



-R-

Paula Cristina Lopes da Costa Cardoso Igreja

*As Dimensões Artísticas e Literárias do Projecto
Sensacionista*



LISBOA 1990

33997

*Dissertação de Mestrado em Literaturas Comparadas
Portuguesa e Francesa Apresentada na Faculdade de
Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de
Lisboa*

Agradecimentos :

Os nossos agradecimentos vão, em primeiro lugar, para a Profª Drª Teresa Rita Lopes pelas oportunidades que nos concedeu, ao longo destes anos, de trabalharmos ao seu lado no espólio édito e inédito pessoano, assim como, pela orientação particular da presente dissertação de Mestrado.

Agradecemos igualmente a todos aqueles que de uma ou outra forma, tornaram possível a elaboração deste trabalho : Manuela, Henrique, Ana, Isabel e Zé.

INDICAÇÕES PRÉVIAS

I - Normas utilizadas na fixação de texto:

1. Bateria de símbolos utilizada:

[...] - Palavra ou palavras ilegíveis.

[?] - Palavra ou palavras de leitura duvidosa.

(...) - Lacuna no original.

2. Outras normas utilizadas :

- Mantivemos sempre a ortografia do autor.

- Recorremos aos parêntesis rectos para desdobrarmos as suas abreviaturas.

- Corrigimos apenas lapsos ou erros evidentes.

- Colocámos no canto superior esquerdo da folha, a cota do texto atribuída pela Biblioteca Nacional.

- Atribuímos sempre que possível uma data provável aos textos que fixámos quando eles não se encontravam datados. Colocámo-la entre parêntesis rectos e seguida de um ponto de interrogação, no canto superior direito da folha. Tentámos sempre justificar essa data.

II - Normas utilizadas na citação de texto :

1. Respeitámos a ortografia do autor ao citar os textos que fixámos.
2. Mantivemos a ortografia actualizada, ao citar textos publicados e fixados por outrém.

▪ Sê plural como o Universo ! ▪

(Pessoa, F., Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação, Lisboa, Ática, s/d, pág. 94.)

INTRODUÇÃO

Nas nossas "explorações" pelo espólio pessoano, uma das regiões nos despertou grande interesse: todos aqueles textos que se relacionavam com o seu projecto sensacionista. Sabíamos que se tratava dum projecto da sua "juventude" literária e que, por isso, Pessoa o vivera com o entusiasmo e intensidade próprios a toda a qualquer mocidade. Tínhamos do mesmo modo conhecimento que essa "frescura" fôra efémera e procurámos então saber se ou por um "envelhecimento precoce" ou por uma "morte" súbita, ela tinha sido interrompida.

Fomo-nos apercebendo ao longo da nossa caminhada que, muitos desses textos não estavam publicados. Talvez pelo facto de serem na sua maioria apenas "esboços" ou "esquemas" por vezes incompletos. Interrogámo-nos de imediato, se o Sensacionismo teria sido construído com base numa estrutura tão sólida e perfeita quanto aquela que nos dava "imagem" muitos dos textos já conhecidos. Isto porque, encontrámos muitas incoerências ao compararmos esses textos, tais como, quanto à "arrumação" dos "ismos" que o compõem, à distribuição das suas dimensões e às hesitações na atribuição de autoria às várias partes - "ismos" - que participam do todo Sensacionista.

Despertou-nos sobretudo a atenção, alguns textos em que Pessoa designava o Sensacionismo pela Arte ou Estética da Quarta Dimensão. Terá sido este o incentivo que nos guiou na procura das três primeiras, para partirmos depois em busca da sua quarta dimensão.

Esta descoberta obrigou-nos a ter que "alargar" o nosso território de exploração: apesar do nosso propósito, ou a região em que optáramos por nos fixar, ser a do campo literário - sensacionista -, tivemos contudo, que "desbravar" caminho pelas artes plásticas, ciência e filosofia. Procurámos na ciência - teoria da relatividade de Einstein - a "bússola" que nos orientasse a remontarmos à origem da outra dimensão do espaço, para depois tomarmos o rumo da quarta dimensão do Sensacionismo. Na filosofia, tentámos descortinar uma outra "linguagem" - leitura - dessas descobertas científicas que nos "alfabetizasse" a nós "literatos", todos esses números, fórmulas e equações meramente matemáticas.

Mas servimo-nos sobretudo das artes plásticas - nomeadamente da pintura - porque nos pareceu ser esse o "terreno" mais fértil na busca das várias dimensões do Sensacionismo.

Sabíamos que o início do nosso século, isto é, a base da pirâmide da nossa Modernidade, era a dum "pastiche" artístico-literário. Alertados para questões comparativistas, descobríamos que a relação entre literatura e outras artes era um estimulante campo de investigação. Aprenderamos de igual modo que: "(...) o texto, literário ou não, é um sistema de signos que colaboram com outros signos, musicais, pictóricos, icónicos." (1) Na sequência dos seminários realizados tivemos oportunidade de reflectir sobre um dos princípios da metodologia da literatura comparada: o de "repensar o tempo e o espaço" pela sua homó-

(1) Machado, Álvaro Manuel e Pageaux, Daniel-Henri, "Literatura e outras Artes" in Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura, Lisboa, Edições 70, Col. Signos, Nº 46, 1988, pág. 147.

loga "inter-relação".(2)

E mau grado não ser privilégio único do virar do nosso século este "efeito" que as várias artes tentam tirar umas das outras(3) (conhecemos a famosa fórmula já de Horácio: "Ut Pictura Poesis")(4), sabíamos que a noção de Modernidade se situava numa inevitável simultaneidade entre literatura e outras artes.(5)

Fomos, por isso, ao encontro deste "pastiche", tentando estar sempre atentos a toda e qualquer informação útil que pudéssemos aproveitar para uma melhor compreensão da estrutura do projecto Sensacionista.

Tínhamos conhecimento por toda uma enorme quantidade de textos publicados, que o Sensacionismo pretendia ser uma "Arte da Síntese-Soma"(6). Levou-nos essa definição a pensar que as "parcelas" dessa soma, seriam não só "ismos" literários mas que também "parcelas" de "ismos" de outra natureza estariam dispersos, nomeadamente por manifestações no âmbito da ciência e das artes plásticas.

Procurámos, por isso, realizar na primeira parte da nossa caminhada, um levantamento não exaustivo dos "ismos" artísticos e literários do início do nosso século, mas de todos aqueles que participavam deste projecto. Norteava-nos um objectivo: alertarmos para tudo aquilo que cada um desses "ismos" pudesse

(2) " A Literatura comparada tem o maior interesse em repensar, como o novo historiador, o tempo e o espaço, que são os primeiros quadros conceptuais (e reais) do seu estudo, o qual continua a ser, essencialmente, um estudo da "relação", de "inter-relacionamento", para utilizar a feliz expressão de Afrânio Coutinho.", *ibid*; pp. 150/1.

(3) " Não se pode é negar que as artes têm tentado tirar efeito umas das outras e que nisso têm encontrado êxito em medida considerável." Wellek, René e Warren, Austin, "Literatura e outras Artes" in Teoria da Literatura, Lisboa, Publicações Europa-América, 5ª ed., s/d, pág. 154.

(4) Veja-se o estudo de Wimsatt, William K. e Brooks, Cleanth, capítulo XIII : "Addison e Lessing: Poesia como imagens" in Crítica Literária - Breve História, Lisboa, F. C. Gulbenkian, 2ª ed., 1980, pp. 318 a 337, em que este princípio horaciano é desenvolvido e confrontado com a evolução a que foi sujeito ao longo dos séculos.

(5) "L'analyse de la notion de modernité peut, on le voit, se situer à un degré de généralité où il est aisé d'envisager simultanément la littérature et les arts." Brunel, Pierre e Chevrel, Yves, "Littératures et arts" in Précis de Littérature Comparée,

(6) Campos, Álvaro, "Ultimatum" in Portugal Futurista, Lisboa, Contexto, 1982, pág. 33.

ter sido uma peça fundamental na gênese e construção do Sensacionismo. Acrescentámos ainda alguns "ismos" inéditos que encontramos nas nossas pesquisas.

Pareceu-nos que, após feito este levantamento, nos seria mais fácil assistirmos ao empreendimento dum projecto que, apesar de se fazer crer "exclusivamente literário", era contudo, o "produto" - consequência - dessa viagem interartística e poliísmica.

Num segundo momento (parte) deste nosso percurso, procurámos sobretudo entender em que é que o projecto sensacionista poderia resolver muitas das dificuldades com que Pessoa e Sá-Carneiro se tinham confrontado ao longo dessa sua viagem em comum. Nomeadamente qual a projecção que uma quarta dimensão poderia oferecer para lhes solucionar os seus "conflitos estético-literários" e, não menos dramáticos, "conflitos pessoais" e interiores.

Se em Sá-Carneiro este nosso propósito não nos levantava o problema de termos que sair da sua poesia ou prosa poética, em Pessoa, isso obrigou-nos a recorrer a alguns textos seus de natureza filosófica. Estaria, contudo, à priori salvaguardada a especificidade do nosso percurso estético-literário, visto Pessoa se auto-definir como: "um poeta impulsionado pela filosofia, e não um filósofo dotado de faculdades poéticas." (7)

Tivemos como principal ponto de referência - "estrela polar" - da nossa travessia que, acompanhar a gênese do pensamento dum autor é tão ou mais proveitoso para a sua própria compreensão quanto lermos apenas aquilo que ele nos deu por pronto ou acabado. No caso de Pessoa, essa verdade torna-se ainda mais plausível se relembarmos aquilo de que ele próprio nos advertiu:

(7) Pessoa, F., Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação, Lisboa, Ática, s/d, pág. 14.

" Os meus escritos, todos eles ficaram por acabar; sempre se interpunham novos pensamentos, extraordinárias, inexpulsáveis associações de ideias cujo termo era o infinito. Não posso evitar o ódio que os meus pensamentos têm a acabar seja o que for(...)

(8)

Ensaíamos várias hipóteses de aproximação a um entendimento da estrutura deste projecto. Uma das que arriscámos foi a de lermos muitas das contradições encontradas, à luz do paradoxo que Pessoa é, e do "jogo ficcional" da sua Obra, com o qual ele nos convida a todo o momento a pactuar.

Não quizémos, por isso, nunca, obter uma "Verdade" sobre o Sensacionismo: apenas desvendar ou "depôr a máscara" das múltiplas ficções sob as quais ela nos surgia fingida.

Incluímos numa terceira parte, todos aqueles textos novos que descobrimos perdidos e subterrados por essa "Arca de Noé". "Desempoeirámo-los", passámo-los a limpo, damo-los a conhecer e fizémos deles o "roteiro" desta nossa viagem pelas Dimensões artísticas e literárias do projecto Sensacionista.

(8) *ibid*; pp. 18/9.

I Os Poliísmos Artísticos e Literários

"Uma das características das artes neste século é justamente a da aproximação de todas elas, uma influenciando a outra e concorrendo todas para a popularização de novas técnicas e linguagens. Na época dos -ismos, pelo menos pintura, música, literatura e escultura estiveram juntas nas pesquisas de suas novas formas de expressão"

(1) Teles, Gilberto, Vanguarda Europeia E Modernismo Brasileiro, Vozes, Petropolis, Brasil, 1986, 9ª Ed., pág. 113.

1.0. A VIAGEM ATRAVÉS DOS ISMOS

Se não é inédito o percurso que tem por missão levar a cabo este primeiro momento da nossa viagem - percorrer os "ismos" artísticos e literários dum período de tempo tão fecundo quanto o foi o do nosso primeiro modernismo português - ele é, no entanto, necessário pela própria definição do porto onde queremos desembarcar: é que sabemos que falar de Sensacionismo, implica à priori, ter presentes todos os outros "ismos" que o precederam e que dele são parte englobante. Disso nos advertiu o seu próprio criador: "Assim, ao passo que qualquer corrente literária tem, em geral, por típico excluir as outras, o Sensacionismo tem por típico admitir as outras todas. Assim, é inimigo de todas, por isso que todas são limitadas. O Sensacionismo a todas aceita, com a condição de não aceitar nenhuma separadamente."(1)

Deste modo, o objectivo desta primeira parte é o de acompanhar a "dança dos ismos"(2) constatando que, do paúlismo ao Sensacionismo, mais do que propriamente uma evolução, houve sobretudo

(1) Pessoa, F., Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação, Lisboa, Ática, s/d, pág. 159.

(2) "Dança dos ismos" é o título dum capítulo de A Era de Orpheu de Nuno Júdice que tem por finalidade empreender também este percurso do paúlismo ao Sensacionismo. Júdice, Nuno, A Era de Orpheu, Lisboa, Teorema, s/d, pp. 43 a 55.

uma "viagem"(3) empreendida em conjunto pela denominada "Geração de Orpheu" em geral, e particularmente por dois dos seus representantes: Pessoa e Sá-Carneiro.

Pretende esta viagem do paúlismo ao sensacionismo dar a conhecer os "ismos" que desempenharam a função de "adjuvantes" no desfecho sensacionista, assim como acompanhar de perto cada um deles na sua especificidade própria, e na dos seus principais representantes.

Vamo-nos deparar com situações diferentes quanto à natureza destes "ismos". Encontraremos alguns concebidos por Pessoa ou criados a partir de textos seus - logo, "ismos" exclusivamente literários - e aos quais posterior ou simultaneamente outros jovens da sua Geração aderiram entusiasticamente: é o caso do paúlismo e do próprio Sensacionismo. Deparar-nos-emos com "ismos" não concebidos por Pessoa, mas aos quais também ele aderiu e praticou e que foram, por isso, "paragens" obrigatórias ao longo da sua viagem: cubismo, futurismo, simultaneísmo, dinamismo, vertigi(ni)smo e abstraccionismo.

Constataremos que nalguns desses "ismos" nos será difícil de decidir a quem atribuir a responsabilidade da sua "criação": é o caso do interseccionismo.

E, finalmente, teremos ainda a oportunidade de conhecer "ismos" inéditos do próprio Pessoa, fundamentais no empreendimento do seu projecto Sensacionista: o quisionismo e o fusionismo. Um outro "ismo" - o "selvagismo" - foi também detectado em Sá-Carneiro como uma "variante" ou alternativa ao cubismo.

Este percurso será sobretudo válido por tudo aquilo em que ele possibilite uma melhor compreensão do sensacionismo como produto do projecto "interartes" pessoano em particular, e do convívio literatura/artes plásticas em geral.

(3) "Sendo assim, não evoluo, VIAJO" afirma Pessoa a Adolfo Casais Monteiro, datado de 20 de Janeiro de 1985 em continuação à "Carta sobre a Génese dos Heterónimos" in Pessoa, F., Textos de Crítica e de Intervenção, Lisboa, Ática, 1980, pág. 212.

" Há tão pouca gente que ame as paisagens
que não existem!... "

(Pessoa, F., "Hora Absurda" in Exílio,
Lisboa, Contexto, 1982, pág.13)

1.1. PAULISMO

A nossa Viagem pelos "ismos" artísticos e literários iniciar-se-á com o paulismo, porque apesar do eco simbolista ressoar ainda entre nós no início do século, o paulismo constitui já a resposta inédita de Pessoa (e de todos os que o seguiram) a essa voz. Presentificando-o ("o paulismo pertence à corrente cuja primeira manifestação nítida foi o simbolismo"(1) , a originalidade da sua capacidade de resposta faz do paulismo "um enorme progresso sobre todo o simbolismo e neo-simbolismo de lá fora"(2)

Porque o motivo da nossa viagem é a "aventura" na busca pelas dimensões artísticas e literárias do sensacionismo, o paulismo dar-lhe-á início por ser a sua primeira dimensão literária.

Derivando etimologicamente do primeiro verso (palavra) do poema "Impressões do Crepúsculo" - "Pauis de roçarem ânsias pela minh'alma em ouro..." -, (poema esse mais conhecido por "Pauis"), o termo paulismo, teria, segundo Almada Negreiros, uma semelhança com "Paludes" de André Gide.(3)

(1) Pessoa, F., Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação, Lisboa, Ática, s/d, pág. 126.

(2) ibid.

(3) "Fernando Pessoa vindo da "Águia" e a seguir criador do "paúlismo", (Palludes, André Gide) antes do "Orpheu". Negreiros, Almada, Orpheu, Lisboa, Ática, pág. 11.

Escrito em 1913 mas só publicado pela primeira vez em 1914 na revista A Renascença, "Pauis" é a expressão em verso dos princípios teóricos que um ano antes (1912) Pessoa tinha "profetizado" para a "Nova Poesia Portuguesa": o vago, o subtil e o complexo(4), ou seja, o paulismo é o resultado duma linguagem que, tal como os poetas simbolistas franceses (nomeadamente Mallarmé) e os portugueses (sobretudo Pessanha pelo qual sabemos que Pessoa tinha uma grande admiração), cultivava o vago e o subtil, mas acrescentando-lhe a este simbolismo uma outra dimensão - a da complexidade(5) própria ao sensacionismo do qual o paulismo era já uma "peça" importante.

"Pauis", porque muito ao gosto ainda simbolista e decadentista, recorre a metáforas tais como: a própria imagem do charco (água estagnada que é "pauis") ao "poente", "outono", "o canto de vaga ave"(6), o "Azul esquecido em estagnado"(7) e ao próprio "paraíso artificial" das "fanfarras de ópios"(8). No entanto, por um trabalho de complexidade inédito, recorre o poema à forma verbal reflexa: "oco de ter-se"; "o mistério sabe-me a eu ser outro..."; "mar sobre o não conter-se", de modo a dar início a um processo ainda indefinido de "interseccionismo pessoal"(9), mas que contém já segundo Clara Rocha "o germe dum desdobramento heteronímico".(10)

(4) "A primeira constatação analítica que o raciocínio faz ante a nossa poesia de hoje é que o seu arcaboiço espiritual é composto de três elementos - vago, subtileza e complexidade", Pessoa, F., "A Nova Poesia Portuguesa" in Textos de Crítica e de Intervenção, Lisboa, Ática, 1980, pág. 49.

(5) "Será então uma nova espécie de simbolismo? Não, é muito mais. Tem, de facto, de comum com o simbolismo ser uma poesia subjectiva; mas, ao passo que o simbolismo é, não só exclusivamente subjectivo, mas incompletamente subjectivo também, a nossa poesia nova é completamente subjectiva e mais do que subjectiva. O simbolismo é vago e subtil; complexo, porém, não o é. É-o a nossa actual poesia", *ibid*, pág. 52.

(6) Pessoa, F., "Impressões do Crepúsculo" in Quadros, A., Fernando Pessoa - Obra Poética e em Prosa, vol.I, Porto, Lello & Irmão, 1986, pág. 164.

(7) *ibid*.

(8) *ibid*.

(9) Rocha, Clara, Revistas Literárias do séc.XX em Portugal, Lisboa, INCM, 1985, pág. 259.

(10) "E ainda o interseccionismo pessoal, que contém em germe o desdobramento heteronímico, é patente no poema "Pauis".", *ibid*.

O poeta páulico é, deste modo, aquele que faz do seu verso o espaço duma sucessão (11) de imagens, como se de "colagens" (12) se tratasse, numa complexidade tal que por vezes esse processo analógico parece antecipar já a "analogia aparente" (13) de que falam os pintores futuristas. Isto leva a uma possível aproximação entre paulismo/cubismo, ou a poder pensar mesmo o primeiro como uma forma homóloga do segundo. (14)

É o próprio Sá-Carneiro que, em pleno entusiasmo pelo novo "ismo" criado por Pessoa, o afirma, em carta datada de 1 de Setembro de 1914: "Sim! Pleno paulismo - quase cubismo até!...". (15)

O paulismo seria, então, uma primeira fase de sucessão duma "paisagem" com um "estado de alma" (16), interseccionismo imagístico esse que, um sensacionismo a duas dimensões - interseccionista - terá por missão posteriormente aperfeiçoar.

Porque se trata ainda duma mera sucessão, no paulismo encontramos um processo de "contágio" entre os dois planos -

(11) Pessoa chamou ao sensacionismo a uma dimensão - paulismo - de sucedentista. Ver texto 87-49 V. (em facsímile), pág. 350.

(12) Fátima Freitas Morna fala dum "texto-colagem" em relação ao paulismo: "À visão linear de um texto-colagem de imagens, característica daquele - ismo, suceder-se-á a concepção de um texto intercessão de planos, quer a nível temático, quer a nível da própria escrita". in A Poesia de Orpheu, Lisboa, Editorial Comunicação, 1982, pág. 28.

(13) Ver cap. 1.4., pág. 87/9.

(14) É Alfredo Margarido quem sugere esta aproximação: "A fronteira que pode separar o paulismo do cubismo é assim claramente enunciada e devia convidar a uma revisão de certas maneiras de ler o paulismo como uma forma homóloga do cubismo". "A complexa relação de Mário de Sá-Carneiro com o cubismo" in Colóquio Artes Nº 82, Set. 1989, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pág. 37.

(15) Esta constatação surge contextualizada por uma visita que o poeta teria feito a uma catedral - "uma catedral páulica" - e da qual impressão dá conta deste modo a Pessoa. in Sá-Carneiro, Cartas a Fernando Pessoa, II vol., Lisboa, Ática, 1979, pág. 12.

(16) "Todo o estado de alma é uma paisagem.", sabemos que é a inversão da frase de Amiel - "Uma paisagem é um estado de alma" - feita por Pessoa, através da voz do seu semi-heterónimo: Bernardo Soares. Ver Quadros, A., op.cit., vol. II, pág. 575.

"paisagem" e "estado de alma" - resultando numa "indefinição" impressionista que por ser vaga e subtil ainda não encontrou um ponto definido de intersecção. Uma atmosfera "crepuscular" e "estagnada" - ("nebulosa"(17) ou "enigmática"(18) - é aquela em que "Pauis de roçarem ânsias pela minh'alma em ouro..." (19), nos situa).

Trata-se, então, duma primeira etapa do processo sensacionista, mas dum sensacionismo ainda estático(20): alimentando-se a sensação do sonho, e assistindo-se o poeta páulico a si próprio a essa sucessão imagística, só quando esse seu modo de estar se transformar em ser - na própria sensação do sonho - é que o seu sensacionismo adquirirá outras dimensões. Ganhará uma dinâmica - Vida - capaz de libertar o verbo do infinito e do seu "hífen" reflexo e de lhe dar um tempo definido e próprio; isto é, o paulismo situar-se-á numa primeira fase - dimensão - do sensacionismo em que para se "sentir tudo de todas as maneiras"(21) o processo é essencialmente o da "espiritualização da matéria"(22). Só quando numa fase posterior - "materialização do espírito"(23) - "sentir tudo de todas as maneiras" for

(17) "E sabe: eu não acho os Pauis tão nebulosos como você quer." in Sá-Carneiro, Cartas a Fernando Pessoa, Vol. I, Lisboa, Ática, 1979, pág. 117.

(18) "(O Ferro, em carta de ontem, falava nos Pauis, dizendo-nos muito belos, mas encontrando-lhes no entanto, "enigmas" - a palavra é dele - a mais).", *ibid.*

(19) Pessoa, F., "Impressões do Crepúsculo" in *op.cit.*, nota 6.

(20) "No passado tem havido um sensacionismo limitado, perturbado, acanhado, estático." in Anexos, texto 88-1, pág. 307 .

(21) Este princípio do sensacionismo encontra-se em múltiplos textos de Pessoa. Remetemos, no entanto, para o texto em Anexos (88-4, pág.314): "A máxima realidade será dada sentindo tudo de todas as maneiras em todos os tempos".

