*.

Antes do Destino, a Realidade na Realidade e a Consciência cônica. Antes de Saturno a Realidade tornou-se número, e a Consciência (...).

Nascido Saturno, os números tornaram-se Espaço e a consciência Tempo.

Impossíveis de ser pensados como *Um*, porque não têm a mesma semelhança; como *Dois* (pois 2 é um número e nem a consciência é número, nem a realidade é número). A consciência e a Realidade são impensáveis, e do ponto de vista do pensamento, impossíveis...

1917:

“Caeiro e Pascoaes”, Fernando Pessoa (1917?), PIA, pgs. 344-352.

Tanto Caeiro como Pascoaes encaram a Natureza *de um modo directamente metafísico e místico*, ambos encaram a Natureza como o que há de importante, excluindo, ou quase excluindo, o Homem e a Civilização, e ambos, finalmente, integram tudo o que cantam nesse seu sentimento naturalista. Esta base abstracta têm de comum: mas no resto são, não diferentes, mas *absolutamente opostos*. Talvez Caeiro proceda de Pascoaes; mas procede "por oposição, por reacção. Pascoaes virado do avesso, sem o tirar do lugar onde está, dá isto – Alberto Caeiro.

Como Whitman, Caeiro deixa-nos perplexos. Somos arrancados à nossa atitude crítica por um fenómeno tão extraordinário. Jamais vimos algo de parecido com ele. Mesmo depois de Whitman, Caeiro é estranho, e terrivelmente, pavorosamente, novo. Mesmo na nossa época, em que julgamos que nada há que nos possa espantar ou que possa gritar-nos uma novidade, Caeiro realmente espanta e realmente respira novidade absoluta. Conseguir isto numa época como a nossa constitui a prova definida e definitiva do seu génio.

E tão novo que, por vezes, parece difícil conceber claramente toda a sua novidade. E demasiado novo, e a sua novidade excessiva perturba a nossa visão dele, assim como todas as coisas em excesso perturbam a visão – embora seja bem uma novidade ser a própria novidade a coisa excessiva e que deixa a visão perturbada. Mas é essa mesma a coisa notável. Até a novidade e a maneira de ser novo são novidades em Caeiro. Difere de todos os poetas de maneira diferente daquela em que todos os grandes poetas são diferentes de outros grandes poetas. A sua individualidade possui-a ele de maneira diferente da de todos os poetas que o precederam. Whitman é bem inferior a este respeito. Para explicar Whitman, mesmo numa base em que se lhe reconheça toda a originalidade concebível, basta-nos pensar nele como alguém que viveu [amou?] intensamente a vida, e daí brotam os seus poemas como flores de uma moita. Mas o mesmo processo já não se aplica a Caeiro. Mesmo que o encaremos como um homem que vive fora da civilização (hipótese obviamente impossível), como homem com uma visão excepcionalmente clara das coisas, isso não produz logicamente no nosso espírito um resultado que se pareça com «O Guardador de Rebanhos». A própria ternura das coisas como simples coisas, que caracteriza o tipo do homem que supomos (propomos), não caracteriza Caeiro. Fala algumas vezes com ternura das coisas, mas pede-nos perdão de o fazer, explicando que se fala assim é por causa da nossa «estupidez dos sentidos», para nos fazer sentir «a existência absolutamente real» das coisas. Entregue a si próprio, não tem qualquer ternura pelas coisas, mal tem qualquer ternura, até, pelas suas sensações. Aqui-- tocamos a sua grande originalidade, a sua objectividade quase inconcebível. Vê as coisas apenas com os olhos, não com a mente. Quando olha para uma flor, não permite que isso provoque quaisquer pensamentos. Longe de ver sermões nas pedras, nem sequer se permite conceber uma pedra como ponto de partida para um sermão. O único sermão que uma pedra encerra é, para ele, o facto de existir. A única coisa que uma pedra lhe diz é que nada tem para lhe dizer. Pode-se conceber um estado de espírito parecido com este, *mas não pode conceber-se num poeta*. Esta maneira de olhar para uma pedra pode ser definida como a maneira totalmente não-poética de a olhar. O facto estupendo acerca de Caeiro é que produz poesia a partir deste sentimento, ou, antes, ausência de sentimento. Sente positivamente o que até aqui só podia ser concebido como sentimento negativo. Perguntai a vós próprios: que pensais numa pedra quando a olhais sem pensar nela? O que se resume no seguinte: que pensais numa pedra quando não pensais mesmo nela? A pergunta, é claro, é completamente absurda. A coisa estranha em tudo isto é que toda a poesia de Caeiro se baseia num sentimento que achais impossível conceber como susceptível de existir. Talvez eu tenha logrado apontar a natureza extraordinária da inspiração de Caeiro, a fenomenal novidade da sua poesia, o seu génio espantoso e sem precedente, toda a sua atitude.

Diz-se que Alberto Caeiro deplorou o nome de «sensacionismo» que um discípulo seu – é certo que um discípulo um tanto estranho: o Sr. Álvaro de Campos – atribuiu à sua atitude e à atitude que criou. Se Caeiro protestou contra esta palavra por possivelmente parecer designar uma «escola», como o Futurismo, por exemplo, tinha razão, e por dois motivos. Pois a própria sugestão de escolas e movimentos literários soa mal quando aplicada a um género de poesia tão incivilizada e natural. E, além disso, embora Caeiro tenha, pelo menos, dois «discípulos», o facto é que tem exercido sobre estes uma influência igual à

que qualquer poeta – Cesário Verde, talvez – exerceu sobre ele: nenhum se lhe assemelha, nem de longe, embora, na realidade, a influência de Caeiro se possa descortinar em toda a obra deles muito mais nitidamente do que a influência de Cesário Verde sobre Caeiro.

Mas o facto é que – postas de lado estas considerações – nenhum nome poderia descrever melhor a sua atitude. A sua poesia é, de facto, «sensacionista». A sua base é a substituição do pensamento pela sensação, não só como base da inspiração – o que é compreensível – mas como meio de expressão, se assim podemos falar. E, acrescente-se, aqueles seus dois discípulos, diferentes como são dele e um do outro – são também sensacionistas, de facto. É que o Dr. Ricardo Reis, com o seu neoclassicismo, a sua crença verdadeira e real na existência das divindades pagãs, é um sensacionista puro, embora de género diferente. A sua atitude para com a natureza é tão agressiva para com o pensamento como a de Caeiro; não imagina quaisquer significados nas coisas. Vê-as apenas, e, se parece vê-las de modo diferente do de Caeiro, é que, embora as veja tão pouco intelectualmente e tão pouco poeticamente como este último, as vê à luz de um conceito religioso definido do universo – paganismo, paganismo puro, o que altera necessariamente a sua maneira muito directa de sentir. Mas é pagão porque a religião sensacionista é o paganismo. É claro que um sensacionista puro e integral como Caeiro não tem, logicamente, qualquer religião, visto a religião não se encontrar entre os dados imediatos da sensação pura e directa. Mas Ricardo Reis exprimiu com grande clareza a lógica da sua atitude como puramente sensacionista. Segundo afirma, não só nos deveríamos prostrar ante a objectividade pura das coisas (daí o seu sensacionismo propriamente dito e o seu neoclassicismo, pois foram os poetas clássicos os que menos comentaram as coisas, ou as comentaram menos directamente), mas prostrar-nos ante a objectividade igual, a realidade, a naturalidade, das necessidades da nossa natureza, entre as quais se conta o sentimento religioso. Caeiro é o sensacionista puro e absoluto que se prostra ante as sensações *qua* exterior e nada mais admite. Ricardo Reis é menos absoluto; prostra-se também ante os elementos primitivos da nossa própria natureza, visto para ele os nossos sentimentos primitivos serem tão reais e naturais como as flores e as árvores. Portanto, Caeiro é religioso. E, visto ser sensacionista, é pagão pela religião; o que se deve, não só à natureza da sensação que se concebera como admitindo uma religião qualquer, mas também à influência das leituras clássicas a que o seu sensacionismo o tinha impelido.

Álvaro de Campos – o que é bastante curioso – encontra-se no extremo oposto, inteiramente oposto a Ricardo Reis. No entanto, não é menos discípulo de Caeiro ou menos sensacionista propriamente dito. Aceitou de Caeiro, não o essencial e o objectivo, mas o aspecto deduzível e subjectivo da sua atitude. A sensação é tudo, afirma Caeiro, e o pensamento é uma doença. Por sensação entende Caeiro a sensação das coisas tais como são, sem acrescentar quaisquer elementos do pensamento pessoal, convenção, sentimento ou qualquer outro lugar da alma. Para Campos, a sensação é tudo, sim, mas não necessariamente a sensação das coisas como são, antes das coisas conforme sentidas. De modo que vê a sensação subjectivamente e envida todos os seus esforços, uma vez que assim pensa, não para desenvolver em si a sensação das coisas como são, mas toda a casta de sensações de coisas, e até da mesma coisa. Sentir é tudo: é lógico concluir que o melhor é sentir toda a casta de coisas de todas as maneiras, ou, como diz o próprio Álvaro de Campos, «sentir tudo de todas as maneiras». Assim, aplica-se a sentir a cidade na mesma medida em que sente o campo, o normal como sente o anormal, o mal como sente o bem, o mórbido como sente o saudável. Nunca interroga, sente. É o filho indisciplinado da sensação. Caeiro tem uma disciplina: as coisas devem ser sentidas tais como são. Ricardo Reis tem outra disciplina diferente: as coisas devem ser sentidas, não só como são, mas também, de modo a integrarem-se num certo ideal de medida e regra clássicas. Em Álvaro de Campos, as coisas devem ser simplesmente sentidas.

Mas a origem comum destes três aspectos tão diferentes da mesma teoria é patente e manifesta.

Caeiro não tem ética a não ser a simplicidade. Ricardo Reis tem uma ética pagã, meio epicurista e meio estoica, mas uma ética muito definida, que dá à sua poesia uma elevação que o próprio Caeiro – embora, independentemente da maestria, seja dos dois o génio de maior estatura – não logra atingir. Álvaro de Campos não tem sombra de ética; é amoral, se não positivamente imoral, pois, evidentemente, segundo a sua teoria, é natural que ame as sensações fortes mais do que as fracas, e as sensações fortes são, pelo menos, todas elas egoístas e ocasionalmente as sensações da crueldade e da luxúria. Assim, Álvaro de Campos é dos três o que mais se parece com Whitman, mas nada tem da camaradagem deste: anda sempre afastado da multidão, e, quando sente com ela, fá-lo muito nítida, muito confessadamente para agradar a si próprio e se proporcionar sensações brutais. A ideia da perda da inocência duma criança de oito anos (*Ode II, ad finem*) [*Ode Triunfal*] é-lhe positivamente agradável, pois satisfaz duas sensações muito fortes--a crueldade e a luxúria. O mais que Caeiro diz a que talvez se possa chamar imoral é que não quer saber do sofrimento dos homens, e que a existência de doentes é interessante por ser um facto. Não há nada disto em Ricardo Reis. Vive dentro de si próprio, com a sua fé pagã e o seu epicurismo triste, mas uma das suas atitudes é precisamente não magoar ninguém. Não quer saber absolutamente

nada dos outros, nem sequer o suficiente para se interessar pelo seu sofrimento ou pela sua existência. É moral por se bastar a si próprio.

Pode-se dizer, comparando estes três poetas com as três ordens de espíritos religiosos, e comparando, de momento, o sensacionismo (embora, talvez, imprópriamente) com uma religião, que Ricardo Reis é o espírito religioso normal dessa fé, Caeiro o místico puro, Álvaro de Campos o excessivamente ritualista. É que Caeiro perde de vista a Natureza na natureza, perde de vista a sensação na sensação, perde de vista as coisas nas coisas. E Campos perde de vista a sensação nas sensações.

“Disse Chateaubriand que o Romantismo...”, Fernando Pessoa, PIA, pgs. 270-278.

Disse Chateaubriand que o romantismo era a literatura representativa do cristismo; disse bem. O cristismo só com o romantismo é que atinge a sua perfeita expressão literária...As épocas anteriores dependiam ainda artisticamente (como o próprio emprego dos deuses pagãos mostra) das fórmulas construídas pelo paganismo.

O período em que se esfacela o cristismo é o período em que liberta mais energia; o período onde os seus elementos, decompondo-se, passam a viver independentes é o período onde cada um pode melhor mostrar o que é.

Ninguém se admire que esteja o romantismo eivado de metafísica panteísta: o cristismo, no seu filosofismo neoplatónico substantivo, sendo emanacionista, é panteísta. Só não vê, nem compreende, este facto quem não tenha resolvido, pela análise, nos seus veros elementos constitutivos o sistema religioso cristista.

Dos elementos constitutivos do cristismo, vemos que o elemento humanitário decadente aparece na revolução francesa; vemos que o elemento místico, neoplatónico e gnóstico, surge na eflorescência das escolas ocultistas; vemos que o elemento imperialista, à parte acentuar-se nitidamente adentro do catolicismo tentativamente renascente, aparece nas nações ocidentais com um cunho de brutalidade e de incompreensão das leis sociais que não deixa esquecer a origem no império da decadência; que, finalmente, o cosmopolitismo (*is this the 4th element? verify!*) assume um carácter acentuado em aquelas nações que não curam de um imperialismo nítido. O que é feito, porém, do quinto elemento cristista – o paganismo sobre o qual o cristismo se ergueu, e se vitalizou?

Se o cristismo fosse uma religião nova, substituidora de veras do paganismo, diríamos que, muito naturalmente, o elemento pagão desaparecera, e que o cristismo se fortalecia por fim, unificando-se. Mas, além de sabermos já que o cristismo se ergueu sobre o paganismo, que prolonga, nós vemos que, longe de unificar-se, o cristismo se dissolve, e que os seus elementos, que agiam até ali conjuntos uns com outros, embora já em dissolução, nitidamente se separam uns dos outros. Qual deles é típico do cristismo? Nenhum, porque o cristismo era eles todos juntos. Estamos, pois, em verdade, em face da dissolução final do cristismo.

O elemento pagão, porém, não se perdeu. Nós vimos que esse elemento foi o que, através de tudo, deu objectividade ao espírito cristista, e que lhe evitou os mais graves desmandos do cristismo legítimo. Vimos que a subsistência do elemento pagão alentou a arte cristista, e evitou que o romantismo fosse, como deveria ser, o seu fenómeno constante. Com a dissolução do cristismo, para onde passou o espírito de objectividade? A resposta é patente: passou para a ciência. Isto é, passou para aquele fenómeno moderno que é precisamente o mais característico da época. Com isso começou, substancialmente, a repaganização do mundo.

A única força verdadeira e segura do mundo moderno é a ciência positiva. A ciência objectiva – eis o novo elemento de equilíbrio da subjectividade liberta, que entrou no mundo. Para se tornar um princípio de veras preponderante falta à ciência que saia na verdade dos laboratórios e das cátedras, e se humanize. Ora a humanização suprema é, como vimos no princípio deste livro, a religião, e, como ali também vimos, para um princípio se tornar condutor de uma sociedade e de veras representativo dela, tem de tornar-se sua religião.

Uma religião provinda da ciência, que é essencialmente objectiva, tem de ser uma religião absolutamente objectiva. Ora nós vimos, logo no início deste estudo, que a pura religião objectivista é o paganismo. Por onde se descobre que, com o acréscimo do valor da ciência, com o alargamento das suas conquistas e o alastre da sua técnica mental, o paganismo começa a renascer.

Stá, pois, provado que o renascimento do paganismo começou a operar-se. A força de dissolução inerente ao cristismo como sistema decadente era, apesar de forte e constante, de certo modo atenuada enquanto ele coeria mais ou menos, isto é, enquanto os princípios constitutivos dele se não tinham individuado, ou apenas em parte se tinham individuado. O progresso, mal começou na nossa civilização, entrou de dissolver o cristismo, porque este, como sistema decadente, se lhe opunha. Entrando de dissolvê-lo, continuou dissolvendo-o. Chegou a dissolução ao ponto que acabamos de apontar. Antes disso, além do mais, o facto de que o paganismo sempre stava no fundo do cristismo prestava-lhe a coesão íntima de objectividade latente. Agora não.

Ora se o cristismo, quando coerente, agia já tão dissolventemente que, para se progredir, era mister destruir o cristismo, que cada conquista da civilização era uma vitória ganha à religião cristã, muito maior foi o poder dissolutor do cristismo uma vez que ele se decompôs nos seus elementos vários, individuando-se cada um. Muito maior, tanto porque a acção de quatro cousas separadas, todas em um sentido (o mórbido, aqui), é maior que a delas juntas em uma quando se trate de acção de dissolução e não de força, como porque a acção separada de elementos que formaram a parte de um todo é, já em si, dissolvente.

Além disto, a libertação dos elementos individuados do cristismo, dando unidade a cada um, multiplicou-lhe a força com que agisse.

Tão forte se tomou a acção dissolutória que naturalmente surgiram – pois que se trata de uma civilização desde o princípio envenenada, mas não mortalmente envenenada, pois que não teria nunca sido, então, uma civilização – reacções várias. Essas reacções foram de três ordens.

A primeira foi a de uns dos elementos libertos sobre os outros. Assim o humanitarismo democrático e libertário reagia contra o imperialismo; e este contra aquele; o ocultismo agia contra o democratismo puramente laico, etc... O resultado desta inter-reacção foi duplo: no que positivo, evitar que cada um dos elementos, tornando-se excessivamente dominador, passasse, na sua qualidade de mórbido, a destruir tirânicamente a civilização; no que negativo, consumir a dissolução do cristismo, pois que, à medida que cada elemento combatia outro, era o cristismo que se combatia a si próprio.

O segundo género de reacção foi a das correntes crististas onde ainda havia mais de um elemento ligado contra as totalmente individuadas, e contra outras contendo também mais de um elemento, mas principalmente contra as individuadas. Assim, a Igreja Católica reagiu contra o democratismo, contra o ocultismo, contra o democratismo, contra o ocultismo, contra o objectivismo científico, contra o imperialismo não-seu (...).

O terceiro género de reacção foi o da própria civilização contra os elementos individuados do cristismo. Foi assim que, à medida que progredia, por exemplo, o humanitarismo democrático, as forças naturais da sociedade se revoltaram contra ele, esboçando lentamente uma orientação aristocrática. Este género de reacção apareceu de duas maneiras: como reacção das forças íntimas da sociedade, pura e simplesmente, e como reacção das outras correntes ou elementos individuados do cristismo, que, para fins críticos, iam descobrindo verdades. Assim, os defensores do catolicismo, vão contrapondo ao democratismo os princípios aristocráticos inerentes a toda a organização social; a par do momentâneo lucro que de aí possa advir à doutrina em nome da qual fazem essa crítica, advém por certo lucro à ciência social.

Convém não esquecer um ponto importante. As cousas, aqui descritas, da maneira em que estão descritas, não correspondem fotograficamente à realidade. Não estão extremados, em indivíduos e em correntes, os campos e as doutrinas, como aqui as extremo. Mas eu faço ciência, não descrição. A luz do sol é branca, como cousa viva; mas é composta das sete cores do espectro, como realidade científica. Estas correntes, que apontei, e a que chamei os elementos individuados do cristismo, não estão individuadas com a nitidez de pessoas humanas, que se destacam do ambiente pela forma do seu corpo. Tudo se mistura e se entreenetra. Sobretudo se mistura e se entreenetra em uma época como a nossa, onde os elementos activos na sociedade são quatro ou cinco, onde as nações são muitas, onde a confusão e a indisciplina são extraordinárias, e onde ninguém sabe nem o que quer, nem sequer o que lhe falta. (??)

Convém ter isto sempre presente, para que se não confunda a vida com a explicação da vida, a realidade visível com a realidade científica, a realidade sintética do mundo com a realidade analítica da compreensão dele.

Comte teve uma justa intuição quando viu que a ciência positiva, de per si, não bastava para orientar a sociedade, e quis, portanto, tornar essa ciência uma religião. Filho, porém, do seu tempo e oriundo, sem que o soubesse, do próprio ventre maculado contra o qual se revoltou, que fez ele, que quis ele fazer? Construir, para a forma vital da ciência, uma religião da humanidade, patente descendente da religião humanitária da Revolução Francesa. Mémoires de tanta cousa que não viu mal, relevemos ao pobre alienado os desvios que herdou da sua época.

Mais próximo da verdade esteve já a intuição do cientista Haeckel. Quis ele sugerir uma religião, dando como adoráveis as forças da Natureza. Na verdade a intuição é justa. Simplesmente um fenómeno assim intelectual não é uma religião. A religião – sabe-o já o leitor deste livro – é dos sentidos e da emoção directa e geral. É o paganismo que é a religião da época da ciência. A ciência é filha do paganismo, porque a ciência é grega – a nossa pelo menos. Estranho caso o de um homem que procura com afincado encontrar uma cousa que já existe!

Reagindo contra o misticismo democrático, o instinto mantenedor das sociedades, guiado recentemente pelo desenvolvimento e esclarecimento da sociologia, começa a descrer, a combater, a desprezar esse misticismo.

Reagindo contra o misticismo ocultista (...) Mas aqui a reacção tem sido fraca, em parte porque ainda se não compreendeu bem quanto o ocultismo tem alastrado, em parte porque, não se vendo o que é o ocultismo adentro do cristismo, não se tem visto o perigo, como elemento de dissolução, que ele representa.

Reagindo contra o imperialismo, afirmado supremamente nesta guerra pela Alemanha, acentua-se o princípio sã e forte da existência *das* pequenas nacionalidades.

Reagindo contra o cosmopolitismo, tem a guerra presente feito funcionar o sentimento pátrio. E já antes as reconstruções do regionalismo ajudavam esta reacção, como a anteriormente notada.

Reagindo contra o paganismo degenerado de Roma, o espírito científico, mau grado desvios e tibiezas, continua agindo, e continua agindo, porque a ciência segue sempre, e o espírito científico segue por força com ela.

O que resta fazer? Resta orientar todas estas reacções. Qual o sentido destas reacções? Vimos que convergem para o sentido pagão. É preciso portanto criar o paganismo, para dar um sentido profundo, isto é, religioso, a este movimento disperso, que se perde por combater elemento a elemento o cristismo dissolvendo-se, e por isso dá tréguas ora a um, ora a outro dos seus elementos; pois que cada elemento de combate não combate todos os outros, do cristismo.

Para o paganismo falta, portanto, o paganismo. Faltava restaurar a essência do paganismo. Como fazê-lo?

Não podia ser cousa conscientemente feita. Não o podia ser, porque uma religião nasce do instintivo, e não se pode construir como se constrói um sistema metafísico. Tem que nascer da sensibilidade directa das cousas. O facto de que o paganismo existiu já não quer dizer que se possa ir buscá-lo ao passado. O mais que se iria buscar era a forma sem vida, o mero corpo morto do paganismo. Devia, a dar-se o fenómeno verdadeiro do regresso do paganismo, surgir uma sensibilidade pagã.

Nesta altura surgiu Alberto Caeiro.

“L’abstraccionisme futuriste”, Raul Leal, *Portugal Futurista*, pgs. 13-14.

Divagation outrephilosophique-Vertige á propos de l'oeuvre géniale de Santa Rita Pintor, "Abstraction Congénitale Intuitive (Matière-Force)", la suprême réalisation du Futurisme.

Santa Rita Pintor a conçu en synthèse la réalisation intégrale de toute la théorie futuriste sur la Vie!

Tout se donne relativement et en relativité pure, la Vie n'est que le déroulement de purs rapports--distinctions, de purs contrastes lesquels se donnent les uns dans les autres et par les autres en suspension *en-soi* – **Vertige**. Il n'y a pas des choses en soi tel qu'on les conçoit vulgairement, il n'y a pas des noms, pas de véritable *concret*, tout se donne purement par rapport, par rapport à tout et alors il n'y a qu'un déroulement de pure relativité toute subjectiviste. Relativité en soi, *en-soi* – **Vertige!** Or par le fait même d'être en soi, a travers son subjectivisme pur il y a comme l'esprit de *réalité*, d'*objectivité*, de *concret* et la propre conception de relativité nous révèle ça. Si tout se donne seulement par rapport à tout il semble qu'il n'y a rien au fond mais puisqu'il se donne un déroulement de *véritables* rapport-distinctions, de *véritables* contrastes quoiqu'ils soient tous purs, quoiqu'ils ne soient pas des contrastes de *chases* les unes avec les autres, il est certain qu'il y a quelque chose de réel quoique d'*indécision*, de *vértigieusement* réel dans ces rapports purs, dans ces purs contrastes, dans ce pur contrastiser qui par son réalisme-irréalisme est bien Indécision, Indécision –**Vertige**. Il y a donc quelque chose de *concret* dans la nature d'Abstraction

Pure de la Pure Relativité. Il s'agit donc bien d'un *concret-en-abstrait* – **Vertige**. Or les contrastes se *donnent*, on ne peut pas dire qu'ils *sont*; ils ne sont donc qu'une bote *activité* qui exprimant un déroulement de relativité, la propre relativité qui exprime un *réel-irréel* – **Vertige**, est sans doute un déroulement *réalité-irréalité* – **Vertige**, est sans doute *activité* – **Vertige**. Si il n'y a qu'un esprit de réalité indécise, de *réalité* – **Vertige** dans cette activité contrastique, dans ce *processus* contrastique qui est alors un processus de *concret-en-abstrait* – **Vertige** il y a comme un vide, *vide-inexpression*, dans cet esprit de réalité relativiste. Or la relativité est pure, est donc en soi et le fait d'être en soi porte la relativité à s'impregner d'objectivisme pur, de pur concretisme à travers son esprit de pure subjectivité. Ce qui est en soi se fléchit si purement sur soi-même qu'il arrive à se vivre soi-même d'où résulte un véritable *animisme*; et ce qui est en soi se vit soi-même si purement qu'il surgit même comme un véritable se *vivre* tout pur, un *se vivre* en soi, *en soi* – **Vertige** ce qui nous porte à tourner dans un véritable cercle – **Vertige** qui ne fait que montrer le vertigisme de *l'en soi*. Si le processus du se vivre-soi-même, processus d'Animique, est en soi, *en soi* – **Vertige** il ne s'agit pas proprement d'un être à se vivre soi-même et pourtant il y a comme l'esprit de cet être. Et vraiment c'est dans le fait du se vivre soi-même qu'on existe et pourtant dans ce même fait on s'anéantit soi-même parce qu'on se met alors *purement* en rapport, en rapport-distinction, en contraste avec soi-même, si purement qu'on fait surgir en tout cela un pur rapport (ou plutôt un rapporter tout pur), un rapport-distinction en soi et non pas proprement un rapport d'un être avec soi-même quoiqu'il ait comme l'esprit de cette espèce de rapport. Alors l'Être par le fait d'être en soi s'anéantit, il s'anéantit dans le propre arte de s'imposer infiniment ce qui le rend tout Indécision, tout **Vertige**. Or il y a un *en soi*, c'est *intuitif*, et lorsqu'on aperçoit bien la nature de cet *en soi* qui est l'Existence, qui est ce qu'il y a, on arrive à le considérer un pur *se vivre*, un pur Animique, non pas Ame quoiqu'avez (avec-non – **Vertige**) l'esprit d'Ame. Animique qui surgissant donc plutôt comme Fantômique, *Fantômique* – **Vertige**, est donc un *Vide-Ame*, *Vide-Fantôme* – **Vertige**, celui de l'Astral, *Astral* – **Vertige** qui a vraiment par nature tout l'esprit d'un *Vide-Fantôme*, d'une *Inexpression* – Ame, esprit de Cauchemar-Réalité – **Vertige**. Dans le processus du se vivre soi-même, dans le processus d'Animique il y a un contrastiser pur avec soi-même dont l'indécisisme de nature, *Indécisisme* – **Vertige** de nature, dont le *vertigisme*, véritable esprit d'étourdissement, exprime bien un véritable *labyrinthiser* – **Vertige**, *labyrinthiser*, alors, du processus relativité pure d'Animique laquelle nest donc que la labyrinthise relativité pure, le pur Contrastique – **Vertige** tout labyrinthise dont j'ai parlé au commencement de cette petite divagation, Contrastique qui est alors le déroulement de la Vie-Mort, le déroulement d'Astral, *Astral* – **Vertige** qui est *Vide-Fantômiser* – **Vertige**. Et comme il s'agit donc d'un *contrastiste* – **Vertige** *labyrinthiser* – **Vertige** il s'agit alors d'une *fantômogénie* – **Vertige** où les fantômes – **Vertige**, *contrastés-fantômes* – **Vertige** glissentron – **Vertige** les uns dans les autres (lis ont-non – **Vertige** un caractère tout propre, *caractère* – **Vertige**) et où il y a un Infini, *Infini* – **Vertige** et tout est Eternité quoique cet Infini et l'Eternité, *Eternité* – **Vertige** soient nous vifs (tous Vie), *vertigiquement* vifs (réelle-irréellement – **Vertige**).

Or les futuristes voient bien la relativité-activité de tout, ils voient encore ce qu'il y a de vide, d'inexpression dans cette relativité, d'où vient leur sensibilité de music-hall, et puisqu'ils voient encore bien ce qu'il y a le réel, d'objectif, de concret en elle ils la conçoivent comme un pur Dynamique, un Dynamique tout objectif. Ils font même plus que la, ils la mécanisent vraiment, le déroulement de rapport est pour eux un déroulement mécanique. Le processus de relativité est pour les futuristes un processus de relativité phisique qui accentue ce qu'il y a d'objectif chez elle. Certes, cela est vicieux, c'est toujours à travers un pur esprit e subjectivité que chez le Contrastique l'objectif, le concret surgit, il ne s'agit donc pas d'une objectivation, toute Extérieur, de subjectivité et à cause de cela même l'objectif du Contrastique, *Contrastique* – **Vertige** est objectif d'Animique, l'Animique – Indécision – **Vertige**, le *Vide-Fantôme* – **Vertige** mais sans doute dans cette objectivation, dans cette *phisiciation* il se passe, comme j'ai dit, un fait tout significatif.

Or Santa Rita Pintor sans suivre empiriquement comme les autres futuristes le processus de relativité phisique vent par contre apercevoir toute la nature essentielle, tout l'esprit de ce processus et l'exprimer en synthèse intégrale dans ses tableaux, oeuvres d'un véritable génie; et alors par un suprême effort il a réalisé complètement ce rêve d'artiste monstrueux avec son oeuvre formidable. « Abstraction Congénitale Intuitive (Matière-Force) » À travers ce tableau il vit *intérieurement*, il *intuitionne* l'essence, la nature propre de la Vie tel que la conçoivent les futuristes, il ne déroule cette Vie discursivement comme les autres artistes de son école mais il vit par contre toute son essence elle-même, levée dans son tableau à une synthèse suprême! C'est ainsi que reconnaissant ce qu'il y a de vide, d'Inexpression, dans l'objectivité relativiste (l'objectivation, la phisiciation de la relativité ne lui ôte pas son expression d'inexpression, son expression de vide, vide alors mécanique), il cherche accentuer cela dans l'affirmation picturale de l'abstrait, essence pure du vide, du véritable vide qui n'est pas proprement phisique, objectif ce qui lui ôterait d'une certaine façon son esprit de vide pur, vide authentique, alors esprit d'Abstraction en soi, *Abstraction en soi* – **Vertige**, il cherche donc accentuer cela dans cette affirmation de l'abstrait considéré

comme la quintessence de la Vie, vie de relativité mécaniste, de relativité phisique. Il ne sort pas de cette vie, le *processus* relativiste lui surgit comme *processus* Matière-Force qui dans le plan phisique exprime bien le *définisser-indéfurisser* – **Vertige** du Contrastique où il se donne-non – **Vertige** quelque chose de concret, et pourtant il voit, il sent que ce qu'il y a d'inexpression, de Vide dans ce processus est bien d'un autre plan, est bien Abstraction *en_soi* – **Vertige** qui se donne alors selon Santa Rita Pintor à travers le processus tout phisique de Matière-Force, à travers le processus de relativité phisique conçu par le peintre génial dans son esprit synthétique. De cette façon Santa Rita Pintor fait que le futurisme donne le plus quil peut donner dans le plan que lui est propre, un pas de plus et il tomberait dans le **Vertiginisme** concevant alors parfaitement et non pas plus un peu vicieusement le *concret-en-abstract* – **Vertige** où il n'y a rien de phisique. Santa Rita Pintor est un futuriste *outré*, son génie est la quintessence du **GÉNIE FUTURISTE!**

Julho de 1917.

RAUL LEAL

“O regresso dos Deuses”, Fernando Pessoa (1917?), PIA, pg. 301-303.

Os deuses não morreram: o que morreu foi a nossa visão deles. Não se foram: deixámos de os ver. Ou fechámos os olhos, ou entre eles e nós uma névoa qualquer se entremeteu. Subsistem, vivem como viveram, com a mesma *divinidade* e a mesma calma.

Falamos muito, e com hipocrisia, no sentimento que temos da beleza antiga, e das civilizações mães da nossa, e que foram pagãs. Mas nós não temos a alma grega nem a alma romana. Amamo-los de perfil, incorporeamente. Nada da alma antiga está em nós ou connosco.

A nossa ânsia de beleza clássica é toda cristã na sua fúria de perfeição, no seu desassossego.

O sentimento que conduzimos, para amá-los, até ao soclo das estátuas helénicas, é um insulto a eles. Amamos a beleza demasiadamente: os gregos não a amaram assim. Para o seu sentimento possuía a calma da lucidez com que viam. Ver muito lúcida e prejudica o sentir demasiado. E os gregos viam muito lúcida e. Por isso pouco sentiam. De aí a sua perfeita execução da obra de arte. Para executar a obra de arte com perfeita perfeição é preciso não sentir excessivamente a beleza que se vai esculpir. A arte grega era toda de equilíbrio e (...). Era a arte de quem via sabendo ver.

Nós levamos para a sensação de uma estátua o sentimento, translato, que o cristianismo nos ensinou a levar para a admiração de Cristo na cruz, da perfeição moral, do ascético e do casto. Não é deslocando a direcção do nosso olhar iludido que conseguimos torná-lo lúcido e calmo. É criando em nós um novo modo de olhar e de sentir.

A mais antiga tradição da nossa civilização é a tradição grega. Devemos reatá-la. Temos que nos criar uma alma grega, para podermos continuar a obra da Grécia. Tudo posterior à Grécia tem sido um erro e um desvio. As nossas instituições políticas sofrem do colectivismo romano e do sentimentalismo cristão. Misturámos à dureza administrativa de Roma a civilização humanitária das receitas de Cristo. É uma prova de quão longe andamos da alma grega, como ela era verdadeiramente.

Só a ciência é que evolui. Nada mais evolui... Nem política, nem artes, nem costumes comportam evolução. Podem comportar diferenças. Evolução não comportam. Só o que é adquirir conhecimentos evolui porque evoluir é aumentar. [...].

“Os Bailados Russos em Lisboa”, Almada, Ruy Coelho, J. Pacheco, Portugal Futurista, pgs. 1-2.

Portuguez, atenção!

É a ti-proprio que nos dirigimos. Vimos propor-te a tua liberdade! Escuta:

Conhecemos-te bem. Não só pensamos em ti como até te estudamos quotidianamente.

Sabemos bem o extraordinario valor das tuas energias expontaneas mas tambem sabemos como as desperdiças inutilmente.

Quando gastas as noites no alcool ou no mal-estar d'essa tua ignorancia, ou n'essa horrivel hesitação da tua juventude bráva ha alguem que pensa em ti, alguem que trabalha para descobrir o methodo de te fazer independente, alguem que não acamaradando contigo n'esse teu lyrismo natural e leigo, prometeu a si proprio salvar-te. Esse alguem, sômos Nós!

Sabemos bem a bella brutalidade da nossa missão Pezámos bem esse quasi-impossivel de fazer de ti um Europeu e, apesar d'isto, resolvemos inspirados na revelação das Nossas juventudes, entregar-te nas tuas mãos o methodo para, por ti-proprio, ganhares a tua liberdade.

Que maior heroismo haverá por ahi em todo o Mundo do que este de rializar esse quasi-impossivel?

Que melhor victoria poderemos querer do que este Orgulho em que teimamos para te fazer igual a Nós?

Que melhor estimulo de combate precisamos Nós do que esta Nossa Divina Compreensão de Europa?

E jurámos salvar-te, ainda que o tivessemos de fazer contra tua vontade!

E gritámos: Viva a Nossa guerra! Viva a Nossa guerra contra ti!

Talvez que tu, portuguez, ainda nunca tivésses reflectido que as Nossas Consciencias disciplinadas e independentes estão consecutivamente em guerra contra ti!

Não é a primeira vez que te falámos pessoalmente; nem é por vergonha de que nos vejamos conversando contigo que não nos dirigimos a ti sempre que te encontrámos mas é porque quando te vemos nem sempre vens na mesma direcção que Nós. Hoje porem é occasião de te falarmos. Escuta: OS BAILADOS RUSSOS estão em Lisboa! Isto quer dizer: Uma das mais bellas étapes da civilização da Europa moderna está na nossa terra!

A ti não te educaram, razão porque não existe em ti o sentido de consequencia e de dedução que facilitariam o teu espirito para a disciplina das novas sensibilidades; porém, OS BAILADOS RUSSOS dispensam-te de qualquer preparação litteraria ou artistica para comprehenderes facilmente a sua grande missão educativa, explicativa dos aspectos geraes e syntheticos dos sentimentos.

Nos BAILADOS RUSSOS os aspectos sucedem-se nitidos, sublinhados a oiro e a intelligencia e preparado\$ de maneira que o entusiasmo contido na essência d'esses sentimentos seja communicativo em toda a sua extensão e intensidade.

O maravilhoso dos. BAILADOS RUSSOS é constituído pela serie completa d'estes aspectos geraes:

...A animalidade, a virilidade, o expontaneo, o infantil, o hesitante, o ingenuo, o sentimental, o abstracto, o concreto, o positivo, o util, o inteligente, o synthetico, o completo. .

...A morbidez, a volupia, o vicio, a virtude, a força, a violencia, o heroismo, a razão, o valor, o dever, a disciplina, a vontade, o dominio...

...O amor, o odio, o idial, a paixão, a obseção, o cume, a cobardia, a perfidia, a intelligencia, o artificio, a sedução, a originalidade, a sagacidade, a tenacidade, a intuição, a consciencia, a dedução, o cinico...

...A elegancia, o refinement, o luxo, o gesto, a rithmica, A arte, a proporção, o sumptuoso, o grande, o megalómano, o bello, o inverosimil, o fantastico, o solemne, o religioso, o puro, o fenomeno, a invenção.

Os BAILADOS RUSSOS são a melhor expressão de Arte que hoje te podemos aconselhar porque elles explicar-te-hão a Sublime Simplicidade da Vida onde tu, Portuguez, vives ignorantemente crucificado.

Os BAILADOS RUSSOS teem uma comprehensão feliz da Arte moderna. A Arte de hoje não tem hypotheses. A Arte de hoje está definida, é uma sciencia concreta. Tem os seus deveres de educação. A Arte de hoje é um methodo mathematico para aproveitar ou multiplicar as energias humanas em favor da Civilização Europeia. É por isto que os BAILADOS RUSSOS teem uma comprehensão feliz da arte moderna.

A Arte de hoje mestra nos seus resumos e na sua simplicidade todos os sentimentos communs à Humanidade e explica em seguida a evolução infalivel desses sentimentos. Previne, portanto, o jovem do

unico caminho que ha para todos e depois de o ter prevenido deixa-o inteiramente livre nesse caminho. As energias do jovem ficam independentes e as suas qualidades e os seus defeitos classificados.

Isto é, as condições naturaes do jovem ficam intactas enquanto que o cerebro prevenido tornou-se Consciencia e concentrou-se em Vontade para regular ou favorecer as condições naturaes. Esta é tambem a compreensão dos BAILADOS RUSSOS.

Tendo reunido em si extraordinarias rializações da arte moderna e maravilhosas applicações da sciencia os BAILADOS RUSSOS dispõem de todas as vantagens para facilitarem a compreensão das atitudes syntheses de toda a duração da juventude até esta Grande Victoria da Civilização Moderna Europeia: O máximo da disciplina individual, o dominio absoluto da personalidade.

É justamente o que tu, Portuguez, vaes aprender aos BAILADOS RUSSOS: educar-te a ti proprio. Aprender os teus devêres para contigo e para com todos. Aprender a resolveres todas as tuas possibilidades, isto é, aprender a sêres completo, a dares-te completo para a Civilização da Europa Moderna. Aprender a dares o teu verdadeiro valor, minimo que seja, á Humanidade para a ajudares a criar cá na Vida o Deus positivo da Europa.

E podes acreditar que a unica razão por que vieste a este Mundo é esta: educares-te a ti-proprio.

Aproveita, portanto, Portuguez! Vae ver os BAILADOS RUSSOS.

Vae ver como é bello e luminoso o cerebro da Europa!

Vae ver esse gesto dominador e sumptuoso da Civilização da Europa Moderna!

Vae aprender a sêres livre e feliz por tua própria iniciativa!

Vae aprender essa mechanica da disciplina onde a tua juventude está graduada até á tua emancipação geral! É por esta disciplina que trabalhamos! E' exclusivamente por esta disciplina que trabalhamos incessantemente!

É por esta disciplina que impomos quotidianamente o nosso trabalho a esse processo de educação em Portugal que conduz o jovem mais facilmente ao servilismo do que á disciplina!

A ti, Portuguez! A todos os Portuguezes! Com esta brutal energia do nosso puro sangue de artistas conscientes, com os olhos atentos na Europa, exigimos imediatamente essa colossal diferença entre servilismo e disciplina!

José de ALMADA-NEGREIROS

Poeta Futurista

RUY COELHO

Musico

JOSÉ PACHEKO

Architecto

NOTA:

A expressão de Arte BAILADO não é Inteiramente Ignorada em Portugal e nao o é porque nós somos autores de BAILADOS alguns dos quaes já rializados.

O nosso primeiro BAILADO foi representado em 6 de Abril de 1915 em Lisboa, no Palácio da Rosa, dos Srs. Marquezes de Castello-Melhor e interpretado por gentis damas da Aristocracia de Portugal. O nosso sucesso ficou garantido na sensação que ainda hoje presiste.

Immediatamente fômos convidados por Mine de Mello-Breyner para a composição de um outro bailado. Criámos então a LENDA d'IGNEZ guja leitura teve no Palácio Anadia no inverno de 1916 preparando-se a sua execução para o proximo inverno.

Do nosso repertorio constam pela ordem de criação os BAILADOS:

A PRINCEZA DOS SAPATOS DE FERRO, 3 atos, Berlim, 1912

O SONHO DA ROSA, 1 ato Lisboa, 1915

HISTORIA DA CAROCHINHA, 1 ato, bailado Infantil Lisboa, 1916

LENDA d'IGNEZ, prólogo e 3 actos, Lisboa, 1916

BAILADO DA FEIRA, prólogo e 3 atos, em preparação

JOUJOUS, bailado de bonecos, Idem

Partituras, Libretos, Décors, Costumes, Cartazes e Coreografia
RUY COELHO, Musico
JOSE' PACHEKO, Architecto
José de ALMADA-NEGREIROS. Poeta e pintor.

Lisboa. 14 de Outubro de 1917.

“Por mim, o meu egoísmo...”, Fernando Pessoa, (1917?), PIA, pg. 68-69.

Por mim, o meu egoísmo é a superfície da minha dedicação. O meu espírito vive constantemente no estudo e no cuidado da Verdade, e no escrúpulo de deixar, quando eu despir a veste que me liga a este mundo, uma obra que sirva o progresso e o bem da Humanidade.

Reconheço que o sentido intelectual que esse Serviço da Humanidade toma em mim, em virtude do meu temperamento, me afasta, muitas vezes, das pequenas manifestações que em geral revelam o espírito humanitário. Os actos de caridade, a dedicação por assim dizer quotidiana são cousas que raras vezes aparecem em mim, embora nada haja em mim que represente a negação delas.

Em todo o caso, reconheço, em justiça para comigo próprio, que não sou mais egoísta que a maioria dos indivíduos, e muito menos o sou que a maioria dos meus colegas nas artes e nas letras. Pareço egoísta àqueles que, por um egoísmo absorvente, exigem a dedicação dos outros como um tributo.

**“Prefácio de Ricardo Reis: [aos poemas de Alberto Caeiro]”,
Fernando Pessoa (1917?), PIA, pgs. 364-368.**

Tão-pouco se assemelha ao politeísmo da Índia, e a diferença foi apontada, com uma distinção subtilíssima e justa, em uma frase de Heródoto, onde se diz que os deuses da Índia eram (são) de forma humana, mas os da Grécia de natureza humana. (*intercalar os termos gregos*).

Caeiro, no seu objectivismo total, ou, antes, na sua tendência constante para um objectivismo total, é frequentemente mais grego que os próprios gregos. Duvido que grego algum escrevesse aquela frase culminante de «*O Guardador de Rebanhos*»:

A Natureza é partes sem um todo,

onde o objectivismo vai até à sua conclusão fatal e última, a negação de um Todo, que a experiência dos sentidos não autoriza sem a intromissão, para o caso externa, do pensamento. Aqui, como em outros pontos, é Caeiro, como digo, mais grego que os gregos.

Falo de mim, porque, afinal, de ninguém melhor poderia falar. Também me entrego, conforme posso e a índole me indica, ao mesmo exercício literário que Caeiro. E nas composições com que os deuses me concedem que eu entretenha os meus ócios, eu sou, discipularmente, do mesmo paganismo que Caeiro, acrescentando-lhe porém a forma mais precisa que a essência me parece necessitar, e a crença na realidade exterior e absoluta dos Deuses antigos, que a minha índole religiosa me pede sem que eu pretenda furtar-me a essa solicitação. Mas sem Caeiro tudo isto me seria impossível. Eu sou, é certo, um pagão nado. Por um *lusas naturae*, cuja razão não sei, mas que é curioso que acontecesse a pouca distância no tempo daquele que Caeiro representa, nasci com um temperamento tal, que o objectivismo

me é natural e próprio. Mas, repito, eu ficaria, quando muito, presa de um mal-estar instintivo e inexplicável, descrente no cristismo e sem crença possível, se não me tivesse vindo a revelação da obra de Caeiro. Eu era como o cego de nascença, em quem há porém a possibilidade de ver; e o meu conhecimento com «*O Guardador de Rebanhos*» foi a mão do cirurgião que me abriu, com os olhos, a vista. Em um momento transformou-se-me a Terra, e todo o mundo adquiriu o sentido que eu tivera instintivo em mim. Exponho estes factos, não só para mostrar o que é, num terreno apropriado, a influência da obra de Caeiro, como para que o leitor, sabendo-me assim grato, e por quanto sou grato, possa dar nas minhas palavras o desconto que julgue dever-se ao que nelas, de excessivo ou de deformador, haja posto a minha grata admiração. Posto o que, passo de mim, e vou ao caso geral do que esta obra ingente representa.

Em algumas das considerações, que aqui foram feitas, colheu já o leitor atilado, que já o tenha sido da obra, alguns elementos para compreender a que me refiro.

Que a obra de Caeiro representa uma tendência crescente (adentro de «*O Guardador de Rebanhos*») para o objectivismo absoluto não há que duvidar, pois que para não duvidar basta ler. Repare-se que esse objectivismo absoluto está ao mesmo tempo no instintivo primário das emoções e dos sentidos, e no instintivo derivado das ideias, porque esta obra é, como todas as grandes obras de todos os tempos, um composto homogéneo onde, a par da profunda originalidade dos géneros de emoções, há a profunda originalidade das ideias, suas pares, que as acompanham, e onde, a par da profundidade que comportam essas ideias e essas emoções, há a grande simplicidade da forma e da expressão ideativa.

Tenho por seguro que muitos que lerem esta obra, dirão, chegados ao fim dela, que é excessivamente simples e fácil de fazer. Teremos, ainda outra vez, o velho caso, já secularmente proverbial, do ovo de Cristóbal Colón (Cristóvão Colombo). Nada há mais fácil que fazer cousas *análogas*, uma vez esta vista; por certo que nada há mais fácil. O segundo passo é proverbial que não custa, e menos custa quando o primeiro passo é dado pelos outros. Não julgue, porém, um poetaastro qualquer dentre os leitores que, a não ser o plágio vulgar, ou o decalque directo de Caeiro, é fácil escrever neste género cousas que sejam sentidas e fortes. Nem julgue – muito menos o julgue – que é fácil, o que é possível, fazê-las originais dentro da mesma orientação.

Mesmo, porém, que nada em tudo isto fosse verdade, e que esta obra nada tivesse de original, de profundamente novo, restaria por certo, e isso é inegável, no meio das obras poéticas da nossa época, que ou a introspecção excessiva torna estéreis, ou a preocupação da violência torna absurdas, ou o prejuízo social põe longe da arte, um manancial de pureza e de frescor. Quando mais não pudéssemos ir buscar à obra de Caeiro, poderíamos sempre ir lá buscar a Natureza. Cheia de pensamento, ela livra-nos de toda a dor de pensar. Cheia de emoção, ela liberta-nos do peso inútil de sentir. Cheia de vida, ela põe-nos à parte do peso irremediável da vida que é forçoso que vivamos.

E assim, mesmo que não fosse da grandeza que eu creio que ela é, era, ainda, grande e rica. Há horas em que eu creio, afinal, que a verdade completa estará na união destas duas opiniões, e que a obra de Caeiro é maior ainda, porque, a par da sua originalidade profunda e reveladora, ela é uma cousa natural que encanta e livra. São as horas em que, sem que eu esqueça o que ela é de renascença pagã, busco apenas nela consolar-me das malícias e das injustiças da vida. Vou então haurir nestes versos imortais a tranquilidade e o repouso. Porque esta obra, fora de ser o que é de inovador, é um repouso e um livramento, um refúgio e uma libertação.

[Var.:] Vou então haurir nesses versos imortais a tranquilidade e o sossego. Porque esta obra que, salvo pela forma, é completa, é um refúgio, além de ser um livramento; e é um repouso, sobre ser uma libertação.

“Programa geral do Neopaganismo português”, Fernando Pessoa (1917?) PIA, pgs. 224-227.

Mau grado as duas fórmulas em que se dividem os representantes desta corrente, a fórmula directamente reconstitutiva do paganismo helénico, e a fórmula simplesmente aplicadora dele às condições modernas, os neopagãos portugueses concordam em uma atitude essencial, sendo por isso que podem constituir uma corrente que, embora pequena, é definida. Em casos destes, em que os dois ramos

entre si divergentes constituem uma corrente, sucede que a sua união essencial provém de um inimigo comum a combater, da comum aversão, porventura, em que a especificidade da corrente assenta.

Aqui essa aversão comum é a religião de Cristo, e os resultados que dela provieram, porque por ela representados, à civilização a que pertencem.

Aquele ramo da corrente neopagã portuguesa que se pode designar o ramo ortodoxo, adentro do conceito de paganismo, considera a religião cristã como um produto da decadência romana, que se fixou, porque representa um stado social contínuo. Considera o cristismo em parte como uma mera heresia pagã, heresia que atinge a essência e não a forma, da fé; considera, além disso, o cristismo uma violação das leis de equilíbrio que regem, ou devem reger, a nossa civilização; considera-o ainda como produto de uma degenerescência nas ideias e nos sentimentos de onde deriva o stado perpetuamente mórbido da nossa civilização.

O outro ramo do nosso neopaganismo aceita a sensibilidade moderna e os seus resultados mórbidos, reconhecendo-os como mórbidos, mas tendo-os, ao mesmo tempo, por irradicáveis. Assim, em vez de aspirar a, ou julgar mesmo possível, uma reimplantação do paganismo, julga que o paganismo serve apenas para base eterna da nossa civilização, devendo porém servir de disciplina às emoções criadas pelo cristismo.

Publicaremos, na altura em que estiverem prontas, as duas obras teóricas onde se apoia, nos seus dois ramos divergentes, o neopaganismo português: *O Regresso dos Deuses* de António Móra e *O Paganismo Superior* de Fernando Pessoa. Antes disso, porém, será publicada aquela obra fundamental de onde parte todo este movimento, sobretudo naquele seu ramo a que chamámos o ortodoxo – *O Guardador de Rebanhos, E Outros Poemas e Fragmentos*, de Alberto Caeiro (1889-1915).

Com efeito é matéria para escândalo íntimo o desleixo em que temos estado, que conservamos ainda fora dos prelos aquela obra em que todos nós, mau grado as nossas divergências, pomos os olhos cheios de admiração. Essa obra, a maior obra poética dos últimos tempos, não devia estar ainda inédita...

O ramo representado apenas por Fernando Pessoa crê que assim como, no fundo, o movimento cristista não foi senão uma interiorização do paganismo, assim no fundo o neopaganismo deve seguir a esteira do cristismo, mas no verdadeiro sentido. Ao passo que os neopagãos ortodoxos acham que interiorização do paganismo é frase sem sentido, pois que interiorizar o paganismo é aboli-lo, Fernando Pessoa crê que o erro e a morbidez do cristismo não derivam do facto de ele ter interiorizado o paganismo, mas sim de o não ter sabido interiorizar, de ter errado o caminho para a alma. Em outras palavras, o que havia a fazer ao paganismo para o interiorizar, era descobrir qual o sentido interior do politeísmo, o que era, na sua essência subjectiva, o politeísmo.

Mas, de comum, nós, neopagãos portugueses, rejeitamos a obra cristã por completo, na sua forma directa e nas suas formas indirectas. Assim, rejeitamos: a democracia, todas as formas de governo não-aristocrático, todas as fórmulas humanitárias, todas as fórmulas de desequilíbrio como, por exemplo, o imperialismo geriria nico ou a democracia aliada; rejeitamos o feminismo porque pretende igualar a mulher ao homem e conceder à mulher direitos políticos e sociais, quando a mulher um ser inferior apenas necessário à humanidade para facto essencial mas biológico apenas da sua continuação; rejeitamos as ternuras anticientíficas, como o vegetarianismo, o antialcoolismo, o antivivisseccionismo não admitindo direitos aos animais inferiores ao homem. Rejeitamos o princípio pacifista; rejeitamos os imperialismos modernos, de índole católica todos – todo o sacro império romano que cada Inglaterra ou cada Alemanha ocultamente quer ser.

Nisto estamos todos de acordo.

Rejeitamos o spartanismo idiota dos eugenistas, do aperfeiçoamento à máquina das raças. Rejeitamos fórmula tradicionalista, porque a única verdadeira tradição civilizada é a tradição pagã: as outras são tradições locais estéreis de efeito civilizacional, prejudiciais às nações. Povo conservador, povo morto.

“R. Reis on Caeiro”, Fernando Pessoa (1917?), PIA, pg. 352.

Das tentativas de paganismo, que o século passado produziu, não há uma que não sofra de ser cristã. Mesmo Walter Pater, que unia a um perfeito entendimento do paganismo, um perfeito desejo de ser pagão, não passou de um cristão doente com ânsias de paganismo.

A compreensão do paganismo, e o amor das verdades pagãs não bastam para fabricar um pagão. Um homem pode compreender por óptima a profissão militar, e senti-la por magnífica; e contudo ser falho de

espírito de comando e de coragem física. Há uma sensibilidade da inteligência, e há uma sensibilidade de temperamento: Podem estar em desacordo, embora em geral o não estejam.

Caeiro era pagão não só com a inteligência abstracta, não só com a sensibilidade da inteligência, mas também com a sensibilidade do temperamento. Melhor, era mais pagão com a sensibilidade do temperamento do que com a da inteligência. A falta de contorno e de regra na apresentação da sua obra denotam, com efeito, uma falha da sensibilidade da inteligência pagã; um perfeito pagão não aceitaria deixar-se escrever esses versos sem ritmo, essa prosa falsamente contada.

“Regresso”, A. Mora (1917?), PIA, pgs. 289-292.

A lucidez, a sobriedade, a concisão não são postulados, são corolários, do classicismo pagão. O pagão é naturalmente conciso, sóbrio e lúcido, mas apenas porque é tudo isso por ser outra coisa de que isso é a manifestação mais natural. O essencial, porém é a harmonia, a unidade e a coordenação da obra. Píndaro não é lúcido. Heraclito é conhecido por «o obscuro». De Aristófanes não se pode dizer que tivesse um grande respeito pela simplicidade ou pela sobriedade, sobretudo na estruturação verbal.

Importa que esta distinção se faça, para que se não confunda, não já a essência com os seus atributos, porque os atributos são, afinal, a essência vista de outro modo; mas a causa de uma manifestação com as condições em que ela se manifesta (mais naturalmente).

Há ideias, por exemplo as vagas, que não comportam uma apresentação lúcida. Há sentimentos, por exemplo os demarcados, que não admitem uma manifestação sóbria. Há pontos em que nem é útil, nem possível ser conciso, como aqueles em que a explanação é de um assunto complexo, ou a demonstração de um assunto controverso, onde as objecções hão-de ser previstas e respondidas, e as diversas formas da interpretação revistas e classificadas.

Eu não defendo a falta de lucidez, a falta de sobriedade, ou a falta de concisão. Quero, porém, indicar que essas qualidades, sendo naturais no pagão, não são essenciais nele. Era preciso que não houvesse confusão neste respeito.

