

O Futurismo como Ruína do Modernismo

FERNANDO CABRAL MARTINS

1. VITALISMO E EGOTISMO

A distinção operada por Lessing entre a poesia e a pintura, em *Laocoon*, de 1766, na aurora do Romantismo, toma por base a especificidade estética de cada uma das artes. A aproximação antiga entre a pintura e a poesia, de que a poética de Horácio é exemplar, torna-se inviável, uma vez que uma e outra revelam modos e regras próprias. Assim, o *Laocoon* de Lessing é um dos primeiros passos por que na arte se inicia o caminho do aprofundamento das características materiais de cada arte, e que hão-de, cem anos mais tarde, levar à definição da pintura pura e da poesia pura.

No caso da poesia, o processo de reconhecimento dos seus traços distintivos começa a definir-se, ainda no interior do Romantismo mas já contra o Romantismo, pela afirmação da poesia como exclusivamente regida pela beleza musical e pelas regras da construção imaginativa, de que o artigo de Edgar Allan Poe “A Filosofia da Composição”, tão cedo como 1846, é o ponto central. Mais tarde no século XIX, o Simbolismo vai desenvolver essa consciência aguda do funcionamento sugestivo e musical das palavras, chegando ao ponto de fazer dissolver o próprio Eu do Autor num anonimato transcendental, na “disparition élocutoire” teorizada por Mallarmé.

Este caminho de uma depuração artística cada vez maior, bem como a irreduzível autonomia do estético por oposição a moral, história e psicologia é o que pode definir o modernismo. Assim, o modernismo é uma corrente anti-romântica, que substitui a expressividade romântica do Eu pela pesquisa sistemática e experimental dos modos de produção estética.

As primeiras poéticas modernistas são o Impressionismo e o Simbolismo, que conduzirão, por uma espécie de evolução formal, ao Cubismo e ao Futurismo. Assim, Cézanne faz a transição do Impressionismo para o Cubismo. E a própria possibilidade da Vanguarda começa no último grande poema de Mallarmé, *Un Coup de Dés Jamais n’Abolira le Hasard*, de 1898, entendido como a primeira manifestação activa das palavras em liberdade gráfica, enfim soltas das amarras gramaticais.

Mas a Vanguarda, e o Futurismo como a primeira delas, tem outra raiz. É o Decadentismo como recusa oitocentista do sistema artístico burguês, e é o “desregramento de todos os sentidos” que lemos em Rimbaud. E esta é uma linha que contradiz o formalismo modernista, porque é uma busca constante de fusão, de comunicação, de intensa provocação do público e dos seus gostos e regras.

Ora, a consciência decadentista de Pessoa é tão forte que estabelece uma paradoxal relação entre o Futurismo e a Decadência. «O dinamismo [as correntes futuristas, vorticistas, etc.] é uma corrente decadente, e o elogio e a apoteose da força, que o caracteriza, é apenas aquela ânsia de sensações fortes, aquele entusiasmo excessivo pela saúde que sempre distinguiu certas espécies de decadentes»¹. É aquilo a que também chama a corrente “vitalista”, por oposição a uma outra, “egotista”, que se interessa pelo trabalho fomal. Ou seja, a face vanguardista e a face modernista da mesma arte.

A Vanguarda futurista propõe novas combinações entre palavras e pintura, novos géneros, híbridos e hostis à distinção entre cultura popular e alta cultura: propõe uma música concreta, feita dos ruídos da cidade. Propõe uma culinária e uma indumentária que não respeita os códigos sociais adquiridos. Propõe uma poesia que é igual a um grito e um livro que é uma obra de arte gráfica. Contra a tradição modernista do aprofundamento formal de cada *medium* artístico, o Futurismo é uma arte da intersecção das artes e da sua exibição pública, num ambiente em que toda a criação aparece como, necessariamente, colectiva e interartística.