(22) e (23) "a espiritualização da Natureza e, ao mesmo tempo, a materialização do Espírito" são outras duas características da originalidade da "Nova Poesia Portuguesa". in Pessoa, F., Textos de Crítica e de Intervenção, Lisboa, Ática, 1980, pág. 55.

equivalente a "ser tudo e todos", (24) o sensacionismo adquirirá todas as suas dimensões e encontrará a acção da sua **dramatização**: "o definitivo encontro de Pessoa com a sua vocação de poeta dramático". (25)

O paulismo foi, por isso, em Pessoa um "exercício retórico" - metafórico - que só após ver ultrapassada a sucessão "cinematográfica" das imagens ("o poeta de sonho é geralmente um visual estático") (26), e conseguir pôr em cena - teatralizar - esta imagem, (este exercício) poderá ser resolvido - personificado.

"Hora Absurda" - um outro exemplo dado por Pessoa de sucedentismo - (paulismo) - escrita também em 1913 e publicada pela primeira vez na revista Exílio, segue com rigor a estética da "nova poesia portuguesa", e à semelhança de "Paúis": subjectividade-objectividade entrecruzam-se e constróiem uma teia de "indefinições" que se sucedem ininterruptamente ("A Hora sabe a ter-sido." (27)). É ainda o "poeta de sonho" que fala: "Há tão pouca gente que ame as paisagens que não existem!..." (28)

(24) "Para isso era preciso ser tudo e todos" in Anexos, texto 88-4, pág. 314.

(25) Lopes, Teresa Rita, "Pessoa, Sá-Carneiro e as três dimensões do sensacionismo in cadernos do colóquio Letras, 2, Modernismo e Vanguarda, Lisboa, Gulbenkian, 1984, pág. 35.

(26) Pessoa, F., Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias, Lisboa, Ática, 2ª Ed., 1973, pág. 155. Utilizamos "visual estático" e não "visual estético", seguindo a leitura de Teresa Rita Lopes ("Pessoa e Pessoa: o sucedentismo e o interseccionismo na Teoria e na Prática" in Seixo, Mª Alzira, Poéticas do séc. XX, Horizonte Universitário, 1984, pág. 163 (nota 9)), que nos parece ser a mais correcta.

(27) Pessoa, F., "Hora Absurda" in Exílio, Lisboa, Contexto, 1982, pág. 13.

(28) *ibid*, pág. 15.

e que se encontra num primeiro momento de sucessão - na "intersecção duma paisagem com um estado de alma que consiste num sonho"(29) - e não na fase posterior de simultaneidade da "intersecção duma paisagem com outra paisagem (symbolica dum estado de alma (...))".(30)

Sá-Carneiro entusiasmado com este "estilo páulico" - (sobretudo com "Paúis" que considera "uma coisa maravilhosa; uma das coisas mais geniais que de você conheço")(31) - sentiu(32) este paulismo também , como a forma diferente de dar "cor" ao poeta simbolista e de sonho que ele também era, "alterado" já, contudo, com os novos "ismos" -(cubismo) - com os quais ia contactando. Deste modo, sugere a Pessoa a publicação dum "volume páulico"(33) e entusiasma-se pela realização duma revista que apesar de não "ponderável" seja suficiente para "marcar e agitar."(34)

Em finais de 1914 ainda esta correspondência nos dá conta do entusiasmo paulista: - "saúdo-o em paulismo" (35) - é a forma de despedida do poeta parisiense a Pessoa em carta datada de 4 de Outubro de 1914. No entanto, é já o interseccionismo que começa agora a ser alvo de atenção por parte dos dois amigos:

(29) Anexos, texto 88-7, pág.279.

(30) *ibid.*

(31) Sá-Carneiro, Cartas a Fernando Pessoa, I vol., Lisboa, Ática, 1978, pág. 115.

(32) "Quanto aos Paúis (...) Eu sinto-os, eu compreendo-os e acho-os simplesmente uma coisa maravilhosa." *ibid*

(33) Sá-Carneiro, "carta de 14 de Maio de 1913 in *op.cit.*, pág. 136.

(34) "A sua ideia sobre a revista entusiasma-me simplesmente. É, nas condições que indica, perfeitamente realizável materialmente; disso mesmo me responsabilizo. Claro que não será uma revista perdurável. Mas para marcar e agitar basta fazer sair uma meia dúzia de números." *ibid.*, pág. 137.

(35) Sá-Carneiro, "Carta de 6 de Outubro de 1914, in *op.cit.* II vol., pág. 20.

Já nesta mesma "saudação paulista" Sá-Carneiro "ensaia" um esquema em cuja legenda se pode ler: "ramos mais ou menos interseccionados" (36), para pouco tempo depois, dar conta a Pessoa da "popularidade" que esse "ismo" ganhara já entre os seus companheiros de geração: "Agora suponha você que o menino idiota, A. Ferro foi hoje dizer aos maestrinos citados (37) que o paulismo a sério, era o interseccionismo. Como raio o sabia ele?, perguntei-lhe. Diz que ouviu você falar muitas vezes nessa palavra ao Rui Sado. Não sei, não sei. Mas é uma contrariedade. Pois imagine você que o Rui e o D. Tomás agora só falam no interseccionismo e o querem lançar no tal concerto - que, bem sei, de certo nunca se realizará."(38)

Todavia o paulismo deixou também marcas da sua "passagem" em Sá-Carneiro: "Além" e "Bailado" são poemas que denotam um paulismo já "contagiado" de cubismo, mas que não deixa de seguir os preceitos ditados pelo "Mestre" para uma "nova poesia portuguesa". Postos posteriormente na voz do artista russo "cubo-futurista" Petrus Ivanowitch Zagoriansky na novela "Asas" (39), eles não deixam, contudo, de representar o poeta páulico que, por breves instantes, tal como Pessoa, ele foi "Apoteose" em "Indícios de ouro", dir-se-ia "exercitar" o estilo de "Paúis": "- ó pântanos de mim - jardim estagnado!..."(40)

Do mesmo modo, outros colaboradores da revista Orpheu exemplificaram este "ismo": Alfredo Pedro Guisado, Cortes Rodrigues, Ângelo de Lima e o próprio Raul Leal no seu modo de ser "vertigista".(41)

(36) *ibid.*

(37) Sá-Carneiro refere-se a Rui Coelho e D. Tomás.

(38) Carta de 2 de Dezembro de 1914 in *op. cit.* pág. 26.

(39) Ver cap. 1.4.1., pág.103 a 108.

(40) Sá-Carneiro, "Apoteose" ("Indícios de ouro") in Poesias, Lisboa, Ática, s/d, pág. 97.

(41) Ver cap. 1.6, pág.144.

Também a "Cena do ódio" de Almada Negreiros, a inserir no projecto do terceiro número de Orpheu, foi considerada por Pessoa como outro exemplo de sensacionismo a uma dimensão - sucedentista ou paulista.

Isto é, Orpheu, um dos múltiplos "ismos" de que foi "porta-voz", foi exactamente do paulismo(42), assim como as duas outras publicações que se lhe seguiram - Exílio e Centauro - são consideradas por Sá-Carneiro como revistas "mais ou menos paúlicas", (43) que assim abrem curiosamente um "parêntesis" na promessa que Orpheu II tinha feito de prosseguir um caminho exclusivamente vanguardista.

Não era, no entanto, o paulismo o porto onde abarcar desta viagem poliísmica: ele era apenas o começo da viagem que Pessoa e Sá-Carneiro empreenderiam juntos como dois grandes companheiros. Talvez porque o paulismo lhe(s) parecesse uma "paisagem" demasiadamente "decadente", "déjà vu", Pessoa brevemente o abandonará e arrastará consigo o(s) seu(s) companheiro(s) para uma outra "paisagem", ou pelo menos, ensinar-lhes-á uma outra forma de a olhar: Já não apenas interseccionando-a com um estado de alma-sonho; mas também dando-lhe a simultaneidade de "outra paysage symbolica"(44). Aperfeiçoou a sua técnica, e porque a intersecção se simultaneizou, rapidamente se multiplicou - desdobrou-se em múltiplas outras paisagens: "resulta que ["a arte que queira representar bem a realidade"] terá de tentar dar uma intersecção de duas paisagens."(45)

(42) É de notar que na carta datada de 17 de Julho de 1915 na qual se fala já de interseccionismo, Sá-Carneiro ainda projecta escrever uma "Crónica paúlica" para o 3º número de Orpheu. in op. cit., pág. 39

(43) "Ena pai: logo 3 revistas literárias - e duas mais ou menos paúlicas: o Centauro, o Exílio.", carta de 13 de Janeiro de 1916 in op. cit., II vol., pág. 143.

(44) Ver nota 29, pág. 19.

(45) Pessoa, F., Obra Poética, Rio de Janeiro, Aguilar Editora, 1965, pág. 101 - citado por Lopes, Teresa Rita in Fernando Pessoa et le drame symboliste: héritage et création, Paris, F. C. Gulbenkian, 1985, 2e. édition, nota 50, pág. 151.

"Definição de belo interseccionista:
Belo é tudo quanto nos provoca a sensa-
ção do invisível."

(Sá-Carneiro, Cartas a Fernando Pessoa,
Vol. II, Lisboa, Ática, 1979, pág. 128)

1.2. INTERSECCIONISMO

O Interseccionismo é não só "um novo género de paulismo" (1) - ou o "paulismo a sério" (2) - como também um "quasi-futurism" (3), logo, é já uma "atitude" sensacionista, apesar de concretizada apenas a duas dimensões.

O que significa para Pessoa o interseccionismo? Significa uma **intersecção** a vários níveis ou graus: Num primeiro momento ou grau, trata-se da própria "intersecção da pintura e da literatura" (4), a qual se verifica, por exemplo, nos "quadros futuristas" (5). Ou seja, este primeiro grau situa-se num "interseccionismo material" (6) - o da "intersecção das realizações artísticas" (7) - e que é o interseccionismo próprio "dos futuristas e dos cubistas, que interseccionam pintura e literatura, escultura e literatura". (8)

(1) "Verdade seja que descobri um novo género de paulismo" diz-nos Pessoa na carta datada de 4 de Outubro de 1914 a Cortes-Rodrigues. Este "novo género" refere-se certamente ao interseccionismo visto ser neste preciso momento que Pessoa projecta a realização duma "Antologia Interseccionista". Quadros, António, "Cartas Escolhidas" in Fernando Pessoa - Obra Poética e em Prosa, Vol.II, Porto, Lello & Irmão, 1986, pág. 168.

(2) "(...)A. Ferro foi hoje dizer aos maestrinos citados que o paulismo a sério, era o interseccionismo. Como raio o sabia ele?" Sá-Carneiro, Cartas a Fernando Pessoa, II vol., Lisboa, Ática, 1979, pág. 26.

(3) Pessoa, Anexos, texto 114²-12, pág. 296.

(4) Anexos, texto 75-65, pág. 280.

(5) *ibid*

(6) *ibid*.

(7) *ibid*

(8) *ibid*

Num segundo grau teremos o interseccionismo dos "processos artísticos", a que se seguem respectivamente num terceiro (o dos "géneros de inspiração")(9), e num quarto o dos "objectos de inspiração".(10)

Deste modo se "numa arte ha:" a "apercepção", a "ideação" e a "realização" "típicas dessa arte" (11), o Interseccionismo terá que representar a arte "compósita" que ele é, através desses três elementos da componente artística: "Temos interseccionismos pois:

(1) de apercepção (...)

(2) de ideação: Gustav Kahn, Mallarmé.

(sobre uma apercepção literária uma ideação musical)

(3) de realização (...)."(12)

Apesar de muito incompleto este esquema, podemos, contudo, através dele ter acesso à conclusão a que Pessoa chega logo de imediato: é que Artes Visuais/Música/Literatura aproximam-se e distanciam-se simultaneamente entre si, consoante esse processo de simultaneidade se realize respectivamente "no espaço, no tempo e na idéa" ("Artes Visuaes"),- só "no espaço e na idéa" ("Música") ou só "na idéa" ("Literatura").(13)

É importante constatar os dois princípios fundamentais que resultam desta conclusão para a própria definição do processo interseccionista: a noção de "simultâneo" que aplicada ao interseccionismo, diríamos que por "contraste", distingue a literatura das outras artes, e a possibilidade de decomposição que daí advém do interseccionismo em vários graus.

(9) ibid.

(10) Anexos, texto 75-65, pág.280.

(11) ibid.

(12) ibid.

(13) ibid.

Ou seja, estamos-nos já a aperceber que é sobretudo com o interseccionismo que um "diálogo" entre os múltiplos processos artísticos, isto é, "um projecto interartes", começa a tomar corpo em Pessoa. Daqui resulta a própria necessidade duma "Classificação das Artes".(14) Classificá-las, significa entender quer a especificidade de cada uma quer a sua relação de conjunto com todas as outras. Por isso, encontramos muitas tentativas de "arrumação" das várias artes através das "dimensões" em que se realizam e dos tipos de "material" diferentes que utilizam para especificar a sua natureza.

Num texto fixado em Anexo(15) que se intitula exactamente "Classificação das Artes" encontramos uma dessas tentativas pessoais de "arrumar": "arquitectura, escultura, pintura, música, dança, poesia e literatura(16) em função das suas dimensões espaço-têmporais e quanto aos "meios", "modos" e "objectos" de realização artística.

Não iremos neste momento desenvolver esta classificação das artes(17), cabe apenas aqui chamar a atenção para o interseccionismo enquanto o primeiro grande "ismo" que em Pessoa motivou o projecto interartes.

Desconstruindo o interseccionismo em "graus" ou "níveis" pôde Pessoa fazê-lo corresponder às várias artes de que ele se constrói, assim como estabelecer um paralelo entre a arte interseccionista e todos os outros tipos de arte que a precederam. São, por isso, múltiplas as tentativas pessoais em esquematizar e definir o interseccionismo em conjunção ou disjunção com outros "ismos" anteriores. É o caso dos textos 75-9 e 75-59 (18) que

(14) Anexos, texto 75-4, pág. 343.

(15) ibid.

(16) Diz-se "poesia" e "literatura" porque essa distinção é feita por Pessoa nesse texto.

(17) Ver cap. 2.5., pág. 261/2.

(18) Anexos, pp. 282 e 283/4.

serão provavelmente "esboços" para o último ponto da "Antologia Interseccionista" de que Pessoa fala a Cortes-Rodrigues(19), e dos textos 88-16 e 88-17(20) intitulados "Manifesto" que poderão também corresponder ao primeiro ponto dessa Antologia que seria o: "Manifesto (Ultimatum, aliás)(21) do Interseccionismo."

Nestes textos, muito à semelhança daquilo que fará Pessoa posteriormente para com o Sensacionismo, confrontam-se os princípios interseccionistas com os da arte clássica, neo-clássica e romântica. Deste modo, se: "os românticos tentaram pintar. Os interseccionistas procuram fundir. Wagner queria música + pintura + poesia. Nós queremos música X pintura X poesia".(22)

Isto é, "intersecção" é sinónimo de "fusão" - fusão essa que é não só uma mera soma dos vários processos artísticos, mas sobretudo a sua própria **multiplicação**.

Para além dos "graus" existem também "níveis de intersecção: por exemplo a do físico com a do psíquico. Se na "Arte Clássica" encontramos um "parallelismo" do physico e do psychico" (23), na arte neo-classica (Renascença) encontramos já uma "junção" dessas duas instâncias. Com a arte romântica, dar-se-á o "encontro" ("do physico e do psychico");;mas só com a arte interseccionista se realizará não só a "soma" mas a "intersecção e interpenetração do physico e do psychico - transcendendo-se e interprolongando-se mutuamente"(24) - logo, inicia-se o processo de multiplicação. Isto é, no classicismo "o psychico era um prolongamento do physico"; No Romantismo o "psychico era uma linha-base para o physico"; "o symbolismo, o cubismo, o futurismo são graus transviados,

(19) Um número 7. da composição desta Antologia incluiria textos - gráficos - sob o título: "O **Interseccionismo explicado aos inferiores**. [É aquela explicação do interseccionismo por meio de gráficos que, uma vez na Brasileira, lhe delineeí. Recordá-se?] "Carta a Cortes-Rodrigues" datada de 4 de Outubro de 1914 in Quadros, António, Fernando Pessoa - Obra Poética e em Prosa, II vol., Porto, Lello & Irmão Editores, 1986, pág. 170.

(20) Anexos, pp 303/4 e 305/6.

(21) Ver nota 63, pág.35.

(22) Anexos, texto 75-66, pág.281.

(23) Anexos, texto 75-9, pág.282.

(24) ibid.

intuições incorrectas d'esta arte ultima e definitiva "(25) interseccionista. Ou seja, o "nível de intersecção" do interseccionismo é superior ao do simbolismo, cubismo e futurismo porque marca já o início da viagem em busca da "sensação em absoluto"(26). Enquanto que o cubismo se situa numa "Intersecção do Objecto consigo próprio (Isto é, intersecção dos vários aspectos do mesmo Objecto uns com os outros)"(27), e o futurismo numa "Intersecção do objecto com as idéas objectivas que suggere"(28), o "Interseccionismo, propriamente dito", é já a "Intersecção do objecto com a nossa sensação d'elle"(29). Logo, o interseccionismo dá início a um outro nível: o da intersecção ou interpretação de sensações várias.

Em oposição às outras formas de arte que o precederam, o interseccionismo é esquematizado por uma linha AB (consciência) que tem como paralela uma outra CD (linha da construção) e em que "CD é paralela a AB porque a arte é a adequação da expressão à consciência"(30); imaginando uma sequência de linhas que lhe sejam perpendiculares e que quanto mais acentuada for a sua "inclinação" maior sensibilidade e capacidade de imaginação na produção de imagens elas representarão, o interseccionismo corresponderá as figuras que podemos ver no texto(75-79). (31)

Como podemos verificar pela comparação dos diversos esquemas exemplificativos dos vários tipos de arte, o interseccionismo será aquele que por uma "falta de unidade e de equilíbrio" (32), ou após "quebrada a regularidade da linha sensa-

(25) ibid

(26) "Ora a Arte busca a Sensação em absoluto. Mas a sensação, como vimos, compõe-se do objecto sentido e da sensação propriamente tal". in Anexos, texto 88-17, pág. 305.

(27) ibid

(28) ibid

(29) ibid

(30) Anexos, texto 75-59, pág. 283.

(31) ibid.

(32) Anexos, texto 75-60, pág. 284.

cional" (33) permite "graficamente" linhas mais inclinadas, logo um maior "poder de sensibilidade" (34) (o espaço deixado entre as linhas) significativo do número ilimitado de produções de imagens, isto é, duma cadeia analógica muito mais desenvolvida.

No capítulo anterior referimos já alguns tipos de intersecção duma "paisagem" com um "estado de alma" realizados pelo paulismo. Num texto que seria provavelmente um outro esboço para a "Antologia do Interseccionismo" ou mesmo "Ultimatum" que Pessoa diz a Cortes-Rodrigues querer realizar(35), encontramos definidos quatro tipos dessa intersecção:

- "a) - intersecção duma paisagem com um estado de alma, concebido como tal.
- b) - intersecção duma paisagem com um estado de alma que consiste num sonho.
- c) - intersecção duma paisagem com outra paisagem (symbolica esta dum estado de alma - como, por exemplo, "dia de sol" de alegria).
- d) - intersecção duma paisagem consigo propria, operando nella [a] divisão [d]o estado de alma de quem a contempla.(...) (36)

Dissemos que numa fase páflica se realizavam especialmente os dois primeiros momentos desta intersecção. Numa fase posterior, ou seja, no "Interseccionismo propriamente dito"(que como

(33) *ibid*

(34) *Anexos*, texto 75-59, pág. 283.

(35) "Em vez de uma revista interseccionista, contendo o manifesto e obras nossas, decidimos (e, estou certo concordará) para evitar possíveis fiascos de não se poder continuar a revista, etc. e ao mesmo tempo, ficar coisa mais escandalosa e definitiva, fazer aparecer o interseccionismo, não em uma revista nossa, mas em um volume, uma *Antologia do Interseccionismo*. Seria este mesmo título.(...)". Carta a Cortes-Rodrigues datada de 14 de Outubro de 1914 in op. cit.(nota 14), pág. 170.

(36) *Anexos*, texto 88-7, pág. 270.

vimos se define pela "Intersecção do objecto com a nossa sensação d'elle") (37), são já cumpridas - realizadas - as duas outras fases desta justaposição entre uma "paisagem" e um "estado de alma": a intersecção de duas paisagens ("intersecção duma paysage com outra paysage") e a "intersecção duma paysage consigo própria" que reflectirá a sensação do sujeito que a contempla.

Diríamos então que, temos duas paisagens: uma "paisagem real" (38) e uma "segunda paysage sobreposta ao conjunto da outra" (39); ou seja, estamos já em plena simultaneidade e não "na simultaneidade dada como sucessão" (40) do paulismo.

Se recorrermos ao conceito de "analogia" tal como poetas e pintores futuristas a definiram, encontramos um enorme paralelismo na distinção que Severini faz entre "analogia real" e "analogia aparente" (41) e a "paysage real" e poderíamos também dizer "paysage aparente" de que Pessoa fala no texto que acabámos de referir. Em linhas muito gerais diríamos que o que distingue estes dois tipos de analogia segundo o pintor italiano é que enquanto num primeiro momento o processo analógico se realiza "in praesentia", isto é, olho para um objecto (seja ele quadro paisagem, etc.) e sugestionado por ele associa uma outra imagem também ela real (Severini dá o exemplo de ao olhar para o mar o seu movimento ondulatório suscitar no sujeito a imagem duma bailarina); num segundo momento, "in absentia", associa a essa primeira analogia (mar = bailarina) uma outra, - ou múltiplas outras - imagens, agora já não "reais", mas "aparentes" porque produto duma maior capacidade construtiva conseguida por uma inter-ajuda entre sonho/sensibilidade e abstracção: assim, a esse "mar = bailarina", a imagem dum "ramo de flores", por exemplo, poder-se-á vir juntar sem ter que justificar a sua cadeia analógica com "mar" ou "bailarina" de outra forma que não a

(37) Ver nota 24. pág. 26.

(38) *Anexos*, texto 88-7, pág. 279.

(39) *ibid.*

(40) *ibid.*

(41) Ver cap. 1.4., pp. 87-89 onde esta distinção entre os dois tipos de analogia é desenvolvida e contextualizada pelo futurismo pictórico do pintor italiano Severini.

da própria arbitrariedade inerente ao sonho.

Poderíamos dizer que esta passagem de uma "analogia real" a uma "analogia aparente" corresponde em Pessoa à passagem da "intersecção duma paisagem com um estado de alma" à intersecção de "duas paisagens", isto é, ao último momento do processo interseccionista em que uma fusão total se opera entre físico-psíquico; interior-exterior; objecto e sensação desse objecto. O interseccionismo propriamente dito, ou o verdadeiro interseccionismo é aquele em que ao poder de plasticidade já conseguido pelo processo púlico se vem juntar um dinamismo da sensação tal que: "Aqui o meu estado de espírito deixa de ser sentido como interior como paisagem interior mesmo, para ser sentido apenas como perturbação da paisagem exterior." (42)

O processo começa a complexizar-se e a substituir: "uma impressão ou sensação simples por uma expressão que a complica, acrescentando-lhe um elemento explicativo que, extraído dela, lhe dá um novo sentido." (43)

O interseccionismo, adquirida e praticada um técnica simultaneísta, alimenta-se duma "interpenetração de sensações" que combate "a escravidão mental representada pela associação de idéas" (44), ensina a "quebrar em pedaços a alma" (45) e a "saber simultaneizar as sensações, dispersar o espírito, por si-próprio espalhado e disperso." (46) Consegue, por isso, atingir o "grau mais alto da atitude complexa do espírito" que se realiza "quando estamos ao mesmo tempo prestando atenção a um objecto exterior e a uma corrente de sentimentos ou pensamentos." (47)

Ora não é esta a própria definição que Sá-Carneiro dá de

(42) Anexos, texto 88-7, pág. 279.