De que modo, porém, é que se pode pensar em aplicar o paganismo à sociedade moderna? Respondamos: Que razões há para que ele se não aplique? Só pode haver três; examinemo-las. A primeira é que, por uma variedade de causas (económicas, políticas e outras) não há semelhança entre a sociedade antiga e a moderna, e a fé, e os princípios dela resultantes, que se aplicavam às sociedades antigas, não podem ter aplicação nas sociedades modernas. A segunda é que o cristismo, ele e os seus atributos, são a nossa tradição; podem ser decadentes, podem ser maléficos, podem ser prejudiciais, mas existem: criaram um estado de espírito seu, que se torna incompatível com a aplicação do paganismo. A terceira razão é que (...)

Quais são as causas actuaes que podem ser concebidas como dificultantes do paganismo? Uma é o cosmopolitismo criado pela causa económica actual; outra o imperialismo gerado pela existência de colónias, quando por mais não fosse; outra a importância tomada pelo proletariado na nossa época. Repare-se que cuidadosamente distinguimos entre os efeitos produzidos por causa económica natural e directa; e os produzidos pelo cristismo, que já devidamente estudámos no decurso deste opúsculo. Assim, uma coisa é o cosmopolitismo do espírito cristão, sobretudo manifestado pela religião católica, pelo cristismo em geral; outra o cosmopolitismo que provém do facto, puramente laico, digamos, da extensão e multiplicação de relações e correlações comerciais e industriais da época presente. Do mesmo modo, uma coisa é o imperialismo cristista, que lhe vem (como vimos) da sua herança romana, e outra coisa o imperialismo que decorre das descobertas, da posse de colónias, sobretudo as que se não admitem que recebam, num governo autónomo, uma preparação para a nacionalidade independente. E idênticamente, são duas cousas diversas o espírito igualitário do cristismo, essénio na sua origem, decadente romano na sua posse das almas, e o espírito igualitário que o regime de concorrência criou na nossa época mercantil.

Por ora, na análise da objecção tirada das qualidades naturais da nossa época, é das segundas, das citadas condições, que tratamos.

Temos, pois, a hipótese que o paganismo não possa ajustar-se ao cosmopolitismo económico contemporâneo. Mas o paganismo não se ajusta a ele: corrige-o dando força às nacionalidades.

“Regresso dos Deuses”, A. Mora (1917?), PIA, pg. 299-301.

A emergência demasiado fácil das personalidades secundárias; a excessiva estimulação da revelação, por cada indivíduo, da sua individualidade específica, que, salvo quando é grande, nada interessa a ninguém que se revele; a adopção de um código de sociabilidade pelo qual o que vale em cada indivíduo é o que tem de diferente dos outros, e não o que tem de comum com eles – fenómenos são estes que caracterizam bem a doença extrema da época.

Certas causas, que contribuíram para este agravamento do já mórbido stado psíquico criado pelo cristianismo, antes se intensificarão no futuro, que esboçarão, sequer, um aparecimento. A enorme concorrência comercial, a complicação de internacionalismos, a crescente necessitação de corpos de operários especialistas, que desenvolvem um orgulho rigidamente incompatível com a sua posição nas sociedades, e que, por serem operários, vão suscitar esse orgulho doentio em outros, de mais baixos misteres – tudo isto contribui para que se mantenha, íntegra e indesejada, a decadência, já normal, da época. Conseguimos esse desiderato de alienado-a normalização da anormalidade. Obtivemos, com isso, a vantagem de tornar a vida mais agitada interessante a um bom número de pessoas que, em uma sociedade bem ordenada, não existiriam, propriamente falando, individualmente. Mas essa vantagem individual, e por isso transitória, pagamo-la com a fixação, paralela, da incapacidade de criar, com a normalização, conexa, da impotência de grandes ideias, a inapetência para grandes fins.

Nós realizamos, modernamente, o sentido preciso daquela frase de Voltaire, onde diz que, se os mundos são habitados, a terra é o manicómio do Universo. Somos, com efeito, um manicómio, quer sejam ou não habitados os outros planetas. Vivemos uma vida que já perdeu de todo a noção da normalidade, e onde a higidez vive por uma concessão da doença.

Vivemos em doença crónica, em anemia febricitante. O nosso destino é o de não morrer por nos termos adaptado ao stado de (perpétuos) moribundos.

Que pode ter com uma época destas um espírito da raça dos construtores, uma alma filha das grandes verdades do paganismo? Nada, salvo a repulsa espontânea, o desprezo reflectido. Somos, assim, nós que somos os únicos a discordar da decadência, compelidos a tomar uma atitude que é, de sua natureza, decadente também. Uma atitude de indiferença é uma atitude decadente, e nós somos obrigados a uma atitude de indiferença pela incapacidade de nos adaptarmos a um meio como este. Não nos adaptamos, porque os são se não adaptam a um meio mórbido. Não nos adaptando, somos mórbidos. Neste paradoxo, nós, os pagãos, vivemos. Não temos outra esperança, nem outro remédio.

Aceito como tal esta atitude nossa, mas não aceito o modo como a aceita Ricardo Reis. Quero que sejamos indiferentes para com uma época que nada pode querer de nós, e sobre a qual em nada podemos agir. Mas não quero que se cante essa indiferença como cousa boa de per si. É isso que faz Ricardo Reis. Por esse ponto, longe de tornar-se indiferente às correntes da época, integra-se em uma delas, que é a decadente. Essa indiferença é já uma adaptação ao meio. É já uma concessão.

“Ricardo Reis [sobre Alberto Caeiro]”, Ricardo Reis (1917?), PIA, pgs.353-356.

Nestes poemas aparentemente tão simples, o crítico, se se dispõe a uma análise cuidada, hora a hora se encontra defronte de elementos cada vez mais inesperados, cada vez mais complexos. Tomando por axiomático aquilo que, desde logo, o impressiona, a naturalidade e espontaneidade dos poemas de Caeiro, pasma de verificar que eles são, ao mesmo tempo, rigorosamente unificados por um pensamento filosófico que não só os coordena e concatena, mas que, ainda mais, prevê objecções, antevê críticas, explica defeitos por uma integração deles na substância espiritual da obra. Assim, dando-se Caeiro por um poeta objectivo, como é, nós encontramos-lo, em quatro das suas canções, exprimindo impressões inteiramente subjectivas. Mas não temos a satisfação cruel de poder supor-nos a indicar-lhe que errou. No poema que imediatamente precede essas canções, ele explica que elas foram escritas durante uma doença, e que, portanto, têm por força que ser diferentes dos seus poemas normais, por isso que a doença não é a saúde. E assim o crítico não chegou a conduzir aos lábios a taça da sua satisfação cruel. Se quiser ter a

alegria, um pouco menos concreta, de apontar outros pecados contra a teoria íntima da obra toda, vê-se confrontado por poemas com o ...° e o ...°, onde a sua objecção já está feita, e a sua questão respondida.

Só quem pacientemente, e com o espírito pronto, ler esta obra pode avaliar o que, esta previsão, esta coerência intelectual (mais ainda do que sentimental, ou emotiva) tem de desconcertante.

Tudo isto, porém, é verdadeiramente o espírito pagão. Aquela ordem e disciplina que o paganismo tinha, e o cristismo nos fez perder, aquela inteligência raciocinada das coisas, que era seu apanágio e não é nosso, está ali. Porque, se falta na forma, aqui está na essência. E não é [a] forma exterior do paganismo – repito – que Caeiro veio reconstruir; é a essência que chamou do Averno, como Orfeu a Eurídice, pela magia harmónica (melódica) da sua emoção.

Quais são, para meu critério, os defeitos desta obra? Dois só, e eles pouco empanam o seu fulgor irmão dos deuses.

Falta, nos poemas de Caeiro, aquilo que devia completá-los: a disciplina exterior, pela qual a força tomasse a coerência e a ordem que reina no íntimo da Obra. Ele escolheu, como se vê, um verso que embora fortemente pessoal – como não podia deixar de ser – é ainda o verso livre dos modernos. Não subordinou a expressão a uma disciplina comparável àquela a que subordinou quase sempre a emoção e sempre a ideia. Perdoa-se-lhe a falta, porque aos inovadores muito se perdoa; mas não se pode omitir que seja uma falta, e não uma distinção...

Semelhantermente, a emoção enferma ainda um pouco do meio cristão em que surgiu para este mundo a alma do poeta. A ideia, sempre essencialmente pagã, usa por vezes um traje emotivo que não lhe é adequado. Em «*O Guardador de Rebanhos*» há um aperfeiçoamento gradual neste sentido: os poemas finais – e sobretudo os quatro ou cinco que precedem os dois últimos – são de uma perfeita unidade ideia-emotiva. Eu perdoaria ao poeta que ele houvesse assim permanecido ainda escravo de certos apetrechos sentimentais da mentalidade cristista, se ele nunca, até ao fim da obra, se conseguisse libertar deles. Mas se, a dada altura da sua evolução poética, ele o fez, culpo-o, e severamente o culpo (como severamente, em pessoa, o culpei) de não voltar aos seus poemas anteriores, ajustando-os à sua disciplina adquirida, e, se alguns a essa disciplina se não sujeitassem, riscando-os inteiramente. Mas a coragem de sacrificar o que se fez é a que mais escasseia ao poeta. Tão mais difícil é refazer que fazer a primeira vez. Verdadeiramente, ao invés do que diz o prólogo gálico, é o último passo o que mais custa.

Assim eu acho o...° poema, tão irritantemente enternecedor para um cristão, absolutamente deplorável para um poeta objectivo, para um reconstrutor da essência do paganismo. Nesse poema desce-se às últimas baixezas do subjectivismo cristista, indo até àquela mistura do objectivo com o subjectivo que é o distintivo doentio dos mais doentios dos modernos (desde certos pontos da obra intolerável do infeliz chamado Victor Hugo até à quase totalidade da magna amorfa [*sic*] que faz as vezes de poesia entre os nossos contemporâneos místicos).

Exagero, porventura, e abuso. Tendo aproveitado a ressurreição do paganismo que Caeiro conseguiu, e tendo, como todos os aproveitadores, conseguido a fácil arte secundária de aperfeiçoar, é talvez ingrato que me revolte contra os defeitos inerentes à inovação com que aproveitei. Mas, se os acho defeitos, tenho, embora os desculpe, que os apelar de tais. *Magis arnica veritas.*

“Sociologia literária”, Fernando Pessoa, PETCL, pg. 156.

A poesia (arte toda) da *cultura* nota-se por não ter nem individualidade nem popularidade (a elevação que possa ter varia segundo o valor da época). Cf. a poesia francesa contemporânea, onde há tão interessantes, e tantos, poetas, mas sem vincada, ou mesmo sem nenhuma, individualidade. Só alguns – Verhaeren, Henri de Régnier, de certo modo sobressaem... Outros *tentam* sobressair, *individualizam-se* por *artifícios* – como Paul Fort escrevendo em disposição de prosa os seus versos. E cf. os futuristas, os cubistas... Tudo isto é a consciente ou inconsciente consciência de carência de originalidade.

“Ultimatum”, Álvaro de Campos, *Portugal Futurista*, pg. 31-34.

Mandado de despejo aos mandarins da Europa! Fora.

Fóra tu, Anatole France, Epicuro de pharmacopeia homeopathica, tenia-jaurès do Ancien Régime, salada de Renan-Flaubert em louça do seculo dezesete, falsificada!

Fóra tu, Maurice Barrès, feminista da Acção, Chateaubriand de paredes nuas, alcoviteiro de palco da patria de cartaz, bolor da Lorena, algibebe dos mortos dos outros, vestindo do seu commercio!

Fóra tu, Bourget das almas, lamparineiro das particulas alheias, psychologo de tampa de braço, reles snob plebeu, sublinhando a régua de lascas os mandamentos da lei da Igreja!

Fóra tu, mercadoria Kipling, homem-practico do verso, imperialista das sucatas, epico para Majuba e Culenso, Empire-Day do calão das fardas, tramp-steamer da baixa immortalidade!

Fóra! Fóra!

Fóra tu, George Bernard Shaw, vegetariano do paradoxo, charlatão da sinceridade, tumor frio do ibsenismo, arranjista da intellectualidade inesperada. Kilkenny-Cat de ti proprio, *Irish Melody* calvinista com letra da *Origem das Especies*!

Fóra tu, H. G. Wells, ideativo de gesso, sacca-rolhas de papelão para a garrafa da Complexidade!

Fóra tu, G. K. Chesterton, christianismo para uso de prestidigitadores, barril de cerveja ao pé do altar, adiposidade da dialectica cockney com o horror ao sabão influindo na limpeza dos raciocinios!

Fora tu, Yeats da celtica. bruma á roda de poste sem indicações, sacro de pôdres que veiu á praia do naufragio do symbolismo inglez!

Fóra! Fóra!

Fóra tu, Rapagnetta-Annunzio, banalidade em caracteres gregos, «D. Juan em Pathmos» (solo de trombone)!

E tu, Maeterlinck, fogão do Mysterio apagado!

E tu, Loti, sopa salgada, fria! -

E finalmente tu, Rostand-tand-tand-tand-tand-tand-tand-tand!

Fóra! Fóra! Fóra!

E se houver outros que faltem, procurem-os ahi para um canto!

Tirem isso tudo da minha frente! Fóra com isso tudo! Fóra!

Ahi! Que fazes tu na celebridade, Guilherme Segundo da Allemanha, canhoto maneta do braço esquerdo, Bismarck sem tampa a estorvar o lume?!

Quem és tu, tu da juba socialista, David Lloyd George, bobo de barrete phrygio feito de Union Jacks?!

E tu, Venizelos, fatia de Pericles com manteiga, caída no chão de manteiga para baixo?!

E tu, qualquer outro, todos os outros, assorda Briand-Dato-Boselli da incompetencia ante os factos, todos os estadistas pão-de-guerra que datam de muito antes da guerra! Todos! todos! todos! Lixo, cisco, choldra provinciana, safardanagem intellectual!

E todos os chefes de estado, incompetentes ao léu, barris de lixo virados pra baixo á porta da Insufficiencia da Epocha!

Tirem isso tudo da minha frente!

Arranjem feixes de palha e ponham-os a fingir gente que seja outra!

Tudo de aqui pra fóra! Tudo de aqui pra fóra!

Ultimatum a elles todos, e a todos os outros que sejam como elles todos!

Se não querem sahir, fiquem e lavem-se!

Fallencia geral de tudo por causa de todos!

Falencia geral de todos por causa de tudo!

Falencia dos povos e dos destinos – falencia total!

Desfile das nações para o meu Desprezo!

Tu, ambição italiana, cão de rollo chamado Cesar!

Tu, “esforço francez», gallo depennado com a pelle pintada de pennas! (Não lhe dêem muita corda se não parte-se!)

Tu, organização britannica, com Kitchener no fundo do mar mesmo desde o principio da guerra!

(It's a long, long way to Tipperary, and a jolly sight longer way to Berlin!)

Tu, cultura alemã, Sparta pôdre com azeite de christismo e vinagre de nietzschização, colmeia de lata, transbordamento imperialoide de servilismo engatado !

Tu, Austria-subdita, mixtura de sub-raças, batente de porta typo K !

Tu, Von Belgica, heroica á fôrça, limpa a mão á parede que fôste!

Tu, escravatura russa, Europa de malaios, libertação de mola desopprimida porque se partiu!

Tu, «imperialismo» hespanhol, salero em politiza, com toureiros de sambenito nas almas ao voltar da esquina e qualidades guerreiras enterradas em Marrocos!

Tu, Estados Unidos da America, synthese-bastardia da baixa-Europa, alho da assorda transatlantica, pronuncia, nasal do modernismo inesthetico!

E tu, Portugal-centavos, resto de Monarchia a apodrecer Republica, extrema-uncção-enxovalho da Desgraça, collaboração artificial na guerra com vergonhas naturaes em Africa!

E tu, Brazil, “republica irmã», blague de Pedro Alvares Cabral, que nem te queria descobrir!

Ponham-me um panno por cima de tudo isso!

Fechem-me isso á chave e deem a chave fóra!

Onde estão os antigos, as fôrças, os homens, os guias, os guardas?

Vão aos cemiterios, que hoje são só nomes nas lápides !

Agora a philosophia é o ter morrido Fouillée!

Agora a arte é o ter ficado Rodin!

Agora a litteratura é Banés significar!

Agora a critica é haver bestas que não chamam besta ao Bourget!

Agora a politica é a degeneração gordurosa da organização da incompetencia!

Agora a religião é o catholicismo militante dos taberneiros da fé, o entusiasmo cosinha-francezá dos Maurras de razão-descascada, é a espectacufite dos pragmatistas christãos, dos intuicionistas catholicos, dos ritualistas nirvanicos, angariadores de annuncios para Deus!

Agora é a guerra, jogo do empurrs do lado de cá e jogo de porta do lado de lá!

Suffoco de ter só isto á minha volta! Deixem-me respirar! Abram todas as janellas !

Abram mais janellas do que todas as janellas que ha no mundo !

Nenhuma idéa grande, ou noção completa ou ambição imperial de imperador-nato!

Nenhuma idéa de uma estrutura, nenhum senso do Edificio, nenhuma ansia do Organizo-Creado!

Nem um pequeno Pitt, nem um Goethe de cartão, nem um Napoleão de Nürnberg!

Nem uma corrente lideraria que seja sequer a sombra do romantismo ao meio-dia!

Nem um impulso militar que tenha sequer o vago cheiro de um Austerlitz!

Nem uma corrente politica que sôe a uma idéa-grão, chocalhando-a, ó Caies Gracchos de tamborilar na vidraça!

Epocha vil dos secundarios, dos approximados, dos lacaios com aspirações de lacaios a reis-lacaios!

Lacaios que não sabeis ter a Aspiração, burguezes do Desejo, transviados do balcão instinctivo! Sim, todos vós que representaes a Europa, lodos vós que sois politicos em evidencia em todo o mundo, que sois litteratos meneurs de correntes europeias, que sois qualquer cousa a qualquer cousa neste maelström de chá-môrno!

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

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

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

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

Passae, radicaes do Pouco, incultos do Avanço, que tendes a ignorancia por columna da audacia, que tendes a impotencia por esteio das neo-theorias!

Passae, gigantes de formigueiro, ebrios da vossa personalidade de filhos de burguez, com a mania da grande-vida roubada na dispensa paterna e a hereditariedade indesentranhada dos nervos!

Passae, mixtos; passae, debeis que só cantaes a debilidade; passae, ultra-debeis que cantaes só a fôrça, burguezes pasmados ante o athleta de feira que quereis crear na vossa indecisão febril!

Passae, esterco epileptoide sem grandezas, hysteria-lixo dos espectaculos, senilidade social do conceito individual de juventude!

Passae, bolor do Novo, mercadoria em mau estado desde o cerebro de origem!

Pasase á esquerda do meu Desdem virado á direita, creadores de «systemas philosophieos», Boutroux, Bergsons, Euckens, hospitaes para religiosos incuraves, pragmatistas do jornalismo metaphysico, lazzaroni da construcção meditada!

Passae e não volteis, burguezes da Europa-Total, parias da ambição de parecer-grandes, provincianos de Paris!

Passae, decigrammas da Ambição, grandes só numa epocha que conta a grandeza por centimiligrammas !

Passae, provisorios, quotidianos, artistas e politicos estylo lightning-lunch, servos empoleirados da Hora, trintanarios da Occasião!

Passae, «finas sensibilidades» pela falta de espinha dorsal, passae, constructores de café e conferencia, monte de tijolos com pretensões a casa!

Passae, cerebraes dos arrabaldes, intensos de esquina-de-rua!

Inutil luxo, passae, vã grandeza ao alcance de todos, megalomania triumphante do aldeão de Europa--aldeia! Vós que confundis o humano com o popular, e o aristocratico com o fidalgo! Vós que confundis tudo, que, quando não pensaes nada, dizeis sempre outra cousa! Chocalhos, incompletos, maravilhas, passae!

Passae, pretendentes a reis parciaes, lords de serradura, senhores feudaes do Castello de Papelão!

Passae, romantismo posthumo dos liberalões de toda a parte, classicismo em alcool dos fetos de Raci-ne, dynamismo dos Whitmans de degrau de porta, dos pedintes da inspiração forçada, cabeças ôcas que fazem barulho porque vão bater com ellas nas paredes!

Passae, cultores do hypnotismo em casa, dominadores da visinha do lado, caserneiros da Disciplina que não custa, nem cria!

Passae, tradicionalistas auto-convencidos, anarchistas deveras sinceros, socialistas a invocar a sua qualidade de trabalhadores para quererem deixar de trabalhar! Rotineiros da revolução, passae!

Passae eugenistas, organizadores de uma vida de lata, prussianos da biologia applicada, neomendelianos da incompreensão sociológica!

Passae, vegetarianos, teétotalers, calvinistas dos outros, kill-joys do imperialismo de sobejo!

Passae, amanuenses do «vivre sa vie» de botequim extremamente de esquina, ibsenoides Bernstein-Bataille do homem forte de sala de palco!

Tango de pretos, fôsses tu ao menos minuete!

Passae, absolutamente, passae!

Vem tu finalmente ao meu Asco, roça-te tu finalmente contra as solas do meu Desdem, grand finale dos parvos, conflagração-escarneo, fogo em pequeno monte de estrume, synthese dinamica do estatismo ingenito da Epocha!

Roça-te tu e reja-te, impotencia a fazer barulho!

Roça-te, canhões declamando a incapacidade de mais ambição que balas, de mais in telligencia que bombas!

Que esta é a equação-lama da infamia do cosmopolitismo de tiros:

VON BISSING = JONNART
BÉLGICA GRÉCIA

Proclamem bem alto que ninguem combate pela Liberdade ou pelo Direito! Todos combatem por medo dos outros! Não tem mais metros que estes millimetros a estatura das suas direcções!

Lixo guerreiro-palavroso! Esterco joffre-Hindenburgesco! Sentina europeia de Os Mesmos em scisão balofa!

Quem acredita nelles?

Quem acredita nos outros?

Façam a barba aos poilus!

Descasquetem o rebanho inteiro!

Mandem isso tudo pra casa descascar batatas symbolicas !

Lavem essa celha de mixordia inconsciente! Atrelem uma locomotiva a essa guerra!

Ponham uma colleira a isso e vão exhibil-o para a Australia !

Homens, nações, intuitos, está tudo nullo!

Fallencia de tudo por causa de todos!

Fallencia de todos por causa de tudo!

De um modo completo, de um modo total, de um modo integral:

MERDA!

A Europa tem sêde de que se crie, tem fome de Futuro!
 A Europa quer grandes Poetas, quer grandes Estadistas, quer grandes Generaes!
 Quer o Politico que construa conscientemente os destinos inconscientes do seu Povo!
 Quer o Poeta que busque a Immortalidade ardentemente, e não se importe com a fama, que é para as
 atrizes e para os productos pharmaceuticos!
 Quer o General que combata pelo Triumpho Constructivo, não pela victoria em que apenas se derrotam
 os outros!
 A Europa quer muitos d'estes Politicos, muitos destes Poetas, muitos d'estes Generaes!
 A Europa quer a Grande Idéa que esteja por dentro destes Homens Fortes – a idéa que seja o Nome da
 sua riqueza anonyma!
 A Europa quer a Intelligencia Nova que seja a Fôrma da sua Mateira chaotica!
 Quer a Vontade Nova que faça um Edificio com as pedras-ao-acaso do que é hoje a Vida!
 Quer a Sensibilidade Nova que reuna de dentro os egoismos dos lacaios da Hora!
 A Europa quer Donos! O Mundo quer a Europa!
 A Europa está farta de não existir ainda! Está farta de ser apenas o arrabalde de si-propria! A Era das
 Machinas procura, tacteando, a vinda da Grande Humanidade!
 A Europa anseia, ao menos, por Theoricos de O-que-será, por Cantores-Videntes do seu Futuro!
 Das Homeros á Era das Machinas, ó Destinos scientificos! Dae Miltons á Epocha das Cousas Ele-
 ctricas, ó Deuses interiores á Materia!
 Dai-nos Possuidores de si-proprios, Fortes Completos, Harmonicos Subtis!
 A Europa quer passar de designação geographica a pessoa civilizada!
 O que ahi está a apodrecer a Vida, quando muito é estrume para o Futuro!
 O que ahi está não pode durar, porque não é nada!

 Eu, da Raça dos Navegadores, affirmo que não pode durar!
 Eu, da Raça dos Descobridores, desprezo o que seja menos que descobrir um Novo Mundo!
 Quem ha na Europa que ao menos suspeite de que lado fica o Novo Mundo agora a descobrir? Quem
 sabe estar em um Sagres qualquer?
 Eu, ao menos, sou uma grande Ansia, do tamanho exacto do Possivel!
 Eu, ao menos sou da estatura da Ambição Impere feita, mas da Ambição para Senhores, não para es-
 cravos!
 Ergo-me ante o sol que desce e a sombra do meu Desprezo anoitece em vós!
 Eu, ao menos, sou bastante para indicar o Caminho!
 Vou indicar o caminho!

ATENÇÃO!

Proclamo, em primeiro logar,

A Lei de Malthus da Sensibilidade,

Os estímulos da sensibilidade augmentam em progressão geometrica; a propria sensibilidade apenas em progressão arithmetica.

Compreende-se a importancia desta lei. A sensibilidade-tomada aqui no mais amplo dos seus sentidos possiveis – é a fonte de toda a criação civilizada. Mas 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 é a força da obra resultante.

Ora a sensibilidade, embora varie um pouco pela influencia insistente do meio actual, é, nas suas linhas geraes, constante, e determinada no mesmo individuo desde a sua nascença, funcção do temperamento que a hereditariedade lhe infixou. A sensibilidade, portanto, progride *por gerações*.

As creações da civilização, que constituem o meio, da sensibilidade, são a cultura, o progresso scientifico, a alteração nas condições politicas (dando á expressão um sentido completo); ora estes – e sobretudo o progresso cultural e scientifico, uma vez começado – progridem não por obra de gerações, mas pela interacção e sobreposição da obra *de individuos*, e, embora lentamente a principio, breve progridem ao ponto de tomarem proporções em que de geração a geração, centenas de alterações se dão nestes novos estímulos da sensibilidade, ao passo que a sensibilidade deu; ao mesmo tempo, só um avanço, que é o de uma geração, porque o pae não transmite ao filho senão uma pequena parte das qualidades adquiridas.

Temos, pois, que a uma certa altura da civilização ha de haver uma desadaptação da sensibilidade ao meio, que consiste dos seus estímulos – uma fallencia portanto. Dá-se isso na nossa epocha, cuja incapacidade de crear grandes valores deriva dessa desadaptação.

A desadaptação não foi grande no primeiro periodo da nossa civilização, da Renascença ao seculo XVIII, em que os estímulos da sensibilidade eram sobretudo de ordem cultural, porque esses estímulos, por sua propria natureza, eram de progresso lento, e attingiam a principio apenas as camadas superiores da sociedade. Accentuou-se a desadaptação no segundo periodo, que parte da Revolução para o seculo XIX, e em que os estímulos são já sobretudo politicos, onde a progressão é facilmente maior e o alcance do estímulos muito mais vasto. Cresceu a desadaptação vertiginosamente no periodo desde meados do seculo XIX á nossa epocha, em que o estímulo, sendo as creações da sciencia, produz Já uma rapidez de desenvolvimento que deixa atrai os progressos da sensibilidade, e, nas applicações practicas da sciencia, attinge toda a sociedade. Assim se chega á enorme desproporção entre o termo presente da progressão geometrica dos estímulos – da sensibilidade e o termo correspondente da progressão arithmetica da propria sensibilidade.

De ahí a desadaptação, a incapacidade creativa da nossa epocha. Temos, portanto, um dilemma: ou morte da civilização, ou adaptação artificial, visto que a natural, a instinctiva falliu.

Para que a civilização não morra, proclamo, portanto, em segundo lugar,

A Necessidade da Adaptação Artificial

O que é a adaptação artificial?

É um acto de cirurgia sociologica. E a transformação violenta da sensibilidade de modo a tornar-se apta a acompanhar, pelo menos por algum tempo, a progressão dos seus estímulos.

A sensibilidade chegou a um estado morbido, porque se desadaptou. Não ha que pensar em cural-a. Não ha curas sociaes. Ha que pensar em operai-a para que ella possa continuar a viver. Isto é, temos que substituir a morbidez natural da desadaptação pela sanidade artificial feita pela intervenção cirurgica, embora envolva uma mutilação.

O que é que é preciso eliminar do psychismo contemporaneo ?

Evidentemente que é aquillo que seja a *acquisição fixa* mais recente no espirito – isto é, aquella aquisição geral do espirito humano civilizado que seja anterior ao estabelecimento da nossa civilização, mas recentemente anterior; e isto por trez razões : (a) porque, por ser a mais recente das fixações psychicas, é a menos difficil de eliminar; (b) porque, visto que cada civilização se forma por uma reacção contra a anterior, são os principios da anterior que são os mais antagonicos á actual e que mais impedem a sua adaptação ás condições especiaes que durante esta appareçam; (c) porque, sendo a aquisição fixa mais recente, a sua eliminação não ferirá tão fundo a sensibilidade geral como o faria a eliminação, ou a pretensão de eliminar, qualquer fundo deposito psychico.

Qual é a ultima *acquisição fixa* do espirito humano geral?

Deve ser composta de dogmas do christianismo, porque a Edade Media, vigencia plena d'aquelle systema religioso, precede immediatamente e duradouramente, a eclosão da nossa civilização, e os principios christãos são contradictados pelos firmes ensinamentos da sciencia moderna.

A adaptação artificial será portanto expontanente feita desde que se faça uma eliminação das aquisições fixas do espirito humano, que derivam da sua mergencia no christianismo.

Proclamo, por isso, em terceiro lugar,

A Intervenção cirurgica anti-christã

Resolve-se ella, como é de ver, na eliminação dos trez preconceitos, dogmas, ou attitudes, que o christianismo fez que se infiltrassem na propria substancia da psyche humana.

Explicação concreta:

1. - Abolição do dogma da personalidade – isto é, de que temos urna Personalidade «separada» das dos outros. É uma ficção theologica. A personalidade de cada um de nós é composta (como o sabe a psychologia moderna, sobretudo desde a maior attenção dada á sociologia) do cruzamento social com as «personalidades» dos outros, da immersão em correntes e direcções sociaes, e da fixação de vincos hereditarios, oriundos, em grande parte, de phenomenos de ordem collectiva. Isto é, no presente, no futuro, e no passado, somos parte dos outros, e elles parte de nós. Para o auto-sentimento christão, o homem mais perfeito é o que com mais verdade possa dizer "eu sou eu"; para a sciencia, o homem mais perfeito é o que com mais justiça possa dizer "eu sou todos os outros".

Devemos pois operar a alma, de modo a abril-a á consciencia da sua interpenetração com as almas alheias, obtendo assim uma aproximação concretizada do Homem-Completo, do Homem-Synthese, da Humanidade.

Resultados d'esta operação:

(a) *Em politica*: Abolição total do conceito de democracia, conforme a Revolução Franceza, pelo qual dois homens correm mais que um homem só, o que é falso, porque *um homem que vate por dois é que corre mais que um homem só!* Um mais um não são mais do que *um*, enquanto *um e um* não formam aquelle *Um* a que se chama *Dois*. – Substituição, portanto, á Democracia, da Dictadura do Completo, do Homem que seja, em si-proprio, o maior numero de Outros; que seja, portanto, A Maioria. Encontra-se assim o Grande Sentido da Democracia, contrario em absoluto ao da actual, que, aliás, nunca existiu.

(b) *Em arte*: Abolição total do conceito de que cada individuo tem o direito ou o dever de exprimir o que sente. Só tem o direito ou o dever de exprimir o que sente, em arte, o individuo que sente por varios. Não confundir com a «expressão da Epocha», que é buscada pelos individuos que nem sabem sentir por si-propios. O que é preciso é o artista que sinta por um certo numero de Outros, todos differentes uns dos outros, uns do passado, outros do presente, outros do futuro. O artista cuja arte seja uma Synthese-Somma, e não uma Synthese-Subtracção dos outros de si, como a arte dos actuaes.

(c) *Em philosophia*: Abolição do conceito de verdade absoluta. Creação da Super-Philosophia. O philosopho passará a ser o interpretador de subjectivites entrecruzadas, sendo o maior philosopho o que maior numero de philosophias expontaneas alheias concentrar. Como tudo é subjectivo, cada opinião é verdadeira para cada homem: a maior verdade será a sommasynthese-interior do maior numero d'estas opiniões verdadeiras que se contradizem umas ás outras.

2. – Abolição do preconceito da individualidade. – É outra ficção theologica – a de que a alma de cada um é una e indivisivel. A sciencia ensina, ao contrario, que cada um de nós é um agrupamento de psychismos subsidiarios, uma synthese malfeita de almas cellulares. Para o auto-sentimento christão, o homem mais perfeito é o mais coherente comsigo proprio; para o homem de sciencia, o mais perfeito é o mais incoherente comsigo próprio.

Resultados:

a) *Em politica*: A abolição de toda a convicção que dure mais que um estado de espirito, o desaparecimento total de toda a fixidez de opiniões e de modos-de-ver; desaparecimento portanto de todas as instituições que se apoiem no facto de qualquer «opinião publica» poder durar mais de meia-hora. A solução de um problema num dado momento historico será feita pela coordenação dictatorial (*vide paragrafo anterior*) dos impulsos do momento dos componentes humanos d'esse problema, que é uma cousa puramente subjectiva, é claro. Abolição total do passado e do futuro como elementos com que se conte, ou em que se pense, nas soluções politicas. Quebra inteira de todas as continuidades.

b) *Em arte*: Abolição do dogma da individualidade artistica. O maior artista será o que menos se definir, e o que escrever em mais generos com mais contradicções e dissimilhaças. Nenhum artista deverá ter só uma personalidade. Deverá ter varias, organisando cada uma por reunião concretizada de estados de alma semelhantes, dissipando assim a ficção grosseira de que é uno e indivisivel.

c) *Em philosophia* : Abolição total da Verdade como conceito philosophico, mesmo relativo ou subjectivo. Reducção da philosophia á arte de ter theorias interessantes sobre o «Universo». O maior philosopho aquelle artista do pensamento, ou antes da «arte abstracta»(nome futuro da philosophia) que mais theorias coordenadas, não relacionadas entre si, tiver sobre a «Existencia».

3. – Abolição do dogma do objectivismo pessoal. – A objectividade é uma media grosseira entre as subjectividades parciaes. Se uma sociedade fôr composta, por ex., de cinco homens, *a, b, c, d, e*, a «verdade» ou «objectividade» para essa sociedade será representada por

$$\frac{a+b+c+d+e}{5}$$

No futuro cada individuo deve tender para realisar em si esta media. Tendencia, portanto de cada individuo, ou, pelo menos, de cada individuo superior, a ser uma harmonia entre as subjectividades alheias (das quaes a propria faz parte), para assim se approximar o mais possivel d'aquella Verdade-Infinito, para a qual idealmente tende a série numerica das verdades parciaes.

Resultado:

a) *Em Politica*: O dominio apenas do individuo ou dos individuos que sejam os mais hábeis Realizadores de Medias, desaparecendo por completo o conceito de que a qualquer individuo é licito ter opiniões sobre politica (como sobre qualquer outra cousa), pois que só pode ter opiniões o que for Media.

b) *Em arte*: Abolição do conceito de Expressão, substituido por o de Entre-Expressão. Só o que tiver a consciencia plena de estar exprimindo as opiniões de pessoa nenhuma (o que fôr Media portanto) pode ter alcance.

c) *Em philosophia* : Substituição do conceito de Philosophia por o de Sciencia, visto a Sciencia ser a Media concreta entre as opiniões philosophicas, verificando-se ser media pelo seu «caracter objectivo», isto é, pela sua adaptação ao «universo exterior», que é a Media das subjectividades. Desaparecimento portanto da Philosophia em proveito da Sciencia.

Resultados finaes, syntheticos:

a) *Em politica*: Monarchia Scientifica, anti-tradicionalista e anti-hereditaria, absolutamente expontanea pelo apparecimento sempre imprevisito do Rei-Media. Relegação do Povo ao seu papel scientificamente natural de mero fixador dos impulsos de momento.

b) *Em arte*: Substituição da expressão de uma epocha por trinta ou quarenta poetas, por a sua expressão por (por ex.), dois poetas cada um com quinze ou vinte personalidades, cada uma das quaes seja uma Media entre correntes sociaes do momento.

c) *Em philosophia*: Integração da philosophia na arte e na sciencia; desaparecimento, portanto, da philosophia como metaphysica-sciencia. Desaparecimento de todas as formas do sentimento religioso (desde o christianismo ao humanitarismo revolucionario) por não representarem uma Media.

Mas qual o Methodo, o feito da operação collectiva que ha de organizar, nos homens do futuro, esses resultados? Qual o Methodo operatorio inicial?

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

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

Mas eu só vejo o Caminho; não sei onde elle vae ter.

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

Faço mais: *garanto absolutamente a vinda da Humanidade dos Engenheiros!*

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

Proclamo a vinda de uma Humanidade mathematica e perfeita!

Proclamo a sua Vinda em altos gritos !

Proclamo a sua Obra em altos gritos!

Proclamo-A, sem mais nada, em altos gritos!

E proclamo tambem: Primeiro:

O Superhomem será, não o mais forte, mas o mais completo!

E proclamo tambem: Segundo:

O Superhomem será, não o mais duro, mas o mais complexo!

E Proclamo tambem: Terceiro:

O Superhomem será, não o mais livre, mas o mais harmonico!

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

Alvaro de Campos

“Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX”, Almada Negreiros, *Portugal Futurista*, pgs. 36-38.

Eu não pertenço a nenhuma das gerações revolucionárias. Eu pertenço a uma geração construtiva.

Eu sou um poeta português que ama a sua pátria. Eu tenho a idolatria da minha profissão e peso-a. Eu resolvo com a minha existência o significado actual da palavra poeta com toda a intensidade do privilégio.

Eu tenho 22 anos fortes de saúde e de inteligência.

Eu sou o resultado consciente da minha própria experiência: a experiência do que nasceu completo e aproveitou todas as vantagens dos atavismos. A experiência e a precocidade do meu organismo transbordante. A experiência daquele que tem vivido toda a intensidade de todos os instantes da sua própria vida. A experiência daquele que assistindo ao desenrolar sensacional da própria personalidade deduz a apoteose do homem completo.

Eu sou aquele que se espanta da própria personalidade e creio-me portanto, como português, com o direito de exigir uma pátria que me mereça. Isto quer dizer: eu sou português e quero portanto que Portugal seja a minha pátria.

Eu não tenho culpa nenhuma de ser português, mas sinto a força para não ter, como vós outros, a cobardia de deixar apodrecer a pátria.

Nós vivemos numa pátria onde a tentativa democrática se compromete quotidianamente. A missão da República portuguesa já estava cumprida desde antes de 5 de Outubro: mostrar a decadência da raça. Foi sem dúvida a República portuguesa que provou conscientemente a todos os cérebros a ruína da nossa raça, mas o dever revolucionário da República portuguesa teve o seu limite na impotência da criação. 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.

Vós, oh portugueses da minha geração, nascidos como eu no ventre da sensibilidade europeia do século XX *criai a pátria portuguesa do século XX*.

Resolvi em pátria portuguesa o genial optimismo das vossas juventudes.

Dispensai os velhos que vos aconselham para vosso bem e atirai-vos independentes prà sublime brutalidade da vida. Criai a vossa experiência e sereis os maiores.

Ide buscar na guerra da Europa toda a força da nossa nova pátria. No *front* está concentrada toda a Europa, portanto a Civilização actual.

A guerra serve para mostrar os fortes mas salva os fracos.

A guerra não é apenas a data histórica de uma nacionalidade; a guerra resolve plenamente toda a expressão da vida. *A guerra é a grande experiência*.

A guerra intensifica os instintos e as vontades e faz gritar o Génio plo contraste dos incompletos.

É na guerra que se acordam as qualidades e que os privilegiados se ultrapassam. É na violência das batalhas da vida e das batalhas das nações que se perde o medo do perigo e o medo da morte em que fomos erradamente iniciados. A vida pessoal, mesmo até a própria vida do Génio, não tem a importância que lhes dão os velhos; são instantes mais ou menos luminosas da vida da humanidade. Todo aquele que conhece o momento sublime do perigo tem a concepção exacta do ser completo e colabora na emancipação universal porque intensifica todas as suas mais robustas qualidades na iminência da explosão. E na nossa sensibilidade actual tudo o que não for explosão, não existe. É mesmo absolutamente necessário prolongar esse momento de perigo até durar intensamente a própria vida. Todo aquele que se isolar desta noção não pode logicamente viver a sua época: é um resto de séculos apagados, atavismo inútil, e no seu máximo de interesse representa quando muito, a memória de uma necessidade animal de dois indivíduos e... basta.

A guerra é o ultra-realismo positivo. É a guerra que destrói todas as fórmulas das velhas civilizações cantando a vitória do cérebro sobre todas as *nuances* sentimentais do coração.

É a guerra que acorda todo o espírito de criação e de construção assassinando todo o sentimentalismo saudosista e regressivo.

É a guerra que apaga todos os ideais românticos e outras fórmulas literárias ensinando que a única alegria é a vida.

É a guerra que restitui às raças toda a virilidade apagada pelas masturbações *raffinées* das velhas civilizações.

É a guerra que liquida a diplomacia e arruína todas as proporções do valor académico, todas as convenções de arte e de sociedade explicando toda a miséria que havia por debaixo.

É a guerra que desclassifica os direitos e os códigos ensinando que a única justiça é a Força, é a Inteligência, e a Sorte dos arrojados.

É a guerra que desloca o cérebro do limite doméstico para concepção do Mundo, portanto da Humanidade.

A guerra cobre de ridículo a palavra sacrifício transformando o dever em instinto.

É a guerra que proclama a pátria como a maior ambição do homem. É a guerra que faz ouvir ao mundo inteiro pelo aço dos canhões o nosso orgulho de Europeus.

Enfim: a guerra é a grande experiência. Contra o que toda a gente pensa a guerra é a melhor das selecções porque os mortos são suprimidos pelo destino, aqueles a quem a sorte não elegeu, enquanto que os que voltam têm a grandeza dos vencedores e a contemplação da sorte que é a maior das forças e o mais belo dos optimismos. Voltar da guerra, ainda que a própria pátria seja vencida, é a Grande Vitória que há de salvar a Humanidade.

A guerra por razões de número e de tempo, acaba com todo o sentimento de saudade para com os mortos fazendo em troca o elogio dos vivos e condecorando-lhes a Sorte.

A guerra serve para mostrar os fortes e salvar os fracos.

Na guerra os fortes progredem e os fracos alcançam os fortes.

Portugal é um país de fracos. Portugal é um país decadente:

1 - Porque a indiferença absorveu o patriotismo.

2 - Porque aos não indiferentes interessa mais a política dos partidos do que a própria expressão da pátria, e sucede sempre que a expressão da pátria é explorada em favor da opinião política. Não é o sentimentalismo desta exploração o que eu quero evidenciar. Eu quero muito simplesmente dizer que os interesses dos partidos prejudicam sempre o interesse comum da pátria. Ainda por outras palavras: a condição menos necessária para a força de uma nação é o ideal político.

3 - Porque os poetas portugueses só cantam a tradição histórica e não a sabem distinguir da tradição-pátria. Isto é: os poetas portugueses têm a inspiração na história e são portanto absolutamente insensíveis às expressões do heroísmo moderno. Donde resulta toda a impotência para criação do novo sentido da pátria.

4 - Porque o sentimento-síntese do povo português, é a saudade e a saudade é uma nostalgia mórbida dos temperamentos esgotados e doentes. O fado, manifestação popular da arte nacional, traduz apenas esse sentimento-síntese. A saudade prejudica a raça tanto no seu sentido atávico porque é decadência, como pelo seu sentido adquirido porque define e estiola.

5 - Porque Portugal não tem ódios, e uma raça sem ódios é uma raça desvirilizada porque sendo o ódio o mais humano dos sentimentos é ao mesmo tempo uma consequência do domínio da vontade, portanto uma virtude consciente. O ódio é um resultado da fé e sem fé não há força. A fé, no seu grande significado, é o limite consciente e premeditado daquele que dispõe duma razão. Fora desse limite existe o inimigo, isto é, aquele que dispõe de outra razão.

6 - Porque a constituição da família portuguesa não obedecendo, unânime ou separadamente a nenhum princípio de fé é o nosso descrédito de nação da Europa. Desde a educação familiar até depois da educação oficial inclusive o casamento a desordem faz-se progressivamente até à putrefacção nacional. E tudo tem origem na inconsciência com que cada um existe: em Portugal toda a gente é pai pela mesma razão porque falta à repartição. Do estado de solteiro para o estado de casado dá-se exclusivamente, na nossa terra, uma mudança de hábitos.

Em Portugal educar tem um sentido diferente; em Portugal educar significa burocratizar. Exemplo: Coimbra. Mas na maioria o português é analfabeto e em geral é ignorante; na unanimidade o português é impostor, prova evidente de deficientíssimo.

7 - Porque a desnacionalização entre nós é uma verdade, e pior ainda, sem energias que a inutilizem nem tentativas que a detenham:

a) O português com todas as suas qualidades de poliglota desnacionaliza-se imediatamente fora da pátria, e até na própria pátria, porque (com o nosso desastre do analfabetismo) a nossa literatura resume-se em meia dúzia de bem intencionados académicos cuja obra, não satisfazendo ambições mais arrojadas, obriga a recorrer às literaturas estrangeiras. Resultado: ainda nenhum português realizou o verdadeiro valor da língua portuguesa.

b) O português educado sem o sentimento da pátria e acostumado à desordem dos governos criou por si a compensação inútil de dizer mal dos governos e nem poupou a pátria. Estabeleceu-se até,

elegantemente, como prova de inteligência ou de ter viajado dizer mal da pátria. Isto deixa de ser decadência para ser a própria impotência física e sexual.

c) O português assimila de preferência todas as variedades de importação e em descrédito das próprias maravilhas regionalistas; o comércio e a indústria têm quase sempre de se mascararem de estrangeiros para serem eficazmente rendosos. É porque todas essas variedades da importação cumprem mais exactamente as exigências dos mercados do que os nossos comércios e indústrias regionalistas. Estas não satisfazem nem as necessidades nem as transformações sucessivas das sociedades, enquanto que a importação aparece sempre como uma surpresa e, sobretudo, obedecendo a todas as condições do que é útil, prático, actual e necessário. De modo que nem chega a haver a luta-a importação entra logo com o rótulo da vitória.

8- Porque Portugal quando não é um país de vadios é um país de amadores. A fé da profissão, isto é, o segredo do triunfo dos povos, é absolutamente alheio ao organismo português do que resulta esta contínua atmosfera de tédio que transborda de qualquer resignação. Também o português não sente a necessidade da arte, como não sente a necessidade de lavar os pés.

E a Literatura com todo o seu gramatical piegas e salista diverte mais as visitas do que a necessidade de não ser ignorante. Daqui a miséria moral que transparece em todas as manifestações da vida nacional e em todos os aspectos da vida particular.

9 - Porque Portugal a dormir desde Camões ainda não sabe o novo significado das palavras. Exemplo: pátria hoje em dia quer dizer o equilíbrio dos interesses comerciais, industriais e artísticos. Em Portugal este equilíbrio não existe porque o comércio, a indústria e a arte não só não se relacionam como até se isolam por completo receosos da desordem dos governos. A palavra aventura perdeu todo o seu sentido romântico, e ganhou em valor efectivo. Aventura hoje em dia, quer dizer: O Mérito de tentativa industrial, comercial ou artística.

10 - Porque o aspecto geral dos tipos exala um estertor a podre. Portugal, uma resultante de todas as raças do mundo, nunca conseguiu a vantagem de um cruzamento útil porque as raças belas isolaram-se por completo. Exemplo: as varinas.

O português, como os decadentes, só conhece os sentimentos passivos: a resignação, o fatalismo, a indolência, o medo do perigo, o servilismo, a timidez, é até a inversão. Quando é viril manifesta-se instintivamente animal a par do seu analfabetismo primitivamente anti-higiénico.

É preciso criar a adoração dos músculos contra o desfilar faminto e debilitado das instruções militares preparatórias números 1 a 50.

É preciso criar o espírito da aventura contra o sentimentalismo literário dos passadistas.

É preciso criar as aptidões pró heroísmo moderno: o heroísmo quotidiano.

É preciso destruir este nosso atavismo alcoólico e sebastianista de beira-mar.

É preciso destruir sistematicamente todo o espírito pessimista proveniente das inevitáveis desilusões das velhas civilizações do sentimentalismo.

É preciso educar a mulher portuguesa na sua verdadeira missão de fêmea para fazer homens.

É preciso saber que sois Europeus e Europeus do século XX.

É preciso criar e desenvolver a actividade cosmopolita das nossas cidades e dos nossos portos.

É absolutamente necessário resolver o maravilhoso cidadão da nossa capital até ser a maior ambição dos nossos dialectos e das nossas províncias.

É preciso explicar à nossa gente o que é a democracia para que não torne a cair em tentação.

É preciso violentar todo o sentimento de igualdade que sob o aspecto de justiça ideal tem paralisado tantas vontades e tantos génios, e que aparentando salvaguardar a liberdade, é a maior das injustiças e a pior das tiranias.

É preciso ter a consciência exacta da Actualidade.

É preciso substituir na admiração e no exemplo os velhos nomes de Camões, de Vitor Hugo, e de Dante pelos Génios de Invenção: Edison, Marinetti, Pasteur, Elchriet, Marconi, Picasso e o padre português Gomes de Himalaia.

FINALMENTE: é preciso criar a pátria portuguesa do século XX.

DIGO SEGUNDA VEZ: é preciso criar a pátria portuguesa do século XX.

DIGO TERCEIRA VEZ: é preciso criar a pátria portuguesa do século XX.

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.

Vós, ó portugueses da minha geração, que, como eu, não tendes culpa nenhuma de serdes portugueses.

Insultai o perigo.
Atirai-vos prà glória da aventura. Desejai o *record*.
Dispensai as pacíficas e coxas recompensas da longevidade.
Divinizai o Orgulho.
Rezai a Luxúria.
Fazei predominar os sentimentos fortes sobre os agradáveis.
Tende a arrogância dos sãos e dos completos.
Fazei a apologia da Força e da Inteligência.
Fazei despertar o cérebro espontâneamente genial da taça Latina.
Tentai vós mesmos o Homem Definitivo.
Abandonai os políticos de todas as opiniões: o patriotismo condicional degenera e suja; o patriotismo desinteressado glorifica e lava.
Fazei a Apoteose dos Vencedores, seja qual for o sentido, basta que sejam Vencedores. Ajudai a morrer os vencidos.
Gritai nas razões das vossas existências que tendes direito a uma pátria civilizada.
Aproveitai sobretudo este momento único em que a guerra da Europa vbs convida a entrardes prà Civilização.
O povo completo será aquele que tiver reunido no seu máximo todas as qualidades e todos os defeitos. Coragem, Portugueses, só vos faltam as qualidades.

Lisboa, Dezembro de 1917.
José de Almada Negreiros

1918:

“ULTRA. Un manifiesto de la juventud literaria”, MPPTD, pg. 102.

Los que suscriben, jóvenes que comienzan a realizar su obra, y que por eso creen tener un valor pleno, de afirmación futura, de acuerdo con la orientación señalada por Cansinos-Asséns en la interviú que en diciembre último con él tuvo X. Bóveda en «El Parlamentario», necesitan declarar su voluntad de un arte nuevo que supla la última evolución literaria: el novecentismo.

Respetando la obra realizada por las grandes figuras de este movimiento, se sienten con anhelos de rebasar la meta alcanzada por estos primogénitos, y proclaman la necesidad de un «ultraísmo», para el que invocan la colaboración de toda la juventud literaria española.

Para esta obra de renovación literaria reclaman, además, la atención de la Prensa y de las revistas de arte.

Nuestra literatura debe renovarse; debe lograr su «ultra» como hoy pretenden lograrlo nuestro pensamiento científico y político.

Nuestro lema será «ultra», y en nuestro credo cabrán todas las tendencias, sin distinción, con tal que expresen un anhelo nuevo. Más tarde estas tendencias lograrán su núcleo y se definirán. Por el momento, creemos suficiente lanzar este grito de renovación y anunciar la publicación de una Revista, que llevará este título de Ultra, y en la que sólo lo nuevo hallará acogida.

Jóvenes, rompamos por una vez nuestro retraimiento y afirmemos nuestra voluntad de superar a los precursores.

Xavier Bóveda. -César A. Comet. -Guillermo de Torre. -Fernando Iglesias. -Pedro Iglesias Caballero. -Pedro Garfias. - J. Rivas Panedas. -J. de Aroca.

“A repaganisação do mundo moderno”, António Móra (posterior a 1918) PI, pgs. 272-275.

Aquelles que, como o sr. Boutroux*, abrem uma opposição entre a cultura allemã e a cultura greco-romana, laboram em erro. Não vêem o que seja a cultura greco-romana realmente, sob a apparencia falsa que lhe deu o humanismo moderno, vendo-a atravez das suas proprias, desvirtuadoras tendencias.

O caracteristico principal da cultura classica era a noção concreta da realidade, a subordinação do espirito individual á phenomenologia geral da Natureza. Ora a cultura allemã tem, precisamente, por thema a subordinação do individuo á realidade. Identica resulta, portanto, nos seus fundamentos, á cultura greco-romana.

O humanismo serviu-se da cultura greco-romana (da grega, primacialmente) como factor individualisante, não indo buscar a essa cultura seu principal e intimo sentido, senão sua utilidade immediata para combater o que lhe parecia util que se combatesse, o que era, no lance, o espirito da Egreja.

Não considero a cultura allemã, *an sich*, como o ideal da cultura que é precisa hoje. Acho-a viciada na sua origem por elementos claramente christãos, quaes os que lhe ficaram da infiltração kantista, centralisadora, no modo christão, da realidade do mundo na alma humana.

Considero-a, porém, como um passo dado para essa cultura, pois que ella representa uma reacção nitida contra a attitude christan.

Na phrase-mestra de Treitschke, *Freiheit durch Einheit*, «a liberdade pela unidade», está entendida a util evolução da nossa civilização outra vez para o eterno ideal grego. Primeiro assegurar a Unidade, para, atravez de ella, se poder elaborar seguramente a Liberdade. Esta formula do historiador tudesco applica-se, eu bem sei, propriamente a fins germanicos. Mas de ella guardo a intuição, e deito fóra a applicação proxima e intencionada.

Unificar a civilização europeia contra o ideal christão, para depois, quebrando-a, ella se quebrar tendo já no fundo a disciplina pagan.

Eu não admiro, em si, a cultura allemã, senão muito secundariamente. Mas admiro nella o passo preciso dado para a repaganisação do mundo moderno; na derrota d'ella eu vejo, lastimando-me, falhada outra vez a reconducção da cultura europeia para o ideal classico, na sua realidade fundamental, que o christismo fez que abandonassemos.

Não considero a cultura allemã util como um fim, mas sim como um meio - meio para se poder chegar, embora dolorosamente e castigadamente, outra vez á cultura classica. Não pensam assim os allemães, é certo. Nem o poderiam pensar. Não cabe no poder de previsão d'um povo o conhecer os destinos ultimos da sua ideação para a transformação do grupo civilizacional a que pertence; só atravez d'uma idéa nacional essa obra se pode realizar. É a ultima illusão, antes que a realidade chegue.

Era preciso unificar a Europa moderna para que ella pudesse querer scindir-se nas suas pequenas forças - reconstruindo assim a cidade-estado dos antigos -, e para que pudesse faze-lo sem desorganizar profundamente as almas individuaes. Só atravez do dominio allemão da Europa eu podia sentir esperança no futuro da Europa. A derrota da Allemanha não é o fim da Europa, por certo; não o é proximamente, pelo menos. Mas é a fallencia da ultima tentativa inconsciente talvez, para reconduzir a nossa civilização áquelle ponto classico d'onde ella não devia ter sahido, e d'onde o christianismo, como uma feitiçaria a desviou.

A Allemanha teve a segura intuição da sua missão espantosa. Errou-lhe o sentido ultimo, como não podia deixar de o errar. Nenhum povo pode agir desinteressadamente, sabendo que o fim da sua acção será beneficiar a civilização geral, com desproveito de si-proprio, no que potencia e imperio. Mas, sem chegar a este apuro, pode um povo ter nitida a noção de que tem de fazer tal cousa, que no fim nisso redundará; essa intuição teve a Allemanha contemporanea. Concebeu essa missão como uma missão imperialista nacional, estreitamente. Era fatal que assim fôsse. A Grecia antiga, consciente como nenhum povo e proeminente cultura, nunca teve com a esperada clareza a noção de que o seu papel civilizacional era de pura cultura, de pura libertação dos espiritos e não de dominio material. Cahiu no imperialismo, finalmente, como toda a fraca humanidade tem de cahir.

Poristo tudo eu, que sou um individualista, preso a cultura allemã, e desejaria a sua victoria nas armas, ainda que fôsse contra a minha propria patria; poisque não vejo outro caminho aberto ao individualismo disciplinado, como o dos gregos, do que o do dominio da Europa por um povo forte, esmagador, que creasse, ao mesmo tempo que uma reacção contra o seu dominio (por onde se affirmariam vitalidades nacionaes, e se conjugariam, formando uma Europa unida) uma reacção

disciplinada e fecunda (que outra resultaria frouxa e sem resultado), e, tambien, uma reacção contra aquellas forças fracas do passado que conduziram ao n[osso] individualismo de hoje, debil, fragil, christão.

