

2 — Valores e atitudes essenciais

A elucidação dos contornos periodológicos do Modernismo português (a relação dialógica que mantém com as coordenadas histórico-literárias anteriores que são reconhecidas ao devir histórico da Geração de *Orpheu*) não dispensa o contributo de alguns suportes teóricos, sem os quais dificilmente se atingiria o rigor de penetração crítica que se pretende.

Deste modo, se aqui conferimos especial atenção às linhas vertebrais do Modernismo português é porque pensamos que elas se revestem de especial destaque, tendo em conta o contexto sócio-literário que preside ao ‘aparecimento’ das inúmeras manifestações literárias que caracterizam esse movimento estético. De facto, nos nossos escritores modernistas, adquirem pouco a pouco uma projecção e uma posição de relevo inegável três posturas artístico-culturais, todas elas inter-relacionadas: a importância concedida ao **valor de modernidade**, a concretização de determinadas virtualidades estéticas que, capazes de viabilizar específicos procedimentos semiótico-literários, se inserem num sistema de **manifestações vanguardistas**, e, ainda, a representação de opções artísticas manifestativas de intuítos de **diversificação estética** que conduzem, por força de um contexto cultural que as enquadram, a estratégias de manifestação específicas (questão esta, aliás, intimamente associada à dominante polifónica dos *Ismos* de Pessoa, numa atitude com nítidos recortes de alteridade).

2.1 - Valor de Modernidade

É bem conhecida a importância de que se reveste a ideia de *modernidade*, quando —no estudo do Modernismo, em geral, e no Modernismo português, em particular— privilegiamos estratégias de análise que incidem quer nos componentes do conteúdo do texto literário, quer no seu perfil formal, quer na interacção dinâmica entre o co-texto e o contexto. Ora, quando é equacionada numa óptica diacrónica (desde o século XVIII até à emergência do Modernismo, enquanto período temporalmente datado), a modernidade constitui um domínio privilegiado de exercício dos princípios axiológicos não alheados de uma leitura contextualista e dialógica da cultura literária.

• Modernidade: visão diacrónica

Assim, vale a pena lembrar que o relevo de que esta questão se reveste, no quadro de uma leitura empenhada na análise do valor de *modernidade*, pode igualmente deter-se na relação mediata entre os eventos sociais propriamente ditos e a criação literária. Daqui se deduz a necessidade de submetermos em breves palavras a categoria de *modernidade* à peculiaridade de uma representação condicionada pelas exigências dos registos histórico e estético-cultural que a dominam⁶⁹.

No **século XVIII**, a categoria de modernidade constitui, antes de mais, a consciência do progresso ligado à historicidade. Vale a pena lembrar que o desenvolvimento da Ciência (desenvolvimento esse que modifica todo um conjunto de estruturas sociais e epistemológicas) e a convivência muito íntima que o homem mantém com ela põem em causa os fundamentos de uma estética monológica, isto é, sacrificam o conceito único de Verdade [definitiva]. Com efeito, o Iluminismo traz consigo a secularização da cultura; uma visão do mundo que antes se baseara fundamentalmente em valores religiosos, que assentara numa concepção fixista da ideia de cultura, é então profundamente transformada pela ideia de progresso (verdadeira palavra-chave do século XVIII). O que quer dizer que a cultura europeia, com o primado da relativização dos valores, é sujeita pelos espíritos mais abertos (como, por exemplo, os poetas libertinos) a um labor de decodificação que arrasta a destruição das crenças na autonomia paradigmática, intemporal e universal dos valores humanos; a laicização da cultura é inevitável; o progresso exige que todos os valores sejam relativizados⁷⁰.

⁶⁹ - Sobre esta questão, cf. MATEI CALINESCU, *Cinco caras de la modernidad*, Madrid, Editorial Tecnos, 1991, pp.27-93 e HANS ROBERT JAUSS, «La “modernité” dans la tradition littéraire et la conscience d’aujourd’hui», *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1990, pp.158-209 (sobretudo pp.158-201).

⁷⁰ - Note-se que a palavra *progresso* — utilizada pela primeira vez na Itália do século XVI, depois por autores espanhóis e franceses — tem como raiz uma metáfora espacial: ‘progredir’, ‘caminhar em frente’. Este termo difunde-se progressivamente por toda a Europa, identificando-se cada vez mais com uma marcha linear do tempo histórico em direcção a estádios de uma organização social e político-económica mais complexa.

Assim, acentuando paulatinamente as potencialidades inerentes ao fenómeno do progresso e o relevo de que nele se revestem os conteúdos ideológicos, o espírito moderno do século XVIII rejeita frontalmente as teorias segundo as quais a Verdade está construída de modo definitivo. Para os representantes desse espírito, a Idade do Ouro situa-se utópica ('sem lugar', 'fora de uma realidade espacial, histórica, existente') e ucrónicamente ('sem tempo') num futuro indefinido⁷¹; o termo e conceito *luz* torna-se, correlatamente, uma metáfora da Razão, de uma Razão que preside ao pensamento artístico-filosófico, de uma Razão dinâmica que origina novos e diferentes saberes⁷². E é sem dúvida em sintonia com esta situação que se amplifica o desenvolvimento de um fenómeno associado a um processo de configuração cultural, em que os protagonistas são a burguesia e as revoluções sociais. Se, com efeito, o século XVIII é o século do triunfo da burguesia nos planos económico, político e jurídico, ele é igualmente o século da revolução francesa e americana, onde o triunfo do espírito moderno e a defesa de uma racionalização crescente da organização social constituem sinais inequívocos de que um mundo antigo tinha acabado e de que um mundo moderno se começava a construir.

Note-se, entretanto, que, com o **Romantismo**, o discurso da modernidade constitui, numa óptica sócio-cultural, um foco de explícitas tensões ideológicas. De facto, nos finais do século XVIII e princípios do século XIX, a crise dos conceitos nacionalistas e

⁷¹ - Repare-se que o pensamento utópico pode ter duas alternativas: a nostalgia (a Idade do Ouro situa-se num passado longínquo, irrecuperável) — utopia que caracteriza as mentalidades pessimistas e conservadoras, que perspectivam o tempo como um facto de corrosão e abastardamento dos valores humanos — ou a esperança (a Idade do Ouro situa-se num futuro indefinido) — utopia que projecta a noção segundo a qual o tempo não destrói, antes transforma positivamente o Homem, permitindo-lhe visionar o seu destino como uma caminhada rumo a uma alvorada futura. Sobre a problemática da utopia, cf. LOUIS MARIN, «Frontiers of Utopia: Past and Present», in *Critical Inquiry*, 19, 3, Spring, 1993, pp.397-420.

⁷² - Paradoxalmente, a relativização que o Iluminismo levou a cabo dos valores antigos trouxe consigo o totalitarismo da Razão, que, quando concebida em termos absolutos, dá origem a uma espécie de fanatismo e terrorismo da razão. Deste modo, ao mesmo tempo que se sai de um período de opressão e totalitarismo religioso, cai-se na absolutização da razão e da verdade científica.

iluministas de progresso e de modernidade no espaço artístico-literário torna-se evidente, criadas que estão as condições para, no âmbito da explosão anti-racionalista, se construir fundamentalmente uma utopia do passado: a Idade Média seria a Idade do Ouro, a idade do nascimento das nacionalidades⁷³. Uma tal equacionação da atitude do artista romântico — que exalta, portanto, a capacidade criadora do homem e o dinamismo infinito do *eu*, e que apela para forças transracionais e translógicas — não pode deixar de ter em conta o crescente divórcio entre a esfera da arte e a esfera dos valores sócio-económicos. Esta problemática foi, aliás, bem evidenciada por Kant, na sua *Crítica do Juízo*, ao reivindicar quer a autonomia dos valores artísticos em relação aos valores teóricos e práticos, quer uma dinâmica própria para aqueles valores, contrapondo, para isso, o campo da arte à sociedade burguesa com os seus valores que apontavam para uma 'modernidade materialista e racional'.

Ora, é desde já evidente que esta oposição iria (como foi) continuamente fazer declinar as ideias de progresso e de modernidade sociológica e técnico-científica, entendidas em termos iluministas. É isto que também Charles Baudelaire tenta levar a cabo, ao rejeitar, em alguns dos seus ensaios, uma análise da cultura moderna, em que sobressai a ideia de rejeição da Ciência e da técnica; para ele, o artista é um exilado, um sonhador que, como o albatroz, é elegante quando voa, mas deselegante quando caminha em terra, domínio do burguês (imagem esta suficientemente justificativa da inadequação do artista à realidade social, com todos os princípios utilitários que tal realidade comporta).

Finalmente, na **segunda metade do século XIX**, com o desenvolvimento de filosofias de índole positivista e com as potencialidades artístico-literárias que a fé na razão e a vontade de edificar um mundo novo deixam transparecer, a ideia de modernidade — traduzida na ânsia da novidade relacionada com a procura da salvação do homem — deixa reconhecer um outro fundamento teórico-ideológico preciso: a modernidade aparece,

⁷³ - Atente-se, no entanto, que o Romantismo, movimento artístico poliédrico e multiforme que é, constrói igualmente uma utopia do futuro, sobretudo através do socialismo utópico que, em França, teve o seu representante em Fourier.

paradoxalmente, como profundamente religiosa (apesar dos reptos dirigidos à religião, sobretudo cristã).

• Flutuação semântica

Sem prejuízo de desajustamentos ocasionais, o que aqui nos parece legítimo propor é a existência de um leque de perspectivas críticas que reclamam a acção combinada de **vários enquadramentos metodológicos**. A este propósito, parece-nos oportuno citar um depoimento de Gilbert Azam que afirma:

O fenómeno da modernidade como horizonte novo de realização define-se a partir de uma [...] situação para a qual concorrem numerosos factores inter-relacionais e não um princípio monocausal. Por outro lado, a partir da exigência de necessária globalidade, o que se impõe é a interdisciplinaridade, o concerto polifacetado de perspectivas. Só assim poderá emergir em toda a sua exuberância a heterogeneidade e complexidade de dimensões inter-relacionadas que conformam o fenómeno da modernidade. Ele supõe uma atenção explícita, por exemplo, à perspectiva sócio-económica, à cultural-ideológica, à histórico-política, à ético-religiosa e, como ponto de convergência, à perspectiva antropológica ou humanista: o homem é, em última instância, o verdadeiro criador de modernidade⁷⁴.

É a partir destas noções gerais que nos compete chamar a atenção para a flutuação semântica do termo e conceito modernidade, enquanto pendor capaz de suscitar quatro linhas de definição possíveis⁷⁵: em primeiro lugar, a que diz respeito à consciência de **progresso** ligado à historicidade; diz-se, então, que a modernidade é encarada como produto visível de uma humanidade em progresso que retira ao indivíduo a sua liberdade de escolha de sujeito singular, liberdade essa que é sacrificada a um processo histórico-cultural global. Em segundo lugar, segundo alguns críticos, a modernidade é o **período que medeia entre a 2ª metade do século XIX e os dois primeiros terços do século XX**; o enraizamento desta perspectiva situa-se fundamentalmente no seio das teorias sobre as vanguardas e

⁷⁴ - GILBERT AZAM, *El modernismo desde dentro*, Barcelona, Anthropos, 1989, pp.95-96.

⁷⁵ - Note-se que as quatro definições que serão apontadas não esgotam, obviamente, este termo e conceito; procuramos apenas atingir, como é natural, uma funcionalidade metodológica e pedagógica.

centra-se no âmbito da produção estético-literária do período referido, entendido como fragmento temporal onde as tomadas de posição revolucionária no domínio das artes e da literatura se traduzem, de um modo geral, na ruptura com a tradição. De facto, os sentimentos de novidade e de efemeridade que o homem desta época experimenta conduzem-no, no plano artístico, à irredutibilidade para com os esquemas conhecidos e para com a repetição, tornando-o pouco a pouco indiferente às formas de racionalidade ética e estética.

Uma outra definição a ter em conta diz respeito ao estatuto da modernidade como forma de conceber a **ligação de uma época à sua actualidade**. Assim acontece, quando, de novo, Gilbert Azam descreve a modernidade como um «modo de civilização característico»:

A modernidade não é um conceito sociológico, nem um conceito político, nem propriamente um conceito histórico. É *um modo de civilização característico* [it. nosso], que se opõe ao modo da tradição, quer dizer, a todas as demais culturas anteriores ou tradicionais: diante da diversidade geográfica e simbólica destas, a modernidade impõe-se como una, homogénea [...]. [...] a modernidade concretiza-se em todos os domínios: Estado moderno, técnica moderna, música e pintura modernas, costumes e ideias modernas⁷⁶.

Parece claro que estas palavras apontam fundamentalmente para um critério de coexistência cronológica, querendo isto dizer que a modernidade significa, então, aquilo que é radicalmente contemporâneo. Ora, perante isto, fica-se com a sensação de que Gilbert Azam não só considera a modernidade como fenómeno de teor marcadamente antitradicional, como sobretudo a visiona, no quadro ideológico-cultural, como factor profundamente tributário de uma filosofia do presente: o ser-se do tempo em que se vive.

Um último aspecto ligado ao termo e conceito modernidade é aquele que é inspirado por um discurso crítico que não ignora a diferença entre *modernização* e modernidade. Com efeito, se a modernização é o *acto em si* (a transformação científico-tecnológica em si mesma considerada), a modernidade é, pelo contrário, o **resultado dessa transformação**. Assim ocorre, justamente quando, mais uma vez, Gilbert Azam acentua que, para este posicionamento

⁷⁶ - GILBERT AZAM, *op. cit.*, p.87.

teórico, a modernidade «não é a revolução tecnológica e científica», afirmando antes que ela «é o jogo e a implicação desta [revolução] no espectáculo da vida privada e social, na dimensão quotidiana dos meios informativos, do bem-estar doméstico ou da conquista do espaço. Nem a ciência nem a técnica em si mesmas são “modernas”: são os efeitos da ciência e da técnica que o são»⁷⁷.

As diferentes perspectivas poderiam multiplicar-se mais ainda e englobar até outras definições em que, não sendo explicitamente formulado, o carácter plurissignificativo (e, por vezes, irresoluto) da modernidade continuaria presente. Mais do que isso, importa extrair algumas ilações metodológicas que determinarão em seguida o rumo operativo deste trabalho, no que diz respeito à leitura do valor de modernidade presente de modo inequívoco no nosso primeiro Modernismo.

2.1.1 - A Modernidade no Modernismo Português

Importa, antes de mais, chamar a atenção para o facto de o investimento do sentido de modernidade no Modernismo português ser capaz de suscitar quatro linhas de interpretação nucleares. Antes de mais, o âmbito de alcance da modernidade —considerada, agora, como uma verdadeira ideia-força que rege o nosso Modernismo— tem que ver com a sua radicação num amplo processo de práticas artístico-literárias ajustadas à consecução de um certo grau de estratégias que visam a **transição**. Trata-se de uma questão que procurámos dissecar com rigor metodológico, quando estudámos a geração do *Orpheu*, no que esta comporta de tecidos discursivos que procuram atingir um certo grau de eficácia ideológica, através de estratégias de manifestação semântico-pragmática sintonizadas com um *discurso de provocação*. E, sendo fácil reivindicarmos para o *discurso* dos órficos esta condição de incitação, é óbvio que a sua eficácia acaba por não ser inconsequente. O público, habituado a determinados valores e princípios vigentes que orientavam o seu posicionamento de leitura é afectado pelos novos vectores próprios do novo *código* apresentado pelos modernistas; justamente a

mudança do “horizonte de expectativas” dos leitores, em função do contexto de referência em que um novo cenário crítico se desenvolve, revela-se não raro dotada de incidências semânticas e técnico-discursivas muito claras que exigem a concretização de um processo de decodificação diferente.

De certo modo, esta questão abre a possibilidade de uma outra (embora inter-relacionada) equação do problema, nomeadamente tendo em conta o condicionamento exercido pelo perfil do valor de modernidade sobre o cenário cultural modernista: referimo-nos à questão da **secularização**. É sintomático que, na segunda metade do século XIX, o Positivismo se tivesse manifestado —através de um *discurso* que procurara enunciar com muita transparência as directrizes ideológicas que o norteavam— contra a ideologia monológica, que também abarcava, obviamente, o culto religioso monológico. Com efeito, Deus era o valor supremo; a transcendência religiosa manifestava-se por um conjunto de virtualidades evocativas de fé num Deus criador e salvador, o único protagonista da História⁷⁸. O que se valorizava, então, era basicamente a contextura monodiscursiva da Tradição e a fé numa transcendência religiosa.

Ora, com o advento, primeiro, das correntes iluministas, depois, das práticas ideológicas positivistas e, um pouco mais tarde, do Modernismo, a subversão daquela religião monofónica é inevitável, inspirada e favorecida pela feição plurívoca das linguagens que *as* ideologias provenientes do culto da modernidade ofereciam. Qualquer que fosse a designação preferida ou os matizes de conceituação perfilhados, o que se torna indiscutível é que a dimensão própria da mensagem ideológica cristã sofre paulatinamente o impacto da crença de uma nova fé: a fé no processo de criação estética e literária; o protagonista da História já não é uma entidade monolítica, mas um sujeito individual —o artista que,

⁷⁸ - É evidente que o processo de secularização não se deu unicamente com a filosofia de índole positivista, no século XIX. De facto, se realçamos esta dimensão positivista e, pouco depois, modernista, não o fazemos senão tendo em conta que, também nesta fase da história cultural, a atitude laica do homem moderno desfruta de uma importância essencial.

⁷⁷ - *Idem*, p.108.

apoiando-se nas ideologias da modernidade, crê na razão como elemento capaz de revelar explícita e pragmaticamente o real. Daí que seja pertinente estabelecer sempre uma conexão entre o valor de modernidade —entendida esta enquanto resultado de um labor comunicativo-ideológico que visa atingir a produção do discurso das ideologias, no plural— e a problemática da ruptura.

Se assim insistimos nesta faceta do problema é porque nos parece necessário vincar a importância, em função do que se expôs, da confrontação do código velho com os códigos novos. Essa confrontação adquire, assim, para nós um duplo significado: ela entende-se, antes de mais, na acepção de avaliação dos sistemas de signos semióticos envolvidos em qualquer acto de natureza cultural, mas entende-se igualmente enquanto factor de emulação, na medida em que se traduz na tentativa de transcensão dos códigos que o sujeito se vira como que estrangido a aceitar. E naturalmente que estamos a pensar sobretudo nos códigos ideológicos do Modernismo, de que decorre a valorização dos componentes *novidade*, *actualidade* e *contemporaneidade*. Ora, esta propensão é não só admitida, mas até justificada por José-Augusto França, que enquadra a valorização mencionada à luz dos princípios básicos que norteiam o valor de modernidade, enquanto afirmação contrária ao passado:

Modernista é o adepto do *moderno* e *moderno* é o actual ou de agora, quando muito o de há pouco, se o radicarmos, como deve ser, no advérbio “modo” que Cícero, por exemplo, assim empregava. Mas não deixa, por isso, de ser também, lembrado o “modus”, medida, regra ou método, uma maneira de ser (*modo*) tanto quanto uma maneira de fazer (*moda*), estrutural a primeira, conjuntural a segunda⁷⁹.

Naturalmente que os termos em que se postula esta questão —sobretudo porque equacionados com a panóplia de informações estéticas que, oriundas fundamentalmente de centros culturais europeus, circulavam de forma mais ou menos explícita entre os nossos modernistas— referem-se a uma outra linha caracterizadora da modernidade: o **cosmopolitismo**, ideia que, defluente do valor de

⁷⁹ - JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA, «Que Modernismo?», in *Actas do 1º Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*, Porto, Centro de Estudos Pessoaanos, Brasília Editora, 1979, p.367.

contemporaneidade (Jorge de Sena afirmará: «“Modernidade”, sem mais, é ser-se do tempo em que se vive»⁸⁰), tende a revestir-se de uma importância nuclear para o Modernismo português. Verdadeira afirmação de índole temática, ideológica e técnico-literária, o valor de modernidade para os nossos modernistas veicula, assim, um elevado índice de informação à qual não é alheia a consciência do que então, no plano artístico, se fazia pela Europa. Em textos dirigidos a Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa procura traduzir esta conceituação, utilizando para isso uma frase que se tornou, por assim dizer, o objectivo e a divisa orientadora para os modernistas portugueses: “ter um pouco de Europa na alma”. O desejo de ser europeu pela abertura à cultura europeia de então constitui, deste modo, a premissa do comportamento artístico-literário dos modernistas portugueses. Essa premissa subordina, consequentemente, a sua produtividade textual a estratégias de investimento ideológico sintonizadas com uma afirmação transnacionalista dos valores estéticos, afirmação essa que se resolve, portanto, pela apropriação dos valores europeus —sem que, como é evidente, tal tenha impedido uma verdadeira literatura modernista portuguesa, com o seu grau de especificidade e autonomia.

Consciente das limitações de vária ordem que a mentalidade cultural portuguesa da primeira década do século XX apresentava, Pessoa, num texto já por nós citado, formula observações que, neste contexto, nos parecem muito pertinentes:

Não somos portugueses que escrevem para portugueses; isso deixamos nós aos jornalistas e aos autores de artigos de fundo políticos. Somos portugueses que escrevem para a Europa, para toda a civilização⁸¹.

Como se vê, as palavras de Pessoa não só tentam sublinhar que à produção literária modernista cabe a missão cosmopolitista e europeísta que então o valor de modernidade subentendia, mas sobretudo, quando directamente vinca o primado do acto de escrever

⁸⁰ - JORGE DE SENA, «Do Conceito de Modernidade na Poesia Portuguesa Contemporânea», *Dialécticas aplicadas da literatura*, Lisboa, Edições 70, 1978, p.409.

⁸¹ - FERNANDO PESSOA, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, ed. cit., p.121.

«para toda a civilização», insiste na importância de um outro componente básico do Modernismo português: o desejo de universalidade; sobre a propensão de actualidade e de contemporaneidade da escrita modernista, que esta citação de Pessoa revela, apoia-se a ânsia da totalidade (pela superação das fronteiras portuguesas) e, quiçá, de intemporalidade.