(43) Lind, Georges Rudolf, Estudos sobre Fernando Pessoa, Lisboa, INCM, 1981, pág. 46.

(44) Anexos, texto 88-14, pág. 311.

(45) ibid

(46) ibid

(47) Anexos, texto 88-2 verso, pág. 330.

"beleza interseccionista"? "Definição de belo interseccionista: Belo é tudo quanto nos provoca a sensação do invisível." (48)

Não corresponderá esta "sensação do invisível" à "sensação dinâmica" (49) de que nos falam os pintores futuristas italianos e que Severini representou por esta simultaneidade de analogias "mar = bailarina = ramo de flores"? (50)

De facto, definiu Pessoa o interseccionismo como um "quase-futurismo". Numa carta em inglês cujo destinatário é o editor Frank Palmer, Pessoa define-lhe Orpheu como sendo uma revista constituída por todos os tipos de literatura "avançada" - de vanguarda - dir-se-ia um "quase-futurismo" que toma a designação entre nós de "interseccionismo". (51)

É curioso vermos como Pessoa apresenta o interseccionismo a Frank Palmer como uma "variante nacional" do futurismo europeu. Uma dúvida logo se nos coloca: qual a "nacionalidade" do interseccionismo? Sabemos que ele não foi nem um "ismo" exclusivamente pessoano nem restritamente português. Quais as suas "fontes"? Seriam segundo Fernando Alvarenga: "a técnica da "Intercalação" de Rimbaud, do "simultaneísmo" de Martin Barzun, do "sincronismo" de Marcello Fabri e de Nicolas Baudin, e muito certamente de poesias e de teorias de Guillaume Apollinaire em que o cubismo e o futurismo se embrenham como factores estéticos de plasticidades sincrónicas e transparente" (52), isto para além duma actualização" que o interseccionismo também é dos processos do cubismo e do futurismo pictóricos e literários de Marinetti, Boccioni, Carrà, Russolo e Severini (53), ou seja, o interseccionismo por

(48) Sá-Carneiro, Cartas a Fernando Pessoa, vol.II, Lisboa, Ática, 1979, pág.121.

(49) Ver cap. 1.4., pp. 87-89.

(50) *ibid.*

(51) "By this post I am sending, registered, a number of a review, Orpheu, of which I am part-editor. It is a review of all kinds of advanced literature, from a quasi-futurism to what we here call intersectionism.", texto 114²-12 in Anexos, pág.297.

(52) Alvarenga, Fernando, A Arte Visual Futurista em Fernando Pessoa, Lisboa, Ed.Notícias, s/d, pág.51

(53) "Trata-se do Interseccionismo, enfim, o que parece pôr em questão, pelo menos até certo tempo, a existência de uma linha sequencial encadeada no cubismo de Picasso e Braque, e do futurismo literário de Marinetti e pictórico de Balla, Boccioni, Carrà, Russolo e Severini, podendo, portanto, admitir-se no Interseccionismo, mau grado os possíveis subsídios dali chegados, um cunho estético e artístico detentor de aspectos coincidentes com os daqueles processos." Alvarenga, Fernando, *in op.cit.*

ser o produto dum "projecto interartes" é um processo fundamental de múltiplos "ismos" pictóricos e literários da vanguarda do momento.

Contudo, é sobretudo em Portugal que ele para além dum "processo" se tenta constituir também como um "ismo" propriamente dito quer em pintura quer em literatura.

É a Santa Rita Pintor que, a partir de 1912, caberá representar entre nós o "interseccionismo pictórico", demonstrando a enorme influência recebida dos pintores italianos, sobretudo do princípio "Linha-Força" de Carrà. De 1913 data a tela de legenda: "Cabeça = linha - Força": Complementarismo orgânico", e de 1915: "Abstracção congénita intuitiva (Matéria-Força)". Contudo, já em 1912 na legenda duma outra tela se fala em "interseccionismo plástico" : "Decomposição dinamica de uma mesa + estylo do movimento - [interseccionismo plástico]".

Este princípio "linha-Força" é, segundo Maurizio Calvesi, uma herança francesa neo-impressionista de Jugendstil e de Vande Velde; no entanto, é sobretudo aos dois pintores italianos - Boccioni e Carrà - que se deve uma teorização e técnica mais aprofundada deste princípio que consistia numa: "espressioni di un'empatia psico-física che tende ad implicare sensitivamente lo spettatore nella dimensione del quadro, si envolve e si identificano con le direttrici di quel nuovorapporto emotivo di reciproca proiezione tra oggetto e soggetto, che ora Boccioni predica. Questo rapporto realizza ad un livello non banalle (secondo Boccioni) la vera fusione tra opera e spettatore ed ha anzi la forza di creare una nuova realtà, oggettivando la realtà della coscienza". (54)

(54) Calvesi, Maurizio, "I futuristi e la simultaneità - Boccioni, Carrà, Russolo e Severini" in L'Arte Moderna, Direttore Franco Russoli, vol. V: Dinamismo e simultaneità nella poetica futurista, Fratelli, Fabri Editori, Milano, 1967, pp. 90/1.

Isto é, "Linha-Força" é o próprio princípio de fusão interseccionista, também ele a vários níveis: físico e psíquico, objecto e sensação desse objecto, de modo a estabelecer uma outra intersecção/fusão: a da obra com o espectador apelando para a "sensibilidade" e para uma projecção conjunta entre objecto e sujeito. Desta fusão obra/espectador é que resulta a tal "Força" capaz de criar "uma nova realidade": a própria objectivação da realidade da consciência. É também esse o princípio das múltiplas legendas que verbalizam as telas existentes de Santa-Rita: os vários tipos de sensibilidade (litográfica, radiográfica e mecânica) de que nos falam as suas telas são, não só essa fusão entre sujeito/objecto; físico/psíquico, como também, um apelo à própria intersecção da obra/espectador, logo à própria sensibilidade de quem a vê e sente.

Deste modo, e para além das produções já citadas, também: "Perspectiva dinâmica de um quarto de acordar" (1912); "compenetração estática interior de uma cabeça X complementarismo congénito absoluto - [sensibilidade lithographica]" (Paris, 1912); "Syntese geometral de uma cabeça X infinito plástico de ambiente X transcendentalismo physico - [sensibilidade radiographica]" (1913) e "Estojo científico de uma cabeça + aparelho ocular + sobreposição dinamica visual + reflexos de ambiente X luz - [sensibilidade mechanical]" (Paris, 1914) são uma "justaposição" - multiplicação - de vários tipos de sensações que se intelectualizam e de intelecções que se sensibilizam. (55)

Vemos como este "interseccionismo plástico" de que fala Santa Rita se assemelha ao interseccionismo de Pessoa. Será então o momento de nos interrogarmos se terá Santa Rita tido a função de intermediário entre os princípios pictóricos do interseccionismo italiano e o nosso interseccionismo literário, tal como a tinha desempenhado em Sá-Carneiro o cubismo e o futurismo; e se, por sua vez, Sá-Carneiro transmitiria essa "informação"

(55) É Fernando Alvarenga que utiliza este "jogo" de conceitos: "Isto porque as sensações passam a intelectualizar-se mais e, por dialógica reciprocidade, as intelecções a sensacionar-se", in op.cit., pág. 39.

a Pessoa. Se recorrermos uma vez mais à correspondência trocada entre estes dois companheiros da viagem "poliismica", verificamos que Sá-Carneiro nunca se refere a Santa Rita a propósito do interseccionismo, ao contrário do que sucede em relação ao cubismo e ao futurismo. O Interseccionismo surge antes nesta correspondência como o tal "novo género de paulismo" que rapidamente teria ganho grande aceitabilidade por parte de outros companheiros desta mesma viagem, dando por vezes mesmo a impressão de que se espera por parte de Pessoa - o crítico - a sua teorização própria para esse "ismo".

Fernando Alvarenga chama a atenção exactamente para o facto de "Chuva oblíqua" (conjunto de poemas que representam paradigmaticamente o interseccionismo) datar de 1914, sendo por isso anterior ao regresso a Portugal de Santa Rita, Souza-Cardoso e dos Delaunay, o que por si só significa o conhecimento prévio que Pessoa teria por este "ismo" e o qual era, por esse motivo, anterior ao projecto Orpheu(56). Isto é, interseccionismo literário em Pessoa e interseccionismo pictórico de Santa Rita são projectos independentes, apesar das possíveis fontes comuns donde ambos tenham resultado. No entanto, ambos lhe tentaram dar uma "autonomia" enquanto "ismo": mas aquilo que resultou na prática foi um interseccionismo pictórico que em Santa Rita iria ser sobretudo representado pelo seu modo de ser "cubo-futurista", assim como um interseccionismo literário (ou artístico-literário) em Pessoa que faria também parte do seu modo de ser Sensacionista.

A pergunta inevitável surge: a quem se deve atribuir a "paternidade" deste ismo: Santa Rita ou Pessoa?

Resposta com menor margem de erro será, certamente, a de um dos companheiros do próprio grupo orpheu: Almada Negreiros.

(56) "O mesmo porém não pode afirmar-se em relação a um Interseccionismo posterior à chegada a Portugal, em 1914, de Sá-Carneiro (este em Agosto, dois meses após a data de "Chuva Oblíqua"), de Amadeu de Souza-Cardoso e de Santa-Rita Pintor, sacudidos todos pelas primeiras deflagrações da Primeira Grande Guerra. Mas, neste caso, a influência trazida por estes e, em 1915, pelos franceses Sonia Delaunay e Robert Delaunay seria posterior a "Chuva Oblíqua", pelo que de outras fontes pode ter chegado, também, o Interseccionismo." Alvarenga, F., op.cit., pág. 51.

Falando da quantidade "hilariante" de "ismos" que "perpassam" esta revista, diz-nos que três deles - o paúlismo, o interseccionismo e o sensacionismo foram criações de Fernando Pessoa: "Enquanto que a "Águia" não tinha senão um ismo, o saudosismo, o "orpheu" tinha três ismos criações suas por Fernando Pessoa: paúlismo, interseccionismo, sensacionismo, além dos ismos que estavam já generalizados mundialmente e os criados de novo".(57)

Se Santa-Rita já em 1912 fala em "interseccionismo plástico", é sobretudo o ano de 1914 que data o interesse de Pessoa por este "ismo". É a 2 de Setembro de 1914 que Pessoa afirma a Cortes-Rodrigues ter descoberto um "novo género de paulismo"; dois dias depois fala-lhe desse seu projecto duma "Antologia Interseccionista. Em Janeiro de 1915 confessa já o seu descrédito por esse "ismo" afirmando: não serem "sérios nem os Paúis nem o Manifesto Interseccionista"(58), isto porque o seu alvo de interesse era agora sobretudo a criação desses seres através dos quais poderia "sentir na pessoa de outro"(59).

Datam também de 1914 as primeiras referências epistolares de Sá-Carneiro a este ismo: a 23 de Junho de 1914, despede-se do seu amigo Pessoa "paúllico-interseccionisticamente": "Do seu confrade em paúlismo e lugar Tenente interseccionista".(60)

Se em Janeiro de 1915 ouvimos já Pessoa confessar o seu descrédito pelo paúlismo e interseccionismo a Cortes-Rodrigues, encontramos ainda referências ao interseccionismo por parte de Sá-Carneiro a 17 de Julho e a 27 de Novembro desse mesmo ano, o que poderá significar que afinal o Interseccionismo não estaria completamente posto de parte por Pessoa e Sá-Carneiro.

(57) Negreiros, Almada, Orpheu, Ática, s/d, pág. 24.

(58) "Por isso é sério tudo o que escrevi sob os nomes de Caetano, Reis, Álvaro de Campos. Em qualquer destes pus um profundo conceito da vida, diverso em todos três, mas todos gravemente atento à importância misteriosa de existir. E por isso não são sérios os Paúis, nem o seria o Manifesto interseccionista de que uma vez lhe li trechos desconexos. Em qualquer destas composições a minha atitude para com o público é a de um palhaço. Hoje sinto-me afastado de achar graça a esse género de atitude". Carta a Cortes-Rodrigues datada de 4 de Janeiro de 1915, in Quadros, A., op.cit., pág. 178.

(59) ibid

(60) Sá-Carneiro, Cartas a Fernando Pessoa, vol.I, Lisboa, Ática, 1979, pág. 158.

Datado de 9 de Junho de 1915 um poema interseccionista escrito em inglês e intitulado "A symphony of Sensations" (61) reforça a dificuldade duma periodização deste "ismo" em Pessoa. Todavia, teria sido o ano de 1914 o momento por excelência do seu entusiasmo pelo interseccionismo: é o ano de "Chuva Oblíqua" (8 de Março de 1914) - o expoente máximo do interseccionismo literário entre nós, ou mesmo o seu único exemplo como mais tarde Pessoa o afirmará. (62)

É curioso também vermos como Pessoa tem dificuldade em "arrumar" ou classificar o interseccionismo atribuindo-o ora a múltiplos outros seus companheiros que iriam fazer parte posteriormente do grupo "Orpheu", ora restringindo-o a si próprio ou inclusivé a uma sua única colaboração: "Chuva Oblíqua".

Quando do seu projecto de realização da "Antologia Interseccionista", Pessoa dá a conhecer a Cortes-Rodrigues a composição desse volume: nele colaborariam para além dele próprio e dele na voz de Álvaro de Campos, também Sá-Carneiro através da sua Poesia e Prosa, assim como Poesias e Prosas de Cortes-Rodrigues e de Alfredo Pedro Guisado. (63)

Contudo, num outro texto não datado, escrito em nome dos "directores de orpheu", lê-se que: "interseccionista foi só Fernando Pessoa, e em uma só collaboração - a "Chuva Oblíqua" em ORPHEU 2." (64)

(61) Anexos, texto 88-1 verso, pág. 285.

(62) Anexos, texto 87A-19, pág. 301.

(63) "A composição do volume deve ser esta, pouco mais ou menos:

1. Manifesto (Ultimatum, aliás).
2. Poesias e prosas de Fernando Pessoa.
3. Poesias e prosas ("Eu-próprio o Outro", pelo menos) do Sá-Carneiro.
4. Poesias e prosas de A. Cortes-Rodrigues(...).
5. Poesias e prosas de A. Pedro Guisado.
6. Poesias de Álvaro de Campos ("Chuva Oblíqua" - rei cheops, etc.).
7. O Interseccionismo explicado aos inferiores. [É aquela explicação do interseccionismo por meio de gráficos que, uma vez na Brasileira, lhe delineeí. Recordá-se?]. Carta a Cortes-Rodrigues datada de 4 de Outubro de 1914, in op. cit., pág. 170.

(64) Anexos, texto 87A-19, pág. 301.

Mas a dificuldade não se esgota aqui. Quem é interseccionista: F. Pessoa ou Álvaro de Campos? É de notar que na carta citada a Cortes-Rodrigues, Pessoa atribui "Chuva Oblíqua" não a Fernando Pessoa ortónimo (como o fará depois) mas a Álvaro de Campos - "6. Poesias de Álvaro de Campos ("Chuva Oblíqua" - Rei Cheops, etc.) (65), isto é, para além da dificuldade em periodizarmos o interseccionismo em Pessoa, uma outra dificuldade vamos partilhar com ele próprio: qual das suas "vozes" poderá fazer ressoar o eco da arte interseccionista: Fernando Pessoa ortónimo porque o representante principal do paúlismo(66) ou Álvaro de Campos (isto é, um dos Álvaro(s) de Campos), - O "sensacionista puro?(67) Ou será que existem também vários tipos de interseccionismo? É curioso verificarmos que "Chuva Oblíqua" surge num outro texto classificada de "Sensacionismo analytico ou intellectual." (68)

De facto, pela complexidade de (de)composição do interseccionismo, rapidamente nos apercebemos que ele é de todos os "ismos" pessoanos aquele que mais se assemelha ao "todo" sensacionista de que ele constitui apenas uma parte. Estando ainda "aquém-sensacionismo" integral, porque só o representa em duas das suas dimensões, ele não deixa já, no entanto, de predizer a própria "atitude sensacionista" a vários níveis.

Numa carta a outro editor inglês - Mr. John Lane - diz-lhe Pessoa que lhe envia alguns poemas seus para publicação, sobre os quais adverte que, alguns deles não são designáveis por nenhuma corrente poética específica, a não ser a de uma "atitude sensacionista".(69) Neste caso, está por exemplo, "Ode Marítima" de Álvaro de Campos. Isto é, o "quase-futurismo" que define

(65) Ver nota 57, pág. 35.

(66) Ver Campos, Álvaro, "Modernas Correntes na Literatura Portuguesa" in Pessoa, F., Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação, Lisboa, Ática, s/d, pp.125/6.

(67) Texto em facsímile (48D-12), pág.350.

(68) Anexos, texto 88-13, pág. 310.

(69) "The poems I am sending (and the others I have referred to) are, however, the mildest in this sense; I spare you all special reference to the poems which properly represent what I call the "sensationist attitude", save that, to give you some idea of the thing meant, I add to the fifteen poems a sensationist poem in English". Anexos, texto 114³-75, pág.295.

o "nosso interseccionismo", é para Pessoa já uma parte - dimensão - da "atitude sensacionista", inaugurando um dos requisitos fundamentais desta atitude que é a dum projecto "interartes". Interseccionando literatura com as outras artes, o interseccionismo prolonga - amplia - a "plasticidade" paúlca exercitando-a através duma "sensação dinâmica", a qual irá ser, por sua vez, um dos principais alicerces do sensacionismo.

Deste modo, o interseccionismo (pelo qual "o presente é considerado como lugar de intersecção de sensações várias(...)") (70), é uma "sinfonia de sensações"(71): ele procura uma fusão simultânea de todos os processos artísticos de que se compõe, tendo como objectivo fazer variar - multiplicar - infinitamente todas as sensações que deles resultem: "Nós queremos música X pintura X poesia." (72)

Esta é uma das principais diferenças entre a arte interseccionista e os outros tipos de arte que a precederam: "os gregos e os romanos (e com eles os homens da Renascença, mais esbatidamente) pretendiam dar a sensação que sentiam perante determinado objecto ou assumpto de modo a vincar fortemente a realidade d'esse objecto. Os românticos viram, porém, que a realidade, para nós, não é o objecto, mas sim a nossa sensação d'elle. Curaram mais, por isso, de dar a sensação do objecto, do que o objecto propriamente dito;(...).

Mas o romantismo viu pouco. O facto é que a Realidade Verdadeira é que ha duas cousas - a nossa sensação do objecto e o objecto. Como o objecto não existe fóra da nossa sensação - para nós, pelo menos, e isso é o que nos importa - segue que a realidade verdadeira vem a ser contida nisto: na nossa sensação do objecto e na nossa sensação da nossa sensação." (73)

(70) Anexos, texto 88-9, pág. 322.

(71) "A symphony of sensations" é o título dum poema inglês interseccionista datado de 9/6/1915, e ao qual já nos referimos anteriormente. Anexos, Texto 88-1 V., pág. 285.

(72) Anexos, texto 75-6, pág. 346.

(73) Anexos, texto 88-16, pág. 303.

Esta "myse-en-abîme" de sensações (sensações do objecto e sensação da sensação) é um dos principais processos do sensacionismo. Poderemos então explicar o interseccionismo como uma "exercitação" do projecto sensacionista: ensaiando uma primeira decomposição do interseccionismo em níveis e graus e aprendendo a simultaneizar as sensações, estaria Pessoa apto a deixar para trás essa(s) paisagem(s) e a tomar o "rumo" para uma outra, mais sedutora porque mais complexa e totalizante: a do Sensacionismo.

Concluiríamos, deste modo, com Teresa Rita Lopes dizendo que: "O Paúlismo deu o que tinha a dar - pouca coisa, episodicamente, - e não enraizou em solo pessoano. O Interseccionismo também não.(...).

Ao nível do projecto que esses ismos tentavam definir, parece-me que Pessoa não foi muito além do exercício exemplificativo. Autolimitou-se nas linhas do papel pautado em que fazia exercícios para se encontrar consigo. O que só aconteceu na última etapa do sensacionismo, "integral" por ele chamado, de natureza dramática, afinal: a partir daí, na pessoa dos seus outros, realizou visceralmente o interseccionismo, a agonia de ser corpo e alma, sempre mais alma que corpo mas interseccionadamente, sempre." (74)

Talvez que esta "atitude sensacionista" do interseccionismo explique em parte a disparidade encontrada por vezes na "arrumação" deste "ismo" quer quanto à sua autoria quer quanto à sua própria periodização: não será a própria busca duma definição de sensacionismo que obrigará Pessoa "lembrar" recorrentemente esses seus "ensaios" paúlistas e interseccionistas de modo a poder decompôr o Sensacionismo nas suas múltiplas dimensões? E as hesitações sobre quem assina o texto - "ismo" - não será também já reflexo duma atitude "panteísta" do sensacionismo de querer "ser tudo e todos"?

(74) Lopes, Teresa Rita, "Pessoa e Pessanha: O Sucedentismo e o Interseccionismo na Teoria e na Prática" in Seixo, M^a Alzira, Poéticas do séc.XX, Horizonte Universitário, 1984, pág. 155.

"Notei que a pintura tem um valor autônomo, independente da descrição objetiva das coisas. Perguntei a mim mesmo se não se devia pintar as coisas como as conhecemos e não como as vemos."

(Picasso, Pablo, The arts, 1923, citado por Walter, Hess, Documentos para a compreensão da pintura moderna, Lisboa, Livros do Brasil, s/d, pág. 102)

1.3. O CUBISMO

Um dos principais alicerces sob os quais se construiu quer a literatura do início do nosso século, quer a própria Modernidade, foi sem dúvida o cubismo. Pode-se mesmo afirmar que: "Não há Modernidade sem cubismo." (1) Aceitar como válida esta Verdade é, mais uma vez, tomar consciência de que, o início do nosso século, do ponto de vista artístico e literário, só poderá ser entendido por aquilo que ele é fruto do convívio entre literatura e artes plásticas. É esta confluência de influências constatada, que torna difícil delimitar fronteiras entre as diversas artes e muitos dos "ismos" sob os quais foram designadas. Torna-se particularmente difícil em relação aos "ismos" do início do século, considerá-los pertencentes quer a um campo quer a outro: O cubismo e o futurismo são dois exemplos paradigmáticos desta dificuldade, porque quer o primeiro tenha nascido no âmbito da pintura, quer o segundo no da literatura, ambos se fizeram rápida e simultaneamente representar pelas várias artes. Deste modo, torna-se impossível falar do cubismo e do futurismo como dois "ismos" distintos, visto, como sabemos, o primeiro ter sido parte englobante do segundo. Será, por isso, muito difícil nestes dois capítulos distintos: ("cubismo" e "futurismo") não ter que frequentemente recorrer e aludir

(1) Margarido, Alfredo, "A complexa relação de Mário de Sá-Carneiro com o cubismo" in Colóquio Artes, Lisboa, F. C. Gulbenkian, Set. 1989, Nº 82, pág. 38.

ou a princípios ou a exemplos comuns aos dois. Mas vejamos desde já em que consistiu o cubismo, e o modo como ele foi quer picturalmente e sobretudo, literariamente recebido em Portugal pela "Geração de Orpheu", particularizando a sua recepção por F. Pessoa e M. de Sá-Carneiro.