Se me perguntardes que sympathia philosophica sinto pela cultura allemã, responder-vos-hei, que pouca. O meu ideal é pagão e classico. Porisso me são obnoxias as culturas contemporaneas, tanto a germanica, como as outras. Nenhuma d'ellas corresponde, senão em pequenissimas e inutilizadas partes á cultura classica que sigo. Mas, de todas as culturas contemporaneas, eu vejo que a allemã é aquella que abre caminho á passagem possivel da cultura classica. Raia n'ella a noção concreta da realidade substituindo a noção abstracta e idealista d'ella. E pouco, mas basta-me, para indicar que por ali é que é o caminho. O resto é anti-classico, mas abre, como disse, o caminho á passagem do classicismo.

1919:

“Manifiesto Ultraísta”, I. Vando-Villar, *Grecia*, nº20, Sevilha, MPPTD, pg. 103.

Platónicamente estamos exponiendo nuestra moderna doctrina ultraísta en las columnas de *Grecia* sin querer molestar a los fracasados maestros del novecientos.

Hemos procedido de esta forma por entender que el olvido y el silencio serían las armas más certeras par, herirles en sus rancios credos estéticos.

Pero he aquí que ellos acogen nuestra moderna lírica irónicamente, haciendo creer a los que con inquietud nos miran, que somos alienados y quieren de esta suerte llevarnos al manicomio del olvido.

.....

Por que ellos son unos plagiadores conscientes e inconscientes de nuestros clásicos y ninguna cosa nueva nos han revelado ni podrán revelárnosla. Y nosotros estamos limpios de ese pecado y tenemos imágenes e ideas modernas para hacer florecer de entre sus palimpsestos nuevas flores cuyos perfumes, por lo exóticos, deleitarán a los más sutiles ingenios que sienten la avidez del futurismo artístico.

.....

Nosotros podremos estar equivocados, pero nunca podrá negársenos que nuestra manera de ser obedece al mandato imperativo del nuevo mundo que se está plasmando y hacia el cual creemos orientarnos con nuestro arte ultraísta.

Triunfaremos porque somos jóvenes y fuertes, y representamos la aspiración evolutiva del más allá.

Ante los eunucos novecentistas desnudamos la Belleza apocalíptica del Ultra, seguros de que ellos no podrán romper jamás el himen del Futuro.

Isaac Vando-Villar

“Orientaciones de la Post-Guerra”, *Cervantes*, 1919, MPPTD, pgs. 189-195

1.-La guerra pasada (aún en el ambiente vibra un eco triste de trágicos dolores) marca una Era nueva en la Humanidad, estremecida sangrientamente durante esos enormes y bárbaros años en que las águilas rojas de la devastación levantaron su vuelo asolador, batiendo sus alas macabras con un ritmo atroz, como impulsadas por temblores de muerte...

Y el mundo entero, pretéritas ya las estridencias épicas y funerales de las inmensas batallas gigantes, se ha sentido conmovido interiormente por una sublime y dominadora aspiración de paz que sea una fecunda y consoladora reparación. En el seno de esa paz, una nueva guerra surge: la de las Ideas.

Es en la entraña de los pueblos vencidos donde un clamor se eleva triunfante, con la fuerza resonante de la Justicia. Y las almas piden esa Justicia. Y las almas luchan por esa Justicia.

Y la sombría tristeza infinita de los pueblos vencidos se inunda brillantemente de la luz auroral con que lo baña todo ese sol eternamente joven y rojo, victorioso y magnífico, que es: El Sol de las Revoluciones.

Yo siento que mi alma se hace amplia y alegre, con una alegría serena y fuerte, al conocer la vitalidad resurgente de los pueblos que han sabido sacudirse, en el momento doloroso de la derrota, el yugo y liberticida de Césares soberbios y los Emperadores *vaudevillescos* de las huidas grotescas. Me complace ver esas reivindicaciones. Me satisfacen esos destronamientos y ese derrumbarse de las coronas y de los cetros, y el ocaso de las púrpuras de los mantos imperiales. Yo amo todos esos fracasos de la Soberbia, rendida y muerta a los pies de la Razón. Y digo interiormente mis cantos y mis himnos al triunfo violento y solemne de las Democracias. Una nueva Era adviene...

Y... en el cielo luminoso del Porvenir se adivinan, augurantes y anunciadores, los ignividentes resplandores de las altas transformaciones sociales.

Todo cambia: La Sociología, la política y la Ciencia... ¿Y?

¿Y el Arte?

II. – He aquí que se ha pensado muy poco en el porvenir del Arte, que ha de evolucionar, indiscutiblemente, impulsado por las mismas influencias bélicas que han determinado el devenir de otras muchas manifestaciones vitales de la actividad humana.

Es innegable la eminencia de esa Evolución, apoyada por una ineludible necesidad histórica y biológica, que es: la ley del Progreso.

¿Será revolucionaria esa evolución? ¿Será lenta y calmada? Sólo podemos determinar su carácter ateniéndonos a un módulo de celeridad. En este sentido creo yo que no cabe dudar en la impetuosidad renovadora que ha de tener el Arte del Porvenir, que comience su Vida estética, imponiendo una gran marcha evolutiva a todos los valores tenidos antes como fundamentales.

Claro es que al producir yo esta evolución de los valores establecidos, me refiero tanto a los valores técnicos como ideológicos, sobre todo porque concedo la misma importancia al pensamiento artístico como a su expresión realizada. Y no creo que pueda existir ese pensamiento *sensiblemente*, si no. existe un medio adecuado de expresión que le revele.

Sin embargo, es muy de suponer que la influencia bélica se ejerza más inmediatamente sobre las concepciones ideológicas del Arte. Y que las formas técnicas vayan renovándose así que sea necesaria su revisión, y aun su sustitución; para llegar a hacerlas interpretativas de los valores nuevos que se hayan introducido en las concepciones artísticas.

¿Cuáles pueden ser esos valores nuevos? En realidad, y siempre, puede notarse la sucesión histórica de los principales momentos de la Vida artística de la Humanidad, que el estado de las ideas filosóficas, contemporáneas a esos momentos, ha ejercido una influencia decisiva y completa.

No cabe pensar que pueda ocurrir ahora otra cosa distinta: Y sería también un grande error de miopismo cerebral no ver claramente *la decisiva fuerza que ha de ejercer la transformación político-social* de ahora, en las influencias múltiples que determinan los cambios de la ideología estética contemporánea y del Porvenir. Tenemos fijados ya dos elementos, de un valor enorme, para la producción de la marcha que pueda seguir el Arte del Porvenir:

a) Primero. – Los valores filosóficos.

b) Segundo.– Los valores sociales.

El último período filosófico se ha caracterizado esencialmente por una inmensa quietud mental. Por una fiebre intensa y enardecida, que ha llevado hasta las entrañas del Pensamiento el estremecimiento efervescente de un vuelo de Ideas, impulsadas por el soplo vivificador de un irresistible y como misterioso Deseo de penetrar siempre *más hondo*, eternamente *más allá*.

Nuestros pensadores han sentido la necesidad de revisar los valores filosóficos anteriores a ellos (más inmediatamente anteriores) y de crear tras esa visión una nueva filosofía...

Y se ha llegado, efectivamente, a un concepto de idealización de la filosofía (Williams James Bergson): Idealización. Dada la índole de esta contienda universal, inmensa y devastatriz, que ya es pasada, puede suponerse que esa Idealización, que es nota fundamental del Pensamiento contemporáneo, se haga ahora más ferviente y calurosa..., más... *ideal*.

De todos los *hechos* que encierra la Guerra ha de brotar necesariamente un mundo de *ideas*.

Es también muy probable que surja una nueva filosofía del Dolor, naciente tal vez de la caricia pálida y triste de los recuerdos de los días que fueron trágicos, y que esa Filosofía se hermane a una esperanza de calma futura y tranquilidad vecina en una fecunda y bella era benéfica de paz.

Y he aquí ya un hipotético valor, fijado como determinativo de la índole del Arte que se presente. El valor filosófico.

Valor social. – El proceso contemporáneo de las Revoluciones se determina por una acentuación cada vez creciente de su carácter social. Ultimamente el carácter político queda casi totalmente anulado. Estamos próximos a una nueva organización social.

¿Medios para llegar a ella? Hasta ahora se ve claramente que los pueblos se han lanzado a la conquista de sus reivindicaciones justísimas por la violencia estridente de hondas conmociones revolucionarias. He aquí los hechos. Fácil es deducir que esos hechos originarán un mundo de ideas y modernos valores mentales que necesariamente habrán de influir en el Arte.

No damos otra extensión a esa influencia. Ni otro sentido. No queremos decir que el Arte se haga popular. Es peligrosa esa popularización, muy próxima siempre a convertirse en populachería. El Arte es un producto de inteligencias superiores educadas en un medio de Aristocracia del Talento. El Arte es un producto de Genio. Y el Genio no es nunca popular. Es solitario y majestuoso. Como los dioses.

Hablábamos de los valores sociales como elementos de sugestión. Desde este punto de vista, sólo ahora nos interesa esta cuestión.

Aparte de estos apuntes, nos proponemos hacer un estudio más detenido del aspecto estético de las cuestiones sociales. Allí hablaremos con mayor amplitud. Entanto, queda ya fijado el valor de las transformaciones sociales como influenciativas del Arte, en cuanto esas transformaciones son hechos que necesariamente han de engendrar estados mentales colectivos *esencialmente nuevos*.

He ahí el valor numérico del Arte del Porvenir. Del Arte post-bélico: El valor de novedad.

El pasado ya no puede gravitar sobre las modernas concepciones estéticas con una fuerza directriz. Sólo puede servir como elemento de sugestión. Hoy es una necesidad psicológica caminar vehementemente con una impulsión irruptiva hacia las rutas que nos conduzcan a horizontes luminosamente esplendorosos e inexplorados, y llevar con nosotros, en esa excursión maravillosa, la esperanza de lo grandioso, el fervor de los inmensos ensueños, el enfiebramiento de las ilusiones adolescentes y el deseo acuciador de penetrar con un espíritu auscultante hasta las grutas mágicas y encantadas del País sublime e ignorado que se llama lo Desconocido.

Nuestra Edad nueva no puede sentir ya las obras clásicas como representativas de ideales clásicos. Acaso quedan supervivientes únicamente valores técnicos y nada más. Pero hasta esos valores hay que revisarlos. Es un imperativo, así, que se siente de un modo intenso en el espíritu enardecido de todos aquellos jóvenes que seváticamente caminan por las nuevas rutas del Arte, llenos de la visión profética y clara de sus valores futuros de Posteridad.

¿Quiere esto ser una anatematización de lo que hay de bello en el Arte pretérito? ¿Acaso puede haber alguien que lo piense? Esto no es una anatematización. Ni una condenación. Esto es, simplemente, caminar por sobre las tumbas (¡ Invitación sublime del inmenso poeta: del Poeta!)

¿Esto es una condenación, una abominación? No.

Nadie como nosotros siente el amor de lo primitivo. Pero hacemos una nueva interpretación de ese primitivismo, tendiendo, innovadoramente, a futurizarla. En cuanto a los valores, establecidos, no los acatamos.

Y decimos: Contra las murallas del tiempo, gigantescos rompeolas inmensos, todas las cosas pasadas como un mar embravecido y tempestuoso irán a estrellarse. Pasó aquello que ha sido sublime y ha sido grandioso y que corona las orlas insurrectas de espumas altísimas y puras y radiantes, eso pasa por encima de las rocas que el tiempo levanta, y se eleva en una ascensión imprecadera hacia el cielo eternamente luminoso de la Inmortalidad.

Llegaremos a una conclusión: Sólo perdurará lo que por sí sólo tenga derecho a perdurar.

Juan Chabós y Martí

1920:

“Afirmaciones Futuristas”, Mauricio Bacarisse, España, MPPTD, pgs. 264-269.

El momento, la era y el juego de manos.

El futurismo tiene plena conciencia de su importancia en la educación de la sensibilidad artística italiana. Cuando las escuelas francesas y suizas multiplican su producción en novísimas modalidades, y aquilatan el inconmensurable incremento del matiz; los jóvenes ingleses prosiguen sus audacias y los ultraístas españoles, ansiosos de hundir la hoz en el campo del dadaísmo o en el del creacionismo, pretenden exterminar cuanto ha quedado del imperio rubeniano, los futuristas de Italia nos recuerdan, en un manifiesto reciente, que ellos engendraron las dos corrientes pictóricas más típicas y sorprendentes: el futurismo y el cubismo. Al mismo tiempo, reconocen que ambas formas libertadoras y revolucionarias no han cumplido sino a medias su fin estético. Hoy corre un dulce y escondido remordimiento en ese manifiesto futurista publicado en Milán y suscrito por Leonardo Dudreville, Achille, Funi, Luigi Russolo y Mario Sironi, a fines del mes de las lilas. Hace mención el tal documento a todas las investigaciones y progresos

que en cuanto a descomposición, deformación, compenetración de planos, simultaneidad de formas y sensaciones y dinamismo plástico han venido realizando de poco más de diez años a esta parte. Ahora bien: el empeño de la escuela, coronado, sin duda, por apreciables aciertos y singulares atisbos, ¿ha crecido para auge y riqueza del patrimonio de obras elaboradas, o tan sólo para la sensibilidad de los iniciados?

En ciencia existen dos eras: la era de la hipótesis y la era de la fórmula. En arte existen dos monumentos: el de aprehender las cosas, desquiciarlas y desbaratarlas de su armonía, y el de restituirlas, refundirlas y volverlas a crear, poniendo toda el alma en la empresa. El primer momento es el doloroso, y el tiempo del artista está integrado por momentos de esa índole; el otro es el momento deleitoso, el verdadero momento estético, definitivo y perpetuo, para eterno regodeo de espectadores. El arte futurista y cubista aguzó nuestra sensibilidad por una descomposición geométrica y dinámica de las cosas; pero, en honor de la verdad, sus obras no han proporcionado deleite estético propiamente dicho. De los dos momentos antedichos, sólo ha usado del analítico, de aquel en que se desconcierta todo lo visto en provecho del conocimiento, y, hasta ahora, ha prescindido del segundo momento, o sea del sintético, en que, después de trituradas, se restituyen las cosas, ya con el sello y la huella que el espíritu humano deja en ellas al volverlas a crear. ¿No se comprenden mejor las cosas a través de la obra de arte que al recibirlas directamente de la naturaleza? En el arte todo está ya humanizado, y a veces no alcanzamos a comprender plenamente un rostro o una campiña sino después de haber contemplado el paisaje o el retrato pintados. Análisis y síntesis son dos momentos de la creación artística; pero lo bello es el resultado, y no la urdimbre y el proceso.

El futurismo, en su último manifiesto, parece contrito de haber permanecido en estos once años apegado a una tarea de descomposición y sometido a una labor puramente de revelaciones de factura. Su confesión es admirable, porque es precisa y sincera. Dice así:

«Aquellas investigaciones nos condujeron, naturalmente, a un análisis de las formas harto minucioso y a una descomposición demasiado fragmentaria de los cuerpos, por estar obsesionados en presentar todos los desarrollos formales.

Este largo análisis, que nos permitió comprender integralmente las formas en sus puras esencias plásticas, ha terminado ya. Por eso sentimos ahora la necesidad de tener una más amplia y sintética visión plástica.»

El mundo de 1920, que fue futuro y futurista para los soñadores iracundos del teatro Chiarella, de Turin, en las borrascosas sesiones de 1910, no niega su indulgencia al futurismo; pero sabe que su pecado estuvo en alargar demasiado el momento. No ignora que del instante de la creación artística en que sólo se analiza, ha venido a hacer, no una era, pero sí, por lo menos, a llenar una década.

Sin embargo, la promesa futurista es terminante y consoladora: «Hay que evitar sistemáticamente el análisis que nos hemos impuesto durante *mucho tiempo*.»

Y es muy legítimo que todo futurista se niegue a pasar por el trance en que se puso aquel insigne chusco que anunció un juego de manos con un rutilante reloj de oro: lo machacó sin piedad, y después de arrojar los restos en un sombrero de copa, participó a su dueño no podérselo entregar reconstituido, porque del juego de manos «se le había olvidado la segunda parte».

El retorno.

Pero lo más importante del manifiesto de Milán es la voz de alerta, la denuncia de que ahora, en el período de reconstrucción y de síntesis, los sublimes analizadores pueden volver, en el retorno, a los modelos antiguos. Ya se apunta que hay cubistas que imitan a Ingres, expresionistas que siguen a Grünewald y futuristas que remedan a Giotto. Esta declaración es mucho más trascendental y dolorosa de lo que parece apenas leída, porque hace sesenta años que el arte analiza mucho y sintetiza poco, y en tal sentido se desequilibra. Y no es raro que el artista busque apoyo en las tentadoras normas del modelo antiguo. No es extraño que el prurito de personalidad le aleje del espíritu de la escuela y le haga buscar en una época más o menos remota del arte una analogía temperamental o de concepto y asimilársela y pactar con ella, con tal de sobresalir entre sus colegas y condiscípulos contemporáneos. Y esto sin hablar de las personalidades de artificio. En el caso del retorno es donde pueden contrastarse las personalidades legítimas y las personalidades fingidas. Permítaseme un ejemplo:

La estatua ecuestre de Gattamelata, en Padua, es un modelo tentador para el retorno y muy atrayente cebo para quien haya de poner a caballo a un capitán o aventurero famoso y carezca de genio natural y profundidad de concepto. El encanto de la línea puede gozarse constantemente girando alrededor de la estatua, y en todas las posiciones será constante la emoción estética.

Además de su perfección, y dentro de ella, la tal estatua representa y significa el robusto y sereno homenaje a la Vida, aquella plenitud que el Renacimiento adquirió por educación de la sensibilidad, sin necesidad de retornar a nada. Ahora bien: si un artista adopta, por recurso de pseudopersonalidad, una característica del arte egipcio, pongo por imitación, y al presentar obras alargadas, bruñidas, de suaves y estirados contornos, insiste en hacernos creer que su estilización es temperamental y no erudita, cae en contradicción cuando en el momento del retorno, por una razón histórica y de comodidad, escoge un modelo de rebosante y perfecto equilibrio, como es la atendida estatua del Donatello. Y el resultado es plenamente lamentable cuando somete el modelo a su presunta personalidad, que no es más que amaneramiento erudito de hipogeo, y fabrica, por la fusión de dos modos de arte incompatibles y divergentes, una obra híbrida, desmayada y anacrónica, algo que no es más que la reaparición de Erasmo de Narní y su caballo después de treinta días de rigurosa dieta.

He puesto este ejemplo porque, si en Italia se han engolfado en prolongados análisis, en otro país se ha explotado el retorno. No están en lo cierto los que opinan que renacer es retornar, ni lo estuvo Gautier cuando dijo que una medalla revela a un emperador.

Marinetti, las modistas y los joyeros.

Aquella simpática violencia del creador del futurismo aparece lozana y vigorosa en las primeras palabras de un manifiesto contra el lujo femenino, o sea, principalmente, contra las modistas y los joyeros. Así empieza: «La manía creciente del lujo femenino acusa cada día más, con la colaboración de la imbecilidad masculina, los síntomas de una verdadera enfermedad.» Las razones que alega Marinetti son de gran fuerza. Nadie crea que, a semejanza de los que quieren evitar el nefando «retorno» a las viejas estéticas y encauzar a las generaciones nuevas hacia un construccionismo ininterrumpido, él sostiene también su cruzada contra modistos y joyeros por una razón de factura. No; él no alega argumentos calotécnicos ni económicos. Defiende la sencillez y la modestia del vestir en la mujer, en nombre de la conservación de la especie. Y aunque advierte que no le mueve la visión «del infierno de los curas», se entrevé en medio de las brutalidades de la hoja, impresa en casa de Taveggia, en la vía Ospedale, núm. 1, un impulso, un arranque de estirpe profundamente moral. ¿No parece una imprecación de púlpito esta máxima: «Cambiar de vestido tres veces al día equivale a exponer tres veces el cuerpo de la mujer en el mercado de los varones compradores»? La exposición de todas las calamidades que el lujo acarrea contribuye a que juzguemos esta plaga deliciosa más temible para la moral que para la higiene, la ciencia, la política, etc. El futurismo, aun cuando pierda todos los prestigios que ha alcanzado después de tenaces y heroicas luchas, tendrá siempre un hondo, recóndito y trascendental valor ético. Aunque lo pierda todo en lo futuro, no naufragará la moral.

Hoy, como ayer, el futurista es un alma irreprochable. No olvidemos las últimas palabras de un manifiesto de 1910, en que los pintores de la nueva escuela hacen una declaración definitiva y capital: «En pintura, combatimos el desnudo, tan nauseabundo y antipático como el adulterio en literatura.»

“Arte Nuevo”, Antonio Espina García, España, MPPTD, pgs. 197-202.

Esto del Arte nuevo es viejo. Siempre ha habido Arte nuevo, es decir, por más estéticas avanzadas en relación con las ya consagradas, académicas. Aquéllas acaban fatalmente en éstas.

Parece que la lucha entre jóvenes y viejos es ahora más fuerte y que los vanguardistas destruirán de una vez el academismo. No. Lo que ocurre es que hoy todo adquiere mayor violencia, por el estado de crisis que en todos los órdenes de la vida atravesamos.

Precisamente tal unanimidad evolutiva es la que nos garantiza que los actuales ensayos literarios y plásticos, no carecen de razón de ser. El futurismo, el creacionismo, etcétera, son tendencias gemelas que significan el mismo fin: la superación del real. El mismo medio: la renovación técnica. El mismo principio: la rebelión hacia lo viejo.

Claro que el noble deseo de avance nos lleva muchas veces hasta la extravagancia. Pero hay que tener el valor del ridículo. Detrás de él puede latir una verdad. Si los motivos humanos no varían, su manera de verlos y sentirlos, sí varía. La literatura, forzada dentro de los límites de lo definible, es importante para expresar matices, sutilezas, ambigüedades del alma moderna, que no sólo provienen de ideas completas, sino de la sensación oscura, de latencias insospechadas, del absurdo. Lo indefinible no excluye posibilidad de expresión desde el momento en que dos o varias sensibilidades pueden relacionarse por estímulos aparentemente disparatados. Sugerencia.

De aquí, el esfuerzo literario en llegar a esa totalización interna, que en Pintura se ha llamado visión integral. La visión integral es la representación del objeto, según todos los sentidos corporales. Su triple forma, efectiva, emotiva e intelectual. El análisis, incluso físico, del objeto. En poesía sería la imagen dotada de su máxima capacidad fantástica.

Hay quien afirma que todo esto no son más que palabras. Que los valores absolutos son ajenos al arte y perjudiciales.

No lo negamos. Quizás. Pero como tal absoluto nos obliga a perseguirlo con tenacidad, aun conociendo de antemano la ineficacia de nuestros esfuerzos.

Además, algo se logra.

Lo inadmisibles es pretender estancarse en una fórmula exclusiva. El Arte, por lo menos, debe variar a compás de nuestras propias transformaciones. La retina modificada por agentes desconocidos antaño (el arco voltaico, los colores químicos) exige nuevos reactivos cromáticos que los pintores modernos intentan, persiguiendo una especie de lenguaje articulado de la luz y del color. En el cerebro se funden sensaciones de diverso origen. El oído tiene su escala luminosa y táctil, y el gusto determina volúmenes e imágenes.

Todo el Arte moderno digno de este nombre es un arte de ensayo.

Como tal me parece que es acreedor de algún respecto.

La gente, ante el espectáculo de lo nuevo, adopta una de estas dos actitudes:

Negativa, de los que rechazan, sea lo que sea y como sea. Positiva, de los que procuran admitir, tolerar y comprender.

La intransigencia de los primeros es solo comparable a la intransigencia del *modernista* para con lo arcaico. Este también es negativo a su manera.

Ni todo lo pasado es malo (¿qué es esto de malo y bueno?) ni es bueno todo lo actual. Del pretérito quedará lo que tenga valor de permanencia. De lo actual, lo plenamente logrado.

No lo vano alarde, atormentado sin espíritu, raquítico y bastardo, más viejo que todas las vejeces, sino lo conseguido con sinceridad.

Ya sabemos que el ejercicio de la libertad produce indecisión en el público (no importa) y lleva el artista a *la pose* y a *-la farsa*. Pero estos son males menores.

¡Padecemos de Museo y de obra clásica! ¡Admiramos y nos aburrirnos...! Nos gusta la Mezquita, pura de estilo, pero también nos produce un encanto inédito, convertida en Central de Telégrafos. Somos nerviosos e inquietos.

Y el efecto de tantas inquietudes comunes a tanto especulador de la belleza se manifiesta principalmente en la poesía, en el acervo lírico.

En España, la influencia poética extranjera, más bien francesa, dio su primer impulso hace años, cuando la mayoría de los portales indígenas aun se andaban en el buen Zorrilla (don José), muy respetable por otros conceptos, y en los «suspirillos germánicos» de Becquer (don Gustavo Adolfo), no menos respetable. La renovación lírica inglesa (Tennyson, Swinburne, Keats, etc.), la poética francesa (Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, etc.), nos llegó en gran parte desde América y especialmente confluenciada en el magno y divino Rubén.

Nombres, aún los más próximos – oh ¡efimeridad de las cosas humanas! – ya lejanos y hasta clásicos en 1920. En 1920 nos encontramos en una situación parecida a la de 1900. No existe en todo el orbe de la Mancha, fuera de los que «han llegado», ningún poeta *novel* con suficientes hemistiquios para imponerse. No se oye una mosca lírica... Únicamente el ultraísmo. Pues el ultraísmo, ¿es una cosa seria? Les diré a ustedes.

El ultraísmo no es una escuela, ni una doctrina, ni casi una comunidad literaria. Es apenas una orientación y un buen deseo. Al ultraísmo –¿para qué vamos a andar con rodeos?– le falta talento. Exceptuando a Gerardo de Diego, Vando-Villar y algún otro, está formado por una colección de señores muy simpáticos todos, pero de pocas ideas en la cabeza. Se nutre de escritores faltos de *sindéresis* o de fracasados de otros *sistemas*.

No existe paridad entre la labor personal de cualquier ultraísta y la de un Reverdy, Cendrars o Apollinaire – oh ¡la terrible lata que nos han dado con este último! – aun siendo los citados, poetas de segundo o tercer orden. Tampoco es un *dadaísmo* juguete que no tendría aclimatación en nuestro ambiente. El tan cacareado poeta trasatlántico y bilingüe Vicente Huidobro es una calamidad. Ni es nuevo, ni es original, ni escribe bien. Decir que las estrellas son frutos celestes o que los aeroplanos parecen pájaros, sobre ser vulgar no ofrece ningún interés.

En una palabra, con el ultraísmo literariamente, no pasa nada. Algunos poetas suyos, los que como hemos dicho antes tienen talento, harán su obra personal si pueden y se salvarán solos.

Pero, si como escuela literaria no es nada, como fermento nihilista, subversivo, ácido, aunque de poca fuerza, nos parece admirable. Por mi parte (si me es lícito hablar de mi modesta persona) en este sentido soy del momento en que escribo este artículo, tengo e gusto de enviar una poesía a la revista *Grecia*.

Hace falta anarquizar, oxigenar, liberalizar.

Vivimos todavía en tiempos en que, decir que Núñez de Arce era un poeta de cemento armado, o que Campoamor –como escribe Baroja, no recuerdo donde hace alusiones de notario triste, produce consternación a las personas ortodoxas.

Antonio Espina García

“Exposición Barradas”, Juan de la Encina, España, MPPTD, pgs. 327-328.

En la larguísima nomenclatura de las tendencias modernas, no sabemos qué título asignaríamos a Barradas. Tal vez el arte de estos últimos quince o veinte años ha tomado un giro un sí es o no es charlatán, y la falta de arte verdadero se suple con la sobra de denominaciones. A Barradas quizá le conviniera la acepción de *simultanista*; pero no sabemos si, en efecto, se asignará a sí mismo cualquiera otra denominación. No haremos, por eso, hincapié en llamarle *simultanista*, pues aquí el hábito hace al

monje y nos podríamos equivocarnos. No encontramos más que un defecto a esa pintura y es que nos parece ya vieja de unos cuantos años. Y en este género de pintura, o mejor, en este frenesí de lo inédito, hay que caminar con rapidez vertiginosa, pues si no le pasan a uno y se va al traste la gracia de la novedad única virtud, pues lo que nos lo hace simpático es su afición a escandalizar y arrojar el descrédito sobre tanto fantasma prestigioso. Al fin y al cabo son formas dinámicas, y lo que tienen de extravagantes y no viables – esto es, lo que a nosotros nos parece extravagante y no viables – se compensa generosamente con su buena y saludable misión desarticuladora. Estas extremas izquierdas del arte, son tan convenientes y necesarias como las de la política, pues gracias a su acción enérgica y contundente se barre la carroña del pasado muerto que obstruye el camino e infecta el ambiente en que hay que edificar las cosas dotadas de capacidad de porvenir. Si en las cargas de los extremistas sufren algunas cosas dignas de mejor trato, eso importa poco, pues en la guerra es forzoso que haya bajas dolorosas, y, además, los ineptos y las inepticias tienen la cuquería de parapetarse mezquinamente detrás de tantas cosas respetables. El arte antiguo, por ejemplo, es fortaleza en la que se hacen fuertes tantos críticos y eruditos incapaces de comprender y sentir el arte. En ese sentido combatiente tienen algo de nuestra simpatía los guerrilleros de la extravagancia y la negación. Nuestro criterio estético se aleja de ellos grandemente pero nuestra buena afición a la pelea les saluda como amigos y camaradas en el mismo combate.

Juan de la Encina

1921:

“Carta de J. de Almada Negreiros”, Almada Negreiros, OCTI, pgs. 47-51.

Sr. Redactor:

Tendo aparecido no *Diário de Lisboa* de segunda-feira, o meu nome ao lado do do Sr. Leal da Câmara, vizinhança distinguida que me assoberba, me enobrece e me inebria, venho gostosamente desvendar a florescência daquele começo de incêndio no palco do Chiado Terrace, ao iniciar da sinceridade do grande caudilho das Artes decorativas.

Nesse *eco* o *Diário de Lisboa* dá essa breve troca de palavras entre o orador e eu, como tendo sido vantajosa para o Sr. Leal da Câmara, o que, na verdade, é vexante para mim.

Faltaria, pois, a um dos meus mais sagrados deveres se, hoje, não viesse eu próprio testemunhar a exactidão desse *eco*, em vez de vir dizer que não é nada disso que se trata, pedindo apenas um acrescentozinho.

Ao Sr. Dr. Raul Leal sucedeu no uso da palavra o Sr. Leal da Câmara, que, não trazendo os seus méritos bem atestados logo de entrada recorreu gratuitamente e para tomar melhor balanço, ao estado de espírito com que o orador precedente prostrara o público. Assim foi que o Sr. Leal da Câmara começou a mimosear a parte mais fácil do público com inteligências apropriadas a qualquer orador desobrigado. Surpreendeu-nos o facto de o Sr. Leal da Câmara ter perdido o olfacto à entrada do palco e sem ter ninguém que o avisasse disso. Foi pontualmente nesta altura que perguntei ao Sr. Leal da Câmara se aquilo era para rir. O Sr. Leal da Câmara, sem ter ainda dado pela falta de olfacto, disse-me simplesmente que não era para rir. Francamente, gostei daquela resposta. O engano era meu. Cheguei mesmo a pensar em apertar-lhe a mão à saída.

Mas qual não foi o meu espanto quando oiço, daí a pedaço, o Sr. Leal da Câmara outra vez a alistar àquela porção mais fácil do público, com mijaretas de artifício e outras puxadelas à substância

sentimental, sem dúvida na crença de aquecer o mais depressa possível méritos oratórios, ou então, era da minha vista!

Foi pontualmente nesta altura que me intrometi cavalheirescamente entre o orador e a porção mais fácil do público, para dar tempo ao orador de afinar melhor as cordas vocais. Mas o Sr. Leal da Câmara, quando deve ser discreto, e dissimulador, deu ordem terminantemente a si próprio de não recuar nem mais um passo, houvesse o que houvesse, custasse o que custasse e zumba de meter-se no peito da porção mais fácil do público, forçosamente intelectual. -Foi pontualmente nesta altura que me veio a compreensão de que era totalmente desnecessária a minha lealdade de intelectual para com o orador. O engano era meu. O que a lealdade intelectual tinha exigido de mim para com o orador era fazer-lhe ver que trazia a sua atitude de artista comprometida, ali, no comício intelectual. Fi-lo ver, discretamente. Pode-se pensar e ser discreto ao mesmo tempo. É porque, às vezes, traz-se a atitude de artista comprometida, como se traz, sem querer, a fita das ceroulas caídas pelas pernas das calças abaixo e por cima das botas de elástico.

Quis eu, pois, com a minha lealdade, avisá-lo de que trazia a sua atitude de artista caída pelas pernas das calças abaixo. Mas, aqui o confesso, o engano foi meu. O artista não tinha tal deixado cair o olfacto, nem tão-pouco trazia a atitude comprometida; mas há, na verdade, momentos inacreditáveis na vida de um homem em que a emoção não pode prender-se com ninharias, muito menos com o que vai pelas pernas das calças abaixo.

Foi pontualmente na altura em que o Sr. Gualdino Gomes, que presidia ao comício intelectual, se ergueu no seu próprio lugar e, dirigindo-se à plateia, propositadamente, para o lado oposto àquele de onde eu tão estranhamente tentava favorecer o orador, aconselhou, em geral, a não interromper os que tinham a palavra.

Veio a matar!

Não sei o que seria de mim a estas horas, se eu tivesse insistido em querer favorecer tão estranhamente o orador desobrigado, – outrora tão genial nas suas magistras desarrincadelas de sacristas parecidíssimos!

Pois quis a minha boa sorte que a observação do Sr. Presidente tivesse sido pontual. Sem ela, eu teria facilmente prosseguido no que tão generosamente me estava empenhando com afinco, o que talvez me tivesse custado caríssimo, pois só a seguir à observação do Sr. Presidente é que reparei que as minhas palavras estavam sendo malcriadíssimas na opinião geral do público intelectual e não apenas na sua parte mais fácil.

Eu, que espalho aos quatro ventos a conveniência de imitar a elegância até mesmo quando em favor dela deva ser sacrificada a boa educação!

Como episódio mais próximo desta minha leviandade citar-lhes-ei a meritíssima avançada de um sincero e robusto mancebo dos seus dezanove anos, (aproximadamente), um novo, portanto! o qual não pôde deixar de vir até dois metros de distância para me chamar « vaidoso e invejoso » com todas as ganas!

Ora, é absolutamente indispensável que eu desfaça um mal-entendido que há-de forçosamente servir-lhe de emenda.

Custa-me que tenham duvidado da minha boa fé, mas garanto-lhes que outras intenções não tive senão a de querer, a todo o transe, prevenir o meu colega Sr. Leal da Câmara de que ele, desgraçadamente para nós todos, Portugueses e desgraçadamente para a Arte com A grande, tinha deixado aberto... aquilo que costuma estar fechado...

Ora aí está o busilis!

Não tendo infelizmente testemunhas desta desgraça entre o ilustrado público do comício intelectual por se ter dado a circunstância imprevista de toda a gente ter preferido as ideias dos oradores às imprevidências da *toilette*.

Dos mal-entendidos é que nascem os grandes conflitos.

A mim já me chamaram pau de dois bicos, quando, na verdade, eu tenho tantos bicos quantos os necessários para deixar de ser pau e ser eu!

Mal-entendidos!

Antes de fechar a carta devo dizer que tanto o Sr. Leal da Câmara como quase todos os oradores fizeram calorosa e facciosamente a apologia do século XIX, exactamente o século mais estéril, na opinião de Frederico Nietzsche, o mais evidente precursor da hora presente!!!...

Outra vez:

Dos mal-entendidos é que surgem os grandes conflitos.

Boas-noites!

Quando entrei em casa, a seguir ao comício intelectual, abri o Zarathrusta, Frederico Nietzsche tinha, entretanto, escrito com o próprio punho:

«Tu deves ser o martelo, eu pus o martelo na tua mão!» Para quê, Zarathrusta? Para quê, o martelo?!

«Pour cesser d'être des hommes qui nient pour devenir des hommes qui benissent.»

In *Diário de Lisboa*
de 21 de Dezembro de 1921

“Comício dos “Novos” no Chiado Terrasse”, Almada Negreiros, OCTI, pgs. 43-45.

Qu'est-ce-que c'est le nouveau? Le nouveau ne l'est qu'aujourd'hui - on l'a deviné hier, mais il a fallüt le voir aujourd'hui.»

Nós tínhamos a linha definida AB.

Tomemos esta linha como sendo um espaço de tempo determinado na vida da humanidade. Limitemos ao nosso conhecimento quotidiano a distância desde A até B; por exemplo, considerando A, ponto de partida, a data do nascimento de Jesus Cristo, e B, o último dia do século XX.

Sabemos, portanto, que a duração da linha AB é igual a 20 séculos.

Dividamos as linhas AB em vinte partes iguais, correspondentes a cada um dos vinte séculos da era cristã.

Nós vivemos exactamente a última divisão da linha AB, a que tem o número 20.

Temos que a distância entre a divisão 1 e a 2 é igual à distância entre a 2 e a 3, entre a 3 e a 4, etc., isto é, sempre a mesma a distância entre duas divisões que se tocam. Porém, o mesmo não acontece com a divisão 20. Qualquer das divisões da linha AB é igualmente distante da divisão 20, exactamente como se qualquer delas fosse imediatamente próxima da divisão 20.

Esta arbitrariedade sensível não obedece a nenhuma especulação de ordem geométrica. Acontece que a distância entre a divisão 19 e a 20 é a mesma entre a 18 e a 20, a 17 e a 20, a 15 e a 20, a 10 e a 20, a 2 e a 20, a 1 e a 20, etc.

Quer dizer, nenhuma das dezanove primeiras divisões permanece definitiva, cada uma intensificando-se dentro da própria divisão para se projectar perfeitamente na última de todas, a que tem o número 20.

Por seu lado, a última divisão também não permanece definitivamente, frequentando simultâneamente todas as divisões, incluindo a própria.

A divisão 20 é a projecção do conjunto das outras divisões e de cada uma delas, simultâneamente; é a síntese viva de todas as outras divisões; o aproveitamento total e científico de toda a espécie de economia.

Esta expressão forçosa da divisão 20 estabelece uma nova noção de trabalho, com a qual a Humanidade fica separada em dois perfis distantes.

Na impossibilidade de poder rapidamente distinguir menos grosseiramente estes dois perfis, limitar-me-ei a representar cada um deles pela sua função ajustada no gráfico. Um, exercendo-se admiravelmente na divisão 20, e dispondo sem atritos de todos os estilos cristãos dos dezanove séculos passados; e o outro, situado também na mesma divisão 20, mas sem a ela pertencer de facto, sendo a única explicação da sua presença na divisão 20 o ímpeto Europeu da direcção da linha AB, o génio e o heroísmo dos séculos imortais!

Esta é a diferença essencial e única entre «novos» e «velhos», mas é tão difícil distinguir na Humanidade os «novos» dos «velhos» como é difícil distinguir um homem de valor. Não há nada mais parecido neste mundo de um homem sem valor com um homem de valor do que um homem sem valor. É porque o valor é como o ar – o ar respira-se: a quem o respirar melhor, melhor lhe faz o ar. O ar não se vê, é como o valor. Sem ar ninguém pode viver, sem valor também ninguém pode viver - ainda que pareça haver alguém que viva sem valor.

O que posso assegurar-vos através do meu gráfico é que entre «novos» e «velhos» não há lugar para ninguém.

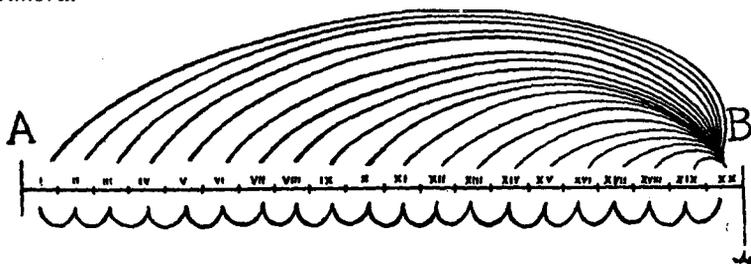
Entre «novos» e «velhos» é uma passagem por onde se vai tão heroicamente de «novos» para «velhos», como de «velhos» para «novos». Mas, o que é fora de dúvida é que o lugar de um homem é no

espaço preenchido pelo seu próprio corpo. O lugar de um homem é aí, no centro do Universo. – O centro do Universo é no espaço preenchido pelo corpo de um homem!

N. do R.:

– «novos» – grupo de rapazes que se propõem entrar para a S. N. B. A., a fim de remoçarem a decrepitude da Arte portuguesa.

– presidiu Gualdino Gomes, secretariado por Aquilino Ribeiro e um representante da Academia de Coimbra.



Escala de 1 para 20 séculos; AB= Era de Christo

In Diário de Lisboa
de 19 de Dezembro de 1921

“Literaturas Novísimas”, Guillermo de Torre, *Cosmópolis*, MPPTD, pgs. 269-271.

En el célebre número 13 de *Littérature*, y entre el conjunto abigarrado de gesticulantes manifiestos, destaca gratamente a nuestras miradas el titulado «Dada es americano», y original del yankee Walter Bonrad Arensberg, donde también afirma que el cubismo ha nacido en España, y que las verdaderas obras dadas sólo deben vivir seis horas. Y sostiene certeramente que: *Dadá es el representante mundial de todo lo que es joven, viviente, y deportivo*. He ahí el verdadero aspecto que nos agrada y marca nuestra tangencialidad fragmentaria con este Movimiento. De acuerdo simultáneamente con las palabras más certeras de Tzara en sus varios intentos definidores «Dadá es una cantidad inmensa de vida en transformación». Un copo atmosférico esencial. Algo que gravita en nuestro ambiente al nivel de los aviones y de los cerebros sitibundos. Objetarán algunos que esto no significa nada en relación con las promesas que tamañas negaciones implican en compensación. Más tampoco significa nada la otra «nada» oficial que nos invade, o las novedades apócrifas que algunos aceptan -como ha dicho certeramente Lasso de la Vega en estas mismas páginas.

Hemos atravesado la etapa destructora. Mas ya estamos en el hito epilogal. Y desde aquí divisamos la nueva ruta constructora, fecunda y triunfal. ¿Serán capaces todos los dadás de atravesarla? Presentimos una desviación y una segmentación del grupo Dada. Con *L'Esprit Nouveau* se ha marcado una nueva dirección. Seguirán la trayectoria constructiva y sintética, en que comienzan a edificarse nuevos sistemas estéticos para klos creadores de esta época – según las palabras de Dermée – aquellos más jóvenes y dotados de una potencia devenirisía transformable. Mas acaso los dadás nativos – Tzara, Picabia – obstinándose en su prolongado *malthusianismo*, o negación a engendrar, se perpetúen en un burlesco nihilismo negativo. En cambio, los otros, ya se disponen a edificar con elementos nuevos obras personales.

Destrucción y Construcción: En estas dos palabras puede sintetizarse la curva y proceso evolutivo de todo el arte novísimo, y por ello las he elegido como título de mi libro próximo sobre Delaunay, donde

estudio toda la pintura cubista y sus derivaciones actuales. Todos los artistas potentes han de seguir esa trayectoria: tras la iniciación destructora, la gesta creatriz. Quizás algunos – y entre DADA habrá sus víctimas – se detengan en la primera etapa. Mas no importa. Recordemos estas fuertes palabras de Pío Baroja en *Paradox, Rey*: «Destruir es transformar. Y algo más. Destruir es crear.» De ahí que, aun reconociendo sólo el ímpetu destructor, quede justificado el *Movimiento Dadá*. Diversas interrogaciones nos asaltan respecto a la pervivencia de la obra negativa y cómo ha de influenciar el futuro. Mas como ha gritado un dadá augural: «CONTINUARA EN LA GENERACION SIGUIENTE.»

Guillermo De Torre

1922:

“A derrocada da técnica”, Raul Leal, *Contemporânea*, nº2, pgs. 60-63.

A questão da Sociedade das Belas Artes não é uma questão de princípios, de ideias diversos em luta. Oxalá que o fosse para possuir a grandeza do Espírito! Limita-se á defeza das almas novas provocada pelas constantes investidas traiçoeiras d'aqueles que se não são velhos pela idade, são-no sem duvida pela alma que trazem. Poderão ter apenas 30 ou 40 anos que não deixam de possuir comodismo estreito e estreitamente egoista da grande maioria dos octogenarios, a sua indolencia, a aversão pelas naturezas buliçosas as quaes eles procuram sempre castigar e perseguir, o amor á rotina e portanto o odio a todas as transformações cuja presença por si só os encheria de canção e emfim como os octogenarios estão uns puros gagás. O que não querem é sentir movimento em volta deles, não suportam o bulicio das naturezas jovens tudo os ataranta, os entontece, e são pois as maiores peias criadas á expansão da mocidade. Não encarnam principios antigos nem modernos porque não encarnam principios alguns e apenas não querem que se procure bulir com eles, forçando-os a sair do seu marasmo indecoroso e idiota. São uns grandes gajos...

Serve de pretexto palerma aos seus ataques o facto, bem discutivel, de não haver entre os socios propostos uma maioria de artistas d'artes plasticas! Grandissimos burros!!!... Como esses typos por comodismo ignobil e não por principio, estão fóra do nosso tempo! Não vêem eles que os espiritos de elite não teem fronteiras parvas dentro das quaes se encurralem, procurando antes cada vez mais universalisar-se, infinitisar-se... Entre as classes, os povos e os individuos as comunicações espirituas vão-se desenvolvendo consideravelmente a ponto de cada um, sem sacrificar as qualidades que lhe são próprias a pouco e pouco absorver as qualidades dos outros. Assim as profissões estreitas, as profissões tecnicas tendem a desaparecer, procurando todos anciosamente ser o Infinito. Até aqui temos vivido uma vida objetiva, uma vida de exterior e este, não fazendo parte de nós, exige divisão de trabalho, origem da diversidade de profissões tecnicas. Não podemos decerto ter aptidão para trabalhar em tudo que está fóra de nós, em tudo que é sentido como estando fóra de nós. Mas desde que nos compenetremos com toda a alma, não apenas com a ideia, de que o mundo exterior não é mais do que um mundo de impressões nossas e pois desenroladas em nós para serem trabalhadas pelo nosso pensamento emotivo, desde que nos compenetremos de que a existencia não é objetiva mas de que se dá só relativamente a nós, só duma forma subjetiva, então poderemos ser tudo, pois tudo que antes era sentido num exterior ficticio, passa a ser sentido como formando o nosso proprio eu. Se não podemos conhecer tudo que julgamos fóra de nós mas apenas uma parte, não resta duvida que podemos conhecer tudo que se desenrola em nós propios. Ora como vamos sentindo que todo o Universo passa a ser um mundo de impressões e conceções nossas, que passa o nosso proprio eu, cada um poderá conhecer todo o Universo que é ele e transforma-lo

trabalha-o a seu bel-prazer. O Universo será bem sentido como sendo um simples sonho da alma, e por ventura não somos senhores absolutos dos nossos sonhos? Decerto essa subjetividade de tudo que existe, ainda não é sentida convenientemente, vivendo ainda os homens na crença dum exterior, mas a verdade é que essa crença vae-se desfazendo e em breve o industrialismo, isto é, o dominio e o trabalho do homem sobre o que está fóra dele, dominio e trabalho que não poderão deixar de ser limitados, o industrialismo, digo, será substituído por uma vida de Sonho Puro em que não haverá exterior, em que tudo será sentido como sendo nós e tudo poderá ser pois *absolutamente* trabalhado e dominado por cada ser. Portanto a diversidade de profissões desaparecerá e a natureza da unica profissão que ha-de surgir, será puramente espiritual e não tecnica. Nessa profissão sintetica surgirá o espirito de todas as profissões atuais, só o espirito, sendo isso que permitirá a universalização delas. Cada profissão tem uma psicologia propria distinta do que tal profissão é concretamente, tecnicamente; e é pois essa sua psicologia, esse seu espirito que ha-de abstratamente surgir na síntese abstrata de todas as profissões, assim só surgidas em espirito e não concretamente, tecnicamente, *objetivamente*.

Hoje mesmo, vivendo nós ainda *em grande* parte uma vida objetiva, exterior, hoje mesmo os mais altos espiritos formam naturezas universaes e não naturezas estreitas, limitadas de tecnicos. Foi por não ser tecnico em cousa alguma, abrangendo em espirito tudo, ainda que imperfeitamente, que Ernesto Renan foi combatido por um sr. academico da Academia Rial das Sciencias o qual empregou todos os esforços para *que ele* não entrasse nela. Se entrou ou não, não sei nem me interessa sabê-lo, estando eu certo que o interesse do proprio Ernesto Renan era nulo a tal respeito. Este pensador francez seria um mau filosofo, um mau historiador, um mau critico, um mau tudo que se quizer; não resta porem duvida que era um grande homem apesar dos erros gravissimos em que caiu o seu pensamento. O que não se pode é encaixal-o nesta ou naquela profissão determinada, sucedendo precisamente o mesmo com Nietzsche.

No passado, na Renascença por exemplo, dava-se muitas vezes acumulação de profissões diversas na mesma individualidade, tendo se dado isso com Michel Angelo e com Leonardo de Vinci, o grande pintor, o grande engenheiro, o grande matematico, o grande filosofo da Renascença italiana. Mas essas profissões surgiam destacadas umas das outras e surgiam tecnicamente, não em espirito; ora hoje vae-se tornando indispensavel que elas passem a surgir só em espirito e combinadas intimamente, essencialmente sem que se destaquem umas das outras. Isso sustentei eu numa carta a Marinetti, fundador do Futurismo.

E' preciso que se acabe com o preconceito que nos leva a imaginar que um pintor, por exemplo, só póde pintar com pinceis e pintar em telas. Isso é um absurdo, meus senhores! Se a pintura é só isso, hoje um pintor não deve pintar! A sua vida mental tem que ser tão complexa, tão proxima do Infinito que de modo algum pode caber nos estreitos limites duma tela. A unica tela admissivel para um pintor moderno é o Universo inteiro!... É isso literatura? Não sei; apenas sei que assim é que deve ser.

Não quero dizer com isso que se pinte só em sonho onanistico. A vida de puro Sonho só será legitima quando tudo fôr sentido *absolutamente* como Sonho que terá assim a absoluta consistencia da Vida, confundindo-se com esta. Enquanto sentirmos num exterior objetivo realidades distintas dos sonhos, estes serão insubsistentes, efemeros, onanisticos, não possuindo a consistencia da Vida por não serem para nós a realidade. Portanto, nunca hoje uma Obra deve ficar apenas em sonho, devendo sempre realizar-se. Mas é sobretudo na Vida e em todo o ambiente que nós julgamos envolver-nos que essa Obra se deve realizar, não apenas num pedaço de papel, numa tela ou num bocado de marmore e bronze. Pintar, meus senhores, é criar uma grande cidade onde haja uma harmonia admiravel de côres admiraveis e um ritmo labyrintico de luzes e sombras atravez duma hecatombe de linhas prodigiosas cheias de beleza e de poder fascinador. O scenario feérico dessa grande cidade subordinada a um plano estetico complicadissimo e sem formas definidas nem geometricas, eis a obra excelente que um pintor moderno deve realizar. Posso não ter habilidade nenhuma para traçar uma linha num papel ou numa tela e entretanto se souber combinar na minha casa belos tons por meio de efeitos de luz e sombra adequados, eu posso pintar. E é nessa combinação de tons, luminosos ou sombrios, que eu pinto. E' a propria atmosfera do meu quarto que eu estou assim pintando e nessa propria atmosfera, não numa tela parva, opaca que nada me diz. O pintor deve-se tornar um cenografo genial. E na sua obra encontram-se combinadas a pintura, a arquitetura, a escultura, a literatura, a filosofia, a musicaa que tambem pode ser de côres. De todas essas artes assim combinadas, a que ainda hoje deve em parte ser tecnica, é sem duvida a arquitetura posto que obras arquiteturaes não sejam só predios e monumentos, podendo haver, por exemplo, uma arquitetura de luzes. E esses mesmos predios e monumentos podem ser de todos os modos deformados na nossa imaginação que os concebe, que os vê duma infinidade absoluta de formas, fazendo parte deles todo o ambiente, toda a atmosfera que os envolve e que os penetra e os cria segundo maneiras infinitas reconhecidas pela nossa imaginação exaltada de futuristas. A sombra ou a luz que um monumento tem, faz parte dele e parte dele faz todo o Infinito que nele se reflete e que o amolda.

Entretanto, vivendo ainda muito objetivamente e não sempre duma forma subjetivista futurisante, temos que atender a cousas tecnicas como, por exemplo, a resistencia dos materiais. Nós podemos

conceber subjetivamente qualquer material de construção e a sua resistencia duma infinidade de modos pois duma infinidade de modos podemos conceber e ver um objeto qualquer, mesmo sem fazermos o que, ficticiamente se chama mudal-o de posição, linguagem ficticia que só provem da nossa crença no objetivo. Entretanto concebendo como objetos, como cousas exteriores os tais materiais de construção, mesmo que nem assim possamos determinar precisamente o que sejam, não resta duvida que os conceberemos – duma forma incerta, indecisa, é claro – que os conceberemos vagamente como qualquer coisa que exige vagas condições para se manter. Uma casa que cae a terra ou uma casa que se constroe nada mais é do que uma impressão subjetiva mas como nós ficticiamente a objectivamos, é em harmonia com esse vago, incerto, indeciso plano objetivista que temos de proceder. Não podemos ainda evitar que uma casa caia apenas sonhando que ela não cae, e porque a casa e a sua destruição são sentidas como qualquer coisa de objetivo e não ainda como sonho. E é colocando-nos nesse ponto de vista tão desolador que somos forçados a conceber ficticios materiais de construção como existentes num exterior ficticio e somos forçados a considerar neles, olhados objetivamente, resistencia ou não resistencia tão ficticiamente objetiva como eles proprios. Essa objetividade das cousas na qual ainda cremos, é que nos leva a admitir provisoriamente a tecnica em muitos casos. Mas essa crença num mundo objetivo exterior tenderá a desaparecer, tudo será sentido como sendo só Sonho, e portanto não mais consideraremos casas, materiaes de construção etc., cujo conceito hoje mesmo é já bastante indeterminavel. E por ser já um tanto indeterminavel é que não se pode determinar precisamente a natureza das profissões tecnicas que estudam o conceito das cousas ficticiamente objetivas: o conceito de casas e de construção de casas, por exemplo.

Emfim, hoje mesmo as profissões são bastante indeterminaveis e quanto mais altas são, menos as podemos determinar pois a tendencia será para uma crescente universalisação, procurando sair dos limites estreitos que outróra lhes eram impostos. Assim um artista e um intelectual pertencem quasi sempre em espirito a todas as profissões artisticas e puramente intelectuais. O filosofo pinta do mesmo modo que o pintor pode fazer metafisica. D'ahi resulta que o argumento dos velhos gagás nao cólhe. Artes plasticas? mas o que são artes plasticas? Tudo que nós quizermos que sejam ! Elas não teem fronteiras definidas, não ha fronteiras definidas para nada!! Quem não faz, com certeza arte plastica nem arte nenhuma é o encadernador, o homem das peles e o da papelaria que tanto barafustaram na tiltima assembléa geral da Sociedade das Belas Artes. Eles não possuem naturezas universaes, são muito estreitinhos, muito pequeninos e portanto não teem o direito de sair do seu «métier». Comnosco o caso é diferente. Nós não temos «métier», a nossa alma está bem aberta a tudo!...

E para que se procura valorisar tanto o espirito de profissionalismo tecnico quando é certo que a guerra foi a derrocada da tecnica e dos tecnicos?...

Foram os exercitõs de milicianos que venceram o primeiro exercito do mundo e foi um erro militar, a saida de Galieni, que trouxe definitivamente a vitoria. Alem de que os tecnicas militares erravam sempre quando procuravam prever o desenrolamento das operações, sempre cheio de imprevistos. Surgiu tambem com a guerra o comercio de aventura que de modo algum obedece ás regras estabelecidas pelos profissionaes e foram os comerdantes, amadores os que mais lucraram. Os economistas e financeiros já não percebem nada da situação que não se encontra sujeita ás leis economicas e financeiras. Emfim, é bem a «debacle» final da tecnica e do officio. Os profissionaes teem sempre uma tal estreiteza de vida e de vistas que não podem ver tudo, ver o Infinito com que tudo se relaciona e de que tudo depende. A vida não se divide em caixinhas monadologicamente separadas umas das outras e assim isoladas. Tudo se comunica mutuamente, tudo depende de tudo e portanto um facto qualquer depende sempre dum infinito de circunstancias que nada teem que ver com a categoria tecnica do facto. Não são só rialmente as circunstancias tecnicas aquelas a que se deve atender. Tais circunstancias são mesmo as mais insignificantes, pois fóra delas encontra-se um mundo infinito doutras que as abafa assim com o seu peso formidavel. E os tecnicos, os profissionaes são tão estreitinhos nas suas vistas que não podem ver esse mundo infinito de influencias várias. Os alemães atendiam só ás circunstancias militares: por isso perderam a guerra. Os aliados, desprezando em grande parte essas circunstancias, atenderam quasi á infinidade doutras de que dependia o resultado das ope rações: por isso venceram. a guerra. São bem pouco tecnicos e portanto não possuem vistas estreitas, não se metendo jámais numa caixinha absurda. Teem uma natureza instintivamente universal aberta a tudo e pois a tudo sabem atender, tudo conhecendo em espirito: não tecnicamente, o que seria impossivel.