Com o que acabámos de escrever nesta breve exposição, julgamos ter ficado evidenciada a possibilidade e a necessidade de se partir do valor de modernidade para uma complementar acção de reflexão sobre o Modernismo português, reflexão essa suscitada, em primeira instância, por pistas que o referido valor, no palco da história da cultura, nos facultou desde o século XVIII até aos inícios do século XX. Se a isso juntarmos as incidências próprias das atitudes vanguardistas (e, mediamente, futuristas), estaremos em condições para, no âmbito da produtividade estético-literária, em geral, e do manifesto programático, em particular, compreendermos um dos principais sustentáculos ideológicos do Modernismo português.

2.2 - Atitudes de vanguardismo

Falar, neste contexto, em *vanguarda* é associar a problemática genérica da representação literária de inúmeros textos do Modernismo português à dinâmica *agónica* assumida por esses textos. Como é óbvio, trata-se de uma questão que não nos compete dissecar, mas apenas referir brevemente, nos principais aspectos a ela inerentes, em função das consequências operatórias que o seu equacionamento pode arrastar.

Nesta linha de pensamento, importa que seguidamente sejam aqui referidos quatro aspectos que, quando a nós, devem ser encarados como espaços de significação primordial no âmbito do estudo das atitudes de vanguardismo no Modernismo português: em primeiro lugar, cabe-nos dilucidar em poucas palavras a evolução do **termo e conceito ‘vanguarda’**. Daqui decorrerá, em segundo lugar, estudar as **dominantes literárias e estético-culturais** inerentes às atitudes de vanguardismo, cujas potencialidades se revelam

particularmente importantes nos manifestos programáticos (alerte-se desde já que a extensão a que sujeitaremos este domínio particular se justifica basicamente pela necessidade de analisarmos alguns manifestos dos nossos modernistas); depois, e intimamente relacionados com aquelas dominantes, referir-nos-emos aos **procedimentos estético-literários e técnico-discursivos** subjacentes a esses mesmos comportamentos vanguardistas. Por último, convirá lembrar a necessidade de, ao falarmos em vanguarda(s), equacionarmos em poucas palavras o problema que diz respeito à **relação entre Arte e Vida** que nesta(s) se consubstancia.

• Evolução do termo e conceito ‘vanguarda’⁸²

Como é sabido, a palavra ‘**vanguarda**’ apresenta uma formação híbrida: ela terá resultado, segundo alguns críticos, da conjugação da palavra latina *avant* com a palavra de origem germânica *warten* (‘esperar, aguardar [com expectativa algum acontecimento para dele se precaver]’).

Palavra que iria ter um papel fundamental na cultura e nas artes (sobretudo plásticas), este termo e conceito procede originariamente de uma metáfora do **discurso militar**, termo e conceito esse que, com o evoluir das culturas, transita progressivamente para o domínio cultural, embora, note-se, os valores inerentes ao discurso militar, com as conotações que daí se deduzem, nunca se desfaçam por completo até aos finais do século XIX.

Assim, nos séculos XIV e XV, *vanguarda* entende-se, antes de mais, na acepção de ‘sector dianteiro de um exército’, isto é, no sentido de ‘parte avançada do corpo militar que desbravava o terreno para reconhecimento’. Daqui se deduz, aliás, o seu significado espacial, tipográfico, ao contrário do termo e conceito *Modernismo* (originariamente com um significado temporal)⁸³.

⁸² - Sobre esta problemática, confronte-se, sobretudo, MATEI CALINESCU, *Cinco caras de la modernidad*, ed. cit., pp.99-147.

⁸³ - Note-se que o termo *modernus* — adjectivo e nome — resulta de *modo* — advérbio temporal que, no latim antigo, significava ‘agora mesmo’, ‘que acaba de acontecer’, por oposição a *antiquus, vetus, priscus* (cf. *Thesaurus Linguae Latinae*, Leipzig, Tubner, 1966, vol. VIII, p.1211). Com o desenvolvimento natural da cultura e da civilização, a necessidade do adjectivo “moderno” torna-se cada vez

No século XVI, a palavra é utilizada em relação ao domínio da cultura. O humanista e historiador Étienne Pasquier (1529-1615), na obra *Recherches de la France*, utiliza essa palavra, quando se refere aos movimentos da Reforma em França que, segundo ele, constituíram uma “guerra contra a ignorância”, guerra essa a quem atribui a “vanguarda” a Scève, Bèse e Pelletier. Refira-se, contudo, que o contexto verbal em que essa palavra é enquadrada por Pasquier evidencia ainda uma conexão com o discurso militar⁸⁴.

Mais tarde, nos finais do século XVIII, no contexto da Revolução Francesa, o termo aparece como título de uma revista fundada pelos Jacobinos (o grupo mais radical dessa Revolução): *L’Avant-Garde de l’armée des Pyrénées orientales* (1790). No entanto, o significado militar do termo é muito simplesmente trasladado para o **domínio político-cultural**; a palavra vanguarda, embora seja aplicada no âmbito do discurso cultural, assume-se, ainda, com um pendor de contornos ideológicos que a enquadram num discurso marcado pela vigência de signos militares.

Essa relação com o discurso militar, se bem que não totalmente explícita, continua presente ao longo da primeira parte do século XIX. Essa relação é muitas vezes marcada pela vigência de situações político-ideológicas bastante significativas, com as consequências que daí advêm. De facto, o termo vanguarda utiliza-se frequentemente para designar o grupo de filósofos, de artistas, de pensadores (conotados como da esquerda radical) que se consideram como os primeiros no combate de uma causa. A palavra aponta declaradamente para um significado político-ideológico, relacionando-se estreitamente com uma concepção instrumentalista da arte e perfilhando, por isso, uma opção concreta do seu utilizador, que se coloca ao serviço de grandes ideais sociais e políticos. É no

mais necessária, aparecendo, então, documentada pela primeira vez no latim tardio do século V, começando a circular num contexto marcado pelo Cristianismo (aqui, *modernus* é ‘aquilo que aparece de novo’, por oposição cultural, religiosa e antropológica à Tradição), vindo a ter a função de substantivo desde sobretudo o século X, altura em que se tornam frequentes palavras como *modernitas* (‘tempos modernos’) e *moderni* (‘homens de hoje’).

⁸⁴ - Cf. ÉTIENNE PASQUIER, *Oeuvres choisies* [ed. Léon Beugère], Paris, Firmin Didot, 1849, Vol. 2, p.21, *apud* MATEI CALINESCU, *op. cit.*, p.102, n.r.4.

Charles Baudelaire da primeira fase (1852-1853) e no socialismo utópico de Charles Fourier e de Saint-Simon —filosofia que caracterizou grande parte do Romantismo francês— que o termo adquire, nesta perspectiva, uma importância ascendente, cujo substrato ideológico particular que o informa interfere, assim, com a referida defesa de uma literatura instrumentalista: essa acutilância artística é evidente em expressões como “armas de toda a espécie”, expressão utilizada por Saint-Simon, querendo-se referir à poesia, à pintura e à música.

A difusão da palavra vanguarda nos meios ideológicos e políticos é, porém, ainda mais marcante na segunda metade do século XIX, fundamentalmente nos meios culturais que se identificavam com a ideologia marxista-leninista. Como se sabe, Marx utiliza esse termo para identificar os comunistas que deveriam ser “a vanguarda” no movimento geral da libertação do proletariado. Natural é, portanto, que o termo ganhasse progressivamente uma dimensão ortodoxa no devir da ideologia política marxista-leninista⁸⁵.

Mas a superação destas posições —em que o termo e conceito vanguarda é utilizado essencialmente no campo político-ideológico— é inevitável no contexto cultural dos finais do século XIX e princípios do XX. A partir de 1878 (data em que Bakunin funda o jornal *A Vanguarda*), o termo vanguarda avança cada vez mais para o **domínio estético**.

Justamente porque esse termo adquire novos valores e se projecta em novos horizontes, a fractura no uso do termo no campo político-ideológico e no campo artístico-cultural é inevitável (embora

⁸⁵ - Na tradição ideológica marxista-leninista, o termo *vanguarda* ganhou então, cada vez mais, essa dimensão. E é sobretudo a partir da Revolução Russa de 1917 que o termo se associa à ideia de partido comunista, sendo o papel de Lenine fundamental. É, aliás, Lenine, no seu artigo «Organização de partido e literatura de partido» (1902) quem utiliza o argumento da “vanguarda revolucionária” para condenar toda a actividade literária que não funcione como um “dente” no “grande mecanismo” que seria posto em movimento pelo partido. Repare-se ainda que Marx e Engels não tinham utilizado explicitamente o termo vanguarda no *Manifesto Comunista* (1848), embora o conceito estivesse aí implicado. Paradoxalmente, as vanguardas estético-artísticas foram sempre condenadas pelos intelectuais marxistas. Na antiga URSS, sob o consulado de Estaline, a proibição das vanguardas artísticas é disso um exemplo evidente.

continue a ser utilizado por pensadores políticos). Sabe-se, a este propósito, como o **Futurismo** é considerada quase unanimemente como a primeira vanguarda histórica na cultura europeia, se bem que o primeiro *Manifesto Futurista* (1909) de Marinetti mantenha ainda uma relação estreita com uma determinada filosofia política, associada com uma ideologia de extrema direita.

2.2.1 - Dominantes literárias e estético-culturais

Depois de uma visão geral do termo e conceito *vanguarda*, compete-nos agora analisar as dominantes literárias e estético-culturais (aqui recordadas apenas como pontos de orientação didáctico-pedagógica) das atitudes de vanguardismo, eixos capazes de suscitar duas linhas de procura teórica e prática: por um lado, a que diz respeito à dimensão futurante que fomentam as mencionadas atitudes e constituem a base dos seus princípios axiológicos; por outro lado, a que se debruça sobre a problemática dos manifestos programáticos, soluções textuais discursivas ajustadas de modo variável às exigências persuasivo-pragmáticas da atitude vanguardista.

• Dimensão antitradicionalista e futurante

Ora, como se sabe, a vanguarda tem inerente a si um complexo jogo de linhas de pensamento com um discurso específico: o que acentua um activo discurso de *agressão*— enquanto processo de raciocínio que alveja a passagem, por encadeamento teleológico, de um estado cultural a outro, privilegiando a separação do passado e correlata orientação para a descoberta de novas expressões da sensibilidade estética. Desde logo se torna evidente esta concepção, se tivermos em conta as palavras de Fernando Pessoa, que, em (provavelmente) 1914, referindo-se à moderna literatura portuguesa, afirma:

Afastamo-nos de Camões, de todos os absurdos enfadonhos da tradição portuguesa, e avançamos para o futuro⁸⁶.

Das palavras transcritas é possível retirar duas ilações: a que aponta para a vontade que os escritores modernistas portugueses, aqui de certo modo representados pelos seu corifeu, tinham de romper com a literatura do passado («Camões» e os «todos os absurdos enfadonhos da tradição portuguesa») e a que diz respeito à tendência para a actualização do «futuro». É, aliás, António Quadros quem chama a atenção para esta atitude vanguardista dos nossos modernistas que consistia não só em assumir o ‘agora’, mas também em “avançar para o Futuro”, antecipando precisamente a arte do futuro, tornando-a presente. Procurando responder à questão sobre o modo «como se enquadram na atitude órfica o modernismo, o vanguardismo ou o futurismo», Quadros realça que se trata, «ou tratar-se-á, mesmo nos futuristas a princípio muito marinettianos, de assumir a Hora e avançar para o Futuro, mas destruindo, fazendo mover, purificando o que é e o que está, em nome de um renascimento futuro, a caminho da reintegração de *Deus*»; e continua, afirmando que a vanguarda portuguesa «*assobia a vida*, como por mandato do alto, e o seu teatro de eleição é Portugal, pátria-símbolo da decadência e do exílio»⁸⁷. Como se vê, aliada à propensão da vanguarda portuguesa valorizar atitudes de renovação, surge uma outra convicção: a de que o comportamento vanguardista como que obedece a um projecto de ambições divinas e totalitárias.

Aceitando estas ideias, teríamos ainda que admitir o postulado segundo o qual a vanguarda é susceptível de contemplar dialecticamente duas atitudes complementares: referimo-nos à necessidade de ela procurar olhar iconoclasticamente o passado, com o objectivo de, numa segunda etapa, ultrapassá-lo e conceber-se depois como fundamento ideológico sinónimo de antecipação futurante. De certo modo, estas directrizes são confirmadas por António Quadros, que, numa outra passagem do seu livro *O Primeiro Modernismo Português - Vanguarda e Tradição*, se exprime do seguinte modo:

⁸⁷ - ANTÓNIO QUADROS, *O Primeiro Modernismo Português. Vanguarda e Tradição*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1989, p.138.

⁸⁶ - FERNANDO PESSOA, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, ed. cit., p.122.

Com o advento das correntes iluministas, positivistas-progressistas, evolucionistas (ao modo de Darwin ou Spencer) inicia-se um combate à tradição, vista como impeditiva de progresso e da própria evolução. Se esta pode ser tomada em mãos pelo homem [...], então o predomínio deverá ser, não da tradição, mas da inovação. É o fundamento teórico das *vanguardas*. O modernismo vanguardista, efectivamente, organiza-se sobre o princípio de que à geração nova cabe o papel messiânico de romper com o passado e de, sobre os escombros da herança destruída e abandonada, acelerar a evolução, inventar o futuro, criar um mundo novo.

Se observarmos as principais tendências do primeiro modernismo em geral, encontramos numa primeira fase duas vertentes: a antitradicionalista e iconoclástica, e a futurista⁸⁸.

O que nestas palavras nos interessa vincar é que, além de assumir uma atitude que visa a referência ao crescente combate à tradição, observável desde o século XVIII, o autor não pode deixar de conferir uma primazia indiscutível às «principais tendências do [nosso] primeiro modernismo», encarando-o como fenómeno prioritariamente ligado a dois comportamentos estéticos: o «antitradicionalista» e o «futurista». Quer isto dizer que as preocupações vanguardistas no nosso Modernismo se encontram preferencialmente dimensionadas em termos bifocais: por um lado, a vontade de **destruir a tradição**, os símbolos e as imagens da memória cultural (o que implica uma profunda revisão da literatura nacional), por outro lado, o desejo de transpor o passado, de saltar o presente e **actualizar o futuro** (constituindo o Futuro, por isso, única dimensão válida do tempo); por um lado, as ideias de anticultura e antiacademismo —a oposição aos museus e bibliotecas (“depósitos de cultura”, “cemitérios”), a agressividade e o sarcasmo iconoclástico nas afirmações programáticas, a crítica ao gosto kitsch e sentimentalista do “rotundo e pançudo-sanguessuga” burguês—, por outro, a exaltação da embriaguês de viver, a exaltação da ciência e da tecnologia, a apologia do futuro.

⁸⁸ - *Idem*, p.30.

• Manifestos programáticos⁸⁹

A questão acima referida tem que ver, em primeira instância, com a dimensão dos manifestos programáticos. De facto, quando está em causa, no Modernismo, a questão dicotómica da rejeição do tradicionalismo e da exaltação do futuro, a informação veiculada pelos manifestos ao nível das soluções técnico-discursivas, temático-ideológicas e injuntivo-pragmáticas deve ser encarada como base de referência, na qual confluem as atitudes de vanguardismo.

Ora, quando falamos em *manifesto*, temos de ter em consideração, antes de mais, que ele constitui um texto que **aparece sobretudo em «épocas de crise» cultural (e/ou literária)**⁹⁰. Além

⁸⁹ - Sobre a problemática do manifesto em si, cf., essencialmente, DANIEL CHOUINARD, «Sur la préhistoire du manifeste littéraire (1500-1828)», in *Études Françaises*, 16, 3-4, 1980, pp.21-29; JEANNE DEMERS, «Entre l'art poétique et le poème: le manifeste poétique ou la mort du père», in *Études Françaises*, 16, 3-4, 1980, pp.3-20; OSVALDO MANUEL SILVESTRE, *A Vanguarda na Literatura Portuguesa. O Futurismo*, Coimbra, Fac. de Letras, 1990 [Dissertação de Mestrado], pp.120-124. A propósito dos manifestos do Modernismo europeu, em geral, leia-se MALCOLM BRADBURY e JAMES MACFARLANE, «Movements, Magazines and Manifestos: The succession from Naturalism», in BRADBURY, Malcolm e McFARLANE, James [eds.], *Modernism 1890-1930*, Harmondsworth, Penguin Books, 1991, pp.192-205, e, em particular, do Modernismo português, essencialmente LUCIANA STEGAGNO PICCHIO, «Il Manifesto come genere letterario. Promesse a uno studio dei manifesti modernisti portoghese e brasiliani: i manifesti portoghese», *Studi in Memoria di Erilde Melillo Reali*, Nápoles, Istituto Universitario Orientale, 1989, pp.219-237; CARLOS D'ALGE, «Dois Petardos Futuristas: A Cena do Ódio e o Manifesto Anti-Dantas», «A Conferência-Manifesto do Teatro República e o Ultimatum Futurista», «O Manifesto Sensacionista/Futurista de Álvaro de Campos», *A Experiência Futurista e a Geração de "Orpheu"*, Lisboa, ICALP, 1989, pp.105-117, 129-142, 143-157, respectivamente; Georg Rudolf Lind, *Estudos sobre Fernando Pessoa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981, pp.204-222; GREGORY McNAB, «Sobre duas “intervensões” de Almada Negreiros», in *Cadernos da Colóquio/Letras*, 2, 1984, pp.101-110; João Alves das Neves, «Actualidade do Manifesto Anti-Dantas», *O Movimento Futurista em Portugal*, 2ª ed., Lisboa, Dinalivro, 1987, pp.35-41. Registe-se ainda que, sobre os manifestos do nosso primeiro Modernismo, existe um importante estudo, a Dissertação de Mestrado do nosso colega Dr. Osvaldo Manuel Silvestre, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, em 19 de Dezembro de 1990, sob o título *A Vanguarda na Literatura Portuguesa. O Futurismo*, onde são igualmente analisados os manifestos que, mais à frente, iremos estudar.

u la mort du père», in *Études Françaises*, 16, 3-4, 1980, pp.3-20; OSVALDO MANUEL SILVESTRE, *A Vanguarda na Literatura Portuguesa. O Futurismo*, Coimbra, Fac. de

disso, se, por um lado, tivermos também em conta que os manifestos de Marinetti e de Marx e Engels constituem hoje exemplos paradigmáticos dessa forma discursiva⁹¹, não devemos esquecer, por outro, que o manifesto moderno tem a sua origem nos finais do século XVIII —lembre-se, por exemplo, o manifesto de Brunswick [1792]—, sendo um texto que marca profundamente toda a segunda metade do século XIX —realce-se, a este propósito, o *Manifesto do Partido Comunista* [1848] e a «produção intensa de manifestos» nos

Letras, 1990 [Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras de Coimbra em Dezembro de 1990], pp.120-124; MALCOLM BRADBURY e JAMES MCFARLANE, «Movements, Magazines and Manifestos: The succession from Naturalism», in MALCOLM BRADBURY e JAMES MCFARLANE [eds.], *Modernism 1890-1930*, Harmondsworth, Penguin Books, 1991, pp.192-205; *Littérature* (1980), 39, octobre (tít. genérico: «Les Manifestes»); ler especialmente os artigos de Cl. Abastado, G. Bauret, J. Filliolet, J.-M. Gleize, G. Idt, Cl. Leroy, A. Meyer, A.-M. Pelletier e S. Yahalom); MARC ANGENOT, *La parole pamphlétaire. Contribution à la typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982, pp.60-61. A propósito dos manifestos do Modernismo português, leia-se essencialmente a Tese de Mestrado de SILVESTRE, *op. cit.*, pp.124-158 (onde são analisados de forma sistemática os manifestos que aqui são estudados); LUCIANA STEGAGNO PICCHIO, «Il Manifesto come genere letterario. Promesse a uno studio dei manifesti modernisti portoghese e brasiliani: i manifesti portoghese», in *Studi in Memoria di Eridio Melillo Reali*, Nápoles, Istituto Universitario Orientale, 1989, pp.219-237 e «Marinetti et le futurisme mental des portugais», *La Méthode Philologique. Écrits sur la Littérature Portugaise — I. Poésie*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian / Centro Cultural Português, 1982, pp.305-330; CARLOS D'ALGE, «Dois Petardos Futuristas: A Cena do Ódio e o Manifesto Anti-Dantas», «A Conferência-Manifesto do Teatro República e o Ultimatum Futurista», «O Manifesto Sensacionista/Futurista de Álvaro de Campos», *A Experiência Futurista e a Geração de "Orpheu"*, Lisboa, ICALP, 1989, pp.105-117, 129-142 e 143-157, respectivamente; GEORG RUDOLF LIND, *Estudos sobre Fernando Pessoa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981, pp.204-222; JOÃO ALVES DAS NEVES, «Actualidade do Manifesto Anti-Dantas», *O Movimento Futurista em Portugal*, 2ª ed., Lisboa, Dinalivro, 1987, pp.35-41; GREGORY MCNAB, «Sobre duas "intervensões" de Almada Negreiros», in *Cadernos da Colóquio/Letras*, 2, 1984, pp.101-110; ANTÓNIO QUADROS, *O Primeiro Modernismo Português - Vanguarda e Tradição*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1989, pp.31-37. Uma chamada de atenção ainda para as aulas e seminários dos Professores Carlos Reis e Aguiar e Silva, nomeadamente no que diz respeito à análise estrutural, estilística e ideológica dos manifestos do Modernismo português.

⁹⁰ - SILVESTRE, *op. cit.*, p.120; cf. também A. MEYER, «Le manifeste politique: modèle pur ou pratique impure?», in *Littérature*, 39, octobre, 1980, p.29.

⁹¹ - L. S. Picchio, por exemplo, considera que «o grande modelo anti-normativo e revolucionário dos manifestos subversivos de Oitocentos [...] é o Manifesto Comunista de 1848» (PICCHIO, 1989: p.223).

finais do século, devido fundamentalmente à crescente pujança das “correntes de índole anarquista”⁹².

Não cabe dentro dos horizontes deste livro procurar uma definição exaustiva de manifesto que possa abarcar uma total visão acerca do que ele efectivamente é⁹³. Compreende-se, portanto, que tenhamos em consideração uma breve definição do texto *manifesto* —tendo em conta, essencialmente, note-se bem, o manifesto que marcou o Modernismo literário, de uma forma geral; chamaremos ainda a atenção para alguns dos seus elementos estilísticos e técnico-retóricos e, concomitantemente, para o alcance paradigmático a si inerente. Para além disso, e porque se justifica por motivos de cunho metodológico e pedagógico, tentaremos enquadrar tais suportes teóricos no concreto do movimento literário que aqui especialmente nos interessa —o Modernismo português—, pelo que será dedicada uma particular atenção a manifestos de Almada Negreiros, Álvaro de Campos e de António Ferro.