2. PERFORMANCE E BELEZA

A performance é o critério que distingue mais fortemente a Vanguarda do modernismo que vem de Edgar Allan Poe e de Baudelaire. E, segundo este critério, o género por excelência da Vanguarda é o manifesto. Se olharmos para a Vanguarda portuguesa – entendendo este termo como definindo a dominante poética em Portugal entre 1914 e 1925, ou seja, entre a apresentação pública do Paulismo e a revista *Manifesto* de Coimbra – percebemos que há uma surpreendente produção de manifestos. Basta que alarguemos minimamente o alcance semântico do termo, de modo a abarcar todos os textos com esse teor – ou seja, aqueles que estão focalizados numa busca violenta da persuasão, usando procedimentos retóricos

¹ F. PESSOA, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, ed. Jacinto do Prado Coelho e Georg Rudolf Lind, Lisboa, Ática1966, p. 176.

específicos, como a hipérbole, a injunção e a enumeração caótica, para podermos contar nada menos que dois de António Ferro, dois de Raul Leal, cinco de Almada e sete de Pessoa. No caso de Pessoa, aliás, o estilo e o tom do manifesto vanguardista é uma constante ao longo de toda a obra. Até os artigos de 1912 sobre *A Nova Poesia Portuguesa*, sobretudo o primeiro, ou os folhetos *O Interregno* (de 28) ou *As Associações Secretas* (de 1935), passando pelos artigos publicados no jornal sidonista *Acção*, ganham em ser lidos como declarações de princípios e de crenças, incendiados com a dimensão hiperbólica e a veia satírica próprias da Vanguarda. Do mesmo modo, o primeiro Álvaro de Campos aparece como um heterónimo-manifesto, tal a intensidade direccionada dos seus poemas ou das cartas publicadas, além do *Ultimatum*, que é sem dúvida, depois da *Cena do Ódio* e a par das suas odes sensacionistas, o clímax da Vanguarda portuguesa.

Um dos artigos panfletários de Pessoa, por exemplo, intitulado “Falência?”, publicado em 1918 no diário republicano *O Tempo* contra Alfredo Pimenta, recebe uma resposta anónima (mas certamente do próprio Alfredo Pimenta) que se intitula “Lógica... Futurista”, em que o epíteto “futurista” serve de escárnio da figura de Pessoa. Outro exemplo é uma carta, “Álvaro de Campos Escreve à Contemporânea” (1922), em que a posição do vanguardista aparece muito clara: «A beleza começou por ser uma explicação que a sexualidade deu a si-própria de preferências provavelmente de origem magnética. Tudo é um jogo de forças, e na obra da arte não temos que procurar ‘beleza’ ou coisa que possa andar no gozo desse nome. Em toda a obra humana, ou não humana, procuramos só duas coisas, força e equilíbrio de força – energia e harmonia, se V. quiser»². Ou seja, a beleza, que é o outro nome da arte autónoma ou da arte pura do Modernismo, é rejeitada como velharia ou insignificância, ficando apenas a força ilocucionária ou a intensidade pura como únicos critérios da acção artística.

De facto, a Vanguarda em Portugal é sobretudo um assunto de riso, um número de revista, um *fait divers*. Num país maioritariamente analfabeto, imerso numa crise política constante, foi ignorada a tal ponto que se pode dizer que a Vanguarda não foi uma explosão que se deu, mas uma implosão.

O Modernismo é um modelo poético adaptado pela crítica ulterior às singularidades de *Orpheu* e, nomeadamente, à construção da heteronímia e à obra sem obra de Fernando Pessoa. Mas a Vanguarda é o ambiente que marca, a energia que flui, e o modo artístico sobredeterminante sem o qual a própria heteronímia não poderia ter-se constituído, sendo por esta razão que só Álvaro de Campos – o vanguardista – se pôde autonomizar verdadeiramente. E só mais tarde, em 1924, no momento do crepúsculo vanguardista, quando o próprio Álvaro de Campos se modifica radicalmente, é possível publicar Ricardo Reis e Alberto Caeiro.

3. ORPHEU 1 E ORPHEU 2

Na Vanguarda, a própria forma geométrica das letras e dos elementos gráficos se reveste de uma importância inesperada no campo da experiência comunicacional e artística. É de uma revolução no *design* gráfico que se trata. No entanto, a capa de José Pacheco para *Orpheu* 1 (publicado a 24 de março de 1915) tem um título em letra manuscrita e o desenho de uma mulher nua entre duas velas – tudo reconhecivelmente simbolista.

Depois, a leitura das primeiras páginas parece confirmar essa impressão. Na introdução de Luís de Montalvor, fala-se de “um exílio de temperamentos de arte”, que é o epítome da atitude simbolista-decadentista. Sá-Carneiro, Alfredo Guisado e mesmo Pessoa apresentam textos simbolistas. De facto, só no último texto de *Orpheu* 1 irrompe uma fuga clara ao ambiente fim-de-século, com a “Ode Triunfal” de Álvaro de Campos. E essa aparição final ganha um suplemento de intensidade que é devido à própria surpresa que constitui. É como se o leitor, ao virar de uma página, mudasse de mundo.