O maior defeito que encontro em mim, está sem duvida no facto de eu possuir uma excessiva cultura filosofica que me torna por vezes pesado e lento. A filosofia tem um espirito um tanto universal por natureza, mas sendo só pensamento, não contem ainda tudo, não é ainda absolutamente universal. E por isso o dominio dela sobre mim prejudica-me. Que, convençam-se meus senhores, o Futuro é das naturezas universaes, infinitas e não d'aquelas que se especializam, estreitando a alma, dando-lhe limites, fronteiras que ela jámais deve possuir. Eu que nunca estudei propriamente teologia e que dos teologos medievais pouco mais, conheço do que o aspeto metafisico ou theometaf isico das suas concepções,

desconhecendo quasi o seu aspeto propriamente theologico, eu possuo das cousas divinas um conhecimento bem mais profundo e completo do que o de todos os theologos da antiguidade medieval. Vivendo de reminiscencias ocultas que evocam a primeira vida que Eu vivi na Syria e no Egito antiquissimo em que tudo fui forçado a criar por determinação divina e para que depois se inspirassem em Mim, por intermedio da Kabala, os espiritos mais altos do Passado taes como Socrates, Platão e Plotino, vivendo dessas reminiscencias d'outra vida que tão violentamente sacodem hoje o Meu Espirito e todo o Meu Pensamento Altissimo, concebo uma nova Igreja e uma nova Religião que levam o Mundo para o Reino divino dos Céus, até agora jámais concebido em toda a sua altura e profundeza espirituaes, sendo só Eu o Anunciador dos Céus, o Anunciador da Morte. Das cousas de Deus sou pois o maior conhecedor sem que a theologia tenha jámais sido estudada por Mim.

O reinado da tecnica vai desaparecer. Não mais se admitem profissionaes de officio. Possuem eles naturezas estreitas, limitadas que não se compadecem com a progressiva universalisação infinitisadora do eu. Caminhamos para um mundo de puro Espirito atravez de que todos os valores universais se sintetizam em cada ser. Esses valores surgirão puramente e é por isso que mão mais hão-de surgir duma forma concreta, limitada, devendo surgir antes só no seu espirito abstrato que é quando se infinitisam. Cada ser os absorverá totalmente fuma existencia puramente espiritual. É na Morte que essa existencia pura, excessiva e pois abstrata surgirá atravez de nós em toda a sua amplitude; mas já na vida nós a podemos preparar intensamente e para que a Morte seja pura, para que seja vida excessiva, vida infinita e pois Vertigem infinita, pura, abstrata. Para a Vertigem tendemos ansiosamente, é Ela o Reino da Morte, o Reino de Deus: ou o Seu espirito divino que é o Espirito Santo da Morte...

Tudo que é terrestre devemos condenar, devendo pois condenar profundamente a vida tecnica, profissional, que desconhece o Infinito, que desconhece Deus!..

“António Botto e o ideal estético em Portugal”, Fernando Pessoa, *Contemporânea*, nº3, pgs. 121-126.

António Botto é o unico portuguez, dos que hoje conhecidamente escrevem, a quem a designação de estheta se pode applicar sem dissonancia. Com um perfeito instinto elle segue o ideal a que se tem chamado esthetico, e que e uma das formas, se bem que a infima, do ideal hellenico. Segue-o, porém, a. par de com o instinto, com uma perfeita intelligencia, porque os ideaes gregos, como são intellectuaes, não podem ser seguidos inconscientemente. A obra de Antonio Botto, no que realmente typica, resume-se, por ora, no seu ultimo livro, *Canções*. Que essa obra se distingue com facilidade da obra de qualquer outro poeta, portuguez ou estrangeiro – todos, que possam ver, o podem ver. Já não é tão facil explicar em que consiste, distinctivamente, essa differença. Algum interesse haverá em determiná-lo.

Nasce o ideal da nossa consciencia da imperfeição da vida. Tantos, portanto, serão os ideaes possiveis, quantos forem os modos por que é possivel ter a vida por imperfeita. A cada modo de a ter por imperfeita corresponderá, por contraste e similhaça, um conceito de perfeição. É a esse conceito de perfeição que se dá o nome de ideal.

Por muitas que pareça que devem ser as maneiras por que se pode ter a vida por imperfeita, ellas são, fundamentalmente, apenas trez. Com effeito, ha só trez conceitos possiveis de imperfeição, e, portanto, da perfeição que se lhe oppõe.

Podemos ter qualquer cousa por imperfeita simplesmente por ella ser imperfeita: é a imperfeição que imputamos a um artefacto mal fabricado. Podemos, por contra, tel-a por imperfeita porque a imperfeição resida, não na realização, senão na essencia. Será quantitativa ou qualitativa a differença entre a essencia d'essa cousa imperfeita e a essencia do que consideramos perfeição; quantitativa como se dissessemos da noite, comparando-a ao dia, que é imperfeita porque é menos clara; qualitativa como se, no mesmo caso, dissessemos que a noite é imperfeita porque é o contrario do dia.

Pelo primeiro d'estes criterios, applicando-o ao conjunto da vida, tel-a-hemos por imperfeita por nos parecer que fallece naquillo mesmo por que se define, naquillo mesmo que parece que deveria ser. Assim, todo o corpo é imperfeito porque não é um corpo perfeito; toda a vida imperfeita porque, durando, não

dura sempre; todo o prazer imperfeito porque o envelhece o cansaço; toda a comprehensão imperfeita porque, quanto reais se expande, em maiores fronteiras confina com o incomprehensivel que acerca. Quem sente d'esea maneira a imperfeição da vida, quem assim a compara com ella-propria, tendo-a por infiel á sua propria natureza, força é que sinta como ideal um conceito de perfeição que se apoie na mesma vida. Este ideal de perfeição é o ideal hellenico, ou o que pode assim designar-se, por terem sido os gregos antigos quem mais distintivamente o teve, quem, em verdade, o formou, de quem, porcerto, elle foi herdado pelas civilizações posteriores.

Pelo segundo d'estes criterios teremos a vida por imperfeita por uma deficiencia quantitativa da sua essencia, ou, em outras palavras, por a considerarmos inferior – inferior a qualquer cousa, ou a qualquer principio, em o qual, em relação a ella, resida a superioridade. E' esta inferioridade essencial que, neste criterio, dá ás cousas a Imperfeição que ellas mostram. Porque é vil e terreno, o corpo morre; não dura o prazer, porque é do corpo, e porisso vil, e a essencia do que é vil é não poder durar; desaparece a juventude porque é um episodio desta vida passageira; murcha a belleza que vemos porque cresce na haste temporal. Só Deus, e a alma, que elle creou e se lhe assemelha, são a perfeição e a verdadeira vida. Este é o ideal a que poderemos chamar ehristão, não só porque é o chris tismo a religião que mais perfeitamente o definiu, mas tambem porque é aquella que mais perfeitamente o definiu para nós.

Pelo ultimo dos mesmos criterios teremos a vida por impesfcita por a julgarmos consubstanciada com a Imperfeição, isto é, não-existente, porque a não-existencia, sendo a negação suprema, e, a absoluta Imperfeição. Teremos a vida por illusoria; não já imperfeita, como para os gregos, por não ser perfeita; não já imperfeita, como para os christãos, por ser vil e material; senão imperfeita por não existir, por ser mera apparencia, absolutamente apparencia, vil portanto, se vil, não tanto com a vileza do que é vil, quanto com a vileza do que é falso. E d'este conceito de imperfeição que nasce aquella forma do ideal que nos é mais familiarmente conhecida no buddhismo, embora as suas manifestações houvessem surgido na India muito antes d'aquelle systema mystico, filhos ambos, elle como ellas, do mesmo substrato metaphysico. É certo que este ideal apparece, com formas e applicações diversas, nos espiritalistas symbolicos, ou occultistas, de quasi todas as confissões. Como, porém, foi na India que as manifestações formaes d'elle distintivamente appareceram, poderemos ser Imprecisos, porém não seremos inexactos, se dermos a este ideal, por conveniencia, o nome de ideal indio.

Pela propria natureza do seu ideal, é a civilização hellenica essencialmente a civilização artistica. Fazer arte é querer tornar o mundo mais bello, porque a obra de arte, uma vez feita, constitue belleza objectiva, belleza accrescentada á que ha no mundo. Para que esta actividade lembre e preocupe, é mister haver um criterio objectivo de belleza ou de perfeição. Ora, dos trez criterios de perfeição, só o dos gregos tem objectividade. Que impulso natural pode ter para crear obras de arte, formas que pertencem ao mundo e á vida, quem, como o christão, tem o mundo por pó e mal, a vida por vileza e peccado, ou quem, como o mystico da India, tem toda a Apparencia por illusão absoluta, flor que nasceu murcha na haste da Mentira? Se a criação artistica não procedesse de um Instinto irreprimivel nas comunidades civilizadas, nunca teria havido arte india, nem christã. E a arte christã, porcerto, ter-se-hia approximado mais da Imperfeição estructural e formal da arte india, se não fosse que o hellenismo é um elemento componente do christismo, e que a arte dos povos christãos, tendo a dos gregos por exemplar, se guia, nas suas manifestações superiores, pelos principios assentes como fundamentaes pelo preceito e o exemplo dos clássicos.

Ha, porém, uma outra razão, esta mais emotiva e profunda, para que o ideal hellenico seja, de todos, o que mais directamente conduz á criação artistica.

O christão é metaphysicamente feliz. Tem os olhos da alma postos naquella perfeição divina em que não ha mudança nem cessação. Pesa-lhe pouco a vileza do mundos, viver e ver são para elle um mal-estar transitorio. Ao indio nada doe o haver mundo; volta para o lado o rosto, e contempla em extase o Todo a que nem o Nada falta. E metaphysicamente feliz tambem.

Outra é a vida espirital do homem de Ideal hellenico. Esse ve que a vida é Imperfeita, porque é Imperfeita; porém não regeita a vida, porque é na mesma vida que tem postos os olhos. Mesmo que veja no mundo dos deuses aquella belleza suprema, pela qual anseia, anseia tambem por essa belleza nos homens. «A raça dos deuses e dos homens é uma só», disse Pindaro; a uns deve pertencer o que aos outros pertence. Porisso, dos trez idealistas, é o helleno o unico que não pode rejeitar aquella vida a que chama Imperfeita. O seu Ideal e, portanto, humanamente o mais tragico e profundo.

De aqui o que resulta? A carencia de uma fé religiosa, de uma confiança, moral ou metaphysica, no Além reduz as almas vis ou á materialidade animal, ou á esteril ficção de um millenio do estomago – o socialismo, o anarchismo, e todos os plutocratismos invertidos que se lhes assemelham; porisso os mais scepticos dos gregos e dos romanos nunca, pretenderam que se destruísse a fé religiosa das plebes, por estulta e irrisoria que a julgassem. Se é este, porém, o effeito do ideal puramente objectivo nas almas inferiores, nos espiritos superiores, que são os susceptiveis de crear, o effeito é outro. Não podendo buscar consolação espirital na religião, força é que a busquem na vida. Como, porém, encontra-a na

vida, se a vida é imperfeita, e o imperfeito, por sua natureza, não pode constituir ideal, porque o ideal é perfeição? Aperfeiçoando a vida, para que a sua imperfeição lhes doa menos. Aperfeiçoando-a como? Objectivamente não pode ser, porque a acção humana sobre o universo é menos que limitadíssima. E portanto só subjectivamente que se pode aperfeiçoar-a, aperfeiçoando o conceito e o sentimento d'ella. A consolação e o repouso, no que podem attingir-se, só a Arte, portanto, os pode dar. A Arte é, com effeito, o aperfeiçoamento subjectivo da vida.

A calma, o equilibrio, a harmonia, caracteristicos distintivos, com outros, que os não contradizem, da arte grega, provam bem que não é abusiva a attribuição d'esta intima direcção logica ao caminho do instinto hellenico para o ideal esthetico absoluto.

Quando o helleno pretende pôr em arte o seu ideal, isto é, quando o ideal hellenico assume o aspecto creador ou activo, são tren as formas de manifestação por que se revela.

Na primeira, e mais alta, d'essas formas, o helleno, vendo que a vida é imperfeita, busca crear, elle, a perfeição, substituindo a arte á vida; e busca incluir em cada obra, para que a substituição seja perfeita, ou toda a vida ou um aspecto supremo da vida. E esta a forma intellectual e constructiva do-ideal esthetico absoluto; Homero, e Virgilio dos antigos, Dante e Milton dos modernos, são os representantes maximos d'ella. As obras d'estes poetas mostram a preocupação severa da perfeição absoluta, revelada tanto na estruturação harmonica de um conjuncto pleno de significação, quanto na execução escrupulosa de todos os elementos seus componentes.

Na segunda, e media, d'essas formas, o helleno, sentindo que a vida é imperfeita, busca aperfeiçoar-a em si proprio, vivendo-a com uma comprehensão intensa, vivendo de dentro, com o espirito, a essencia do transitorio e do imperfeito. É esta a forma emotiva e dolorosa do ideal esthetico absoluto; foi este conceito da vida o que creou a tragedia, desconhecida, como especie emotiva e esthetica, antes dos gregos.

Na terceira, e infima, dessas formas, o helleno, vendo e sentindo vagamente a imperfeição das cousas, porém sem força espiritual, quer para construir uma perfeição que as substitua, quer para se consubstanciar emotivamente com a sua imperfeição, decide acceital-as como se fossem perfeitas, escolhendo em cada uma aquelle momento, aquelle gesto, aquelle passagem que de tal modo encheu a nossa capacidade de sensação quee naquelle momento, naquelle gesto, naquella passagem, a sentimos perfeita. E' esta a forma sensual do ideal esthetico absoluto; forma debil, porque não a energiza uma reacção da intelligencia, vazia, porque a emoção lhe não dá corpo, mas, por isso mesmo, porque é esthetica e mais nada, propriamente classificavel de ideal esthetico, sem qualificação.

De que maneira, por que processo reconheceremos o estheta, propriamente tal, na sua obra? Quaes são os signaes necessarios da applicação do ideal esthetico? Como distinguiremos, se se trata de poetas, o estheta do poeta simples, que canta simplesmente o prazer e a vida, porque lhe não cabe mais na alma? Como distinguiremos o estheta do christão revoltado, que procura o peccado só porque é peccado, e blasphema, embora subtilmente, só para ter a consciencia da blasphemia? Em outras palavras como distinguiremos o estheta do satanico menor?

A distincção não apresenta difficuldade, desde que nos representemos com clareza em que consiste necessariamente a applicação activa do ideal esthetico.

Se o ideal esthetico consiste na consideração vaga de que a vida é imperfeita, e que só é perfeita, num momento feliz, a nossa sensação d'ella, força é que essa consideração não atinja um alto grau de absorpção metaphysica ou moral; porque, se fôr altamente metaphysica, haverá consciencia de mais para poder haver ilusão, e, se fôr altamente moral, haverá dôr de sobra para que a ilusão possa agradar.

O primeiro caracteristico da arte do estheta é pois a ausencia de elementos metaphysicos e moraes na substancia da sua ideação. Como, porém, os ideaes hellenicos procedem todos de uma applicação directamente critica da intelligencia á vida, e da sensibilidade ao conteudo d'ella, essa ausencia de metaphysica não será uma ausencia de ideas metaphysicas, nem essa ausencia de moral uma ausencia de idéas moraes. Ha uma idea que, sem ser metaphysica nem moral, faz, na obra do estheta, as vezes das ideas moraes e metaphysicas. O estheta substitue a idea de belleza á idéa de verdade e á idea de bem, porém dá, por isso mesmo, a essa idea de belleza um alcance metaphysico e moral. A celebre «Conclusão» da Renascença de Pater, o maior dos esthetas europeus, é o exemplo culminante d'esta attitude.

Nisto se distingue a obra do estheta da obra do artista simples, em quem os elementos metaphysicos e moraes são ausentes, não por differença de ideal, senão por ausencia d'elle.

Se, porém, o estheta substitue a idea de belleza á idea de verdade e á de bem, o certo é que, por isso mesmo que as substituiu por outra, se não interessa pelas ideas de bem e de verdade. Não é porisso, propriamente, nem sceptico nem immoral; o proposito de ser sceptico revela uma preocupação metaphysica, o de ser immoral uma preocupação ethica, e o character negativo de ambas as preocupações não as torna menos preocupações. Nisto claramente se distingue o estheta do mau christão decadente, como Baudelaire ou Wilde.

Se tivermos presentes estas considerações na analyse do livro de Antonio Botto, não nos será difficil determinar que esse livro representa uma das revelações mais raras e perfectas do Ideal esthetico, que se podem Imaginar.

Que a substancia do livro é altamente intellectual, revela-o o estudo cuidado da forma e do rhythm, a escolha severa dos momentos representativos, a falta de espontaneidade emotiva que em cada verso se manifesta. Tudo é pensado, tudo é critico e consciente. Não ha, porém, como seria de esperar de uma intelligencia tão constantemente empregada, metaphysica nenhuma, nem explicita nem implicita, interesse nenhum pelas ideas como taes. É uma intelligencia que dirige, porém não pensa; que comprehende, porém não aprofunda; que guia, porém não se preocupa. Nem positivamente, nem negativamente, suggere o livro Canções qualquer metaphysica. Duas ideas centraes governam a inspiração do poeta, e lhe servem de metaphysica e de moral. São as ideas de belleza physica e de prazer. A analyse do conteúdo dessas duas idéas, taes quaes se nos apresentam nas Canções, revelará o estheta inequivocamente. No modo como apresenta a primeira d'ellas, o poeta afasta-se de toda especie de moralidade; no modo como apresenta a segunda, de toda a especie de immoralidade.

Das trez formas, que podemos conceber, da belleza physica – a graça, a força e a perfeição –, o corpo feminino tem só a primeira, porque não pode ter a belleza da força sem quebra da sua feminilidade, isto é, sem perda do seu character proprio; o corpo masculino pode, sem quebra da sua masculinidade, reunir a graça e a força; a perfeição só aos corpos dos deuses, se existem, é dado tel-a. Um homem, se se guiar pelo instinto sexual, e não pelo instinto esthetico, cantará, como poeta, só o corpo feminino. Essa attitude representa uma preocupação exclusivamente moral. O instinto sexual, normalmente tendente para o sexo opposto, é o mais rudimentar dos instinctos moraes. A sexualidade é uma ethica animal, a primeira e a mais instinctiva das ethicas. Como, porém, o estheta canta a belleza sem preocupação ethica, segue que a cantará onde mais a encontre, e não onde suggestões externas á esthetica, como a suggestão sexual, o façam procurai-a. Como se guia, pois, só pela belleza, o estheta canta de preferencia o corpo masculino, por ser o corpo humano que mais elementos de belleza, dos poucos que ha, pode accumular.

Foi assim que pensaram os gregos; foi esse pensamento que Winckelmann, fundador do esthetismo na Europa, descobrindo-o nelles, reproduziu, como no passo celebre que Pater transcreveu, e que parece feito para servir de prefacio a um livro como Canções

«Como é confessadamente a belleza do homem que tem que ser concebida sob uma idea geral, assim tenho notado que aquelles que observam a belleza só nas mulheres, e pouco ou nada se commovem com a belleza dos homens, raras vezes teem um instinto impartial, vital, innato da belleza na arte. A pessoas como essas a belleza da arte grega parecerá sempre falha, porque a sua belleza suprema é antes masculina que feminina.

Ora é este conceito, puramente esthetico, da belleza physica que é, como todos sabem, porque escandalizadamente se notou, uma das duas ideas inspiradoras das Canções.

Disse eu que Antonio Botto se afasta de toda a moralidade no modo por que canta a belleza physica, e que se afasta de toda a immoralidade no modo por que canta o prazer. De que modo canta elle o prazer? Que modo ha de cantar o prazer que, sem ser moral (porque, se o fôsse, estaríamos fóra do caso esthetico), se afaste da immoralidade?

Para com o prazer ha trez attitudes possiveis – acceital-o, rejeital-o, acceital-o com moderação. A cada uma d'estas attitudes correspondem graus varios de moralidade e de immoralidade, porque pode haver moralidade no modo de acceitar o prazer, e immoralidade na maneira de rejeital-o. Aqui, porém, trata-se de quem acceita o prazer, e só o prazer; não temos portanto que considerar as outras hypotheses.

Acceite o prazer, e só o prazer, de que modos pode elle ser acceite? Pode ser acceite como alegria, ou como forma da alegria, e é esta a maneira moral, porque é a natural, de acceitar o prazer. Pode ser acceite como excitação, como, por assim dizer, a unica forma agradável da dôr, pois que toda a excitação-tomada a palavra no sentido vulgar, e não no physiologico tem um fundo de dor; e é esta a maneira immoral, porque é a anti-natural, de acceitar o prazer. Pode, finalmente, ser acceite simplesmente como prazer, como, em sua essencia, nem alegre nem triste, porém a unica cousa que pode encher o vacuo absurdo da existencia. Deste conceito de prazer não se pode dizer que seja moral nem immoral, logo que se não esqueça que se está considerando o prazer só, isolando-o de qualquer outro elemento da vida.

Quem leia com attenção normal o livro Canções, não tardará que veja que é este ultimo o conceito que Antonio Botto forma do prazer, que é neste sentido de comprehendel-o que elle o canta. Canções é um hymno ao prazer, porém não ao prazer como alegria, nem como raiva, senão simplesmente como prazer. O prazer, como o poeta o canta, nem serve de despertar a alegria da vida, nem de ministrar um antidoto a uma dôr substancial constante; serve apenas de encher um vacuo espirital, a ser conceito de vida a quem não tem nenhum. Ha neste livro, sim, a intuição do fundo trágico do ideal hellenico, do fundo tragico de todo o prazer que sabe que não tem além. Essa intuição, porém, se é do que é tragico, não é tragica em si. Este prazer não tem a cor da alegria, nem a da dor. «A alegria» disse Nietzsche, «quer eternidade, quer profunda eternidade». Não é, nem nunca foi assim: a alegria não quer nada, e é por isso

que é alegria. A dar, essa, é o contrario da alegria, como a concebia Nietzsche: quer acabar, quer não ser. O prazer, porém, quando o concebemos fóra de relação essencial com a alegria ou com a dor, como o concebe o author d'este livro, esse, sim, quer eternidade; porém quer a eternidade num só momento.

Resulta d'estas considerações, que me exforcei por fazer lucidas e concisas, a determinação exacta de que Antonio Botto, no seu livro Canções, se revela um dos typos mais perfeitos e mais integros do estheta, que se podem imaginar.

Que importancia tem este facto? A de representar uma raridade. O typo perfeito do estheta é rarissimo na civilização christã, ou de origem christã, e mais que raro, porque, até ás Canções, desconhecido, em Portugal. A razão d'essa raridade, quer em toda a Europa, quer em Portugal, e o valor que nella haja, são relativamente facéis de comprehender.

O ideal esthetico é, como se viu, uma das formas-a mais tenue e vazia-do ideal hellenico; mas, porisso mesmo que é a mais tenue e vazia d'ellas, é a mais explicitamente representativa d'aquelle ideal. Para que appareça um typo de estheta é necessario um meio social analogo ao meio social hellenico. Ora o meio social europeu, se é certo que modernamente, e em algumas das suas manifestações, de certo modo se approxima, tanto quanto pode ser, do meio social da Grecia antiga, é, em todo o caso, radicalmente differente d'elle. Segue que o apparecimento na Europa moderna de um typo integro de estheta só pode darse por um desvio pathologico, isto é, por uma inadaptação estructural aos principios constitutivos da civilização europeia, em que vivemos.

Este desvio pathologico é, porém, no caso dos grandes esthetas europeus o elemento predisponente, se bem que, por isso mesmo, radical, do seu esthetismo; a elle se accrescenta uma mergencia prolongada do espirito na atmospheria da cultura hellenica, que lhe cria um perpetuo contacto, ainda que só intellectual, com a Grecia antiga e os seus ideaes. Da acção deste segundo elemento sobre o primeiro o estheta desabrocha. São d'esta origem os esthetismos de Winckelmann e de Pater, quasi, em verdade, os unicos typos exactos do estheta que a civilização europeia pode apresentar. Como, porém, este esthetismo tem uma base cultural, resulta que tem a plenitude e a largueza que distinguem todos os productos culturaes, em contraposição aos naturaes seus semelhantes, e porisso de algum modo transcende a estreiteza especifica do ideal esthetico, sem todavia deixar de lhe pertencer.

Como os elementos culturaes são inteiramente negativos na obra de Antonio Botto, vemo-aos forçados a assentar em que o seu esthetismo nasce de um simples desvio pathologico, sem sollicitação cultural efficiente. Este processo de ser estheta apresenta uma singularidade notável: é um desvio pathologico sem desequilibrio, porque todos os ideaes gregos (e portanto o esthetico, que é um d'elles) são essencialmente equilibrados e harmonicos. Ora um desvio pathologico equilibrado é urna de duas cousas – ou o genio ou o talento. Ambos estes phenomenos são desvios pathológicos, porque, biologicamente considerados, são anormaes; porém não são só anormaes, porque teem uma acceitação exterior, tendo, portanto, um equilibrio. A esse desvio equilibrado chamar-se ha genio quando é synthetico, talento quando é analytico; genio quando resulta da fusão original de varios elementos, talento quando procede do isolamento original de um só elemento.

A dentro do ideal esthetico, os casos de Winckelmann e de Pater representam o genio, porque a tendencia para a realização cultural inmanente no seu esthetismo ingenito é, por sua natureza, synthetica; o caso de Antonio Botto representa o talento, porque o ideal esthetico, dada a sua estreiteza e vacuidade, representa já o senso esthetico isolado de todos os outros elementos psychicos, e, no caso de Antonio Botto, estheta simples, esse isolamento não se modifica, como no esthetismo culto, pelo reflexo nelle da multiplicidade dos objectos de cultura.

Temos, pois, por demonstração severamente conduzida, que o livro Canções é uma obra de talento, tendo, além d'esse, o valor accessorio e especial de ser o unico exemplo, que eu saiba, na litteratura europeia do isolamento espontaneo e absoluto do ideal esthetico em toda a sua vazia integridade.

A parte este valor, que pertence áquella obra em absoluto, isto é, como obra e não como obra em portuguez, o livro Canções tem, para nós em Portugal, um outro aspecto de valor, já de ordem relativa. É que é o unico exemplo em Portugal da realização litteraria, de qualquer especie, do ideal esthetico. Facilmente o verificará quem houver lido com attenção o que estabelecemos sobre os caracteristicos do estheta. Artistas tem havido muitos em Portugal; esthetas só o author das Canções.

FERNANDO PESSOA

**“Arte, Profissionalismo, Trabalho”, Francisco Augusto Direitinho,
Contemporânea, nº4, pgs. 22-23.**

Renasce a Arte da corporisação que lhe dá forma, vida, espiritualidade, beleza!

Assim se acentua, assim se define pela ânsia de estudo, pela avidez de compreendê-la, na luta travada, entre nós, nas duas gerações. A que falece, a que expira lentamente, aquela geração que se apega ainda a uns resquícios devida que não existe, que é quimera, ilusão, fumo, nada. A outra... rompe o invólucro que a encerra e estende-se em espiritualização para o aperfeiçoamento máximo, pretendendo alcançar num esforço congénito, a realização extrema de concepção, corporizando a Beleza, tornando Realidade o Sonho.

São os novos!

Fazem Arte pela Arte!

Pretendem – conseguindo-o – elevar a Arte – nas letras – pelo maior e espontâneo poder de criação, na ciência: pelo maior poder de observação, profundando o desconhecido, concebendo o inconcebível, dando-lhe forma, vida e sublimando-a, por vezes, muito poucas, como Arte; na Arte: como produto máximo de concepção, como manifestação única de criação, impregnando-a de Ideal.

Entre nós, como renascendo das próprias cintas, depois de demolido o preconceito, arredado o scepticismo, inicia-se a marcha ascensional para a vida; forma-se a legião ansiosa por alcançar o ponto máximo da Beleza. Caminha-se sem tropeçar, seguro, firme.

Aquilino Ribeiro, António de Séves, Manoel Ribeiro, Fernando Pessoa e Antonio Botto, são já realizações!

Almada Negreiros, Eduardo Viana, Augusto Ferreira Gomes Ruy Coelho, também.

Muitos, ainda, que pensam ter tocado o cúme, são o método, a regra, a escola, o traço-de-união, o profissionalismo, sujeitos a todos os erros, a todos os prejuízos naturais... e naturais porque só assim se poderá compreender a sua falta de criação, a ausência quasi absoluta de concepção.

Não porque o profissionalismo possa considerar-se inútil.

Não porque possa conceber-se a sua inutilidade em qualquer ponto da Vida.

No profissionalismo, – em todo êle – ha a Arte que • vem da estética, do ritmo, da cadência.

O pedreiro, o tipógrafo, o serralheiro, o simples carregador que enche de pedras uni carro de mão, tem estética na maneira de produzir, tem cadência na fórmula e executar.

Poderá não lhe dar tanta arte como unta dançarina, como una sportman.

Todos, porém, se agitam; todos são necessários á função mecânica da vida.

Porque viver é trabalhar e o trabalho, útil ou inútil, todos o realizam, todos voluntariosamente o executam.

A exploração do trabalho, essa sim! que é preciso exterminar! porque é a Morte da Vontade, é a Morte da Energia, é a Morte da Acção!

E...ao aproximarmo-nos da Natureza, ao aperfeiçoarmos o espirito, ao sublimizarmos a Vontade, a Energia, a Acção, atingiremos o Ideal, será bela a Vida e todos seremos artistas, impregnando em tudo e em todas as nossas manifestações: a Arte!

Os «outros» serão eternamente os velhos. Terão de consumir-se na sua própria existência!

E os novos triunfarão!

**FRANCISCO AUGUSTO DIREITINHO.
(OFERARIO GRAFICO)**

“Mário o inculto”, Mário Saa, *Contemporânea*, nº2, pgs. 77-79.

Ser novo é sepultar o Passado; o contrario é ser velho, é sér o proprio Lazaro resuscitado; é sér Lazaro e toda a miseria de Lazaro.

Crear' é abrir uma cova; serás coveiro se existir em ti um creador, e quanto mais coveiro mais creador!

– E como se poderá sér um bom coveiro?: – Esquecendo; ou ainda melhor, – ignorando; porque se o esquecimento é um cemiterio, a ignorancia é o esquecimento do esquecimento!

Cérebro ocupado é cerebro morto; especialista é um morto. Corolário: – quanto mais morto mais especialista!

Só pode sér um grande pensador aquele que não tem nada em que pensar. Saber que o saber não ocupa lugar, é um pseudo sabêr que mais que nenhum outro, ocupa lugar. Nada saber do que se vê, é muito mais saber do que se não ve. Quanto mais se ignora o que se sabe, mais se sabe o que se ignora!

Só se alcança a virtude de tornar a ver, quando se tornou a esquecer o que já se viu. A Inteligencia é um panorama de lembranças; a Inteligencia matou a Inteligencia do Homem!

Crear... é diminuir a capacidade de crear; tanto menor é o caminho a percorrer quanto maior haja sido o percorrido; treinar é perder o costume!...

O Habito mata; – não é a propria Morte um habito da Vida?

O Habito é a memoria. Eu tambem sou o Principe dum morto imperio que com o velho bastão do seu comando, revolve as cintas que ainda palpitam e deitam faúlhas! Com um ar agitado de cabeça de virgem empoeirei-me no mundo a olhar os comparsas: assim fui eu o quer que fósse de nobre que entrou de se estragar com habitos plebeus; todo o habito é plebeu!

O que podesse saltar de mundo para mundo saltaria duma ideia em outra ideia!

Grande virtude é conservar na vida o Inesperado; as crean as vêem melhor que os homens, porque as creanças ainda estão no iespergdo da propria vida!

Só se é pensador ao sair da Infancia: depois o Homem é unicamente um detalhe aperfeiçoado do Homem d e Infancia!

Qualquer coisa que nos provoque ideias, porfim deixará de as provocar, e é preciso aparecer com outro aspecto para de novo provocar ideias. O Neologismo é a sciencia de pensar; novidade é grandêza; tudo tende a afastar-se da ideia d'origem, e só a estranheza convida de novo á ideia d'origem!

É necessario descalejar os olhos, – e nada ha mais salutar que o paradoxo deslocar é descalêjar os olhos; nada como esfrega-os para bem olhar... a menos que se não adquira o habito de esfrega-os!

Nada de costumes, nem bons nem máus; habitos são vicios, tudo isso é o bolôr dos sedentarios; a propria linguagem é um velho habito, serie de imitações, preguiça mental!

Nada ha peor que fixarmo-nos no que somos, tornando-nos o contrarie do que não somos.

A Dúvida é meio caminho para a verdade, e o Paradoxo é o resto do caminho. Mundo ás avéssas é mundo novo; o paradoxo põe a gente em sobresalto; o pensamento é filho do contraste l

Nervosos, transitorios, contradictorios, – assim vos queria eu, ó homens d'hoje! rede que bela corrente coméca no Mundo sóbre o velho didático dos conventos !

Ah, risos alvares, risos alvares, sobré os desordenados, sobre os sublimes! cada um' de vós é por todos a mesma coisa, e eles são por todos vós uma coisa diferente! Seu éstro destruidor e de larga virtude, tão amesquinhadors dos pequenos conformes, tão amesquinhador dos que não são loucos, é, 'afinal, um fenomeno advinhatorio, qualquer predição, qualquer pronuncio!

Toda a quietação é um pronuncio de Plebe, e todo o rebelde um pronuncio aristocrático, por mais ordinário que ele pareça!

Que sêja sempre a vossa quietação um preparativo de novas correrias; bemdito o desassocêgo e a muita perfeição que isso desnúda! Haja vertigem, haja ranger de dentes, e um grãosinho de loucura e a obra é boa!

Aonde ha desordem ha criação; o momento que precede uma descoberta é um caos tormentoso de infinita luz: descobrir é coordenar a luz.

Só quando o Mundo anda ao sabór da Plebe se transforma num rebólo imundo a recuar nas patas dum escaravelho: não ha conservador que não seja um escaravelho!

Todos os rebeldes são interessantes, por mais ordinarios que eles pareçam!

No dia em que eu proprio não chegar à loucura, eu quero pertencer á loucura das cousas.

Duvido sempre do valor espiritual d'aquela cuja vida não diverge. A mocidade é um abismo para as coisas velhas; velhice signica: querer o que foi: onde se tende a conservar aquilo que foi, ha o envelhecimento do quer que é. Eu sou a mocidade ou o vento abismal, eu derrúo o que foi! Á minha passagem secarão as cabeças dos filosofos, e minha gloria e fama, bem como a do escarnecido Rei dos Judeus, atingirão os cumes do Himalaia!

O melhor pensador é o peripatético.

Os velhos prejudicam com a presença, nunca aparecem nem desaparecem a tempo; eu quero aparecer aos olhos de todos, e apagar-me bruscamente deante de todos: passar como um rufo, um éco de luz! Desta maneira serei formoso, extremamente aliviado do espirito pesado. Despertarei os grandes olhos da Verdade, preza do Inesperado é da minha levêza; a minha briza refresca-la-ha como uma caricia de deliciosas plumas; dirá: «É formoso e elegante como uma fuga!... » e eu, no entanto, nem sequer saberei de mim !

Os antigos não eram menos inteligentes que os modernos: o que tinham era habitos, pouco modernos: porque ha habitos, até de inferioridade!

Sempre existiram todas as qualia ales em todos os tempos; mas uma época ajuda a expressão dum lote d'homens, e cetra época outro lote.

A virtude dum século não está superior á virtude do século anterior ver mais, não é de modo algum igual a vêr muito: uma coisa e ter olhos, e outra coisa é vêr o mundo complicado!

Necessario é despirmo-nos da moda dos outros; aquêlo que regressou ao seu natural, embora inferior, ainda é superior àquele que se afastou do seu natural; necessario é esquecer. Sér esquecido é sêr novo; depressa passa o que se lembra do que passa.

Esquecer é renascer; é...portanto, regressar ao remoto passado. Avançar é voltar; é apenas rodar sobre si-proprio; é ser igual ao que outrora rodou sobre si-proprio!

Sábio é o que perscruta o proprio sangue; ignorante é o sábio que escuta o que perscruta o proprio sangue.

Aquele que trilhou os seus caminhos viu á direita e á esquerda muitos caminhos, -mas aquele que trilhou caminhos alheios não encontrou um único caminho!

Oh! a tirania do Existente; é mais dificil destruir que construir; destruir e naturalmente construir. Estragar, contudo, não é destruir!

Posso supôr um palacio num lugar vazio, porém, no lugar d'algum palacio sou incapaz de supôr um lugar vazio.

Se é dificil créar, mais dificil é retirar o que está creado; – oh, a tirania do Existente!

Que não me houvessem insinuado a ideia de Deus, e eu já teria descoberto o principio das coisas!

O maior livro ha de ainda escrevê-lo o maior ignorante. Por óra não conheço escritor algum; deles apenas conheço que conhecem demais; quanto menos conhecermos os livros dos outros, mais os outros conhecerão os nossos.

Sabe mais o que se observa que o que observa; quem pretenda estudar-se não deva estudar; para suscitarmos grandes pensamentos basta voluntariamente meditarmos nos nossos involuntarios pensamentos; surprehender as proprias meditações, é inexgotavel fonte de meditações.

Espelho é o Mundo á volta dos grandês: os grandes espiritos costumam debater-se num mar de macácos... coisa irrisória é o reflexo dos grandes espiritos! Mas que obra a de macácos... é um horror! Se valem ás vetes é porque as mais das vêzes nada valem; nada ha melhor para apreciarmos alguma obra que nos termos aborrecido com outra obra: pequenas chamas chegam a brilhar na ausencia do sol. A aproximação prejudica o sentido da avaliação; a distancia faz dum astro uma fagulha, e duma fagulha um astro!

Onde não manda uma vocação profunda ha um mal-entendido em todo o assunto; só se cria onde se ama e só se ama a valér o proprio filho!

MARIO SAA

“Proclama”, A.A. V.V., *Ultra*, MPPTD, pgs. 106-108.

Naipes i Filosofia

Barajando un mazo de cartas se puede conseguir que vayan saliendo en un enfilamiento más o menos simétrico. Claro que las combinaciones así hacederas son limitadas i de humilde interés. Pero si en vez de manipular naipes, se manipularan palabras, palabras imponentes i estupendas, palabras con entorchados i aureolas, entonces ya cambia diametralmente el asunto.

En forma más enrevesada i dificil, se intenta hasta explicar la vida mediante esos dibujos, i al barajador lo rotulamos filósofo. Para que merezca tal nombre, la tradición le fuerza a escamotear todas las

facetas de la existencia menos una sola, sobre la cual asienta las demás, i a decir que lo único verdadero son los átomos o la energía o cualquier otra cosa...

¡Cómo si la realidad que nos estruja entrañablemente, hubiera menester muletas o explicaciones!

Sentimentalismo previsto

En su forma más evidente y automática, el juego de entrelazar palabras campea en esa entablillada nadería que es la literatura actual. Los poetas sólo se ocupan de cambiar de sitio los cachivaches ornamentales que los rubenianos heredaron de Góngora – las rosas, los cisnes, los faunos, los dioses griegos, los paisajes ecuanimes i enjardinados – i engazar millonariamente los flojos adjetivos *inefable*, *divino*, *azul*, *misterioso*. ¡Cuánta socarronería i cuánta mentira en ese manosear de ineficaces i desdibujadas palabras, cuánto miedo altanero de adentrarse verdaderamente en las cosas, cuánta impotencia en esa vanagloria de símbolos ajenos! Mientras tanto los demás líricos, aquellos que no ostentan el tatuaje azul rubeniano, ejercen un anecdotismo gárrulo, i fomentan penas rimables que barnizadas de visualidades oportunas venderán después con un gesto de amaestrada sencillez i de espontaneidad prevista.

Anquilosamiento de lo libre

Y unos i otros señoritos de la cultura latina, gariteros de su alma, se pedestalizan sobre las marmóreas leyes estéticas para dignificar ejercicio tan lamentable. Todos quieren realizar obras apelmazadas i perennes. Todos viven en su autobiografía, todos creen en su personalidad, esa mezcolanza de percepciones entreveradas de salpicaduras de citas, de admiraciones provocadas i puntiaguda lirastenia. Todos tienden a la enciclopedia, a los aniversarios i a los volúmenes tupidos.

El concepto histórico de la vida muerde sus horas. En vez de concederle a cada instante su carácter suficiente i total los colocan en gerarquias (*sic*) *prolijas*. Escriben dramas i novelas abarrotadas de encrucijadas espirituales, de gestos culminantes i de apoteosis donde se remansa definitivamente el vivir. Han inventado ese andamiaje literario – la estética – según la cual hay que preparar las situaciones i empalmar las imágenes, i que convierte lo que debiera ser ágil i brincador en un esfuerzo indigno i trabajoso. Idiotez que les hace urdir un soneto para colocar una línea, i decir en doscientas páginas lo cabedero en dos renglones (desde ya puede asegurarse que la „ovela esa cosa maciza engendradora por la superstición del yo a desaparecer, como ha sucedido con la epopeya i otras categorías dilatadas).

Nosotros los ultraístas – en esta época de mercachifles que exhiben corazones disecados i plasman el rostro en carnavales de muecas – Tqueremos desanquilosar el arte. Lícito i envidiable como cualquier otro Rplacer es el que motivan las palabras eficazmente trabadas, mas hai que Aconvenir en lo absurdo de honrar los que le venden, traficando con flacas ñoñerías i trampas antiquísimas. Nuestro arte quiere superar esas martingalas de siempre i descubrir facetas insospechadas al mundo. Hemos sintetizado la poesía en su elemento primordial: la metáfora, a la que concedemos tina máxima independencia, más allá de los juguetos de aquellos que comparan entre sí cosas de forma semejante, equiparando con un circo a la luna. Cada verso de nuestros poemas posee una vida individual i representa una visión inédita. El Ultraísmo propende así a la formación de una mitología emocional i variable. Sus versos que excluyen la palabrería i las victorias baratas conseguidas mediante el despilfarro de palabras exóticas, tienen la contextura decisiva de los marconigramas.

Latiguillo

Hemos lanzado PRISMA para democratizar esas normas.

Hemos embanderado de poemas las calles, hemos iluminado con lámparas verbales vuestro camino, hemos ceñido vuestros muros con enredaderas de versos: Que ellos izados como gritos, vivan la momentánea eternidad de todas las cosas, i sea comparable su belleza dadivosa, i transitoria, a la de un jardín vislumbrado a la música desparramada por una abierta ventana y que colma todo el paisaje.

Jorge Luis Borges; Guillermo Juan; Eduardo González Lanuza; Guillermo de Torre

1923:

**“Carta relativamente aberta à S.N.B.A”, Leitão de Barros,
Contemporânea, nº10, pgs. 30-32.**

CAMARADAS:

Esta carta não serve para nada. Estou intimamente convencido disso -m escrevo-a com aquela inutil piedade com que se visitam os cemiterios – e a vertia é que a actual Sociedade Nacional de Belas Artes senão é uni cemiterio – é porque é muito mais resumidamente um simples jazigo de familia...

Não acredito na possibilidade de se poder realizar entre nós um resurgimento serio das artes plasticas, num espaço relativamente longo de tempo.

Tenho prégado que, duma maneira geral, o defeito mais português em todas as expressões de actividade, consiste em nós pórmos todos os nossos problemas em falsas equações – contando com qualidades que não temos e esquecendo os defeitos que possuímos. O difícil não é saber «como as coisas se realisam lá fora» – mas ter esse instinto, cada vez mais difícil de encontrar, de «como Diabo se hão-de resolver cá dentro?!» E foi, quero crê-lo, essa falta do senso pratico das resoluções que fez liquidar a tentativa por tantos titulos interessante para os artistas portugueses e que foi iniciada pelo Sr. José Pacheco, director da «Revista Contemporanea», com a proposta dum certo numero de intellectuais de mérito e de artistas modernos para a S. N. de Belas Artes.

Falhada essa tentativa que acabou em incidente de anedoctico ridiculo voltou a simpatica garage da R. Barata Salgueiro á sua rotina antiga, tendo licenciado temporariamente um certo numero de «bonzos» com que conta o Sr. Adães Bermudes para o seu ressurgimento das artes «cataplasticas» portuguesas.

E, dessa estreita politica de curto e assustadiço exclusivismo resulta a atitude mesquinha, rotineira e insonsa que o Sr. Adães Bermudes tem imposto ao grupo de artistas que lhe está enfeudado. Esse resurgimento sério da consciência, preciso, em todas as esferas de acção, porque tanta gente em Portugal aneia que balbuciam os filosofos da «Seara Nova», que afirmam os «Homens Livres que faz parte do Programa do Integralismo Lusitano, que é o sonho da elite do sindicalismo português, que tens passado em artigos de «A Monarquia», como em artigos de «A Batalha», que é de Antonio Sergio, de Lopes Vieira, de Reynaldo dos Santos, de Raul Lino, de Faria de Vasconcelos, de tantos já e de tão distantes credos politicos, que é a unica reacção verdadeiramente positiva que surge no pensamento português – acima da chuchadeira politica e da roubalheira cambista – esse fio de debil luz que bruxuleia na «Hora de arte» e nas iniciativas de Francisco de Lacerda – esse resurgimento de facto, não é possivel, na Sociedade Nacional de Belas Artes. Atesto-o desoladamente.

O artista português é na generalidade, «o menino á maruja» que tendo perdido alguns anhos de liceu, tendo feito o retrato do gato, e no começo da adolescencia um quadro de poente a piro-pintura – a familia resolveu que tinha geito para os bonecos e mandou jogar a bola para o Largo da Biblioteca.

Raros são aqueles que completaram uma educação geral e tomaram depois a resolução de se dedicarem, a uma especialidade plastica – dali, salvo excepções rarissimas, a espantosa pobreza mental, dos pintores, dos architectos e dos esculptores portugueses. Por si só, a organização decrepita da Escola de B. Artes garante tambem duma fôrma quasi absoluta a inutilisação completa das gerações que por lá passam. Apontam-se a dedo os que conseguem resistir-lhe, Por outro lado e não menos importante o recrutamento dos alumnos de B. Artes, é feito entre media burguezia e as mais pobres classes, em geral dos grandes centros entre os povos das serras e do mar, raro surge um artista, – dahi a auzencia completa de regionalismo da arte portugueza, hoje encalhada, na pintura entre as cpochades» do peor impressionismo francês e na architectura, na retrozaria artistica dos esquiços de massa-tenra, dos Concursos de Paris.

A expressão mais genuinamente pura d'alguma caracteristica etnologica interessante que ainda consiga reagir no meio desta amalgama de restos de velhas raças, não é natural que surja das fetidas vielas de Lisboa, ou das casas pires da meia-tigela burguezia na «Avenida Miguel Bombarda» ou na «Rua Herois de Kionga» – vem infalivelmente do filão saudavel da gente do campo. Esse aspecto da

questão surpreendeu-o inteligentemente a Espanha creando os «pensionados d'arte», onde na sua quasi totalidade, são rapazes das provincias espanholas os componentes das varias colonias artisticas – e não os das cidades, nascidos decrepitos, e mal alimentados em geral em todo o periodo infantil da formação.

No Convento de S. Francisco, não está uma escola de Belas Artes. Nem aquela parte elementar de gramatica plastica que cumpre realizar em qualquer curso preparatorio das especialidades artisticas tem ali vislumbre de solida e admissivel orientação.

É a propria negação do apetrechamento profissional o que sistematicamente se incute no espirito das pobres creanças portuguezas que a suprema inconsciencia paterna excomunga para aqueles corredores adjacentes do Governo Civil.

Ali! meus amigos – se as creanças estão naquelas mingoadas celas com um esfuninho na mão e a «beleza eterna», em gesso, na frente – os pais com toda a justiça, deviam estar mas era ao lado, no calaboiço!

Num paiz onde existe, como tradição de pintura, Nuno Gônçalves – *que os de B. mortes nunca copiaram!* um paiz em que a paisagem é formidavel de riquezas de côr sem limite – os alunos de paysage pintam o magro cavalo de carroça no pateo melancolico da Escola – *e jámais saem para o campo, ou para o mar ou para a vida, a pintar!*

Num paiz onde a escultura romano-gotica, para não falar doutra, tem tão pujantes expressões de ensinamento e tantas fontes de logica inspiração – os alunos de escultura executam os nojentos temas da mitologia sedicã da Biblia obscena, que foram o garrote de toda a castiça atitude, morta no patético doentio do romantismo néo-classico – os Herodes, os Jeremias, que são, no bairro dos trabalhos escolares o açaimo de qualquer titubear de inspiração sincera. Num paiz pobre, mas onde a arquitectura rustica tomou tantos aspectos de pitoresca e instinctiva disposição gracil; onde o romanico se pode considerar um estilo tradicional, onde a divagação manuelina é pelo menos uma época, onde as formas de construção do SECULO XVIII são duma solidez tão lógica e tão bela por vezes – os nossos alunos de arquitectura – *neste paiz onde nunca houve arquitectura monumental*, resumem o seu tirocinio de composição de projectos e de resoluções de programas constructivos á nauseabunda repetição dos pontos franceses das «grandes-machines» monumentais, *o palacio de Festas – o Panteon dos homens celebres* – «o Palacio de justiça» e outros famigerados temas que vêm de 1860 e onde a esgrima das ordens classicas que devia ser um conciso e preparatorio tirocinio de entrada – se estende em arrazadores e fantasiosos caprichos, «démodés», inverosimeis e sobretudo perfeitamente inuteis na maior parte dos casos.

Nem um cheiro de actualidade, nem sombra de analyse dos problemas modernos da construção urbana, nem o sonho sequer da criação duma consciencia artistica, onde houvesse, pelo menos, a preocupação de nacionalisar, na grande acepção da palavra.

Não meus amigos – um «Pantéon para homens celebres», que é como se faz em Paris, e é muito *fino* – e está feita a preparação do architecto português embora cá fôra o Pantéon, na pratica, seja uma vacaria chique!

A Sociedade Nacional de B. Artes é filha unica da Escola das trazeiras do Governo Civil. Ha ca muito poucos artistas portuguezes – o que ha é bastantes funcionarios publicos cujas horas vagas aplicam em varias curiosidades legitimas, como o negocio de lenhas e quadros a carvão, cambios, naturezas mortas e aguarelas a cuspo, figos, passas e rochas do Algarve, oleos de lubrificação e outros comercios consentidos por lei.

São muitos destes, com mais o tal «corpo de bonzos» do Sr. Adães Bermudes, em que figuram os bons velhotes doutros tempos e alguns bemquistos comerciantes da praça, que asseguram não só a impossibilidade da criação duma Sociedade de Belas Artes, na casa que é nossa, artistas, e não deles, proprietarios de lojas, comerciantes ou burocratas politicos, – mas tambem servindo não descortino que interesses, ou sentindo não comprehendendo que infundados receios, sistematicamente afastam toda e qualquer especie (le tentativa, reconhecidamente honesta, para o ressurgimento da actual agremiação.

Não temos, porém, nós, o direito de desistir. Somos novos, começamos agora a viver. Cruzar os braços é morrer. Compete-nos um entendimento seguro, fôra de toda a politica de escolas ou de processos, para a posse definitiva da nossa Casa, na nossa proporcional parte. Desistir dela é negar a nossa profissão não intervir é confessar toda a falta de consciencia e até de dignidade ou brio profissional. O «deixa andar é simples e puramente o suicidio. Como queremos que nos tomem a sério, se nós próprios não reivindicamos os nossos legitimos lugares, não vamos ás assembleias, não fazemos «profissão» daquelas nossas aptidões que nos garantem a vida e nos dignificam a existencia?

Houve agora, em Janeiro, um ligeiro balbuciar de opiniões, tendente a pôr na direção da Sociedade de B. Artes alguns elementos que garantissem um trabalho serio de reconstrução naquela casa. Ainda ele porém não estava bem defenido, e já a Direção transacta convocava toda as suas forças no sentido de assegurar a reeleição dalguns dos seus membros, de maneira a não se perder o carácter de franca decadencia e abandono sistematico, não só dos certamens mas de toda a miseravel vida associativa daquela desoladora Ga. age.

E não se julgue, que alguns nomes revolucionarios eram postos nessa lista de simples e discreta composição, oferecida aos artistas portugueses, para, com muito trabalho e muita dedicação lhes erguer, de facto, a sua Casa – e que tão grande opposição logo teve.

Lá figurava o eminente artista Sousa Lopes, era plena e fulgorantissima mocidade – substituido na lista da Direção, teoricamente, por José Malhõa, duja residencia habitual em Figueiró dos Vinhos, cuja cançada vida de trabalho, cuja situação e cuja idade, se sabe dante-mão, mesmo na inverosimil hypotese de aceitar mais uma vez esse cargo, assegurarem uma acção passiva ou nula.

O Sr. Reynaldo dos Santos escriptor de superior relevo e de admiravel cultura, que se indicára para bibliotecario – foi substituido pelo Sr. Pedro Guedes.

Jorge Colaço – um colaborador ideal para o programa de acção em que se pensara e Augusto Pina, o conhecido e conhecedor homem de teatro, cuja dedicação estava assegurada – dois vogais que seriam dois elementos preciosos e a agarrar com ambas as mãos, foram substituidos por artistas que já anteriormente, muitas vezes, haviam provado o que eram capazes de fazer, como directores daquela agremiação.

Foi, pois, de chapa, eleita a nova direção, que continuará a obra da antiga, com tranquila digestão dos «bonzos» e de muitos artistas socios que andam muito contentes com *aquilo* assim, com uma biblioteca que assigna por junto em materia de revistas d'arte o «A. B. C.» e a «Ilustração Portuguesa», com as brises-bises podres, as estampas roubadas, quatro meninos a jogar o bilhar, e variadas exposições de calendarios de toda a menina «Pires» que tens 100 escudos e um sorriso para alugar o salão».

Largo e interessante era o programa de acção, a realizar na «Casa dos artistas», ficará para mais tarde explicai-o. Por hoje basta que se note, que se houvesse de facto uma Direção que comprehendesse o alcance de dirigir uma Casa de artistas, não teria por exemplo o sr. Grandela que preocupar-se a organizar agora nos seus plebeus armazens uma exposição das industrias d'arte regional portugueza – e como esta, tantas e tão frequentes iniciativas, estariam indicadas a quem, alem da pirotecnia dos discursos acácios das Assembleias, quisesse fazer ou deixar fazer alguma coisa,

De Voces, obrigado
LEIFÃO DE BARROS

“Mário o Laico”, Mário Saa, *Contemporânea*, nº8, pgs. 77-80.

Esta dura Existencia sem os prudentes já me parece uma coisa muito sofrivel; um pouco mais de loucura, e faz-se a gente uma creatura divina!

Amo os que amam a Vida brutalmente, os que se atiram ao «existir» de cabeça para baixo, isto é: bem apaixonados, bem desastrosos, – porque seguindo a sua maior vontade despresaram unia infinidade de pequenas vontades.

A Vida «oceanisa-se»; de modo que marchar ao encontro da Vida, passar-lhe por cima em logar de a deixar passar – é virtude de tóninha, é saltar fóra da agua como a tóninha!

Tornemo-nos superiores ás conveniencias, porquanto só os mesquinhos procuram a felicidade das conveniências!

A Existencia é uma amplitude de cada vèz mais larga, de cada vèz mais gostosamente amarga; – que importa, portanto, a felicidade? Ela não é existente, é consequente : não devemos procurar a felicidade, que resulte a felicidade do que se procura!

Procuremos o destino da maior ancia: a maior ancia deve sêr o maior destino; e se a minha maior ancia fôr de ladrão, porque não hei-de seguir o destino de ladrão?

A vontade que mais fala ao coração essa se chama a propensão saudavel.

– Coragem! nem lágrimas, nem rógos, nem justas razões te desviem da propensão saudavel!

Projecta o teu perfil na Auróra; que importa que tè vèjam negro do lado se a tua frente é d'oiro do lado de lá?!... O Destino resgata o destinado, a Vontade liberta o voluntariozo!

– Qual a suprema aflição dos defensivos?... - O horrôr á Morte! – Não é a indecifração do misterio do tumulto, é o receio da perda de nutrição! – Preguntam-se a si mesmos em tempo de Morte: – «que é isto, meu Deus, que acontecimentos?!...» – e agasalham-se mais!

Adeante, amigos, á conquista duma biografia!...

Quando nos acontece alguma desgraça temos o sofrimento dum desgosto; mas se nos acontecem duns desgraças sofremos com isso desgosto e meio; quatro desgraças não valem dois desgostos... e assim por deante até que muitos não chegam a valêr um só. Infinitos nem se fazem sentir; a inercia é o movimento infinito!