É sabido que o manifesto é, antes de mais nada, a **teorização**

⁹² - SILVESTRE, *op. cit.*, p.120; cf. também CL. ABASTADO, «Introduction à l'analyse des manifestes», in *Littérature*, 39, octobre, 1980, pp.3-4 e MEYER, *art. cit.*, p.29. Picchio chama igualmente a atenção para a importância que os anarquistas tiveram para os manifestos de Marinetti e para os primeiros manifestos anárquicos em França e na Itália, em finais do século XIX (PICCHIO, 1989: p.221). No que diz respeito à «tradição retórica» dos manifestos futuristas portugueses, L. S. Picchio afirma, num outro artigo, que essa se situa nos «manifestos-editais [...] que desde o fim do século XIX a pequena imprensa anarquista difundia [...] nas edições “de cordel” e nos painéis que os cegos colocavam nos muros da cidade» (PICCHIO, 1982: pp.322-323). Registe-se ainda que D. Choinard situa no século XVI as «origens obscuras e modestas» do manifesto, embora sublinhe que o “manifesto moderno” toma forma na «época das guerras de religião» (CHOINARD, *art. cit.*, pp.21-22). Por seu lado, M. Angenot e D. Suvin lembram que o manifesto está ligado à «história primitiva do movimento operário» (ANGENOT, M., SUVIN, D., «L'implicite du manifeste: métaphores et imagerie de la démystification dans le “Manifeste communiste”», in *Études Françaises*, 16, 3-4, octobre, 1980, p.43).

⁹³ - Mais difícil de tornaria fornecermos uma definição do manifesto se nos ativésemos exclusivamente às palavras de Chouinard, quando diz que o «manifesto literário» — embora (ou talvez por isso mesmo) conhecendo, em menos de um século, uma «fortuna incontestável» e uma grande «evolução semântica» — «designa uma forma indefinida, um acto extra-literário, até mesmo um estado de espírito» (CHOINARD, *art. cit.*, pp.21-22).

de um programa ou uma poética⁹⁴ (obviamente não no sentido conhecido de arte poética, já que esta se encontra em convivência com o sistema e o código literários)⁹⁵. Mas o conceito de manifesto não se pode libertar de uma referência curta à teoria dos géneros. Com efeito, devemos ter em conta que certos factores de investimento discursivo-ideológico do manifesto apontam para a sua definição como «antigénero»⁹⁶; isto, sobretudo em virtude de três elementos que primordialmente o caracterizam: o **cunho polémico**⁹⁷, a **oposição à ortodoxia estético-ideológica** —incidência esta que, note-se, se desvanece, a partir do momento em que, numa fase de aceitação pelo público, passa a integrar o código literário— e a **luta pelo poder**

⁹⁴ - No entender de L. S. Picchio, referindo-se ao manifesto futurista, uma “peça de literatura”, caracterizada pela sua «norma anti-normativa» (PICCHIO, 1982: p.323).

⁹⁵ - Cf. SILVESTRE, *op. cit.*, p.121; cf. ainda S. YAHALOM, «Constantes fonctionnelles du discours-manifeste», in *Littérature*, 39, octobre, 1980, p.112 e G. BAURET, «Les manifestes dans l’histoire de la peinture», in *Littérature*, 39, octobre, 1980, p.96. Ainda acerca das relações que o manifesto mantém com o “sistema literário”, leia-se DEMERS, *art. cit.*, pp.5-10, para quem o manifesto, ao contrário da “arte poética” («cúmplice do sistema por definição», [p.6]), só se pode “afastar desse sistema”; porém, se o manifesto «existe em oposição ao sistema literário», ele é «forçado a apoiar-se nele» (p.6), quando, perdendo o seu «carácter imediato», ela «reintegra» o sistema literário, a partir do momento em que o «horizonte de expectativa do manifesto» (p.8) é configurado; por isso, acrescenta ainda J. Demers, a «existência de um horizonte de expectativa do manifesto coloca-o já como género» (*ibidem*) — estatuto também aceite por L. S. Picchio (PICCHIO, 1982: p.321), mas não , por exemplo, por J.-M. Gleize e A.-M. Pelletier —, se bem que «em detrimento [...] da sua identidade» (p.10). É, aliás, tendo em consideração esta questão que Demers fala nas três fases que marcam a evolução dos manifestos: a «fase declaratória» — o autor procura escandalizar, provocar, insultar, declarar a «morte do pai e a sua substituição» —, a «fase explicativa» — o autor delimita os objectivos e aponta os “meios” necessários para a consecução dos seus objectivos — e a «fase arte poética» — o manifesto adquire as características da arte poética — (pp.12 ss).

⁹⁶ - SILVESTRE, *op. cit.*, p.120. Nuno Júdice, por sua vez, considera-o um «subgénero literário» (JÚDICE, «O Futurismo em Portugal», in *Portugal Futurista* [Edição facsimilada], Lisboa, Contexto, 1990).

⁹⁷ - De certa forma, residirá aqui, segundo J. Filliolet, o paradoxo do manifesto: o facto de, por um lado, ele ter de ser um «texto compreensível» por um grande número de leitores, de modo a que seja “aceite” e “obedecido” e, por outro, fazer uso de uma «escrita revolucionária» (J. FILLIOLET, «Le manifeste comme acte de discours: approches linguistiques», in *Littérature*, 39, octobre, 1980, p.25-27).

simbólico no campo literário»⁹⁸.

Deste enquadramento não se pode dissociar a questão dos **elementos técnico-retóricos** geralmente utilizados no manifesto. De facto, no contexto de um vasto e polifacetado leque de instrumentos discursivos (que não se desligam de uma dimensão acantológica de cunho pragmático), assiste-se à multiplicidade dos mais variados recursos estilísticos: a “alusão breve, a declaração assertiva e injuntiva, a frase exclamativa e exortativa, o verbo no modo imperativo, a frase na primeira pessoa (do plural e/ou do singular), a reiteração anafórica, a ironia, o sarcasmo, a diatribe, a injúria explícita, a metáfora, a hipérbole, o terrorismo intelectual”⁹⁹.

Mas o conceito de manifesto implica também um dinamismo estreitamente relacionado com **componentes de ordem pragmático-ideológica** que se podem, aliás, prever quando falamos em recursos discursivos. O que isto significa é que, sem abdicar das incidências técnicas que a sua funcionalidade compreende, o manifesto conduz-nos à problemática da “perlocutividade”¹⁰⁰, enquanto característica de

⁹⁸ - SILVESTRE, *op. cit.*, p.121; cf. também CL. ABASTADO, *art. cit.*, pp.5-6 e J.-M. GLEIZE, «Manifestes, préfaces: sur quelques aspects du prescriptif», in *Littérature*, 39, octobre, 1980, p.12. Também C. Moisan, debruçando-se sobre as ‘apresentações’ de algumas revistas literárias, refere-se, entre outros aspectos (como o “terrorismo literário”, o “campo dos bens simbólicos”), à «luta pelo poder simbólico» inerente às mesmas, e ao conseqüente vocabulário bélico a que os autores daquelas ‘apresentações’ recorrem (C. MOISAN, «Intentions manifestes / cachées. Présentations, déclarations et liminaires de revues littéraires», in *Études Françaises*, 16, 3-4, octobre, 1980, pp.143-144).

⁹⁹ - Cf. SILVESTRE, *op. cit.*, p.122 e n.r.105; cf. também ABASTADO, *art. cit.*, pp.6, 9-10, G. IDT, «La “littérature engagée”, manifeste permanent», in *Littérature*, 39, octobre, 1980, pp.63-64 e GLEIZE, *art. cit.*, p.14. Deste problema não se pode tão pouco dissociar a importância dos recursos retóricos do manifesto proletário, que, segundo L. T. Picchio, estão subjacentes ao manifesto futurista (cf. PICCHIO, 1989: p.223). J. Demers — acentuando a importância do “horizonte de expectativa do manifesto” — chama também a atenção quer para o conjunto de recursos utilizados pelo autor do manifesto, quer para os objectivos — «anunciar a modernidade, rompendo com a história», «chocar [...] provocar», «insultar as pessoas e /ou as instituições», «rupturas formais de todas as espécies» —, os quais, quando fazendo já parte desse “horizonte” (já esperados, portanto), contribuem para que o manifesto seja integrado no sistema literário (DEMERS, *art. cit.*, p.8).

¹⁰⁰ - Cf. SILVESTRE, *op. cit.*, p.122; O. Silvestre considera, aliás, o manifesto como «o acto perlocutivo por excelência» (*ibidem*). Como se vê, esta questão está intimamente relacionada com o facto de o manifesto colocar «a sua eficácia no

activação de uma produtividade discursiva a que o receptor e o destinatário não podem ser alheios. O que se procura acentuar é a necessidade de entendermos o manifesto como espaço sígnico onde a eficácia pragmático-ideológica se consuma através de várias estratégias. Tenha-se em conta, por exemplo, a configuração imperativa e coercitiva do discurso, a procura da cativação do leitor —por meio de uma tentativa de adesão passional—, a imposição de uma asserção, de uma verdade — “a verdade” do autor do manifesto¹⁰¹. Assim, em última instância, o manifesto procura tanto

plano da acção» e de, por isso, constituir um «discurso centrado no seu destinatário», “dependendo” «largamente da função conativa» (DEMERS, *art. cit.*, p.11). W. Krynski, a este propósito, referindo-se aos «manifestos futuristas modelados sobre os de Marinetti», diz igualmente que esses «reproduzem» uma «estrutura híbrida [...] que se apoia num colocar em jogo de um “fazer” discursivo variável. Este fazer estrutura o desejo, a asserção e a injunção» (W. KRYSINSKI, «Une automobile, une mitrailleuse, un gifle et un singe crevé: Marinetti et ses avatars slaves», in *Études Françaises*, 16, 3-4, octobre, 1980, pp.83-84), caracterizando o manifesto futurista como um “acto de linguagem ilocutório e perlocutório” (pp.91 e 101); leia-se ainda ANGENOT, *op. cit.*, pp.60-61.

¹⁰¹ - Cf. SILVESTRE, *op. cit.*, p.121; cf. ainda GLEIZE, *art. cit.*, p.13. É para este sentido que também Frederick R. Karl aponta quando fala das «ondas de artistas, poetas, romancistas e compositores», que, no Modernismo europeu, «não ofereciam apenas beleza, mas também verdade, na realidade, VERDADE. Esta “verdade” [...] era frequentemente do tipo que se tinha associado com a religião, com a verdade recebida da existência de Deus [...]. Os manifestos [...] eram, de facto, apresentados como [...] verdades que desciam do Monte Sinai» (*Modern and Modernism. The Sovereignty of the Artist 1885-1925*, New York, Atheneum, 1988, p.118). E considerar a “verdade” do autor do manifesto é ainda colocar o problema na “laicização” configurada pelo manifesto, questão referida por Cl. Leroy, que considera o manifesto como uma «palavra profética» e não só compara o «registo manifestatário» ao «messiânico», como afirma que aquele registo é «ele próprio o messias» (CL. LEROY, «La fabrique du lecteur dans les manifestes», in *Littérature*, 39, octobre, 1980, p.122); vai mesmo mais longe, quando afirma: «O modelo religioso que trabalha a palavra manifestatária não é [...] o discurso profético, nem exactamente o discurso messiânico, é o discurso eucarístico, o da encarnação e da presença verdadeira» (p.125). M. Angenot e D. Suvin (ANGENOT, M. e SUVIN, D., *art. cit.*, pp.46-47, n.r.4) registam ainda o facto de o termo ‘manifesto’ manter um laço etimológico com o termo ‘manifestação’, que detinha, no século XII, uma conotação religiosa ligada à ‘revelação’ da vontade de Deus, e de esta conotação ao longo do tempo se ter “laicizado”, «passando de Deus para o Príncipe, para o Estado, para o Partido», e, neste caso, para o autor do manifesto; sobre esta questão, cf. ainda M. TISON-BRAUN, «Portrait-robot de l’auteur du manifeste», in *Études Françaises*, 16, 3-4, octobre, 1980, p.70.

impor uma *outra* solução (que não raro se apresenta utópica)¹⁰², como renovar a sensibilidade estética vigente, por meio do discurso de ruptura.

Se deste modo insistimos nestas facetas do problema é porque nos parece necessário vincar a capital significação semiótica do manifesto: ele é, acima de tudo, **uma forma de carnavalização literária**¹⁰³. No entanto, qualquer que sejam os matizes de

¹⁰² - Cf. A.-M. PELLETIER, «Le paradoxe institutionnel du manifeste», in *Littérature*, 39, octobre, 1980, p.18, ABASTADO, *art. cit.*, p.6, MEYER, *art. cit.*, p.30 e KRYSINSKI, *art. cit.*, p.92. «A ideia de uma “literatura ideal”», afirma ainda J. Demers, «que persegue cada um à sua maneira todo o manifesto poético, de uma poesia nova [...] encontra-se necessariamente ligada a uma nova concepção do mundo, a maior parte das vezes bastante próxima da utopia» (DEMERS, *art. cit.*, p.19); esta concepção não anula, porém, a outra face do problema, aparentemente paradoxal, pois que essa utopia poderá também ter o seu [não]-lugar num passado ideal, uma vez vez que, ainda segundo J. Demers, o manifesto está «voltado para um futuro que constitui uma espécie de regresso às origens, um regresso a um qualquer estado paradisíaco» (p.20).

¹⁰³ - Na obra *O Poder Simbólico* (Lisboa, Difel, 1989), Pierre Bourdieu, no que diz respeito à problemática do “poder simbólico” — com toda uma série de combinações tipologicamente desenvolvidas com as quais essa problemática se relaciona (“sistemas simbólicos”, “campo de produção simbólica”, “campo social”, “luta simbólica”, “capital simbólico”, etc.)—, escreve palavras muito esclarecedoras, que importa sublinhar, pelas inevitáveis ilações que delas se poderão retirar, quando se considera o manifesto como uma forma de carnavalização literária. Afirma o conhecido sociólogo que «as relações de comunicação são, de modo inseparável, sempre, relações de poder que dependem, na forma e no conteúdo, do poder material ou simbólico acumulado pelos agentes (ou pelas instituições) envolvidos nessas relações» (p.11); e acrescenta: «É enquanto instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e de conhecimento que os “sistemas simbólicos” cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação» (*ibidem*). A partir daqui, estão lançadas as bases que nos permitem desde logo integrar o manifesto — enquanto “espaço discursivo-ideológico de confrontação” com o sistema literário dominante (contra o “capital simbólico imposto oficialmente”, diria Bourdieu)— no amplo «campo de produção simbólica» (p.12), «microcosmos da luta simbólica entre as classes» (*ibidem*). Assim, enquanto “forma de carnavalização literária”, o manifesto artístico-literário caracteriza-se, à partida, como um discurso portador de um determinado “poder simbólico” que “insulta” um “agente” especial: a “*auctoritas*”. Afirma Bourdieu que «todas as estratégias simbólicas por meio das quais os agentes procuram impor a sua visão das divisões do mundo social e da sua posição nesse mundo podem situar-se entre dois extremos: o insulto, *idios logos*, pelo qual um simples particular tenta impor o seu ponto de vista correndo o risco da reciprocidade; a *nomeação oficial*, acto de imposição simbólica que tem a seu favor toda a força do colectivo, do consenso, do senso comum, porque ela é operada por um mandatário do Estado,

conceituações perfilhados, o que é indiscutível é que, do que se expôs sobre o manifesto, é possível, para já, extrair três ilações: em primeiro lugar, o manifesto, pela presença constante de estratégias discursivas de carácter subversivo, é visivelmente uma **forma de «irreverência iconoclasta»**, agónica e, por vezes, niilista; em segundo lugar, o manifesto apresenta-se como um **espaço discursivo-ideológico de confrontação**, pelo ataque dirigido ao tradicionalismo; finalmente, e decorrendo imediatamente desta segunda vertente, uma outra virtualidade sustenta o manifesto: o discurso satírico dirigido individual ou emblematicamente **contra «figuras representativas do tradicionalismo, do passadismo e do academismo»**¹⁰⁴.

De certo modo, este problema abre a possibilidade de uma outra equação, nomeadamente a que diz respeito à **influência**, neste tipo de discurso, da filosofia de **Nietzsche** e das teorias evolucionistas de **Darwin**. Com efeito, sabe-se que, ao apontar para o advento de uma idade nova, Nietzsche despreza essencialmente três valores e/ou entidades herdadas pela tradição cristã: o humanismo — que defende a fraternidade e a solidariedade—, a mulher —que Nietzsche considera como um ser fraco— e o próprio Cristianismo —que identifica com a religião dos fracos. A questão que havia que resolver para este filósofo alemão do século XIX era, então, a necessidade de defender o conceito de destruição total; só assim seria possível a reconstrução da humanidade e o surgimento de uma nova terra e de um Homem novo, o Super-Homem. Por outro lado, o naturalista inglês Charles Darwin defende, com a sua obra *Da Origem das Espécies por via da Selecção Natural* (1859), a superioridade de uma raça que, pela força e pela energia, consegue sobreviver, em detrimento de outras, mais fracas, condenadas à extinção.

Como se vê, torna-se evidente a homologia entre as ideias destas duas figuras e o discurso do manifesto: quer a filosofia de Nietzsche e a teoria de Darwin, quer o manifesto não só

detentor do *monopólio da violência simbólica legítima*» (p.146). O manifesto, pelas suas características subversivas, será, então, uma forma de “insulto”.

¹⁰⁴ - QUADROS, *op. cit.*, p.32.

‘desconhecem’ a solidariedade, como igualmente aconselham a desvalorização da História, enquanto fenómeno considerado na sua vertente diacrónico-passadista¹⁰⁵.

Significativo a este propósito é o manifesto do Marinetti, *O Futurismo* —publicado no *Le Figaro*, a 20 de Fevereiro de 1909—, verdadeiro projecto dionisíaco que se impõe como poética fundada num movimento agressivo. Aí se exalta o “movimento agressivo, a insónia febril, o passo ginástico, o salto mortal, a bofetada e o soco” (expressões que conformam todo um campo semântico de agressividade), o “amor ao perigo”, o “hábito à energia e à temeridade”. Marinetti procura também a definição de determinados comportamentos poéticos —“coragem”, “audácia”, “revolta”—, a apologia de uma “beleza nova: a beleza da velocidade”, de uma beleza associada, portanto, à energia e à força, resultado da sociedade industrial (exalta a “eterna velocidade omnipresente”, o canto das “grandes multidões”, das “revoluções”, das “pontes”, dos “navios”, das “locomotivas”). Assim, com este manifesto, Marinetti pretende, em primeira e última instâncias, transmitir uma concepção agónica da arte, posicionando-se, por isso, contra a tradição, contra a regra; para

¹⁰⁵ - Repare-se que o manifesto reage contra toda e qualquer forma de tradicionalismo, apontando, pelo contrário, para o futuro, comportamento, como vimos, característico do *discurso* da vanguarda. Excepção a esta atitude poderá constituir o Dadaísmo, vanguarda que, tendo como principal representante Tristan Tzara, é considerada unanimemente pela crítica como o mais radical movimento literário dos últimos tempos, chegando mesmo a ser visto como uma forma de verdadeiro terrorismo intelectual no seu mais amplo sentido, pela dimensão totalmente niilista dos textos dos seus teorizadores. Com efeito, este movimento internacional — que, apesar de ter o seu epicentro em Zurique, se manifesta também em Berlim, Colónia, Múnaco, Viena, Nova Iorque, Paris, Barcelona, Moscovo — tanto recusa o passado e o futuro (e aqui reside a excepção atrás referida), como, pela oposição a qualquer forma de equilíbrio, defende o agnosticismo e a desordem total, em todos os sectores culturais. Tristan Tzara, no seu *Manifesto do Senhor Antiprina* (lido na primeira manifestação Dada, em Zurique, a 14 de Julho de 1916) afirma: «DADÁ permanece no quadro europeu das fraquezas, no fundo é tudo merda, mas nós queremos doravante cagar em cores diferentes para ornar o jardim zoológico da arte de todas as bandeiras dos consulados». “O moderno”, porém, “é uma tradição”, relembra O. Paz, pelo que também as vanguardas históricas dos inícios do nosso século não constituirão uma ruptura total com a tradição literária, uma vez que, como é óbvio, elas não estão desprovidas de um enraizamento histórico-cultural.

ele, “não há beleza senão a luta”; para ele, não pode haver uma “obra-prima sem um carácter agressivo”; a poesia deve, segundo ele, ser “um assalto violento contra as forças desconhecidas”¹⁰⁶; os poetas futuristas, de quem Marinetti se torna porta-voz, estão “no promontório extremo dos séculos!...”, querem “glorificar a guerra — única higiene do mundo—, o militarismo, o patriotismo”, “demolir os museus, as bibliotecas, combater o moralismo, o feminismo”; serão eles que cantarão “a vibração nocturna dos arsenais”; os “museus” são “cemitérios!... Idênticos no seu sinistro acotovelamento de corpos que não se conhecem. Dormitórios públicos onde a gente dorme para sempre lado a lado com os seres odiados ou desconhecidos”. Daí que, para Marinetti, seja necessário meter “fogo nas prateleiras das bibliotecas!”, desviar “curso dos canais para inundar as sepulturas dos museus!...”, escavar “os fundamentos das cidades veneráveis!”¹⁰⁷.

Não será descabido ainda recordar um outro manifesto, este de 1912: trata-se do texto assinado por Maiakovski, Khlebnikov, Burluk e Kruchënik, intitulado *Bofetada no Gosto Público* (repare-se na sugestividade do título, com uma evidente referência ofensiva). Aqui, os seus autores defendem quer a ruptura com o passado —“O passado é estreito”, “Quem não souber esquecer o primeiro amor não conhecerá o último”—, quer a ruptura com estereótipos linguísticos e procura de uma linguagem literária nova, proclamando o direito de “ampliar o volume do vocabulário com palavras arbitrarias e derivadas (neologismos)” e de “odiar sem remissão a língua que existiu antes de nós”¹⁰⁸.