A génese da palavra "cubismo" remonta, segundo alguns autores, a uma observação feita por Matisse a um quadro de Braque em 1908(2); para outros será fruto dum "insulto" por parte do crítico Louis Vauxcelles em 1909 à nova maneira de então se pintar.(3) Recorremos à explicação da etimologia da palavra, não pela importância do "rótulo" em si, mas para explicarmos que o "conteúdo" desse "rótulo" provém do universo da pintura. Deste modo, se de facto houve um "cubismo literário", teremos que procurar nesse mundo pictórico os alicerces sob os quais este se edificou, do mesmo modo que teremos frequentemente de recorrer ao mundo literário para nele encontrarmos um suporte estético-filosófico para a própria pintura: "Nesse ambiente, poetas e pintores partilhavam um ideal comum de renovação artística: os poetas assimilando as técnicas pictóricas, os pintores se apoiando nas ideias filosóficas e poéticas. Isso concorreria para que o termo cubista, inicialmente aplicado à pintura passasse também a designar um tipo de poesia em que a realidade era também fraccionada e expressa através de planos superpostos e simultâneos".(4)

Quem foram então estes "novos pintores"(5) e o que reivindicaram para a sua nova concepção de arte?

De entre muitos outros, podemos sobretudo destacar como representantes da pintura cubista, para além do seu chefe - Picasso - outros nomes não menos importantes como: Braque, De-

(2) Apollinaire, G., Les Peintres Cubistes, Paris, Eugène Figuière et cie. editores, 1913, pág.22: "La nouvelle école de peinture porte le nom de cubisme; il lui fut donné par décision en automne 1908 par Henri Matisse qui venait de voir un tableau représentant une maison dont l'apparence cubique le frappa vivement."

(3) Ver: Walter, Hess, "Cubismo - Começos da Pintura Abstracta" in Documentos para a compreensão da pintura moderna, Lisboa, Livros do Brasil, s/d, pág. 95.

(4) Teles, Gilberto, Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro, Brasil, Vozes, Petrópolis, 1986, 9ª ed., pág. 13.

(5) "Nouveaux peintres" é a designação atribuída por Apollinaire aos pintores cubistas na obra já citada.

launay, Gris, Gleizes, Metzlinger, Léger, Picabia e Marcel Duchamp. Em Portugal esta nova forma de pintar fez-se representar especialmente por Santa Rita Pintor, Amadeu de Souza-Cardoso, Almada Negreiros e Eduardo Vianna. O que uniu todos estes "novos pintores" entre si parecendo, à priori, tão distantes e diferentes? "Replicar à oposição dos objectos, enigmática e vivida com espanto, opor-lhe, do ponto de vista da construção da forma, uma anti-imagem, fazer da própria superfície pintada uma estrutura, um objecto, em vez de reflectir um fenómeno, estas eram mais ou menos as intenções que, à volta de 1908, animavam o movimento cubista."

(6)

Para Apollinaire os cubistas procuravam sobretudo uma "pintura pura" que teria que ser cultivada tanto ao nível da forma quando ao da própria cor. Para se chegar a esta forma pura e simples, era necessária uma decomposição: decompôr ou reduzir ao traço mais importante o objecto, objecto esse que por sua vez era já fruto duma prévia decomposição da própria realidade. Esta surge, assim, "desmanchada" em formas geométricas - as suas unidades mínimas estruturais. O cubismo pictórico apresenta os volumes no espaço após feita a decomposição da realidade, tendo sido o cubo e a esfera as formas eleitas para representarem esse processo. Mas não foi só a forma a vítima dessa decomposição: também a cor se pretendia "desintegrada" porque mais pura, o que se conseguia não só por um trabalho técnico-científico da cor em si, mas de igual modo através dos jogos dos seus contrastes simultâneos - o grande princípio do simultaneísmo delauni-ano.(7)

O cubismo foi também a negação de uma arte mimética: a arte não é uma imitação da realidade, mas sim a sua própria concepção: "ce qui différencie le cubisme de l'ancienne peinture, c'est qu'il n'est pas un art d'imitation, mais un art de conception qui tend à s'élever jusqu'à la création.

En représentant la réalité - conçue ou la réalité crée, la peinture peut donner l'apparence de trois dimensions, peut en quelque sorte cubiquer."(8)

(6) Walter, Hess, Documentos para a compreensão da pintura moderna, Lisboa, Livros do Brasil, s/d pp. 95/6.

(7) Este princípio será desenvolvido no cap. 1.5., pág. 117/8.

(8) Apollinaire, G., ("Méditations esthétiques", op.cit., in Les Peintres Cubistes, Paris, Eugène Figuière et cie. éditeurs, 1913), pág. 24.

Dividiu-se o cubismo em duas grandes fases: a analítica e a sintética. Na sua fase analítica, a arte cubista dissocia as formas em figuras geométricas através duma análise intelectual; ou seja, pretende-se dar a conhecer um todo susceptível de se decompôr em fragmentos distintos e complementares, retidos como um conjunto pela memória.

Assim, quer a profundidade quer a perspectiva, deixam de ter a importância desempenhada até então na criação do espaço, porque o ponto de vista do artista e do espectador, já não é único e fixo, mas sim móvel e múltiplo. Podem-se então conceber várias dimensões resultantes da pluralidade de centros ópticos do quadro: "A análise dos corpos, feita de vários lados ao mesmo tempo e não apenas de um único ponto de vista, fornece elementos que se reúnem, se sobrepõem e prevalecem numa imagem global, que torna a superfície em si directamente concreta, mas sem a reduzir a um receptáculo de espaço, no qual os corpos se encontram!"(9)

É nesta possibilidade de criação duma pluralidade de dimensões que não apenas as três euclidianas do espaço, que a arte cubista é devedora da ciência, nomeadamente da teoria da relatividade de Einstein, descoberta também ela, que data do início do século.(10) Deste modo, da mesma forma que Einstein defende o Tempo como uma quarta dimensão do espaço, também em pintura se torna legítimo falar duma quarta dimensão - Tempo - em que a obra, o artista e o espectador possam encontrar a sua plenitude: "Jusqu'à présent, les trois dimensions de la géométrie euclidienne suffisaient aux inquiétudes que le sentiment de l'infini met dans l'âme des grands arts.

Les nouveaux peintures, pas plus que leurs anciens ne se sont proposés d'être géométrés. Mais on peut dire que la géométrie est aux arts plastiques ce que la grammaire est à l'art de l'écrivain. Or, aujourd'hui, les savants ne s'en tiennent plus aux trois dimensions de la géométrie euclidienne.

() Walter, Hess, op.cit., pág. 96.

(10) Ver cap. 2.2., pp. 19 /20.

Les peintures ont été amenés tout naturellement et, pour ainsi dire, par intuition, à se préoccuper de nouvelles mesures possibles de l'étendue que dans le langage les ateliers modernes ont désignait toutes ensemble et brièvement par le terme de quatrième dimension."(11)

Numa segunda fase - a sintética - o cubismo em pintura caracteriza-se essencialmente por ser o momento por excelência das colagens. É sensivelmente por volta de 1911 que Braque e Picasso começam a introduzir nas suas telas: letras e números, colagens de papéis, tecidos, jornais, bilhetes postais, cartas de jogar, embalagens de cigarros e muitos outros objectos de uso quotidiano até então considerados como não artísticos. Outras técnicas na pintura surgem também, produto dos novos materiais utilizados: sabemos o quanto Robert Delaunay cultivou quer a cola quer a cera na elaboração dos seus "pochoirs", assim como entre nós, Amadeu de Souza-Cardoso.

Se o cubismo passou por estas duas fases distintas, ele não deixou de ter uma unidade global: o trabalho exaustivo da cor - a "personagem" principal doravante - com a função de contrastar planos e perspectivas, de modo a criar a própria sugestão quer dos volumes quer da plasticidade em geral da Obra. Cor é sinónimo de luminosidade: assim, se a cor só existe enquanto luz, também os corpos são apenas o resultado da incidência dessa cor, logo dessa luz neles: "As cores espectrais e a sua dinâmica interior no contraste simultâneo, representam agora a força activa da luz (...). Mas, a maneira de empregar a cor não é decorativa ou expressiva; antes permanece construtivamente rítmica e se torna puramente abstracta de vez em quando."(12)

A cor permite à pintura cubista ultrapassar o próprio espaço do objecto e dimensioná-lo enquanto luz, logo enquanto Tempo. Assim, a pintura cubista através da cor, adquire uma outra dimensão em que os múltiplos pontos de vista do objecto,

(11) Apollinaire, G., op.cit., pág. 15.

(12) Walter, Hess, op.cit., pág. 101.

fragmentado no espaço, não são apenas as de altura, comprimento e largura, mas estendem-se a uma quarta dimensão na qual o objecto conquista o seu próprio Tempo, pelo ritmo e vibração que a cor lhe concede. Esta quarta dimensão completa-se, no entanto, através dum processo de comunicação artística, ou seja, por uma linguagem - verbalização - da qual o receptor-espectador é também um elemento activo: "A cor tornou-se para nós um meio de expressão vital como a palavra. Jogamos com as cores como um novo meio de expressão." (13) A cor permitiu desta forma à arte cubista, adquirir uma outra dimensão e mesmo uma unidade apelando para a própria experiência - sensibilidade - de quem observa e sente a pintura em questão.

Após um panorama muito geral do que foi o cubismo pictórico, talvez possamos agora acompanhar o processo de "contaminação" pintura e literatura do momento, o qual tornou legítimo falar-se de uma expressão poética - literatura - cubista.

Segundo Gilberto Teles (14) foi Apollinaire quem teve essa função de intermediário, num primeiro momento, em aproximar os princípios pictóricos dos meramente literários, ou seja, de falar numa estética cubista da qual a literatura seria uma das partes fundamentais. Apollinaire, pelo seu trabalho de teorização literária da arte cubista, na obra já citada Les Peintres Cubistes de sub-título: "Méditations esthétiques" e datada de 1913, teria sido o pioneiro desta interdisciplinariedade. Ou seja, para além duma convivência geral entre pintores e poetas que bem definiu universalmente o início do século, e capaz por si só de assumir esta responsabilidade da troca de opiniões e influências, Apollinaire teria "oficialmente" concretizado este elo entre as várias artes, através quer do exemplo da sua própria literatura (também ela fruto dessa influência), quer por intermédio da publicação específica desta obra teórico-literária.

(13) Delaunay, Sonia, Robert et Sonia Delaunay, catálogo da exposição, F.C. Gulbenkian, Lisboa, Janeiro/Febrero 1982, s/ pág.

(14) Teles, Gilberto, "O Cubismo" in op.cit., pág. 114.

Assim, se não existiu nenhum manifesto ou ultimato literário cubista, ao contrário da proliferação desses textos observada por parte de outros "ismos" (nomeadamente do futurismo), o capítulo "Sur la peinture" incluído em Les Peintres Cubistes poderá ser considerado como um primeiro manifesto cubista. Apesar de "Sur la peinture" se destinar à análise imediata das grandes tendências da pintura do momento, encontramos nesse capítulo uma análise em simultâneo dos caminhos que traça a Arte em geral. Sabemos das condições em que Apollinaire escreveu esta sua obra: ela foi o produto imediato da convivência e da própria vivência do poeta com o casal de pintores Delaunay. Da importância que teve a arte pictórica de Delaunay na formação da personalidade literária cubista de Apollinaire em geral, e especificamente na elaboração de Les Peintres Cubistes e do seu poema "Les Fenêtres" (dedicado à Robert Delaunay), nos dá conta a carta do pintor dirigida a André Rouveyre, aqui reproduzida parcialmente:

"(...) Ele fez "Les Fenêtres" precisamente em minha casa, no período em que viveu, perto de mês e meio, no meu estúdio na rua dos Grands-Augustins, 3, onde eu tinha instalado uma cama provisória. O nosso apartamento dava-lhe acesso pela casa de banho. Foi um período de libertação da prisão, período entre a saída de Passy e o boulevard Saint-Germain. Período em que ele corrigia as provas tipográficas das Meditações Estéticas que deveriam chamar-se os Pintores Cubistas (tenho também manuscritos). Seria necessário um alfarrábio para resumir as discussões apaixonadas que travávamos a propósito de muitas coisas.

Foi a época da minha completa reacção ao cubismo pelos elementos coloridos que introduzia na pintura (1912) pela primeira vez após a análise cubista, "análise cirúrgica" como ele dizia. Eu introduzia o espírito de "síntese" e eram justamente estas telas, Les Fenêtres, que se encontravam no cavalete,

que ele via de manhã ao despertar: os seus sapatos amarelos não estavam longe!

Era obrigado, porque o seu estudo pretendia resumir todas as tendências gravitando em volta do cubismo, e digo obrigado, muitas vezes contra vontade, devo dizer, pois esta pintura, no fundo, vemo-lo bem, é o contrário do cubismo. Estes elementos rítmicos coloridos bem diferentes, evidentemente do cubismo.

Tenho de resto um manuscrito que diz muita desta luta entre nós. Ele foi obrigado a fazer o cubismo esquartelado e a palavra órfico (muito literária como recurso) cabia a ele.(...)

Ele improvisava a palavra "simultâneo" na técnica pictórica. Após a "pintura pura realidade" ele tinha projectado um livro sobre o orfismo que resumia as notas que fez várias vezes seguidas sobre a pintura pura, cujo manuscrito tenho também em meu poder.

Posso dizer, sem me vangloriar, que *Les Fenêtres* tiveram uma grande influência sobre a sua poesia, não direi descritiva mas sobre uma certa parte da sua poesia da época.(...)" (15)

Podemos por esta carta constatar o quanto foi decisivo para a arte literária de Apollinaire, a sua vivência com a pintura de Delaunay, possibilitando-lhe um contacto "vivo" com os princípios cubistas e simultaneístas do pintor. Embora Robert Delaunay afirme nesta carta que a sua pintura não é "genuinamente" cubista, mas simultaneísta, sabemos que o simultaneísmo é um dos grandes princípios da própria arte cubista(16); sabemos igualmente que quer o cubismo quer o simultaneísmo são dois dos "ismos" que Apollinaire experimentou na sua poesia: "*Les Fenêtres*" é exactamente um dos exemplos da transposição do cubismo pictórico para o plano literário.

(15) Carta de Robert Delaunay a André Rouveyre in Robert et Sonia Delaunay, (catálogo da exposição), F. C. Gulbenkian, Lisboa, 1982, s/ pág.

(16) Ver cap. 1.5. "Simultaneísmo".

Um dos resultados imediatos e um dos exemplos desta interdisciplinaridade literatura/pintura, é a própria designação de "cubismo órfico" (17) criada por Apollinaire para nomear a própria pintura de Delaunay, o qual pintor, como ouvimos na carta transcrita, o "devolve por sua vez ao poeta por considerar uma expressão demasiadamente literária: "(...) e a palavra órfico (muito literária como recurso) cabia a ele.(...)". (18)

Deste modo a designação de "cubismo órfico" tanto é aplicada simultaneamente a um registo pictórico quanto a um literário: onde o cubismo se transpõe para a expressão literária, logo o "orfismo" retribui esse empréstimo infiltrando-se na expressão pictórica. Ora, isto não é mais do que o princípio fundamental dum projecto "inter-artes" que como sabemos esteve na base de todo um Modernismo, não só português, mas também universal.

É conhecida a importância que teve a existência de um projecto "interartes" concebido por Apollinaire e pelos outros intervenientes da Associação de Artistas (poetas e pintores portugueses e franceses que, apesar de nunca se ter "oficialmente" concretizado, não deixou de ser produtiva por aquilo que proporcionou de convergência de influências, amizade e discórdias (19) no empreendimento da sua elaboração. Tratava-se de uma associação de nome: "corporation nouvelle" a qual se destinava a realizar exposições e a editar "Albums" de arte.

Participavam nesta associação para além do casal Delaunay e Apollinaire, Amadeu de Souza-Cardoso, Eduardo Vianna, José de Almada Negreiros, D. Rossine (poeta russo residente também no momento em França) e Blaise Cendrars. Os problemas ocorridos, os projectos comuns, os elos de amizade entre os vários participantes desta associação, as vicissitudes por onde este "Album" passou e a importância que ele desempenhou nos nossos quatro

(17) Apollinaire em Les Peintres Cubistes define "cubismo órfico" da seguinte forma: "Le cubisme orphique" est l'autre grande tendance de la peinture moderne.(...) C'est de l'art pur la lumière des oeuvres de Picasso contient cet art qu'invente de son côté R. Delaunay et où s'efforcent aussi F. Léger, F. Picabia et M. Duchamp.", pág. 25.

(18) Ver nota 15.

(19) É conhecida por ex. a célebre discórdia entre Robert Delaunay e Eduardo Vianna: "Cet Album, qui doit servir de lien entre les membres de la corporation naissante et qui fait couler tant d'encre, va surtout être l'occasion d'irritants malentendus et même, entre R.Delaunay et Vianna, d'une rupture temporaire" in Ferreira, Paulo, Correspondance des quatre artistes portugais avec Robert et Sonia Delaunay, F. C. Gulbenkian, 1972, pág. 49.

artistas - são quase o tema central da correspondência trocada por estes dois poetas e pintores entre si e com o casal Delaunay(20).

Em que consistiria, então, o "Album"?

Ele foi, acima de tudo, um projecto "interartes" , uma tentativa de colocar poesia-pintura lado a lado, de modo a que ambas se interpretassem mutuamente:

"L'Album Nº 1 consisterait en un recueil de poèmes, accompagnés "d'interpretations" de différents artistes, exécutées au pochoir. A Vianna est confiée la realisation du projet, ce qu'il accepte avec joie. Amadeu envoie des esquisses pour la couverture. Robert Delaunay prépare le bulletin de souscription, lequel porte, en-tête: "Album Nº 1 des Expositions mouvantes, Nord-Sud-Est-Ouest"; tous les exemplaires seront numérotés et signés par les artistes; le prix de chaque exemplaire est fixé à huit francs, chez les libraires et dans les galeries d'art, le prix de l'exemplaire en édition de luxe sur papier spécial sera de vingt francs à la vente normale; déjà, l'on annonce que se trouve "en préparation l'Album Nº 2, avec de nouvelles collaborations."(21)

Sabemos que é também nesta época - pleno cubismo - que surgem as primeiras tentativas de "quadro-poema", nomeadamente com Sonia Delaunay e com a realização do seu "cartaz-poema" a partir de "Zénite" de Blaise Cendrars, assim como de "La Prose du Transsibérien et la petite Jeanne de France". Trata-se de dois poemas ilustrados por Sonia Delaunay, que numa influência recíproca poeta-pintora, resultaram em autênticos "quadros-poemas" cubistas e simultaneístas, dos quais Apollinaire dirá em 1916 nas "Soirées de Paris" que: "Blaise Cendrars et Madame

(20) *ibid.*

(21) *ibid.*, pág. 48.

Delaunay-Terk ont fait une première tentative de simultanéité écrite, où contrastes de couleurs habituaient l'oeil à lire d'un seul regard l'ensemble d'un poème, comme un chef d'orchestre lit d'un seul coup les notes superposées dans la parition, comme on voit d'un seul coup les éléments plastiques et imprimés d'une affiche".(22)

Ou seja, não só Apollinaire mas também o poeta Blaise Cendrars se deixou fascinar pela técnica cubista e simultaneísta do casal Delaunay, partilhando de igual modo da sua grande amizade. Para além dos "quadros-poemas" executados com Sonia Delaunay, outros poemas seus são vestígios dessa enorme influência: "La Tour" (publicado por Sonia Delaunay em Portugal Futurista e dedicado a R. Delaunay) é um exemplo e uma homenagem aos princípios pictóricos das múltiplas telas que Robert Delaunay executou sobre a Torre Eiffel.

Apercebemo-nos, conseqüentemente, que se vive o "clímax" dum contexto plástico - literário em que os pintores "dão cor à literatura" a qual lhes reenvia uma verbalização - uma outra técnica de linguagem.

Vimos já anteriormente que um dos principais princípios da pintura cubista era o de representar a realidade, não de uma forma mimética, mas através dum processo de decomposição desse real em formas geométricas, "desmanchando" os objectos até que eles alcancem a sua estrutura de base, ou a sua "forma mais pura". Também o cubismo literário procedeu a uma "desintegração das imagens", que de facto, havia já sido começada pelo simbolismo, mas que com o cubismo é cultivada até à exaustão. Assim, se o simbolismo fora já ao encontro da sugestão do objecto e não apenas da sua nominalidade, se tinham já defendido a palavra pelo seu aspecto essencialmente sonoro e cromático tentando por isso uma aproximação entre a literatura e as outras Artes (pintura e música -), é no entanto, com o cubismo que essa suges-

(22) *ibid*, pág. 39

tão plástica adquire um maior relevo em Literatura. Por isso, encontramos na "literatura cubista", tal como em pintura, a decomposição da palavra - escrita - numa tentativa de aproveitamento exaustivo do seu som, cor, peso, cheiro e volume. Decompõe a ideia - logo também a palavra que a nomina - nas suas unidades mínimas e mais puras - eis a grande meta a alcançar pelo cubismo literário. Também ele utilizou a palavra como o "corpo fónico" do texto, sobrevalorizando, por isso, o seu significante que se pode "sonorizar" até à onomatopeia, adquirir peso e volume quer pela sua disposição tipográfica, quer recorrendo a outros tipos de signos - caracteres - que não apenas os linguísticos.

Evidentemente estamos já a ouvir aqui o "eco" de outro(s) "ismo"(s) que não o cubismo: sabemos que estes foram também os princípios quer do futurismo quer do formalismo não obstante os domínios diferentes donde eram oriundos. Isto porque, formalismo e futurismo, foram no plano meramente literário (embora o futurismo estendesse os seus princípios também às outras artes) os grandes herdeiros e continuadores da arte cubista. Quer o formalismo russo (movimento de teoria e crítica literária nascido na Rússia em 1915) (23) quer o futurismo - "ismo" literário - não só russo mas também europeu, são em grande parte, devedores da pintura cubista e das tentativas já referidas de aproximação da literatura a essa nova maneira de pintar: "Finalmente, devemos lembrar o principal ponto do nosso tema: a conexão das teorias da Opoiaz (24) com o Futurismo. O futurismo russo transpôs para a poesia os princípios do cubismo. A estética cubista pode ser exactamente descrita como empírica e sensualística, tendo-se tornado um modelo de arte para uma jovem geração de estudiosos. Os pintores cubistas recusaram-se a fazer "imagens da realidade", considerando que isso seria apenas uma ingénua mimésis. Proclamaram o domínio do material em si mesmo - isto é, a cor e as formas geométricas - sobre as imagens. Os futuristas russos chegaram a conclusões paralelas na poesia"; (25) mais

(23) Ver cap. 1.4., pp. 82/3

(24) Opoiaz é a designação atribuída à "Sociedade de Estudos da Linguagem Poética" formada em 1916-17 em Moscovo, grupo esse que foi um produto do movimento futurista em literatura. A este grupo estiveram associados nomes como Chklóvski, Iakubinski, B.Eikhenbaum, O.Brik e o próprio Jakobson.