De modo que muita desgraça não é nenhuma; tornaremos a bailar quando se matarem mil homens onde quere que nasçam mil e um.

– Antigamente, quando a Vida subia (hoje desce!) – O que era a Dôr?...

– Era bailar á roda dos cadáveres empunhando pandeiros!

Hoje gosa-se com ancia a luxuria das chagas, e o prazer decandente da saudade faz a sua invasão sem resistencia, invasão deploravel, viciosa!... Refinam a luxuria da propria Dôr afirmando que não é luxuria, é Dôr: o prazêr requere para sêr completo não sêr reconhecido como prazer: o conhecimento diminúe a intensidade! Ai que sensualidade nos pregadores contrarios á sensualidade!... são sempre agradaveis esses sermões contra o onanismo, tanto mais que o onanismo, tambem é agradável!...

O Defensivo dum rêgo faz um rio, porém, para o Ofensivo não ha rêgo nem rio.

Quando tornaremos a bailar empunhando pandeiros?

Só a Doença deformou o Homem no sentido do exagêro das qualidades! E isto foi, desde que entrou a esconder-se da face do Sol, e a procurar a sombra dos mosteiros! A casa é o exagêro dos sentimentos, vicio da memória! A minha tristeza, a minha saudade, qualquer coisa de dôce perdição, vicio da memória! Recúa, sensibilidade doente, deixa vir o genio dos advinhos!... recúa e vem!...

Nos interiores faustosos da civilisação sonha-se uma existencia além do real é o producto da sombra, é a excitação do nevoeiro!

O Homem moderno encerra a cabeça em o escuro da alcova e presente a luz por remeniscencias ancestraes.

A propria memória deveu principiar no homem vêsgo, na visão do objecto onde o não está; a intelligencia, treino da memória, nasceu por conseguinte, da vista torta!

Escondidos do Sol, no escuro da caverna, creámos encenações do escuro; megalómanos da Historia, d'olhos fechados, existimos religiões, progressos, mundos, – creámos encenações do escuro!

O Mundo gerou-nos, e nós, os gerados, gerámos mil mundos á roda do Mundo!

O Homem não persiste só, tem forçosamente que crear os seus espectros da superstição fez o dogma religioso, da matéria o dogma scientifico! Proclamou «real» o invisibil, e «irreal» o visibil; foi a passagem visual d'aqui para além; a intelligencia nasceu da vista torta!

A intelligencia veiu complicar as coisas mais simples; de modo que para percebermos as coisas mais simples necessitamos cada vês de maior intelligência! Assim se tem desprendido da terra grosseira, e assim se tem tornado em terra supérflua; – a que novos astros irá desfeito em poeira?...

O mesmo bicho, nós, eternamente o mesmo bicho a roer do mesmo modo a mesma casca... vagarosamente a mesma casca! Haja cá por baixos progresso, mundos, que vistos de cima são vagarosamente o mesmo bicho!

Que ha na Vida que nos faça sair desta carcassa, destes quatro membros e um focinho? um rapaz é rapaz como todos os rapazes hontem e hoje!... Não ha que fugir, hontem e hoje ! Somos vagarosamente o mesmo bicho!

Mas á nossa engenhosa excitação principiamos a chamar *obra divina*; – com esta designação que era obra humana nos chamavamos a nós proprios obra divina! Não era justamente por sermos a negação de cousa divina que a nós proprios nos chamávamos obra divina?! Não ha noção que não seja a criação do seu contraste!

A religião é o tremôr do escuro da caverna, inquietação doentia entre o querêr alcançar e o não ser alcançado. Para decadentes todas as predilecções se tornaram decandentes, – crueldade e horror á crueldade!

A decadencia do corpo foi o pecado original de toda a decandencia: aquele que excita o corpo, acabara por excitar tambem o espirito ; no tempo em que os homens eram guerreiros, eram as suas religiões, religiões de guerreiros: veiu a paz e o vicio, e tornaram-se as religiões – religiões de vicio! Vicio é a criação de novos desejos com enganosa apparencia de necessidade; decadencia é essa mesma necessidade!

E do vicio dos sentidos, religião pagã, foi que Roma se tornou religião cristã!

– Os pobres cristãos, os pobres de espirito! quantos não apodreceram a carne da bôca com o fim de corromperem a saúde do gosto?! Este desejo era já um desejo corrupto!

Desde essa hora a sombra dos mosteiros e a pesada cruz infamaram a própria luz do Sol!... como se tornava duvidosa a Morte, e ainda mais duvidosa e angustiada a Vida!

Mas á força de tender para a Morte acabou por morrer! Hoje o que existe? – Uma reação para «destinção!» Por causa do «parece mal» meia gente anda atrás da outra meia... bem ou mal! O nosso semelhante procura a consideração que o rodeiam, e para isso, de cada vez é mais... semelhante !

A vergonha é a maior vergonha do Mundo. Eu só acreditaria numa religião que fôsse mais antiga que os chapéus com que se cumprimentam as portas dos templos! Não me posso conformar com coisas tão proximas; não confundo o «Eterno» com a «ultima-hora!»

A Roma pagã elogiava os sentidos e morreu, quanto mais a que vae contra os sentidos! Como o Homem é cruel e dificultoso! Porem a religião que corrompe os sentidos é já a criação dos sentidos corruptos!

Ah, meus amigos, «papámos» demais,... e hoje «papamos» as pistolas de chocolate com que se levaram adiante muitos heroes!

Enfim, a enfermidade vae a passar, já se respira, já se esfregam os olhos!..

– Acha-se a turba á boca d'outro abismo?... Ao menos ahi trabalham com ardôr o sangue e o instinto; no outro... falsificáva-se a Vida, era a morrinha!

Não falemos mais neles, os pobres cristãos, os pobres de espirito; – Príncipe e artista, ofereceram-me um dia a glória de Jesus: – num gesto de contrariedade desviei os meus olhos!

Delirios religiosos de toda a casta, é tudo isso fraqueza, espécie de deficiência, especie de morte... qualquer coisa do infame popular! Eu só acreditaria numa religião que não nos obrigasse a acreditar.

Tenho o direito de abrir os olhos na tréva, – e antes abri-los e não vê, que não ver por os ter fechados, – mas não tenho o dever de abrir os olhos!

Não vim ao Mundo para decifrar enigmas; – então isto é algum curso charadas? Eu serei matemático se for matemático!

Quem não vê, ou é porque não vê, ou porque vê que não lia nada que se veja e ha sempre mais razão por o que se não vê, que propriamente por aquilo que se vê! A fé é o maior pecado dos deuses! Se alguma coisa de divino pode existi ainda é a divindade dos que negam o divino!

Amo o que contradiz o Homem vulgar só para não estar com o Homem vulgar.

...Basta mesmo que um só estêja com Deus para eu sentir a necessidade de estar com o Diabo; o mediocre é o esteio de todas as crenças: Sinto, portanto, necessidade de voltar a cara. Todo o Homem que fôr três vezes Príncipe, será trinta e três vezes inimigo de Deus, pela grande necessidade de voltar a cara! Atravez das pupilas do Homem vulgar todas as coisas belas mudam de cór; Sinto, portanto, necessidade de voltar a cara!

Ser elegante é sêr selvagem, – e abanar a cabeça é duplamente elegancia de selvagem!

Detesto o Passado porque amo o mais longinquo dos Passados; sêr elegante é sêr selvagem!

Vivo a criação da negação; não se consegue um verdadeiro tudo sem se passar por um verdadeiro nada; e o esquecimento é o mais salutar de todos os nadas, o mais salutar de todos os tudos! Bemvinda a hora das crenças laicas!

Todo o Salvador é velharia que só pode entreter os antiquarios!

Nós, os mais nobres, de ha muito nos consideramos orfãos da Terra; queremos vencer a estar ao lado dum acaso vencedor! o nosso carinho, a nossa infelicidade... como isto é bom !

Príncipe dos principes, minha existencia é amargurosa e bóa!

Em verdade M. S. é impio, é atêu, – é o negador, é o selvagem que a tudo leva a ponta do seu pé; – talvez frio?!... é frio assim... como uma toalha de lágrimas!

Do CÓDIGO INCIVIL
«POEMA – MARIO SAA»

“Notas à Margem da Vida”, Alves d’Azevedo, Contemporânea, nº9, pgs. 145-149.

Meu caro amigo.

Rebusquei os meus velhos papeis, para satisfazer ao seu pedido tão insistente como lisongeiro, de colaboração para a sua linda revista, e encontrei apenas os apontamentos que lhe remeto, destinados na minha intenção a outros tantos artigos que não escrevi nem escreverei. Eu, muito sinceramente, não os julgo dignos das paginas da Contemporanea, mas se porventura pensar de modo contrario ficarei satisfeito com a minha consciencia porque quem dá o que tem a mais não é obrigado.

Guerra Junqueiro

Ha quatro maneiras de escrever:

Muito e muito bem.

Pouco e ainda melhor.

Muito e muito mal.

Pouco e ainda peor.

Eu, digo-o sem falsa modestia, só sei escrever d'esta ultima maneira, mas tenho uma atenuante: é favor que me fazem não lerem o que escrevo.

Todos os dias ouço lamentar a decadencia da nossa raça, a inferioridade do nosso paiz comparado com os outros paizes ao mesmo tempo que se exaltam as suas passadas glorias e a superioridade dos nossos antepassados em comparação com os portugueses de hoje.

Ora eu penso de maneira diferente. É certo de que não deveria ser tão grande outrora, a diferença de cultura na nossa terra e no estrangeiro, é certo que de todos os paizes civilisados nós somos talvez o menos civilisado, mas não devemos, a meu ver, justificar esses factos por inferioridade nossa actual.

Julgo serem duas as razões da nossa aparente decadencia: somos poucos e ignorantes.

Vivi antes da guerra alguns anos na Alemanha, minha segunda patria pela cultura que nela adquiri, e que, pequena ou grande, é a que tenho; tenho um grande amor pelo nosso paiz, amor pela nossa paisagem, pelo nosso ceu e pela nossa luz, mas julgo com absoluta imparcialidade e indiferença os seus habitantes que colectivamente não estimo nem aprecio mais do que outros quaesquer, até julgo na sua metade masculina menos simpaticos e agradaveis ao convivia.

Antes da guerra a Alemanha era um paiz de sessenta milhões de habitantes, leis insofismaveis obrigavam-nos a todos a frequentar as escolas até aos quinze anos, inclusivé os anormaes que tinham para isso institutos especializados; praticamente todo o alemão, ainda que fosse varredor de ruas, tinha a instrução que em Portugal corresponde ao curso geral dos liceus.

Entre nós havia seis milhões de creaturas das quaes só vinte por cento sabiam ler e escrever, e esta proporção infelizmente mantem-se ainda; parece-me não ir longe da verdade culculando que desse milhão de não analfabetos só cem mil terão o curso geral do liceu.

Temos portanto cem mil portugueses a comparar a sessenta milhões de alemães, seja um para seiscentos.

Ora se a civilisação de um paiz pudesse reduzir-se a numeros eu estou convencido que proporcionalmente a nossa não é seiscentas vezes menor do que a alemã.

O numero dos seus sabios e dos seus artistas é muito superior ao nosso mas não seiscentas vezes maior. Berlim é uma cidade muito superior a Lisboa mas não seiscentas vezes. O mesmo diremos de Hamburgo do movimento do seu porto, etc.

Outros factores ha ainda a considerar que todos nos são adversos: a nossa situação geografica, afastada do centro da Europa, a dispersão dos nossos poucos portugueses pelas nossas colonias e Brazil, e a massa enorme de analfabetos desempenhando o papel de substancia isoladora ou de peso morto que os raros cultos teem que transpor ou que arrastar.

Assim chego á conclusão de que cada portuguez instruido tem de contribuir para a colectividade com um contingente de esforço incomparavelmente maior do que o habitante de qualquer dos paizes da Europa central ou America, esforço caracterizado por maior intelligencia, maior trabalho, maior actividade.

Se assim não fosse nós que apesar de tudo estamos tão longe de atingir o grau de civilisação desses paizes seriamos somente comparaveis com Marrocos ou com a Abissinia.

Menos fizemos no passado. Nesses tempos não eram a instrução e o numero os valores dominantes. A força fisica ou o arrojo individual tudo ou quasi tudo conseguiam. Tivemos os Viriatos, Gamas, Albuquerque, etc. e os outros tiveram os seus Anibaes, Colombos, Napoleões.

Quando estivemos em igualdade de condições fizemos tanto como os outros hoje que estamos lutando com todas as Inferioridades produzimos proporcionalmente muitissimo mais do que eles.

Por isso eu sem estar obcecado por uma simpatia que não tenho, sou apologista do valor e da inteligencia da nossa raça.³

Levei muito tempo a lutar contra as regras a que os meus olhos estavam habituados antes de poder perceber a interpretação da arte a que actualmente, por comodidade e generalizando, se chama futurista. A sua justificação foi-me sugerida casualmente; digo a sua justificação quando afinal eu ignoro se tenho razão ou não, mas enfim para mim mesmo, é como se a tivesse.

Um dia entrei numa linda sala, mobilada e guarnecida com o mais requintado gosto, cheia de objectos d'arte e belos quadros.

Procurei naturalmente o melhor togar para ver os quadros cada um de per si sem olhar para os outros, demorei muito tempo a ver uma pequena estatueta, que no meu gosto se avolumou e cresceu e reparei mais rapidamente para um grande move] que foi mais pequeno para a minha atenção.

Depois pensei : um pintor á antiga se quizesse desenhar aquela sala escolheria como um fotografo a melhor posição para reproduzir, obedecendo ás regras fataes da perspectiva o artistico interior; a estatueta que eu tanto admirara ocuparia uns centímetros quadrados de tela, o grande move] que superficialmente me interessara toma-la-ia quasi toda.

O modernista de valor deveria, a meu ver é claro, ao desenhar o mesmo assunto dar aos objectos as proporções, não que a perspectiva lhe mandara, mas que a sua atenção lhe emprestara, reproduzir-lhe os quadros não na convergencia das linhas, mas cada um na posição natural em que maior encanto lhes achara. Numa palavra: apresentar-me novamente a sala não como ela é geometricamente vista de um determinado ponto mas tal como a sua memoria artistica a materialisara.

Ha duas especies de beleza, a absoluta e a relativa. Em absoluto em tudo ha beleza, um corcodilo ou um gorila podem ser belos... no seu genero, mas horrorosos se os compararmos com a Venus de Medicis. Ha belezas que se harmonizam, se exaltam entre si, outras que se contrariam. O deserto sem fim a encher o horizonte ou os fords de Noruega a encurta-lo são igualmente belos mas não podemos concebe-los completando-se mutuamente.

Nos seres animados a beleza tem alem da forma uma outra dimensão: a vida ou seja o movimento.

Se supuzermos que uma linha qualquer se desloca em relação a um eixo imaginario obteremos uma superficie ou mesmo um volume. O corpo de uma mulher, as suas feições, podem ser considerados como geratrizes daquilo que nós realmente vemos, que é a resultante dos seus movimentos. Assim um rosto incorrecto pode ter as mais encantadoras expressões fisionomicas, um corpo pouco elegante pode originar as mais atraentes e sedutoras atitudes.

Por isso ha feias lindissimas e bonitas que só nos deixam indiferentes.

Os prazeres fisicos podem ser negativos ou positivos. Negativos chamo eu aqueles que só são prazeres por terminarem o estado de sofrimento em que antes nos encontravamos: beber quando se tem sede, comer quando se tem fome, dormir quando se tem somno, etc.

Prazer fisico positivo só ha um: o amor.

Li algures que Mommsen o celebre historiador alemão, dissera um dia num grupo de amigos: «Wir können uns die Römer nicht modern genug vorstellen», o que em português quer dizer pouco mais ou menos: nunca poderemos imaginar os romanos suficientemente modernos.

Tive ao ler estas palavras a satisfação que se experimenta ao vêr formulada por um grande espirito uma idea propria, sentimento este talvez explicavel pelo facto de podermos aplicar a nós mesmos, com um pouco de boa vontade e uma grande dose de imodestia, o conhecido logar comum : les beaux esprits se rencontrent.

Era ha muito minha opinião, que o desideratum ou limite para que tende a cultura que nós hoje temos, se achou realisada em tempos pelos romanos e ainda mais pelos gregos, isto salvo pequenas diferenças mais de forma que de essencia.

Senão vejamos:

³ Estou corrigindo as provas d'estas notas no dio 26 de Junho no expresso Lisboa-Porto. Sacadura Cabral que casualmente viaja comigo n'este mesmo salão e a quem não conheço pessoalmente sugere-me um novo argumento em apoio d'esta minha teoria.

Se compararmos a descoberta do Brazil com o seu raid, vemos que Alvares Cabral no seu tempo tinha poucos ou nenhuns concorrentes; possuíamos tudo quanto era necessário para as viagens de descoberta: navios, marinheiros e até a situação geografica privilegiada ; atualmente conta-se por mi lhares o numero de aviadores que existe em todo o mundo todos eles desejosos de celebrisarem os seus nomes e de ilustrarem os seus paizes, tudo quanto para isso é necessário está nas mãos dos estrangeiros: os aparelhos, os motores, a gasolina, os navios d'apoio e principalmente o dinheiro. Pois apesar de tudo, foram os nossos aviadores os que realisaram o admiravel feito.

Não será isto mais um argumento a favor de superioridade dos portugueses d'hoje comparado com os estrangeiros ou mesmo com os seus antepasados?

Ha tres pontos de vista verdadeiros eixos em torno dos quais giram todas as modalidades da nossa actividade e que são, por assim dizer, elementos primordiais do edificio social futuro: o problema economico, a estetica e a higiene. Se conseguirmos demonstrar que a resposta a estes tres pontos de interrogação nos leva ao renascimento da cultura grega, e note-se que digo cultura e não civilização, terei assim implicitamente demonstrado ser o neo-hellenismo o futuro da sociedade.

Como todos sabem, muito se tem escrito e fantasiado acerca do problema social, e sem querer entrar aqui em detalhes acerca das hipoteses de Fourier ; Saint Simon e mais modernamente Belamy, Zola e Wells, não podemos deixar de notar que, com mais ou menos variantes, todos estão de acordo no ponto concreto da egualdade do nascimento. Todos os esforços logicos tenderão a abolir as diferenças entre os homens desde o momento em que elas não sejam producto do proprio individuo. Assim, hoje o que nasce rico tem sobre outro de igual valor vantagens inaperceivaveis ; de futuro, porem, sendo todos apenas dotados de igual bagagem educativa, melhor poderá produzir os seus frutos, a lei da selecção natural entre os mais bem dotados e não entre os mais favorecidos. Deste modo teremos, logo que seja igual o patrimonio de instrução e a fracção de riqueza publica que cabe em partilha a cada homem, o dominio dos intelectuais estetas e sabios, isto é, dos melhores dotados pela natureza. De ai, a par de uma orientação mais elevada da forma social conjunta, o apagamento da individualidade daqueles que hoje tiram o seu predominio das diferenças de fortuna, esperada para os negocios ou outras manifestações de actividade inutil ao meio, como é exemplo caracteristico a rabulice de alguns advogados.

Este ponto de vista parece ser comum tanto a socialistas como a individualistas, pois que, ou partamos do individuo para a sociedade ou inversamente; quer tomemos como dirigentes os representantes da maioria anodina e amorfa, quer admitamos o predominio da maioria dos privilegiados do talento, sempre teremos uma «elite» a dirigir a massa dos protectores, isto é claro desde que admitamos a existencia de uma sociedade constituída.

A estetica que interessa o aspecto social, unico ponto que pretendo desenvolver, é, a que constitui patrimonio comum ; portanto, primeiro que tudo, a estetica urbana, isto é, casas, ruas, edificios publicos, e ainda o vestuario, pois que são estas as manifestações visuais da sociedade.

Ora a que nos levam as considerações anteriores?

Aos grandes edificios publicos monumentais, magnificos, acropoles, palacios de jogos e «sports», universidades, etc., e ao amesquinhamento da habitação particular, casas pequenas, vilas com apparencia modesta. Apogeo da vida colectiva e apagamento da individual. Acabam-se os palacios particulares, os jardins gradeados, domina o palacio da conferencia, o teatro educativo, a escola.

Qual a forma externamente mais visivel da higiene?

Nós sabemos que a orientação moderna é o regresso aos meios naturais, a cultura do corpo pelo ar, agua e luz, e assim temos os «sports» que quando plenamente desenvolvidos voltarão à forma grega, por isso que ela nos forneceu os melhores exemplares da cultura fisica.

E assim teremos as grandes piscinas de natação, os jogos olimpicos, a tunica como unico vestuario, como unico trajo em que aparece o musculo e desaparece o chumaço.

Manifestações desta corrente que o espaço restrito me não deixa desenvolver temo las todos os dias. Alguns exemplos que de momento me ocorrem.

Os sanatorios de regresso à natureza na Alemanha, as tendencias artisticas das modas femininas que vai buscar os seus encantos à belesa natural do corpo da mulher e não aos tufos, pregas e rendas, as danças modernas iniciadas por Isidora Duncan que dansou de pés nus ao som da musica classica nas ruínas de Atenas, e ainda as tendencias gerais da architectura e mobiliario; isto é, das artes applicadas modernas que buscam o belo na harmonia das proporções, desprezando o enfeite e o arrebique.

De tempos a tempos alguem apresenta ás entidades officiaes propostas de vantagem colectiva e naturalmente pessoal para o proponente. A resposta costuma ser da parte d'estas: que o assunto deve ser estudado e que depois se abrirá concurso para vêr se aparece alguem que ofereça maiores vantagens do que o primeiro. E todos se revoltam' com a ideia de que este iria ganhar mundos e fundos.

Resultado: desde que o negocio deixa de ser bastante vantajoso para o que o iniciou ou para os concorrentes ninguem mais se interessa por êle e tudo fica como dantes.

Ocorrem-me estas considerações a propósito d'alguem que propoz á Camara a construção do Parque Eduardo VII e a quem responderam na forma costumada.

Toda a gente sabe que o optimo é o maior inimigo do bom, que quem tudo quer tudo perde etc. Mas todos procedem como se o não soubessem.

Não será porventura perfeitamente licito que alguem que directamente concorre para o bem estar dos seus concidadãos ganhe muito dinheiro e faça fortuna? ou será preferivel que esses (visto que sempre ha de existir gente que queira enriquecer depressa e fácilmente) se vejam forçados por lhes cercearem todas as outras iniciativas, a traficar com os generos absolutamente necessários á vida como tudo quanto precisa para comer, beber e vestir?

Uma das características das raças do sul e a quem os portugueses não fazem excepção é a de perderem tempo com coisas inúteis. Tudo isto quanto deixo escrito na forma mais simples e intuitiva que sei fazê-lo, não tem pretensões a provas de talento nem sequer de originalidade mas alguma utilidade poderá ter, servido de sugestão a outros que completem e ampliem as minhas ideias.

Outros o poderiam, ter escrito, certamente muito melhor do que eu em vez de fazerem versos á lua ou aos olhos seductores das suas amadas, o que muito os poderá interessar pessoalmente, mas muito pouco a quem os lê.

Mas então porque o não fazem?

ALVES D'AZEVEDO

1924:

“A influência da Engenharia...”, PETCL, pgs. 33-35.

A influência da Engenharia nas artes racionais (Apontamentos para uma estética não-aristotélica)

Quanto piit un' arte porta seco fatica di corpo, tanto piá e vile.

Leonardo da Vinci

I

De há muito sustento a teoria que a civilização é a criação de estímulos em excesso constantemente progressivo sobre a nossa capacidade de reacção a eles. A civilização é pois a tendência para a morte pelo desequilíbrio. A coisa mais útil que a ficção real chamada um povo pode fazer é resistir a civilizar-se por processos de civilização. Existir é não se deixar matar; ser civilizado é inventar reacções para os estímulos que excedem já a reacção possível, isto é, inventar reacções artificiais, quer dizer civilizadas, contra a própria civilização.

Tudo que é vivo subsiste pelo equilíbrio de duas forças – a de integração e a de desintegração, o anabolismo e o catabolismo dos fisiologistas. A que desintegra faz viver e morrer; a que integra faz morrer e viver. Uma insiste, e outra subsiste. Até à civilização (sociedade), e na ordem biótica, e mesmo abaixo da biótica, a força que insiste é que cria, porque destrói, e destruir é transformar; a força que subsiste é que deixa criar, porque não deixa destruir; e destruir é transformar para outro. Na ordem acima da biótica – isto é, nas sociedades – inverte-se a dinâmica dos factores agentes: a tendência para subsistir é que mata, a tendência para não subsistir é que faz viver. Isto porque a sociedade é um corpo naturalmente artificial, e vive por isso segundo leis que são contrárias às leis naturais.

O que faz subsistir nas sociedades? A tradição, a continuidade, a tendência para permanecer, isto é, para não viver. E a tradição, a tendência para permanecer, tem três formas – o apego ao passado, que é a tradição vulgar; o apego ao presente, que é a moda; e o apego ao futuro, que é o ideal social em que se confia. O que faz viver, isto é, não subsistir, nas sociedades? A anti-tradição, a tendência para não permanecer. E a tendência para não permanecer tem só uma forma – o apego ao não-passado, ao não-presente, e ao não-futuro. Isto quer dizer o apego ao abstracto e ao ideal em que *não* se confia. Por isso a força que conserva as sociedades é a inteligência de abstracção e imaginação.

A inteligência de abstracção e imaginação tem duas formas – a matemática e a crítica. A matemática abstrai de toda a experiência, excepto da essência da experiência; o único critério de verdadeira objectividade que temos é o critério de matematização. A crítica abstrai de toda a experiência excepto de

ela ser nossa; o único critério de verdadeira subjectividade que temos é o da confrontação, não das nossas impressões com as cousas, mas das cousas com as nossas impressões.

Deve compreender-se que entendo por crítica *toda a* actividade crítica: a crítica, no sentido em que emprego a palavra, inclui toda a forma de actividade que ou não aceita, ou quer substituir a objectividade da experiência. Assim, a arte é uma forma de crítica, porque fazer arte é confessar que a vida ou não presta, ou não chega. Assim, também, a parte por assim dizer dogmática da religião (não a sua parte social nem a sua parte metafísica) é uma forma de crítica, porque crer numa cousa sem ser com uma razão, embora aparente (como acontece na metafísica, que procura explicar), não sendo essa cousa um elemento da experiência (objectiva), é querer substituir essa experiência...

A crítica é, em suma, todo o artifício que é feito com inteligência, e sem fim social nenhum. Desde que sirva um ideal em vez de uma impressão [?], a crítica é falsa como crítica, não é crítica, em suma mas só opinião.

“As três espécies de poesia lírica”, Fernando Pessoa, PETCL, pgs. 72-73

As três subespécies da poesia lírica – a heróica, a elegiaca e a lírica propriamente dita – atribuíam os antigos a protecção de três musas, Calíope para a primeira, Érato para a segunda, e para a terceira Polímnia.

Chama-se poesia lírica, em boa razão estética, a toda aquela que não é dramática nem narrativa, e na espécie da poesia chamada narrativa há por certo que incluir a didáctica. A poesia lírica pode exprimir directamente os sentimentos e as emoções do poeta, sem deles querer tirar conclusões gerais, ou lhes atribuir maior sentido que o de serem simples emoções e sentimentos: é esta a poesia propriamente, ou simplesmente, lírica. A esta é que Polímnia rege. Pode também a poesia lírica exprimir não sentimentos ou emoções do poeta, senão o conceito que forma desses sentimentos, ou dos alheios: é esta, propriamente, a poesia elegiaca, que não há mister que seja triste, como o uso vulgar do nome ordinariamente indica. Desta poesia Érato é a musa. Pode, por fim, a poesia lírica dedicar-se a exaltar ou a deprimir a pessoa ou os feitos de outrem, não tanto os comentando, quanto os elevando ou diminuindo: – é esta, em seus dois ramos, a poesia heróica e a satírica. A estas legitimamente rege Calíope, se bem que lhe não dessem os antigos a regência da sátira.

“Apontamentos para uma estética não-aristotélica I”, Álvaro de Campos, *Athena*, nº3, pgs. 113-115.

Toda a gente sabe hoje, depois de o saber, que ha geometrias chamadas não-euclideanas, isto é, que partem de postulados diferentes dos de Euclides, e chegam a conclusões diferentes. Estas geometrias teem cada uma um desenvolvimento logico são systemas interpretativos independentes, independentemente applicaveis' á realidade. Foi fecundo em mathematica e além da mathematics (Einstein bastante lhe deve) este processo de multiplicar as geometrias «verdadeiras», e fazer, por assim dizer, abstracções de varios typos na mesma realidade objectiva.

Ora, assim como se podem formar, se formaram, e foi util que reformassem, geometrias não euclideanas, não sei que razão se poderá invocar para que não possam formar-se, não se formem, e não seja util que se formem, estheticas não-aristotelicas.

Ha muito tempo que, sem reparar que o fazia, formulei uma esthetica não-aristotelica. Quero deixar escriptós estes apontamentos para ella, em paralelo, não sei se modesto, com a these de Riemann sobre a geometria classica.

Chamo esthetics aristotelica á que pretende que o fim da arte é a belleza, ou, dizendo melhor, a producção nos outros da mesma impressão que a que nasce da contemplação ou sensação das cousas bellas. Para a arte classica e as suas derivadas, a romantica, a decadente, e outra& assim- a belleza é o fim; divergem apenas os caminhos para esse fim, exactamente como em mathematica se podem fazer diversas demonstrações do mesmo theoremata. A arte classica deu-nos obras grandes e sublimes, o que não. quer dizer que a theoria da co strueção d'essas obras seja certa, ou que seja a unica theoria «certa». E frequente, alias, e tanto na vida theorica como na prática, chegar-se a um resultado certo por processos incertos ou mesmo errados.

Creio poder formular uma esthetica baseada, não na idéa de belleza, mas na de *força* – tomando, é claro, a palavra *força* no seu sentido abstracto e scientifico; porque se fosse no vulgar, tratar-se hia, de certa maneira, apenas de uma fôrma disfarçada de belleza. Esta nova esthetica, ao mesmo tempo que admite como boas grande numero de obras classioas – admittindo-as porém por uma razão differente da do aristotelicos, que foi naturalmente tambem a dos seus auctores, – estabelece uma possibilidade de se construir novas especies de obras de arte que quem sustente a theoria aristotelica não poderia prever ou aceitar.

A arte, para mim, é, como *toda a actividade*, um indicio de fôrça, ou energia; mas, como a arte é produzida por entes vivos, sendo pois unproducto da vida, as fôrmas da fôrça que se manifestam na arte são as fôrmas da fôrça que se manifestam na vida. Ora a fôrça vital é dupla, de integração e de desintegração – anabolismo e katabolismo, como dizem os physiologistas. Sem a Coexistencia e equilibrio d'estas duas fôrças não ha vida, pois a pura integração é a ausencia da vida e a pura desintegração é a morte. Como estas fôrças essencialmente se oppõem e se equilibram para haver, e enquanto ha, vida, a vida é uma acção acoompanhada automaticamente e intrinsecamente da reacção correspondente. E é no automatismo da reacção que reside o phenomeno especifico da vida.

O *valor* de uma vida, isto é, a vitalidade de um organismo, reside pois na intensidade da sua fôrça de reacção. Como, porém, esta reacção é automatica, e equilibra a acção que a provoca, igual, isto é, igualmente grande, tem que ser a fôrça de acção, isto é, de desintegração. Para haver intensidade ou valor vital (no conceito de vida não pode caber outro conceito, de valor que não o de intensidade, isto é, de grau de vida), ou vitalidade, é forçoso que essas duas fôrças sejam ambas intensas, mas eguaes, pois, se o não fôrem, não só não ha equilibrio mas tambem uma das fôrças é pequena, pelo menos em relação á outra. Assim o equilibrio vital é, não um factio directo – como querem para a arte (não esqueçamos o fim destes' apontamentos) os aristotelicos – mas o resultado abstracto do encontro de dois factos.

Ora a arte, como é feita por se sentir e para se sentir – sem o que seria sciencia ou propaganda, – baseia-se na sensibilidade. A sensibilidade é pois *a vida* da arte. Dentro da sensibilidade, portanto, é que tem que haver a acção e a reacção que fazem a arte viver, a desintegração e integração que, equilibrando-se, lhe dão vida. Se a fôrça de integração viesse, na arte, de fôra da sensibilidade, viria *de fôra da vida*; não se trataria de uma reacção automatica ou natural, mas de uma reacção meehanioa ou artificial.

Como applicaremos á arte o principio vital de integração e desintegração? O problema não offereceo difficuldade como a maioria dos problemas, basta, para o resolver, ver bem que problema elle é. Indo ao aspecto fundamental da integração e da desintegração, isto, é, á sua manifestação no mundo chamado inorganioo, vemos a integração manifestar-se como *cohesão*, a desintegração como *ruptibilidade*, isto é, tendencia a, por causas (neste nivel) quasi todas macroscopicamente externas – aliás perpetuamente operantes, em grau menor ou maior – o corpo se soindir, se quebrar, deixar de ser o corpo que é. No mundo chamado organico mantem-se, variando o nome porque a fôrma de manifestação, – estas duas fôrças.

Na sensibilidade o principio de cohesão vem do individuo, que essa sensibilidade o caracteriza, ou, antes, essa fôrma de sensibilidade, pois é a *fôrma* – tomando este termo no sentido abstracto e completo – que define o composto individualizado. Na sensibilidade o principio de ruptibilidade está em variadissimas fôrças, na sua maioria externas, que, porém, se reflectem no individuo psychico atravez da não-sensibilidade, isto é, da intelligencia e da vontade – a primeira tendendo a desintegrar a sensibilidade perturbando-a, inserindo nella elementos (idéas) geraes e assim contrarios necessariamente acs individuses, a tornar a sensibilidade humana em vez de pessoal; a segunda tendendo a desintegrar a sensibilidade limitando-a, tirando lhe todos aquellas elementos que não sirvam, ou, por excessivos, á acção em si, on, por superfluos, á acção rapida e perfeita; a tornar pois a sensibilidade centrifuga em vez de centripeta.

Contra estas tendencias disruptivas a sensibilidade reage, para coherir, e, como *toda a vida*, reage por uma fôrma especial de cohesão, que é a *aximilação*, isto é, a conversão dos elementos, das fôrças estranhas em elementos proprios, em substancia *sua*.

Assim, ao contrario da esthetica aristotelica, que exige que o individuo generalize ou humanize a sua sensibilidade, necessariamente, particular e pessoal, nesta theoria o percurso indicado é inverso: é o geral que deve ser particularizado, o humano que-se deve pessoalizar, o «exterior», que se deve tornar «interior».

Creio esta theoria mais logica – se é que ha lógica – que a aristotelica; e creio-o pela simples razão de que, nella, a arte fica o contrario da sciencia, o que na aristotelica não acontece. Na esthetica aristotelica, como na sciencia, parte-se, em arte, do particular para o geral; nesta theoria parte-se, em arte, do geral para o particular, ao contrario de na sciencia, em que, com effeito e sem duvida, é do particular para o geral que se parte. E como sciencia e arte são, como é intuitivo e axiomatico, actividades oppostas, oppostos devem ser os seus modos de manifestação, e mais provavelmente certa a theoria que dê esses modos como realmente oppostos fue aquella que os dê como convergentes ou semelhantes.

“Apontamentos para uma estética não-aristotélica II”, Álvaro de Campos, *Athena*, nº4, pgs. 157-160.

II

Acima de tudo, a arte é um phenomeno social. Ora no homem ha duas qualidades directamente soociales, isto é, dizendo directamente respeito á sua vida social: o espirito gregario, que o faz sentir-se igual aos outros homens ou parecido com elles, e portanto approimar-se d'elles; e o espirito individual ou separativo, que o faz afastar-se d'elles, collocar-se em opposição a elles, ser seu concorrente, seu inimigo, ou seu meio inimigo. Qualquer individuo é ao mesmo tempo individuo e humano: differe de todos os outros e parece-se com todos os outros.

Uma vida social sã no individuo resulta do equilibrio d'estes dois sentimentos: uma fraternidade aggressiva define o homem social e são. Ora se a arte é um phenomeno social, no ser social vae já o elemento gregario; resta saber onde está nella o elemento separativo. Não o podemos buscar fóra da arte, porque então haveria na arte um elemento estranho a ella, e ella seria tanto menos arte; temos que o buscar dentro da arte – isto é, o elemento separativo tem que se manifestar na arte tambem, e como arte.

Quer isto dizer que, na arte, que é antes de tudo um phenomeno social, tanto o espirito gregario como o separativo tem que assumir a *forma social*.

Ora o espirito separativo, anti-gregario, tem, é claro, duas fórmulas: o afastamento dos outros, e a imposição do individuo aos outros, a sobreposição do individuo aos outros-o isolamento e o *dominio*. D'estas duas fórmulas a segunda é que é a forma social, pois isolar-se é deixar de ser social. A arte, portanto, é antes de tudo, *um esforço para dominar os outros*. Ha, evidentemente, varias maneiras de dominar ou procurar dominar os outros; a arte é uma d'ellas.

Ora ha dois processos de dominar ou vencer-captar e subjugar. Captar é o modo gregario de dominar ou vencer; subjugar é o modo antigregario de dominar ou vencer.

Ora em todas as actividades soociales superiores ha estes dois processos, porque fatalmente não pode haver outros; e se me refiro distinctamente ás actividades soociales superiores é que são estas, porque são superiores, as que envolvem a idéa de dominio. São tres as actividades soociales superiores – a politica, a religião e a arte. Em cada um d'estes ramos da actividade social superior ha o processo de captação e o processo de subjugação. Na politica ha a democracia, que é a politica de captação, e a dicta dura, que é a politica de subjugação. É democratico todo o systema que vive de agradar e de captar – seja a captação oligarohica ou plutocratica da democracia moderna, que, no fundo, não capta senão certas minorias, que incluem ou excluem a maioria authentica; seja a captação mystica e representativa da monarchia medieval, unico systema portanto verdadeiramente democratico, pois só a monarchia, pelo seu character essencialmente mystico, pode captar as maiorias e os conjuntos, organicamente mysticos na sua profunda vida mental. É dictatorial todo o systema politico que vive de subordinar e de subjugar -seja o' despotismo artificial do tyranno de força physica, inorganico e irrepresentativo, como nos imperios decadentes e nas dictaduras *politicas*; seja o despotismo natural do tyranno de força mental, organico e representativo, enviado oculo, na oocasião da sua hora, dos destinos subconscientes de um povo.

Na religião ha a metaphysica, que é a religião de captação, porque tenta insinuar-se pelo raciocinio, e explicar ou provar é querer captar; e ha a religião propriamente dicta, que é o systema de subjugação, porque subjuga pelo dogma improvado e pelo ritual inexplicavel, agindo assim directa e superiormente sobre a confusão das almas.

Assim como na politica e na religião, assim na arte. Ha uma arte que domina captando, outra que domina subjugando. A primeira é a arte segundo Aristoteles, a segunda a arte como eu a entendo e defendo. A primeira baseia-se naturalmente na idéa de *belleza*, porque se baseia no que *agrada*; baseia-se na *intelligencia*, porque se baseia no que, por ser geral, é compre comprehensivel e por isso *agradavel*; baseia-se na unidade artificial, *construida* e inorganica, e portanto *visivel*, como a de uma machina, e por isso *apreciavel* e agradavel. A segunda baseia-se naturalmente na idéa de *força*, porque se baseia no que *subjuga*; baseia-se na *sensibilidade*, porque é a sensibilidade que é particular e pessoal, e é com o que é particular e pessoal em nós que dominamos, porque, se não fosse assim, dominar seria perder a personalidade, ou, em outras palavras, ser dominado; e baseia-se na unidade espontanea e organica, *natural*, que pode ser sentida ou não sentida, mas que nunca pode ser vista ou visivel, porque não está alli para se ver.

Toda a, arte parte da sensibilidade e nella realmente se baseia. Mas, ao passo que o artista aristotelico subordina a sua sensibilidade á sua intelligencia, para poder tornar essa sensibilidade humana e universal, ou seja para a poder tornar acoessivel e agradavel, e assim poder *captar os* outros, o artista não-aristotelico subordina tudo á sua sensibilidade, converte tudo em substancia de sensibilidade, para assim, tornando a sua sensibilidade *abstracta* como a intelligencia (sem deixar de ser sensibilidade), *emissora* como a vontade (sem que seja por isso vontade), se tornar *um foco emissor abstracto sensivel* que force os outros, queiram elles ou não, a sentir o que elle sentiu, que os domine pela força inexplicada, como o athleta mais forte domina o mais fraco, como o dictador espontaneo subjuga o povo todo (porque é elle todo synthetizado e por isso mais forte que elle todo sommado), como o fundador de religiões converte dogmatica e absurdamente as almas alheias na substancia d'uma doutrina que, no fundo, não é senão elle-proprio.

O artista verdadeiro é um foco dynamogeneo; o artista falso, ou aristotelico, é um mero aparelho transformador, destinado apenas a converter a corrente continua da sua propria sensibilidade na corrente alterna da intelligencia alheia.

Ora entre os artistas "classicos", isto é, aristotelicos, ha verdadeiros e falsos artistas; e tambem nos não-aristotelicos ha verdadeiros artistas e ha simples simuladores-porque não é a theoria que faz o artista, mas o ter nascido artista. O que porém entendo e defendo é que todo o verdadeiro artista está dentro da minha theoria, julgue-se elle aristotelico ou não; e todo o falso artista está dentro da theoria aristotélica, mesmo que pretenda ser não-aristotelico. E' o que falta explicar e demonstrar.

A minha theoria esthetica baseia-se – ao contrario da aristotelica, que assenta na idéa de *belleza* -na idéa de *força*. Ora a idéa de *belleza* pode ser uma *força*. Quando a "idéa" de *belleza* seja uma "idea" da sensibilidade, uma *emoção* e não uma idéa, uma disposição sensivel do temperamento, essa "idea de *belleza* é uma *força*. Só quando é uma simples idéa *intellectual* de *belleza* é que não é uma *força*.

Assim a arte dos gregos é grande mesmo no meu criterio, *e sobretudo o é no meu criterio*. A *belleza*, a harmonia, a proporção não eram para os gregos conceitos da sua intelligencia, mas disposições intimas da sua sensibilidade. E' por isso que elles eram *um povo de esthetas*, procurando, exigindo a *belleza todos, em tudo, sempre*. E' por isso que com tal violencia *emittiram* a sua sensibilidade sobre o mundo futuro que ainda vivemos subditos da oppressão delia. A nossa sensibilidade, porém, é já tão diferente-de trabalhada que tem sido por tantas e tão prolongadas forças sociaes – que já não podemos receber essa emissão com a sensibilidade, mas apenas com a intelligencia. Consummon este nosso desastre esthetico a circumstancia de que recebemos em geral essa emissão da sensibilidade grega, atravez dos romanos e dos francezes. Os primeiros, embora proximos d'os gregos no tempo, eram, e foram sempre, a tal ponto incapazes de sentimento esthetico que tiveram que se valer da intelligencia para *receber* a emissão da esthetica grega. Os segundos, estreitos de sensibilidade e pseudo-vivazes de intelligencia, capazes portanto de "gosto" mas não de *emoção esthetica*, deformaram a já deformada romanização do hellenismo, photographaram elegantemente a pintura romana d'uma estatua grega. Já é grande, para quem souber medil-a, a distancia que vae da *Iliada à Eneida* -tão grande que a não oculta mesmo uma tradução; a de um Pindaro a um Horacio parece infinita. Mas não é menor a que separa mesmo -um Homero bi-dimensional como Virgilio, ou um Pindaro em projecção de Mercator como Horacio, da chateza morta d'um Boileau, d'um Corneille, d'um Racine, de todo o insuportavel lixo esthetico do "classicismo" francez, esse "classicismo" cuja rhetorica posthuma ainda estrangula e desvirtua a admiravel sensibilidade emissora de Victor Hugo.

Mas, assim como para os "classicos", ou pseudo-classicos – os "aristotelicos" propriamente dictos – a *belleza* pôde estar, não nas disposições da sua sensibilidade mas só nas preoccupações da sua razão, assim, para os não-aristotelicos posticos, pode a *força* ser *uma idea da intelligencia* e não uma disposição

da sensibilidade. E assim como a simples idéa intellectual de belleza não habilita a crear belleza, porque só a sensibilidade verdadeiramente cria, porque verdadeiramente *emite*, assim tambem a simples idéa intellectual de força, ou de não-belleza, não habilita a arear, mais que a outra, a força ou a não-belleza que pretende crear. É por isso que ha – e em que abundancia os ha! – simuladores da arte da força ou da não-belleza, que nem criam belleza nem não-belleza, porque positivamente não podem crear nada; que nem fazem arte aristotelica falsa, porque a não querem fazer, nem arte não-aristotelica falsa, porque não pode haver arte nãoaristotelica falsa. Mas em tudo isto fazem sem querer, e ainda que mal, arte aristotelica, porque fazem arte com a intelligencia, e não com a sensibilidade. A maioria, se não a totalidade, dos chamados realistas, naturalistas, symbolistas, futuristas, são simples – simuladores, não direi sem talento, mas pelo menos, e só alguns, só com o talento da simulação. O que escrevem, pintam ou esculpem pode ter interesse, mas é o interesse dos acrosticos, dos desenhos de um só traço e de outras cousas assim. Logo que se lhe não chame «arte», está bem.

De resto, até hoje, data em que apparece pela primeira vez uma authentica doutrina não-aristotelica da arte, só houve trez verdadeiras manifestações de arte não-aristotelica. A primeira está nos assombrosos poemas de Walt Whitman; a segunda está nos poemas mais que assombrosos do meu mestre Caetano; a terceira está nas duas odes – a *Ode Triumphal* e a *Ode Maritima* – que publiquei no *Orpheu*. Não pergunto se isto é immodestia. Affirmo que é verdade.

ALVARO DE CAMPOS.

“Athena”, Fernando Pessoa, *Athena*, nº1, pgs. 5-8.

Tem duas fórmulas, ou modos, o que chamamos cultura. Não é a cultura senão o aperfeiçoamento subjectivo da vida. Esse aperfeiçoamento é directo ou indirecto; ao primeiro se chama arte, a scfencia ao segundo. Pela *arte* nos aperfeiçoamos a nós; pela *scfencia* aperfeiçoamos em nós o nosso conceito, ou flusão, do mundo.

Como, porém, o nosso conceito do mundo comprehende o que fazemos de nós mesmos, e, per outra parte, no conceito, que de nós formamos, se contém o que formamos das sensações, pelas quaes o mundo nos *é dado*; succede que em seus fundamentos subjectivos, e portanto na sua maior perfeição em nós – que não é senão a sua maior conformidade com esses mesmos fundamentos –, a arte se mixtura com a scfencia, a scfencia se confunde com a arte.

Com tal assiduidade e estudo se empregam os summos artistas no conhecimento das materias, de que hão de servir-se, que antes parecem sabios do que imaginam, que apprendizes da sua imaginação. Nem escasseiam, assim nas obras como nos dizeres dos grandes sabedores, lucilações logicas do sublime; em a licção d'elles se inventou o dicto, *o bello é o esplendor do vero*, que a tradição, exemplarmente erronea, attribuiu a Platão. E na acção mais perfeita que nos figuramos – a dos que chamamos deuses – aúnamos por instincto as duas fórmulas da cultura: figuramol-os creando como artistas, sabendo como sabios, porém em um só acto; pois o que criam, o criam inteiramente, como verdade, que não como creação; e o que sabem, o sabem inteiramente, porque o não descobriram mas cream.

Se é licito que acceitemos que a alma se divide em duas partes – uma como material, a outra puro espirito –, diremos, de qualquer conjuncto ou homem hoje civilizado, que deve a primeira á nação que é ou em que nasceu, a segunda á Grecia antiga. *Exceptas as forças cegas da Natureza*, disse Sumner Maine, *tudo, quanto neste mundo se move, é grego em sua origem*.

Estes gregos, que ainda nos governam de além dos proprios tumulos desfeitos, figuraram em dois deuses a producção da arte, cujas fórmulas todas lhes devemos, e de que só não cream a necessidade e a Imperfeição. Figuraram em o deus Apollo a liga Instinctiva da sensibilidade com o entendimento, em cuja acção a arte tem origem como belleza. Figuraram em a deusa Athena a união da arte e da scfencia, em cujo effeito a arte (como tambem a sciencia) tem origem como perfeição. Sob o Influxo do deus nasce o poeta, entendendo nós por poesia, como outros, *o principio animador de todas as artes*; com o auxilio da deusa se fórma o artista.

Com esta ordem de symbolos – e assim nesta matéria como em outras – ensinaram os gregos que tudo é de origem divina, Isto é, extranho ao nosso entendimento, e alheio á nossa vontade. Somos só o que nos fizeram ser, e dormimos com sonhos, servos orgulhosos nelles da liberdade que nem nelles temos. Porisso *o nascitur*, que se diz do poeta, se applica tambem a metade do artista. Não se aprende a ser artista; aprende-se porém a saber sel-o. Em certo mode, comtudo, quanto maior o artista nato, maior

a sua capacidade para ser mais que o artista nato. Cada um tem o Apollo que busca, e terá a Athena que buscar. Tanto o que temos, porém, como o que teremos, já nos está dado, porque tudo é logico. *Deus geometriza*, disse Platão.

Da sensibilidade, da personalidade distinta que cita determina, nasce a arte per o que se chama a inspiração – o segredo que ninguém fallou, a *sesame dicta* por acaso, o echo em nós do encantamento distante.

A só sensibilidade, porém, não gera a arte; é tão sómente a sua condição, como o desejo o é do proposito. Ha mistér que ao que a sensibilidade ministra se ajunte o que o entendimento lhe nega. Assim se estabelece um equilibrio; e o equilibrio é o fundamento da vida. A artesa expressão de um equilibrio entre a subjectividade da emoção e a objectividade do entendimento, que, como emoção e entendimento, e como subjectiva e objectivo, se entreoppõem, e porisso, conjugando-se, se equilibram.

Tem a arte, para nascer, que ser de um Individuo; para não morrer, que ser co o estranha a elle. Deve nascer no Individuo per, que não em, o que elle tem de individual. No artista nato a sensibilidade, subjectiva e pessoal, é, ao sei-o, objectiva e impessoal tambem. Poronde se vê que em tal sensibilidade se contém já, como instinto, o entendimento; que ha portanto fusão, que não só conjugação, d'aquelles dois elementos do espirito.

A sensibilidade conduz normalmente á acção, o entendimento á contemplação. A arte, em que estes dois elementos se fundem, é uma contemplação activa, uma acção parada. E' esta fusão, composta em sua origem, simples em seu resultado, que os gregos figuraram em Apollo, cuja acção é a melodia. Não tem porém valia como arte essa dupla unidade senão com seus elementos não só unidos mas equivalentes.

Pobre de sensibilidade e de pessoa, a arte é uma mathematica sem verdade. Por muito que um homem aprenda, nunca aprende a ser quem não é; se não for artista, não será artista, e da arte que *finge se* dirá o que Scaliger disse da de Erasmo : *ex alieno ingenio poeta, ex suo versé ficator*- poeta pelo ingenho alheio, versificador pelo proprio.

Pobre de entendimento, porém, e da *objectividade* que ha nelle, no genio sobresahe a loucura, em que se funda; no talento a extranbeza, em que se fundamenta; no ingenho a singularidade, em que tem origem. O Individuo mata a Individualidade.

Na arte buscamos para nós um aperfeiçoamento directo; podemos busca-lo temporario, ou constante, ou permanente. Nossa indole, e as circumstancias, determinarão a especie, que e tambem o grau, de nossa escolha.

Aperfeiçoamento temporario, alo o ha senão o do esquecimento; porque, como forçosamente o que temos de mau está em nós, o aperfeiçoarmo-nos temporariamente, isto é, sem aperfeiçoamento, não pode ser mais que o esquecermo-nos de nós, e da imperfeição que somos. Ministram por natureza este esquecimento as artes inferiores – a dança, o canto, a representação – , cujo fim especial é o de distrahir e de entreter, e que, se excedem esse fim, tambero a si mesmas se excedem.

Aperfeiçoamento constante quer dizer, não o aperfeiçoamento, sento a presença constante de estímulos para elle. Não ha estímulos, porém, senão exteriores; serão tanto mais fortes, quanto mais exteriores; serão tanto mais exteriores, quanto mais forem physicos e concretos. Ministram por natureza este estímulo constante as artes superiores concretas – a pintura, a escultura, a architectura –, cujo fim especial é o de adornar e *de* embellezar. Constantes como aperfeiçoamento, são porém permanentes como estímulos d'elle: de ahi o serem superiores. Podem ellas, comtudo, admittir, como todo concreto, uma animação do abstracto; na propoeção *em que*, sem desertarem *de* seu fito, o fizerem, a si mesmas se excederão.

O aperfeiçoamento permanente não pode dar-se senão per aquillo que no homem é *já* mais permanente e mais aperfeiçoado. Operando e animando nesse elemento do espirito se fará o homem *viver cada vez* mais nelle, se o fará viver uma *vida* cada vez mais perfeita. E' a abstracção o ultimo effeito da evolução do cerebro, a ultima revelação que em nós o destino fez de si mesmo. E' ainda a abstracção substancialmente permanente; pella, e na operação d'elta a que chamamos razão, não vive o homem servo de si, como na -sensibilidade, nem pensa superficial do ambiente, como com o entendimento: vive e pensa *sub specie aeternitatis*, desprendido e profundo. Nella, pois, e per ella, se deve effectuar o aperfeiçoamento permanente do homem. As artes que por natureza ministram tal aperfeiçoamento são as artes superiores abstractas – a musica e a litteratura, e ainda a philosophia, que abusivamente se conota entre as scienetas, como se ella fóra mais que o exercicio do espirito em se figurar mundos impossiveis.

Assim, porém, como qualquer das artes superiores pode descer ao nivel da infima, quando se dê o fito que naturalmente convém áquella, assim tambem as inferiores e as concretas podem, em certo modo, alçar-se ao da suprema. Assim é que toda arte, seja qual fór seu togar natural, deve tender para a abstracção das artes malotes.

Tret são os elementos abstractos que pode haver em qualquer arte, e que podem portanto celta sobresahir: a ordenação logica do todo em suas partes, o conhecimento objectivo da materia que ella informa, e a excedencia nella de um pensamento abstracto. Em qualquer arte é dado, em maior ou menor grau, manifestarem-se estes elementos, ainda que só nas artes abstractas, e sobretudo na litteratura, que é a mais completa, possam manifestarse inteiramente.

A mesma abstracção é tambem o estádio supremo da sciencia. Tende esta para set mathematica, Isto é, abstracta, á medida que se eleva e se aperfeiçoa. E' pois no nivel da abstracção que a arte e a sciencia, ambas se alçando, se conjugam, como dois caminhos no pincarar para que ambos tendam. E' este o imperio de Athena, cuja acção é a harmonia.

Como, porém, toda sciencia, se tende para a mathematica, tende, com isso, para uma abstracção concreta, applicavel á realidade e verificavel em seus movimentos phisicos; assim toda arte, por mais que se eleve, não póde desprender-se do entendimento e da sensibilidade, em cuja fusão se Breou e teve origem. Onde não houver harmonia, equilibrio de elementos oppostos, não haverá sciencia nem arte, porque nem haverá vida. Representa Apollo o equilibrio do subjectivo e do objectivo; figura Athena a harmonia do concreto e do abstracto. A arte suprema é o resultado da harmonia entre a particularidade da emoção e do entendimento, que são do homem e do tempo, e a universalidade da razão, que, para ser de todos os homens e tempos, é de homem, e de tempo, nenhum. O producto assim formado terá vida, como concreto; organização, como abstracto. Isto estabeleceu Aristoteles, uma vez para sempre, naquella sua phrase que é toda a esthetica: um *poema*, disse, *é um animal*.

Existe ainda o preconceito, nascido ou de se attender só ás formas Inferiores da arte, ou de se attender inferiormente a qualquer d'ellas, de que a arte deve dar prazer ou alegria. Ninguem cuide, esquecendo os grandes fins d'ella, que a arte suprema deve dar-lhe alegria, ou, ainda quando o satisfaça, satisfação. Se a arte infima tem por dever o entreter, se a média tem por mister o embellezar, elevar é o fim da suprema. Porisso toda arte superior é, ao contrario das outras duas, profundamente triste. Elevar é deshumanizar, e o homem se não sente feliz onde se não sente já homem. É certo que a grande arte é humana; o homem, porém, é mais humano que ella.

Ainda per outra via a grande arte nos entristece. Constantemente ella nos aponta a nossa imperfeição: já porque, parecendo-nos perfeita, se oppõe ao que somos de imperfeitos; já porque, nem ella sendo perfeita, é o signal maior da imperfeição que somos.

É poristo que os gregos, paes humanos da arte, eram um povo infantil e triste. E a arte não é porventura mais, em sua forma suprema, que a infancia triste de um deus futuro, a desolação humana da immortalidade presentida.

FERNANDO PESSOA

“Bengalas”, Guillermo de Torre, *Tobogán*, MPPTD, pgs. 110-113.