¹⁰⁶ - O relevo de que, no manifesto futurista se reveste este “assalto violento” é confirmado por W. Kryszinski, quando afirma que o «futurismo é inconcebível sem a proliferação de manifestos que exprimem a *violência ideológica* [it. nosso]» (KRYZINSKI, *art. cit.*, p.79), ou quando diz que o manifesto futurista é uma «prática sistemática de um discurso excessivo e ritualmente violento» (p.80), ou ainda quando — referindo-se, em geral, à «narrativa futurista» e, em particular, ao manifesto futurista — o caracteriza como uma «fábula para-militar», que utiliza «o discurso como instrumento de guerra» (p.91).

¹⁰⁷ - Cf. GILBERTO MENDONÇA TELES [org.], *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro* [Antologia de Manifestos], 10ª ed., Petrópolis, Vozes, 1987, pp.89-94.

¹⁰⁸ - *Idem*, pp.127-128.

A partir daqui, estaremos em condições para abrir uma nova etapa de questionação, esta especificamente debruçada sobre os manifestos produzidos pelos modernistas portugueses Almada Negreiros —*Manifesto Anti-Dantas, Manifesto da Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso e Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*—, Álvaro de Campos —*Ultimatum*— e António Ferro —*Nós*¹⁰⁹.

MANIFESTO ANTI-DANTAS (Almada Negreiros)

Opúsculo que terá aparecido em público em 1916, em panfleto que se apresenta bastante inovador, do ponto de vista gráfico, este manifesto de Almada Negreiros tem que ver fundamentalmente com a crítica não propriamente de uma figura do panorama histórico-cultural português, Júlio Dantas, mas sobretudo das instituições que corporizam o academismo e o tradicionalismo¹¹⁰. Tendo em conta esta primeira observação, importa, neste momento, transcrever trechos fundamentais deste manifesto, base de apoio para uma posterior reflexão. Tal atitude justifica-se, aliás, pelo cunho pedagógico que impende sobre este trabalho.

| | |
|----------|--|
| 1ª PARTE | Uma geração, que consente deixar-se representar por um Dantas é uma geração que nunca o foi. É um coio d'indigentes, d'indignos e de cegos! É uma resma de charlatães e de vendidos, e só pode parir abaixo de zero! |
|----------|--|

¹⁰⁹ - Para um acesso mais fácil a estes textos, refira-se que todos eles se encontram em JOÃO ALVES DAS NEVES, *op. cit.*

¹¹⁰ - Cf. SILVESTRE, *op. cit.*, p.130. Note-se, a este propósito, a posição de Cl. Abastado, que defende que um manifesto não pode ser interpretado «fora de um contexto histórico que condiciona a sua produção, a sua recepção, o seu sentido» (ABASTADO, *art. cit.*, p.7). Esta posição é, aliás, de igual modo defendida por D. Poliquin-Bourassa e D. Latouche, quando — apontando seis características do manifesto — realçam o facto de este tipo de texto “existir em função de um contexto sócio-político”, pois é um escrito “em situação” (constituindo, ainda segundo os mesmos autores, as restantes características do texto manifesto as seguintes: é “portador de uma mensagem”, “refere-se a uma acção concreta”, possui uma dimensão colectiva [o *nós* predomina sobre o *eu*], define-se pela sua “publicação” e não apenas pela sua escrita, é portador de um “certo grau de violência verbal”) [cf. POLIQUIN-BOURASSA, D., LATOUCHE, D., «Les manifestes politiques québécois: médium ou message?», in *Études Françaises*, 16, 3-4, octobre, 1980, pp.32-36].

Abaixo a geração!

Morra o Dantas, morra! Pim!¹¹¹

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 ser 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 cigano!

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 uma 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!

E ainda há quem lhe estenda a mão!

E quem lhe lave a roupa!

E 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!¹¹²

[...]

2ª
PARTE

Mas julgais que nisto se resume a literatura portuguesa?¹¹³ **Não! Mil vezes não!**

Temos, além disto o Chianca que já fez rimas prá 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 avozinha! E as infelicidades de Ramada Curto! E o talento insólito de Urbano Rodrigues! E as gaitadas do Brun! E as traduções só pra homem ilustríssimo excelentíssimo senhor Mello Barreto! E o frei Matta Nunes Moxo! E a Inês Sifilítica 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 Água do Porto e os palermas de Coimbra! E a estupidez do

¹¹² - JOSÉ DE ALMADA NEGREIROS, *Obras Completas — Textos de Intervenção*, ed. cit., vol.VI, pp.19-20.

¹¹³ - Referência à peça de *Sóror Mariana*, de Júlio Dantas, que Almada critica.

¹¹¹ - O texto a carregado neste manifesto é da nossa responsabilidade.

Oldemiro César e o Dr. José de Figueiredo Amante do Museu e ah ho os Sousa Pinto hu hi e os burros de Cacilhas e os menus do Alfredo Guisado! e (o) raquíptico 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 arranjistas, 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 Sousas 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 degregados 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 1915¹¹⁴

O que, antes de tudo, nos parece mais significativo neste texto¹¹⁵ é a recusa explícita de toda uma geração que se pretenda exclusivamente vinculada a uma relação de cunho monológico com o espírito do academismo, com uma atitude consentânea com a

¹¹⁴ - JOSÉ DE ALMADA NEGREIROS, *op. cit.*, pp.22-23.

¹¹⁵ - Texto onde Almada “condensa” o seu «credo futurista e marinettiano» (PICCHIO, 1982: pp.311-312).

normalização da cultura, enfim, com uma postura de verdadeira submissão a regras e princípios orientadores do comportamento estético-cultural¹¹⁶. Essa geração será, então, identificada emblematicamente pelo académico Júlio Dantas¹¹⁷. É por isso que Almada Negreiros, encontrando numa das personalidades mais representativas do contexto cultural o símbolo do academismo, do convencionalismo e do conservadorismo, desfere um ataque frontal à geração conivente com esses valores, que constituem a «vergonha da intelectualidade portuguesa» e a causa da «decadência mental!». É, aliás, possível sustentar a noção segundo a qual Almada se refere a toda e qualquer geração literária que tenha «um [qualquer] Dantas à

¹¹⁶ - É neste sentido que João Gaspar Simões afirma que o *Manifesto Anti-Dantas* obedecia «a um dos imperativos fundamentais da escola [futurista]: guerra a toda a forma de solenidade académica, ataque a tudo quanto representasse Beleza *passaísta* [...]», acrescentando, pouco depois, que este manifesto «visava toda uma geração literária [...] em que avultava [...] [o] culto do convencionalismo e da solenidade, da retórica e do verbalismo, da sentimentalidade e da pieguice, do lugar-comum e da frase feita» (SIMÕES, *Vida e obra de Fernando Pessoa*, 5ª ed., Lisboa, Publicações D. Quixote, 1987, pp.385 e 386).

¹¹⁷ - «dramaturgo da pequena burguesia portuguesa, kitsch e sentimental» (PICCHIO, 1989: pp.231-232), Júlio Dantas nasce em Lagos em 1876 e morre em 1962. Sócio da Academia das Ciências de Lisboa (af académico reconhecido e presidente várias vezes), apresenta, ao longo da sua vida, uma obra literária multiforme, que se estende desde a crónica mundana de costumes à produção poética (leia-se JOSÉ CARLOS SEABRA PEREIRA, «Júlio Dantas e seus *juvenilia*», *Do fim-de-século ao tempo de Orpheu*, Coimbra, Almedina, 1979, pp. 9-31), passando pelo conto histórico, romance e produção dramática. É sobretudo por esta última via, aliás, que o escritor alcança um êxito notável junto do público (essencialmente burguês), com uma peça de 1901: *A Severa* (mais tarde, esta peça é transformada em libreto de uma zarzuela do maestro espanhol Milan e de uma ópera de Filipe Duarte, e ainda em guião de um filme de Leitão de Barros, o primeiro filme sonoro português); refira-se ainda *A Ceia dos Cardeais* (1902), obra que, explorando temas do agrado do público de então — como o “amor-paixão”, o “amor-sentimento” saudosista português (em contraste com o galanteio francês e a fanfarronice castelhana) —, apresenta-se hoje já com 42 edições e mais de 200.000 exemplares editados. Não devemos ainda esquecer a peça *Sóror Mariana* (1915), texto que teria constituído, aliás, um dos motivos primordiais para a escrita do manifesto acima citado, pela falta de originalidade que, segundo Almada, apresentava. Relembre-se, ainda, que Júlio Dantas tinha sido anteriormente alvo das críticas de Almada Negreiros, quando, em 19 de Janeiro de 1911, este ilustrara um soneto de José Brandão [?], intitulado «A Caixa de Rapé do Prior» (paródia a um outro texto, «A Liga da Duquesa», de Júlio Dantas); leia-se D'ALGE, *op. cit.*, pp.111-112, MCNAB, *op. cit.*, pp.103-107 e NEVES, *op. cit.*, pp.38-39.

proa», um [qualquer] castrador da liberdade estética.

Assim, para devidamente avaliarmos este manifesto, temos que ter em conta quais os valores que, de um modo geral, Almada procura criticar. Eles resumem-se a três: o academismo formalista, o historicismo artificial e os estereótipos culturais¹¹⁸, valores esses que se distribuem ao longo deste *Manifesto*, dividido em duas partes.

Numa primeira etapa, o vigor com que aquela posição é assumida por Almada Negreiros é indissociável de seis **comportamentos alvejados**:

— a falta de originalidade:

- «O Dantas fez uma soror Mariana que tanto o podia ser 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!». Esta questão arrasta consigo a problemática da dinâmica informativa de grande parte dos textos então produzidos, dinâmica essa relacionada com a repetição e a previsibilidade da informação («O Dantas é uma autómatos que deita pra fora o que a gente já sabe que vai sair...»); decorre daqui um conjunto de textos com um processo informativo dotado de reduzida entropia;

— a cópia de modas e modelos culturais:

- «Basta andar com as modas, com as políticas e com as opiniões!»;

— a cumplicidade com o convencionalismo:

- «Basta usar o tal sorrizinho, basta ser muito delicado, e usar coco e olhos meigos! Basta ser Judas!»;

— o conluio com os valores mercantilistas do mercado de consumo de cultura:

- «O Dantas é uma autómatos que deita pra fora o que a gente já sabe que vai sair... Mas é preciso deitar dinheiro!»;

— a falta de originalidade e de génio:

- «O Dantas em génio nem chega a pólvora seca e em talento é pim-pam-pum»;

— as atitudes de apadrinhamento:

- «E quem lhe lave a roupa!».

¹¹⁸ - Cf. D’ALGE, *op. cit.*, pp.112-113, MCNAB, *op. cit.*, pp.105-106 e NEVES, *op. cit.*, pp.36-38.

Deste nível, Almada Negreiros alarga a sua crítica à vida cultural portuguesa (o jornalismo, o teatro, as artes plásticas, a crítica literária, o movimento da Renascença Portuguesa), atingindo no concreto determinadas individualidades do panorama cultural português (Rui Chianca, Vasco Mendonça Alves, Ramada Curto, Mello Barreto...)¹¹⁹. E o que nesta atitude vislumbramos é uma crítica acantológica traduzido na configuração, ao longo de todo o texto, de determinados **processos estilísticos e técnico-discursivos**¹²⁰:

— a exclamação, através da qual o autor transmite uma vasta gama de sentimentos que vão desde o espanto perante uma geração que adere cegamente ao Dantas até à cólera diante de tal atitude:

- este recurso encontra-se presente em quase todo o texto;

— a interjeição; procura-se, por esse meio, transmitir uma forte carga emotiva:

- «Pim!»;

— a onomatopeia e a aliteração em [p]; deseja-se a imitação do som natural produzido por uma arma, a arma com que se “matará” o Dantas:

- «Pim!», «Não é preciso ir pró Rossio pra se ser pantomineiro, basta ser-se pantomineiro!», «O Dantas em génio nem chega a pólvora seca e em talento é pim-pam-pum»;

— o modo conjuntivo com entoação imperativa; o intuito é exortar o leitor a cumprir com intensidade a acção simbólica de “matar o Dantas”:

- «Morra o Dantas, morra!»;

— o polissíndeto, cujo encadeamento é corroborado pela enunciação paratáctica; o uso anafórico dos conectivos acentua especialmente a quantidade de defeitos 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

¹¹⁹ - Note-se, aliás, que L. S. Picchio considera este manifesto, enquanto «produto literário», como um «exercício estudantil para consumo interno» (PICCHIO, 1989: p.230).

¹²⁰ - Cf. também MCNAB, *op. cit.*, p.107.

zero!»;

— a interrogação; Almada impõe a necessidade de resposta do leitor:

- «Mas julgais que nisto se resume a literatura portuguesa?»; porém, o autor ‘antecipa-se’ ao leitor, respondendo com uma frase bastante sugestiva («Não! Mil vezes não!»);

— a anáfora; tal artifício procura, no presente contexto, atingir dois objectivos: atrair o ridículo sobre as características relacionadas não tanto com a personalidade histórica, com existência efectivamente real —«Dantas»—, mas essencialmente com os valores com ela conotados, e apelar para um acto nuclear, mesmo que em sentido simbólico: a “morte do Dantas” (objectivo este bem patente através de um recurso paralinguístico —aqui não possível de reprodução—: uma mão negra a apontar¹²¹):

- «O Dantas [...] / O Dantas [...] / O Dantas [...] / O Dantas [...] / », «Morra o Dantas, morra! Pim!».

Como quer que seja, o lugar de destaque que constitui o fim do texto, pelas capacidades de concentração semântica, remata com uma interessante imagem que tende predominantemente para uma última confrontação entre Almada e a geração representada por Júlio Dantas, confrontação essa que se salda pelo acentuar de Portugal como um país “cego” para a realidade actual: «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 aseado!». Porque, note-se bem, a propensão corrosiva do manifesto a que temos feito referência deve ser identificada, neste caso, com uma dimensão propeidética: Almada pede, ou melhor, exige à sua geração que acorde, que “abra os olhos”. Este constitui, por assim dizer, um dos principais objectivos deste manifesto: mostrar um determinado posicionamento de um autor que se volta para o colectivo que o rodeia, de modo a captar de

¹²¹ - A primeira edição deste manifesto tem uma capa cinzenta, em papel de embalagem. Essa edição, distribuída por oito páginas sem numeração, é ilustrada por seis mãos negras ao longo do texto sempre que Almada afirmava a necessidade de “matar” Júlio Dantas; cf. D’ALGE, *op. cit.*, p.110, n.r.130, MCNAB, *op. cit.*, p.104 e 107, NEVES, *op. cit.*, pp.36-38.

forma constringente a atenção desse colectivo e a desencadear a *actividade* deste.

Esta última reflexão conduz, em seguida, a um outro manifesto de Almada Negreiros, o *Manifesto da Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso*, enquanto texto radicado numa inserção social, susceptível de levar o público português a que se destina a abandonar a situação de passividade que o caracteriza e a agir (no sentido físico), procurando em Amadeo de Souza-Cardoso um verdadeiro representante da pintura modernista portuguesa.

MANIFESTO DA EXPOSIÇÃO DE AMADEO DE SOUZA-CARDOSO (Almada Negreiros)

Trata-se de um texto que Almada Negreiros escreve em 1916, aquando das exposições que Amadeo de Souza-Cardoso leva a cabo, primeiro, no salão de festas do Jardim Passos de Manuel, no Porto, e, depois, no Clube Naval de Lisboa. Em função justamente do acolhimento negativo por parte do público, verificando-se mesmo a agressão física ao pintor, Almada responde com o manifesto, que ele próprio distribui às pessoas que acorriam à exposição, muitas delas certamente motivadas pelo escândalo¹²².

Documento insofismável para a compreensão da postura crítica de Almada em relação à geração “cega”, atinente a valores tradicionalistas, o *Manifesto da Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso* constitui igualmente um texto a ter em conta, quando temos como base as atitudes de vanguardismo no Modernismo português. Por isso, vale a pena, por não ser muito extenso, transcrever quase na totalidade este manifesto.

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 Ex.^{mo} 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. [...] 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

¹²² - SILVESTRE, *op. cit.*, p.130; cf. ainda JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA, *Amadeo & Almada*, Lisboa, Livraria Betrand, 1986, pp.118-120 e 208-209.

Conquistas e Descobertas apenas tenha sobrevivido a **Imbecilidade**. E daqui a **indiferença** espartilhada da família 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**¹²³, genialmente do século XX, desce da Europa, condoído da pátria entrevada, para lhe dar o Parto da sua Inteligência, a indiferença espartilhada da família portuguesa ainda não deslaça 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 prá Índia 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 prá Índia 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?

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
Poeta futurista¹²⁴

As palavras transcritas merecem, desde já, alguns comentários:

— em primeiro lugar, convém notar a directa confrontação com a cena política e cultural, posicionamento este que se manifesta por uma “**preterição da cultura institucional**, sobretudo no domínio das artes plásticas; neste caso, é José de Figueiredo quem representa o papel que no manifesto anterior era atribuído a Júlio Dantas”¹²⁵;

— note-se, em segundo lugar, que esta atitude crítica perseguida por Almada se compreende melhor se tivermos em consideração três defeitos que o autor atribui à «família portuguesa»: a «**incompetência** com que Portugal participa na Guerra Europeia», a «**Imbecilidade**» —“única sobrevivência da época das Conquistas e das Descobertas”— e a «**indiferença**» da pátria portuguesa¹²⁶, que “convalesce à beira-mar”. Desta forma, Almada privilegia uma reflexão primacial e totalmente depreciativa de um público que ele vê reduzido, portanto, a uma massa inoperante e passiva do ponto de vista crítico.

A partir daqui, é possível estabelecer uma relação entre, por um lado, a apologia da europeização cultural, que passa, antes de tudo, por uma **relação polémica com o passado e superação do mesmo** e a noção de que, **pela obra de Amadeo de Souza-Cardoso**, se poderá atingir esses intuitos. Esta possibilidade parece-nos pertinente, sobretudo se tivermos em conta dois factores inegavelmente ligados entre si: o primeiro tem que ver com a dimensão da obra de «Um Português, genialmente do século XX», que «desce da Europa, condoído da pátria entrevada, para lhe dar o Parto da sua Inteligência», começando nesta fase do texto a «**mitificação**»¹²⁷ desta figura das nossas artes plásticas modernistas;

¹²⁵ - SILVESTRE, *op. cit.*, p.130.

¹²⁶ - Cf. *idem*, pp.130-131.

¹²⁷ - *Idem*, p.131; José Augusto-França, por seu lado, tem em conta este processo de «endeusamento» de Amadeo de Souza-Cardoso, processo que «tem um duplo movimento [...]: se, por um lado, ele marca uma posição futurista, por outro

¹²³ - O carregado neste texto é nosso.

¹²⁴ - JOSÉ DE ALMADA NEGREIROS, *Obras Completas — Textos de Intervenção*, ed. cit., vol.VI, pp.29-30.

essa dimensão é justificada quer pela dimensão de modernidade da obra de Amadeo («a Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso na Liga Naval de Lisboa é o documento conciso da Raça Portuguesa no século XX»), quer pela circunstância de este pintor pertencer, na óptica de Almada, a um campo de referência ecuménico («Amadeo de Souza-Cardoso pertence à Guarda Avançada na *maior das lutas* que é o Pensamento Universal»).

Mas além disso, e na sequência do que se afirmou, importa reconhecer que, se há concepção capaz de aceitar uma obra cuja importância aponta para um contexto universal, essa concepção é a mesma que defende o compromisso das obras dos futuristas; porque, tendo em consideração a ideia de que uma obra artística se faz também em função de circunstâncias históricas, sociais e políticas, então as obras dos futuristas encontram a sua fundamental base de operacionalidade na **acção**, na **«participação física»**¹²⁸ («Nós, os futuristas, [...] temos a experiência»). É precisamente por isso que a exposição de Amadeo é «a primeira descoberta de Portugal na Europa no século XX»; é uma manifestação irreduzível aos valores de índole tradicionalista (que se interessam mais no significado ultrapassado da «Descoberta do Caminho Marítimo prá Índia» do que na participação física —no sentido do actual e do agora, do vitalismo em que assentam as ideologias da cultura moderna).

Sintomaticamente, este manifesto é construído com uma sequência de elaborações discursivas que, projectando-se sobre uma relação de recorte visivelmente dialogal, lhe conferem um valor pragmático mais acentuado. Quer isto dizer que Almada se dirige ao leitor, fazendo uso de duas **estratégias técnico-discursivas**: a apresentação lógica de ‘provas’, tendo como alvo um processo discursivo argumentativo, e a mobilização de argumentos com a finalidade de *[co]mover* o destinatário, que se encontra desta maneira

lado, revela um sincero entusiasmo à beira da fascinação, da parte do jovem Almada por um camarada mais velho e senhor duma experiência parisiense» (FRANÇA, *op. cit.*, p.210).

¹²⁸ - SILVESTRE, *op. cit.*, p.132.

envolvido directamente no processo comunicativo¹²⁹. Se grande parte do texto corresponde à primeira estratégia, a última parte é inegavelmente incitativa: Almada Negreiros dirige-se ao «leitor», “ordenando-lhe”: «[...] 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?»; e acrescenta: «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»¹³⁰.

Esta última reflexão parece-nos particularmente significativa, por acentuar, de forma directa, os desígnios comunicativos que os manifestos também servem; deste modo, o *Manifesto da Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso* comparticipa —com a especificidade técnico-discursiva que o caracteriza— no complexo sistema de propostas artísticas que têm como primeira e última finalidades a imposição da vontade do autor. Assim, este manifesto não poderá ser entendido à margem de uma **forma de representação acentuadamente egocentrista**, registo tanto mais evidente quanto mais se particularizar esse discurso do *eu*. Ora, é essa propensão que, de forma explícita, mais se evidencia no *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*, também de Almada Negreiros.

¹²⁹ - *Ibidem*. De certo modo, o que a envolvimento do destinatário neste particular processo comunicativo deixa perceber é o que G. Idt sublinha, quando mostra que o manifesto se define «pelas relações que ele instaura entre os seus destinadores e os seus destinatários» (IDT, *art. cit.*, p.65).