(25) Pomorska, K., Formalismo e Futurismo, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1972, pág. 51.

à frente, acrescenta ainda Pomorska que: "No famoso manifesto *Slovo Kaktakouóie* (A palavra enquanto tal), de 1913, Krutchônikh e Khlièbnikov desenvolveram outro ponto importante da estética cubista: a teoria da relatividade a respeito da palavra, que é completamente análoga ao conceito de objecto na pintura cubista". (26)

Vemos como Pomorska responsabiliza tanto a teoria da relatividade em geral, quanto a estética cubista em particular, pela formação de dois outros "ismos": o formalismo e o futurismo.

De facto, formalismo e futurismo não só se assemelham entre si como também em relação à sua fonte de origem - o cubismo -, podendo-se definir deste modo os três "ismos" pela imposição do "material em si mesmo" que transferido do plano pictórico para o literário, torna legítimo quer ao crítico (formalista) quer ao poeta (futurista) olharem o texto como local de utilização duma técnica cujo material é: "A palavra enquanto tal". As palavras, tal como os objectos em pintura, ganham uma autonomia e liberdade com o futurismo: foi o seu líder - Marinetti - que num dos seus Manifestos Futuristas proclamou para a literatura: "Palavras em liberdade" e uma "imaginação sem fios". (27)

É o próprio pai do Formalismo Russo - Jakobson - que reconhece o quanto o futurismo (logo também o movimento de teoria e crítica literária formalista) é devedor dos princípios pictóricos cubistas: "Le futurisme n'introduit presque aucun procédé pictural nouveau; il utilise largement les méthodes cubistes. Ce n'est pas une nouvelle école picturale mais plutôt une nouvelle esthétique. C'est l'approche même du tableau, de la peinture, de l'art qui change. Le futurisme produit des tableaux - mots d'ordre, des démonstrations picturales". (28)

Assim, tal como o cubismo pictural na sua fase sintética,

(26) *ibid*; pág. 105.

(27) Marinetti, F.T., "Manifesto Técnico da Literatura Futurista", Milão, 11 Maio 1912, in Teles, Gilberto, *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*, Brasil, Vozes, Petropolis, 1986, 9ªed., pág. 98/99.

(28) Jakobson, Roman, "Le Futurisme" (1919) in *Questions de Poétique*, Paris, Seuil, 1973, pág. 26.

também o futurismo literário traz para a literatura novos materiais de composição poética: neologismos; onomatopéias; ruídos; cheiros; cartazes publicitários; sinais matemáticos e musicais; figuras geométricas, etc., como disso nos dão testemunho os seus manifestos: "É necessário, além disso, devolver o peso (faculdade de voo) e o cheiro (faculdade de espargimento) aos objectos, coisa que não se cuidou de fazer, até agora, em literatura. Esforçar-se para dar por exemplo a paisagem dos odores que percebe o ção. Escutar os motores e reproduzir os seus discursos".(29)

Esta estreita relação entre cubismo e futurismo desencadeou mesmo a existência dum movimento "cubo-futurista" - designação atribuída em Moscovo ao próprio futurismo russo e que teve como principal representante o poeta Maïakovski. Segundo Gilberto Teles, este cubo-futurismo "(...) juntamente com o italiano, constituem as mais importantes manifestações literárias do futurismo internacional", (30) acrescentando de seguida que: "Assim, o verdadeiro futurismo russo foi o do grupo cubo-futurista, que contou com escritores como Klebuikov, Maïakovski, Burliúk e Kruchënik (pelo menos os que assinaram o único manifesto que lançaram, em 1913)".(31)

Esta designação de "cubo-futurismo" vem por si só, reforçar a constatação da dificuldade em separar os "ismos" do momento, mas esta consciencialização é afinal imprescindível à própria definição de Modernismo: a procura do todo através das partes, da unidade através da pluralidade, da especificidade através do conjunto, do absoluto pela relatividade. Deste modo também cada "ismo" é contextualizável por um outro, logo, é uma parte de um todo.

Antes de entrarmos numa análise do cubismo em Portugal, poderíamos então, a título conclusivo, lembrar que: o cubismo

(29) Marinetti, F.-T., "Manifesto Técnico da Literatura Futurista" in Teles, Gilberto, Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro, Brasil, Vozes, Petropolis, 1986, 9ª ed., pág. 98.

(30) *ibid*; pág. 123/4.

(31) *ibid*; pág. 124.

foi uma das passagens - paragens - mais importantes desta "Viagem" pelos "ismos" artísticos e literários do arranque para uma Modernidade. É com o cubismo que, objecto, referente e sensação, postulam a sua autonomia e são susceptíveis duma decomposição. Eles são, assim, não apenas situáveis no espaço, mas também dimensionáveis no tempo. O tempo é a outra dimensão possível do espaço pela qual a Arte doravante se poderá expandir. Assim, cada objecto, cada sensação, possuem um tempo próprio e relativo, tal como um ser vivo. A arte adquire o seu grande troféu com as novas técnicas pictóricas cubistas e com as novas descobertas realizadas pela ciência - a sua quarta dimensão: "Telle qu'elle s'offre à l'esprit, du point de vue plastique, la quatrième dimension serait engendrée par les trois mesures connues: elle figure l'immensité de l'espace s'éternisant dans toutes les directions à un moment déterminé. Elle est l'espace même, la dimension de l'infini; c'est elle qui doue de plasticité les objets. Elle leur donne les proportions qu'ils méritent dans l'oeuvre, tandis que dans l'art grec, par exemple, un rythme en quelque sorte mécanique détruit sans cesse les proportions.

L'art grec avait de la beauté une conception purement humaine. Il prenait l'homme comme mesure de la perfection. L'art des peintres nouveaux prend l'univers infini comme idéal et c'est à cet idéal que l'on doit une nouvelle mesure de la perception qui permet à l'artiste - peintre de donner à l'objet des proportions conformes au degré de plasticité où il souhaite l'amener." (32)

O cubismo foi, deste modo, a grande possibilidade concedida à arte de cortar o "cordão umbilical" que a alimentava a uma referência empírica, de contornos bem delimitados, para a lançar num espaço e num tempo pluridimensional: "Este contorno linear, o fio que liga a nova visão ao passado é cortado pelos cubistas, que cortam a visão do objecto querendo segurá-lo por todos os lados, procurando mesmo a quarta dimensão impossível de apreender." (33)

(32) Apollinaire, G., Les Peintres Cubistes, Paris, Eugène Figuière et cie éditeurs, 1913, pág. 16.

(33) Delaunay, Sonia, "Acerca de "La Robe Simultanée" de 1913" in Robert et Sonia Delaunay, F.C. Gulbenkian, 1982, s/ pág.

O cubismo foi o próprio princípio da arbitrariedade da arte, pelo que formas, cores, palavras adquiriram a sua liberdade: "Escrevi em 1925: "Considero que a sonoridade e o movimento visual das cores é um domínio virgem do ponto de vista plástico."

Escrevi isso porque estudámos a cor na sua vida própria que ela adquiriu quando a libertámos do objecto";(34) ouçamos ainda um outro pintor cubista - Fernand Léger - : "Com Robert Delaunay trabalhámos para libertar a cor. Antes de nós, o verde era uma árvore, o azul era o céu, etc. Depois de nós, a cor tornou-se independente; hoje um quadrado pode ser azul, vermelho ou verde." (35)

(34) *ibid*; s/ pág.

(35) Léger, Fernand, "Arts de France", 1946, Nº 8, in Robert et Sonia Delaunay, F. C. Gulbenkian, 1982, s/ pág.

" No entanto, confesso-lhe, meu caro Pessoa, que, sem estar doido, eu acredito no cubismo, mas não nos quadros cubistas até hoje executados."

(Sá-Carneiro, M., Cartas a Fernando Pessoa, Lisboa, Ática, 1ª Vol., 1978, pág.81)

1.3.1. O CUBISMO EM SÁ-CARNEIRO E PESSOA

O cubismo entre nós, foi também ele, fruto dum convívio entre poetas e pintores, residentes no momento em Paris, e que deste modo puderam contactar e travar amizade com os grandes mestres cubistas que aí se encontravam. Foi assim que, chegados a Paris no início do século, Amadeu de Souza-Cardoso, Santa Rita, Almada Negreiros, Mário de Sá-Carneiro, Eduardo Vianna e José Pacheco, tiveram acesso à génese da arte cubista e por ela se deixaram entusiasmar.

Amadeu de Souza-Cardoso: "Chegou a Paris em Novembro de 1906, começava Picasso a pintar o quadro que muito mais tarde aceitaria o título de "Les Demoiselles d'Avignon" e que seria considerado a primeira obra cubista. Ao mesmo tempo que ele, chegou a Paris Juan Gris, e poucos meses atrás Modigliani ali chegara também."(1) Amadeu usufruiu, assim, da oportunidade de acompanhar a génese desta nova arte, de a praticar em simultâneo e de ter expostos os seus quadros ao lado de muitos dos artistas que, tal como ele, melhor representaram essa arte cubista. Nomeadamente, expôs no "Salon d'Automne", em "Armony Show", nos Estados Unidos, com Geroges Braque e Albert Gleizes e em Berlim no salão "Der Sturm" com Robert Delaunay.

(1) França, José Augusto, Amadeu de Souza-Cardoso, Lisboa, Inquérito, 1972, 2ª ed., pág. 11.

Embora a arte de Amadeu não possa ser entendida apenas enquanto cubista, pelo facto de ela ter sido vítima, logo também produto, de múltiplas influências anteriores e posteriores ao cubismo (o que levou o próprio Amadeu a afirmar em 1916: "Sou impressionista, cubista, futurista, abstraccionista? De tudo um pouco.")(2), o cubismo foi-lhe, no entanto, a grande experiência estética pela qual a sua arte passou. Por isso a sua obra é um valioso testemunho, é uma das grandes "marcas" deixadas na nossa pintura, da presença do cubismo entre nós. É-lhe, conseqüentemente reconhecida a sua importância como catalizadora do "arranque" em Portugal para uma Modernidade. O próprio Almada Negreiros o afirma: "Amadeu de Souza-Cardoso é a Primeira Descoberta de Portugal na Europa do séc. XX".(3)

Mas não só Amadeu teve o privilégio de, em Paris, acompanhar os momentos de glória do cubismo: vimos já que também Almada, Vianna, Santa Rita, Pacheco e Sá-Carneiro, podiam igualmente partilhar dessa oportunidade e experimentá-la nas diferentes formas de Arte de que cada um deles era representante. No "pintor-poeta" Almada, no arquitecto Pacheco e no pintor Vianna, sabe-se a importância que desempenharam os Delaunay com as suas experiências cubistas e simultaneístas. Santa Rita e Sá-Carneiro mais fascinados pelo cubismo em geral e por Picasso, o seu grande mestre, em particular, puderam também eles, o primeiro através da pintura, o segundo da literatura, demonstrar a enorme influência que essa "nova forma de pintar" exerceu sobre eles.

Sabemos o quanto este grupo de artistas residentes no momento em Paris - a "Polis", capital do mundo, - foi o principal veículo de transmissão do cubismo, e por isso também da Modernidade, da Europa para Portugal; ou seja, foram sobretudo eles que possibilitaram o processo de comunicação (ou foram mesmo o próprio "canal"), da passagem das novas concepções de Arte que despontavam por todo o mundo e que se encontravam paradigmaticamente representadas em Paris. Assim, se não antes, pelo

(2) Souza-Cardoso, Amadeu, (cit. por França, José Augusto, op.cit., pág. 45.).

(3) Negreiros, Almada, Textos de Intervenção, in Obras Completas, Lisboa, Editorial Estampa, VI vol., 1972, pág. 22.

menos quando do eclodir da guerra, e ao regressaram consequentemente à Pátria em 1914, eles foram os grandes "mensageiros" ou mesmo "profetas" que desempenharam a função de dar a conhecer e indicar o caminho das novas tendências da Arte. Senão antes, porque apesar do seu regresso à Pátria ter sido fundamental para esta tarefa de "modernização", ela havia já começado em parte, muito antes, "via epistolar". Sabemos da importância que teve a correspondência trocada entre os artistas portugueses residentes em Paris e os que se encontravam entre nós: disso são um exemplo paradigmático as cartas trocadas entre Sá-Carneiro e F. Pessoa.

Sá-Carneiro, o "mensageiro parisiense", quase quotidianamente, dava a conhecer ao seu amigo uma experiência pessoal e alheia dos novos "ismos" que tomavam "corpo" à sua volta e para os quais ele pedia a opinião (que sabemos o quanto ela lhe era preciosa) do seu "Mestre" F. Pessoa. Através destas cartas (que datam de 20 Outubro de 1912 a 18 de Abril de 1916), temos acesso à "iniciação", quer do Homem quer do Artista, e ainda, às novas tendências da arte que se articulavam em múltiplos "ismos" e que brotavam quase simultaneamente de todo o mundo; ou seja, lendo estas cartas, tanto o seu destinatário imediato - F. Pessoa - quanto nós hoje, múltiplos outros receptores, partilhamos do momento de génese da sua própria personalidade literária e das personalidades estéticas fictícias das personagens da sua Obra, para as quais o poeta pede incansavelmente conselho ao seu amigo.

Apesar de não possuímos as respostas de Pessoa a essas cartas, através das de Sá-Carneiro, quase que por vezes podemos adivinhar - especular - aquilo que Pessoa lhe teria respondido nalgumas dessas tão valiosas cartas perdidas. Isto é possível pelo facto de Sá-Carneiro aludir frequentemente a referências, comentários e opiniões que F. Pessoa lhe teria feito na carta anterior, fundamentais também para o entendimento da posição de Pessoa face à arte em geral ou a alguns artistas em particular desse momento. É o caso da carta datada de 25 de Março

de 1913, que através dela nos podemos aperceber da não adesão e simpatia, por parte também de Pessoa, pela Obra-Arte de Amadeu de Souza-Cardoso.(4)

Todavia, um dos grandes méritos desta correspondência é exactamente o de, por seu intermédio, podermos acompanhar o percurso paralelo de Sá-Carneiro e do próprio Pessoa, pelos vários "ismos", nomeadamente pelo cubismo: esse percurso inicia-se com uma certa desconfiança por essa nova forma de pintar e sobretudo por alguns dos artistas portugueses que por ela tinham já enveredado, à qual se segue um crescente interesse e tentativas de a pôr em prática, terminando, contudo, num profundo descrédito em relação a esses "ismos" (agora já não só ao cubismo mas também ao futurismo).

Mas analisemos primeiro o percurso de Sá-Carneiro.

Nas suas primeiras cartas damo-nos conta da sua desconfiança quer por Santa Rita quer por Souza-Cardoso. Na carta já citada(5) ele refere-se a Souza-Cardoso como um tipo "blagueur, snob, vaidoso, intolerável", adjectivos que ele utiliza igualmente para qualificar o Santa Rita. No entanto, a pouco e pouco, vamo-nos apercebendo que Sá-Carneiro começa a acreditar nos princípios desta arte. Isto porque, ele dissociou o cubismo em si, dalgumas das suas representações artísticas que, por um motivo ou outro, o não convenciam. Deste modo, a 10 de Março de 1913, o poeta confessa a sua total aderência ao cubismo: "No entanto, confesso-lhe, meu caro Pessoa, que, sem estar doido, eu acredito no cubismo. Quero dizer: acredito no cubismo, mas não nos quadros cubistas até hoje executados. Mas não me podem deixar de ser simpáticos aqueles que, num esforço, tentam em vez de reproduzir vaquinhas a pastar e caras de madamas mais

(4) "- É muito verdadeiro e lúcido o que você diz acerca do cubismo. Plenamente de acordo. Desse Amadeu Cardoso tenho ouvido falar muito elogiosamente ao Santa-Rita e vi uns quadros dele, sem importância e disparatados, no Salão de Outono. Tratava-se dum turbanulta de bonecos - era um inferno, um purgatório ou qualquer coisa assim. Sei que é um tipo blagueur, snob, vaidoso, intolerável, etc., etc. Parece que não se pode ser cubista sem se ser impertinente e blagueur..." in Sá-Carneiro, M., Cartas a Fernando Pessoa, vol.I, Lisboa, Ática, 1978, pág. 91.

(5) Ver nota 4.

ou menos nuas - antes interpretar um sonho, um som, um estado de alma, uma deslocação do ar, etc.. Simplesmente levados a exageros de escola, lutando com as dificuldades duma ânsia que, se fosse satisfeita, seria genial, as suas obras derrotam, espantam, fazem rir os levianos. Entretanto, meu caro, tão estranhos e incompreensíveis são muitos dos sonetos admiráveis de Mallarmé. E nós **compreendemo-los**. Porquê? Porque o artista foi genial e realizou a sua intenção. Os cubistas talvez ainda não a realizassem. Eis tudo. Depois, eu não posso crer que os artistas desta escola sejam pura e simplesmente **blagueurs**, falidos que deitam mão desse meio para esconderem o seu cretinismo. O mais célebre, o mais incompreensível destes pintores é o espanhol Picasso, de quem tenho visto imensos trabalhos e que é o fundador da escola. Pois bem, nos seus trabalhos antecubistas, esse homem realizou maravilhas - admiráveis desenhos e águas-fortes que nos causam por vezes - com os **meios mais simples** - os calafrios geniais de Edgar Pöe. Eu não posso crer que este grande artista hoje se transformasse num simples blagueur que borra curvas picarescas e por baixo escreve: O Violinista. Não; isto não pode ser assim. (...) Resumindo: eu creio nas intenções dos cubistas; simplesmente os considero artistas que não realizaram aquilo que pretendem."(6)

Se notamos, ao lermos estas cartas, uma crescente apetência pelo cubismo por Sá-Carneiro, a sua opinião por alguns dos seus artistas representantes - Santa Rita, por exemplo -, não é tão linear assim. A sua indecisão quanto ao pintor cubista, fá-lo oscilar entre o sentir-se irritado pelas suas impertinências e extravagâncias querendo por isso afastar-se dele, ou tolerá-lo por aquilo que ele lhe proporciona de contactos - conhecimentos - com os pintores e "literatos" cubistas do momento. Sabemos que Santa Rita desempenhou um papel fundamental de, quase que se poderia dizer, "iniciador", no dar a conhecer a Sá-Carneiro quer a pintura cubista (nomeadamente Picasso), quer o próprio cubismo literário (com Max Jacob); é o que se

(6) Sá-Carneiro, M., Cartas a Fernando Pessoa, vol. I, Lisboa, Ática, 1978, pp. 81/2.

pode ler na carta datada de 10 de Dezembro de 1912: "A minha convivência com o Santa Rita prossegue quotidianamente, interessante, sem dúvida, mas por vezes muito fatigante(...).

Eu creio, aliás, muito pouco nos seus largos conhecimentos literários... não creio mesmo nada, meu amigo... Por isso talvez ele não discute... Dos artistas de hoje, a par do Parreira, apenas tem culto por um literato cubista, Max Jacob, que ninguém conhece, e publicou dois livros em tiragens de cem exemplares. A primeira pessoa que não leu esses livros é ele... aliás cada volume custa sessenta e cinco francos. Mas é genial!... porque é cubista...

Picturalmente a sua grande admiração vai para o chefe da escola Picasso. Pasmem: tendo eu tido na mão uma carta de Picasso, fui encontrar na letra do pintor espanhol profundas semelhanças com os arabescos Santa-Ritinos... (a)(...)"(7) Esta nota (a) remete para uma anotação de rodapé em que Sá-Carneiro acrescenta: "O Santa Rita decerto largas horas estuda a caligrafia do seu mestre para até nisso se lhe assemelhar."(8)

Podemos deste modo constatar por estas cartas que, se em 1912 Sá-Carneiro parecia não ter ainda um grande conhecimento da arte cubista, um ano depois (1913 é a data da carta já parcialmente transcrita na qual ele confessa acreditar no cubismo), encontramos-lo já bem documentado quanto a este "ismo". Se pensarmos que a sua obra em prosa foi escrita entre 1913 e 1914 - A Confissão de Lúcio de 1913 e as novelas de Céu em Fogo de 1913 e 1914 - e que em ambas encontramos já personagens - artistas - que representam quer o cubismo quer o futurismo, podemos facilmente concluir que, se de facto esses dois "ismos" ecoaram na sua obra, esse eco fez-se ouvir a partir de 1913.

Se não podemos considerar nenhuma das suas produções poéticas de "genuinamente" cubistas, encontramos todavia algumas personagens na sua prosa, e alguns poemas seus através dos quais

(7) op. cit., pp. 39/40.

(8) ibid; pág. 40.

quer o novelista quer o poeta defenderam esse cubismo. Assim, criando personagens que no palco da sua ficção punham em cena alguns dos princípios fundamentais do cubismo, pôde Sá-Carneiro confessar, também ficticiamente, a sua adesão a este "ismo". É o caso de Manuel Lopes - o pintor cubista de "Ressurreição", e de Gervásio Vila Nova o escultor de A Confissão de Lúcio.

Embora Manuel Lopes nos seja definido por Inácio Gouveia (o novelista) como "um pintor cretino - como artista, e até simplesmente como homem"(9), ele merecia, no entanto, respeito por parte de Inácio Gouveia, pelas tendências da sua arte - a arte "genial" cubista: "Filho dum grande lavrador alentejano quase analfabeto, o Lopes - nisso muito lúcido - gastava em Paris às mãos cheias. O seu atelier era soberto - enorme, luxuoso, ultra-confortável e moderno. Depois, havia pouco, ele dera mais uma prova de que se podia ser um espírito inferior, mas não de maneira alguma um espírito medíocre: recentemente com efeito, enveredara para o cubismo. Não saberia talvez sequer orientar-se nessa escola emaranhada e genial. No entanto, lembrar-se de a defender e de a seguir entusiasmar-se pelas obras de Picasso, Léger, Gris, Henri Matisse, Derain, pelas esculturas convulsionadas de Archipenko traduzia pelo menos um sinal de intensidade, de curiosidade e audácia."(10)

Este "pintorzinho" (é deste modo que Inácio Gouveia se refere recorrentemente a Manuel Lopes) tinha valor para o novelista, não só pelas últimas tendências da sua arte que acabámos de ouvir, mas também pelas reuniões que proporcionava no seu "atelier", convívios esses muito úteis a Inácio Gouveia quer pelos artistas que reunia quer pela própria troca de opiniões estéticas entre si, o que lhe permitia, para além duma actualização permanente, encontrar também "assunto" para as suas novelas: "Abominando as **reuniões**, Inácio frequentava todavia o atelier do amigo porque também lá não deixava de lhe ser propício o ambiente.(...)

(9) Sá-Carneiro, M., "Ressurreição" in Céu em Fogo, Lisboa, Ática, 1980, 3ª ed., pág. 298.

(10) *ibid*; pág. 299.