Destrucción y Construcción. Punto derrocador inicial y meta de construcción meridiana. Del análisis disgregador inductivo a la síntesis de reintegración deductiva. Hoy todas las vanguardias artísticas atraviesan esa fase. En dos palabras: de la perturbación a la ordenación. Invertir este orden significa academicismo. El infante destruye con la misma voluptuosidad que luego le impulsa a crear. Ya Nietzsche aseguraba que aquel que tiene que construir, destruye siempre. Sin contar que la destrucción ya puede ser, por sí misma en los mejores casos, una edificación...

Remedando la fórmula beethoveniana: «A la alegría por el dolor» yo quisiera que un día un crítico futuro sintetizase así la trayectoria lograda de mi obra: «A la sencillez por el camino de la complicación». Única ruta verdadera del artista para acreditar la autenticidad de sus depuraciones y tránsitos evolutivos. Desconfiemos de las simplicidades nativas, de las simplicidades logradas sin esfuerzo.

Advertencia a los conformistas: Para comprender nuestra exigente tabla de valores antes que sumar debéis saber restar.

Es absurdo hacer arte «d'après l'art», como ya señaló Cocteau. Componer un poema sobre «El pensador» de Rodin o sobre una puesta de sol es una redundancia... inestética. Innecesario por otra parte subir ya al desván mitológico.

Ojo a la confusión: Los elementos de la belleza moderna no son la belleza misma. No basta hablar de una máquina: hay que asimilarse las leyes de su ritmo. Por eso el futurismo se ha frustrado - globalmente «al tomar el rábano por las hojas» y no discernir la clave.

Arte puro. Lirismo puro. Pintura pura. Perfectamente. Mas ya es hora de que empecemos a purificar la ciénaga del público.

Urge corregir un error que anula tan nobles voluntades: No hay que descender hasta el público; hay que impulsarle a elevarse a su nivel. Ya Wilde con su dandysmo altivo señaló graciosamente el camino: «El arte no puede pretender ser popular. Es el público quien debe esforzarse en ser artístico».

Yo modificaría esas placas del Instituto Geográfico en las estaciones graduando la altura de las poblaciones no sobre el nivel del mar, sino sobre el nivel de Beocia.

A veces, en un viaje polémico, me ha parecido coincidir con algún antropópiteco literario por la violencia con que ambos pronunciábamos un nombre querido o desdeñado. Pero no: era un simple cruce en el trayecto: Mientras él iba, yo venía de regreso...

La realidad, sí; pero no la que ellos ven y en cuyo plano se mueven. Abomino del realismo en arte. Pero cada día amo más la vida. ¿Contradicción? No. Fidelidad, creencia en mi poderío estético transmutador del entorno.

El arte es una atmósfera especial, escribía Flaubert. Sí, una atmósfera distinta u opuesta a la real. Y el artista auténtico debe, aclimatándose a ella, ser el termómetro registrador de su temperatura inverosímil.

Arte nuevo, medios expresionales nuevos, y ¿temas...? Entre la máquina y la rosa, como leit-motifs sugeridores, yo prefiero la primera. Me ofrece la lección de su ritmo - como dicen los puristas - vertebrado y potente; mientras que el perfume de una rosa, si bien «sólo dura una mañana» me enerva para toda la jornada.

Ni preciosismo ni tosquedades. Elegancia de la línea noble y plenitud arterial del estilo rítmico. Pues sí, como dice Eugenio d'Ors, satirizando a Des Esseintes, «nosotros tenemos otra cosa que hacer más que dorar tortugas» tampoco podemos llamar jamelgo a un Pegaso...

Razón y sentimiento. Emoción e intelecto. Lirosofía como quiere Epstein. Mas que el arte sea siempre sensual y el sensualismo intelectual.

Desconfiemos de esa «vague du retour» a los modelos museales o de antología, que con cierta periodicidad ataca el arte de vanguardia, especialmente la pintura. ¿Detención vuelta a la derecha? No. Es preciso vencer el espejismo del retorno clasicista. Hay que sentirse firmes

y verticales, encontrando el «camino», pero sin desviar la «línea». Y ¡ay del que tome por estación de término lo que es sólo un repecho en la cuesta de las innovaciones!

L'art est un mensonge, mais un bon artiste n'est pas un menteur dice Max Jacob en *su Art. poétique*. Luego, en cierto modo, el artista perfecto será aquel que menos deje entrever las reglas del juego metamorfofísico, que más hábilmente suplante la Realidad sin que ella misma lo advierta.

Aviso a los escoliastas menores de edad: Glosa ras recientes es como hacer la digestión a la y público con un estómago de cristal.

Se continuará en la generación siguiente ha d dadaísta. Luego ¿habremos comenzado de pronto?

Guillermo de Torre

“El caso de Salvador Dalí”, C. Rivas Cherif, España, 1924, MPPTD, pgs. 328-330.

No es cuento, aunque por el título parezca uno de tantos. Es un apunte de biografía, todavía en blanco, por fortuna para todos, En primer lugar, para el joven cuyos rasgos empiezan a acusarse en ella, pese a la timidez que cohibe su resolución. Para los demás también, porque aún es tiempo de contribuir a que su ejemplo no tenga sólo acentos elegiacos, como suelen las «Vidas» de los grandes artistas cuyas primeras fuerzas se gastaron contra viento y marea; sino que sirva de remedio para el porvenir.

Adelantémonos a decir que Salvador Dalí no se muere de hambre. No hay modo de excitar en favor suyo la compasión pública. No ha menester la ayuda del Mecenas, ni el subsidio de la Diputación de su provincia. Pero como tampoco es lo que suele decirse rico por su casa, tiene que pensar en ganarse la vida con su trabajo.

Con su trabajo. El joven Dalí tiene vocación de pintor.

No todo el mundo sabe la incertidumbre que lleva consigo una vocación semejante. Puesto que está admitido el comparar el sentimiento artístico con el religioso, supongamos para la satisfacción práctica de aquel las mismas circunstancias que se dan por lo general en la realización de éste. De dos maneras pueden los catecúmenos entrar en el templo: Como simples fieles; y como aspirantes a oficiar en el culto. Si lo primero no excluye el misticismo, se ha de compaginar, sin embargo, con la subvención a las necesidades materiales de la vida, por medio de cualquier trabajo remunerado, quien no hubiese rentas propias con sólo el ajeno. Si el catecúmeno elige además como profesión el servicio de Dios en sus iglesias y ritos, se compaginarán muy adecuadamente todas las satisfacciones, íntimas, familiares, y públicas con esa elección de su actividad. En todo caso, habrá de someterse la simple vocación a la disciplina del Seminario, a la jerarquía eclesiástica, al orden establecido.

Asimismo puede el artista, dedicarse de lleno, por entero, con alma y vida, a su arte. Pero habrá de atemperar su íntima inspiración personal a los reglamentos que la limitan para su mayor utilidad. De ahí las Academias y su enseñanza oficial.

Salvador Dalí no es un rebelde. Puesto a elegir entre su pasión y su deber, los ha unido. Y acepta con resignación, y hasta con entusiasmo, la disciplina que le exigen los maestros, cuyo saber discierne, por riguroso orden de edad, el gobierno. Este joven sabe, como tantos otros, que el arte es cosa que hacen los artistas y el oficio lo que hace al artesano. Sabe que para ser pintor hay que saber dibujar y disponer los colores, sí; pero que hay una razón primera y última de su sentir secreto, que escapa siempre a toda regla: El don de inventar. ¿Porqué son tan pocos los maestros que no ya cultivan, ni respetan siquiera la iniciativa original del discípulo? Salvador Dalí se promete, tal vez, si llega algún día a mandar en aquella escuela en que ahora es mandado, guardarse muy mucho de imponer una doctrina rigurosa que impida la expansión del temperamento propio de cada uno de sus alumnos. Por lo pronto, calla y copia del yeso, del natural; se atiende al reglamento; podrá en su día opositar a una beca en Roma. A solas en su cuarto, dibuja luego lo que se le ocurre, buscando en otras aguas menos quietas que aquellas en que a diario le obligan a mirarse como único espejo, a la zaga de otros intentos, procurando encontrarse a sí mismo en otra compañía que las que tienen por buenas únicamente los señores académicos.

Un día, algunos jóvenes, discípulos como él de la Academia de Bellas Artes, se alborotan. Probablemente no tienen razón, aunque su afán es noble. Un pintor que comulga en otra capilla que la consagrada al culto oficial, pretende una plaza de profesor entre aquellos enemigos de toda renovación. El pintor en cuestión acude a un concurso, y, recusado por el tribunal, apela al de la opinión negándole la autoridad a que se sometía con sólo concurrir al certamen. Los estudiantes de la Academia toman partido por el concursante defraudado en sus pretensiones, chillando y alborotando un día o dos a la hora de entrar en clase.

Los señores profesores estiman que aquella actitud juvenil no puede pasar sin castigo. Y como desconocen a los culpables, diezman a cierra ojos la clase, y guiándose por su olfato de podencos, cortan la carrera académica de unos cuantos muchachos. Entre los cuales Salvador Dalí, a quien de nada le han valido su recato, su mansedumbre, su no resistencia al mal. Salvador Dalí no tomó parte en la protesta; pero es un indeseable. Tal vez los señores profesores tengan razón. Quizá contribuyan con su rigor a probar la tenacidad de un artista en su vocación libre de trabas.

El caso es grave. Un día y otro los organismos oficiales del Estado, en que se han hecho fuertes unos artistas, o unos abogados, o unos médicos, o unos curas, enteramente a la devoción de una clase social determinada – por su mal gusto especialmente – rechazan toda ingerencia del sentido común. Es verdad que en Rusia los artistas más audaces se sumaron desde luego al orden soviético de la revolución.

Otros países más cautos, procuran la convivencia de sus nacionales por un sistema, más razonable y liberal. Para un caso tan general como el de Salvador Dalí ¿no hay tampoco solidaridad juvenil? Durísima es la vida en España. Porque no solo de pan vive el hombre. ¡Y el pan está caro...!

C. Rivas Cherif

“El Punto de Vista en las Artes”, Ortega y Gasset, *Revista de Occidente*, MPPTD, pgs. 274-276.

CUBISMO

Cézanne, en medio de su tradición impresionista, descubre el volumen. En los lienzos empiezan a surgir cubos, cilindros, conos. Un distraído hubiera pensado que, agotada la peregrinación pictórica, se volvía a empezar y reincidíamos en el punto de vista de Giotto. ¡Nuevo error! Siempre ha habido en la historia del arte tendencias laterales que gravitaban hacia el arcaísmo. Sin embargo, la corriente central de la evolución salta sobre ellas en magnífica corriente y sigue su curso inevitable.

El cubismo de Cézanne y de los que, en efecto, fueron cubistas, es decir, estereómetras, no es sino un paso más en la internación de la pintura. Las sensaciones, tema del impresionismo, son estados subjetivos; por tanto, realidades, modificaciones efectivas del sujeto. Más dentro aún de éste se hallan las ideas. También las ideas son realidades que acontecen en el alma del individuo, pero se diferencian de las sensaciones en que su contenido – lo ideado – es irreal y en ocasiones hasta imposible. Cuando yo pienso en el cilindro estrictamente geométrico, mi pensamiento es un hecho efectivo que en mí se produce; en cambio, el cilindro geométrico en que pienso es un objeto irreal. Las ideas son, pues, realidades subjetivas que contienen objetos virtuales, todo un mundo de nueva especie, distinto del que los ojos nos transmiten, y que maravillosamente emerge de los senos psíquicos.

Pues bien, los volúmenes que Cézanne evoca no tienen nada que ver con los que Giotto descubre; son más bien sus antagonistas. Giotto busca el volumen propio de cada cosa, su corporeidad realísima y tangible. Antes de él sólo se conocía la imagen bizantina de dos dimensiones. Cézanne, por el contrario, sustituye a los cuerpos de las cosas volúmenes irreales de pura invención, que sólo tienen con aquéllos un nexo metafórico. Desde él, la pintura sólo pinta ideas – las cuales, ciertamente, son también objetos, pero objetos ideales, immanentes al sujeto, o intrasubjetivos.

Esto explica la mezcolanza que, a despecho de explicaciones erróneas, se presenta en el turbio jirón del llamado cubismo. Junto a volúmenes en que parece acusarse superlativamente la rotundidad de los cuerpos, Picasso, en sus cuadros más escandalosos y típicos, aniquila la forma cerrada del objeto y, en puros planos euclidianos, anota trozos de él, una ceja, un bigote, una nariz – sin otra misión que servir de cifra simbólica a ideas.

No es otra cosa el equívoco cubismo que una manera particular dentro del expresionismo contemporáneo. En la impresión se ha llegado al *mínimum* de objetividad exterior. Un nuevo desplazamiento del punto de vista sólo era posible si, saltando detrás de la retina – sutil frontera entre lo externo y lo interno –, invertía por completo la pintura su función y, en vez de meternos dentro lo que está fuera, se esforzaba por volcar sobre el lienzo lo que está dentro: los objetos ideales inventados. Nótese cómo, por un simple avance del punto de vista en la misma y única trayectoria que desde el principio llevaba, se llega a un resultado inverso. Los ojos, en vez de absorber las cosas, se convierten en proyectos de paisajes y faunas íntimas. Antes eran sumideros del mundo real; ahora, surtidores de irrealidad.

Es posible que el arte actual tenga poco valor estético; pero quien no vea en él sino un capricho, puede estar seguro de no haber comprendido ni el arte nuevo ni el viejo. La evolución conducía la pintura – y en general el arte –, inexorablemente, fatalmente, a lo que hoy es.

José Ortega y Gasset

“Manifiesto”, Eugenio d’Ors, MPPTD, pg. 109.

Tras de cincuenta años de anarquía, un anhelo ardiente agita hoy a los artistas del mundo. Con plena conciencia, los mejores, difusamente todos, aspiran a un restablecimiento del orden, y a continuar, ahora austeramente y con una probidad perfecta, aquellas tradiciones más escogidas en que se ha cifrado en cualquier tiempo la esencia misma de la civilización... Tan rico en desengaños como en intentos, hoy el

arte aprende a obedecer, sin mengua de las originalidades personales, a aquellas *nuevas leyes*, que son precisamente las *leyes eternas*. Aprende a buscar y a encontrar el secreto de la fuerza en el seno mismo de la norma.

Forman ya una categoría muy importante los artistas españoles del día que, por las tendencias de su obra y de su fe, han venido a significar una continuación, acordada con la moderna sensibilidad, de la obra y la fe de sus mayores, honor de las famosas pinacotecas. Pero muchos entre aquellos, conocidos y aun consagrados en metrópolis extranjeras, o en centros artísticos de la Península alejados de Madrid no han alcanzado por paradójico que el caso pueda parecer, por monstruoso que en realidad sea, comunicación normal con nuestro público. Este, sin embargo, empieza a seguir los esfuerzos de los escogidos, aun de los más audaces, con una curiosidad apasionada, que pronto podrá convertirse en devoción. Tanto como los artistas sufre de la incomunicación al público... Para salvar la fatalidad de esta situación, para asegurar el triunfo de los nuevos ideales de orden y depuración artística, se constituye hoy en Madrid una Sociedad de Artistas españoles, organizadora de un Salón de Otoño.

“Mi Salón de Otoño”, Eugenio d’Ors, MPPTD, pgs. 113-114.

Con humildad, con sencillez, me he dirigido a los artistas. Por esta vez, únicamente a los pintores. dicho: «Voy a fundar un Salón de Otoño. Reunirá las obras de unos cuantos entre los que en España cultivan el arte nuevo, es decir, el arte continuador del ideal estético de todas las épocas, el arte en que se intenta, en proba actitud de aprendizaje, continuar las tradiciones de los Museos. No habrá en aquella exposición más que expositores invitados. Quien escoge, soy yo. Quien instala, hace valer y agrupa, soy yo también. Yo, únicamente quien juzga, quien publica juicio, quien discierne recompensa – si tanto se me quiere honrar, que este mismo juicio lo fuese... En rigor, mi Salón de Otoño se cifra en un magnífico espectáculo interior. Pero también quiero convidar a otros a que lo vean. Por obra y menester de la pluma, llamaré esta contemplación a cuantos lectores del habla española se interesan con pasión, o siquiera curiosidad, en las nuevas manifestaciones del arte. Para el ensayo se nos ha ofrecido una hospitalidad selecta: la *Revista de Occidente*, constituida para ese efecto en logia de la Florencia simbólica y única, cuyos ciudadanos están esparcidos por los ámbitos de las Españas.»

Poco cuesta imaginarse el valor significativo, y a la vez la alegría, de una exposición así. Generosamente, los artistas han acudido a la llamada. La instalación necesaria en este juego platónico ha podido hacerse de prisa, sin los estorbos y fracasos de otras empresas análogas, aunque más sensible y groseramente corpóreas. No ha habido posibilidad de que nos faltara el espacio... Ya se entenderá que lo de «logia» era un símbolo. Preferimos situar imaginariamente nuestra exposición en una serie de salas, muy abrigadas, muy confortables, con dobles primores de recogimiento y de luz, que justifiquen el mismo título, puesto a la entrada, de Salón de Otoño. Queda más arriba indicado cómo, por esta vez, se ha prescindido de monseñores los escultores. También se ha dejado sin lugar, con el criterio un poco comodón, confesémoslo sinceramente, de evitarse quebraderos de cabeza, y acaso, males de ojos, al llamado arte decorativo – *que tanta sangre nos cuesta* –. Digase lo mismo de los dibujos y grabados. De arquitectura y escenografía, ni hablar... ¡Qué horror el recuerdo de los rincones que a esto se destinan en las exposiciones oficiales, y donde el frío y el aburrimiento reinan a medias! En las nueve salas de nuestro Salón, todos los cuadros, puestos en condiciones óptimas inmejorables, han tenido ventajas y honor de *cimaise*. ¡Anticipemos, para colmo, desde la puerta, para tranquilizar al visitante discreto, que en esta exhibición ni se ostentan marcos ni se *rompen moldes*! Todos son cuadros *bien*, que no hacen ninguna mueca al espacio y al tiempo.

E. D'Ors

“O que é a metaphysica?”, Álvaro de Campos, *Athena*, nº2, pgs. 59-62.

Na opinião de Fernando Pessoa, expressa no ensaio *Athena*, a philosophia – isto é, a metaphysica – não é uma sciencia, mas uma arte. Não creio que assim seja. Parece-me que Fernando Pessoa confunde o que a arte é com o que a sciencia não é. Ora o que não é sciencia, nem por isso é necessariamente arte: é simplesmente não-sciencia. Pensa Fernando Pessoa, naturalmente, que como a metaphysica não chega, nem aparentemente pode chegar, a uma conclusão verificavel, não é uma sciencia. Esquece que o que define uma actividade é o seu fim; e o fim da metaphysica é identico ao da sciencia – conhecer factos, e não ao da arte – substituir factos. As sciencias realizam esse fim de conhecer factos – realizam-o umas mais, outras menos – porque os factos que retendem conhecer – são definidos. A metaphysica procura conhecer actos in- ou mal-definidos. Mas, antes de conhecidos, todos os factos são in-definidos e toda a sciencia, em relação a elles, está no estado da metaphysica. Por isso chamarei á metaphysica, não uma arte, mas *uma sciencia virtual*, poisque tende para conhecer e ainda não conhece. Se ficará sempre virtual, se o não ficará; se ha outro «plano» ou vida em que deixe de ser virtual – são cousas que nem eu nem Fernando Pessoa sabemos, porque verdadeiramente não sabemos nada.

Repare Fernando Pessoa que a sociologia é uma sciencia tão virtual como a metaphysica. A que conclusão, escassa que seja, se chegou já em sociologia? Positivamente, a nenhuma. Um congresso de sociologia, occupando-se de ao menos definir essa sciencia, não o conseguiu. A politica moderna é tão complicadamente confusa porque o espirito moderno obriga-nos (talvez sem razão) a buscar uma sciencia para tudo, e, como aqui não temos uma sciencia mas só a preocupação de a ter, cada um toma por absoluta a sociologia relativa, isto é nulla, que inventou ou que, mais ou menos estropiadamente, assimilou de outro que tambem no assum to não sabia nada. Compare Fernando Pessoa as discussões dos escolasticos com, sobretudo, as dos socialistas, communistas e anarchistas modernos. É o mesmo especulativismo de manicomio, resalvando que os escolasticos eram subteis, disciplinados no raciocinio e inoffensivos, e os modernos «avançados» (como a si-propios se chamam, como se houvesse «avanço» onde não ha sciencia) são estupidos, confusos e, dada a pseudo-semi-cultura da epocha, incommodos. Discutir quantos anjos podem convenientemente fixar-se na ponta de uma agua, pode ser improficuo; mas não é menos improficuo – e é com certeza mais engraçado – que discutir qual será ou deve ser o regimen humanitario (e porque não anti-humanitario?) e equitativo (e porque não mais injusto e desigual do que o presente?) em que viverá a humanidade futura (e que sabemos nós, que ignoramos toda e qualquer lei sociologica, que desconhecemos portanto, mesmo sob a acção d'ellas, quaes são as forças naturaes que actualmente nos regem e arrastam e para onde, o que será a humanidade futura, o que quererá – pois pode não querer para si o que qualquer de nós quer para ella –, ou mesmo se haverá humanidade futura, ou um cataclysmo destruidor da terra, e da nossa sociologia ainda incompleta, e dos humanitarismos de byzantinos que não sabem ler?)

Repare ainda Fernando Pessoa no facto – que aliás cita em outra connexão – de que a sciencia tende para ser mat ematica á medida que se aperfeiçôa, para reduzir tudo a formulas «abstractas», precisas, onde é maxima a libertação das «equações pessoaes», isto é, dos erros de observação e coordenação produzidos pela fallibilidade dos sentidos e do entendimento do observador*. Ora «formulas abstractas» é justamente o que a metaphysica procura. E a mathematica, nos seus viveis «superiores», confina com a metaphysica, ou, pelo menos, com ideias metaphysicas. Tudo isto não quer dizer, é certo, que a metaphysica venha a

* Convém que, para prevenção dos leigos, se faça uma observação, embora digressiva, a este respeito. As sciencias, ao approximarem-se do estado «mathematico», tornam-se *mais precisas*; é porém duvidoso que, *por* isso, se tornem *mais certas*. Tanto os puros mathematicos como os leigos em mathematica tendem a attribuir a esta sciencia um character de «certeza» que não é necessariamente exacto. A mathematica é uma linguagem perfeita, mais nada. Ha a considerar a relatividade dos proprios principios mathematicos - não a simples relatividade condicional, conhecida hamuito de todos que sabem que para muita applicação práctica, isto é, verdadeiramente scientifica, da mathematica, é preciso introduzir coefficients de correcção; mas uma relatividade mesmo incondicional, sobejamente demonstrada á; por exemplo e para a geometria, pela existencia de geometrias não-euclideanas, tão «certas» na applicação como a «classica». onven ainda avisar esses mesmos leigos que a expressão «relatividade» é aqui empregada no seu sentido tradicional e logico e não no sentido, aliás infeliz e absurdo, em que se chama «da relatividade» á theoria de Einstein, que e simplesmente uma theoria, primeiro restricta, depois generalizada, do *movimento* relativo.

ser mais que uma sciencia virtual, ou que não venha a ser mais. Quer dizer apenas que ella é effectivamente, não uma arte, mas uma sciencia virtual.

Pasmarão talvez d'estas considerações os que leram o meu *Ultimatum*, no *Portugal Futurista* (1917). Nesse *Ultimatum* lê-se sobre a philosophia uma opinião que parece, salvo que a precedeu, exactamente a mesma que a de Fernando Pessoa. Não é bem assim. A conclusão practica pode realmente ser identica, mas a conclusão theorica, que é a practica para uma theoria, é diferente.

A minha theoria, em resumo, era que (1) se deve substituir a philosophia por philosophias, isto é, mudar de metaphysica como de camisa, substituindo á metaphysica procura da verdade a metaphysica procura da emoção e do interesse; e que (2) se deve substituir a metaphysica pela sciencia.

É facil de ver como esta theoria, tendo na practica quasi os mesmos resultados que o pensamento de Fernando Pessoa, é diferente d'elle. Não rejeito a metaphysica, *rejeito as sciencias virtuaes todas*, isto é, todas as sciencias que não se approximaram ainda do estado, vá, «mathematico»; mas, para não desaproveitar essas sciencias virtuaes, que, porque existem, representam uma necessidade humana, *faço artes d'ellas*, ou, antes, proponho que se faça artes d'ellas – da metaphysica, metaphysicas varias, buscando arranjar systemas do universo coherentes e engraçados, mas sem lhes ligar intenção alguma de verdade, exactamente como em arte se descreve e expõe uma emoção interessante, sem se considerar se corresponde ou não a uma verdade objectiva de qualquer especie.

E por esta mesma razão, por que substituo por artes as sciencias virtuaes no campo subjectivo, para não desamparar o desejo ou ambição humana que as faz existir, e exige, como todos os desejos, uma satisfação embora illusoria, que substituo as sciencias virtuaes pelas sciencias reaes no campo objectivo.

Ponhamos ainda mais a claro a discordancia entre mim e Fernando Pessoa. Para elle a metaphysica é *essencialmente* arte, e a sociologia, de que não falla, é, naturalmente, sciencia. Para mim são, ambas e egualmente, *essencialmente* sciencias, não o sendo porém ainda, nem talvez nunca, mas por uma razão extrinseca e não intrinseca. Proponho pois que se substituam por artes *em quanto* não são effectivamente sciencias, o que pode ser que seja sempre, dando-se então na practica, entre a minha theoria e a de Fernando Pessoa, aquella coincidencia de effeitos que não é rara entre theorias não só diversas, mas absolutamente oppostas.

Esclareço ainda mais... A metaphysica pode ser uma actividade scientifica, mas tambem pode ser uma actividade artistica. Como actividade scientifica, virtual que seja, procura *conhecer*; como actividade artistica, procura *sentir*. O campo da metaphysica é o abstracto e o absoluto. Ora o abstracto e o absoluto podem ser sentidos, e não só pensados, pela simples razão de que tudo pode ser, e é, sentido. O abstracto pode ser considerado, ou sentido, como não-concreto, ou como directamente abstracto, isto é, relativamente ou absolutamenté. A emoção do abstracto como não-concreto – isto é, indefinido – é a base, ou mesmo a essencia, do sentimento *religioso*, incluindo neste sentimento tanto a religiosidade do Além, como a religiosidade laica de uma humanidade futura, porque, desde que se forme uma visão de uma humanidade *definitiva*, ou de um ideal politico *definitivo*, isto é absoluto, sente-se não-concretamente, porque se sente em relação á realidade concreta, mas em opposição ao «fluxo e refluxo eterno», que é a base d'ella. A emoção do abstracto como abstracto – isto é, definido – é a base, ou mesmo a essencia, do sentimento *metaphysico*. O sentimento metaphysico e o religioso são directamente oppostos, o que se vê claramente na infecundidade metaphysica (a falta de grandes originalidades metaphysicas) em epochas como a nossa, em que a especulação social utopica é o phenomeno marcante, e não haveria metaphysica alguma se não houvesse deficiencia da outra parte do espirito religioso, e aquella liberdade de pensamento que estimula toda a especie de especulação; ou como a Edade Media, perdida na adaptação theologica de metaphysicas gregas, e em cuja noite caliginosa só de vez em quando brilha metaphysicamente o astro breve de uma, heresia.

O sentimento religioso é inteiramente irracionalizavel, nem pode haver theologia, ou sociologia utopica, senão por engano ou doença. O sentimento metaphysico é racionalizavel, como todo o sentimento de uma cousa definida, que basta tornar-se *inteiramente* definida para se tornar materia racional, ou scientifica. Proponho eu, simplesmente, que a materia da metaphysica, *em quanto* não está inteiramente definida, e portanto em estado de se pensar, e a metaphysica se tornar sciencia, seja ao menos *sentida*, e a metaphysica seja arte; visto que tudo, bom ou mau, verdadeiro ou falso, tem afinal, porque existe, um direito *vital* a existir.

A minha theoria esthetica e social no *Ultimatum* resume-se nisto na irracionalização das actividades que não são (pelo menos ainda) racionalizaveis. Como a metaphysica é uma sciencia virtual, e a sociologia é outra, proponho a irracionalização de ambas – isto é, a metaphysica tornada arte, o que a irracionaliza porque lhe tira a sua finalidade propria; e a sociologia tornada só a politica, o que a irracionaliza porque a torna practica quando ella é theorica. Não proponho a substituição da metaphysica pela religião e da sociologia pelo utopismo social, porque isso seria, não irracionalizar, mas subracionalizar, essas actividades, dando-lhes, não uma finalidade diversa, mas um grau inferior da sua propria finalidade.

É isto, em resumo, o que defendi no meu *Ultimatum*. E as theories, politica e esthetica, inteiramente originaes e novas, que proponho nessa proclamação, são, por uma razão logica, inteiramente irracionaes, exactamente como a vida.

ALVARO DE CAMPOS

1925:

“Artes de agrado”, Fernando Pessoa, PETCL, pgs. 31-33.

1) Artes de *agrado*

2) Artes de *aperfeiçoamento* [...]

Tornar o útil agradável, eis a base de artes de aperfeiçoar; porque tornar o útil agradável é aperfeiçoar o útil, tornando-o mais útil, fazendo-o servir em si o seu fim directo, que constitui a sua utilidade, plus [?] outro fim, indirecto, que é o de tornar essa utilidade duplamente útil.

A escala é da mais directa agradabilização do útil para a menos directa; da arquitectura, portanto, através da escultura para a pintura.

3) Artes de *influenciar*. São essencialmente as artes de civilização. O seu fim é transmitir civilização, passar de umas gerações para outras o resultado do trabalho psíquico de cada uma. As artes de influenciar são portanto: a) representativas de resultados civilizacionais, e não de tipos psíquicos (...).

O ideal do artista influenciador é alto na proporção em que ele tem consciência do seu mister, na proporção em que tem consciência do seu papel de influenciador de gerações futuras, e da sua missão de quem deve deixar perenemente aumentado o património espiritual da humanidade.

Os poetas antigos tinham esta consciência; a decadência dela entre os modernos, substituída pela ânsia da popularidade imediata, apanágio finalista das artes inferiores, é um dos mais fortes sintomas da nossa degradação moral (espiritual).

Artes de influenciar

a) o fim *representativo*: o artista procura, ao fazer a sua obra, deixar alguma cousa que represente o estado da sua época (?).

b) o fim *valorizador*: [o artista procura deixar] alguma cousa que dê valor à sua pátria (ou à humanidade)..

c) o fim *instrutivo*: [o artista procura deixar] alguma cousa que perenemente mande nas almas.

Uma obra sobrevive em razão de

1) sua *construção*, porque, sendo a construção o sumo resultado da vontade e da inteligência, apoia-se nas duas faculdades cujos princípios são de todas as épocas, que sentem e querem da mesma maneira, embora *sintam* de diferentes modos;

2) a sua profundidade psicológica;

3) carácter abstracto e geral da emoção que emprega. A obra sóbria de emoção tende mais a sobreviver porque a emoção moderada é característica de todas as épocas, porque os de emoção moderada a apreciam naturalmente; e os de emoção irregular têm a sua *média* na emoção moderada. De mais a mais, as emoções excessivas - variam de época para época; são, portanto, o que há de passageiro em cada uma. As emoções moderadas caracterizam todas; isto é, todas as aceitam, embora algumas, por o que têm de transitório, prefiram que se exagere.

A excessiva compaixão pela humanidade, por ex., caracteriza o romantismo. Fora do romantismo, essa emoção não existe. Mas a compaixão nobre pelas dores humanas é um sentimento humano de todas as épocas.

“De Arte”, Juan de la Encina, *Alfar*, 1925, MPPTD, pgs. 331-337.

Que yo sepa, al menos, nunca en Madrid se ha dirigido un grupo de artistas al público en un tono tan digno, tan discreto, tan claro, tan preciso y tan impregnado en doctrina estética como el que emplean en estos momentos los «ibéricos». Se advierte inmediatamente la seriedad del propósito y la plena conciencia y responsabilidad de la obra a realizar. Los Artistas Ibéricos no vienen a escandalizar ni a escarnecer al adversario o disidente. Se limitan simplemente a exponer su programa, sus propósitos, a realizar su obra del mejor modo posible. Esto es todo. En España, donde el energúmeno indígena salta a las primeras de cambio, es ya mucho. Pero veamos el programa.

En primer lugar, declaran los Artistas Ibéricos sus propósitos más inmediatos. «Procuraremos – dicen – divulgar no ya tal o cual tendencia sino toda posible tendencia, preferentemente aquellas que esten de ordinario menos atendidas y que sean indispensables para el cabal entendimiento de algún sector de arte viviente». De modo que no estamos en presencia de una secta o capilla artística más o menos moderna, en la que sólo son admitidos aquellos que comulguen incondicionalmente con un cierto credo definido de antemano. Se reúnen en esta Sociedad, pues, artistas de distinta procedencia y de distinto modo de pensar y realizar. Al primer golpe de vista se advierte esta complejidad en la Exposición inaugurada ayer. Ahora bien; la Sociedad de Artistas Ibéricos tiene, con todo, sus límites bien definidos. De no ser así, sería una Sociedad artística más, de esas que abundan tanto en todas partes. ¿Cuáles son, pues, estos límites? Indirectamente los fijan cuando explican al cronista de «La Voz» las normas generales que han seguido en la organización de su primera Exposición. «Había que reunir – declaran – 500 obras que se hallaran no sólo reunidas, sino también enlazadas por el engarce común de un criterio estético lo más amplio posible, desde luego – amplio hasta el borde mismo de la concesión –; pero sin caer, sin embargo, en claudicaciones ni en contradictorias componendas». Y añaden luego, precisando más: «Cada sala de esta Exposición viene a ser como el eslabón de una cadena que comienza en los oscuros orígenes naturales del instinto estético y acaba donde empiezan las usuales exposiciones de conjunto».

Aquí tocamos el punto más original del propósito de los organizadores. Aparecen armados de métodos y criterios nuevos en lo tocante a la organización de exposiciones artísticas. Nos hallamos en los antipodas de las exposiciones nacionales, va en plena senectud y cayéndose a pedazos. El Estado debiera suprimirlas por costosas, innecesarias y perjudiciales a la cultura estética nacional. Obsérvese que los artistas ibéricos ven el arte no como algo quieto, inmutable, permanente y fijo, que determinó sus formas y sus normas hace ya unos cuantos siglos, sino con energía que constantemente fluye y se transforma, como algo que lleva dentro de sí la ley de la perpetua variación. Por eso atienden con especial cuidado a las formas que consideran más actuales y que acaso lleven consigo los gérmenes de lo porvenir – si es que ya no han producido obras que puedan parecer de carácter duradero –. Y por eso también toman una actitud en cierto modo científica al considerar el fenómeno artístico; y así se les ve afanarse en reunir obras que sean en lo posible productos puros del instinto junto a otras nacidas principalmente de las elaboraciones de la cultura. En un extremo de la escala – verbigracia – presentan una magnífica colección de estampas populares y en otro las pinturas de Echevarría, realizadas con extraordinario saber de colorista. La cita en paralelo pudiera prolongarse.

Véase cómo razonan esta actitud. «Ni el arte ni nada en este mundo – dicen – puede despreciar la ley; pero ni la ley es la receta ni es siempre la sabiduría del docto la que encuentra la ley, sino que a veces la encuentra – en arte especialmente – la limpia mirada, la directa intuición del inocente. De ahí que tan frecuentemente nos sorprenda la maestría insospechada del arte rupestre, del arte primitivo, del arte popular. » De acuerdo, de acuerdo. Así, pues, dividen su Exposición en tres a modo de regiones estéticas: la del instinto, la del equilibrio del instinto y la cultura y la del predominio de la cultura sobre el instinto. Claro está que no. es fácil, y probablemente ni siquiera hacedero del todo, el determinar prácticamente los límites de esas tres zonas; pero como norma y método de organización y clasificación pueden dar en una exposición artística resultados excelentes. No es, pues, el azar o el capricho, como acontece con harta frecuencia, lo que agrupa las obras de la Exposición de Artistas Ibéricos, sino un método estricto, hijo legítimo de los conceptos hoy dominantes en la crítica y la historia del arte. Por lo visto, los Artistas Ibéricos se han enterado de un modo exacto lo que significa y representa hoy la crítica en el arte, ya que se la ve a ésta actuar de un modo viviente en su declaración de propósitos y en su actuación práctica. Ella los guía en el modo de concebir su misión.

En primer lugar, hay que convenir – sea cual fuere el valor y calidad de las obras expuestas – que los ibéricos han sabido despertar en torno suyo encendidísimas discusiones. Este es un hecho para muy tenido en cuenta. La Exposición de los Ibéricos se ha discutido ardentemente; no ha pasado en silencio, sin pena ni gloria, ni ha podido ser bloqueada y menos hundida por aquellos que creen tener en su mano, por transferencia divina, el don de regir los movimientos artísticos de Madrid.

Quiere esto significar, sin duda, que frente a ese poder ha surgido otro que reclama sus derechos, y al que ya no es del todo fácil reducir. Así, pues, en Madrid hay en este momento, no ya éste o el otro artista que trabaja aislada y solitariamente por instaurar y sostener modos artísticos más o menos nuevos y vigentes, sino también un organismo o corporación artística que intenta recoger, canalizar y reforzar la labor particular de cada uno de esos esforzados artistas que se hallan perdidos en la grande y desconcertada balumba del arte actual español.

La Sociedad de Artistas Ibéricos sale fortalecida de su primera prueba y ha contraído grave compromiso para el porvenir. Su primera Exposición ha sido un mero ensayo, una especie de rapidísimo recuento de fuerzas, un a modo de tanteo leve y discreto en el terreno movedizo de las posibilidades. Tiene ante sí, pues, un gran campo abierto, y hay obligación y derecho a exigirle, luego de la prueba dada, que se muestre en lo futuro a la altura de su misión renovadora. Se le ha abierto, con ocasión de su primera aparición en la plaza pública, un crédito moral considerable, y es de esperar que el próximo año hará ampliamente honor a su firma. Teniendo en cuenta que ha organizado en un mes su primer Salón, ahora que tiene por delante un año y mayores posibilidades económicas, no será mucho pensar que en su próxima Exposición nos dará un cuadro relativamente completo de la orientación de las artes en la hora en que vivimos.

Otro hecho que debe señalarse subrayándolo es el tono que ha tenido la serie de conferencias dadas en el Salón de los Artistas Ibéricos. Quien las haya seguido atentamente no necesitará esforzarse mucho para ver en ellas un síntoma más, y de los significativos, del hondo cambio que está sufriendo el ambiente artístico madrileño. Tales conferencias marcan el tono de libertad espiritual y el gusto doctrinario que priva en la flamante Sociedad. Un crítico y pintor polaco muy conocedor de los movimientos artísticos modernos y bien informado de los rumbos actuales de la estética, el Sr. Paszkiewicz, criticó agudamente el sentido abstracto del cubismo y su imposibilidad práctica; Manuel Abril, por el contrario, lo defendió con limpia dialéctica, haciendo patentes una vez más sus cualidades de expositor y comentarista de cuestiones estéticas; Gabriel G. Maroto defendió con ardor el impresionismo, como creador de un grupo de obras egregias y como ejemplo moral a seguir; y, finalmente, un arquitecto y pintor, Roberto F. Balbuena, criticó en una excelente y bien documentada conferencia los movimientos actuales del arte, marcando acaso entre todos los conferenciantes la actitud más *neotradicionalista*; pero no como suele a veces ser uso entre españoles, con desplantes y dicerios, sino con razones bien trabadas, hijas de una doctrina general estética vigente. Con el señor Balbuena puede estarse o no de acuerdo –por mi parte lo estoy, si no en todos, en algunos puntos de su conferencia, que debiera publicarse, como las de los otros conferencistas–; pero, en todo caso, se podría discutir gustosamente con tan culto artista, pues sus puntos de vista invitan el uso y ejercicio de la mente y no de las extremidades.

Se ha criticado el uso y abuso que se está haciendo actualmente de las teorías estéticas. Se dice que abundan las teorías y van faltando las obras maestras. En España, desde luego, esto no es del todo exacto. No es este momento de ver si las obras van faltando; pero sí puede asegurarse que los españoles en ningún momento hemos padecido de exceso de teorías. A veces padecemos de teorías pedestres, es cierto – de ellas usan y abusan con lamentable frecuencia los artistas que se creen menos teóricos –; pero el hecho de que, no bien empezamos a teorizar, esto es, a discurrir un poco sobre materia estética, se empiece ya a protestar de que teorizamos demasiado, es señal bien clara de que no padecemos de sobra de teoría, sino de una cierta fobia casi atávica – la fobia general al ejercicio de la inteligencia pura – hacia el normal desarrollo de la facultad teorizante. Bien venidas sean, pues, las teorías y las discusiones en torno de las mismas, pues a más de poner en movimiento nuestras mentes, contribuirán un poco al enriquecimiento y renovación de nuestro sentido estético. La verdad es que en los últimos doce años ha entrado en España mucha copia de ideas estéticas, principalmente de origen germánica las conferencias del Salón de Artistas Ibéricos han marcado en cierto modo algunos puntos interesantes de curva de nivel.

Ya que hablo de conferencia, quiero señalar, siquiera sea de paso, el atropellamiento con que se han organizado las dadas recientemente en el Museo de Arte Moderno. Se ha esperado a última hora para organizarlas aunque, en general – según me informan –, el tono esas conferencias ha sido discreto – en algunos casos excelente –, se podría tomar a desdén el modo precipitado cómo han sido dispuestas. Bien está que el Estado gaste sus dineros en esta forma; pero es mi opinión – al expresarla no me mueve la más ligera intención molestar a nadie – que debe hacerlo de una manera más eficaz y cuidada. La Junta de Patronato y la Dirección dicho Museo – en los últimos años han ganado grandemente en celo por su misión – están obligadas a mirar menos a la ligera y a no improvisar en esa materia enseñanza pública.

“El Arte en Presente y en Pretérito”, Ortega y Gasset, *Revista de Occidente*, MPPTD, pgs. 337-342.

I

La Exposición de Artistas Ibéricos, si se reitera denodadamente y superando todo desánimo, vuelve año ti año con cierta insistencia astronómica, puede ser de gran importancia para el arte peninsular. La de ahora i parece bastante pobre de talentos y de estilos, prescindiendo de los artistas ya maduros que al núcleo n característico de nuevos pintores han agregado su obra, de antemano conocida. Pero la insuficiencia de e primera cosecha no hace sino probar la necesidad repetir con virtuosa constancia la ostentación de nuevas producciones. Hasta ahora, la pintura heterodoxa ha llevado una existencia privada y escolar. Los artistas se encontraban sin público y aislados frente a la masa enorme de los estilos tradicionales. Ahora, agrupados, pueden cobrar mayor fe en su intento y, a la par, confrontarse unos con otros, espantarse de los propios tópicos y afinar la puntería del propósito individual. De paso, el público podrá ir acomodando su órgano receptor para el «caso» del arte actual y, poco a poco, se irá enterando de la dramática situación en que se hallan las musas.

Poco a poco – de golpe es imposible –. La situación es tan delicada, tan paradójica que sería injusto exigir a las gentes una súbita comprensión de ella. En rigor, habría que definirla mediante una fórmula sobremanera cargante por su paradojismo. Habría que decir, poco más o menos: el arte actual consiste en que no lo hay, y es ineludible partir de esta convicción para crear y gozar hoy del arte auténtico. Esta fórmula, desarrollada, como dicen los matemáticos, se aclara progresivamente y pierde su aspecto insoportable. Casi todas las épocas han podido obtener un estilo adecuado a su sensibilidad, y, por tanto, actual, prolongando en uno u otro sentido el arte del pasado. Tal situación era doblemente favorable. En primer lugar, el arte tradicional proponía inequívocamente a la generación nueva lo que había que hacer. Tal faceta, que en los estilos pretéritos había quedado sin subrayar y sin cumplir, se ofrecía a la explotación de los recién llegados. Trabajar en ella suponía conservar el fondo íntegro del arte tradicional. Se trataba de una evolución, de una modificación a que se sometía el núcleo inalterado de la tradición. Lo nuevo y actual era, por lo menos como aspiración, perfectamente claro, y de paso mantenía vivo el contacto con las formas del pasado. Eran épocas felices en que no sólo había un principio evidente de arte actual, sino que todo el arte del pasado, o grandes porciones de él, gozaban de suficiente actualidad. Así, hace treinta años, había en Manet una plenitud de presente; pero, a la vez, Manet repristinaba a Velázquez, le proporcionaba cierto aire contemporáneo.

Ahora la situación es opuesta. Si alguien, después de recorrer las salas de la Exposición de Artistas Ibéricos, dijese: «Esto no es nada. Aquí no hay un arte», yo no temería responder: «Tiene usted razón. Esto es poco más que nada. Esto no es todavía un arte. Pero, ¿quiere usted decirme qué cosa mejor cabe intentar? Si usted tuviese veinticinco años y una docena de pinceles en la mano, ¿qué haría?». Si el interlocutor fuera discreto no podría contestar más que en una de estas dos formas: o proponer la imitación de algún estilo antiguo – lo que implica reconocer la inexistencia de un posible estilo actual –, o presentar concretamente un cuadro, un solo cuadro, que siendo heredero de la tradición insinúe un nuevo tema pictórico, señale algún rincón aún intacto en la topografía del arte usado. Mientras esto último no acontezca será invulnerable la posición de quienes piensan que la tradición artística ha llegado a consumir todas sus posibilidades y es preciso buscar otra forma de arte. Esta exploración es la tarea de los artistas jóvenes. No tienen un arte; sólo so n intento hacia el. Por eso decía antes que e arte mejor de presente consiste en no haberlo, pues lo que hoy pretende ser plena y lograda obra de arte suele ser, en verdad, lo más antiartístico que cabe: la repetición del pasado.

Habrà gente dispuesta a reconocer que no existe un arte propiamente contemporáneo; pero añadirá que ahí tenemos el arte del pasado donde podemos satisfacer nuestros apetitos estéticos. Yo no sabría, sin inquietudes, acogerme a esta opinión. No creo que pueda haber un arte del pasado cuando falta otro del presente, ligado a aquél por un nexo positivo. Lo que en otras épocas mantuvo vivo el gusto por la pintura antigua fue precisamente el estilo nuevo, que, derivado de ella, le daba un nuevo sentido, como en el caso

Manet-Velázquez. Es decir: que el arte del pasado es arte, en el pleno sentido del vocablo, en la medida que aún es presente, que aún fecunda e innova. Cuando se convierte efectivamente en mero pasado pierde su eficacia estrictamente estética y nos sugiere emociones de sustancia arqueológica. Sin duda, son éstas motivo de grandes fruiciones; pero no puede confundirse ni sustituir al propio placer estético. El arte del pasado no «es» arte; «fue» arte. De onde resulta que la ausencia de entusiasmo por la pintura tradicional, característica hoy de los jóvenes, no proviene de caprichoso desdén. Por no haber hoy un arte heredero de la tradición, no sale de las venas del presente, sangre que vivifique el pasado, trayéndolo a nosotros. Queda éste, pues, reducido a sí mismo, exangüe, muerto, sido. Velázquez es una maravilla arqueológica. Dudo mucho que quien sepa analizar sus propios estados espirituales y no confunda unas cosas con otras deje de advertir la diferencia entre su entusiasmo – tan justificado – por Velázquez y el entusiasmo rigurosamente estético. Cleopatra es una figura atractiva, seductora, que emerge de la más vaga lotananza; pero, ¿quién confundirá su «amor» a Cleopatra con el que acaso siente por cualquier mujer de hoy? Nuestra relación con el pasado se parece mucho a la que tenemos con el presente, sólo que es espectral; por tanto, nada en ella es efectivo: ni el amor, ni el odio, ni el placer, ni el dolor.

Comprendo muy bien que al gran público no le interese la obra de los pintores nuevos, y esta Exposición no debe dirigirse a él, sino exclusivamente a las personas para quienes el arte es un problema vivo y no una solución, un deporte esencial y no un pasivo regodeo. Sólo ellas pueden interesarse por lo que es, más bien que arte, un movimiento hacia él, un rudo entrenamiento, un afán de laboratorio, un ensayo de taller. Ni creo que los artistas de hoy crean que su obra es otra cosa. Si alguien piensa que el cubismo es para nuestra época lo que fueron para la suya el impresionismo, Velázquez, Rembrandt, el Renacimiento, etc., comete, a mi juicio, un grave error. El cubismo es sólo un ensayo de posibilidades pictóricas que hace una época desprovista de un arte plenario. Por eso es tan característico del tiempo, que se produzcan más teorías y programas que obras.

Sólo que hacer eso – teorías, programas y esperpentos cubistas o de otra índole – es hacer lo más que hoy cabe hacer. Y de todas las actitudes que es dado tomar, la más profunda nos recomienda docilidad a la orden del tiempo. Lo otro, creer que el hombre puede hacer lo que guste en toda sazón, es lo que me parece frívolo y gran síntoma de puerilidad. Los chicos creen que pueden elegir entre posibilidades infinitas: presumen, sobre todo, que pueden elegir lo mejor y sueñan que son sultanes, obispos, emperadores. Así, no faltan hoy seres pueriles que «quieren ser clásicos», nada menos. Con lo cual yo no sé bien si se quiere decir que desean imitar algún estilo antiguo, y eso me parecería demasiado poco, o lo que es más probable, ser clásicos para la posteridad, y eso me parecería demasiado mucho. «Querer» ser clásico es algo así como partir para la guerra de los Treinta Años.

Unas y otras son posturas que toman los aficionados a tomar posturas, y sólo llevan a la incomodidad, porque los hechos no se sujetan a ellas. Dificulto que logre hacer cómoda su posición quien no comience por reconocer en todo su dramatismo la situación actual, que consiste en no existir un arte contemporáneo y haberse hecho histórico el gran arte del pasado.

Después de todo, lo mismo que acontece en política.

Las instituciones tradicionales han perdido vigencia y no suscitan respeto y entusiasmo, sin que, por otra parte, se dibuje ideal alguno de otras posibles que muevan a arrumbar las supervivientes.

Esto es, acaso, lamentable, penoso, entristecedor – todo lo que se quiera; pero tiene una ventaja: que es la realidad. Y ello – definir lo que es – constituye la única misión exigible al escritor. Las demás sólo son laudables e implican que se ha cumplido la primaria.

Pero se dirá que el pasado artístico no pasa, que el arte es eterno... Sí, eso se dirá; pero...

José Ortega y Gasset, 1925

“Estética”, Fernando Pessoa, PETCL, pgs. 124-127.

Um grande artista (literário) nota-se aplicando-lhe a seguinte pergunta crítica: tem paixão ou imaginação ou pensamento? Por ex. os «*Lusíadas*» de Camões têm paixão (o patriotismo), imaginação (o Adamastor, a Ilha dos Amoxes), mas não falhos de pensamento. Os sonetos de Antero têm sempre pensamento, às vezes imaginação, paixão nunca (Júlio Dantas nada: não é um grande poeta).

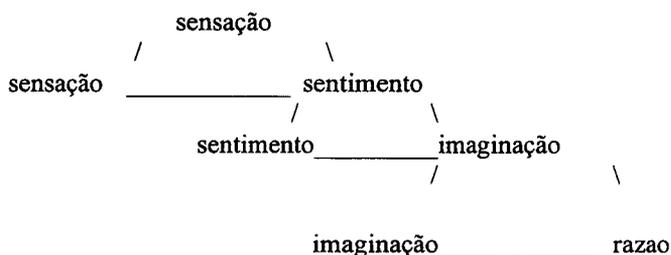
O arquitecto, o pintor, o escultor não podem mostrar pensamento, nem o pode o compositor musical. Mas os três primeiros podem mostrar imaginação (conquanto não emoção); o segundo emoção, conquanto não imaginação. Vemos assim nitidamente as diferenças entre as artes.

O pintor, se quiser dar uma aproximação do pensamento, só pode fazer uma cousa: simbolizar; o escultor menos, o arquitecto nada. O músico nunca pode nem dar nem indicar pensamento. É evidente a razão: a música dá a emoção, as artes da vista a imaginação; ora a emoção não está ligada à razão, mas a imaginação aproxima-se, sendo de perto uma *combinação* de emoção e razão, tendo o carácter não-rígido da emoção (a *mildness*), e a frieza da razão. A música é das artes todas a mais intuitiva, a mais instintiva, aquela em que crianças se tornam notáveis; é que da emoção depende e não da imaginação nem do pensamento, quer dizer, a segunda, mais do que a primeira, indesevolvida nas crianças.

Estas considerações tocaram no símbolo. Ajudam-nos; a compreendê-lo. O símbolo é o modo de pensar dos imaginativos (nos que são inintelectuais, habitual; nos que são intelectuais, voluntário, se assim se pode dizer).

Primeiramente, primitivamente, o homem, em quem ainda se não tinha diferenciado imaginação e razão, *pensou por símbolos, por imagens, por metáforas*.

A imaginação nasce primitivamente da emoção, e da imaginação nasce depois a razão, como irmã. Mas – não *sendo criadas* – cada qual está já contida na anterior. Temos assim que a evolução mental humana é do seguinte modo:



1º a *repetição* das sensações forma a memória

A sensação, persistindo, vai deixando alguma cousa que *pela memória* se vai tornando *permanente*. Esta permanência da sensação é o *sentimento*. Mas, a par disto o mesmo processo deu-se quanto à inteligência: a memória ideativa (a outra é a afectiva, mas está combinando-se) também se constituiu pela repetição das representações; como se forma, quanto à parte afectiva da psique, o sentimento, forma-se, quanto à parte intelectual, a *noção*, uma ideia das cousas. A mesma permanência que forma, sentimentalmente, o sentimento, forma intelectualmente a noção. Forma [?] [...] do *impulso*, repetido – o *desejo*. Temos assim o segundo grau da evolução mental. Noção – sentimento – desejo. O 1º era aquele em que estavam estes 3 elementos virtuais na vida – *sensação-impulso* que eram uma unidade mais homogénea. Mas os outros 3 não tinham *uma unidade*; é preciso não o esquecer. Mais heterogénea, porém, esta unidade começa nos seus 3 elementos a influenciar-se mutuamente, ajudando a desenvolver o que cada um em si tem.

Mas os sentimentos e os desejos completem o ente, quando os sente, a associar-lhes noções que a *memória* afixara a certos sentimentos e desejos, qua associações no passado. Nasce assim a *imaginação*. Paralelamente, a influência dos desejos e das noções ou ideias nos sentimentos fazem com que estes, ao ser recordados e incitados por meio de imagens e lembranças, formem uma nova cousa: a *emoção* (da qual o exemplo é o *medo*). E com respeito ao desejo o mesmo acontece, sendo o resultado a *paixão*. (Paixão, emoção e imaginação são três partes de um todo; p. ex: *no medo*, há imane a imaginação representativa do perigo, a emoção do medo e a *paixão* do temor levando à acção de fugir – o que se concebe, o que se sente e o que se é impellido). É este o 4.º grau da evolução mental.

À medida porém que no cérebro nascem representações imaginativas (i. é, impulsos de [...] imediata) o ente associa-os como sensações: temos o *pensamento*. Pensamento ainda não distante da imaginação.

Todas estas faculdades são, não nos devemos esquecer, desenvolvimentos de uma só: a consciência. Essa consciência entra através de todas essas manifestações.

Estas faculdades formam camadas.

Por ex., a imaginação artística não é a do período da imaginação, mas sim *essa* (já radicada) + o pensamento abstracção.

1) A 1ª arte (já das aves) é a música. 2) A memória não é um fenómeno inteligente; é um fenómeno da consciência.

“Introdução à Estética”, Fernando Pessoa, PETCL, pgs. 7-12.

Exigir de sensibilidades como as nossas, sobre que pesam, por herança, tantos séculos de tantas cousas, que sintam e portanto se exprimam com a limpidez, e a inocência de sentidos, de Safo ou de Anacreonte, nem é legítimo, nem razoável. Não é no conteúdo da sensibilidade que está a arte, ou a falta dela: é no uso que se faz desse conteúdo.

Distinguiremos na arte, como em tudo, um elemento material, e um formal. A matéria da arte, dá-a a sensibilidade, a forma, dirige-a a inteligência. E na forma há, ainda, duas partes a considerar: a forma concreta ou material, que se prende com a matéria mesma da obra, e a forma abstracta ou imaterial, que se prende só com a inteligência e depende de suas leis imutáveis.

Três são as leis da forma abstracta, e, como são da forma abstracta, aplicam-se - a todas as artes e a todas as formas de cada arte. Abdicar delas é abdicar da mesma arte. Podemos eleger quebrar tais leis; não podemos, porém, elegendo-o, presumir que fazemos arte, pois a arte consiste, mais que em qualquer outra cousa, na obediência a essas leis. As três leis da forma abstracta são: a unidade; a universalidade ou objectividade; e (...).

Por *unidade* se entende que a obra de arte há-de *produzir* uma impressão total definida, e que cada seu elemento deve contribuir para a produção dessa impressão; não havendo nela nem elemento que não sirva para esse fim, nem falta de elemento que possa servir para esse fim. É uma falha artística, por exemplo, a introdução em um poema de um trecho, por belo que seja, que não tenha relação necessária com o conjunto do poema, como o é, mais palpavelmente, a introdução em um drama de uma cena em que, por grande que seja a força ou a graça própria, a acção pára ou não progride, ou, o que é pior, se atrasa.