¹³⁰ - Estas palavras atestam potencialidades teóricas correspondentes às da Estética da Recepção, teoria à qual se deve a valorização do leitor/receptor; é, aliás, O. Silvestre quem sublinha estas relações entre o manifesto e a Estética da Recepção, afirmando que, «na perspectiva da estética da recepção, o manifesto não everte o horizonte de expectativas, mas subverte-o em grau variável» (*op. cit.*, p.133). Note-se ainda como Cl. Abastado, analisando o manifesto, alerta para a conveniência de se estudar o “horizonte de expectativas” (*art. cit.*, p.8), e como C. Moisan, diferenciando as ‘apresentações’ das revistas literárias (onde predomina a função expressiva) dos manifestos literários (marcados pela função fática), sublinha que, nestes últimos textos, o «apelo ao leitor é constante e muito marcado» (*art. cit.*, p.141). Sobre o manifesto, do ponto de vista da recepção, cf. também LEROY, *art. cit.*; sobre a estética da recepção, leia-se, fundamentalmente, *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/Libros, 1987 [Compilación de textos y bibliografía de José Antonio Mayoral], e, de HANS ROBERT JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

ULTIMATUM FUTURISTA ÀS GERAÇÕES PORTUGUESAS DO SÉCULO XX

(Almada Negreiros)

Declamado a 14 de Abril de 1917, em Lisboa, no então Teatro República, e publicado depois na revista *Portugal Futurista*, os objectivos provocatórios deste *Ultimatum* começam desde logo a funcionar no título, que reenvia para uma História próxima que trouxera, com o Ultimato inglês de 1890, a humilhação para a pátria portuguesa. Ora, teria sido assim, pela sua dimensão mordaz, que este título acabaria por fazer vingar a noção de que a *intelligentsia* portuguesa não se esquece nem se cala, constituindo, quase certamente, este texto de Almada Negreiros uma reacção ao ultimato britânico¹³¹. No entanto, estas directrizes ganham operacionalidade específica, se tivermos em conta o texto em si, o qual —na sequência da metodologia anterior, e pelas razões pedagógicas já apontadas— importa transcrever quase inteiramente. Só deste modo, aliás, se poderá ter uma perspectiva correcta dos eixos temático-ideológicos presentes neste manifesto.

1ª PARTE | **Eu**¹³² 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.

¹³¹ - Cf. QUADROS, *op. cit.*, p.286.

¹³² - Refira-se que todos os carregados no texto são nossos.

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.

[...]

2ª PARTE | 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 prá 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.

[...]

3ª PARTE | **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 prá 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 plo 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 plo 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 progridem 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 pública.

[...]

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.

[...]

4 — Porque o sentimento-síntese do povo português é a saudade e a saudade é uma nostalgia mórbida dos temperamentos esgotados e doentes.

[...]

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.

[...]

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.

[...]

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 [...].

8 — Porque Portugal quando não é um país de vadios é um país de amadores.

[...]

E a Literatura com todo o seu gramatical piegas e salista, diverte mais as visitas do que a necessidade de não ser ignorante.

[...]

9 — Porque Portugal a dormir desde Camões ainda não sabe o novo significado das palavras.

[...]

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.

5ª
PARTE

O português, como os decadentes, só conhece os sentimentos passivos: a resignação, o fatalismo, a indolência, o medo do perigo, o servilismo, a timidez, e até a inversão. 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 maravilhosos 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 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 Vítor Hugo, e de Dante pelos Génios de Invenção: Edison, Marinetti, Pasteur, Elchrïet, 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.

6ª
PARTE

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 prá 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 espontaneamente genial da Raça 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 vos convida a entrardes prá 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 133

A utilidade de que se reveste a transcrição quase completa do *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX* consiste fundamentalmente em permitir não só ter uma visão esclarecida sobre este texto, como ainda possibilitar outras análises possíveis que não apenas a leitura sequencial que procuraremos levar a cabo. Tendo em conta esta chamada de atenção, o texto poderá dividir-se em seis partes, todas elas, aliás, inter-relacionadas e enriquecidas pela dinâmica de consecutividade que apresentam. Assim:

1ª PARTE

Da posição assumida por Almada no início é possível retirar, desde logo, duas ideias: uma «**reação contra o liberalismo**, nomeadamente republicano»¹³⁴ («Eu não pertenço a nenhuma das gerações revolucionárias») e um conjunto de enunciados que denotam a expressão de um **egocentrismo** exacerbado (atitude de índole vanguardista), de um desejo ególatra de fazer a nação portuguesa digna do autor, atitude patente precisamente na reiteração anafórica da partícula «Eu», que reforça essa superioridade individual¹³⁵: «Eu pertenço a uma geração construtiva»¹³⁶, «Eu tenho 22 anos fortes de saúde e de inteligência», «Eu sou aquele que se espanta da própria personalidade [...] com o direito de exigir uma pátria que me mereça»...

2ª PARTE

Nesta etapa, Almada lança um **apelo** «à geração portuguesa do século XX»; esse apelo corporiza-se, em primeiro lugar, na utilização do vocativo («Vós, oh portugueses da minha geração») e, em segundo lugar, no uso de imperativos («criai», «Resolvei»,

¹³⁴ - ÓSCAR LOPES, *Entre Fialho e Nemésio II*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987, p.559.

¹³⁵ - Cf. McNAB, *op. cit.*, pp.108-109. Este aspecto é igualmente acentuado por L. S. Picchio, quando se refere ao «egotismo aristocrático» (PICCHIO, 1989: p.234) presente neste texto.

¹³⁶ - L. S. Picchio chama a atenção para o facto de, neste início do texto, ser atribuída ao termo “geração” [neste caso, à «geração dos rapazes do *Orpheu*】 uma «conotação eufórica», ao contrário do «significado negativo» que o mesmo termo transporta no *Ultimatum Anti-Dantas* (PICCHIO, 1989: p.234).

«Dispensai», «atirai-vos», «Criai», «Ide»), recursos estes bastante significativos, que se mostram como particularmente habilitados a servirem as exigências incitativas e injuntivas do manifesto. Esta opção do autor será, como veremos, equacionada em termos muito mais significativos na sexta, e última, parte.

3ª PARTE

Aqui, trata-se de encarar a **guerra** como elemento nuclear no processo de renovação da mentalidade portuguesa, possibilidade à primeira vista garantida pelo alto índice de afirmação agónica que essa palavra transporta¹³⁷. Nesta etapa, Almada —revelando «afinidades com o pré-fascismo de Marinetti» e com o «amoralismo nietzschiano, na sua feição mais [...] antidemocrática»¹³⁸— procura relevar o sentido do seu protesto e a preocupação com o protagonismo da guerra como força revitalizadora de Portugal. Isso leva-o a encarar a Guerra [não muito bem definida, aliás!] como a única e a mais viável solução. Pode-se, por conseguinte, esquematizar as múltiplas virtualidades atinentes à «Guerra almadiana»¹³⁹:

¹³⁷ - Atente-se — no que concerne a esta «guerra» de Almada (cuja exaltação constitui um dos «tópicos centrais» deste texto [LOPES, *op. cit.*, p.559]) — nas palavras de Carlos D’Alge: A guerra almadiana «não é só o confronto bélico e armado. [...] é a guerra das palavras e das acções, a guerra da vanguarda [...]. A guerra de que fala Almada propõe-se a apagar todos os ideais românticos [...]. A guerra é contra um Portugal decadente e fraco» (*op. cit.*, p.136). G. R. Lind refere-se, também a este respeito, nos seguintes termos: «Almada Negreiros apoia-se, inteiramente, em Marinetti, ao glorificar a guerra como o banho purificador dos fortes, ao recomendá-la ao cidadão decadente como panaceia universal e ao pregar, mais ainda, o nacionalismo gravado no escudo do futurismo italiano» (*op. cit.*, p.206). O. Silvestre escreve ainda: «Na lógica assassina da retórica do esquecimento, Almada vê a guerra como o meio de uma libertação do passado para uma plenitude futura»; e continua, pouco depois: «A guerra é o darwinismo social no seu máximo. Mas ela é também [...] uma via de revitalização da pátria» (*op. cit.*, 137). Ainda sobre este motivo em Almada, leia-se McNAB, *op. cit.*, pp.108-109.

¹³⁸ - LOPES, *op. cit.*, p.559. L. S. Picchio sublinha a «rígida ortodoxia profuturista» (PICCHIO, 1989: p.234) presente neste manifesto.

¹³⁹ - Cf. D’ALGE, *op. cit.*, pp.136 ss; McNAB, *op. cit.*, pp.108-109; SILVESTRE, *op. cit.*, p.137.

- antitradicionalista («destrói todas as fórmulas das velhas civilizações»);
- antiacademista e anticonvencionalista («arruína todas as proporções do valor académico, todas as convenções de arte e de sociedade»);
- anti-saudosista (assassina «*todo o sentimentalismo saudosista e regressivo*», «acaba com todo o sentimento de saudade»);
- anti-romântica («apaga todos os ideais românticos e outras fórmulas literárias»);
- geradora de virilidade («restitui às raças toda a virilidade»);
- garantia da abertura de horizontes («desloca o cérebro do limite doméstico para concepção do Mundo»);
- geradora do instinto (transforma «o dever em instinto»);
- confirmadora da Pátria como um valor supremo («proclama a pátria como a maior ambição do homem»);
- detentora de um efeito selectivo e purificador («a melhor das selecções», «serve para mostrar os fortes»);
- feitora do «elogio dos Vivos».

4ª PARTE

Se Almada alude à guerra nestes termos é porque lhe parece estar perante um processo passível de, pela sua invocação, apontar para uma regeneração com o correlato renascimento de um espaço cultural (mais do que geográfico), cuja mundividência se teria [des]construído sobre um espírito tradicionalista conducente ao abastardamento e definhamento desse mesmo espaço, a pátria portuguesa. Para que essa conceituação adquira mais consistência, o autor (com um vigor esfusante, assente num inequívoco antiantropoteísmo do povo português) sublinha as **causas da decadência de Portugal**¹⁴⁰. Esta etapa constituirá, como veremos, uma plataforma exemplificativa de um posicionamento que se pautará, numa quinta fase, pelo sintonizar, por um lado, com a crença na necessidade de destruir essas deficiências e, por outro, com a apologia de algumas virtualidades que constituirão a solução pela qual o nosso país se constituiria como uma verdadeira «pátria [...] do século XX».

¹⁴⁰ - Note-se o destaque conferido por L. S. Picchio aos «pares opositivos» pátria/Portugal e guerra/decadência, à volta dos quais este texto se articula (cf. PICCHIO, 1989: p.234).

Na mesma esteira metodológica que temos vindo a seguir, importa, por isso, apresentar esquematicamente as causas e deficiências que Almada Negreiros atribui à decadência de Portugal, que se distribuem por quatro domínios —político, estético-artístico, sociológico e ético-moral— que são dotados, de um modo geral (e em função do contexto de referência em que são elaborados), de incidências críticas muito claras, susceptíveis por isso de visivelmente deixarem transparecer as linhas de força da posição ideológica do autor¹⁴¹:

— Domínio político:

- indiferença do povo português («a indiferença absorveu o patriotismo»);
- falta de sentimento patriótico («aos não indiferentes interessa mais a política dos partidos do que a própria expressão da pátria»).

— Domínio estético-artístico:

- tradicionalismo dos poetas portugueses («os poetas portugueses só cantam a tradição histórica»);
- não abertura dos poetas portugueses à sociedade contemporânea, com todas as suas manifestações de modernidade («os poetas portugueses [...] são portanto absolutamente insensíveis às expressões do heroísmo moderno»; Portugal encontra-se «a dormir desde Camões»);
- literatura piegas e sentimentalista (a literatura portuguesa apresenta todo um «gramatical piegas e salista»).

— Domínio sociológico:

- entoação lânguida e patológica da literatura portuguesa, quando centrada na «nostalgia mórbida dos temperamentos esgotados e doentes» que é a «saudade»;
- carência de ódio («Portugal não tem ódios, e uma raça sem ódios é uma raça desvirilizada»);
- desnacionalização fácil pelo português («O português [...] desnacionaliza-se imediatamente fora da pátria, e até na própria pátria»);
- predilecção pelas coisas estrangeiras e não valorização do

¹⁴¹ - Cf. SILVESTRE, *op. cit.*, p.137-138; FRANÇA, *op. cit.*, 213-213; idem, *A Arte em Portugal no século XX — 1911-1961*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1974, p.66; LOPES, *op. cit.*, p.560 e D'ALGE, *op. cit.*, pp.136 ss.

que é nacional (o português «assimila de preferência todas as variedades de importação e em descrédito das próprias maravilhas regionalistas»);

- amadorismo («Portugal [...] é um país de amadores»);
- não exorcismo dos sentimentos passivos, antes a sua mundivência («resignação, o fatalismo, a indolência, o medo do perigo, o servilismo, a timidez, e até a inversão»).

— Domínio ético-moral:

- deficiências no tipo de educação, que conduz o povo português à não obtenção do sentido de patriotismo e a um ponto de putrescência (o português é educado «sem o sentimento da pátria»; «Desde a educação familiar até depois da educação oficial inclusive o casamento a desordem faz-se progressivamente até à putrefacção nacional»).

5ª PARTE

Em função desta situação de decadência, aceita-se facilmente a necessidade de Almada definir soluções que lhe permitirão levar a bom termo a prática argumentativa que tem vindo a seguir. Nesta fase, o autor quer convencer e transformar o perfil ideológico-afectivo do(s) seu(s) destinatário(s), condicionando, desse modo, o discurso que produz a uma finalidade injuntiva, diríamos mesmo, coercitiva (se tivermos em conta a dimensão belicista que a formulação do seu texto deixa ver). Ora este discurso assume para nós especial importância, pelo peso de que nele se podem revestir dois factores. Um desses factores imbrica-se directamente no estatuto do próprio *manifesto*: referimo-nos às opções discursivas que — informadas por todo um campo semântico de agressividade (com todas as consequências estilísticas que daí podem advir)— nos permitem enquadrá-las num contexto de tipo argumentativo (onde a polissemia não existe), com um elevado índice de eficácia injuntiva¹⁴². Esta eficácia é, afinal, uma necessidade que o poeta

¹⁴² - Cl. Abastado — chamando a atenção para a relação entre o emissor do manifesto e os seus receptores — afirma que essa relação é marcada por uma «relação injuntiva flagrante» (CL. ABASTADO, *art. cit.*, p.4), sublinhando ainda, pouco depois: «Uma das dominantes da escrita manifestatária é a frequência dos enunciados injuntivos» (p.9).

patenteia quando apoia o seu discurso em enunciações assertivas do tipo «É preciso», reiteradas anaforicamente, acentuando, deste modo, a urgência da reforma sócio-cultural e a imperatividade de se valorizar essa reforma através de uma forma de luta: a da *destruição*. Daí que nos pareça pertinente sublinhar quatro **aspectos que o autor alveja**¹⁴³:

1 - o «sentimentalismo sebastiânico e pessimista»¹⁴⁴ («É preciso destruir [...] o atavismo alcoólico e sebastianista» e «todo o espírito pessimista», sentimentos característicos do povo português);

2 - os sentimentos de insulamento, retraimento e timidez («É preciso saber que sois Europeus e Europeus do século XX»);

3 - os falsos sentimentos de equilíbrio ético-social («É preciso violentar todo o sentimento de igualdade»);

4 - os autores consagrados pela tradição literária («Camões», «Vitor Hugo», «Dante»).

Além disso, o estatuto injuntivo desta fase deste *Ultimatum* pode, igualmente, ser perspectivado também numa óptica que contrasta com esta atitude destrutiva, mas que igualmente atesta a integração deste texto num tipo de argumentação de contornos ideológicos particulares, enquadrados no discurso do manifesto. Por isso, é inevitável que várias instâncias sejam destacadamente assumidas como eixos paradigmáticos homólogos de um **discurso apologético de todas as formas e representantes da vitalidade e da modernidade**:

- o corpo («a adoração dos músculos»);
- o sentimento de aventura («É preciso criar o espírito da aventura»);
- o tempo presente («É preciso criar as aptidões pró heroísmo moderno: o heroísmo quotidiano»; «É preciso ter a consciência exacta da Actualidade»);
- o cosmopolitismo («É preciso criar e desenvolver a actividade cosmopolita»);
- a cidade («É absolutamente necessário resolver o maravilhosos cidadão»);

¹⁴³ - Cf. D'ALGE, *op. cit.*, pp.136 ss e McNAB, *op. cit.*, pp.108-109.

¹⁴⁴ - LOPES, *op. cit.*, p.560.

- uma correcta [re]educação do povo, em geral («É preciso explicar à nossa gente o que é democracia»);
- uma nova educação da mulher portuguesa, em particular (que, segundo Almada, tem a «missão de fêmea para fazer homens»);
- os “criadores” do século XX («Edison, Marinetti, Pasteur, Elchriet, Marconi, Picasso, e o padre português Gomes de Himalaia»).

Como se vê, não só Almada procura lembrar que ao povo português cabe a missão de destruir um passado que a ‘criação’ de uma nova pátria subentende, como também, quando directamente vinca o primado da modernidade —no sentido de actualidade, de conformidade com o ‘agora’—, insiste na importância de uma componente básica que impende sobre esse ‘renascimento’: a necessidade de uma atitude nacional consentânea com uma ‘consciência criadora futurante’. Queremos com isto dizer que Almada pretende, neste texto, e nesta fase em particular, transmitir a noção segundo a qual os portugueses devem, em primeiro lugar, preterir todas as formas de passadismo (que se mostram inconsequentes para a vida moderna); em segundo lugar, adoptar um comportamento solícito ao momento presente; finalmente —não se devendo alhear desse contexto em que se integram—, estar conscientes quer de um futuro que espreita, quer de que só da interacção dinâmica dessas duas atitudes será possível «criar a pátria portuguesa do século XX», expressão que significativamente o autor repete: «[...] 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». E é evidente que a adopção deste recurso estilístico se relaciona directamente com o privilégio de estratégias argumentativas precisas que incidem fundamentalmente numa noção basilar do manifesto —a *amplificação afectiva*— que acaba por desencadear no destinatário uma maior intensidade e vivência afectivas.

6ª PARTE

Note-se, no entanto, que a cada vez maior interferência de Almada na esfera de acção daquele destinatário —o povo português— é realçada nesta última fase, o que confirma em definitivo este manifesto como uma forma particular de

comunicação, onde, pela activação de multímodas estratégias discursivas de tipo argumentativo, se desenha pouco a pouco o controle do *outro*. A capacidade de acção sobre esse destinatário que aqui o autor incute ao seu discurso é atestada precisamente pelo **incitamento** ao “português” da sua “geração”. Numa primeira instância, essa incitação passa pela ‘obrigação’ de o português se mostrar irredutível a uma atitude de passividade, com todas as consequências nefastas que isso lhe acarretaria. Por isso, Almada incita-o a adoptar uma atitude activa perante a vida, que passa pelo enfrentamento do «perigo», pela incorporação quer do espírito de «aventura», quer de «sentimentos fortes» (a «arrogância», o «Orgulho», a “vitória”), pela exteriorização dos sentimentos, “gritando-os”, pela apologia da «Força e da Inteligência». Numa segunda instância, essa prática de incitamento (utilizada, por vezes, no seu sentido mais provocatório) traduz-se na utilização de imperativos («Insultai», «Atirai-vos», «Desejai», «Dispensai», «Divinizai», «Fazei», «Tende», «Abandonai», «Gritai», «Aproveitai»), cuja lógica estilístico-pragmática ‘pede’ que o destinatário ‘responda’.

Assim, o que em poucas palavras se escreveu sobre este *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX* permite retirar duas conclusões: se o sustentáculo ideológico deste texto, por um lado, não se pode desligar de um **questionamento do passado** que o autor obriga o povo português a fazer, por outro, implica em termos imediatos que este destinatário não oblitere um **virar-se para o actual**, para o agora, mas que, naturalmente, se posicione **com olhos postos no futuro**¹⁴⁵.

Ora, é sabido que, numa dimensão pragmática e sócio-psicológica, o destinatário é, em princípio, uma entidade convencida (declarada ou tacitamente) da superioridade do escritor. Deste modo, natural é que —quando aponta, ao longo de todo o texto, para a necessidade do «nascimento de uma *nova pátria inteiramente*

¹⁴⁵ - «A conclusão [deste] [...] manifesto», escreve L. S. Picchio, «está a meio caminho entre o tom oracular [...] e o compasso ao gosto nacional» (PICCHIO, 1989: p.235).

portuguesa e inteiramente actual»— Almada procure elaborar o seu discurso, fazendo uso de determinados instrumentos técnico-discursivos que acentuem (com especial acutilância, aliás) aquela dimensão; se os «portugueses da» sua «geração» corresponderem, estará criado o «Homem Definitivo», que o mesmo é dizer, «a pátria portuguesa do século XX». Porém, isto não significa que Almada não duvide desse “novo povo” com uma nova mentalidade¹⁴⁶. Com efeito, a frase com que ele acaba este *Ultimatum*— ainda que denotativamente se enquadre na crítica à sociedade portuguesa de então¹⁴⁷— também nos desvela, em jeito que roça a ironia, o cepticismo do autor perante a regeneração dessa sociedade: «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».

Mas se a problemática do manifesto ganha, com Almada Negreiros, uma proeminência inegável, a tal noção não é certamente alheia a propensão programática de outros escritores modernistas, como é o caso de Fernando Pessoa (no papel do heterónimo Álvaro de Campos) e António Ferro. Isto significa, pois, que os manifestos tanto de um como de outro não podem ser desligados de um sentimento geral de agressão que estas figuras cimeiras do nosso primeiro Modernismo mostravam possuir em relação ao contexto cultural de então, daí decorrendo semelhantes soluções discursivas ajustadas a esse sentimento.

Deste modo, se ao *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*, de Almada Negreiros, juntarmos as incidências próprias do *Ultimatum* (de Álvaro de Campos) e do manifesto *Nós* (de António Ferro), enquanto textos que denunciam uma atitude intervencionista, estaremos em condições de melhor percebermos uma das problemáticas centrais deste trabalho: a que diz respeito à omnipresença de atitudes e valores vanguardistas e futuristas.

¹⁴⁶ - Cf. McNAB, *op. cit.*, p.109.

¹⁴⁷ - O conteúdo significativo desta frase final é também realçado por L. S. Pichio, quando afirma: «A conclusão do manifesto é bem portuguesa, tragicamente portuguesa» (PICCHIO, 1982: p.325).

ULTIMATUM (Álvaro de Campos)

Publicado em 1917, na revista *Portugal Futurista*, o *Ultimatum* de Álvaro de Campos reveste-se de uma dimensão vanguardista estreitamente ligada ao seu estatuto de texto com três marcas ideológicas inequívocas, que, evidentemente inter-relacionadas, percorrem de forma recorrente este manifesto: a vertente **niilista**, a postura **futurista** e um posicionamento estético que traduz **motivações de ordem heteronímica** (note-se, desde já, que esta última questão será desenvolvida quando estudarmos, num segundo volume, a problemática da heteronímia pessoana).