Mas o atelier do alentejano atraía-o especialmente porque duma parte, a gente que lá encontrava (artistas estrangeiros, mais ou menos ratés; actrizes, estudantes) focava-lhes bem, no seu bigarrado duvidoso, um vértice de Paris e, por outro, as horas que nesse meio ele próprio figurava, valiam-lhe como banhos de banalidade, os quais, assim como as revistas do Olympia, das Folies, do Moulin, faziam repousar o seu espírito de Génio".(11)

Também em A Confissão de Lúcio encontramos a personagem Gervásio Vila Nova, um escultor que compunha: "esculturas sem pés nem cabeça, pois ele só esculpia torsos contorcidos, enclavinados, monstruosos, onde, porém, de quando em quando, por alguns detalhes, se adivinhava um cinzel admirável." (12), e que era o grande defensor duma "pseudo-escola literária da última hora -, o selvagismo, cuja novidade residia em os seus livros serem impressos sobre diversos papéis e com tintas de várias cores, numa estrambótica disposição tipográfica." (13). Este "ismo" - o selvagismo - pela forma como nos é descrito, vemos que assenta exactamente nos mesmos princípios do cubismo e do futurismo. (14)

Mas o "selvagismo" de que fala Gervásio Vila Nova, para além duma "variante" do próprio cubismo e futurismo, encontra também uma similitude perfeita com uma das designações que os expressionistas alemães tomaram - "os selvagens". Também para estes "selvagens": "Escárnio e incompreensão serão rosas nos seus caminhos" (15). No entanto, uma outra característica distingue o "selvagismo" de Gervásio Vila Nova destes "selvagens" da Alemanha: é que se para o escultor a ideia, - "esse escarro" - deve ser abolida, para o movimento expressionista alemão, as "ideias novas" são fundamentais: "As armas temidas dos "selvagens" são as suas idéias novas; elas matam melhor que aço e quebram o que era considerado inquebrável." (16)

(11) *ibid*; pp. 299/300.

(12) Sá-Carneiro, M., A Confissão de Lúcio, Lisboa, Ática, 1982, pág. 47.

(13) *ibid*; pág. 25.

(14) "Também - e eis o que mais entusiasmava o meu amigo - os poetas e prosadores **selvagens**, abolindo a ideia, "esse escarro", traduziam as suas emoções unicamente em jogo silábico, por onomatopéias rasgadas, bizarras: criando mesmo novas palavras que coisa alguma significavam e cuja beleza, segundo eles, residia justamente em não significarem coisa alguma... De resto, até aí, parece que apenas se publicara um livro dessa escola. Certo poeta russo de nome arrevesado, livro que Gervásio seguramente não lera, mas que todavia se não cansava de exaltar, gritando-o assombroso, genial...", *ibid*; pp. 25/6.

(15) Marc, Franz, "Os "Selvagens" da Alemanha" in Teles, Gilberto, *op.cit.*, pág. 110.

(16) *ibid*, pág. 109.

Começamo-nos já a aperceber que, tanto Manuel Lopes (pintor de "Ressurreição") quanto Gervásio Vila Nova (escultor de A Confissão de Lúcio) nos são descritos pelos seus narradores (respectivamente Inácio Gouveia e Lúcio) como artistas de interesse sobretudo pela concepção de arte que defendem. De facto, Inácio Gouveia começa logo por nos caracterizar Manuel Lopes, como um "pintor cretino", recorrendo mesmo frequentemente ao sufixo "pintorzinho" para o designar, o qual artista apenas tinha de genial o "ismo" pelo qual enveredara recentemente - o cubismo.

Por sua vez, se Gervásio Vila Nova nos é descrito, no início, como um Homem cheio de interesse, de excelente figura, e artista genial, sendo mesmo: "Uma criatura superior - ah! sem dúvida. Uma destas criaturas que se enclavinham na memória e nos perturbam, nos obcecamos" (17), defendendo uma curiosa concepção de arte - o selvagismo -, pouco a pouco este interesse de Lúcio pelo escultor vai decrescendo, acabando mesmo por se extinguir por completo. Esta mudança de atitude por parte de Lúcio, deve-se especialmente a uma divergência de opiniões quanto à relação artista/obra, o que leva Lúcio a desacreditar-se mesmo desse "selvagismo" e a considerar a obra do escultor como: "esculturas sem pés nem cabeça, pois ele só esculpia torsos contorcidos, enclavinados, monstruosos, onde, porém, de quando em quando, por alguns detalhes, se adivinhava um cinzel admirável." (18)

É sobretudo através dos diálogos iniciais entre Lúcio e Gervásio Vila Nova sobre esta relação Obra/artista, que tem já sido frequentemente identificado (19) o escultor com Santa Rita Pintor, pelo facto de ambos serem apologistas da sobrevalorização - culto - do aspecto físico do artista, da sua "pose", em detrimento da sua obra. Se confrontarmos, de facto, este

(17) Sá-Carneiro, M., op.cit., pág. 23.

(18) *ibid*; pág. 46.

(19) Ver, por exemplo, o estudo de Alfredo Margarido, "A complexa relação de Sá-Carneiro com o cubismo" in Colóquio Artes, F. C. Gulbenkian, Nº 82, Set. 1989.

diálogo do escultor, com a carta datada de 10 de Maio de 1913 que Sá-Carneiro escreveu a Pessoa e onde lhe descreve Santa Rita, deparamo-nos com essa enorme similitude:

"É que, segundo o Santa Rita confessa, para ele vale muito mais o Artista do que as suas obras, isto é: o aspecto exterior do artista, os seus cabelos, os seus fatos, a sua conversa, as suas blagues, o seu eu, em suma, como coisa primordial - a sua obra, como coisa secundária. Isto é espantoso, mas é assim. De forma que a minha obra cubista não era digna de mim... É claro que lhe agradei a frase, pois ela (para mim, que só dou importância à obra) era um simples elogio..."(20)

Ouçamos agora o diálogo entre Lúcio e Gervásio Vila Nova:

"Pois Gervásio partia do princípio que o artista não se revelava pelas suas obras, mas sim, unicamente, pela sua personalidade. Queria dizer: ao escultor, no fundo, pouco importava a obra de um artista. Exigia-lhe porém que fosse interessante, genial, no seu aspecto físico, na sua maneira de ser - no seu modo exterior, numa palavra:

- Porque isto, meu amigo, de se chamar artista, de se chamar homem de génio, a um patusco obeso como o Balzac, corcovado, aborrecido, e que é vulgar na sua conversa, nas suas opiniões - não está certo; não é justo nem admissível.

- Ora... - protestava eu, citando verdadeiros grandes artistas, bem inferiores no seu aspecto físico."(21)

(20) Sá-Carneiro, M., Cartas a Fernando Pessoa, Lisboa, Ática, 1982, I vol., pág. 127.

(21) Sá-Carneiro, M., A Confissão de Lúcio, Lisboa, Ática, 1982, pág. 31.

De facto, esta identificação Gervásio/Santa Rita, é-nos logo começada a ser sugerida pelo própria forma como o escultor nos é descrito fisicamente e pela sua forma de trajar. É, contudo, por um outro motivo que esta identificação: realidade/ficção; Vida/Obra adquire uma grande importância: é que através dela conseguimos ver ilustrada a opinião que ouvimos já Sá-Carneiro partilhar com Pessoa sobre o cubismo: a crença pelos princípios estéticos desse "ismo" e a desconfiança pela maior parte dos artistas que por ele enveredavam, pelo facto de ainda não terem realizado na sua arte, nem aquilo que eles próprios pretendiam, nem tudo aquilo que essa estética lhes exigia.

Talvez por isso mesmo nos surja aqui a designação de "selvagismo". Se pensarmos que A Confissão de Lúcio é anterior (1913) à novela "Ressurreição" (1914), poderíamos talvez concluir que o cubismo aparece na primeira como um conceito, designação, de remaniscências ainda "fauves"(22) e não muito definido, - um selvagismo" - que denota um certo caos nessa concepção de arte. Em "Ressurreição", um ano depois, encontramos já um cubismo (e inclusivé um futurismo em "Asas") plenamente assumidos pela voz quer de Manuel Lopes quer do poeta Petrus Ivanowitch.

Mas não só na obra em prosa de Sá-Carneiro nós encontramos a presença do cubismo, porque também na sua poesia este "ismo" se faz presentificar. "Poemas sem suporte", (melhor dizendo, dois desses poemas "Manucure" e "Apoteose"), datados de Maio de 1915, dedicados a Santa Rita Pintor e publicados em Orpheu II, são um exemplo de cubismo posto em verso. No entanto, estes poemas são também, para além duma prática cubista, um exemplo de outros "ismos" - futurismo e interseccionismo: é o próprio poeta que o afirma ao longo de alguns versos: "- Ó beleza futurista das mercadorias!"(...), "Meus olhos ungidos de Novo, / Sim! - meus olhos futuristas, meus olhos cubistas, meus olhos

(22) É Alfredo Margarido que se interroga sobre a possibilidade de se estabelecer um paralelo entre este "selvagismo" e o fauvismo: "Haverá nesta invenção do "selvagismo" uma reminescência dos "fauves", que assim forneciam um sistema destinado a classificar uma forma estética que se levantava contra as regras correntes da prosódia?", Margarido, A., "A complexa relação de Mário de Sá-Carneiro com o cubismo" in Colóquio Artes, F.C. Gulbenkian, nº 82, Set. 1989, pág. 38

interseccionistas"; "Toda a nova sensibilidade tipográfica";
"- Ó emotividade zebrante do reclamo, / ó estética futurista
- up-to-date das marcas comerciais, / Das firmas e das tabo-
letas!..."(23), acrescenta ainda o poeta, assumindo a voz do pró-
prio futurista Marinetti: "Palavras em liberdade, sons sem fio"(24).

É ainda no poema "Cinco Horas" datado também de 1915(25)
que encontramos também presentes muitos dos princípios duma
estética cubista, nomeadamente nas três primeiras quadras em
que o poeta nos descreve - exalta - a vivência do café:

" Minha mesa no café,
Quero-lhe tanto... A garrida
Toda de pedra brunida
Que linda e fresca é!

Um sifão verde no meio
E, ao seu lado, a fosforeira
Diante do meu copo cheio
Duma bebida ligeira.

(Eu bani sempre os licores
Que acho pouco ornamentais:
Os xaropes teem cores
Mais vivas e mais brutais(...)" (26)

Estas três primeiras quadras do poema são, segundo Alfredo
Margarido, "(...) a mais bela estrutura cubista da poesia portu-
guesa desse período."(27) Isto porque, segundo o mesmo autor,
embora Sá-Carneiro não seja "(...) o primeiro poeta português
a exaltar a atmosfera dos cafés", ele utiliza um "mobiliário
estético" que "está muito perto das soluções cubistas que, mais
tarde, os surrealistas deviam desenvolver de maneira muito

(23) Sá-Carneiro, M., "Poemas sem suporte" in Orpheu I, Lisboa, Ática, 1979, 2ª reedição, pp. 25 a 37.

(24) *ibid*; pág. 36.

(25) Este poema estava previsto para fazer parte da composição do 3º número da revista Orpheu, mas como sabemos, nunca chegou a realizar-se.

(26) Sá-Carneiro, M., Poesias, Lisboa, Ática, 1978, pág. 133.

(27) *op. cit.*, pág. 39.

activa".(28) Deste modo, Sá-Carneiro transferiu para este poema, um "cenário" que não pode negar de todo a fonte donde provém: "Tal é a originalidade de Sá-Carneiro, que instala no centro da composição o sifão tão presente na pintura cubista, sobretudo de Braque - que ele tão soberbamente ignora - e de Picasso, acompanhado pela fosforeira."(29)

Apesar desta vivência do café não ser original ou exclusiva a este poema de Sá-Carneiro, visto que para o poeta: "O café era o lugar de eleição da escrita, e ao mesmo tempo um sítio onde se estava no meio da multidão, sozinho e alheado"(30), tal como para toda a sua geração, ("ora a geração modernista é notoriamente marcada pela vivência do café")(31), ele é-nos descrito neste poema numa forma que como vimos já, remete para uma estética cubista: não só pelos elementos - sifão e fosforeira - como pelo próprio colorido de que eles são portadores: "um sifão verde", e xaropes que "teem cores/ Mais vivas e mais brutais" que os licores, da qual experiência de cor, resulta uma mesa de café "garrida". No entanto, a forma eleita para a manifestação desse cubismo, não deixa de ser a tradicional quadra... Não será isto paradoxal?

Vimos assim que, em 1915, detectamos ainda presenças pontuais do cubismo na obra de Sá-Carneiro. No entanto, e apesar de como sabemos 1915 ser o ano por excelência da revista Orpheu, logo, numa "abertura" à Europa, a 7 de Agosto desse ano, ouvimo-lo dizer a F. Pessoa:

"Cubismo: julguei em verdade que tivesse desaparecido com a guerra: tanto mais que certos jornais diziam que os cubos do caldo (bouillon kub) e da pintura eram boches. Mas no sagod - negociante de quadros que acolheu os futuristas e os cubistas

(28) *ibid*; pág. 40

(29) *ibid*

(30) Rocha, Clara, Revistas literárias do séc. XX em Portugal, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1985, pág. 297.

(31) *ibid*

e não vende doutra mercadoria - não só estão expostos muitos quadros cubistas como - oh! pasmo! - um da guerra; última actualidade: sim: um "tank entre shnappnels". A rua do "marchand" é de pouca passagem, mas sempre gente parada defronte, rindo: como em face da nossa montra do Orfeu...(...)"(32)

Cómo explicar aquilo que à partida parece uma contradição tão súbita? Um Sá-Carneiro que em Agosto demonstra o seu descrédito total pelo cubismo a Pessoa, e que um mês depois - Setembro - nos escreve o poema "Cinco Horas", exemplar duma estrutura cubista?

Ou será que o poeta, de facto, nunca enveredou por esse "ismo", deixando-nos apenas quer presenças ficcionais cubistas postas em voz alheia, - Manuel Lopes e Gervásio Vila Nova -, quer por outras manifestações meramente pontuais que tentou "exercitar" nos seus versos?

E não será este descrédito pelo cubismo também um fruto - reflexo - da impossibilidade de continuar o projecto Orpheu? Ou será também uma solidariedade para com o seu amigo Pessoa que também já se desacreditara por completo (isto é, se de facto, alguma vez por instantes nele acreditou pela voz de Álvaro de Campos...) destes "ismos" e que trabalhava agora exaustivamente num outro "ismo" - o sensacionismo - que lhes viria, assim, solucionar a ambos esse problema? De facto, também Pessoa, partilha da opinião de que, quer o cubismo quer o futurismo, foram "ismos" que só fizeram sentido contextualizados pela "euforia" e "desconstrução" próprios a um período de guerra. É o que podemos ler num seu texto fixado em anexo, que tem como objectivo analisar os "efeitos da guerra sobre a literatura": "A literatura dos novos românticos (futuristas e cubistas) desa-

(32) Sá-Carneiro, M., Cartas a Fernando Pessoa, Lisboa, Ática, 1982, vol. I, pp. 51/2.

parecerá por completo, dada a necessidade de reconstruir as cidades e as pontes." (33)

Nota-se através das últimas cartas trocadas entre Sá-Carneiro e Pessoa, que o "ismo" que começa a tomar corpo e a "florescer" em força é, de facto, o sensacionismo, e não outros "ismos" pelos quais tínhamos assistido a um grande entusiasmo por parte dos dois amigos no início desta correspondência. É no início do ano de 1916 que encontramos o grande entusiasmo de Pessoa na criação do sensacionismo o qual iria ter grande aceitação por parte de Sá-Carneiro, que logo cria personagens que lhe dêem corpo.

Mas é ainda cedo para falarmos em sensacionismo. A nossa "viagem" vai ainda a meio caminho por esta "dança dos ismos". (34) Vejamos para já, o quanto o percurso empreendido por F. Pessoa pelo cubismo foi ou não paralelo ao de Sá-Carneiro.

Por volta de 1912 Pessoa parece ter sido ainda menos receptivo ao cubismo do que o próprio Sá-Carneiro. Talvez por se encontrar em Lisboa e não ter tido a oportunidade de contactar e conviver com a génese desse "ismo" como os outros artistas portugueses que no momento residiam em Paris, Pessoa embora tendo conhecimento dessa "nova forma de pintar", não manifestava um grande interesse por esse "ismo". Entretido numa exercitação paulista, só viria a enveredar parcialmente pelo cubismo, quando pela voz de Campos, acreditou por momentos no futurismo. Incentivado pelo entusiasmo de Sá-Carneiro, também Pessoa não quiz deixar de se fazer representar por esses "ismos", - não criados por si e daí talvez a razão do seu menor entusiasmo - mas que não deixava de os considerar importantes na sua defesa constante por um "Nacionalismo Cosmopolita". (35)

No entanto, se em Sá-Carneiro nos é já difícil separar

(33) Anexos, texto 88-5, pág.288.

(34) Ver cap. 1.0., nota 2, pág.11

(35) Anexos, texto 87A-20, pág. 276

cubismo de futurismo, em Pessoa essa divisão é quase impossível. Deste modo, os exemplos de produções poéticas que temos da presença dum cubismo são os mesmos daqueles que ilustram a sua prática futurista.

Vimos já que o futurismo se construiu com base nos princípios cubistas. Álvaro de Campos é um exemplo na nossa literatura dessa contaminação, porque apenas pudemos afirmar que ele pôs em prática o cubismo naquilo que o seu futurismo transportava consigo dessa estética cubista. "Ode Triunfal" (de 1914) e "Ode Marítima" (sem data, mas publicada pela primeira vez em 1915 na revista Orpheu I e dedicada a Santa Rita Pintor), assim como o "Ultimatum" (publicado em 1917 em Portugal Futurista) são os três grandes exemplos deste entusiasmo pelo futurismo de Álvaro de Campos. Mas pela multiplicidade de outros "ismos" presentes nestas odes, não serão já elas próprias a impossibilidade de delimitar fronteiras entre esses diversos "ismos" de que elas são compostas? E essa impossibilidade não é exactamente um dos princípios do próprio sensacionismo? Logo, mesmo em dois dos exemplos que temos de Álvaro de Campos crente num cubismo e num futurismo, não serão também eles já uma prática meramente sensacionista?

Sim, de facto assim parece. Apesar de "Ode Triunfal" ter sido considerada pelo seu amigo Sá-Carneiro como a "obra prima do Futurismo", ele próprio logo acrescenta: "apesar talvez de não pura".(36) Deste modo, Campos foi cubista e futurista naquilo que o sensacionismo também o foi uma síntese desses dois "ismos".

Aliás, num texto provavelmente datado entre 1915/16, fixado em Anexo(37), e escrito por Pessoa em nome dos "Directores do

(36) "Não tenho dúvida em assegurá-lo, meu amigo, você acaba de escrever a obra-prima do Futurismo. Porque, apesar talvez de não pura, escolaramente futurista - o conjunto da Ode é absolutamente futurista" in Sá-Carneiro, M., Cartas a Fernando Pessoa, Lisboa, Ática, vol. I, 1978, pp. 151/2.

(37) Anexos, texto 87A-19, pp.301/2.

Orpheu", ele diz-nos mesmo que futuristas foram só Santa Rita Pintor e José de Almada Negreiros, sendo sensacionista apenas Álvaro de Campos:

"(1) O termo "futurista", que designa uma escola literária e artística possivelmente legítima, mas, em todo o caso, com normas estreitas e perfeitamente definidas, não é aplicável ao conjunto dos artistas de Orpheu, nem, até, a qualquer d'eles individualmente, ressalvado o caso do pintor Guilherme de Santa Rita, e "lamentáveis episódios" de José de Almada Negreiros.

(2) Os termos "sensacionista" e "interseccionista", que, com maior razão, se aplicaram aos artistas de Orpheu, também não teem cabimento. Sensacionista é só Álvaro de Campos; interseccionista foi só Fernando Pessoa, e em uma só colaboração - a "Chuva Oblíqua" em Orpheu II."

Poderíamos então desde já responder que dum modo geral, Pessoa não aderiu ao cubismo. Os vestígios que encontramos deste "ismo" na sua obra são muito pontuais e escassos: apenas fizeram eco em Álvaro de Campos, e mesmo assim, numa parte muito restrita do Álvaro de Campos que por momentos acreditou no futurismo e escreveu o seu "Ultimatum" à moda de um Portugal Futurista. Porque como constatamos também por este texto transcrito, Álvaro de Campos, foi um sensacionista acima de todo e qualquer outro "ismo"; ou foi pelo menos aquele que melhor exemplificou o terceiro elemento do sensacionismo conforme podemos ler no texto 88-37:

"Os elementos do sensacionismo:

1. O que começou com Walt Whitman
2. O que começou com os symbolistas
3. O que começa no cubismo e no futurismo." (38)

(38) Anexos, texto 88-37, pág.309,

São inúmeros os textos que encontramos em que Pessoa demonstra a sua desavença quer pelo cubismo quer pelo futurismo, chegando mesmo por vezes a "parodiar" esses "ismos":

"Todos nós temos momentos futuristas, como quando, por exemplo, tropeçamos numa pedra"(39); "A interpretação futurista é uma visão de myopes da sensibilidade . Olham para o lado da verdade, mas não lhe distinguem a figura".(40)

Foi já referido um outro texto em que Pessoa, tal como Sá-Carneiro (na carta de 7 de Agosto de 1915),(41) contextualiza quer o cubismo quer o futurismo com o período de guerra que se viveu: sendo estes dois "ismos" produto imediato da guerra, após esta terminada, eles deixam de ter sentido, tão descontextualizados eles resultam quanto o próprio romantismo o seria no momento, daí que, nesse mesmo texto eles sejam designados como "a literatura dos novos românticos"(42).

Mas o texto que leva às últimas consequências a sua agressividade e ironia por estes "ismos", é o texto (75-68) em que os futuristas devem ser combatidos porque são: "uma salsicharia de ânsias", as "ruínas da Modernidade" e mesmo uma "Europa estropiada", da mesma forma que os cubistas devem ser deitados "esca-da abaixo" porque são uns "cosinheiros de geometria" e "caixotes abertos no caes"(43).

Se de facto constatamos que Pessoa não enveredou por nenhum desses "ismos" - cubismo e futurismo - chegando mesmo a ser duma grande violência para com qualquer um deles, isso não significa que ele não se tenha preocupado ou em teorizá-los

(39) Anexos, texto 75A-28, pág. 340.

(40) Anexos, texto 88-8', pág.320.

(41) ver pág.71.

(42) Anexos, texto 88-5, pág.288.

(43) Anexos, texto 75-68, pág. 341.

enquanto crítico, ou em tentar exercitá-los enquanto poeta ou escritor de ultimatots. Mas tratavam-se sobretudo de "exercícios de estilo" (44) através dos quais, quer o poeta quer a personagem gesticulante dos "ultimatots" também quis cultivar o estilo dum Marinetti ou do próprio Almada.

Não podemos também esquecer que o cubismo foi em Pessoa, uma experiência fecunda, naquilo que os seus princípios lhe permitiram uma aprendizagem da utilização dos seus processos, que após "intellectualizados" lhe possibilitariam decompôr a sensação, tal como os cubistas o objecto, e oferecer à própria sensação, as novas dimensões propostas pela estética cubista: "Quanto às influências por nós recebidas do movimento moderno que compreende o cubismo e o futurismo, devem-se mais às sugestões que deles recebemos do que à substância das suas obras propriamente ditas. Intellectualizámos os seus processos. A decomposição do modelo que realizam (fomos influenciados, não pela sua literatura - se é que tem algo que com literatura se pareça - mas pelos seus quadros), situámo-la nós na que julgamos ser a esfera própria dessa decomposição - não as coisas, mas as nossas sensações das coisas." (45)

Estamos já a adivinhar o quanto esta "decomposição" e "intellectualização" dos processos cubistas foram fundamentais na própria constituição do sensacionismo. Assim, também Pessoa pôde dividir este "ismo" nas duas fases do cubismo: a analítica e a sintética. Num texto assinado por "sensacionismo analytico" e de título o "sensacionismo", fixado em anexo, podemos ler:

(44) É Teresa Rita Lopes que fala em "exercitação" a propósito da presença de "ismos" tais como o paulismo e o interseccionismo em Pessoa e Sá-Carneiro. Ver cap. 1.2., pág. 39.