Por *universalidade, ou objectividade*, se entende que a obra de arte há-de ser imediatamente compreensível a quem tenha o nível mental necessário para poder compreendê-la. Quanto mais altamente intelectual for uma obra de arte, maior será, em princípio, a sua universalidade, pois que a inteligência abstracta é a mesma em todos os tempos e em todos os lugares - dada a espécie humana no nível de tê-la -, enquanto a sensibilidade varia de tempo para tempo e de lugar para lugar.

Cumpramos esclarecer este ponto. A obra de arte procede de uma impressão ou emoção do artista que a constrói, impressão ou emoção que, como tal, é própria e intransmissível. Se o valor dessa emoção, para quem a sente, é o ser própria, deve gozar-se simplesmente, e não exprimir-se. Se o valor dela, porém, é mais alguma cousa, (...).

Todos nós sentimos a dor e o delírio do Rei Lear de Shakespeare; esse delírio, contudo, é, diagnosticavelmente, o da demência senil, de que não podemos ter experiência, pois quem cai em demência senil nem pode perceber Shakespeare, nem qualquer outra cousa. Porque é, então, que, sendo esse delírio tão caracterizadamente o do demente senil, o sentimos tanto nós, que não temos conhecimento, desse delírio? Porque Shakespeare pôs nesse delírio só aquela parte que nele é humano, e afastou a que nele seria, ou particular do indivíduo Lear, ou especial do demente senil. Todo o processo mórbido envolve essencialmente ou um excesso, ou um abatimento, de função; ou uma hipertrofia, ou uma atrofia, de órgão. O desvio, que constitui a doença, está na distância a que fica o excesso, ou o abatimento, do nível da função normal; na dessemelhança que se estabelece entre o órgão hipertrofiado, ou atrofiado, e o órgão são. Assim a doença é, ao mesmo tempo, e no mesmo acto, um excesso ou abatimento do normal, e um desvio (ou diferença) desse normal. Se, apresentando um caso de doença mental, o apresentarmos pelo lado em que é excesso ou abatimento da função normal, com isso mesmo o apresentamos como ligação a essa função, e compreensível para quem a tenha; se, porém, o apresentarmos pelo lado em que é desvio ou diferença, com, isso mesmo o apresentamos como desligado ou separado dessa função, e incompreensível, portanto, a quem não esteja no mesmo caso mórbido, o que será pouca gente, senão pouquíssima. As duas maneiras são comparáveis à maneira racional, e à dogmática ou aforística, de apresentar uma conclusão: o raciocinador leva o ouvinte ou lente até à conclusão por um processo gradual, e ainda que a conclusão seja estranha ou paradoxal, torna-se em certo modo aceitável por se tornar compreensível como se chegou até ela; o dogmático põe a conclusão sem explicar como chegou a ela, e sucede, como se não vê relação entre o ponto de partida e o de chegada,

que só quem tenha feito o raciocínio necessário, ou quem aceite a conclusão sem raciocínio, pode convir nessa conclusão.

Tudo que se passa numa mente humana de algum modo análogo se passou já em toda outra mente humana. O que compete, pois, ao artista que quer exprimir determinado sentimento, por ex., é extrair desse sentimento aquilo que: ele tenha de comum com os sentimentos análogos dos outros homens, e não o que tenha de pessoal, de particular, de diferente desses sentimentos.

A obra de arte, ou qualquer seu elemento, deve produzir uma impressão, e uma só; deve ter um sentido, e só um; seja sugestivo o processo, ou explícito. Isto se vê claramente no emprego do epíteto em literatura. Muito se tem bradado contra o emprego de adjectivos estranhos, ou juntos a substantivos com os quais não parecem poder ligar-se. Não há, porém, adjectivos estranhos, nem é possível construir uma frase a que se não possa atribuir um sentido qualquer. O que é necessário é que esse «sentido qualquer» seja só um, e não possivelmente um de vários. Ésquilo, numa frase célebre, refere-se ao «riso inúmero das ondas»; o epíteto é daqueles a que é uso chamar ousados, pois que tudo é ousado para quem a nada se atreve. Toda a gente, porém, compreende a frase, nem lhe é atribuível mais que um sentido. Há, porém, uma poetisa francesa que deu a um seu livro o título, mimado desta frase, de «*O Coração inúmero*», frase esta que pode ter vários sentidos, porém que não é certo que tenha, este ou aquele. A «ousadia» do epíteto é igual no grego e na francesa; uma, porém, é a ousadia da inteligência, a outra a do capricho.

Pode ser, no caso de um epíteto desta última ordem, que a sensibilidade de várias pessoas convenha na mesma interpretação, e, ainda, que essa interpretação seja - o que também poderia não acontecer - aquela mesma que lhe o autor deu. Como, porém, a sensibilidade é passageira e local, local e passageira é também a interpretação que dela procede.

Estas considerações têm que ser interpretadas em relação às diversas artes, diversamente para cada uma, conforme sua matéria e fim. Aquele trecho musical cuja frescura e alegria me dá a mim a impressão de madrugada, pode dar a outro a impressão de primavera. Como, porém, não é função da música definir as cousas, senão a emoção que geram, o trecho produziu, em verdade, a mesma impressão em mim e no outro, pois ambos sentimos nele frescura e alegria; o lembrar-me essa frescura a madrugada, e a outro a primavera, e apenas a tradução pessoal que cada um de nós faz da sensação que recebeu, pois a sensação abstracta de alegria e de frescura é comum à madrugada e à primavera. A um terceiro esse mesmo trecho poderia evocar, por exemplo, certa cena de amor, ou certa paisagem, sem que em alguma cousa saísse do seu fim próprio, logo que a essa cena de amor e a essa paisagem estejam nele ligadas as ideias de frescura e alegria. Do mesmo modo a frase de Ésquilo «riso inúmero das ondas» não é diversa em mim e num veneziano por em mim evocar o Atlântico e nele o Adriático.

“La deshumanización del Arte”, Ortega y Gasset, MPPTD, pgs. 409-412. *

La fecundidad de una sociología del arte me fue revelada inesperadamente cuando, hace unos años, me ocurrió un día escribir algo sobre la nueva época musical que empieza con Debussy. Yo me proponía definir con la mayor claridad posible la diferencia de estilo entre la nueva música y la tradicional. El problema era rigurosamente estético, y, sin embargo, me encontré con que el camino más corto hacia él partía de un fenómeno sociológico: la impopularidad de la nueva música.

Hoy quisiera hablar más en general y referirme a todas las artes que aún tienen en Europa algún vigor; por tanto, junto a la música nueva, la nueva pintura, la nueva poesía, el nuevo teatro. Es, en verdad, sorprendente y misteriosa la compacta solidaridad consigo mismo que cada época histórica mantiene en todas sus manifestaciones. Una inspiración idéntica, un mismo estilo biológico pulsa en las artes más diversas. Sin darse de ello cuenta, el músico joven aspira a realizar con sonidos exactamente los mismos valores estéticos que el pintor, el poeta y el dramaturgo, sus contemporáneos. Y esta identidad de sentido artístico había de rendir, por fuerza, idéntica consecuencia sociológica. En efecto, a la impopularidad de la nueva música responde una impopularidad de igual cariz en las demás musas. Todo el arte joven es impopular, y no por caso y accidente, sino en virtud de su destino esencial.

Se dirá que todo estilo recién llegado sufre una etapa de lazareto y se recordará la batalla de *Hernani* y los demás combates acaecidos en el advenimiento del romanticismo. Sin embargo, la impopularidad del arte nuevo es de muy distinta fisonomía. Conviene distinguir entre lo que no es popular y lo que es

impopular. El estilo que innova tarda algún tiempo en conquistar la popularidad; no es popular, pero tampoco impopular. El ejemplo de la irrupción romántica que suele aducirse fue, como fenómeno sociológico, perfectamente inverso del que ahora ofrece el arte. El romanticismo conquistó muy pronto al «pueblo», para el cual el viejo arte clásico no había sido nunca cosa entrañable. El enemigo con quien el romanticismo tuvo que pelear fue precisamente una minoría selecta que se había quedado anquilosada en las formas arcaicas del «antiguo régimen» poético. Las obras románticas son las primeras – desde la invención de la imprenta – que han gozado de grandes tiradas. El romanticismo ha sido por excelencia el estilo popular. Primogénito de la democracia, fue tratado con el mayor mimo por la masa.

En cambio, el arte nuevo tiene a la masa en contra suya y la tendrá siempre. Es impopular por esencia; más aún, es antipopular. Una obra cualquiera por él engendrada produce en el público automáticamente un curioso efecto sociológico. Lo divide en dos porciones: una, mínima, formada por reducido número de personas que le son favorables; otra, mayoritaria, innumerable, que le es hostil. (Dejemos a un lado la fauna equívoca de los snobs.) Actúa, pues, la obra de arte como un poder social que crea dos grupos antagónicos, que separa y selecciona en el montón informe de la muchedumbre dos castas diferentes de hombres.

¿Cuál es el principio diferenciador de estas dos castas? Toda obra de arte suscita divergencias: a unos les gusta, a otros no; a unos les gusta menos, a otros más. Esta disociación no tiene carácter orgánico, no obedece a un principio. El azar de nuestra índole individual nos colocará entre los unos y entre los otros. Pero en el caso del arte nuevo la disyunción se produce en un plano más profundo que aquel en que se mueven las variedades del gusto individual. No se trata de que a la mayoría del público no le guste la obra joven y a la minoría sí. Lo que sucede es que la mayoría, la masa, no la entiende.

Las viejas coletas que asistían a la representación de Hernani entendían muy bien el drama de Víctor Hugo y precisamente porque le entendían no les gustaba. Fieles a determinada sensibilidad estética, sentían repugnancia por los nuevos valores artísticos que el romántico les proponía.

A mi juicio, lo característico del arte nuevo, «desde el punto de vista sociológico», es que divide al público en estas dos clases de hombres: los que lo entienden y los que no lo entienden. Esto implica que los unos poseen un órgano de comprensión negado, por tanto, a los otros, que son dos variedades distintas de la especie humana. El arte nuevo, por lo visto, no es para todo el mundo, como el romántico, sino que va desde luego dirigido a una minoría especialmente dotada. De aquí la irritación que despierta en la masa. Cuando a uno no le gusta una obra de arte, pero la ha comprendido, se siente superior a ella y no ha lugar a la irritación. Mas cuando el disgusto que la obra causa nace de que no se la ha entendido, queda el hombre como humillado, con una oscura conciencia de inferioridad que necesita compensar mediante la indignada afirmación de sí mismo frente a la obra. El arte joven, con solo presentarse, obliga al buen burgués a sentirse tal y como es: buen burgués, ente incapaz de sacramentos artísticos, ciego y sordo a toda belleza pura. Ahora bien, esto no puede hacerse impunemente después de cien años de largo omnímodo a la masa y apoteosis del «pueblo». Habituada a predominar en todo, la masa se siente ofendida en sus «derechos de hombre» por el arte nuevo, que es un arte de privilegio, de nobleza de nervios, de aristocracia instintiva. Dondequiera que las jóvenes musas se presentan la masa las cocea.

Durante siglo y medio el «pueblo», la masa, ha pretendido ser toda la sociedad. La música de Strawinsky o el drama de Pirandello tienen la eficacia sociológica de obligarle a reconocerse como lo que es, como «solo pueblo», mero ingrediente, entre otros, de la estructura social, inerte materia del proceso histórico, factor secundario del cosmos espiritual. Por otra parte, el arte joven contribuye también a que los «mejores» se conozcan y reconozcan entre el gris de la muchedumbre y aprendan su misión, que consiste en ser pocos y tener que combatir contra los muchos. Se acerca el tiempo en que la sociedad, desde la política al arte, volverá a organizarse, según es debido, en dos órdenes o rangos: el de los hombres egregios y el de los hombres vulgares. Todo el malestar de Europa vendrá a desembocar y curarse en esta nueva y salvadora escisión. La unidad indiferenciada, caótica, informe, sin arquitectura anatómica, sin disciplina regente en que se ha vivido por espacio de ciento cincuenta años no puede continuar. Bajo toda la vida contemporánea late una injusticia profunda e irritante: el falso supuesto de la igualdad real entre los hombres. Cada paso que damos entre ellos nos muestra tan evidentemente lo contrario que cada paso es un tropezón doloroso.

Si la cuestión se plantea en política, las pasiones suscitadas son tales que acaso no es aún buena hora para hacerse entender. Afortunadamente, la solidaridad del espíritu histórico a que antes aludía permite subrayar con toda claridad, serenamente, en el arte germinal de nuestra época los mismos síntomas y anuncios de reforma moral que en la política se presentan oscurecidos por las bajas pasiones.

Decía el evangelista: *Nolite fieri sicut equus et mulus quibus non est intellectus*. Na seáis como el caballo y el mulo, que carecen de entendimiento. La masa cocea y no entiende. Intentemos nosotros hacer lo inverso. Extraigamos del arte joven su principio esencial y entonces veremos en qué profundo sentido es impopular.

* De *La deshumanización del arte*, Madrid, 1925 (fragmento).

“Neodadaísmo e Superrealismo”, G. de Torre, *Plural*, MPPTD, pgs. 276-281 *

Por otra parte, la reaparición del vocablo «superrealismo» ha sido como un clarinazo de batalla entre promociones y banderías próximas y rivales; así vemos con cuán épico ardor se disputan su legitimidad otros grupos de jóvenes frente al de Breton. Señalemos, principalmente, los de Ivan Goll, Pierre Morhange, Paul Dermée, en sus respectivas revistas *Surréalisme Philosophies* y *Le mouvement accéléré*. En esta última se mezclan las firmas de algunos primitivos dadas como Picabia, Ribemont-Dessaignes y Céline, Arnauld, con la de Pierre Albert-Birot, utilizador también, en ocasiones, de la divisa hoy tan discutida. Teóricamente sus argumentos son de escasa fuerza. Goll se limita a señalar todos los precedentes – que por nuestra parte ya hemos ennumerado –, dirigiéndose a Breton, para disipar su afán exclusivista, tarea en la que emplea términos más violentos Dermée. Mas ninguno de ambos, aunque la razón en principio les asista, intentan constituir una teoría orgánica y personal del superrealismo para oponerla a las sistematizaciones de A. Breton. Ya que Ivan Goll se limita únicamente a definir su superrealismo de un modo vago y genérico – «la transposición de la realidad en un plano artístico» - y a alzarse contra la sumisión del autor de *Les pas perdus* a Freud, acusándole de confundir el arte y la psiquiatría.

Terminados estos preámbulos exteriores, penetremos en la mansión propia del superrealismo: vengamos al concepto de este «ismo» tal como lo define André Breton: «Automatismo psíquico puro, en virtud del cual uno se propone expresar el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento con ausencia de todo control ejercido por la razón y al margen de toda preocupación estética y moral». «El superrealismo – agrega – reposa sobre la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociaciones desdeñadas hasta la fecha, en la omnipotencia del sueño y en el juego desinteresado del pensamiento.»

Antes de llegar a tales asertos dicho teorizante comienza, en las primeras páginas de su Manifiesto, por exaltar los «derechos de la imaginación», queriendo libertarla de la esclavitud de la razón e incluso llegando a hacer la apología de su más alta libertad: la locura. Breton continúa su ruta afrontando el proceso de la actitud realista, que «inspirada por el positivismo, desde Santo Tomás a Anatole France», le parece opuesta a «todo impulso intelectual y moral por hallarse formada de mediocridad, de odio y de gris suficiencia». Después, a la zaga de Freud, penetra en el recinto de los sueños, no para efectuar psicoanálisis, sino queriendo localizar exclusivamente en lo subconsciente el manantial de la poesía pura. «Yo creo – afirma – en la resolución futura de esos dos estados, en el sueño y la realidad en una especie de realidad absoluta, de *suprarrealidad*, si así puede decirse. »

Muestra de ese predicado espontaneísmo absoluto del pensamiento son *Les champs magnétiques* que Breton escribió en colaboración con Ph. Soupault en 1919, cuando ya presentía, por tanto, el superrealismo, pero aún no había llegado a elaborar su doctrina orgánica. Esa obra fué redactada, según nos ha confesado después, abdicando voluntariamente de la conciencia, sin ningún plan preconcebido y haciendo abstracción del mundo exterior: dejándose llevar solamente por el azar de las palabras y de los caprichos concatenadores de sus impulsos subconscientes. Tal estado tiene, en efecto, gran analogía con el mundo de los sueños y determina cierta restricción del albedrío crítico -aunque no su completa eliminación, pues, contra lo que cree Breton, Freud nos ha revelado la posición eternamente fiscalizadora del Preconsciente; y de ahí el papel de la Censura, de las «represiones» ejercidas de un modo constante sobre las tendencias desbordadas de la «libido».

* Fragmento.

Esta disposición espiritualmente sonámbula ante la realidad; este papel enorme otorgado a lo subconsciente, nos explica la gran devoción de Breton y de los superrealistas a los sueños, y el hecho de que gran número de páginas de su libro *Clair de terre* sean solamente relatos de sueños tomados taquígraficamente. ¿Será el sueño, la actividad onírica, al margen de la intelección lógica y del control crítico la más pura fuente de sugerencias poéticas, como llega a deducir Breton? Quizá; mas sus consecuencias le llevan a terrenos falsos: al tobogán del espiritismo, a la falsa creencia de que la facultad mediúmnica de ciertos poetas – Crevel, Desnos – vale tanto como la facultad poética, incurriendo así en las supercherías del espiritismo, del que nos ha narrado su desencanto final en el capítulo «entrada de los médiums» de *Los pasos perdidos*.

El superrealismo – por encima de los juegos de palabras en que algunos se entretienen, buscando meros contrastes acústicos que, contra su creencia, no tienen el menor valor lírico – en su expresión más seria, implica, como he insinuado, el abandono absoluto del poeta a un estado de inspiración casi religiosa. Y al hacer volar todos los puentes entre el espíritu del poeta y la *bouche d'ombre* – como dijo Hugo – dispensadora de poesía, aspira a una máxima, lúcida e inconsciente pureza poética. Pero lógicamente – aunque acudir para las objeciones a la invocación de la Lógica es obvio en este caso- el hecho de cortar las amarras no sólo con la realidad, sino hasta con el puerto de la intelección normal, y de romper todo contacto con la mente del lector, hace que queden suprimidas todas las escasas posibilidades inteligibles que ofrecía esta modalidad poética, ya difícil de suyo. Tal ruptura, probablemente, no importará gran cosa a los poetas superrealistas, ya que Breton y sus amigos gustan de repetir frecuentemente la frase de Lautréamont: *Il n'y pas rien d'incompréhensible*, y aun esta otra de Paul Valéry: *L'esprit humain me semble ainsi fait qu'il ne peut-être incoherent. pour lui meme*.

Otras objeciones suscita en nosotros el superrealismo. Cierto que puede ser interesante despertar en nuestro interior esas oscuras fuerzas del subconsciente, generadoras de poesía. Mas de ahí a convertir la posibilidad en un filón único, desdeñando los demás, del sincero impulso subconsciente – surgido con espontaneidad – a su aborto reglamentario y a su exploración sistemática y obcecada, va mucha diferencia. Por ello, «el superrealismo puro es imposible» ha dicho Maurice Martin du Gard a Breton. Y, a nuestro juicio, amanerado y estéril. El verdadero superrealismo será el involuntario: el del artista que consigue la transfiguración de elementos reales y cotidianos, elevándolos a un plano distinto y a una atmósfera de pura realidad poética: así Jean Giraudoux. En cualquiera de sus novelas, desde *Provinciales* a *Juliette au pays des hommes*, hay acaso más bellezas superrealistas que en todas las páginas de la revista que llenan los epígonos post-dadá. Lo que sólo puede tener belleza y justificación ofrecido en las mismas condiciones de libertad en que se produce, al convertirse en sistema, elevarse a dogma y jerarquizarse en preceptos de escuela, se convierte en algo automático y pueril, en una receta que se puede aprender de una vez para siempre y queda al alcance de todas plumas, como ha hecho notar Soupault muy sensatamente.

Sin embargo, aun marcada nuestra marginal disidencia, no adoptemos un gesto hostil hacia esa fórmula de generosas exploraciones superrealistas que hoy se inician. Reconozcamos, con todo, que éste es un arte maravillosamente gratuito – gratuidad aún mayor que la que Gide reconoce en Proust –, sin causa ni finalidad alguna, tan oscuro como fervoroso y que viene a engrosar esa legión de apasionadas tentativas hacia la conquista de la recreación poética. Así Louis Aragon en un inciso de esa curiosa excursión peripatética –que fluctúa entre dos riberas: la metafísica y la obscenidad –, en *Le Paysan de Paris* escribe: «El vicio llamado *Surréalisme* es el empleo regular y pasional del estupefaciente imagen, o, más bien, la provocación sin albedrío de la imagen por ella misma y por todo lo que lleva al dominio de la representación: perturbaciones imprevisibles y metamorfosis. Ya que toda imagen, a cada embate, conduce a una revisión de todo el Universo». Y, más adelante, Aragón al reconocer en tono jocosamente apocalíptico que «el principio de utilidad será ajeno a todos los que practiquen este vicio superior», al hacer la apología indirecta de la gratuidad que entraña el superrealismo, descubre el otro vicio, el del «malthusianismo» o negación a engendrar en que caerán sus adeptos. Por consiguiente, los primeros postulados dadaístas que sostenían implícitamente una violenta negación de la «obra», subsisten íntegros; y el decantado propósito «deshumanizador» del arte nuevo si no es rigurosamente exacto en otros puntos, adquiere su más absoluta consagración en este renovado gesto juvenil de lanzar los gérmenes al aire para evitar la fecundación de seres u obras humanas y viables.

Guillermo De Torre

“Nominalismo Supra-realista”, José Bergamín, *Alfar*, MPPTD, pgs. 282-284.

Louis Aragón, supra-realista, que acaba de pasar ante nosotros meteóricamente y de frac – sin darnos tiempo para decidir cuál de estos fenómenos atmosféricos: el supra-realismo o el frac, era el más significativo, en su caso – deja tras sí, como una interrogación, su afirmación misma, síntesis de su propaganda: la simulación del pensamiento es el pensamiento.

El experimento supra-realista – o intra-realista – no se refiere únicamente a una exploración del fenómeno estético – o psíquico – de anticipación o profecía, sino a la confrontación de los existentes – presentes y pasados – a su comprobación experimental supra-realista.

Toda profecía se cumple, artísticamente, solo con enunciarse. El pensamiento nace de su enunciación (en el principio era el verbo) – viejo modo. El pensamiento se hace por su simulación, como la fe tomando agua bendita – nuevo modo. Pero un pensamiento que se ha hecho no es el hecho del pensamiento («engendrado, no hecho»). El pensamiento coincide con su simulación, como el pie coincide con la cuerda floja: en lo indispensable para sostener al equilibrista.

No hay peor tonto que el que no quiere romper un plato; ni peor listo que el que trata de componerlo cuando lo ha roto.

Si me apoyo sobre la punta de la nariz una larga caña y en su elevado extremo coloco mi representación de cualquier sistema planetario, es evidente que no lo hago por comodidad.

El milagro estaba determinado fantásticamente por la libertad de no hacerlo; y su sorpresa mágica – superstición o superchería – es la ilusión, o alusión a la libertad, para no eludirla, como el determinante anárquico suprasensible suparreal y sobrenatural exclusivo.

El pie que sostiene sobre la cuerda un equilibrio peligroso, tiene 14, libertad de no dejar caer al que lo ejecuta; y la de saltar – cada vez más alto –, volviendo a posarse en el mismo sitio para adquirir, con exactitud, el sucesivo impulso determinante.

Lo único que no se puede falsificar es la gracia.

La evidencia maravillosa, por serlo – coherencia esencial y divina – participa su duración, sin compartirla; aunque se cuadricule exactamente el papel con el intento arbitrario y figurativo de enjaularla. O, lo que es lo mismo, que las telas de araña no sirven para cazar ángeles, sino para manchar la nitidez de sus alas con la baba sucia de los hilos tramposos.

Dante fue sorprendido pintando un ángel.

Todo edenismo artificial – o simulado – a que puede reducirse, en definitiva, cualquier vicio, es siempre la revelación de su pericia originaria. No sólo para ir al reino de los cielos hay que ser como los niños; también para ir a los infiernos hace falta una cierta – o incierta – puerilidad.

Al margen silencioso de mi recogimiento en la intimidad ilógica – surge, sin razón, la imagen pura – choque o chispazo – libre – imaginativo. Un corto-circuito fantástico que funde los plomos de la memoria – débil resistencia intelectual –. Existe – la iluminación momentánea – porque se formula, visualmente o no, a compás de su dicción misma.

(Si no la transcribo, recuerdo, vagamente, la forma de una ramificación irreal – de árbol genealógico o de abstracta figura plástica de los pulmones –; y en la opacidad, sucesivamente aclaratoria, una sensación acentuadamente blanca de melancolía: *los esquimales comen gusanos de seda y se pasean, anochecido, por las cornisas de los edificios*).

El arte es el contraveneno de la sinceridad, cuando la sinceridad es conciencia de lo sorprendente, o estupefaciente: un veneno.

Evadirse – del arte y la moral – no basta. Y mucho menos, sinceramente. La sinceridad del envenenamiento no se simula – ni se disimula – se contrae.

De esta contracción – o contra-acción – estupefaciente del suprarrealismo no se sigue, necesariamente, su programación – ni su propaganda – sino su existencia, y por consiguiente, su irresponsabilidad. El declive – la muerte o el sueño –, pendiente suave hasta la consecuencia de su absurdo, inclina el espíritu a rechazar todo compromiso absoluto del pensamiento.

Pero lo que importa es el pensamiento, poéticamente puro; no la enumeración de los procedimientos empleados para obtenerlo; ni su imitación o falsificación imposible.

“Reflexiones sobre la Pintura Nueva”, Marjan Paszkiewicz, *Revista de Occidente*, MPPTD, pgs. 202-213.

En medio del tropel de gestos accidentales, pueden distinguirse en la crítica pictórica dos actitudes permanentes. Una es la que prefiere gozar de la pintura como arte; la otra, más limitada, es la que la considera como un arte plástico. La primera intercambia el efecto estético de la pintura con el de las demás artes. La segunda se apoya en la definición de la pintura como arte plástico, y, partiendo de esta definición, considera los efectos pictóricos aisladamente, sin compararlos con los logrados por las restantes técnicas. Por ende, el análisis crítico que arranca de la primera actitud se guiará por la sensibilidad estética que podríamos llamar general y se moverá con soltura entre los valores del contenido, aunque evitando los problemas de la forma. El contenido, con su poder evocador y sus ilimitadas posibilidades de ramificarse y enredarse en sentimientos y conceptos, es, en este caso, la pasarela más directa y más cómoda entre la pintura y las actividades artísticas congéneres. La forma, en cambio, exclusiva en sus exigencias, distinta y precisa en su alcance estético, es barrera mejor que puente entre la pintura y las demás artes. Por esto preocupará menos, y en cierta crítica no preocupa efectivamente nada. Tal actitud suele conducir al apriorismo estético.

Mas si se torna a la posición de pura crítica -considerando la pintura como arte autónomo de área estética visiblemente deslindada por su técnica-, habrá de interesar más la forma que el contenido, porque se pedirá entonces que el efecto estético emanado de la pintura esté logrado por medios peculiares a ella y que sea además transmitido a la conciencia del espectador por vehículo único, o sea: por la sensación plástica.

La pintura es un arte de percepción visual. Lo que está fuera del radio de esta percepción no puede ser materia de expresión pictórica. Dicho de otra manera: la pintura está hecha por los ojos y para los ojos.

Sin negar, pues, la importancia de las derivaciones estéticas latentes en un cuadro, esta segunda actitud crítica se fijará preferentemente en el aspecto visual de la pintura, y al contrastar la calidad del aspecto evidenciará su propia posición inicial y su juicio definitivo.

Si el aspecto de una pintura es pobre, y la sensación que despierta es incapaz de iniciar este variado cortejo de sentimientos, recuerdos, ideas y correspondencias que son substancia cualitativa de toda reacción estética, es evidente que la pintura no ha logrado sus fines. En cambio, actuará dentro de su área si todos los elementos de la reacción estética son motivados y acondicionados en su mecanismo por la sensación visual.

Pero no basta que una pintura tenga muy pronunciado su aspecto visual. Lo decisivo para el carácter de una obra es que tal aspecto resulte de ciertos valores, realizables tan sólo en la pintura e imposibles de obtener por otros medios. Son éstos los valores plásticos que despiertan la sensación formal.

Como el concepto del valor plástico ha llegado a ser básico en toda la moderna teoría del arte, influyendo sus derivaciones en los propósitos de las nuevas escuelas, es útil considerarlo con alguna detención para mejor inteligencia de los problemas que suscita.

Al prescindir de toda la significación artística que implica el hecho de expresarse por medio de la pintura, nos encontramos con esto: pintar es cubrir con líneas y colores una superficie. Tal menester obedece, ciertamente, a leyes intelectuales que se descubren en la manera de organizarse o, simplemente, yuxtaponerse los colores; pero en primer término se acondiciona por las exigencias de la superficie. El hecho de que la línea y el color -dos elementales medios de expresión pictórica- se encuentren en una superficie, origina multitud de consecuencias formales que no pueden ser desdeñadas deliberadamente por el pintor, al pretender éste fijar, con la mayor veracidad y eficacia posibles, todo el contenido visual, emocional o ideológico que se propone expresar.

La primera y más importante de estas consecuencias es la simultaneidad de la forma. No puede haber en la pintura sucesión de formas, porque a todas ellas las unen y aprisionan en un efecto total las dos dimensiones. Esto implica la simultaneidad de las relaciones entre las formas, y permite a cada una enlazarse con otras sin perder su efecto local. La posibilidad de efectos parciales contemporáneos de un efecto total confirma el principio visual de la pintura, ya que la sensación de simultaneidad en la superficie no puede ser sustituida por la sensación táctil, como acontece en la escultura. El pintor debe

cultivar este aspecto de su arte procurando satisfacer las exigencias de los ojos al unir los colores y las líneas en signos articulados en un lenguaje pictórico, al servicio de los fines de la expresión. La materia prima de estos menesteres visuales es la posibilidad de un efecto formal simultáneo. Al cubrir la superficie con líneas y colores, organizando estos dos elementos en complejos formales de múltiples y variados sentidos, puede el pintor perseguir dos fines: representar o crear valores plásticos. En el primer caso acentúa la significación conceptual de la forma; en el segundo, su significación visual. En verdad, estos dos fines no se excluyen casi nunca, pero se distinguen perfectamente por las consecuencias que arrastran en su realización.

Si entendemos por forma un complejo cerrado de color o de línea, tendrá cada forma, en tanto que signo, o si se quiere, símbolo gráfico, una significación conceptual. Esta significación, flotante e indefinida en una forma aislada, se fija y consolida por medio de relaciones con otras de expresión diferente. Así, por ejemplo, un círculo, que aislado y reducido a sí mismo es solo una figura geométrica, relacionado debidamente será luna, ojo, moneda... Un rectángulo significa al lado de otros, ventana o puerta, como los otros al lado del primero, casa o chimenea. Pero si al primero le añadimos forma de relación distinta, expresará ya campo, estanque o libro... Todo lo concreto, incluíble en el radio de la percepción visual, puede ser fijado por la pintura, puesto que cada forma está henchida en potencia de multitud de sentidos. Basta con situarla para que cobre el que se desea darle.

Esta facultad no conduce por sí misma a ningún fin ni efecto estético que pudiera reputarse como exclusivo del arte pictórico. Consiste en subrayar la existencia real de los objetos, y en denominar y fijar gráficamente los que fueron antes distinguidos y clasificados por la visión. Es una función didáctica, más bien que estética, porque se reduce, en último término, a seguir mansamente la huella visual de la realidad. El efecto estético privativo de la pintura, empieza cuando la forma, sin perder su alcance de equivalente cognoscitivo, se llena de cierta importancia visual; es decir, cuando logra cumplir armoniosamente su doble misión: representar y crear valores plásticos.

Un complejo de relaciones lineales o colorísticas, que, considerado según el perfil de la representación, corresponde al concepto «cabeza», tiene también un sentido visual. Estas relaciones rompen la superficie en direcciones impuestas por el concepto «cabeza», moviéndola y vivificándola, por consiguiente. La superficie, antes indiferente, se fragmenta en planos, vibra, se llena de expresión; vive, en suma, al margen de las peripecias representativas. Esta es la parte plástica del alcance de la pintura.

Ahora bien, el valor representativo es, según lo dicho, resultado de relaciones obligadas por el realismo de las formas. Hay en cada forma residuos de la realidad, porque es ésta la que cerca el campo de la visión; y la pintura, por más estrecho contacto que guarde con la Naturaleza, ha de resignarse a interpretar. El inevitable contenido realista de las formas permite relacionarlas para representar todo un conjunto de significaciones.

Así, la pintura logra decir «que un hombre va por la calle, que otro está arando, que un tercero fuma su pipa...»

Se indicó en ejemplos anteriores que una figura abstracta adquiere valor concreto por las relaciones representativas. Un círculo es de pronto luna, moneda, .ojo... Por efecto de otra clase de relaciones, este mismo círculo puede volverse esfera; una curva muy pronunciada pierde su acento en oportuno contacto con curvas diferentes; una forma puede cambiar de dimensiones y aun de lugar. Esta clase de relaciones es posible por la confluencia de todas las formas en la misma superficie, en la que, por tal causa, actúan simultáneamente. En virtud de ellas, los elementos del cuadro se influyen mutuamente, en contraste o armonía; se atraen o se repulsan; acentúan su alcance expresivo o lo aminoran, según la posición y distancia en que se encuentran. Todas obran, sin embargo, bajo el imperativo del conjunto que decide del efecto total.

La manera de organizar un conjunto, sin perjuicio de los efectos locales de la forma, se llama estilo. Este es acondicionado por el ritmo interior, peculiar en cada artista; pero depende siempre, en lo que atañe a la expresión pictórica, del sentido plástico del pintor, más o menos amplio y certero. Sin él es imposible producirse plenamente dentro de los medios que obligan en la pintura, y su ausencia condena al fracaso estético a una obra, aun cuando contenga ésta, perfectamente realizados, valores de otra índole.

El principio de la eficacia visual ha sido proclamado en sus teorías por los pintores modernos, y realizado vigorosamente en algunas de sus obras. En consecuencia, también la crítica tuvo que cambiar la ruta, abandonando la divagación literaria -a la que estaba autorizada por una pintura exclusivamente representativa-, para concentrar su atención en problemas formales. Pero hay que cerrar ya este corto paréntesis y volver al examen de los dos valores constitutivos de la pintura.

Ante todo podemos distinguir tres modos de combinación de estos valores:

- 1.º La representación se impone como fin único de la pintura.
- 2.º La representación y el valor plástico están en equilibrio.
- 3.º La representación se somete a las exigencias del valor plástico.

El primer caso es quizá el más frecuente. Puede observarse en toda pintura que se propone reproducir exactamente la realidad, sin añadirle ni quitarle nada. Es la pintura fotográfica, en la cual la intervención artística queda reducida al mínimo, desarrollándose en los estrechos límites de la copia. El valor representativo está logrado en ella, no tanto por la claridad de sus relaciones como por la ausencia de otros valores.

El logro de un equilibrio entre la representación y el valor plástico es el caso de la pintura clásica. Se armonizan en ella el contenido y la forma. El valor plástico se constituye entonces en vehículo único de la representación y su alcance se ajusta perfectamente, sin hiato ni grieta formal, al contenido. Así, en la pintura clásica, todo lo que estaba por decir quedó dicho, ya que era expresable en menoscabo de las calidades de la superficie. Esta palpita con vida propia, en la que se enlazan las expresiones de los dos valores en un efecto sintético único.

Por su logro de equilibrio es también la pintura clásica el más elocuente testimonio contra la tendencia de la pintura pura, es decir, desprovista de toda representación.

Un ligero examen del cubismo – que es la tendencia hacia la creación de una pintura pura – nos convencerá de que un mínimo de representación es imprescindible, ya que la forma pura, aislada, no es expresiva por sí misma, y no cumple ningún fin pictórico. Es preciso relacionarla, aunque sea en un sentido exclusivamente compositivo. La forma pura, absoluta, solitaria, no es del dominio de la pintura, porque las relaciones simultáneas que se desarrollan en la superficie no dejan nunca intacto el primitivo alcance de ella.

Ahora bien, si las relaciones siguen conservando el carácter abstracto de la forma, ésta pierde la posibilidad de traspasar la linde entre lo geométrico y lo representativo, pero malogra la ocasión de desarrollar su eficacia plástica, puesto que las relaciones entre unos esquemas no pueden ser más que esquemáticas, y su resultado final tampoco podrá salvar los hitos de lo abstracto.

Si se descompone la imagen del hombre en seis figuras geométricas sencillas – cinco rectángulos de diferentes dimensiones que correspondan a los cuatro miembros y al tronco, y un círculo equivalente a la cabeza – habrá que relacionar tales figuras con cierto realismo, para no romper por completo con la pintura, deslizándose en el campo de la geometría, al yuxtaponerlas separadamente. De ello resulta que operando con lo exclusivamente geométrico no puede evitarse alguna ingerencia de la representación; en cambio se pierde la posibilidad de extraer de ella todo el valor pictórico de los elementos que la componen, porque es evidente que cuanto más detallada y amplia sea la representación, mayor posibilidad de relaciones formales encerrará. Por de pronto, la cabeza concebida como círculo ofrece menor campo para el ejercicio de la facultad pictórica que cuando está tratada como «cabeza de verdad», es decir, cuando implica relaciones más variadas: la de la barbilla con la frente, de los ojos con las narices, de las narices con las orejas, etc. Claro, que en todo esto puede encontrarse un esquema geométrico simple, pero tal esquema se deformará y romperá en detalles bajo la exigencia de la representación, y esto supone ya un valor plástico más variado e imprevisto.

Nadie puede oponerse a que un pintor construya en un retrato la frente sobre el esquema de un rectángulo. Pero ya no nos parecerá bien resuelto el problema si este esquema se queda en su rigurosa cristalización geométrica, porque sentimos que en una interpretación menos abstracta la frente puede producir mayor utilidad pictórica.

Así acontece con todos los objetos que pueden ser temas de la pintura. Cada uno se deja reducir a una forma abstracta, pero abusar de esta reducción es limitar el valor plástico a un secillo ritmo decorativo.

En nuestros tiempos, fué el cubismo la escuela que otorgó más importancia al elemento abstracto. Como la realización de su intento trajo consigo el planteamiento de algunos sustanciales problemas, lo trataremos con mayor detención. En su aspecto formal puede presentar tres perfiles: la superficie intacta, la nueva perspectiva, y la nueva relación entre el color y la línea.

En el Renacimiento se entronizó en la pintura una fórmula de representación que hasta el cubismo fué universalmente acatada. Es la fórmula de la profundidad en la superficie.

La superficie tiene dos dimensiones. Pero el arte pictórico consiste en dotarla de la tercera, creando por los medios de que cabe disponer la ilusión del espacio. Esta es la invención del Renacimiento.

La ilusión del espacio en el cuadro, encajó tan bien con nuestra visión, que pronto se hizo imprescindible para toda pintura que no quiso alejarse por completo de la realidad.

Lo primero que puso en duda el cubismo, fue la conveniencia de emplear todos los medios para crear esta ilusión del espacio. «Si la superficie no tiene más que dos dimensiones -decían los cubistas – hacer creer que tiene tres, es ya por sí un engaño, un «trompe l'oeil». Mas, servirse para ello de medios técnicos que proceden de la escultura, arte de tres dimensiones, es atentar contra la independencia técnica de la pintura.»

«El arte escultórico se expresa por volúmenes agrupados en el espacio y, se sirve del tacto, que es el sentido de la tercera dimensión. Pero en la pintura, el espacio del volumen es ficticio, convencional. Si

deshacemos esta convención óptica, que nos hace ver lo que realmente no existe, la superficie recobrará las prerrogativas inherentes al plano uniforme, encerrado en su bidimensionalidad.»

Tal es, aproximadamente, el razonamiento cubista. Por de pronto podría interpretarse este retorno al plano único como una tendencia al arte decorativo. Porque es esta pintura la que desarrolla sus intenciones en la superficie por cubrir, y cada desliz hacia la profundidad es considerado en ella como una grave falta contra sus normas. Pero en la pintura decorativa no obligan formas de carácter realista. Basta que haya un ritmo plano que la línea esté en armonía con el color.

El cubismo trató de evitar las derivaciones decorativas del plano único y quiso perseguir la pintura realista, pero con otra fórmula de representación.

Ya queda dicho que la fórmula renacentista consistía en vencer la materialidad de las dos dimensiones por medio de la perspectiva, creando un ficticio ambiente del volumen. El cubismo no quiso recurrir a este procedimiento, que consideraba falso por la necesidad de ilusión que implicaba, pero tampoco entraba en sus propósitos prescindir del volumen, sin el cual la pintura se torna decoración.

Ahora bien, el volumen implica el espacio. Este existe en la pintura en contra y a costa del principio de la superficie. «Si hemos prescindido de la ilusión espacial -decían los cubistas- esto no significa que hayamos abandonado el intento de representar el volumen, volviendo a lo decorativo. Lo que hacemos es limpiar nuestra visión de los residuos de la percepción táctil, reduciendo el conocimiento del volumen a su percepción visual. 'Dicho de otra manera, descomponemos los objetos de tres dimensiones en elementos que son capaces de definirse por dos, y nos servimos sólo de estos elementos para expresar el volumen.»

Pero aquí se presenta un problema: ¿Puede un plano yuxtapuesto a otro y, no relacionado en la dirección de profundidad, componer un volumen? Evidentemente no.

El volumen nace del movimiento giratorio del plano, y ésto supone ya el espacio. Si los planos se yuxtaponen en reposo – a lo cual les obliga sus dos dimensiones – podemos obtener a lo sumo una sensación de efecto decorativo, pero nunca la sensación del volumen; porque los elementos que deben componerlo estarán tan dislocados que nos será imposible unirlos en un solo acto sintético. Tendremos que pasar por un largo y penoso trabajo de análisis para encontrar en estos planos, dispersos y situados contrariamente a nuestros hábitos de visión, elementos que correspondan a nuestro concepto del objeto y nuestra noción del volumen. Y este trabajo de comparación aminora y hasta aniquila el goce estético. El cubismo exige del espectador una síntesis de visión cuyo logro debe ofrecer ya la pintura. En este aspecto es una suerte de puntillismo formal. Como los puntillistas descompusieron los colores en un abigarrado torbellino de manchas, dejando al espectador el trabajo de recogerlos y unirlos en un solo efecto colorístico, así el cubismo deshace la forma en una complicada baraja de planos. Mas la descomposición puntillista del color puede alcanzarse sin merma de su eficacia estética, mientras que la forma deshecha es fea porque origina un desagradable sentimiento de choque y de cansancio.

Ya por este somero análisis puede advertirse, que el principio de la superficie intacta – tal como lo comprendieron en su tiempo Picasso y otros pintores del gremio incompatible con el volumen si se realiza íntegramente. Pero lo más grave para la pintura es que las exigencias de tal principio influyen perniciosamente en la pura expresión de la línea, y disminuyen las posibilidades colorísticas en elementales yuxtaposiciones planas, de efecto tan sólo aceptable en el arte decorativo.

La profundidad, o sea, el ficticio ambiente del volumen, es resultado de ciertas relaciones lineales, yuxtaposiciones colorísticas o relaciones entre línea y color. Si las relaciones son pensadas y ejecutadas de modo que no rompan la superficie, resulta que ni la línea ni el color pueden -con moverse sólo en un plano- llegar a su máxima expresión planística. Únicamente el infinito ritmo abstracto de la línea puede cumplirse en la superficie, dejándola intacta. Pero ya el más leve contraste entre las líneas crea la diferencia de planos, traduciéndose inmediatamente en la ilusión de profundidad.

Lo mismo sucede con el color. Quitarle el sostén de la perspectiva es condenarlo a meras yuxtaposiciones decorativas, cerrarle todo camino hacia la plenitud expresiva.

Al conservar la línea como una rígida demarcación de planos, tuvo el cubismo que reducir también el color a la mayor sencillez posible, para poder conservar el equilibrio entre los dos elementos; lo que da a los cuadros de tal escuela cierta monotonía y pobreza plástica.

Allí donde el color presenta mayor riqueza expresiva desaparece la línea como un elemento autónomo, pero persiste en su papel de demarcar la mancha, porque las relaciones colorísticas están limitadas por el principio de la superficie, y no pueden amoldarse una a otra para conseguir un armonioso efecto de conjunto.

En suma, la solución cubista ha creado una relación de la línea al color, que es insuficiente, tanto para conservar intacta la superficie, como para dotarla de la mayor eficacia visual.

Podemos resumir así nuestras objeciones a la solución cubista de los más importantes problemas de la forma pictórica.

Primero: El cubismo evita la ilusión del espacio por procedimientos decorativos, ya que no ha encontrado una nueva fórmula de la perspectiva que hiciese posible la representación sintética.

Segundo: Establece entre el color y la línea un contacto nocivo a la expresión y a la unidad de estos elementos.

Como cambio radical de actitud creadora frente a la Naturaleza, y como reacción contra la dispersa y momentánea visión impresionista, tuvo el intento cubista una gran resonancia en la estética de toda la pintura moderna, y sus méritos son innegables en el esfuerzo actual para aligerar la pintura de todo su lastre anecdótico. Mas en estas notas nos hemos situado deliberadamente en el terreno de la crítica formal; no debe ser, pues, objeto de nuestros análisis la transcendencia estética del cubismo y de toda la pintura nueva.

Marjan Paszkiewicz

“Salón de Artistas Ibéricos – Manifiesto”, *Alfar* nº 51, MPPTD, pgs. 114-118.

Somos muchos los que venimos notando, con dolor, el hecho de que la capital española no pueda estar al tanto del movimiento plástico del mundo, ni aun de la propia nación, en ocasiones, porque no se organiza en ella las Exposiciones de Arte necesarias para que conozca Madrid cuanto de interesante produce, fuera de aquí y aquí, el esfuerzo de los artistas de esta época.

Ello imposibilita o dificulta cualquier movimiento de cultura. Inútil así todo exégesis, controversia o discernimiento; no hay posibilidad de elegir rumbo si no se conocen antes las rutas posibles y mal puede cumplir el comentarista su misión esclarecedora si se dirige a un auditorio desprovisto perpetuamente de los términos de referencia indispensables. Para elegir tendencia y adoptar posición, parece indispensable tener, siquiera un momento, ante los ojos las varias tendencias que en el mundo se disputan la superioridad en el acierto. Falta ello en Madrid y en casi todas las ciudades importantes españolas.

Pero en otras, en cambio, no; y hemos pensado algunos que esta falta no proviene, por lo tanto, de dificultades positivas e insuperables – puesto que Bilbao y Barcelona han logrado, en ocasiones superarlas – sino solamente de que, acaso, no se hayan puesto a remediarla unos cuantos hombres de buena voluntad y de firmeza en el propósito.

De ahí que los firmantes hayamos tratado de unirnos en sociedad a fin de tramitar, buscar y allanar cuanto sea necesario para que Madrid conozca todo aquello que conocido y celebrado – o simplemente discutido – en otros lugares, queda de continuo alejado de la capital española sin razón que lo justifique.

Creemos los firmantes que está por hacer en materia de arte una labor presentativa de necesidad anterior a toda cuestión polémica, puesto que se trata de proporcionar elementos de juicios suficientes.

Creemos que para conseguir esto hay solo dos caminos: uno el de exponer cuanto sea posible; otro, el de llevar a cabo una labor ideológica, o si se quiere «crítica», pero entendiéndose que la crítica aquí no estará considerada como una función repartidora de certificados de aptitud, sino meramente como una facultad esclarecedora que, destruyendo prejuicios y proporcionando perspectivas o puntos de vista insospechados, pueda colocar a quien esté desorientado en la situación necesaria para que cada obra buena o mediana, mala o excelente, aparezca en su verdadero valor y no en otro que, mejor o peor, sea de todos modos ajeno al propósito del autor y de la obra.

Creemos igualmente que toda obra de progreso y de mera vitalidad en los dominios estéticos, requiere el conocimiento constante, no ya de toda obra formada y sancionada, sino de todos los intentos, ensayos y tanteos en pro de ignotos rumbos o matices, actividad exploradora que ha dado ocasión bastantes veces en la historia al descubrimiento de leyes, a veces ni siquiera presentidas por aquellos mismos que exploraban.

Toda actividad, en resumen, debe mantenerse en contacto permanente con la conciencia social, único término posible de contraste y referencia; única posibilidad, por lo tanto, de que hallen, tanto productores como espectadores, el complemento imprescindible para sus respectivas formaciones.

No nos une, pues, una bandera, ni una política: no vamos, pues ni en pro ni en contra de nadie; habrá preferencias en nosotros, pero sólo en el sentido de que serán preferidas todas aquellas obras que corran más fácil riesgo de ser habitualmente proscritas de los locales de exhibición vigentes y al uso; no guiándonos en nuestras preferencias un forzoso criterio de aprobación, sino simplemente el impulso compensador, necesario para toda labor de justicia y de equilibrio. Habremos de exponer, por lo tanto, toda aquella manifestación de arte que, existiendo, no llega con normalidad a conocimiento del público, o aquellas que, por llegar mezcladas con elementos heterogéneos y contrarios, quedan fuera de todo posible diapasón que permita la contemplación a tono, y quedan, en consecuencia, perjudicadas gravemente por tal desplazamiento pernicioso.

En nuestra labor de propaganda ideológica nos guiará el criterio que a esta misma actitud corresponde; procuraremos divulgar, por cuantos medios estén a alcance, no ya tal o cual tendencia sino toda posible tendencia y con más atención aquellas que estén, de ordinario, menos atendidas y que sean indispensables para el cabal entendimiento de algún sector del arte viviente.

Creemos, en resumen, que todo esto no puede tener más que una interpretación y un solo nombre: afán de conocimiento y de cultura; o si se quiere de cultivo; cultivo de la sensibilidad u del espíritu.

Manuel Abril, José Bergamín, Rafael Bergamín, Emiliano Barral, Francisco Durrio, Juan Echevarría, Joaquín Enríquez, Oscar Esplá, Manuel de Falla, F. García Lorca, Victorio Macho, Gabriel García Maroto, Cristóbal Ruiz, Adolfo Salazar, Ángel Sánchez Rivero, Joaquín Sunyer, Guillermo de Torre y Daniel Vázquez Díaz.

Consequentes:

“Modernismo”, Almada Negreiros, OCTI, pgs. 53-68.

«Nem pessimista nem optimista; não há mal-entendido entre a Vida e Eu!»

Minhas Senhoras e meus Senhores:

Não é costume começar uma conferência pela data e pelo local nos quais ela se realiza. Porém, sou eu o conferente e não prescindindo destas duas condições. O local e a data são importantíssimos para as palavras que vou dizer. O lugar onde nos encontramos neste momento é mais vasto do que este edifício e chama-se mundialmente «Portugal». Nós estamos precisamente naquela faixa de terra que é a única razão de não ser toda espanhola a Península Ibérica. grande e única razão da bandeira vermelha, amarela e vermelha ser mais curta e não cobrir completamente a superfície total da nossa península. Nós estamos precisamente naquele pedaço de terra ibérica que sobejou do tamanho da bandeira espanhola. E por sermos desta terra e por termos seguido de aqui em todas as direcções, somos conhecidos em todo o mundo como portugueses.

Sou o primeiro a reconhecer que não dou novidade a ninguém dizendo aos que são de Portugal que se chamam Portugueses; porém, sou o primeiro a reparar que vai ser grande a surpresa quando lhes disser a data a quantos estamos hoje.

Nós estamos precisamente no século XX.

Há vinte e seis anos quase feitos que nós estamos em pleno século XX! Nós? Quem? Portugal? Não. Portugal não. Nós estamos com efeito no século XX apenas pelo facto de fazermos parte da humanidade actual, mas não pela razão de termos nascido em Portugal. Pois é precisamente o conflito entre a nossa terra e a época em que viemos a este mundo que nos leva a mencionar a data e o lugar desta conferência.

A humanidade inteira, incluindo os Portugueses, está no século XX, contudo, Portugal não está ao lado da humanidade actual.

Porquê? Não é a nós a quem compete responder. Nós apenas soubemos já verificar que Portugal não está no século XX. E desejamos agora tão-sómente frizar a nossa dificuldade em ligar as ideias para esta conferência onde o local quase não diz respeito à data em que podem ser proferidas palavras nossas e de

hoje.

Antes de mais nada, tendo-me referido ao conflito, ao quase antagonismo, ao evidente desacerto entre o local e a data, e desconhecendo francamente a causa que não me compete indagar desse desacerto, não ignoro, contudo, nem que esse mal existe, nem tão-pouco que não é de maneira nenhuma recente. Pelo contrário, é visível que o mal vem de muito longe. De tão longe que já nem vivem sequer os herdeiros dessas culpas. Hoje existem já os novos culpados desse mal que vem de muito longe.

Quando no final da nossa segunda dinastia perdemos de repente em Alcácer-Kibir a dianteira do mundo, nós ficámos despistados para sempre. Era profundamente doloroso para o nosso orgulho o reconhecermos que de repente perdíamos a dianteira do mundo. Mas o mal não foi esse, foi outro. O nosso mal comum não vem de termos perdido em Alcácer-Kibir a dianteira do mundo, mas sim de termos depois de isso perdido o passo na marcha geral da humanidade.

Alcácer-Kibir é a honra, o gesto final de uma dinastia inteira em todos os seus feitos e nos quais não pretende senão dar às gerações futuras o exemplo formidável da

vontade unânime de uma Nação. Os destinos cruéis deram-nos, a seguir três reis estrangeiros que passaram depressa quando chegou o dia 1.^o de Dezembro de 1640, e foi desde então ue os Portugueses começaram efectivamente a dar mostra de que se esqueciam do significado da nossa melhor gente reunida em Alcácer-Kibir.

Nós não compreendemos bem a nossa tradição que é uma única desde Ourique até Alcácer-Kibir, nem estamos todos de acordo na maneira como decididamente nos falaram os Afonsinos e os de Avis. E a verdade é que, desde Alcácer-Kibir até hoje os mais persistentes dos portugueses (honra lhes seja feita) foram os sebastianistas. Esses que para sempre inteiramente coerentes com as suas ideias e a sua perseverante lealdade deviam afinal andar vestidos exactamente como no retrato de D. Sebastião. Porque os nossos portuguesesíssimos sebastianistas confundem tremendamente o que D. Sebastião disse aos portugueses reunidos em Alcácer-Kibir. D. Sebastião não disse tal: Esperem por mim que eu hei-de voltar um dia. O que El-Rei nos disse a todos nós e para que nós o ouvíssemos de uma só vez para sempre foi:

Rapazes! Façam como eu! Eu sou o Rei, eu dou o exemplo: dou a vida pela nossa Pátria!

E esta, minhas Senhoras e meus Senhores, a tradição da raça portuguesa: dar a vida pela Pátria!!

Mas a realidade é uma outra: desde que perdemos numa tarde a dianteira do mundo, desde então, nunca mais nós os portugueses estivemos «à la page»! Há mais de quatro séculos que estamos na Europa física e sem autoridade na Europa política. Há mais de quatro séculos somos uma potência apenas na troca de diplomatas com as outras Nações. Há mais de quatro séculos, depois das Descobertas Marítimas dos Portugueses, deixou de haver correspondência entre as empresas dos nossos antepassados e os seus descendentes!

E durante mais de quatro séculos, as Descobertas Marítimas dos Portugueses, mais do que a Portugal pertencem ao século XV: a esse século genuinamente português.

Em vez de segurarmos o admirável exemplo dos nossos antepassados que inventaram os dias do século XV, que foram eles próprios os criadores da própria época em que viveram, que foram os primeiros inovadores de toda a acção do ocidente, os modernistas da expansão europeia, em vez de lhes seguirmos o exemplo da coragem, da argúcia, da temeridade e de quantas virtudes que assombraram e acordaram o mundo inteiro, e lhe ensinaram novas coisas e novos caminhos; enquanto o resto da Europa compreendeu perfeitamente o alcance dos feitos dos nossos antepassados e procedeu como se fosse também seu legítimo herdeiro, nós os Portugueses, os seus legítimos herdeiros, acabámos afinal por sermos o primeiro povo da Europa a esquecer a política ocidental magistralmente iniciada pelos nossos avós. Será em verdade o Destino tão irónico como parece? Portugal, que foi quem iniciou o mundo moderno, é o único país do Ocidente que não está «à la page»!

É a segunda vez que aqui emprego esta expressão francesa, e porque é estrangeira e também porque não é académica, parece que devo traduzi-la: «à la page» é, em calão decente, sinónimo de não estar ao corrente, não estar em dia com as coisas que acontecem e são do conhecimento geral. Ora esta expressão é sobremaneira aplicável a Portugal, que não tem das coisas actuais uma noção mais perfeita do que das passadas outrora com os nossos antepassados e das quais, portanto, não sabe retirar o ensinamento próprio. E não sabe porque Portugal não está no presente nem está no passado. Ou melhor, Portugal, a nação dos Portugueses, existe de facto, mas apenas na tradição das nossas duas primeiras dinastias.