Entretanto, estes três pressupostos só nos interessam se os pudermos identificar e interpretar, tanto quanto possível dentro de uma postura crítica que se quer objectiva e lúcida. Para isso, à semelhança do que fizemos em relação aos manifestos de Almada, importa lembrar [extensa ‘rememoração’, mas uma metodologia coerente consigo mesma admite-a] passagens fundamentais deste *Ultimatum* de Álvaro de Campos.

| | |
|----------|---|
| 1ª PARTE | Mandado de despejo aos mandarins da Europa ¹⁴⁸ ! Fora. Fora tu, Anatole France, Epicuro de farmacopeia homeopática, ténia-Jaurès do Ancien Régime, salada de Renan-Flaubert em louça do século dezassete, falsificada! Fora tu, Maurice Barrès, feminista da Acção, Chateaubriand de paredes nuas, alcoviteiro de palco da pátria de cartaz, bolor da Lorena, algibebe dos mortos dos outros, vestindo do seu comércio! Fora tu, Bourget das almas, lamparineiro das partículas alheias, psicólogo de tampa de brasão, reles snob plebeu, sublinhando a régua de lascas os mandamentos da lei da Igreja! Fora tu, mercadoria Kipling, homem-prático do verso, imperialista das sucatas, épico para Majuba e Colenso, Empire-Day do calão das fardas, tramp-steamer da baixa imortalidade! Fora! Fora! |
|----------|---|

¹⁴⁸ - Sublinhe-se que o texto a carregado neste texto é nosso, caso informação em contrário.

Fora tu, George Bernard Shaw, vegetariano do paradoxo, charlatão da sinceridade, tumor frio do ibsenismo, arranjista da intelectualidade inesperada, Kilkenny-Cat de ti próprio, *Irish Melody* calvinista com letra da *Origem das Espécies!*

Fora tu, H. G. Wells, ideativo de gesso, saca-rolhas de papelão para a garrafa da Complexidade!

Fora tu, G. K. Chesterton, cristianismo para uso de prestidigitadores, barril de cerveja ao pé do altar, adiposidade da dialéctica cockney com o horror ao sabão influenciando na limpeza dos raciocínios!

Fora tu, Yeats da céltica bruma à roda de poste sem indicações, saco de podres que veio à praia do naufrágio do simbolismo inglês!

Fora! Fora!

Fora tu, Rapagnetta-Annunzio, banalidade em caracteres gregos, “D. Juan em Pathmos” (solo de trombone)!

E tu, Maeterlinck, fogão do Mistério apagado!

E tu, Loti, sopa salgada, fria!

E finalmente tu, Rostand-tand-tand-tand-tand-tand-tand-tand!

Fora! Fora! Fora!

E se houver outros que faltem, procurem-nos aí pra um canto!

Tirem isso tudo da minha frente!

Fora com isso tudo! Fora!

[...]

Todos! todos! todos! Lixo, cisco, choldra provinciana, safardanagem intelectual!

E todos os chefes de estado, incompetentes ao léu, barris de lixo virados para baixo à porta da Insuficiência da Época!

Tirem isso tudo da minha frente!

[...] Se não querem sair, fiquem e lavem-se.

[...]

Falência geral de tudo por causa de todos!

Falência geral de todos por causa de tudo!

Falência dos povos e dos destinos — falência total!

Desfile das nações para o meu Desprezo!

Tu, ambição italiana, cão de colo chamado César!

Tu, “esforço francês”, galo depenado com a pele pintada de penas!

[...] Tu, organização britânica, com o Kitchener no fundo do mar mesmo desde o princípio da guerra!

[...]

Tu, cultura alemã, Esparta podre com azeite de cristismo e vinagre de nietzschização, colmeia de lata, transbordamento imperialóide de servilismo engatado!

Tu, Áustria-súbdita, mistura de sub-raças, batente de porta tipo K!

Tu, Von Bélgica, heróica à força, limpa a mão à parede que foste!

Tu, escravatura russa, Europa de malaios, libertação de mola desoprimida porque se partiu!

Tu, “imperialismo” espanhol, salero em política, com toureiros de sambenito nas almas ao voltar da esquina e qualidades guerreiras enterradas em Marrocos!

Tu, Estados Unidos da América, síntese-bastardia da baixa-Europa, alho da açorda transatlântica, pronúncia nasal do modernismo inestético!

E tu, Portugal-centavos, resto da Monarquia a apodrecer República, extrema-unção-enxovalho da Desgraça, colaboração artificial na guerra com vergonhas naturais em África!

E tu, Brasil, “república irmã”, blague de Pero Álvares Cabral, que nem te queria descobrir!

Ponham-me um pano por cima de tudo isso!

[...]

Agora a arte é o ter ficado Rodin!!

Agora a literatura é Barrès significar!

Agora a crítica é haver bestas que não chamam besta ao Bourget!

Agora a política é a degeneração gordurosa da organização da incompetência!

Agora a religião é o catolicismo militante dos taberneiros da fé, o entusiasmo cozinha-francesa dos Maurras de razão-descascada, é a espectacularite dos pragmatistas cristãos, dos intuicionistas católicos, dos ritualistas nirvânicos, angariadores de anúncios para Deus!

[...]

Nenhuma ideia grande, ou noção completa ou ambição imperial de imperador-nato!

Nenhuma ideia de uma estrutura, nenhum senso do Edifício, nenhuma ânsia do Orgânico-Criado!

Nem um pequeno Pitt, nem um Goethe de cartão, nem um Napoleão de Nürnberg!

Nem uma corrente literária 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 política que soe a uma ideia-grão, chocalhando-a, ó Caios Gracos de tamborilar na vidraça!

Época vil dos secundários, dos aproximados, dos lacaios com inspirações de lacaios a reis-lacaios!

Lacaios que não sabeis ter a Aspiração, burgueses do Desejo, transviados do balcão instintivo! Sim, **todos vós que representais a Europa**, todos vós que sois políticos em evidência em todo o mundo, que sois literatos meneurs de correntes europeias, que sois qualquer cousa a qualquer cousa neste maelström de chá morno!

[...]

Homens-altos de Liliput-Europa, passai por baixo do meu Desprezo!

[...]

Homens, nações, intuitos, está tudo nulo!

Falência de tudo por causa de todos!

Falência de todos por causa de tudo!

De um modo completo, de um modo total, de um modo integral:

Merda! [carregado e itálico no original]

2ª PARTE

A Europa tem sede de que se crie, tem fome de Futuro!

A Europa quer grandes Poetas, quer grandes Estadistas, quer grandes Generais!

[...] A Europa quer a Grande Ideia que esteja por dentro destes Homens Fortes — a ideia que seja o Nome da sua riqueza anónima!

A Europa quer a Inteligência Nova que seja a Forma da sua Matéria caótica!

Quer a Vontade Nova que faça um Edifício com as pedras-ao-acaso do que é hoje a Vida!

Quer a Sensibilidade Nova que reúna de dentro os egoísmos dos lacaios da Hora!

A Europa quer Donos! O Mundo quer a Europa!

[...] A Europa anseia, ao menos, por Teóricos de O-que-será, por Cantores-Videntes do seu Futuro!

Dai Homeros à Era das Máquinas, ó Destinos científicos! **Dai Miltons** à Época das Cousas Eléctricas, ó Deuses interiores à Matéria!

[...] O que aí está a apodrecer a Vida, quando muito é estrume para o Futuro!

O que aí está não pode durar, porque não é nada!

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

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

Quem há 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 Ânsia do tamanho exacto do Possível!

Eu, ao menos, sou da estatura da Ambição Imperfeita, mas da Ambição para Senhores, não para escravos!

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! [carregado no original]

3ª PARTE

Proclamo em primeiro lugar,

A Lei de Malthus da Sensibilidade [carregado no original]

[...] Para que a civilização não morra, proclamo [...], em segundo lugar,

A Necessidade da Adaptação Artificial [carregado no original]

[...] Proclamo [...], em terceiro lugar,

A Intervenção Cirúrgica Anti-Cristã [carregado no original]

Resolve-se ela, como é de ver, na **eliminação dos três preconceitos, dogmas, ou atitudes**, que o cristianismo fez que se infiltrassem na própria substância da psique humana.

Explicação concreta:

1.— **ABOLIÇÃO DO DOGMA DA PERSONALIDADE** — isto é, de que temos uma Personalidade “separada” das dos outros. É uma ficção teológica. A personalidade de cada um de nós é composta [...] do cruzamento social com as “personalidades” dos outros, da imersão em correntes e direcções sociais e da fixação de vincos hereditários, oriundos, em grande parte, de fenómenos de ordem colectiva. Isto é, no presente, no futuro, e no passado, somos parte dos outros, e eles parte de nós.

Para o auto-sentimento cristão, o homem mais perfeito é o que com mais verdade possa dizer “eu sou eu”; para a ciência, 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 abri-la à consciência da sua interpenetração com as almas alheias, obtendo assim uma aproximação concretizada do Homem-Completo, Homem-Síntese da Humanidade.

Resultados desta operação:

a) **Em política** [carregado no original]: Abolição total do conceito de democracia, conforme a Revolução Francesa, pelo qual dois homens correm mais que um homem só, o que é falso, porque *um homem que vale por dois é que corre mais que um homem só! Uma mais um não são mais do que um*, enquanto *um e um* não formam aquele *Um* a que se chama *Dois*.

[...]

b) **Em arte** [carregado no original]: Abolição total do conceito de que cada indivíduo 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 indivíduo que sente por vários.** [...] O artista cuja arte seja uma Síntese-Soma, e não uma Síntese-Subtracção dos outros de si, como a arte dos actuais.

c) **Em filosofia** [carregado no original]: Abolição do conceito de verdade absoluta. Criação da Super-Filosofia. O filósofo passará a ser o interpretador de subjectivites entrecruzadas, sendo o maior filósofo o que maior número de filosofias espontâneas alheias concentrar. Como tudo é subjectivo, cada opinião é verdadeira para cada homem: a maior verdade será a Soma-síntese-interior do maior número destas opiniões verdadeiras que se contradizem umas às outras.

2. — **ABOLIÇÃO DO PRECONCEITO DA INDIVIDUALIDADE.** — É uma outra ficção teológica — a de que a alma de cada um é una e indivisível. A ciência ensina, ao contrário, que cada um de nós é um agrupamento de psiquismos subsidiários, uma síntese malfeita de almas celulares. Para o auto-sentimento cristão, o homem mais perfeito é o mais coerente consigo próprio; para o homem de ciência, o mais perfeito é o mais incoerente consigo próprio.

Resultados:

a) **Em política** [carregado no original]: A abolição de toda a convicção que dure mais que um estado de espírito, o desaparecimento total de toda a fixidez de opiniões e de modos-de-ver [...].

b) **Em arte** [carregado no original]: Abolição do dogma da individualidade artística. O maior artista será o que menos se definir, e o que escrever em mais géneros com mais contradições e dissemelhanças. **Nenhum artista deverá ter só uma personalidade. Deverá ter várias**, organizando cada uma por reunião concretizada de estados de alma semelhantes, dissipando assim a ficção grosseira de que é uno e indivisível.

c) **Em filosofia** [carregado no original]: Abolição total da Verdade como conceito filosófico, mesmo relativo ou subjectivo. [...] O maior filósofo é aquele artista do pensamento, ou antes da “arte abstracta” (nome futuro da filosofia) que mais teorias coordenadas, não relacionadas entre si, tiver sobre a “Existência”.

3. — ABOLIÇÃO DO DOGMA DO OBJECTIVISMO PESSOAL.

[...]

Resultados finais, sintéticos:

a) **Em política** [carregado no original]: Monarquia Científica, antitradicionalista e anti-hereditária, absolutamente espontânea pelo aparecimento sempre imprevisto do Rei-Média. Relegação do Povo ao seu papel cientificamente natural de mero fixador dos impulsos de momento.

b) **Em arte** [carregado no original]: Substituição da expressão de uma época por trinta ou quarenta poetas, por a sua expressão por (por ex.), dois **poetas cada um com quinze ou vinte personalidades**, cada uma das quais seja uma Média entre correntes sociais do momento.

c) **Em filosofia** [carregado no original]: Integração da filosofia na arte e na ciência; desaparecimento, portanto, da filosofia como metafísica-ciência. Desaparecimento de todas as formas do sentimento religioso (desde o cristianismo ao humanitarismo revolucionário), por não representarem uma Média.

[...]

4ª PARTE

Proclamo, para um futuro próximo, a criação científica dos **Super-homens!**

Proclamo a vinda de uma Humanidade matemática 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 também: Primeiro:

O Super-homem Será, Não o Mais Forte, Mas o Mais Completo! [carregado no original]

E proclamo também: Segundo:

O Super-homem Será, Não o Mais Duro, Mas o Mais Complexo! [carregado no original]

E proclamo também: Terceiro:

O Super-homem Será, Não o Mais Livre, Mas o Mais Harmónico! [carregado no original]

Proclamo isto bem alto e bem no auge, na barra do Tejo, **de costas para a Europa**, braços erguidos, fitando o Atlântico e saudando abstractamente o Infinito!¹⁴⁹

Representando uma forma de crítica à cultura europeia (sobretudo), este *Ultimatum* vinca uma relação de conflito com os «mandarins da Europa», aos quais Campos lança um violento «Mandado de despejo», relação essa que vale fundamentalmente pela carga agónica e niilista que a informa; tal atitude —que deixa ver, aliás, a influência do futurismo de Marinetti— está patente de uma forma mais evidente na primeira das quatro partes do texto.

1ª PARTE — O «Mandado de despejo»

Como facilmente se pode comprovar, esta parte subdivide-se em sete fases, que podem ser resumidas esquematicamente do seguinte modo:

1ª - mandado de despejo aos escritores (tradicionalistas, católicos,

simbolistas...);

2ª - mandado de despejo aos políticos («todos os chefes de estado»);

3ª - generalização da atitude crítica («Falência geral de tudo por causa de todos!»);

4ª - desprezo pelas nações europeias, pelos Estados Unidos da América e pelo Brasil;

5ª - nova generalização («todos vós que representais a Europa [...], políticos [...] literatos»);

6ª - recurso a uma imagem que denuncia a falsidade e a pequenez da Europa («Homens-altos de Liliput-Europa»);

7ª - nova generalização, aliada a uma invectiva bastante insultuosa («Falência [...] / De um modo completo, de um modo total, de um modo integral: / *Merda*»).

Correspondendo à principal linha de força referida (o «Mandado de despejo aos mandarins da Europa»), o que o discurso deste *Ultimatum*, nesta primeira parte, acentua veemente e fundamentalmente é a **decadência sócio-cultural europeia**¹⁵⁰, resultado visível da configuração e da acção do *kitsch*, que subvertia paulatinamente os espíritos europeus¹⁵¹: numa primeira instância, o autor lança, assim, o seu discurso iconoclástico contra os escritores, em cujas obras o artificialismo é, segundo ele, o principal responsável por essa decadência: «Anatole France, Epicuro de farmacopeia homeopática, [...] salada de Renan-Flaubert em louça do século dezassete, falsificada», «Maurice Barrès, [...] alcoviteiro de palco da pátria de cartaz», «Bourget, [...] Bourget, [...] psicólogo de tampa de brasão», «Kipling, [...] épico para Majuba e Colenso», «George Bernard Shaw, vegetariano do paradoxo», «H. G. Wells, ideativo de gesso»; por outro lado, o elemento *kitsch* também é encontrado no “domínio da religião”, «catolicismo militante dos taberneiros da fé».

É sobretudo nestes termos que deve ser equacionada, em nossa opinião, esta fase do *Ultimatum* de Campos. Ora, cabendo a este texto uma função de afirmação ideológica, natural é que o encaremos

¹⁵⁰ - Repare-se o que L. S. Picchio diz a este respeito: Para Campos, «o Desprezo tingem-se de Tédio e o Inimigo de primeira linha já não é o escritor nacional [...], mas toda a cultura europeia» (PICCHIO, 1989: p.236).

¹⁵¹ - SILVESTRE, *op. cit.*, p.145.

como espaço discursivo capaz de privilegiar determinadas estratégias características do manifesto de índole futurista, para cuja vigência concorrem diversos **recursos retóricos e técnico-estilísticos** que compete brevemente apontar, até porque se afirmam como responsáveis explícitos do alcance da mensagem ideológica do autor.

Antes de mais, não podemos ignorar a entoação febril e obsessiva que percorre toda esta primeira parte; é essa entoação —em contínuo «*crescendo*»¹⁵²— que acabará por marcar em definitivo a crítica que a posição de Campos patenteia ao longo de todo o texto. E a prova de que assim é encontra-se no facto de que, de um modo geral, toda esta fase é travejada por uma agressividade estilística aliada a uma imagética fortemente iconoclasta¹⁵³. Nesta ordem de ideias, importa que atentemos nos expedientes fundamentais de que ele lança mão¹⁵⁴:

— «justaposição de substantivos» (cuja função primordial, aqui, é “acentuar de modo expressivo” a invectiva àquele ou àquilo que é criticado):

- «Anatole France [...] ténia-Jaurès do Ancien Régime, salada de Renan-Flaubert»; «Estados Unidos da América, síntese-bastardia»; «Portugal-centavos»;

— “oxímoro” (o «efeito de choque» no destinatário é, por parte de Campos, o principal objectivo inerente a este recurso estilístico):

- «Fora tu, mercadoria Kipling, homem-prático do verso, imperialista das sucatas»;

— “exploração tipográfica” (recurso de acordo com o

¹⁵² - *Idem*, p.144.

¹⁵³ - L. S. Picchio, ao ter em conta as reacções ao ultimato inglês, lembra que «o modelo estilístico e retórico» deste manifesto (assim como o dos manifestos de Almada) se encontra precisamente na «transfiguração popular do Ultimatum» (PICCHIO, 1982: p.324). Refira-se ainda que a agressividade estilística e a imagética iconoclasta da primeira parte deste manifesto de Campos que lhe conferem o «tom da violência incendiária de Marinetti» encontram, em termos estilísticos, o seu centro dinâmico estilístico, segundo Picchio, na «série anafórica e enumerativa dos FORA!» e na «figura retórica da enumeração caótica» (pp.326-327).

¹⁵⁴ - No que diz respeito aos expedientes a seguir enunciados, remetemos para O. SILVESTRE, *op. cit.*, pp.144-145; registre-se ainda que a algumas aulas do Professor Aguiar e Silva devemos também a análise e as referências a alguns dos procedimentos estilísticos mais marcantes deste manifesto.

“princípio cubo-futurista de ruptura com estereótipos linguísticos e procura de uma linguagem literária nova, atingido pela liberdade das palavras”:

- «Mistério», «Complexidade», «Desgraça» (repare-se no “uso das maiúsculas”); «Rostand-tand-tand-tand-tand-tand-tand!» (atente-se no efeito sonoro que a exploração da palavra pode trazer);

— “campo semântico de lixo e dejectão” (Campos procura, por este intermédio, acentuar o seu repúdio pela cultura europeia, nos vectores estético-literários, políticos, religiosos...):

- «ténia», «bolor», «sucatas», «podres», «Lixo», «aprodrecer»;

— repetição (o objectivo que se procura atingir é, tal como o recurso anterior, dar ênfase ao acto de “despejo”):

- «Fora! Fora!»; «Todos! todos! todos!»; «Nem [...] nem [...] nem»;

— “anáfora” (para além de sublinhar veementemente o acto de “despejo”, a entoação atingida neste texto pela anáfora assume-se como uma estratégia que permite a concretização de um tipo de insulto mais directo e pessoal):

- «Fora tu, [...] / Fora tu»; «Falência geral»; «Tu»; «Nenhuma ideia»; «Nem um(a)»;

— “hipérbole”:

- «Homens-altos de Liliput-Europa» (como se vê, o autor procura, através desta imagem transfiguradora, dilatar ainda mais o poder significativo da sua invectiva);

— antítese (visa o efeito de choque no leitor):

- «azeite de cristismo e vinagre de nietzschização»; «transbordamento imperialóide de servilismo»;

— exclamação:

- presente ao longo de quase todo o *Ultimatum* (a finalidade é aumentar com intensidade o poder expressivo deste texto);

— “convocação permanente do destinatário” (por este meio, Campos atinge mais directamente o *tu*, pela «dramatização enunciativa» que leva a cabo:

- «Fora tu»; «E tu»; «Tu»; «todos vós»;

— diminuição espiritual do valor literário de grandes figuras da literatura mundial:

- «Nem um pequeno Pitt, nem um Goethe de cartão, nem um Napoleão de Nürnberg!»; «Homens-altos de Liliput-Europa,

passai por baixo do meu Desprezo!»;

— “insulto directo” (que reenvia directamente para o discurso parodístico, deixando, afinal, perceber o alcance deste manifesto, enquanto instrumento de carnavalização):

- «Anatole France [...] ténia-Jaurès»; «Maurice Barrès [...] alcoviteiro de palco»; «Bourget [...] reles snob plebeu»; «Kipling [...] imperialista das sucatas»; «George Bernard Shaw [...] tumor frio do ibsenismo»; «H. G. Wells [...] saca-rolhas de papelão»; «G. K. Chesterton [...] barril de cerveja ao pé do altar»; «Yeats [...] saco de podres»; «Todos! todos! todos! Lixo, cisco, choldra provinciana, safardanagem intelectual!»; «Lacaios».

Digamos, portanto, que estes elementos retóricos e técnico-discursivos especialmente conformam um universo particular (o plasmado pelo «despejo aos mandarins da Europa»¹⁵⁵) dentro de um domínio de informações ideológicas preciso: trata-se da imprescindível abertura de um espaço de reflexão debruçado sobre as virtualidades sógnicas desses elementos, susceptíveis de representar —pela via, não da significação sinuosa (que passaria pela definição de sentidos ideológicos implícitos), mas da manifestação explícita— uma ruptura de Campos com “tudo e todos”, ruptura essa de recorte cultural, estético-literário, epistemológico, ético, religioso e filosófico.

Não só, porém, este texto representa as virtualidades de exploração semântico-ideológica que o que expusemos sugere. Nas etapas seguintes do *Ultimatum*, podemos descortinar aspectos de contornos diferentes, agora com intuitos ligados a potencialidades construtivas. Esta ideia expressa pode comprovar-se se tivermos em conta as virtualidades de escolha facultadas pelas segunda e terceira partes.