(45) "Carta a um editor inglês" in Pessoa, F., Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação, Lisboa, Ática, s/d., pp. 136/7.

"A atitude sensacionista resolve-se em três elementos:

(1) Sensacionismo analytico - ou intelectual: Intersec-
cionismo - "Chuva Oblíqua", etc.

(2) Sensacionismo syntético - (...)" (46)

Embora se trate dum texto muito esquemático e incompleto, ele não deixa de ser importante por aquilo que denota dum conhecimento teórico, por parte de Pessoa, do cubismo, e da tentativa de aproveitamento dos seus princípios - sugestões - para o campo ("ismo") que lhe interessava particularmente teorizar e praticar: o sensacionismo.

Assim, se o cubismo o define Pessoa como sendo: "A intersecção do objecto consigo próprio (isto é, a intersecção dos vários aspectos do mesmo objecto uns com os outros" (47), do mesmo modo que o futurismo foi a "intersecção do objecto com as ideias objectivas que suggere" (48), logo o verdadeiro interseccionismo - o sensacionismo - será uma forma homóloga e sintética destes dois "ismos" porque é já a "intersecção do objecto com a nossa sensação d'ele". (49)

Será então, talvez, o momento oportuno, e a título de conclusão, de nos interrogarmos sobre como entender, dum modo geral, a presença do cubismo na nossa literatura da primeira década do século. Apesar do "corpus" de exemplos aqui analisado ser incompleto, (apenas uma parte (Sá-Carneiro e Pessoa) do todo que foi o cubismo literário em Portugal), talvez se possa concluir

(46) Anexos, texto 88-13, pág. 310.

(47) Anexos, texto 88-17, pág. 305.

(48) ibid, pág. 306.

(49) ibid.

a partir desta "amostragem" - que não deixa de ser bastante significativa - que o cubismo se fez sentir entre nós, apesar da forma efémera, complexa e "camuflada" pela importância e presença simultânea de outros "ismos", como - por exemplo o futurismo - que encontravam maior aceitação num plano meramente literário. Outros "ismos" também eles "importados" dessa Europa e que "exalavam" por isso um ar de civilização ao qual a Geração de artistas de então não resistiu a respirar. No entanto, a "dança dos ismos" a que por cá também assistíamos, não era menos atractiva: desde um paúlismo, a um interseccionismo, vertigismo entre outros, até chegar ao sensacionismo, não deixavam de emanar um outro "ar" nacionalista e patriótico que não tinha menor aceitação por parte deste grupo, que como sabemos se definiu exactamente por esta dualidade: nacionalismo / internacionalismo ou tradição / inovação ou qualquer outro binómio que quizessemos, num eixo paradigmático, construir a partir daqui. Chamar-lhe-ia Pessoa, um "Nacionalismo Cosmopolita".(50)

Talvez, deste modo, possamos entender as posições tomadas por Sá-Carneiro e F. Pessoa: não enveredando pelo cubismo dum modo geral, e reagindo mesmo posteriormente dum forma violenta, não significa isso que apesar das diferenças encontradas entre os dois, eles não tenham ambos ao longo da sua "Viagem" pelos "ismos", feito do cubismo uma das suas paragens obrigatórias. Essa "paisagem" serviu a Sá-Carneiro de inspiração à criação de personagens e "ismos" fictícios na sua obra que puderam por ele presentificar o cubismo.

Em Pessoa, porque "mais puramente intelectual"(51), serviu-lhe de suporte teórico e de sugestão na criação dum outro "ismo" - o sensacionismo - para o qual ele transpôs um dos grandes princípios cubistas: a busca dum quarta dimensão.

(50) Anexos, texto 87A-20, pág. 276.

(51) Campos, Álvaro, "Prefácio para uma Antologia de Poetas Sensacionistas" in Pessoa, F., Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação, Lisboa, Ática, s/d, pág. 148.

" No aeroplano, sentado sobre o cilindro da gasolina, queimado o ventre da cabeça do aviador, senti a inanidade ridícula da velha sintaxe herdada de Homero. Desejo furioso de libertar as palavras, tirando-as para fora da prisão do período latino! Este tem naturalmente, como cada imbecil, uma cabeça previdente, um ventre, duas pernas e dois pés chatos, mas não possuirá nunca duas asas. Apenas o necessário para caminhar, para correr um momento e fechar-se quase repentinamente bufando!...

Eis o que me disse a hélice em movimento, enquanto eu corria a duzentos metros sobre as possantes chaminés de Milão. E a hélice acrescentou:".

(Marinetti; F. T., "Manifesto Técnico da Literatura Futurista" in Teles, Gilberto, Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro, Vozes, Brasil, Petrópolis, 1986, 9ª ed., pág. 95)

1.4. FUTURISMO

O início do século, do ponto de vista literário, ficou marcado pela procura de uma especificidade estética que se viria contrapor ao conceito positivista de literatura dominante durante a segunda metade do séc. XIX. O positivismo, aplicado ao campo literário, resultou num estímulo a uma concepção do texto como fonte de riqueza enquanto "documento" valioso na explicação de inúmeras características do seu sujeito emissor. Assim, ao texto literário em si, não lhe era reconhecido valor algum a não ser naquilo em que ele possibilitava uma aproximação à própria gênese da obra - ao seu autor -, logo a uma explicação psicologista e biografista do texto. Uma das consequências imediatas desta "abordagem de texto" foi a de uma noção de literatura excessivamente genérica e ampla, a qual por esse motivo, englobava em si muitos textos que não eram distintivamente textos literários: "Na época positivista, as dificuldades e os melindres do estabelecimento do conceito de literatura foram simplista e radicalmente suprimidos, ao aceitar-se como literatura, seguindo talvez a sugestão oferecida pela etimologia do vocábulo, todas as obras, manuscritas ou impressas, que representassem a civilização de qualquer época e de qualquer povo, independentemente de possuírem, ou não, elementos de ordem estética.(...)"(1)

(1) Silva, Victor Manuel de Aguiar e, Teoria da Literatura, Coimbra, Almedina, 1982, 4ª ed., pág. 14.

Este positivismo foi deste modo o responsável pelo desencadeamento duma crise ortológica - de identidade - por parte de toda a produção literária do início do século, assim como por toda uma teoria e crítica literárias.

A partir da consciencialização de que era urgente separar o "trigo do joio", ou seja, o literário do não-literário, também do ponto de vista teórico-crítico o novo século ficou marcado pelas tentativas de definição do próprio campo da literatura, de modo a encontrar a especificidade do texto; ou seja, a reencontrar o "ser da literatura", postulando a definição do seu objecto literário que o positivismo havia relegado para um segundo plano.(2)

A resposta não se fez tardar: tomou corpo num movimento genérico teórico-crítico conhecido sob a designação de "Nova Crítica", a qual se ramificou universalmente tendo tomado designações distintas consoante os diversos países onde se fazia sentir. Destas múltiplas respostas ou designações que tomou a "Nova Crítica", cabe aqui chamar a atenção para aquela que, pelo seu particular interesse como "adjuvante" numa melhor compreensão do futurismo, merece uma referência destacada: referimo-nos, evidentemente, ao Formalismo Russo.

(2) "Torna-se necessário distinguir o que numa obra é acumulação de saber e o que numa obra é distintivo estético. Ou, se quisermos, o que nela é literatura como as outras (no sentido em que se pode falar numa "literatura médica") e o que nela é verdadeiramente poesia. É assim que se vai fazendo sentir a necessidade de encontrar um olhar especificamente estético sobre a literatura que nela assinala o que faz que ela seja, além de escrita, escrita literária, além de texto, texto literário, além de palavras, poesia." Coelho, Eduardo Prado, "A Literatura : quem sabe é que é alto para dentro" in Os Universos da Crítica, Lisboa, Edições 70, 1987, pág. 78.

Apesar de o Formalismo Russo ter surgido em 1914 no seio do "Circulo Linguístico de Moscovo" e do grupo da "Opojaz" (Sociedade de Estudos da Linguagem Poética) datar de dois anos depois (1916-17), e sabendo nós que o primeiro Manifesto Futurista de Marinetti foi publicado pela primeira vez, muito antes, (ou seja, a 20 de Fevereiro de 1909 no "Figaro" em Paris), esta discrepância de datas e de distâncias, não significa que se possa, de alguma forma, explicar uma prática futurista sem recorrer a uma teoria formalista e vice-versa(3). Isto porque, formalismo e futurismo são, de facto, um complemento teórico-prático pelo seu objectivo comum: a reacção contra uma concepção positivista de literatura que os levou a partilhar dum mesmo percurso na busca de um olhar o texto como a totalidade de processos estilísticos e técnicos, isto é, por uma sobrevalorização dos elementos textuais, logo, da Forma do Texto(4).

Embora se date de 20 de Fevereiro de 1909 o aparecimento do futurismo com o italiano Marinetti, é, contudo, só uns anos depois, que ele adquire a sua grande expansão e se faz representar mundialmente; ou seja, os grandes momentos de glória do futurismo coincidem exactamente com o aparecimento do Formalismo Russo. Como iremos posteriormente ter oportunidade de verificar, Portugal foi um dos países em que uma influência de leste - para além da Europeia - surge já diluída na nossa prática futurista, isto porque é sobretudo entre 1915 (projecto Orpheu) e 1917 (Portugal Futurista) que o Futurismo faz eco entre o nosso meio literário, apesar de algumas dessas manifestações poderem já ser detectadas a partir de 1912. Mas antes de analisarmos o exemplo português, vejamos quais foram as principais coordenadas sob as quais Formalismo e Futurismo teceram o seu caminho paralelo.

(3) "Tanto o Circulo Linguístico de Moscovo como a Opojaz estavam em íntima ligação com os movimentos artísticos da vanguarda, em especial com o futurismo, sendo frequente a participação de Maiakowski nas reuniões do Círculo Linguístico de Moscovo e sendo bem conhecidas as íntimas relações de Roman Jakobson com os círculos cubistas e futuristas da capital russa"., in Silva, Victor Manuel de Aguiar e, Teoria da Literatura, Almedina, Coimbra, 1967, 1ª edição, pág. 460.

(4) "Formalismo é questão de forma; (...) o projecto formalista consiste em teorizar o modo como os poetas trabalham no sentido de intensificar a percepção das formas que produzem. O objecto da poética formalista é o conjunto desses processos de intensificação". Coelho, Eduardo Prado, "Forma e Estrutura - letra e litoral" in op.cit., pág.361.

O Formalismo reivindicou uma reabilitação dos sons do texto: "Não, os sons não eram apenas o revestimento das imagens, o corpo fônico das imagens. Pelo contrário, os sons existem no poema por si mesmos, emancipadamente - eles têm uma função verbal autónoma."(5); isto é, o formalismo, tal como o futurismo, privilegiou o aspecto articulatório da linguagem poética entendendo o verso como o local por excelência, em que o som pode ser autónomo porque ele não estabelece obrigatoriamente uma relação com aquilo que ele nomeia ou mesmo sonoriza.

Deste modo, o significante tanto para formalistas como para futuristas adquire um privilégio tal que permitiu mesmo falar-se duma "poesia trans-racional"(6) que tem valor e significado por e em si própria. A "literariedade" (conceito Jakobsoniano que pretendia exactamente definir a especificidade do objecto de estudo da ciência literária)(7), é procurada por parte de todo o formalismo e futurismo literário na "massa de significantes" do texto, considerada a "matéria prima" a trabalhar quer pelo poeta quer pelo crítico, valorizando deste modo uma função articulatória do texto.

Se percorrermos toda uma produção literária futurista, quer ela seja em verso ou em prosa, adquira ou não a forma de Manifesto ou Ultimato, o que encontramos é, na sua globalidade, uma Arte, que por pretender ser uma ciência exacta, procura no significante o maior rigor e objectivação possíveis. Daí que, para além das palavras, outros elementos concorrerão também para um melhor aproveitamento do corpo fônico do texto: Sabemos que Marinetti ao longo dos seus Manifestos propôs recorrentemente a existência de onomatopeias "mesmo as mais cacofónicas, que

(5) *ibid*; pág. 359.

(6) "Tal como os poetas futuristas, os formalistas admitiam a existência de uma **poesia trans-racional**, isto é, de uma poesia realizada com significantes despojados de conteúdo significativo". in silva, Victor Manuel de Aguiar e, Teoria da Literatura, Coimbra, Almedina, 1967, pág. 463.

(7) "Ainsi, l'objet de la science de la littérature n'est pas la littérature mais la littéarité, c'est-à-dire ce qui fait d'une oeuvre donnée une oeuvre littéraire". Jakobson, R., "Fragments de "La nouvelle poésie russe" in Huit questions de poétique, Paris, Édition du Seuil, 1977, pág. 16.

reproduzem os inúmeros ruídos da matéria em movimento"(8), de sinais musicais e matemáticos que, abolindo ou substituindo a pontuação tradicional, podem assim conferir um outro som ao texto: "Abolir também a pontuação. Estando supressos os adjetivos, os advérbios e as conjunções, a pontuação está naturalmente anulada na continuidade vária de um estilo vivo, que se cria por si, sem as paradas absurdas das vírgulas e dos pontos. Para acentuar certos movimentos e indicar as suas direcções, se empregarão os sinais da matemática : + - X : = <> e os sinais musicais."(9)

Podemos, deste modo constatar que, enquanto o formalismo, sobretudo no princípio da sua actividade, se preocupava: "(...) particularmente pelos problemas fono-estilísticos do verso, ocupando-se com o estudo do ritmo, da relação do ritmo com a sintaxe, com a análise dos esquemas métricos, da euforia, etc." (10), também o futurismo o acompanhava neste propósito pela importância que concedia: "(...) aos elementos puramente fónicos do Verso."(11) Acrescentaremos ainda com Eduardo Prado Coelho que o futurismo é, por isso, o grande herdeiro do formalismo na procura duma "forma renovada de sentir"(12) o texto.

Todavia, vimos no capítulo anterior que o futurismo é também fruto dum outro domínio artístico que não apenas o da teoria e crítica literárias: o do cubismo. Ouvimos já Pomorska afirmar que: "o futurismo russo transpôs para a poesia os princípios do cubismo."(13) Acrescentaremos, não só o futurismo russo como também todo o futurismo em geral, chegou a conclusões paralelas em literatura àquelas que o cubismo, especialmente nas artes plásticas (porque como vimos foi aí o seu grande campo

(8) Marinetti, F.-T., "Suplemento ao Manifesto técnico da literatura futurista" (Milão, 11 de Agosto de 1912) in Teles, Gilberto, Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro, Brasil, Vozes, Petropolis, 1986, 9ª ed., pág. 103.

(9) Marinetti, F.-T., "Manifesto Técnico da Literatura Futurista" in Teles, Gilberto, op.cit., pág. 96.

(10) Silva, Victor Manuel de Aguiar e, "O Formalismo Russo" in Teoria da Literatura, Coimbra, Alameda, 1967, 1ª ed., pág. 467.

(11) ibid

(12) Coelho, Eduardo Prado, op.cit., pág. 360.

(13) Ver cap. 1.3, nota 25, pág.52.

de acção), mas também em literatura, havia já enunciado. Talvez porque também o futurismo foi um "ismo" artístico-literário, ele estabelecesse, por isso, uma enorme interdisciplinaridade entre literatura e outras artes, reforçando igualmente a relação: artes verbais e visuais ao se fazer representar em simultâneo por ambas. Sabemos que pintores como Giacomo Bala, Russolo, Severini, Boccioni e Carrà aderiram com entusiasmo ao futurismo e desenvolveram-no, quer teoricamente através de Manifestos (por exemplo: "Manifesto dei Pittori Futuristi") (14) e de conferências realizadas, quer na prática da sua pintura. Por isso constatamos que a maior parte dos Manifestos futuristas não se restringe apenas a uma manifestação particular de Arte - só literatura ou só pintura, por exemplo -, mas abrange quase sempre todo um contexto plástico-literário. No entanto, é preciso não esquecer que, ao contrário do cubismo, é a partir do Manifesto de Marinetti que se sucedem todos os outros múltiplos manifestos técnicos das diversas formas de arte: pintura, escultura, arquitectura, música, cinema e dança. Isto é, o primeiro "grito" foi dado, desta vez, pela Literatura.

Se os cubistas decompueram o objecto até à sua forma e cor mais simples e pura, também os futuristas em pintura prosseguiram este trabalho de fragmentação da estrutura do referente, do mesmo modo que em literatura "desmancharam" as palavras até encontrarem a própria "palavra pura". Não estando a palavra sujeita a um referente-objecto ("Palavras em liberdade", "imaginação sem fios") (15), logo ela se poderá expressar pelo próprio material-técnica - de que é feita: cor, associações de sons, volume, peso e mesmo cheiro (16); poder-se-ão ainda as palavras dimensionar para além do espaço - em tempo, tal como o poeta Burliuk exaltou em dois versos dum poema: "O espaço

(14) "Manifesto dei Pittori Futuristi" (11 Febbraio 1910) in L'Arte Moderna, Direttore Franco Russoli, vol.V, Dinamismo e Simultaneità nella poetica Futurista, Fratelli Fabri Editori, Milano, 1967, pág. 35.

(15) Marinetti, F. T, "Manifesto Técnico da Literatura Futurista" in Teles, Gilberto, op.cit., Pp 98/99.

(16) "É necessário, além disso, devolver o peso (faculdade de vôo) e o cheiro (faculdade de espargimento) dos objectos, coisa que não se cuidou de fazer, até agora, em literatura" *ibid*, pág. 98.

- das vogais,/ o tempo - das vogais!" (17).

Esta correlação cubismo/futurismo, leva Pomorska a concluir que: "os traços distintivos do conceito futurista de poesia foram obviamente transplantados da "arte sem objecto" dos cubistas. Os futuristas aspiravam por categorias linguísticas que expressassem, na poesia, exactamente os mesmos elementos que tinham sido expressos na pintura cubista pelas categorias da forma geométrica, espaço e cor." (18)

Existe igualmente um outro ponto de intersecção entre cubismo e futurismo: pela "desconstrução" do referente (quer este seja real ou fictício), estes dois "ismos" instauram uma desordem, um "caos" (19) que incita o leitor/espectador a uma participação activa na sua função de "reorganizador" duma possível unidade e cosmogonia da obra em questão, apelando para o seu próprio inconsciente e criatividade.

Ora este é afinal o próprio princípio da analogia que, como vimos (20), desempenhou uma importância fundamental nestes múltiplos "ismos" da Modernidade. Diz-nos Marinetti que: "Assim como a velocidade aérea multiplicou o nosso conhecimento do mundo, a percepção por analogia torna-se sempre mais natural para o homem (21);" acrescentando ainda no mesmo Manifesto que: "Quanto mais as imagens contenham ligações vastas, tanto mais tempo elas conservarão a sua força de estupefação. É preciso - dizem - economizar a maravilha do leitor. Oh! cuidemo-nos, melhor da fatal corrosão do tempo, que destrói não só os valores expressivos de uma obra de arte, mas também a sua força de estupefação." (22)

(17) citado por Pomorska, in op.cit., pág. 103.

(18) *ibid*; pág. 103.

(19) "Assim como cada espécie de ordem é fatalmente um produto da inteligência prudente e circumspecta, é preciso orquestrar as imagens, dispondo-as segundo um máximo de desordem", Marinetti, F.-T., "Manifesto Técnico da Literatura Futurista" in Teles, Gilberto, op.cit., pág. 97.

(20) Ver cap. 1.2., pág. 29/30.

(21) Marinetti, F.-T., op.cit., pág. 95.

(22) *ibid*; pág. 90.

Deste modo, tal como o cubismo, também o futurismo (assim como o simultaneísmo), prolongam o espaço da sua arte no tempo que ela adquire por um trabalho de "reconstrução" por parte dum leitor/espectador, isto é, pela própria cadeia de analogias que este último pode, também, construir.(23)

A analogia é então, não só um dos alicerces fundamentais sobre os quais se construíram a maior parte dos "ismos" artísticos e literários do início do século, como é também o grande elo de ligação entre leitor/espectador desses múltiplos "ismos" e artes distintas: ambos partilham da "surpresa" de se verem confrontados com uma "não-lógica" (quer se trate dum texto, duma tela, duma escultura ou de qualquer outro tipo de arte) que lhes exige serem, para além de meros consumidores, também um produto dessa arte em questão.

É com o futurismo, nomeadamente com o pintor Severini, que se opera uma divisão dentro do próprio conceito de analogia que vai ser fundamental neste percurso pelos "ismos", não só para os distinguir entre si, como também para podermos posteriormente compreender o próprio sensacionismo.

Falámos já, a propósito do interseccionismo(24), em "analogia real" e "analogia aparente". Cabe, no entanto, explicar agora em que consiste esta distinção segundo o seu próprio teorizador - Gino Severini - que, após citar a definição de analogia de Marinetti, acrescenta o seguinte, no seu Manifesto de 1913:

" Esistono due specie di analogie: le analogie reali e le analogie apparenti. Per esempio. Analogie

(23). " O escritor deforma a realidade para melhor atrair a atenção do leitor, consistindo o seu processo básico de representação do real num processo de **singularização** dos objectos. Os tropos, por exemplo, operam a transferência de um objecto para uma esfera de percepção nova, e esta mudança seduz e fixa a atenção do leitor" in Silva, Victor Manuel de Aguiar e, op.cit., pág. 465.

(24) Ver cap. 1.2., pág. 29/30.

reali: il mare con la sua danza sul posto, movimenti di zig zag e contrasti scintillanti di argento e smeraldo evocano alla mia sensibilità plastica la visione lontanissima di una danzatrice coperta di lustrini suntuosi, nel suo ambiente di luce, rumori e suoni. Perciò mare = danzatrice. Analogie apparenti: l'espressione plastica dello stesso mare, che per analogia reale evoca in me una danzatrice, mi dà al primo sguardo, per analogia apparente, la visione di un grande mazzo di fiori. Queste analogie apparenti, superficiali, concorrono ad intensificare il valore espressivo dell'opera plastica. Si giunge così a questa realtà: mare = danzatrice + mazzo di fiori." (25)

Segundo Severini a diferença entre "analogia real" e "analogia aparente", que ele exemplifica com o próprio percurso das legendas de três quadros seus (respectivamente: "Ballerina = mare; "Ballerina + mare" e "Ballerina + mare = mazzo di fiori"), é a seguinte: enquanto que no primeiro tipo de analogia se estabelece uma inicial correspondência entre, quase que poderíamos dizer com Pessoa - uma "paisagem" e um "estado de alma" (26) - cujo exemplo é o mar que pelo seu movimento ondulatório e pela sua cor suscita no sujeito a imagem da "dança do mar", isto é, duma "dançarina" ("mare = danzatrice"); numa segunda fase dessa analogia, uma outra imagem se vem associar ("Ballerina + mare") - a dum "ramo de flores", terminando por isso esta cadeia de analogias em: "mare = danzatrice + mazzo di fiori". (27)

Isto é, segundo Severini, aquilo que se opera na passagem duma "analogia real" a uma "analogia aparente" é uma intensifi-

(25) Calvezi, Maurizio, "I Futuristi e la Simultaneità: Boccioni, Carrà, Russolo e Severini" in L'Arte Moderna, Direttore Franco Russoli, vol.V, Dinamismo e Simultaneità nella poetica Futurista, Fratelli Fabri Editori, Milano, 1967, pp. 107/8.