Álvaro de Campos, que muito raros leitores saberiam então tratar-se de uma *persona* de Fernando Pessoa, vem, nesse instante, dar corpo visível a uma experiência de libertação formal inaudita no espaço português. O *Orpheu* 1 encena precisamente isso. Ao longo de todo o número, o verso livre apenas aflora vagamente em certos versos de Sá-Carneiro ou Côrtes-Rodrigues, mas em “Ode Triunfal” os versos rompem todas as amarras das regras poéticas tradicionais. A mutação vanguardista manifesta-se nesse exacto momento em que Álvaro de Campos canta a plenos pulmões uma beleza “totalmente desconhecida dos antigos”.

Já o segundo número do *Orpheu* (publicado em finais de junho de 1915) tem uma chave de leitura resolutamente vanguardista, e vem provar uma tomada de consciência plástica da poesia. Apesar das sobrevivências simbolistas nos sucintos poemas de Eduardo Guimaraens e de Luís de Montalvor, o resto é

² Fernando Pessoa, *Crítica. Ensaios, Artigos e Entrevistas*, ed. Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim, 2000, p. 197.

incomportável com a tradição das Belas Letras: os poemas de Ângelo de Lima, há longos anos encerrado num manicómio, levam a atenção à materialidade das palavras ao ponto de uma verdadeira reinvenção ortográfica; a experiência futurista de Sá-Carneiro em “Manucure” transtorna por completo a tradição simbolista que parecia ser a sua; a paródia de Violante de Cysneiros funciona como uma provocação (Violante de Cysneiros que é uma espécie de heteronimização de Côrtes-Rodrigues explicitamente sugerida por Fernando Pessoa); a grande “Ode Marítima” de Álvaro de Campos tem um fôlego, uma dicção e uma complexidade imaginativa sem paralelo; e a “novela vertígica” de Raul Leal ou os “poemas interseccionistas” de Fernando Pessoa apontam para uma desarticulação do texto literário deliberadamente incoerente. Os próprios quatro *hors-textes* de Santa Rita Pintor resultam de uma posição de radicalidade cubo-futurista.

A capa de *Orpheu 2*, cuja autoria não está documentada, mas que parece ter sido desenhada por Almada Negreiros, exhibe a mesma feroz consciência plástica. As letras são desenhadas à imagem de uma encomenda comercial ou de um armazém de fábrica. As formas são puras e ao mesmo tempo imperfeitas, como se arrancadas do concreto quotidiano. E a incongruência do tamanho do número 2 em relação ao próprio título da revista, *Orpheu*, que fica visualmente menorizado, contribui para a construção de um efeito de estranheza gráfica num contexto em que seria de esperar uma simples informação bibliográfica. É, em suma, o melhor de todos os exemplos daquela “beleza alfabética pura” de que fala Mário de Sá-Carneiro em “Manucure”.

Fernando Pessoa descreve o Sensacionismo, no esboço de um folheto atribuído a Frederico Reis, como o movimento de uma denominada “Escola de Lisboa”. Ora, o Sensacionismo é apresentado como uma síntese de poéticas europeias como o Simbolismo, que alimentará Pessoa ele mesmo, o Naturalismo, que irá dar Alberto Caeiro, mais o Neo-Classicismo de Ricardo Reis e o Futurismo que será timbre de Álvaro de Campos. Na verdade, o Sensacionismo tem na palavra “síntese” o seu centro poético. E a palavra “síntese” tem o sentido exacto que a Vanguarda lhe atribui. Ou seja: não uma síntese entendida enquanto construção acabada e orgânica – dado que o Sensacionismo é um aglomerado de poéticas incompatíveis entre si – mas uma síntese que inclui em si mesma a contradição, e oferece um conceito de unidade que passa precisamente pelo facto de se constituir entre elementos heterogéneos.

Aqui, reencontramos o modelo de construção do *Orpheu* (como, depois, a do *Portugal Futurista*, revistas que incluem textos simbolistas, decadentistas, futuristas, sensacionistas. Não existe uma compatibilidade e uma harmonia entre eles, mas antes persiste uma tensão entre poéticas opostas, cuja impossibilidade de reunificação das suas radicais oposições é o próprio cimento do seu encontro.

Na verdade, é a co-presença de vários tempos no tempo da Vanguarda (aliás, a ruptura não se compreende sem uma tradição com que romper) que oferece a possibilidade da sua aliança. Assim, a heteronímia pode ser um constructo que evidencia a coerência dessa incoerência.