Portugal não está no passado porque os Portugueses, só os há hoje aqui no século XX e também não está no presente porque, apesar de já estarmos no século XX, a ideia da nação ficou realmente lá onde acabou a segunda dinastia. Aqui no século XX os Portugueses não fazem a mínima ideia do que seja uma nação, um conjunto nacional, um pensamento comum, uma vontade unânime, nada, absolutamente nada que seja forçosamente colectivo.

A nação está incompetente para utilizar os valores dos seus subditos, esses valores que por vezes são competências universais e que, por culpa da nação, ficam separados da utilidade comum ou mal aproveitados. A nação não pode nem sabe garantir o desenvolvimento natural e legítimo de cada um dos

seus súbditos, quando não é ela própria que imprudentemente esmaga as capacidades individuais dos Portugueses. E se em verdade a Nação não despreza os valores e capacidades particulares faz pior do que isso: não os sabe utilizar. Sistematizada, burocratizada, a nação perdeu a flexibilidade necessária para permitir o desenvolvimento das classes e profissões. Todos os obstáculos, todos os atritos, estão sistemática, burocraticamente organizados numa barreira inexpugnável para derrotar sem piedade a mais corajosa e a melhor das iniciativas. E não se confunde aqui obstáculos e atritos com dificuldades a vencer, problemas a resolver; não, não se confunde. Uma coisa é uma administração negativa, outra coisa é uma subida difícil. E aqui não se trata de uma subida difícil, trata-se simplesmente de administração negativa. Não é um caminho cheio de exigências mas honroso que a nação põe diante dos nossos olhos, mas simplesmente o impossível. Nenhum de nós tem receio do que seja custoso e difícil desde o momento que dependa de nós apenas vencer o difícil e o custoso; mas se a todo o momento não temos diante de nós senão o impossível, acabamos finalmente por ficarmos convencidos. Mas qual é afinal esse impossível? Qual é? É viver! E de viver que se trata. E é viver o que é impossível em Portugal.

Nesse caso, dir-me-ão: Se é impossível viver aqui em Portugal, vai-se para o estrangeiro. Não há dúvida, era uma solução. Era mesmo a única. Simplesmente, também é impossível. Só não é impossível para essa chusma de desgraçados que vieram a este mundo para não saberem nunca nada de nada, essas levas de degredados sem escolta) os quais abandonaram as terras ingratas onde nasceram e trabalharam e que, derrotados pela realidade e cheios de razão, vão para longe à procura de terras estranhai mais leais do que as da sua própria Pátria; mas nós, para aqueles a quem a vida apontou uma consciência dentro de nós é impossível esse remédio salvador. Nós ficamos! Nós ficamos aqui para tentar destruir o «*Impossível*» em Portugal!

E agora que já foram mencionados o local, a data, e o estado de espírito da nossa terra, vou começar a minha conferência.

Dedico-a à memória dos Pintores Amadeo de Souza-Cardoso e Guilherme de Santa Ritta, inspiradores, queridos e leais companheiros.

Quando, no fim do ano lectivo de 1910-1911 terminei o curso dos liceus e saí do Colégio para onde fui interno desde a idade dos seis anos, vi pela primeira vez diante de mim uma única coisa e da qual ninguém me tinha falado. Essa única coisa que estava diante de mim era a vida, a realidade da vida. Antes de eu chegar a vê-la pela primeira vez nunca ninguém se lembrou de me prevenir de que ela surgiria um dia pela minha frente. Com certeza que se esqueceram de me avisar porque não creio que os mestres e os amigos desejassem o meu mal. Mas a verdade é que, de um dia para o outro, eu tinha sido posto de repente, nem mais nem menos, do que na realidade deste mundo, essa perigosa surpresa para quem tenha apenas o curso dos liceus. Não me foi necessário muito tempo para perceber que não havia afinal ligação possível entre o meu curso e a realidade da vida que estava na minha frente, de modo que não tive outro remédio senão dar por escusados aqueles dez anos consecutivos que levei a estudar metido no colégio. O pior era a vida que estava agora mesmo na minha frente. Ora eu lembrei-me de que gastei mais de três anos do que os necessários para os sete dos liceus. A explicação era a de ter sido inúmeras vezes apanhado em flagrante pelos professores a fazer bonecos nas aulas, às escondidas. Muita descompostura, muito tabefe, muito castigo eu tive por causa dos malditos bonecos! Mas a verdade é que uma vez chegado à vida a minha pena foi a de não ter perdido antes sete anos do liceu por causa dos três anos de bonecos! Na realidade eu não entendia o espírito nem a alegria senão através da Arte, palavra da minha muita simpatia e a qual, por isso mesmo sempre me mereceu um A grande. Desde pequeno e especialmente desde que terminei o liceu tudo o que não fosse Arte não era comigo, era com os outros. O Comércio, a Ciência e todas essas coisas que também se escrevem começadas por maiúsculas eram-me todas interditas.

A Arte não, a Arte era para mim. De modo que diante das sete portas por onde se entra para a vida eu enfiei sem hesitação por aquela que tinha em cima estas quatro letras A, R, T, E. Só depois de entrar é que reparei que, apesar de se nascer artista como se nasce com os cabelos encaracolados ou de olhos azuis, a Arte tinha ainda muito que se lhe dissesse e sobretudo Ela que dizer aos artistas natos.

Em todo o caso, mesmo antevendo futuras dificuldades, V. Ex^{as} não supõem a minha alegria quando reparei que era um artista nato. E foi com essa alegria que fui à procura de outros que em Arte soubessem mais do que eu. Não me seria difícil encontrá-los, pois que eu tinha entrado pela porta designada e além disso fora eu o último a entrar. Soube então que havia professores oficiais próprios para estes estudos e ensinaram-me onde era a casa onde se aprendia a ver a natureza. Para lá me dirigi. A porta estava aberta e não havia nem soldado nem paisano que dificultasse a entrada a quem quer que fosse. Simplesmente eu não cõnsegui entrar. Peço-lhes por tudo quanto há que não me perguntem a razão pela qual eu não entrei na Escola de Belas-Artes. Eu senti a impressão, ao ver aquela fachada, que tinha de estar outra vez mais dez anos a tirar os sete dos liceus. Mas a verdadeira razão pela qual eu lá não entrei, essa não a digo porque não tenho interesse especial em ferir aqueles que por lá passaram.

Depois disso conheci pouco a pouco toda essa multidão que entrou na vida por aquela porta que tem

Arte escrito em cima. Por último, eu julgava ter-me já enganado de porta e ter metido pela do Comércio ou por outra qualquer menos a da Arte. Porém, não era eu que me tinha enganado de porta, eram eles. Há efectivamente muita gente que não necessita do balcão para fazer comércio. Está-lhes na massa do sangue.

Ora eu julgava que era um artista nato e por isso entrei curioso, já maravilhado por aquela porta que dizia Arte, quando vi os balcões invisíveis dos senhores que tiveram o descaramento de entrar pela porta dos artistas; eu teria morrido nesse instante de decepção, se a minha fé fosse susceptível de ser perturbada mais do que por um instante.

Nesta altura peço espaço para uma advertência: o facto de o artista não se governar com a sua arte não é o bastante para decidir que ele não seja ambicioso. E se o artista tem a compensação da sua arte não será apenas por isto que pode ser acusado de fazer negócio.

O caso é outro. Trata-se apenas de ser artista ou de não merecer esse título. Não cuide o público que parto do princípio de que sou um artista nato, não. Isso era apenas na história que se estava a contar. Era a convicção de um pobre rapaz que se vê pela primeira vez diante da vida. Por conseguinte, a convicção de um verdadeiro ingénuo. Se eu sou ou não um artista, de nada me interessa no presente caso. O que me ocupa neste momento é apenas saber quais sejam os que pensam chamar-se artistas. E não peço a opinião do público por saber de antemão que não saberia responder-me fora de influências. Adiante. A evolução das artes em geral não deixou uma só vez de seguir o seu caminho desde os tempos primitivos até para cá do próprio cubismo. Mas em todas as épocas, cingindo cada artista na expressão, na moda do seu tempo, houve uns mais cientes do que outros acerca dos próprios dias em que viveram. Chegam até nós significativos autores de outras épocas, os quais, sem entendimento algum da ligação do pensamento humano com o Passado e o Futuro, servem, contudo, para dar com precisão o estilo do século em que vieram ao mundo. Estes fizeram apenas o mesmo que a personagem de Musset em «Une Confession d'un Enfant du Siècle».

Isto é, fizeram parte do século mas não da humanidade, e por conseguinte também não da Arte. Sem a humanidade não existe nada neste mundo, nem a Arte.

Ora o século XX não tem nem por sombra equivalente nos outros séculos a respeito do brio em criar o próprio estilo. Parece uma questão de vida ou de morte. De tal maneira isto é geral e notório que nunca houve como hoje «des enfants du siècle».

Dir-se-ia que cada um procura sê-lo. É a doença do nosso século. Mas agora pergunta-se: será acaso mais difícil pertencer ao século que à humanidade?

A resposta é fácil: está claro que não. Então porque é que toda essa gente anda com tanto medo de não pertencer ao seu século? A resposta é só esta: coitados! Pois foi a estes que eu ouvi aquela frase que não deve ser estranha aos ouvidos de ninguém: *eu não vivo nem trabalho para a posteridade!* Não há dúvida, vê-se.

É apenas isso. Isto é, além de egoístas são imprudentes. Como se vê, até aqui ainda não fiz separação alguma entre aqueles que obedecem às regras e os que as não seguem. Começo agora a referir-me. Regras não podem efectivamente deixar de existir. A prova é que elas são discutidas. Nem se discute outra coisa. Simplesmente, uns estão convencidos de que as seguem e aos seus contrários sucede-lhes outro tanto. Não foi outro o entusiasmo que animou o cubismo senão o da obediência à ortodoxia. Quando os académicos foram surpreendidos pela maneira cubista, levaram o público a reagir contra o que eles chamaram a revolta dos bárbaros; contudo, ocultaram-lhe ou não viram que o cubismo erguera-se independentemente no seio da raça latina e que vinha inspirado pela obra de um pintor latino e católico. Cito Paul Cézanne. E foi então que aconteceu o espantoso: os mais figadais inimigos do cubismo foram os latinos e os seus melhores admiradores os alemães; esses que por tradição de raça são os grandes competidores da civilização meridional! Era natural que assim acontecesse e sobretudo nesta época em que no ocidente pesa a hegemonia tedesca. Em breve, porém, o cubismo foi rodeado pelos técnicos, pelos especialistas e pelos intelectuais, desvirtuado pelos próprios seguidores, mas conseguiu o seu fim: desalojar os académicos da sua incompetência oficial e borrifar o ocidente de gosto europeu.

V. Ex^{as} sabem, com certeza, o que entre artistas se chama um «pompier». É um engraçado que está de tal maneira dentro das regras que não há meio de se livrar delas. Porque as regras não são para serem sabidas de cor mas para servir a quem tenha alguma coisa para dizer.

Em português, a palavra «pompier» tem uma tradução afastada do vocábulo francês, mas que, nem por isso, altera o sentido. Nós dizemos «botas de elástico» em vez de «pompier», sem dúvida por causa das susceptibilidades corporativas de certa gente. Contudo, eu prefiro «pompier». Prefiro por causa de uma história passada com Renoir. Um dia, Renoir foi instado para ir ver a exposição de um académico, a qual fazia grosso êxito pelo arrojo das cores e certa novidade no processo de pintar. Caía lá o podei do mundo, atraído pelo barulho das apoteoses que todos os jornais à uma faziam ao feliz expositor. Até que Renoir também lá foi cair na exposição. Alguém, que o descobriu na sala, foi saber a sua opinião. Renoir disse-lhe francamente:

– «Il est un pompier qui a pris feu.»

E foi mais ou menos o que sucedeu a todos os «pompiers», uns apagaram-se e outros incendiaram-se. Hoje já não deve existir nenhum desses por causa dos quais o *Dicionário da Língua Francesa* foi aumentado com o novo sentido da palavra «pompier». Simplesmente o novo sentido parece que há-de durar.

Desde as consecutivas vitórias dos impressionistas sobre os académicos e depois que o Salão *dos Independentes* tomou autoridade, assente no pensamento da Arte surgiram de todas as bandas inéditos vencedores daquela guerra que foi heróica e sustentada apenas por uma dezena. De todas as bandas apareciam homens decididos para continuar aquela guerra que, de facto, já tinha terminado. E todos eles traziam flagrante no perfil o terror de serem considerados «pompiers». O título de «independentes» seduzia-os como artistas. E na verdade, em Arte, a única maneira de cumprir as regras é ser independente. As regras do pensamento universal só as pode encontrar cada um isoladamente.

Para que V., Ex^{as} melhor entendam o sentido político em Arte, passo a contar-lhes o seguinte caso: fui procurado um dia por um jovem autor espanhol, o qual em nome dos artistas avançados da sua pátria desejava que eu me interessasse pela aproximação dos artistas avançados dos nossos países. Quase imediatamente e sem prejudicar ao de leve a minha simpatia por aquele assunto, respondi: creio não haver relação alguma entre arte avançada portuguesa e espanhola.

Depois expliquei: a Arte em Espanha não é a mesma coisa do que se passa em Portugal. Se eu fosse espanhol encontraria em Espanha tudo em ordem para cumprir os meus deveres de Artista. O senhor é que talvez o não saiba apreciar tão bem como nós. Em Portugal o caso é outro. Não há nada. É necessário inventar o próprio meio da Arte. E é por isso que aqui são possíveis e indispensáveis os avançados ou como nos queiram chamar. Quer saber o mais grave: o nosso grupo inicial está reduzido a quatro: um escritor, Fernando Pessoa; um músico, Ruy Coelho; um pintor, Eduardo Viana, e eu. Morreram, um poeta, Mário de Sá-Carneiro; e dois pintores: Guilherme de Santa Ritta e Amadeo de Souza-Cardoso.

De começo havia mais entusiasmo do que sentido, mas era o que bastava. Com efeito o grupo tomava dia a dia proporções luminosas com revistas literárias, espectáculos, exposições e criou, enfim, uma certa homogeneidade quando nos faltaram quase de repente os três amigos de que eu lhe falei. Sobretudo, os dois pintores os quais conheci intimamente fizeram-me muita falta. Talvez mais a mim do que ao grupo. Eu contava sobretudo com eles.

Foi por esse tempo que embarquei para França. Em Paris procurei, é claro, os artistas avançados. Fiquei amigo de vários. Mas, e aqui é que bate o ponto, essa convivência com os artistas avançados de Paris foram apenas amizades pessoais.

Não apareceu nunca o motivo que juntasse o mesmo Ideal, a minha Arte e a de cada um deles. Isto é, a Arte só por si conseguia apenas tornar-me amigo de cada um deles; nunca pôde juntar-nos aos avançados no mesmo Ideal. Porquê? Porque o nosso Ideal não era o mesmo. A Arte não vive sem a Pátria do artista, aprendi eu isto para sempre no estrangeiro. As nossas pátrias eram diferentes. E escrevi nesses dias a minha muito querida «Histoire du Portugal par Coeur». Foi então que eu vi que a Arte tinha uma política, uma pátria e que o seu sentido universal existia intimamente ligado a cada país da terra.

No dia 7 de Abril de 1920, meu 27º aniversário, cheguei a Portugal. Vinha à procura de Artistas, de amigos que fossem da minha pátria. Porém, durante a minha ausência de dois anos o grupo vivera separado e Lisboa modificou-se de tal maneira nos modos das gentes que não me foi difícil verificar que aquela onda de insolência que eu vira no estrangeiro entrara também em Portugal como uma epidemia. Uma epidemia que não olhava as portas antes de entrar e tanto ia aos casebres como a palácios.

Para me entreter, expus uns desenhos meus feitos em Paris. E quando uma manhã entrei na exposição já alguém antes de mim lá tinha ido e escarrado em meia dúzia de originais. Apesar disso, encontrei os meus amigos. O que não encontrei foram os artistas avançados. Não os havia, como aqueles estrangeiros que vi em Paris. Não os havia, porque já tinham morrido. E foi então que senti profundamente a falta dos meus dois companheiros mortos. A falta irreparável. Em todo o quase fora da Arte encontrei gente com quem me entendesse. No regresso a Lisboa eu ficara desligado do conjunto da minha pátria exactamente como estivera no estrangeiro durante dois anos. Entretanto, eu buscava camaradas, artistas compatriotas iguais a mim, companheiros leais sem o que a ideia não caminha nem se multiplica. Efectivamente, algumas coragens novas e decididas surgiram, pelo menos, com simpatia pelo nosso lado. Aparecia trabalho novo em Portugal. Dir-se-ia que o mesmo valor do nosso primeiro grupo e com novas vontades ressurgia para a luta travada em terras de Portugal. Mas quando chegou o dia de tornar públicos em conjunto os nossos esforços pessoais, aconteceu a desgraça. Apesar do público, a imprensa e a crítica nos trataram como se efectivamente entre nós houvesse sólidos compromissos e entendimento para sustentar uma luta contra os inimigos do Sentimento e do Belo, houve alguém que viu afinal que havia acerca do novo conjunto senão um deplorável equívoco, um mal-entendido sem remédio. Esse alguém que reparou que as novas afirmações não eram senão uma repetição sem o fogo sagrado do aparecimento espontâneo

do grupo inicial, uma paródia ridícula mais digna de inimigos do que de seguidores de uma ideia que teve heróis generosos, esse alguém fui eu!

Talvez V. Ex^{as} ignorem que muito mais de uma centena de artistas têm-se, por sua espontânea vontade, incluído nas ideias do nosso grupo inicial e acompanhado de facto a ordem dos nossos trabalhos.

E querem V. Ex^{as} saber o que acontece?

É que eu que, desde o primeiro dia em que encontrei os meus companheiros no grupo inicial, nunca deixei de ser leal para com eles e sobretudo para com uma ideia que era a de nós todos, sou considerado pelos novos adeptos como desencontrado, pouco firme e até desleal.

Cabe neste momento responder-lhes à desagradável impressão que podem ter a meu respeito: é que eu sou leal para com os meus primeiros companheiros, à nossa ideia que um de nós juntou a todos sem combinação nem antecedências; e é que eu sou leal sobretudo para com a memória dos meus companheiros mortos, esses que por deixarem um dia de pertencer a este mundo iluminaram ainda com mais claridade a nossa ideia. Se alguém julga que sou desleal para com quem quer que seja, advirto-o que me ignora ou está enganado a meu respeito: ou não faço mais do que ser leal para com a nossa ideia, essa que também tinha a lealdade dos meus companheiros. De resto, nem eu nem os meus camaradas ingressámos jamais noutros grupos onde houvesse ideias que não eram a nossa, portanto, quem não souber avaliar a nossa lealdade é seguramente porque errou ao julgar que devia procurar-nos. Eu não vou tão longe em chamar desleais a todos aqueles que, incomparavelmente mais numerosos do que nós, vieram ter connosco e tiveram por nós menos consideração e camaradagem do que nós tivemos confiança e generosidade em recebê-los na nossa ideia. Em vez de lhes chamarmos desleais, nós verificámos apenas a verdade: não foram desleais, vieram enganados ter connosco. Nós não acusamos, defendemo-nos de falsas acusações. Porque nós nunca demos a entender em público que acompanhávamos aqueles cuja ideia não era afinal a nossa. Ao passo que muitos dos que nos acompanharam foi apenas para o darem a entender em público.

Seria o máximo da ironia que nós os artistas independentes desta geração tivéssemos também cumplicidade nesta marmelada nacional! Por isso mesmo e para que o público não ignore o que nós sabemos desde os primeiros dias do nosso grupo, os artistas independentes não têm nenhuma afirmações a fazerem em conjunto.

Somos artistas independentes, cada qual tem a sua obra e todos a mesma ideia.

A única razão que nos juntou espontaneamente um dia foi a mesma ideia, e é esta só que nos junta. Cada um de nós tem a autoridade da sua Arte e a lealdade da nossa ideia comum. E desafiamos o público nessas exposições de Arte que todos os anos aí se fazem, quer sejam de modernistas ou dos que não tenham essa pretensão, a encontrar-lhes a ideia comum. Dão-se alvissaras a quem encontrar a ideia nessas exposições de Arte!

Nem ideia, nem sentimento, nem humanidade, nada, absolutamente que seja comum à Arte e ao povo!

Vou terminar precisamente com as palavras que escrevi em apontamento para esta conferência:

O facto de haver vários artistas à roda de uma mesma maneira, o facto de haver inúmeros políticos filiados num grande partido, o facto de os crentes de uma religião serem a maioria de um país, não quer dizer que a ideia que os junta vá além desses crentes, desses políticos ou desses artistas. Não são essas ideias capazes de reunir alguns, as que faltam em Portugal. Falta-nos aquela única que nos reúna a todos nós Portugueses, a ideia comum da Nação, essa é que está à espera que nós a vamos buscar pessoalmente a Alcácer-Kibir, onde a deixámos há quase cinco séculos, *essa luz que de Alcácer há tanto se derrama*¹.

É necessário a todo o custo desentorpecer o estado actual da Nação onde não há vida possível sem uma das três condições impostas: ser jesuíta, judeu ou maçónico. Não! Não é esse o caminho da honra nacional. A maneira de se criar a ideia comum da Nação não é como parece indicado a de fazer adeptos, ou concordantes. Pelo contrário, é necessário não distrair as raras vontades capazes de fazer surgir e alastrar-se, a ideia comum da Nação, essa que não tem ainda de ser inventada. É necessário que as raras vontades o sejam em verdade e independentes, generosíssimas e decididas. Tão generosas e decididas como a vida breve daqueles nossos três companheiros do grupo inicial e cuja independência foi a bastante para passarem além das ideias intermediárias que formam os grupos e atingirem a da vontade *unânime* da Nação. Tão generosas e decididas como a vida breve de tantos outros, os quais não temos a honra de incluir no nosso campo, e que também morreram pelas suas ideias, essas que são o verdadeiro caminho daqueles que afinal vão pelos seus próprios passos incluir-se na vontade unânime da Nação. Tão generosas e decididas como as palavras e obras de D. Sebastião em Alcácer-Kibir:

— Portugueses, façam como eu! Eu sou o Rei! Eu dou o exemplo: dou a vida pela nossa ideia!

¹ Guilherme de Faria.

Conferência pronunciada na festa de encerramento do II Salão de Outono. In Folha do Sado, 5, 12, 19, 25 de Dezembro de 1926 e 9 e 16 de Janeiro de 1927.

“Sucedede que tenho precisamente aquelas qualidades...”, Fernando Pessoa (1925-30?), PIA, pgs. 74-79.

Sucedede que tenho precisamente aquelas qualidades que são negativas para fins de influir, de qualquer modo que seja, na generalidade de um ambiente social.

Sou, em primeiro lugar, um raciocinador, e, o que é pior, um raciocinador minucioso e analítico. Ora o público não é capaz de seguir um raciocínio, e o público não é capaz de prestar atenção a uma análise.

Sou, em segundo lugar, um analisador que busca, quanto em si cabe, descobrir a verdade. Ora o público não quer a verdade, mas a mentira que mais lhe agrada. Acresce que a verdade – em tudo, e mormente em coisas sociais – é sempre complexa. Ora o público não compreende ideias complexas. É preciso dar-lhe só ideias simples, generalidades vagas, isto é, mentiras, ainda que partindo de verdades; pois dar como simples o que é complexo, dar sem distinção o que cumpre distinguir, ser geral onde importa particularizar, para definir, e ser vago em matéria onde o que vale é a precisão -tudo isto importa em mentir.

Sou, em terceiro lugar, e por isso mesmo que busco a verdade, tão imparcial quanto em mim cabe ser. Ora o público, movido intimamente por sentimentos e não por ideias, é orgânicamente parcial. Não só portanto lhe desagrade ou não interessa, por estranho à sua índole, o mesmo *tom* da imparcialidade, mas ainda mais o agrava o que de concessões, de restrições, de distinções é preciso usar para ser imparcial. Entre nós, por exemplo, e em a maioria dos povos do Sul de Europa, ou se é católico, ou se é anticatólico, ou se é indiferente ao catolicismo, porque a tudo. Se eu, portanto, fizesse um estudo sobre o catolicismo, onde forçosamente teria que dizer mal e bem, que apontar vantagens misturadas com desvantagens, que indicar defeitos aliviados por virtudes, que me sucederia? Não me escutariam os católicos, que não aceitariam o que eu dissesse de mal do catolicismo. Não me escutariam os anticatólicos, que não aceitariam o que eu lhes dissesse de bem. Não me escutariam os indiferentes, para quem todo o assunto não passaria de uma maçadoria ilegível. Assim resultaria inútil esse meu estudo, por cuidado e escrupuloso que fosse – direi, até, tanto mais inútil, porque tanto menos aceitável ao público, quanto mais fosse cuidado e escrupuloso. Seria, quando muito, apreciado por um ou outro indivíduo de índole semelhante à minha, raciocinador sem tradições nem ideais, analisador sem preconceitos, liberal porque liberto e não porque servo da ideia inaplicada da liberdade. A esse, porém, que teria eu que ensinar? Quando muito, certas coisas particulares sobre o catolicismo, na hipótese que me serviu de exemplo, e no caso de lhe ser a ele estranho o assunto. E se a ele, perscrutador cultural como eu, o assunto é estranho, é que nunca o interessou; se nunca o interessou, para que vai ler o que escrevi sobre ele?

De aqui parece dever concluir-se que um estudo raciocinado, imparcial, cientificamente conduzido, de qualquer assunto é um trabalho socialmente inútil. Assim de facto é. É, quando muito, uma obra de arte, e mais nada. *Vox et preterea nihil.*

As sociedades são conduzidas por agitadores de sentimentos, não por agitadores de ideias. Nenhum filósofo fez caminho senão porque serviu, em todo ou em parte, uma religião, uma política ou outro qualquer modo social do sentimento.

Se a obra de investigação, em matéria social, é portanto socialmente inútil, salvo como arte e no que contiver de arte, mais vale empregar o que em nós haja de esforço em fazer arte, do que em fazer meia arte.

Reconhecendo que todas as doutrinas são defensáveis, e que valem, não por o que valem, senão pela valia do defensor, concentrar-nos-emos mais na literatura das defensivas do que no assunto delas. Faremos contos intelectuais onde, pelo primeiro e imprudente impulso, fariamos estudos científicos. Ser-nos-á indiferente a verdade da ideia em si mesma; não é mais que a matéria para um belo argumento, para as elegâncias e as astúcias da subtileza.

Timbraremos, por um movimento idêntico em sentido inverso, em mostrar a parvoíce das ideias aceites, a vileza dos ideais nobres, a ilusão de tudo quanto o povo crê ou pode crer. Salvaremos assim o princípio aristocrático, que na ordem social se afundou, deixando atrás de si o vácuo de uma universal, monótona escravidão.

Seremos dissolventes? Como dissolventes, se não temos acção sobre o público, se nos não lêem senão os que lêem arte pela arte, arte intelectual, arte feita com ideias em vez de ritmos, e esses, pequeníssimo número humano, ou estão já dissolvidos, ou são fortes, pela inteligência e a cultura, contra toda a dissolução?

Dissolvente, socialmente, é a doutrina social do que não está. Foi dissolvente e anti-social, no sentido de prejudicar a ordem e a harmonia dos povos, o cristianismo quando o paganismo era a civilização. Foi dissolvente e anti-social a Reforma, quando a civilização da Europa era católica. Foi dissolvente e anti-social a doutrina da Revolução Francesa, quando a civilização da Europa era o Antigo Regime. São hoje dissolventes todas as doutrinas sociais que reagem contra as dessa mesma Revolução. Quem hoje prega a sindicalização, o estado corporativo, a tirania social, seja fascismo ou comunismo, está dissolvendo a civilização europeia; quem defende a democracia e o liberalismo a está defendendo.

Quer isto dizer que não há doutrinas dissolventes senão por sua situação ocasional? Quer dizer isso mesmo. A mais «radical» das doutrinas, desde que seja universalmente aceite, é uma doutrina conservadora; a mais «conservadora», se nessa altura se opuser àquela, será radical.

Quer isto dizer que não há princípios fundamentais na vida das sociedades? Não quer dizer isso; quer porém dizer que, se os há, nós os não conhecemos. Não há ciência social, não sabemos como nascem, como se conservam ou não conservam, como crescem ou decrescem, como se estiolam ou morrem, as sociedades. A existência da humanidade, se por ela se entende qualquer coisa mais que a espécie animal chamada homem, é tão hipotética e racionalmente indemonstrável como a existência de Deus. Se, porém, por humanidade, se entende a espécie animal chamada homem, então existe para os biólogos, para os médicos – para todos quantos estudam, de um modo ou de outro, o corpo humano; existe como existem os peixes e as aves, e mais nada.

Que princípio social se pode erigir em fundamental? Todos e nenhum, conforme a habilidade do argumentador. Há períodos de ordem que o são de estagnação, como a longa vida morta de Bizâncio. Há os que são de actividade intelectual, como os da Antiga Monarquia francesa. Há períodos de desordem que são a ruína intelectual dos países em que se dão, como o Império Romano em declínio, ou a época da Revolução Francesa, propriamente dita. Há períodos de desordem fecundos em produção intelectual, como o da Renascença nas repúblicas italianas, como o que abrange o tempo de Isabel e de Cromwell em Inglaterra.

Refiro-me à produção intelectual, supondo-a uma vantagem, e, ao menos, parte da civilização. Não insisto nisso, porém, e posso aceitar a doutrina de que a cultura e a arte são um mal, de que é paz e não sonetos o que mais importa à humanidade. Mas quais são as circunstâncias que produzem a paz, quais as que a não produzem? Encontraremos as mesmas causas dando diferentes efeitos, ou, melhor, encontraremos as mesmas circunstâncias com diferentes resultados – o que quer dizer que não são causas, mas coincidências, que qualquer coisa que se considera uma vantagem social, seja uma sinfonia ou o jantar certo, pode aparecer em circunstâncias sociais diferentes, sem que saibamos nunca de onde veio a sinfonia, porque é que se conseguiu que o jantar não faltasse.

Acresce que, assim como não há ciência social, assim também não há arte social, finalidade certa da existência das sociedades. Aqui o problema, que era semelhante ao da metafísica, torna-se metafísica mesmo. Para que fim existem as sociedades? Para fazer a felicidade dos que as compõem? Não o sabemos, e o certo é que a felicidade varia de tipo de homem para homem, e há muitos que de bom grado perderiam a mulher, desde que não percam a colecção de selos. (...)

Não datados:

“Alberto Caeiro – Translator’s preface”, Fernando Pessoa, PIA, pgs. 368-375.

A primeira vista parece que algo de Whitman está presente nestes poemas. Não tenho informações quanto aos conhecimentos de Caeiro de línguas estrangeiras ou particularmente de inglês e de Whitman; porém, à superfície e após uma leitura muito ligeira dos poemas, suspeito que os primeiros eram, quando

muito, bastante escassos e os segundos e terceiros – nulos. Como quer que seja, após exame cerrado, não há aqui realmente nenhuma influência de Whitman. Há, quando muito, uma coincidência acidental, e a coincidência é simplesmente de tom e por isso mais aparente que real. A diferença essencial é enorme.

Os traços comuns aos dois poetas são o amor da Natureza e a simplicidade, e a surpreendente acuidade da sensação. Mas, enquanto que Whitman introduz insistentemente significados transcendentais na Natureza, não há nada que possa estar mais afastado da atitude de Caeiro do que isso; é, na verdade, exactamente o oposto à sua atitude. E, enquanto que as sensações de Whitman são imensamente variadas e incluem o natural e o artificial e tanto o metafísico como o físico, as sensações de Caeiro excluem persistentemente até as coisas mais «naturalmente artificiais» e são apenas metafísicas desse modo extrema e peculiarmente negativo que é uma das novidades da sua atitude.

Além disso, Caeiro tem uma filosofia perfeitamente definida e coerente. Possivelmente esta não será tão coerente na palavra e na frase como se poderia desejar dum filósofo; mas ele não é um filósofo, é um poeta. Pode tal filosofia não ser coerente desde o início, mas, à medida que avançamos na leitura, torna-se, cada vez mais definida até que, nos poemas finais do «*Guardador de Rebanhos*», toma uma forma definida e inconfundível. Trata-se de um objectivismo absoluto perfeitamente definido - o sistema mais completo de objectivismo absoluto que jamais tivemos, quer de filósofo, quer de escritor. Há filosofia em Whitman, mas é a filosofia de um poeta e não de um pensador; e onde aí existe filosofia, não apresenta uma posição original, sendo apenas original o sentimento. Não assim em Caeiro, onde tanto o pensamento como o sentir são inteiramente novos.

Finalmente, embora ambos sejam «sensacionistas», o «sensacionismo» de Caeiro é de um tipo diferente do de Whitman. A diferença, embora pareça subtil e difícil de explicar, é apesar disso bastante clara. Reside principalmente nisto: Caeiro apodera-se de um único objecto e vê-o *claramente*; mesmo quando parece que ele o vê de um modo complexo, descobrir-se-á que se trata apenas de uma maneira de o ver ainda mais claramente. Whitman esforça-se por ver, não claramente, mas profundamente. Caeiro vê apenas o objecto, esforçando-se por separá-lo tanto quanto possível de todos os outros objectos e de todas as sensações ou ideias, as quais, por assim dizer, não fazem parte do objecto em si próprio. Whitman faz exactamente o contrário: esforça-se por ligar o objecto a todos os outros, a muitos outros, à alma e ao universo e a Deus.

Finalmente os próprios temperamentos dos dois poetas são divergentes. Mesmo quando ele pensa, o pensamento de Whitman é um modo -do seu sentimento, ou absolutamente uma disposição, no sentido decadente comum. Mesmo quando Caeiro sente, o seu sentir é um modo do seu pensamento.

Esta descrição das suas diferenças poderia prolongar-se indefinidamente. O violento sentimento democrático de Whitman poderia ser contrastado com a aversão de Caeiro contra qualquer espécie de humanitarismo, o interesse de Whitman por todas as coisas humanas com a indiferença 'de Caeiro por tudo quanto os homens sentem, sofrem ou gozam.

No fim de contas, tudo considerado, se eliminarmos a semelhança superficial derivada do carácter não-rítmico da poesia de ambos os autores e a revolta abstracta contra a civilização, as semelhanças entre eles estão esgotadas.

Além disso, Whitman tem realmente um sentido de ritmo métrico; é de um género especial, mas existe. O ritmo de Caeiro é notavelmente ausente. Ele é tão distintamente intelectual que os versos não têm nenhuma onda de sentimento da qual pudesse derivar o seu movimento rítmico.

Enfim, qual será o valor de Caeiro, a sua mensagem para nós, como costuma dizer-se? Não é difícil de determinar. A um mundo mergulhado em diversos géneros de subjectivismos vem trazer o Objectivismo Absoluto, mais absoluto do que os objectivistas pagãos jamais tiveram. A um mundo ultracivilizado vem restituir a Natureza Absoluta. A um mundo afundado em humanitarismos, em problemas de operários, em sociedades éticas, em movimentos sociais, traz um desprezo absoluto pelo destino e pela vida do homem, o que, se pode considerar-se excessivo, é afinal natural para ele e um correctivo magnífico. Wordsworth tinha oposto o homem natural ao homem artificial; «o homem natural» é para Caeiro tão artificial como qualquer outra coisa excepto a Natureza.

A nossa primeira impressão de Caeiro é que todos sabem o que ele nos diz, e que por isso não há necessidade de o dizer. Mas é a velha história do ovo de Colombo. Se todos o sabem, porque é que ninguém o disse? Se não vale a pena dizê-lo, mas é verdadeiro, porque é que cada poeta disse o contrário?

“Caeiro, Filósofo à Grega”, António Móra PI, pgs. 277-278

O homem creou a obra de arte. Depois reparou que a obra de arte é uma cousa exterior. Depois observou que as cousas exteriores tinham certos caracteristicos, a que era forçoso que obedecessem. A sua perfeição, isto é, a perfeição da sua estrutura e do seu funcionamento dependia do grau em que possuíam esses caracteristicos. Como a obra de arte é uma cousa exterior, urgia aperfeiçoar essa obra de arte, dar-lhe a perfeição das cousas exteriores. Fazer trabalho de perfeito operario. De ahi a arte grega. O grego reparava essencialmente na forma. É caracteristico do visual e do attento notar as formas das cousas. A nascença da physiognomia e correlacionadas formas de sciencia, na Grecia, aponta isto. E na forma que repara primeiro o homem attento ao mundo exterior. O Ch[ristianis]mo trouxe um adoecimento de sentimentos e de sentidos que levou a esmiuçar as formas e achar o sentimento das cores e das tonalidades. Mas perdeu-se por ahi, cahiu no erro regressivo de buscar na arte uma expressão emoções, de sensações, de aspiraçoens. A arte é isto, porém, apenas n'um seu estádio inferior; depois, chegada á Grécia, desde a Grecia, a arte passa a ser um phenomeno de trabalho, de esforço, de querer realizar a perfeição.

Qual o effeito das investigações da sciencia moderna sobre a arte? Mostrar que ella pode ser infinitamente complexa (como a constituição atomica de um corpo, por exemplo), sendo ao mesmo tempo simples? Talvez. Mas a arte tem um limite. Ha cousas da vida que são da vida apenas e que a arte não deve procurar imitar. Ao numero d'estas pertence a complexidade atomica tomada por exemplo. A arte é do exterior, imita o exterior e não o interior das cousas. A arte, mesmo, é expressão, e não tem senão exterior, portanto; de ahi o não lhe servir para nada saber que as cousas são, por dentro, infinitamente complexas. Basta-lhe reparar nas harmonias dos corpos, na linha geral das correlações entre os elementos componentes de um Todo e esse Todo. De modo que não é na noção da arte, em geral, que temos que avançar sobre os gregos; nem tem a sciencia com que nos ajude n'este ponto. Será então nulla a influencia do progresso scientifico sobre a arte? Sobre a substancia e sentido da arte, por certo que de todo nulla. Não ha para onde evoluir n'este ponto, porque desde a Grecia que arte nasceu e ficou com a forma com que nasceu, ainda que tivesse soffrido a doença do christianismo.

(É a constituição exterior das cousas que interessa á arte; porque a arte, sendo expressão e portanto essencialmente exterioridade, não tem senão constituição exterior. Desde que na Grecia se reparou para isto, não ha que evoluir n'este sentido. Não se descobriu uma forma de arte, mas sim a arte, em absoluto. Não houvera arte antes, propriamente, mas o embryão da arte. Na Grecia a Arte nasceu. Desde que nasceu ficou tal. Pode crescer mas não deixar de ser tal qual é).

O progresso da sciencia o que nos fornece é novas fontes de criação e de inspiração.

Na obra de Alberto Caeiro ha mais uma philosophia do que uma arte. Reapparece n'elle a primitiva grega forma de philosophar pela poesia.

“Ensaio sobre o drama”, Fernando Pessoa, PETCL, pgs. 87-96.

Se quisermos estudar – em contraposição, sobretudo, ao ideal antigo – o critério de perfeição a que um dramaturgo hoje pretende, ou deve pretender, conformar-se, temos que procurar a sua causa na operação dos fenómenos culturais que, nesta matéria, fundamentalmente distinguem a nossa época das épocas anteriores; o seu effeito através das duas qualidades do espirito, que vimos serem causas na criação dramática. (Concretizando melhor: temos que ver, primeiro, quais são as normas práticas da cultura que cumpre que comandem o espirito do dramaturgo deste tempo; temos que ver, depois, em que é que, especificamente, essas normas influem na intuição psicologica e no instinto da acção sintética).

Os fenómenos culturais, de que se trata, e que distinguem a nossa época de outras, são, primeiro, e no campo da cultura geral, a extensão, compulsão e intensidade da cultura científica; segundo, e no campo restrito da cultura artistica, e desde o romantismo, a tendência para substituir os processos suggestivos aos definidores na realização da obra; terceiro, e no campo ainda mais restrito da cultura teatral, os aperfeiçoamentos especiais do instinto cénico e da arte de representar.

As faculdades do espirito que são envolvidas naquilo a que chamámos o instinto da acção sintética não sofrem, pela agência daquelas causas, e em relação ao critério antigo, alteração notável quanto aos ideais gerais para que tendem. Desde que o drama é criticamente, ou conscientemente, drama, a tendência para aperfeiçoar a acção concretiza-se sempre no sentido de a concentrar o mais possível; nem para outro fim foram imaginadas as celebradas unidades de tempo e de lugar. Não houve nunca, em arte dramática, outro ideal, porque tal ideal é o critério de perfeição que se deduz da própria substância do drama. O que o romantismo de parte da Renascença, e depois o romantismo como tal conhecido, realizaram no sentido de fazer predominar o elemento psicologico (como em Shakespeare) ou o lírico (como nos românticos)

sobre o elemento dramático não representa uma fase evolutiva, mas um desvio mórbido; não tem por isso interesse para o caso do ideal dramático.

Neste campo restrito da acção dramática, a única influência moderna notável é a que provém do acréscimo do instinto cénico, e do aperfeiçoamento da arte de representar. Um e outra têm evoluído no sentido de conseguir uma ilusão cada vez maior de naturalidade e de inevitabilidade. Servo desta necessidade legítima, o dramaturgo moderno tem sido compelido a eliminar progressivamente os artificios palpáveis do antigo drama – os monólogos, as entradas e saídas mecânicas, a sucessão arbitrária de cenas. Enorme como progresso técnico, este avanço carece de alcance profundo apenas porque deriva das mais, e não das menos, superficiais das causas culturais operantes.

De resto, no que respeita ao instinto da acção dramática, as influências culturais mais profundas só operam hoje em um sentido: é quando a acção envolva uma tese, conclusão ou «filosofia». De per si, a presença de uma tese não aumenta nem diminui, como arte, o equilíbrio ou relevo da obra dramática. A tese é extra-artística no drama, como em qualquer obra não-filosófica por natureza; e, como tudo quanto na arte é extra-artístico, a tese pode aumentar o valor da obra, se é tratada, e nela integrada, artisticamente; diminui-o com certeza se o não é, se, por o não ser, representa, pelo menos, um acréscimo inassimilado no conjunto. Ora, na obra dramática moderna, onde haja tese, as causas culturais já citadas operam no sentido de compelir o autor cioso da perfeição a apresentar essa tese de determinado modo.

A preocupação artística moderna, de sugerir em vez de exprimir, obriga-nos a que concebamos o ideal dramático neste ponto como o de que a tese, conclusão ou filosofia do drama seja sugerida pelo seu enredo ou conjunto, e não dita por esta ou aquela personagem (em substituição sem vantagem dos coros do drama antigo), não distribuída pelas personagens em indicações ou considerações directas (como nos monólogos que no drama ante-moderno foram o seguimento dos mesmos coros). Ou pelo processo simbólico, em que o drama é, pelo enredo fora, a sombra, passo a passo, de uma ideia (como nos dramas de Maeterlinck ou de Lord Dunsany, aliás falhados pela opressão excessiva do símbolo); ou pelo processo sugestivo, em que a obra no seu conjunto findo leva a uma conclusão (como, sem falha, no drama a que estas considerações servem de comentário) – o facto é que a tese só é admissível ao instinto artístico moderno quando, de uma ou de outra destas duas maneiras, ela se integra na estrutura da obra e com ela se consubstancia, e não se lhe extra- ou justapõe.

Neste campo do instinto da acção dramática não produziu a cultura moderna outros resultados, quanto ao ideal que o dramaturgo de hoje procura conseguir; é no campo da intuição psicológica, no conceito do psiquismo individual, que a cultura científica produziu, na mente do dramaturgo, porque na de toda a gente culta, resultados novos e notáveis.

Cinco conceitos predominantes, de origem científica todos, formam hoje parte determinante e insensível da cultura geral, no que diz respeito à interpretação psicológica. Um desses conceitos vem da biologia; três são dados pela ciência psicológica, o quinto é insinuado, mais do que dado, pela ciência, pois que nasce, não dela, mas da filosofia científica.

O primeiro conceito, disse, vem da biologia; da ciência do corpo, em que é fundamental, passa por extensão directa para a ciência do espírito, pois que essas duas ciências são, afinal, ambas ciências da vida. É o conceito de que o homem, psíquica- como fisicamente, é, como qualquer outro animal, produto *determinado* da hereditariedade e do meio. Não interessa, para o caso presente, analisar e esmiuçar o conteúdo desta ideia; apontar, por exemplo, como no próprio conceito de hereditariedade se inclui o seu oposto e complementar, o de variação. No seu alcance geral e absoluto, tal conceito é uma conclusão assente da ciência positiva.

Dos três conceitos seguintes – os que a psicologia traz – o primeiro é directamente psicológico. Deriva daquela aquisição definitiva e fundamental da ciência do espírito, pela qual ela se contrapõe radicalmente à antiga filosofia da alma. Em poucas palavras ele se define por extenso: «O homem é um animal irracional». Com efeito, contra a pseudopsicologia tradicional, cristã como não-cristã, para quem a alma humana era *símplice*, a razão a faculdade, não só distintiva, como também impulsiva, do Homem, e a consciência o fenómeno definidor dos factos psíquicos, a ciência psicológica constata que a alma humana, soma de instintos e impulsos herdados e de hábitos adquiridos e insensíveis, é um composto heterogéneo; que a emoção, e não a razão, conduz o Homem como os animais, sendo apenas maior mas não mais *activa* naquele do que nestes; que a esfera do inconsciente, ou subconsciente, é enorme e activa, e pequena e quase estática a esfera da consciência. Esta tripla conclusão é uma só: o Homem é uma soma heterogénea de solicitações inconscientes, a que uma consciência e uma razão, aquisições recentes da animalidade, presidem como um rei constitucional, que reina mas não governa. A acção humana é irracionalizável, contraditória, absurda. Quanto tenha coerência, é a coerência do temperamento, não do raciocínio. A razão alumia um caminho que não determina. A vontade está sempre sob sugestão post-hipnótica. A mais lúcida e simples das nossas escolhas é inúmera e obscura nas suas origens.

A este conceito fundamental da ciência psicológica, uma parte especial dessa ciência, a psiquiatria, acrescenta dois conceitos. O primeiro – deduzível, aliás, da biologia, mas que os psiquiatras constataram

independentemente - é o da importância suprema do fenómeno sexual na vida do espírito. A psiquiatria nota, com efeito, que a desagregação psíquica é quase sempre acompanhada pelo desvio sexual. Quase sempre? A mais recente das teorias psiquiátricas diz que sempre. Freud e os seus discípulos, através da «psico-análise», afirmam a origem sexual de todas as psicoses. Justa ou não esta doutrina extrema, o certo é que a sexualidade domina os factos psíquicos tanto, se não mais, que os físicos; e que a sua importância notavelmente se vê quando se analisam as manifestações mentais de um louco ou de um degenerado.

O segundo conceito, que a cultura psicológica geral deve à psiquiatria, é o de que a superioridade psíquica notável é acompanhada por um desvio psíquico, que todo o superior é um doente, ou, em termos mais flagrantes, que o supernormal é, por ser isso mesmo, anormal. Este conceito teve interpretações extremas e absurdas, como em Lombroso; mas ninguém, hoje, duvida de que seja, na sua substância, uma verdade; de que a variação extrema não envolva desadaptação.

Finalmente, a filosofia da ciência, e não já a ciência propriamente, trouxe para a cultura geral um conceito importante, que é o último dos que serão aqui citados. É o conceito determinista, que, na aplicação psicológica, se resume na tese de que todo o acto humano é o produto determinado do temperamento e do impulso, ou estímulo, externo. Assim, e à luz deste critério, todo o acto humano é o cruzamento inevitável de duas linhas inevitáveis - o carácter determinado do indivíduo, e o curso determinado dos fenómenos externos. Este conceito pode ser verdadeiro, pode ser falso; mas a verdade é que ele é uma conclusão tão inevitável da soma das aquisições científicas, é uma necessidade tão ineludível da nossa mentalidade culta, que ninguém o contestaria se o dogma religioso, ou preconceito pragmático do livre-arbítrio, se não sentisse por ele desapossado. O que se não pode negar é que o conceito determinista influi subtilmente em espíritos que repudiariam a fé expressa nele; que é um dogma essencial da mentalidade de hoje; que por ele regressou ao espírito humano o antigo conceito, tão profundamente dramático, da Fatalidade.

Quem quiser, à luz destas considerações, percorrer com atenção ainda que rápida a obra dos artistas psicólogos - romancistas ou dramaturgos - modernos, constatará sem dificuldade que, umas vezes conscientemente, outras inconscientemente, quase toda a arte de hoje, em que haja elementos psicológicos, tende para uma perfeição que aqueles cinco conceitos orientam e determinam.

A que atribuir, senão a eles, tantos estudos da hereditariedade, tantos estudos de «meios sociais», e da influência deles sobre os homens, na novela e no drama da nossa época? A que atribuir uma tão profusa e tão especial atenção aos desvios sexuais e aos conflitos provenientes desses desvios? A que atribuir uma tão larga cópia de preocupações psiquiátricas na arte psicológica do nosso tempo? Se quisesse citar exemplos, alargaria indevidamente este estudo, que já deveria ser mais breve. Quem ler estas considerações, faça, porém, com suas próprias leituras a demonstração demorada. Verá que quase todas as correntes e contracorrentes da arte psicológica moderna são a revelação de que estes conceitos da ciência, entrados já na substância da cultura geral, e infiltrando-se por isso subtilmente nas mais recônditas inconsciências do pensamento, constituem já sugestões artísticas. O limite da preocupação científica na arte - mas neste caso já inadmissível, e consciente e voluntário demais - é o espantoso acto «*O Teatro da Alma*», de Evreinoff, em que a cena é o «interior da alma humana» e as personagens, designadas por A1, A2 e A3, etc., são as várias sub-individualidades componentes desse pseudo-simplex a que se chama o espírito. Mas neste caso o autor fez inteligência demais e arte de menos na obra, que fica pertencendo, como a maioria das inovações literárias e artísticas modernas, não à arte mas às curiosidades da inteligência, como os anagramas, os desenhos de um só traço e os poemas univocálicos.

A verdade, porém, é que o artista psicológico moderno não pode já construir uma personagem, integrá-la num enredo, desenvolver esse enredo, sem atender aos cinco conceitos científicos a que me tenho referido. E, na proporção a que a eles atenda, e o faça instintiva e inconscientemente, como a arte exige, ele criará uma obra susceptível de ser duradoura; pois que, adaptando-se a aquisições da ciência, e não a caprichos da moda, adapta-se àquelas conquistas da inteligência que constituem a substância da cultura, a qual, por sua vez, constitui a substância da civilização.

Para mim, o valor *capital* do drama «*Octávio*», o que o torna, a meu ver, notável entre a multidão nula das peças modernas, sejam de que nação forem, é que, por acção [de] um seguro instinto, ele é orientado exactamente no sentido que a cultura moderna impõe como o caminho do dever artístico.

Não creio que Vitoriano Braga fosse guiado, ao adequar-se a estas impulsões da ciência, por um esforço consciente, ou, mesmo, por um conhecimento intelectual da cultura científica. Nem, que o fosse, isso lhe serviria, pois que a obra artística deriva de origens mais subtis que a compreensão e o raciocínio; tanto que Ibsen, que quis fazer drama psiquiátrico, não conseguiu, nem sequer de longe, criar personagens tão inteiramente verdadeiras, perante a própria psiquiatria, como Shakespeare, cuja época não tinha a ciência, mas cujo espírito tinha a intuição. Com efeito, a ciência moderna pasma da perfeição sintomatológica com que são delineadas, vivas e concretas, com os traços físicos como os psíquicos, a histero-neurastenia de Hamlet, a demência senil de Lear, a histero-epilepsia de Lady Macbeth.

Não importa, pois, que eu não creia que Vitoriano Braga se guiasse conscientemente por o critério científico que expus. Importa, sim, que ele seguisse um instinto que, com a segurança de todos os instintos, se ajustou inconscientemente a esse critério necessário. Sim, o que importa é que, sendo tais as indicações da ciência psicológica, ele, seja de que modo ou por que razão, as tenha deveras seguido. E, com efeito, o drama «Octávio» corresponde, passo a passo, e nos detalhes como no conjunto, às exigências com que a cultura moderna impõe a ação dramática.

“Manifiesto del Ultra”, J. Sureda e outros, MPPTD, pgs. 104-106.

Existen dos estéticas: la estética pasiva de los espejos y la estética activa de los prismas. Guiado por la primera, el arte se transforma en una copia de la objetividad del medio ambiente o de la historia psíquica del individuo. Guiado por la segunda, el arte se redime, hace del mundo su instrumento, y forja – más allá de las cárceles espaciales y temporales – su visión personal.

Esta es la estética del Ultra. Su volición es crear: es imponer facetas insospechadas al universo. Pide a cada poeta una visión desnuda de las cosas, limpia de estigmas ancestrales una visión fragante, como si ante sus ojos fuese surgiendo auroralmente el mundo. Y, para conquistar esta visión, es menester arrojar todo lo pretérito por la borda. Todo: la recta arquitectura de los clásicos, la exaltación romántica, los microscopios del naturalismo, los azules crepúsculos que fueron las banderas líricas de los poetas del novecientos. Toda esa vasta jaula absurda donde los ritualistas quieren aprisionar al pájaro maravilloso de la belleza. Todo, hasta arquitecturar cada uno de nosotros su creación subjetiva.

Por lo arriba expuesto habrá visto el lector que la orientación ultraica no es, ni puede ser nunca patrimonio – como se ha querido suponer – de un sector afanoso de arbitrariedades que encumbran su estulticia. Los ultraístas han existido siempre: son los que, adelantándose a su era, han aportado al mundo aspectos y expresiones nuevas. A ellos debemos la existencia de la evolución, que es la vitalidad de las cosas. Sin ellos, seguiríamos girando en torno a una luz única, como las falenas. El Greco, con respecto a sus demás coetáneos resultó también ultraísta, y así tantos otros. Nuestro credo audaz y consciente es no tener credo. Es decir, desechamos las recetas y corsés absurdamente acatados por los espíritus exotéricos. La creación por la creación puede ser nuestro lema. La poesía ultráica tiene tanta cadencia y musicalidad como la secular. Posee igual ternura. Tiene tanta visualidad; y tiene mas imaginación. Pero lo que sí modifica es la modalidad estructural. En ese punto radica una de sus más esenciales innovaciones: la sensibilidad, la sentimentalidad serán eternamente las mismas. Ni pretendemos recificar el alma, ni siquiera la naturaleza. Lo que renovamos son los medios de expresión.

Nuestra ideología iconoclasta, la que dispone a filisteos en nuestra contra, es precisamente la que enaltece. Toda gran afirmación necesita una negación, como dijo, o se olvidó de decir, el compañero Nietzsche... Nuestros poemas tienen la contextura escueta y decisiva de los marconigramas.

Para esta obra de superación adicionamos nuestro esfuerzo al que realizan las revistas ultráicas Grecia, Cervantes, Reflector y Ultra.

Jacobo Sureda – Fortunio Bonanova Juan Alomar - Jorge Luis Borges

“O Paganismo maior”, António Móra PI, pg. 149.

Os chamados «classicos» francezes escreveram mal porque se serviram da mythologia pagã quando a não sentiam. Os românticos francezes escreveram melhor porque estavam dentro da emoção christã, que lhes era verdadeira, postoque fosse imperfeita na sua natureza de emoção artistica. Milton foi o maior dos

poetas modernos porque se serviu da mythologia christã, em que acreditava, mas alterando-a a seu modo, como um grego á sua. A arte romantica é que é suprema nos modernos porque tal arte é a que corresponde ao feitio da alma christã. Querer que um poeta christão escreva uma obra do genero da de um grego é querer que um poeta christão seja um poeta pagão. O genero «classico» é o dos pagãos. É superior ao genero christão, que é o romantismo? É, mas isso é porque o paganismo marca um grau de civilização mais avançado que o christianismo, que parte do sentimento semita.

Só quando de vez nos despirmos do christianismo poderemos apresentar poetas que saibam construir poemas. O ch[ristianis]mo ter-nos-ha talvez intensificado a vida interior; na verdade indisciplinou-a. Foi talvez preciso para alargar a alma. Agora é preciso que passe, para a tornarmos a disciplinar. Precisamos crear o Paganismo Maior, liberto dos deuses todos.

“Ricardo Reis?”, Fernando Pessoa PIA, pgs. 390-391.

Deve haver, no mais pequeno poema de um poeta, qualquer coisa por onde se note que existiu Homero.

A novidade, em si mesma, nada significa, se não houver nela uma relação com o que a precedeu. Nem, propriamente, há novidade sem que haja essa relação. Saibamos distinguir o novo do estranho, o que, conhecendo o conhecido, o transforma e varia, e o que aparece de fora, sem conhecimento de coisa nenhuma. Entre os escritores que descendem com novidade da velha stirpe e os que aparecem por novos por pertencer a uma stirpe incógnita há a mesma diferença que há entre o homem que nos dá uma sensação de novidade por frases novas que diz e o que nos dá uma sensação de novidade, por, falando mal nossa língua, nos dizer estropiadamente qualquer frase dela.