¹⁵⁵ - É para este sentido que aponta L. S. Picchio, quando escreve que a frase inicial deste manifesto é «como um subtítulo que funciona como um endereçamento personalizado. Mas é também o signo, a marca histórica e nacional do texto» (PICCHIO, 1982: p.326).

2ª PARTE — **Fase intermédia** (e, ao mesmo tempo, preparatória para o apontar de soluções)

O que nesta segunda parte do texto nos interessa é verificar como a referida concepção construtiva do autor é pouco a pouco identificável com um conjunto de motivações e circunstâncias que determinam o movimento final do texto. Para isso, não podemos ignorar três momentos que constituem esta fase:

1º - neste primeiro momento, o autor lembra que, apesar da decadência, a **Europa anseia pela construção**, ela *quer* a transformação regeneradora:

- «A Europa tem sede de que se crie, tem fome de Futuro! / A Europa quer grandes Poetas, quer grandes Estadistas, quer grandes Generais!»; «A Europa quer a Grande Ideia»; «A Europa quer a Inteligência Nova»; «A Europa [...] / Quer a Vontade Nova»; «A Europa [...] / Quer a Sensibilidade Nova»; «A Europa quer Donos!»; «A Europa anseia [...] »; «por Cantores-Videntes do seu Futuro!»;

2º - por isso, **Campos apela à geração moderna** (apelo esse que se afirma em termos nitidamente coercitivos, pela força que os imperativos usados deixam perceber):

- «Dai Homeros à Era das Máquinas, ó Destinos científicos! Dai Miltons à Época das Cousas Eléctricas [...] »;

3º - finalmente, como que respondendo ao seu próprio apelo de reedificação e redenção cultural da Europa, **o autor afirma-se como aquele que traz a solução**. O que visivelmente, neste momento, ele afirma é o direito de se impor como o “descobridor” («Eu, da Raça dos Navegadores / Eu, da Raça dos Descobridores») dessa situação futura europeia. Essa disposição passa, aqui, pela reiteração anafórica do pronome «Eu», reiteração essa que —pelo engrandecimento da tarefa que o sujeito se propõe levar a cabo— reenvia imediatamente para um posicionamento quase profético que não esconde a hiperbolização do “Eu”:

- «Eu, ao menos, sou uma grande Ânsia do tamanho exacto do Possível! / Eu, ao menos, sou da estatura da Ambição Imperfeita»; “Eu” «Ergo-me ante o sol que desce, e a sombra do meu Desprezo anoitece em vós!» (note-se a influência da filosofia de Nietzsche); pouco depois, a plena confirmação em como ele é o verdadeiro salvador («Vou indicar o Caminho!»).

3ª PARTE — **Soluções** para a reconstrução

Se ao que ficou dito juntarmos esta terceira parte (talvez a mais importante, pelas consequências estético-literárias que dela decorrem), teremos confirmado o que na etapa anterior é muito claro: que, neste texto, a configuração de uma ‘reforma’ da Europa —que, propugnada por Campos, assenta em expedientes discursivo-ideológicos dotados de considerável representatividade injuntiva— não se isenta de tratamentos de extracção propedêutica capazes de interferirem no plano da pragmática ideológica deste texto.

Assim, trata-se de esboçar, ordenadamente (e, cremos, com uma importância crescente), um percurso discursivo orientado por uma ideia vectorial, a **reconstrução** da Europa, percurso esse marcado agora por um posicionamento muito mais racional do que intuitivo. E essa dinâmica poderá, segundo Campos, ser instaurada, se forem privilegiadas três atitudes: em primeiro lugar, a «Lei de Malthus da Sensibilidade» (Campos tem em conta o problema da desadaptação da sensibilidade aos estímulos do real)¹⁵⁶; em segundo lugar, a «Necessidade da Adaptação Artificial» (é possível encontrar nesta ideia de Campos, para quem a sensibilidade só evolui geracionalmente, uma concepção da sociedade como um grupo de massas, uma vez que não lhe empresta uma capacidade adaptativa própria, antes artificial); finalmente, a «Intervenção Cirúrgica Anti-Cristã».

¹⁵⁶ - Esta problemática, segundo O. Silvestre, lembra as teorias de Georg Simmel (1858-1918) — filósofo e sociólogo alemão que, reflectindo sobre a “intelectualidade da vida na grande cidade”, defende que a importância das conexões entre o indivíduo e a sociedade pode ser equacionada se se tiver em conta dois pressupostos relacionados entre si: um desses pressupostos decorre da noção segundo a qual a intensidade nervosa de um indivíduo aumenta de acordo com o recrudescimento, e a “mudança rápida e ininterrupta”, dos estímulos provenientes do meio em que vive (sobretudo se esse meio for o espaço urbano, e nomeadamente a grande cidade); o segundo relaciona-se estreitamente com a relação directa que existe entre a multiplicação desses estímulos e a necessidade de o indivíduo substituir permanentemente a sua sensibilidade, que se vê, por isso, obrigado a criar continuamente, com o “intelecto” e não com a “sensibilidade”, novos modelos de percepção (cf. G. SIMMEL, *Philosophie de la modernité. La femme, la ville, l’individualisme*, Paris, Payot, 1989, pp.233-252 [sobretudo 233-235]); sobre esta questão, leia-se SILVESTRE, *op. cit.*, pp.148-149.

Como é natural, este último aspecto deve ser encarado como o fundamentalmente capaz de facultar estratégias discursivas de tipo argumentativo, para cuja vigência contribuem três factores que nos compete sublinhar, uma vez que se afirmam como elementos intimamente relacionados com a afirmação heteronímica em Fernando Pessoa¹⁵⁷. Em primeiro lugar, é o carácter de **conflito religioso e anti-‘romântico’ da solução** de Campos que nesse sentido aponta. De facto, quando o autor defende a «Abolição do dogma da personalidade», não é descabido admitir que o processo regenerador da Europa, em geral, e do indivíduo, em particular, é irreduzível à aceitação incondicional de antigos dogmas teológicos (como, por exemplo, o de que cada sujeito tem *uma* «Personalidade “separada” das dos outros», pelo que seria então vigente uma propensão monológica desse sujeito, o qual não diria “eu sou um conjunto de *eus*”, mas sim «eu sou eu»). Como resultado no campo da arte (o que mais directamente nos interessa), Álvaro de Campos aponta para uma concepção de “mentira” estética, enquanto processo de expressão que implica uma dinâmica anti-‘subjectivista’, ou, como já dissemos, anti-‘romântica’; assim ocorre, quando o autor postula a «Abolição total do conceito de que cada indivíduo [artista] tem o direito ou o dever de exprimir o que sente».

Um outro factor a ter em conta diz também respeito ao substrato ideológico particular que informa o **conflito entre a modernidade artística e o quadro de referências religioso**. E esta ideia desde já nos alerta para a possibilidade de encontrarmos nesta situação de antagonismo um factor decisivo para a concretização de um discurso estético-literário susceptível mesmo de traduzir uma situação de tipo heteronímico: este heterónimo de Fernando Pessoa pretende abolir a «ficção teológica» que assenta na noção de que «a alma [logo, a personalidade] de cada um é una e indivisível» e de que «o homem mais perfeito é o mais coerente consigo próprio»¹⁵⁸. Esta

¹⁵⁷ - Cf. FERNANDO GUIMARÃES, *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982, p.21, LIND, *op. cit.*, pp.220-221 e D’ALGE, *op. cit.*, pp.155-156.

¹⁵⁸ - Referindo-se à impossibilidade de o sujeito apreender a “variedade de formas” pelas quais se manifesta o mundo do real, Georg Simmel, noutro texto,

atitude, onde podemos mediatamente encontrar um certo grau de acutilância, vem concordar, por outro lado, com a «Abolição», no domínio artístico, do «dogma da individualidade artística». Para Campos, o «maior artista será o que menos se definir, e o que escrever em mais géneros com mais contradições e dissemelhanças». Quer isto dizer que o grande artista é aquele que transcender uma visão monofónica do discurso estético, recorrendo antes a procedimentos técnico-discursivos e a mensagens ideológicas diversas e diferentes, procedendo daí uma prática estética inevitavelmente polifónica.

Esta ideia conduz-nos ao último factor (a «Abolição do dogma do objectivismo pessoal»). Afirma Campos que «cada indivíduo deve tender para realizar em si» a «média» de todas as «subjectividades parciais», o que originaria a «Abolição do conceito de Expressão, substituído por o de Entre-Expressão».

Em conclusão, pode dizer-se que, nas soluções que Álvaro de Campos postula e nas orientações que insinua nomeadamente nesta fase do seu *Ultimatum*, facilmente se colhem virtualidades de peso considerável neste contexto que se inter-relacionam não só com a problemática da heteronímia pessoana, mas também com a diversificação de opções estético-literárias que se ligam ao aparecimento dos *ismos* pessoanos¹⁵⁹. Essas potencialidades afloram assim, quando, de forma suficientemente elucidativa, e definindo os fundamentos estético-literários da verdadeira “expressão poética”, Campos infere as consequências advindas de todo o processo regenerador referido. Como resultado final (no âmbito artístico),

aludirá de certo modo a esta questão, dizendo que «olhar o todo como uma unidade, incluindo todos os aspectos e tendências da realidade e todas as interpretações possíveis, só o conseguiria a potência de um espírito divino» (G. SIMMEL, *Problemas Fundamentais da Filosofia*, Coimbra, Atlântida, 1970, p.32); pretenderia Fernando Pessoa, através dos seus heterónimos, atingir — pelas múltiplas percepções do real que eles apresentam — uma forma especial de totalidade? A totalidade divina? A verdade monológica que seria atingida pelas verdades plurais que constituem os seus heterónimos?

¹⁵⁹ - Repare-se na posição de João Gaspar Simões, ao defender que, nas «doutrinas de Álvaro de Campos, [...] não se vê sombra de viabilidade» e que «a arquitectura ideológica de Álvaro de Campos» é «uma sistemática mistificação» (SIMÕES, *op. cit.*, p.400).

teremos, deste modo, a «Substituição da expressão de uma época por trinta ou quarenta poetas, por a sua expressão por (por ex.), dois poetas cada um com quinze ou vinte personalidades, cada uma das quais seja uma Média entre correntes sociais do momento». Como é evidente, esta afirmação contém em si **directrizes** e sugestões de elaboração teórica bastante explícitas **que nos ajudam a compreender a heteronímia**, se nelas descortinarmos a possibilidade de entender os próprios heterónimos de Pessoa como, precisamente, sujeitos discursivos que correspondem cada um [também] a modos de manifestação ideológica diversos do de Fernando Pessoa, enquanto sujeito poético.

4ª PARTE — A proclamação da vinda do «**Super-Homem**»

Tendo em conta as soluções apontadas por Álvaro de Campos e os focos de índole pragmática que elas arrastam, não deixa de ser relevante, nesta última fase do *Ultimatum*, a reflexão que o autor leva a cabo, a qual entra, aliás, em relação directa com a filosofia de Nietzsche¹⁶⁰. De facto, se entendermos, nesta etapa, a **dimensão** (algo) **profética**¹⁶¹ do discurso de Campos como condição derradeira da reforma da sua geração, poderemos fundamentar a relação entre ‘homem-futuro’ e «Super-homem» e a vigência de tais entidades

¹⁶⁰ - Como se sabe, Nietzsche defendia a noção segundo a qual a história humana tinha chegado a uma fase de tal modo intensa e complexa que todos os valores deveriam ser revistos de uma forma total. No desenvolvimento da filosofia que expressou nos quatro livros de *Assim Falava Zaratustra*, publicados entre 1883 e 1890, Nietzsche defende a noção de que “Deus morreu” e prevê a vinda de uma espécie de redentor cultural, de um super-homem. Nesta obra, que viria a influenciar imenso o pensamento europeu do fim-de-século e as gerações da Primeira Grande Guerra (relembre-se, porém, o facto de que, apesar de a sua abundante produção na década de 1880, este filósofo alemão era praticamente desconhecido antes de Maio 1888, altura em que o crítico dinamarquês Georg Brandes profere uma série de conferências em Copenhaga sobre ele), nesta obra, dizíamos, procura adoptar um tipo de discurso onde é perflhado o culto absoluto do humano, entidade dotada, por assim dizer, de uma superactividade transcendental. De uma forma geral, aliás, são conhecidas três linhas paralelas entre o pensamento de Nietzsche e o *Ultimatum* de Campos: o repúdio da moral tradicional, o questionamento impiedoso das ideias recebidas (e tidas como verdade absoluta) e a vinda, num momento adequado, de um “super-homem”, de um herói que, pelas suas qualidades prometeicas, erguer-se-ia a proporções titânicas e quase divinas.

¹⁶¹ - Os «tons messiânicos», afirma Picchio (PICCHIO, 1989: p.236).

num amplo processo de ‘renascimento’. E as palavras do autor apontam nesse sentido. Recordemos que, para Campos, a sociedade futura deverá responder a quesitos fundamentais, que correspondem a categorias bem definidas do discurso profético: ele proclama e exalta «para um futuro próximo, a criação científica dos Super-homens!»; lembremos também, naturalmente ainda no âmbito desse discurso, o somatório e a convergência de qualidades que o referido “Super-homem” deverá concentrar em si: ele será «o Mais Completo!», «o Mais Complexo!», «o Mais Harmónico!»¹⁶². E justamente porque indo ao encontro da dinâmica de todo o *Ultimatum*, sobretudo da primeira parte, Campos —numa atitude que tem muito de visualidade— faz com que essa proclamação verbere com uma certa intensidade tanto o desdém pela Europa de então, como a sobrepujança do *eu*, nomeadamente quando afirma: «Proclamo isto [...] de costas para a Europa [...] e saudando abstractamente o Infinito!».

O que ficou dito tem que ver, de forma muito nítida, com o discurso doutrinário do nosso Modernismo, sobretudo no que concerne ao tom agónico e de superioridade dos autores do manifesto. Com efeito, no contexto do *Ultimatum*, de Álvaro de Campos, essas linhas de leitura são muito visíveis: este texto é desde logo afectado por uma manifesta dinâmica de **desmitificação** niilista; Campos atira uma violenta ordem de despejo àqueles que chama de «Mandarins da Europa», denunciando tudo, de um modo geral, e, em particular, os mitos culturais europeus que então preenchiam os domínios artístico-literário, político-filosófico, moral, religioso, estendendo ainda a sua crítica à falsidade e à pequenez da Europa. Uma segunda linha de leitura incide sobre a evidente **apologia do futuro**, assumindo então Campos um discurso com uma deliberada dinâmica de redenção e de profetismo, apontando, conseqüentemente, para a superação dos mitos anteriormente negados. Importa ainda reter um terceiro vértice que podemos

¹⁶² - Sobre a importância de Nietzsche em Fernando Pessoa, cf. GEORG RUDOLF LIND, «Nietzsche em Pessoa», in *Encontro Internacional do Centenário de Fernando Pessoa*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1990, pp.283-286.

deduzir da leitura deste texto: as soluções de Campos, as quais se baseiam, em última instância, num comportamento artístico-literário e estético-discursivo de uma inegável **dimensão heteronímica**.

Nós (António Ferro)

De teor idêntico é o manifesto *Nós*, de António Ferro, publicado em 1921 em Lisboa (edição do autor) e republicado em 1922 (15 de Julho) no nº 2 da revista *Klaxon*, importante órgão do Modernismo brasileiro¹⁶³. Completa-se, deste modo, o conjunto de manifestos de teor intervencionista, no nosso Modernismo.

Valorizar este texto de Ferro como um elemento também crucial do discurso de âmbito programático é, com efeito, corresponder antes de mais a um posicionamento que se deseja norteado pela dilucidação das atitudes de mordacidade para com a cultura instituída. Embora considerado por muitos críticos como uma manifestação tardia em relação ao ponto alto do Modernismo português (que, como vimos, teve o seu ápice com a publicação de *Orpheu*), pensamos que isso não invalida a integração deste manifesto num determinado contexto literário onde ainda eram visíveis os prolongamentos, no plano da mundividência cultural, das opções ideológicas que tinham afectado a geração de 1915.

Importa, então, conhecermos esse manifesto para daí retirarmos as virtualidades significativas que a entoação áspera, impositiva e acentuadamente ególatra do autor deixa perceber:

EU

Somos os religiosos da Hora¹⁶⁴. Cada verso —uma cruz, cada palavra— uma gota de sangue. *Sud-Express* para o futuro —a nossa alma rápida. Um comboio que passa é um século que avança. Os comboios andam mais depressa do que os homens. Sejamos comboios, portanto!

Ser de hoje, **Ser hoje!!!...** [a carregado no original] Não trazer relógio, nem perguntar que horas são... **Somos a Hora!** [a carregado no original] Não há que trazer relógios no pulso, nós próprios somos relógios que pulsam...

¹⁶³ - SILVESTRE, *op. cit.*, p.155.

¹⁶⁴ - O [texto a] carregado neste texto é nosso, caso informação em contrário.

A MULTIDÃO

Não se ouve nada, não se ouve nada...

EU

Oxigenemos, com electricidade, os cabelos da Época... Que a vida seja um teatro a branco e oiro... **Não olhemos para trás**. Os nossos olhos são pregos na nossa frente. Não se dobram, não se torcem, não se voltam... **O passado é mentira**, o passado não existe, é uma calúnia...

A MULTIDÃO

Não percebemos, não percebemos... Endoideceram? Falem mais alto...

EU

Cheira a defuntos, **cheira a defuntos em Portugal**... Não andamos, não andamos, trasladamo-nos... É preciso gerar, criar... Os livros são cemitérios de palavras. As letras negras são vermes. As telas dos pintores são pântanos de tinta. O nosso teatro é um Museu Grévin. Não há escultores, há ortopédicos!...

Que os nossos braços, como espanadores, sacudam a poeira desta sala de visitas que é a nossa Arte. Que as bocas dos Poetas sejam ventres dos seus versos!... Que os dedos dos pintores sejam sexos na tela!...

A MULTIDÃO

Mais alto, mais alto ainda... Não se ouve bem...

EU

A vida é a digestão da humanidade; deixemos a vida em paz. Isolemo-nos, exilemo-nos... É criar universos, para uso próprio, como teatros de papel talhados à tesoura... **Sejamos rebeldes**, revolucionários... Proclamemos, a valer, os direitos do Homem e **destronemos Deus! Em cada um de nós existe o mundo todo!** Façamos a volta ao nosso mundo... Agitemos os braços como bandeiras!... que os nossos gritos sejam aeroplanos no espaço...

A MULTIDÃO

Mas que desejam? Falem mais claro...

EU

A Grande Guerra, **a Grande Guerra na Arte!**

Dum lado estaremos nós, com a alma ao léu e o coração em berloque, homens livres, homens-livros, homens de ontem, de hoje e de amanhã, carregadores do Infinito... Gabriel d'Annunzio —o Souteneur da Glória— abraçado a Fiume —cidade virgem num espasmo... Estão os bailes Europeus —russos de alcunha— bailes em que cada corpo é um *ballet*, com um braço que é Nijinsky e uma perna —Karsavina... Está Marinetti —esse *boxeur* de ideias; Picasso —uma régua com bocas; Cocteau —o contorcionista do Potomak; Blaise de Cendrars —Torre Eiffel de asas e de versos; Picabia —Cristo novo, novíssimo, escanhoado; Stravinsky —máquina de escrever música; Baskt —em cujos dedos há *marionnettes* que pintam; Bernard Shaw —dramaturgo dos bastidores; Colette —o carmim da França, e vá lá, estás mesmo tu, Anatole —Homem de todas as idades... Está Ramón Gómez de la Serna, palhaço, saltimbanco, cujos dedos são acrobatas na barra da sua pena, está a Tortola de Valência —cesto de nervos entrelaçados, como vime, estou EU —afixador de cartazes nas paredes da Hora — e, finalmente, nos postos avançados, de sentinela está o Vigia!...

A MULTIDÃO

Doidos varridos, doidos varridos...

EU

Do outro lado estão eles —ninguém a cobiçar a Terra de ninguém —, embalsamados, balsemões, retardatários, tatibitates, monóculos, lunetas, *lorgnons*, cegos em terra de reis... Está Paulo Bourget —médico de aldeia com consultório de psicologia em Paris; Richepin, *pauvre pin*, sem folhas, mil folhas, nenhumas... Gyp, Gypesinha, japona; Delille, Greville, Ardel... il... *elle*... o velho tema; Marcel Prevost —buraco da fechadura de todos os *boudoirs*; Lavedan —*charmeur* profissional a tantos por volume; Geraldly —papel de carta das almas, das alminhas; Croisset, Croissant, pão-de-ló; Capus, capindó, gabão de Aveiro... Estás tu, Jacinto Benavente, ali ao pé de Salvaterra de Magos; Linares Rivas —amanuense do teatro espanhol; Hoyos, que não é de *hoy* quanto mais de Hoyos... Está o Dantas, *coiffeur* das almas medíocres [...] Está o Lopes de Mendonça —barrete frígio às três pancadas, matrona que já foi patrono dos cadáveres da Ressurreição, está o

Costa Mota que além de Costa é Mota... Está o Júlio de Matos —maníaco dos doidos, e o senhor Antero de Figueiredo, feminilmente, a trabalhar, em coiro, a História Pátria, estás mesmo tu, leitor, orgulhoso da tua mediocridade, rindo, às escâncaras, sobre esta folha de papel que irás ler à família, à sobremesa, na atmosfera —menina Alice— dos quadros a missanga e dos sorrisos pirogravados das manas, tias e primas...

MULTIDÃO

Insolente! Insolente! Vamos bater-lhe...

EU

Morram, morram vocês, ó etceteras da Vida!... Viva eu, viva Eu, viva a Hora que passa... Nós somos a Hora oficial do Universo: meio-dia em ponto com o sol a prumo! [a carregado no original]

Paços do Vigia, em tantos de tal.

EU

ANTÓNIO FERRO¹⁶⁵

Como se vê, a leitura de *Nós* de António Ferro faculta-nos, antes de mais, a entrada para um universo discursivo cujas principais componentes em parte conhecemos já: uma atitude invectiva que resulta quer de afirmações assertivas, quer de uma clara sobrevalorização do *eu*¹⁶⁶. Esse universo interessa-nos, assim, pelo

¹⁶⁵ - ANTÓNIO FERRO, *Obras de António Ferro — Intervenção Modernista*, ed. cit., pp.149-152.