4. LEVITA E RÉGIO

Rita Marnoto³ expõe num artigo a turbulência para-futurista que tem Coimbra como cenário. Assim, em 1916, Francisco Levita publica um manifesto, *Negreiros – Dantas*, que se dedica a satirizar o *Manifesto Anti-Dantas* desse mesmo ano, em termos que são igualmente futuristas. É um projecto enigmático, pois satirizar uma sátira, e tão violenta como era a de Almada Negreiros, é uma tarefa impossível de realizar. Almada é insultado de modo grosseiro, tudo com um tratamento gráfico à moda futurista, e o insulto acaba por misturá-lo com o próprio Dantas, terminando o manifesto com a declaração de que o “histórico” Almada Negreiros é o “Dantas n.º 2”.

Não parece poder atribuir-se grande importância a este gesto de Francisco Levita, que não parece querer integrar ou compreender o que está em causa no texto-espectáculo de Almada Negreiros e no confronto artístico e mental que ele põe em cena. É um gesto de Vanguarda que não busca ter sentido, radical e gratuito.

Há ainda outras publicações naqueles anos que aderem ao Futurismo, o mais importante dos quais é a folha do jornal de Faro *O Herald* em 1916 e 1917, que revestem uma forma que não é, de resto, muito mais interessante, do ponto de vista poético ou artístico, que o manifesto de Francisco Levita. Mas em Coimbra, de novo, surgirá em 1925 um *Manifesto*, assim mesmo intitulado, firmado pelos nomes de Óscar, Pereira São-Pedro, Tristão de Teive e Príncipe de Judá, pseudónimos de Mário Coutinho, Celestino Gomes, Abel Almada e António de Navarro. E, neste caso, estamos perante um verdadeiro esboço de grupo de Vanguarda, historicamente o último. Aos nomes citados, devemos acrescentar os de Alberto de Serpa e José Régio, tendo

³ R. MARNOTO, “Futurismo e Futurismos em Portugal”, in *Estudos Italianos em Portugal*, n. s., 4, 2009, pp. 61-75.

este, decisivo na geração que nesse momento desponta, cunhado nesse mesmo ano de 1925 o termo Modernismo, para o aplicar à poética do grupo de *Orpheu* – assim consagrando um termo à partida inadequado, mas que a partir daí se torna inevitável.

Ora, José Régio escreve um artigo sobre aquele *Manifesto* colectivo de 1925 em que o classifica, precisamente, como um “movimento de Arte Modernista”⁴. Régio caracteriza-o como “uma impertinência, uma incoerência, uma rebeldia, um exagero, uma atitude desconjuntada”, mas que tem, aos seus olhos, a finalidade essencial de afirmar a liberdade de ser, a “liberdade de cada Artista criar a sua própria arte”. E, no final do artigo, Régio escreve: «Eis [...] o que eu queria dizer sobre o quase nada que o movimento modernista realizou. Sobre o que realizará, falar-se-á a seu tempo»⁵. E, neste ponto, torna-se evidente que o Modernismo é para José Régio, afinal, um modo de arte que apenas se cumprirá no futuro.

Esse – de seu nome próprio *presença* – será um Modernismo que se opõe deliberadamente à Vanguarda e aos seus excessos. E que reencontra o fio do modernismo anterior ao Modernismo. Pelo menos, a ideia de autonomia da arte e a prossecução crítica de uma poesia pura fazem parte do seu programa. Resta dizer que há um largo espectro de invenção formal – que também caracteriza a linha modernista – que é fortemente desvalorizado pela *presença*, que o trata como “extravagância”...

Mas essa será a história de um desentendimento. Que é a de um conceito – o de modernismo – que desde o primeiro momento, aquele que se desenvolve entre Baudelaire a Mallarmé, ao escolher levar o mais longe possível a sua investigação da arte pura e a experimentação de todos os limites, ganha uma característica única. Ou seja, um modernismo que, antes de se metamorfosear no Modernismo cunhado por Régio, e no implacável seguimento do seu desejo de pôr em questão todas as regras que chega em 1909 ao ponto da irrupção da Vanguarda histórica, é aquele extraordinário conceito que consiste na ruína de si mesmo.

Futurismo Futurismos, ed. Barbara Gori, Aracne Editrice, Roma, 2019

⁴ Recolhido por R. MARNOTO in *Francisco Levisa. Negreiros-Dantas, uma Página para a História da Literatura Nacional*, Coimbra, Fenda, 2009, pp. 87-88.

⁵ *Idem*, p. 88.