¹⁶⁶ - Embora este manifesto seja intitulado *Nós* (os que representam o 'moderno'), a sobrevalorização do *eu* é bastante evidente. A ideia do exacerbamento do *eu* nos manifestos do Modernismo português é, aliás, sublinhada por L. S. Picchio, que defende a tese segundo a qual os manifestos vanguardistas «devem ser considerados como obras colectivas, pois apresentam-se como a vontade de um grupo, escritos em nome de um *nós* dramático e social que se coloca sobre o *eu* lírico da efusão poética individual [...]. Mas no Modernismo português [...], os manifestos [...] dizem sempre *eu* e não *nós*. [...] eles pertencem retoricamente ao género do monólogo» (PICCHIO, 1982: p.321) — não tendo, obviamente, esta concepção de “género” a ver com a avançada por M. Bakhtine, que define o ‘monólogo’ como um “microdiálogo”. Por outro lado, também na esteira da reflexão de Picchio — sustenta que os manifestos do Futurismo italiano se desenvolvem «como um diálogo com um público [...] num jogo teatral muito italiano» (*ibidem*)—, o manifesto de António Ferro em parte aproxima-se (pelo menos em termos

contributo prestado à consolidação do *discurso programático* do Modernismo. Ignorar esse pressuposto seria subalternizar um texto que se deverá reconhecer como assente fundamentalmente em três vectores ideológicos de índole vanguardista que, aliás, tinham moldado os manifestos anteriores: o conflito entre o sujeito e a multidão, a negação dos «retardatários» e a apologia dos que representarão os tempos presente e futuro.

Deste modo, o texto *Nós* salda-se, desde logo, numa profunda **relação conflituosa entre um *eu* e um *vós*** que a «dramatização da dialéctica enunciativa»¹⁶⁷ «EU»—«Multidão» acaba explicitamente por confirmar. De facto, essa relação configura-se como a coluna vertebral do texto que, ligando as suas diferentes partes, pode ser entendida como factor comunicativo essencial que serve o posicionamento ideológico do autor. É isso que se verifica, se tivermos em conta a gradação que individualiza esse confronto. Podemos, assim, esquematizar esse evoluir do seguinte modo:

1º - a multidão não compreende o que o «EU» e os que ele representa dizem:

- «Não se ouve nada, não se ouve nada...» > «Não percebemos» > «Mais alto, mais alto ainda... Não se ouve bem...» > «Falem mais claro...»;

2º - quando o «EU» identifica directamente quem são os «nós» (os «carregadores do Infinito»), a multidão muda de atitude, procurando responder na mesma frequência:

- «Doidos varridos, doidos varridos...»;

3º - a multidão decide agir contra esse arrogante e atrevido, quando ele a agride directamente («tu [vós], leitor[es]»):

- «Insolente! Insolente! Vamos bater-lhe...»;

4º - o «EU», como que reagindo, torna-se, então, ainda mais agressivo:

- «Morram, morram vocês».

estruturais) dos modelos italianos, pelo «diálogo Eu-Multidão» (LOPES, *op. cit.*, p.605).

¹⁶⁷ - SILVESTRE, *op. cit.*, p.155.

Porém, o local em que mais visivelmente transparece essa agressividade será aquele onde o «EU» aponta deliberadamente para os «retardatários» da cultura, que se podem entender desde logo como elementos que nos reenviam prontamente para coordenadas de leitura capazes de dilucidarem, afinal, o código de incidência ideológica de António Ferro. Além disso, sendo fácil identificarmos quem são os «eles», os «embalsamados», é óbvio que a eficácia deste texto acaba por atingir o imediatismo característico do manifesto. Assim, o confronto entre duas instâncias discursivas —o «EU» e os «eles»— é dotado de uma certa espessura ideológica, sobretudo quando através dele são negativamente alvejados nomes como «Paul Bourget», «Richepin», «Marcel Prévost», «Paul Gerald», «Jacinto Benavente», «Lopes de Mendonça», «Júlio de Matos», «Antero de Figueiredo», «Júlio Dantas».

De certo modo, a questão assim exposta abre a possibilidade de uma outra equação do mesmo problema, nomeadamente se tivermos em conta as conexões que aquele alvejar sustenta com a **dimensão anamnésica e antipassadista** deste texto, enquanto dominante temática susceptível de acentuar determinadas virtualidades ideológicas¹⁶⁸. Ora o que nesta linha de leitura nos interessa vincar é que, depois de afirmar que ele e os que participam das suas ideias são «a Hora [atente-se na maiúscula]», o autor exige: «Não olhemos para trás. [...] o passado é mentira, o passado não existe, é uma calúnia [...]». Esse passado é, aliás, posto em causa de uma maneira sugestiva, cujos representantes e obras chegam mesmo a evocar uma imagética do macabro¹⁶⁹. Isso verifica-se quando Ferro alude aos «livros [que] são cemitérios de palavras», às «letras negras [que] são vermes», às «telas dos pintores [que] são pântanos», tudo afinal resumido na insinuante imagem: «cheira a defuntos em Portugal...».

¹⁶⁸ - O. M. Silvestre refere-se ao «desejo de amnésia» presente, segundo ele, neste texto; cremos, no entanto, que aqui melhor se adequa o termo “anamnésia”, uma vez que António Ferro, ainda que denotando um evidente «antipassadismo futurista», como afirma O. Silvestre (*op. cit.*, p.155), *lembra* o passado, torna-o presente, ao negá-lo; por isso mesmo, aliás, falamos numa “dimensão anamnésica e antipassadista”.

¹⁶⁹ - *Ibidem*.

A este propósito, é fundamental o que se passa no plano da formulação técnico-discursiva, recorrendo o autor a vários **expedientes técnico-discursivos** que, pela sua importância, acentuam ainda mais essa atitude crítica, equacionada enquanto processo de erosão dos “outros”, onde o «EU» evidentemente não se inclui:

- a “exploração paródica do significante”¹⁷⁰:
 - «Richepin, *pauvre pin*»; «Gyp, Gypesinha, japona»; «Delille, Greville, Ardel... il... *elle*... »; «Croisset, Croissant, pão-de-ló»; «Capus, capindó»; «o Costa Mota que além de Costa é Mota...»;
- a crítica e ironia subtil...
 - «Dantas, *coiffeur* das almas medíocres»...
- ... mas também a invectiva directa ao leitor conivente com valores e situações tradicionais:
 - «tu, leitor, orgulhoso da tua mediocridade»; «sorrisos pirotgravados das manas, tias e primas...»;
- os imperativos:
 - «Que os nossos braços [...] sacudam»; «Que as bocas dos Poetas sejam»; «Que os dedos dos pintores sejam»; «Deixemos», «Isolemo-nos, exilemo-nos...»;
- a duplicação do verbo “morrer”:
 - «Morram, morram vocês, ó etceteras da Vida!...» (o autor como que indica a única solução viável para todos os «retardatários», «embalsamados», todos os «eles»: a morte).

Todavia, não se conclua, como é evidente, que esta invectiva constitui a definitiva solução do manifesto *Nós* de António Ferro. Representando uma espécie de superação da atitude negativa que observámos, este texto não se exime de reforçar a entoação que é, afinal, própria do título. Assim, o **privilégio do moderno** e dos que, segundo o autor, o representam —onde naturalmente se inclui o autor— não pode deixar de se relacionar com a apologia de cinco aspectos:

1 - os **verdadeiros artistas do «hoje-amanhã»**: «Gabriel d’Annunzio», «Marinetti», «Nijinsky», «Cocteau», «Blaise Cendrars», «Picasso», «Picabia», «Baskt», «Bernard Shaw», «Colette», «Ramón Gomez de la Serna» e o próprio Ferro («EU», como que constituindo o representante de todos eles). Repare-se como esta atitude de valorização dos «nós» passa fundamentalmente quer pelo uso significativo dos imperativos («Oxigenemos [...] os cabelos da Época» [Ferro pretende dar um novo alento à cultura], «Agitemos os braços como bandeiras!...»), quer pela identificação com o objecto representativo da modernidade («Sejamos comboios», «nós próprios somos relógios», «que os nossos gritos sejam aeroplanos»);

2 - o **comportamento iconoclasta** («Sejamos rebeldes», «destronemos Deus!» —ideia esta depois realçada pela noção de desmesura patente na frase «Nós somos a Hora oficial do Universo: meio-dia em ponto com o sol a prumo!»);

3 - a **revolução na arte** («A Grande Guerra, a Grande Guerra na Arte!»);

4 - a «**Hora**», o presente que cria o futuro («Somos os religiosos da Hora», «Ser de hoje»; note-se que esta atitude passa igualmente pela identificação com o próprio tempo: «Ser hoje!!!...», «Somos a Hora!»);

5 - a **totalidade** («Dum lado estaremos nós [...], homens de ontem, de hoje e de amanhã, carregadores do Infinito...», «Em cada um de nós existe o mundo todo»), reconhecendo-se aqui uma possível relação com o desejo de também atingir a totalidade que Álvaro de Campos manifestara nas suas odes.

Assim se esboça, portanto, um projecto de cunho polémico, cuja eficácia depende, como acabámos de ver, do instrumental técnico-literário a que tal projecto recorre; usando-o, o autor António Ferro (se bem que um pouco já afastado no tempo dos principais manifestos modernistas) procura resolver —e em função também desses procedimentos privilegiados— as virtualidades ideológicas que nesse texto pretende integrar. E se acentuarmos que este projecto é indissociável do egotismo exacerbado do seu autor (além de a palavra “eu” aparecer 11 vezes, o autor assina «EU / ANTÓNIO FERRO»), desde logo nos aperceberemos de que *Nós* se trata de um texto de certo modo ajustado, enquanto processo de representação, ao manifesto modernista.

¹⁷⁰ - *Idem*, p.157.

Conclusão

Assim, pode dizer-se que, com os manifestos modernistas portugueses, nos encontramos numa etapa curial da clarificação das opções discursivas modernistas e de um dos fundamentais contornos ideológicos que a elas se ligam: a que marca os indisfarçáveis comportamentos de vanguardismo, quando está em causa a representação de valores e atitudes essenciais do Modernismo português. Os manifestos analisados traduzem bem a premência da clarificação mencionada, justamente por se nos revelarem como textos que veiculam, de um modo geral, três parâmetros: o **cuinho polémico**, a **oposição à ortodoxia** cultural, artístico e estético e, de um modo particular, a **luta pelo poder simbólico**, no campo literário.

Se chamámos a atenção para estas linhas é por que elas correspondem a opções que neste contexto se revestem de enorme importância. Tais opções deixam, afinal, perceber que as atitudes vanguardistas de alguns dos nossos autores do período modernista traduzem um esforço de envolvimento nuclear com a cultura instituída. E esse envolvimento atinge um ponto alto não só no manifesto programático, mas também —como, aliás, já foi referido— na revista *Portugal Futurista* (cujo único número foi publicado em 1917). Aí, as colaborações plásticas de Santa-Rita Pintor e Amadeo de Souza-Cardoso, as colaborações literárias de Apollinaire, Blaise Cendrars, Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa e Raul Leal e as colaborações programáticas de Almada Negreiros (*Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*), Álvaro de Campos (*Ultimatum*), Marinetti (*O Music-Hall*) e o já referido Raul Leal (*L'Abstractionisme futuriste*) contribuem indelevelmente como expressões onde de modo evidente se detecta a presença das atitudes vanguardistas. Neste caso, referimo-nos sobretudo aos característicos posicionamentos ideológicos que essas figuras deixam transparecer —apologia do heroísmo bélico, paixão pelo perigo, pan-italianismo (forma de italianismo total), exibicionismo na forma de viver a arte e a vida, defesa da antilógica—, posicionamentos estes fortemente apoiados, do ponto de vista técnico-discursivo, numa marcada terminologia bélica, agónica.

Entretanto, como é natural, a problemática assim enunciada não se pode dissociar da questão dos elementos técnico-retóricos e estilísticos geralmente utilizados que a plenitude das atitudes de vanguarda revelam, de cuja análise decorrerá uma curta reflexão, em jeito de conclusão, sobre a ligação que a(s) vanguarda(s) portuguesa(s) mantêm(êm) com o real.

2.2.2 — *Procedimentos estético-literários e técnico-discursivos*

O privilégio de uma geral e esquemática referência aos principais recursos estético-literários e técnico-discursivos que caracterizam as atitudes de vanguarda do nosso primeiro Modernismo não pode deixar de ter em conta toda a dinâmica de **crise do sujeito modernista**, resultado precisamente de uma enorme exasperação estética.

Dominado por um desejo de transformação que quase o subtrai a si mesmo, dissolvido ou desvanecido no seu próprio discurso centrado sobre um perturbante dinamismo que se eleva, por vezes, a dimensões de excessivo egotismo, o sujeito que manifesta a *atitude vanguardista* procura, assim, a afirmação (quase sempre passional) de um sentido de clara recusa do *statu quo*. Correspondendo às linhas de força já descritas, esse discurso acentua, por isso, a negação de vários registos: os convencionalismos tradicionais, as matrizes dominantes de representação estético-cultural, os processos miméticos e realistas, o universo discursivo dominante e a significação da expressão 'dicionarizada' (a revolta contra tudo o que se pretende lexicalizado). Por outro lado, esse mesmo discurso reduz-se fundamentalmente à apologia da libertação e autonomização da arte, do transgressivo, procurando, com isso, a superação do tempo em que se vive e a projecção para o futuro.

Consequentemente, os procedimentos discursivos que ilustram essas opções acabam por plasmar a necessidade de transmitir o sentido de mudança e dinamismo transformador que ideologicamente informa as atitudes de vanguarda. Da leitura de textos fundamentais que transmitem esses posicionamentos é, então, possível fazer o

levantamento de uma série de elementos que são de certa forma por eles reclamados. Recorrendo a certos traços dominantes, os procedimentos utilizados podem resumir-se a três vias percorridas: a sócio-cultural, a morfológica e a sintáctico-semântica¹⁷¹.

Desde modo, se tivermos em conta o **vector sócio-cultural**, poderemos aludir à constante violação das convenções e do decoro cultural e ético que o discurso de vanguarda leva a cabo.

No que respeita ao **vector morfológico**, a propensão vanguardista deve ser identificada com outras utilizações (embora inerentes ao caminho referido anteriormente), como as que ocorrem quando se coloca o acento tónico na «constante experimentação das formas expressivas».

Por último, o **vector sintáctico-semântico**, sendo o mais importante do ponto de vista técnico-discursivo, aponta essencialmente para quatro processos:

1 - a desarticulação da linguagem lógica (recurso aliado a uma funcionalidade ideológico-literária que indicia claramente uma atitude de antiacademismo);

2 - a reorganização «lógico-sintagmática do discurso» (pretende-se com isso libertar a linguagem das “correlações lógicas e semânticas” lexicalizadas);

3 - a procura de novas linguagens artísticas, processo que se multiplica por quatro soluções nucleares:

- inovação e subversão das linguagens estéticas, de um modo geral;
- atitudes de índole experimental (lembre-se, a este propósito, a poesia caligramática *Manucure*, de Mário de Sá-Carneiro);
- subversão das regras da gramática, do sintagma...;
- figuras de retórica arrojadas (registre-se, por exemplo, o *Manifesto Anti-Dantas*, de Almada Negreiros);

4 - a “reorganização da relação significante/significado”, que se concretiza em múltiplos recursos:

- interseccionismos, não unilinearidade semântica, parodização do significado e subversão do significante (“justaposições, aglutinações, neologismos, colagens, anagramas”...).

¹⁷¹ - Sobre esta questão, remetemos para LUÍS ADRIANO CARLOS, «Poesia moderna e dissolução», in *Revista da Faculdade de Letras do Porto, Línguas e Literaturas*, II, VI, 1989, pp.249-261.

Recorrendo predominantemente a estes traços, e sem nunca abandonar o posicionamento de agressividade, hesitando entre o emotivo e a propensão transformadora que essa peculiar transparência ideológica concretiza, os três caminhos seguidos acabam por espelhar a dissolução do sujeito modernista (resultado, afinal, idêntico ao que conduz à heteronímia de Fernando Pessoa). O **sujeito modernista**, assim perspectivado, interessa-nos então enquanto entidade cuja manifestação estético-literária é referenciável ao desvirtuamento do *eu* monológico; o mesmo é dizer que se mostra capaz de se plasmar como *eu* **polifónico**, como instância discursiva onde vários *eus* surgem em confrontação dialéctica e dialógica, produzem diferentes estilos e se demarcam como um foco composto de tensões internas corporizadoras de uma consciência de total imprevisibilidade e incerteza em relação a tudo e a todos.

A partir daqui, estão criadas as condições para se compreender o discurso desse sujeito (integrado e participante num amplo espaço histórico-cultural) como o resultado de uma mundividência de provocação, mormente inspirada por um desejo global de superar a abordagem passiva da cultura e da literatura; um desejo que deixa, assim, vislumbrar a necessidade urgente de desorientar, de indisciplinar e, em última instância, de **agredir a razão positivista**, principal bastião da cultura da segunda metade do século XIX, época de optimismo e de confiança nos pressupostos naturalistas —que se tinham mostrado susceptíveis de inspirar práticas operatórias anti-‘subjectivistas’ e de levar a uma correlação dinâmica do sistema científico com o sistema ideológico-literário. Essa confiança desintegrar-se-á com os fracassos atinentes às explicações da metodologia e pensamento positivistas, facto aproveitado pelas personalidades literárias do Modernismo, algumas das quais sujeitam textos seus de índole vanguardista a uma produtividade discursiva a que uma atitude altamente intervencionista não é alheia.

2.2.3 — *Relação arte—vida*

Não é por acaso que, nas últimas afirmações, se fala na fragmentação do discurso positivista, nem é inconsequente que, logo depois, se sublinha a importância da intervenção por parte do sujeito vanguardista; o que implicitamente se insinua é a imperatividade de assegurar a forte relação que une a postura do sujeito vanguardista ao contexto sócio-cultural.

Esta questão tem que ver, em primeira instância, com a conexão entre as palavras **vanguarda e ruptura**, e, em segunda instância, com a passagem do pendor conformista do Simbolismo para o desejo pragmático de actuação vanguardista sobre as coordenadas políticas, sociais, estéticas e literárias do tempo histórico-cultural.

Com efeito, e de acordo com o que se deixou transparecer, as atitudes de vanguarda podem entender-se como um processo activo, na medida em que nelas desfruta de primordial importância a ânsia de um certo *engagement* social. Por outras palavras, e para que não subsistam ambiguidades a este respeito, isto quer dizer que o sujeito que se pretende vanguardista procura entrar em conflito com os valores ideológicos dominantes, atinentes essencialmente ao código de referências da burguesia (força política, ideológica e económica dominante na Europa nos finais do século XIX), valores esses que entram paulatinamente em contradição, à medida que se avança no nosso século.

É neste contexto, aliás, que é possível falar na *crise* de valores de um sujeito finissecular cuja negatividade visível nas suas mensagens estéticas continuaria nos inícios do século XX, através da linguagem artística que as vanguardas literárias reclamam. Segundo alguns críticos, é mesmo impensável que a actividade estética vanguardista se possa desenrolar de modo autónomo e específico sem ser também uma actividade pragmática; para esses, é impensável que não haja uma relação directa entre arte e sociedade, relação essa que adquire para as atitudes de vanguarda um sentido particularmente significativo: procura-se um intenso activismo social, não fechando a arte nos domínios de certo modo aristocráticos dos simbolistas.

Um importante texto de Peter Bürger vem apoiar esta

conceituação, nomeadamente por perfilhar a dimensão predominantemente antiautotélica da vanguarda, assim como a sua dimensão interventora:

Os movimentos históricos de vanguarda negam [...] as características essenciais da arte autónoma: a separação da arte em relação à praxis vital, a produção individual e a consequente recepção também individual. A vanguarda intenta a superação da arte autónoma no sentido de uma recondução da arte em direcção à praxis vital¹⁷².

É nestes termos que pode ser problematizada a representação literária do comportamento vanguardista: na relação arte—vida. Trata-se, pois, de encarar esse discurso como resultado de uma dialéctica de incorporação de componentes ideológicos de recorte axiológico que negam toda a espécie de nefelibatismo alienado.

Além disto, é a essência da atitude de vanguarda, com o transpor da separação rígida entre a esfera da arte e a esfera social — ambas em constante transformação —, que vem corroborar uma outra noção: a que diz respeito à relação directa entre **vanguarda e transição**. Recorde-se como, ao chamar a atenção para a contingência da vanguarda, António Quadros associa, no fundo, o cunho deliberadamente efémero e precário das atitudes de vanguarda. De resto, a ideologia agónica e iconoclasta das vanguardas convida a isso mesmo: à sua própria superação —o que de certo modo não só dificulta a formação duradoira de um determinado substrato ideológico, como também explica que as vanguardas históricas características dos inícios do nosso século se tenham extinguido na década de 30 (aparecendo, nos anos 50 e 60 as chamadas neo-vanguardas, cuja ausência quase geral de uma concepção agónica coabita com regimes políticos totalitários). Quadros sublinha a referida autodestruição das vanguardas, quando declara:

[...] a *vanguarda*, quinta-essência da modernidade porque é o que vai à frente, logo se torna o que ficou para trás, passando a ter, quando assim enfocada, um interesse meramente histórico ou erudito [...] ¹⁷³.

¹⁷² - PETER BÜRGER, *Teoria da Vanguarda*, Lisboa, Vega, 1993, p.96.

¹⁷³ - QUADROS, *op. cit.*, p.19.

2.3 - Tendência para a diversificação estética

Um outro domínio que, no presente contexto, contribui decisivamente para a dilucidação dos valores e atitudes do nosso primeiro Modernismo diz respeito à tendência para a diversificação estética. E o relevo de que se reveste este campo de reflexão manifesta-se com muita clareza quando essa tendência surge explicitamente representada numa das mais salientes afirmações de carácter estético, justamente na voz do heterónimo pessoano Álvaro de Campos: «**ser tudo de todas as maneiras**». Ora esta activação de um desejo de totalidade que, para Campos, cabe ao artista do Modernismo exige-nos que perspectivemos este momento literário e cultural como o resultado de uma estética aberta a tudo o que se mostrasse diferente; de tal modo que fosse possível encontrar em determinadas obras ditas modernistas quer a corporização de efeitos atinentes a uma extrema plasticidade e versatilidade estéticas, quer a afirmação de virtualidades no seio das quais surgisse de modo evidente a tendência para a diversificação estética.