(26) Ver cap. 1.1., nota 16, pág.16.

(27) in Calvezi, Maurizio, op.cit., pp.107.

cação da nossa sensibilidade plástica e do valor expressivo da própria obra.

Do mesmo modo, vemos que essa "intensificação da sensibilidade plástica" resulta dum maior grau de abstracção, ou seja, caminha-se já para uma "composição dinâmica" em que se despreza a matéria - o referente que suscitou uma primeira "analogia real" - e se dá lugar a uma "sensação dinâmica" que permite entrar já no domínio do fenómeno intelectual da sensibilidade. Nesta medida, assiste-se a um crescente apelo para o poder de sensibilidade plástica do sujeito, logo também para uma dupla capacidade de intelectualização e abstracção dos sentidos. Podemos prever que nos estamos a aproximar rapidamente do "ismo" que em Portugal sintetiza todo este percurso: o Sensacionismo. Mas é ainda demasiadamente cedo para chegarmos a essa conclusão.

Na sequência da importância que referimos dos pintores italianos na Literatura Futurista, cabe ainda acrescentar que é o próprio Carrà que fala num seu Manifesto datado de 1913, da intersecção duma plasticidade com a sensação, acabando mesmo por afirmar que um "estado de alma" é um "puro insieme plastico": "Nel suo Manifesto dell'agosto 1913, Carrà parla già di "stato d'animo" come "puro insieme plastico", come "Vortice di sensazione" che però "elimina a poco a poco le sensazioni di ricordo", per risolversi dunque in una convergenza di sensazioni attuali. L'equivalenza plasticità - sensazioni resterà alla base di tutta la pittura di Carrà." (28)

De facto, estamos já a estabelecer um paralelo entre este "estado de alma" que é um "puro insieme plastico", e o nosso interseccionismo quer pictórico de Santa Rita, quer, sobretudo, literário, tal como Pessoa o teorizou (29). O "stati d'animo

(28) Calvezi, Maurizio, op.cit., pág. 89.

(29) Ver cap. 1.2., pág. 28/29.

plastici"(30) de que falam os pintores italianos, e que se adquire por uma plasticidade da sensação, é afinal um dos grandes alicerces da Modernidade: é o suporte dos múltiplos "ismos" e Artes distintas que se atropelam na procura dessa "emozioni plastiche".(31)

Todavia, o futurismo caracterizou-se ainda, por múltiplos outros princípios que podemos dizer se encontram sintetizados no primeiro "Manifesto Futurista de Marinetti"(32), que como vimos já data de 20 de Fevereiro de 1909 e foi publicado pela primeira vez no "Figaro".

Na impossibilidade de analisarmos na íntegra esse Manifesto, assim como o próprio movimento futurista em geral, cabe, no entanto, chamar ainda a atenção para alguns dos princípios teóricos que aí encontramos fundamentais quer para a compreensão deste "ismo" na sua generalidade, quer sobretudo para entendermos o caso particular português.

Um dos princípios exaltados por Marinetti nesse Manifesto é exactamente o do bulício da cidade com o seu movimento vertiginoso, sinónimo de progresso e civilização: "Nós cantaremos as grandes multidões movimentadas pelo trabalho, pelo prazer ou pela revolta; as marés multicoloridas e polifónicas das revoluções nas capitais modernas; a vibração nocturna dos arsenais

(30) Calvezi, Maurizio, op.cit., pág. 89.

(31) *ibid*; pág. 94.

(32) " Em síntese, o essencial do futurismo está contido neste texto, Marinetti e os seus companheiros de certo modo mais não farão do que reescrevê-lo, explicitando e desenvolvendo os seus temas e teorizando sobre os princípios formais correspondentes a esta nova estética; estes últimos serão os manifestos técnicos, que se sucedem em ritmo acelerado, expondo métodos e processos que deverão seguir as diversas formas de arte, da pintura e escultura à música, da literatura à arquitectura, do teatro ao cinema ou à dança." Gersão, Teolinda, "Para o estudo do Futurismo Literário em Portugal" in Portugal Futurista, Lisboa, Contexto, 1982, pág. XXI.

e dos estaleiros sob suas violentas luas eléctricas; as estações gluttonas comedoras de serpentes que fumam as usinas suspensas nas nuvens pelos barbantes de suas fumaças; as pontes para pulos de ginastas lançadas sobre a cutelaria diabólica dos rios ensolarados; os navios aventureiros farejando o horizonte; as locomotivas de grande peito, que escoucinnham os trilhos, como enormes cavalos de aço freados por longos tubos, e o vôo deslizante dos aeroplanos, cuja hélice tem os estados da bandeira e os aplausos da multidão entusiasta"(33). Se pensarmos que Marinetti nos dá como percussores do futurismo os nomes de Walt Whitman, Verhaeren, Zola, Gustave Kahn, entre outros, logo percebemos que este movimento de vanguarda outra coisa não poderia exaltar do que a "nova beleza" cosmopolita das fábricas, portos, dos novos meios de transporte e das "multidões movimentadas pelo trabalho" que já Gustave Kahn através do seu verso livre, Verhaeren no seu conjunto de poemas "Les Villes Tentaculaires" ou Walt Whitman ao longo da maior parte dos seus versos, haviam já anteriormente cantado. (34)

A Velocidade ("4. Nós declaramos que o esplendor do mundo se enriqueceu com uma beleza nova: a beleza da velocidade(...). Um automóvel rugidor, que parece correr sobre a metralha, é

(33) Marinetti, F.-T., "Manifesto do Futurismo" (20 de Fevereiro de 1909) in Teles, Gilberto, op. cit., pág. 92.

(34) " Dès lors, le refus de l'absurde valorise l'espoir, et l'exaltation du présent se dilate dans le futur. Ainsi, de Walt Whitman ("ne demander rien de meilleur ou de plus divin que la vie réelle") à Guillaume Apollinaire ("exalter la vie sous quelque forme que ce soit"), d'Émile Verhaeren ("futur, vous m'exaltez comme autrefois mon Dieu") à Blaise Cendrars ("ce matin est le premier jour du monde"), d'Alfred Jarry ("cet homme-là est le premier de l'avenir") à Marinetti ("nous voulons à tout prix rentrer dans la vie"), d'Umberto Boccioni à Fernand Léger ("moi, je ramasse tout dans la rue"), d'Erik Satie à Honegger, une attitude engagée dans le présent du vivre et la passion du voir s'est, au sein d'une même structure de sensibilité, d'une même situation historique, superposée à l'attitude romantique qui menaçait de lézarder la culture en obstruant l'accès aux réalités nouvelles." Delevoy, Robert, Les Dimensions du XXème Siècle, Paris, Ed. Skira, 1983, pág. 94.

mais belo que a Vitória de Somotrácia.") (35) é para os futuristas a própria metáfora duma estética que pretende superar o espaço, a distância, e inclusivé dominar o próprio Tempo. É afinal o princípio do "Super-Homem" Nietzscheano, que por um poder de simultaneidade, ubiquidade e onnipresença vence as instâncias espaço-temporais: "O tempo e o espaço morreram ontem. Nós vivemos já no absoluto, já que nós criámos a eterna velocidade omnipresente." (36)

Sabemos que, para além de Nietzsche um outro filósofo "apadrinhou" também os princípios estéticos do futurismo: Henri Bergson. Este filósofo desempenhou uma importância primordial no início do século, sobretudo através das suas duas obras "Évolution Créatrice" e "Durée et simultanèité" onde contrapôs a um conhecimento eterno e imutável das coisas, um outro tipo de conhecimento em permanente evolução e metamorfose, tal como o Universo. Este conhecimento implica assim, "uma visão em movimento" (37), logo é também, tal como o espaço e o tempo, relativo. (38)

Esta energia exaltada por Marinetti e posteriormente por todos os outros futuristas, teria que desembocar na própria violência: "7. Não há mais beleza senão na luta. Nada de obra-prima sem um carácter agressivo" (39); "Nós queremos cantar o amor ao perigo, o hábito à energia e à temeridade" (40), logo à exaltação da própria guerra: "9. Nós queremos glorificar a guerra - única higiene do mundo - (...)." (41)

(35) Marinetti, F.-T., op.cit., pág. 91

(36) *ibid*; pág. 92.

(37) "Mobilité, vitesse, vibrations, fluidité, transparences, ces valeurs nouvelles ne peuvent être captées que par un instrument perceptif qui aura fait l'apprentissage de la vision en mouvement. "Tout s'écoule et le temps fuit", disait Bergson.", Delevoy, Robert, op.cit., pág. 95.

(38) Ver cap. 2.2., pág. 227/8.

(39) Marinetti, F.-T., op.cit., pág. 92.

(40) *ibid*; pág. 91

(41) *ibid*; pág. 92.

Aplicados à literatura, estes princípios que acabámos de ouvir, teriam ainda que tomar corpo - voz - numa "linguagem" também ela tão "buliçosa" quanto a nova era o exigia. Deste modo, "2. Os elementos essenciais da nossa poesia serão a coragem, a audácia e a revolta."(42), elementos poéticos esses que irão ser desenvolvidos num outro Manifesto - "Manifesto Técnico da Literatura Futurista" (11 de Maio de 1912) - o qual se dedica agora exclusivamente ao domínio literário. Seria assim previsível que a literatura futurista quizesse também acompanhar esta "euforia" e "hiper-excitação" do progresso momentâneo, fazendo por isso "tábua-rasa" de todo um tradicionalismo poético. É essa "euforia" que encontramos neste manifesto do qual salientamos algumas dessas leis técnicas que Marinetti decretou para, e ecoaram numa, literatura do futuro :

" É preciso destruir a sintaxe, dispondo os substantivos ao acaso, como nascem"; "usar o verbo no infinito"; "abolir o adjectivo e o advérbio porque são incompatíveis" com a nossa visão dinâmica, uma vez que supõe uma paragem, uma meditação"; "abolir a pontuação"; "cultivar, como vimos já, a analogia porque "só por meio das analogias vastíssimas um estilo orquestral, ao mesmo tempo policromo, polifónico e polimorfo, pode abraçar a vida da matéria"; "Destruir na literatura o "eu", isto é, toda a psicologia"; "orquestrar as imagens, dispondo-as segundo um máximo de desordem"; "Escutar os motores e reproduzir os seus discursos"; "cultivar o "feio" em literatura; o "verso livre" e a "palavra em liberdade"; enfim: "renunciar a ser compreendidos".

(43)

Terminamos, assim, dizendo que com o Futurismo a literatura adquire maior plasticidade, porque se torna receptiva -

(42) *ibid*; pág. 91.

(43) Todas estas citações se referem ao texto de Marinetti: "Manifesto Técnico da Literatura Futurista" in Teles, Gilberto, *op.cit.*, pp. 95 a 99.

diríamos mesmo: é invadida - por uma visualização, acusticidade e dinamismo que havia já iniciado a arte cubista, mas que no domínio literário, é sobretudo com o futurismo que vê os seus momentos de glória. Esta "plasticidade" ganhou-a a literatura pela sua crescente "assiduidade" no convívio com as artes plásticas, no qual "pastiche" a literatura encontrou a sua especificidade, logo, superou momentaneamente a sua crise existencial.

" V.Exa, minha Senhora, não me conhece, é como eu, eu também não me conheço, e como é espantosamente amarelo não se conhecer a si-próprio, tive de lançar mão de qualquer coisa que me justificasse, e aqui está a razão porque sou futurista."

(Negreiros, Almada, Artigos no Diário de Lisboa, Obras Completas, vol.III, Lisboa, INCM, 1988, pág. 35)

1.4.1. O FUTURISMO EM PESSOA E SÁ-CARNEIRO

Diz-nos Almada Negreiros que "Portugal é o único país latino, além da própria Itália, onde houve um movimento futurista"(1). No entanto, Fernando Pessoa, num texto já citado(2), parece logo contrapor esta afirmação ao dizer que: "o termo "futurista"(...) não é aplicável ao conjunto dos artistas de ORPHEU, nem, até, a qualquer d'eles individualmente, ressalvado o caso do pintor Guilherme de Santa Rita, e "lamentáveis episódios" de José de Almada-Negreiros".(3)

Como entender, então, a presença do futurismo em Portugal? Um "ismo" de grande aceitação e popularidade que se estendeu e se fez representar por toda a "Geração de Orpheu", ou um "ismo" que apenas tomou corpo em casos pontuais (a acreditar em Pessoa apenas em Santa Rita e Almada Negreiros) e que por isso não se generalizou entre nós?

Sabemos que o processo de recepção do Futurismo em Portugal foi idêntico ao do cubismo ou ao de qualquer outro "ismo" importado do centro cultural parisiense. Pelo contacto dos

(1) Negreiros, Almada, "Um ponto no i do Futurismo" in Textos de Intervenção, Obras Completas, Lisboa, Editorial Estampa, vol.VI, 1972, pág. 136.

(2) Ver 1.3.1., nota 37, pág.73/4.

(3) Anexos, texto 87A-19, pág. 301.

nossos artistas com os pintores e poetas italianos que tendo acesso aos seus manifestos, ou assistindo às suas exposições (ou ainda expondo mesmo juntamente com eles), podiam facilmente deixar-se entusiasmar e aderir a esse "ismo". É o caso de Santa Rita Pintor que conhecendo pessoalmente Marinetti e fascinado pelos seus manifestos, logo os quer traduzir e editar aqui entre nós(4), apresentando-se assim, como: "o procurador de Marinetti em Portugal"(5), do mesmo modo que em 1917 na revista Portugal Futurista a legenda que pudemos ler por baixo da reprodução do seu retrato é exactamente: "Santa Rita Pintor o grande iniciador do Movimento Futurista em Portugal".(6)

Ainda no domínio da pintura, também Amadeu de Souza-Cardoso aderiu ao futurismo e conhecendo bem os seus princípios, pôde dele fazer um dos múltiplos "ismos" que habitaram nas suas telas.

Almada Negreiros, aquele que mais fiel se manteve a este "ismo" e que por ele pugnou sempre, mesmo depois de um total descrédito pelo futurismo se fazer já sentir entre nós, é talvez o exemplo da grande adesão, por parte quer da nossa pintura quer da literatura, a este "ismo". Sabemos que ainda em 1932 Almada se assumia como futurista.(7)

Da pintura à literatura, inúmeros são os exemplos da sua adesão a este movimento. É ele que no Teatro República na I Conferência Futurista de 14.5.1917 às 5 horas da tarde, inaugura oficialmente o futurismo em Portugal, lendo o seu "Ultimatum futurista às gerações portuguesas do séc.XX", assim como o "Mani-

(4) É o que se pode ler na carta de 13 de Julho de 1914 de Sá-Carneiro a Pessoa, numa "alínea c)" que se destina a dar as últimas notícias sobre Santa Rita: " c) - Santa-ritana - (...) Veio-me pedir para eu arranjar um editor para a tradução portuguesa dos manifestos do Marinetti (livro Le Futurisme e os últimos trabalhos). Pedido - disse - feito em nome do Marinetti. Para ser amável, escreverei a qualquer livreiro daí, que dirá que não...", Sá-Carneiro, M., Cartas a Fernando Pessoa I, Lisboa, Ática, 1978, pág. 175.

(5) Júdice, Nuno, "O Futurismo em Portugal", Prefácio a Portugal Futurista, Lisboa, Contexto, 1982, pág. XII.

(6) Portugal Futurista, Lisboa, Contexto, 1982, pág. 5.

(7) "Nós os futuristas portugueses", Negreiros, Almada, "Um ponto no i do Futurismo" in op.cit., pág. 136.

festo Futurista da Luxúria" de Valentine de Saint-Point e dois manifestos de Marinetti, "Music Hall" e "Tous le clair de lune!", todos eles reproduzidos posteriormente na revista Portugal Futurista (com excepção do último manifesto de Marinetti). Para além dos Manifestos, o futurismo fez-se também representar na sua literatura através dos múltiplos outros géneros literários da sua produção poética: da poesia ("Mima Fatáxa") à prosa poética ou à poesia em prosa ("Frizos" e "Saltimbancos"), embora este último para além do futurismo outros "ismos" habitem igualmente o texto, por exemplo: o simultaneísmo(8), às novelas e aos contos (por exemplo: "K₄ o Quadrado Azul" e "A Engomadeira"), passando pelos seus próprios textos de intervenção ("Um ponto no i do Futurismo" e "Outro ponto no i do Futurismo") e artigos escritos no Diário de Lisboa ("Um Futurista dirige-se a uma Senhora"), são alguns dos muitos outros exemplos que poderiam ser apresentados para demonstrar que o futurismo foi um "ismo" que fez sempre parte desse seu modo de ser moderno. Talvez tenha sido esta a grande diferença entre Almada e muitos dos outros seus companheiros da mesma geração: é que para Almada - "Isto de ser moderno é como ser elegante: não é uma maneira de vestir mas sim uma maneira de ser".(9) Esta diferença entre ser e estar moderno é talvez aquilo que distingue Almada nomeadamente de Pessoa e Sá-Carneiro: é que Pessoa e Sá-Carneiro "vestiram" as suas "roupagens" futuristas e cubistas apenas para por momentos **estarem elegantemente modernos**, enquanto que Almada "conjugou" todo o verbo **ser moderno** numa "roupagem" não artificial ou efémera, mas verdadeiramente ontológica:

" V.Exa, minha senhora, não me conhece, é como eu, eu também não me conheço, e como é espantosamente amarelo não se conhecer a si-próprio, tive de lançar mão de qualquer coisa que me justificasse, e aqui

(8) Ver cap. 1.5.1., pág. 127.

(9) Negreiros, Almada, "O Desenho" in Ensaio I, Obras Completas, vol.V, Lisboa, Editorial Estampa, pág.15.

está a razão porque sou futurista." (10)

é o que podemos ler num diálogo entre um futurista e uma senhora que havia declarado "estimar esse "ismo".

Vemos como para Almada, ser futurista é equivalente a ser moderno, logo a encontrar a sua própria "identidade". Por isso, foi o único que nunca se desacreditou desses "ismos", porque isso seria o mesmo que dizer que se desacreditara de si próprio, o que como ele o confessa, não corresponde à verdade: "José de Almada Negreiros, o melhor figurino do modernismo, homem que vive neste século espantado de existir, senhor de desenhos dadistas, cubistas, futuristas, etc., etc., (...)" (11)

O mesmo não aconteceu nem com Pessoa nem com Sá-Carneiro. Para ambos o futurismo tal como o cubismo (como vimos já anteriormente), foram "ismos" efémeros, de "transição" que atravessaram a sua obra (e por isso deixaram "vestígios"), mas que tinham um outro destino - um outro porto onde abarcar - :O Sensacionismo.

Todavia, não deixaram de estar presentes; e é em busca dessa presença que se pretende ir aqui ao encontro.

Vimos já que na carta de 13 de Julho de 1914 Sá-Carneiro dá conta a Pessoa do interesse de Santa Rita em traduzir para português os Manifestos de Marinetti, pedido esse ao qual Sá-Carneiro parece não dar grande importância. (12) No entanto, numa carta anterior de 20 de Junho, do mesmo ano, (13) Sá-Carneiro revela-se fascinado pela "Ode Triunfal" de Álvaro de Campos, isto porque, como anteriormente vimos, não a considera dum "futu-

(10) Negreiros, Almada, "Um Futurista dirige-se a uma senhora" in Artigos no Diário de Lisboa, Obras Completas, vol.III, Lisboa, INCM, 1988, pág. 35

(11) Negreiros, Almada, "A reunião de ontem no Chiado Terrasse o Comício dos "Novos" in op.cit., pág. 59.

(12) Ver nota (4), pág. 97.

(13) Sá-Carneiro, M., Cartas a Fernando Pessoa, vol.I, Lisboa, Ática, 1978, pp. 152/3.

risimo puro", mas porque o transcende, glorifica só por si o Futurismo em geral; este teve já algum valor porque, após escrita essa Ode, : "(...) essa escola produziu a sua maravilha" (14). Deste modo, confessa Sá-Carneiro que "Do que até hoje eu conheço futurista - a sua ode não é só a maior - é a única coisa admirável". (15)

É só praticamente numa carta datada de um ano depois - a 13 de Agosto de 1915 (16) - que Sá-Carneiro volta epistolarmen- te a falar de Futurismo com o seu amigo. Aqui confessa-lhe ter comprado uma antologia de poetas futuristas - "I Poeti Futuristi", assim como demonstra interesse quer em mandar três exemplares da revista Orpheu para o movimento futurista, quer em ter acesso à revista Poesia - revista dirigida por Marinetti e onde colaborou, por exemplo, Verhaeren.

Se pensarmos que estamos em 1915 (Agosto), após publicados os dois volumes da revista Orpheu, e em grandes projectos dum seu terceiro número, e que em Orpheu II o futurismo se fez representar com as reproduções de quadros de Santa Rita e com aquilo que os Poemas sem suporte de Sá-Carneiro ("Manucure" e "Apoteose"), e a "Ode Marítima" de Álvaro de Campos representassem também desse "ismo", talvez possamos entender que esse Verão de 1915 fosse, por excelência, o grande momento da passagem do futurismo pelos dois directores deste segundo número de Orpheu. É nesta mesma carta que Sá-Carneiro diz a Pessoa ter encontrado nessa

(14) "Não se pode ser maior, mais belo, mais intenso de esforço - mais sublime: manufacturando enfim Arte, arte luminosa e corvoente e grácil e perturbante, arrepiadora com matérias futuristas, bem de hoje - todos prosa. Não tenho dúvida em assegurá-lo, meu amigo, você acaba de escrever a obra-prima do Futurismo. Porque, apesar talvez de não pura, escolarmente futurista - o conjunto da ode é absolutamente futurista. Meu amigo, pelo menos a partir de agora o Marinetti é um grande homem... porque todos o reconhecem como o fundador do Futurismo, e essa escola produziu a sua maravilha. Depois de escrita a sua ode, meu querido Fernando Pessoa, eu creio que nada mais de novo se pode escrever para cantar a nossa época. Serão tudo mais especializações sobre cada assunto, cada objecto, cada emoção que o meu amigo tocou genialmente. Em suma: variações sobre o mesmo terra.", *ibid*; pp. 151/2.

(15) *ibid*; pp. 152/3.

(16) Sá-Carneiro, M., "Carta datada de 13 de Agosto de 1915" in Cartas a Fernando Pessoa, vol. II, Lisboa, Ática, 1978, pág. 56.

antologia futurista ("I Poeti Futuristi") umas onomatopeias "uns Fu fu... cri-cri... corcurucu... Is-holá..., etc., muito recomendáveis."(17) O interesse que lhe desperta a revista "Poesia" é sobretudo o de ter visto anunciado em "I Poeti Futuristi", que nessa revista colaborariam, para além de poetas italianos, também "franceses, belgas, espanhóis e ingleses. De resto por passeiistas e futuristas: Annunzio e Verhaeren colaboraram por exemplo."(18)

O que serão estes "passeiistas" de que fala Sá-Carneiro? Será o "passatismo" de que também fala Marinetti no seu esquema intitulado de "Sintesi Futurista della Guerra" em que o poeta italiano opõe em grandes caracteres "Futurismo" a "Passatismo" ? (19) ou tratar-se-á dum outro "ismo" próprio a Annunzio e Verhaeren?(20)

Na impossibilidade de respondermos a estas questões, uma certeza podemos, contudo, obter através desta correspondência: a do interesse que ela demonstra em Sá-Carneiro pelo conhecimento de toda uma "estética" futurista e dos seus representantes por todo o mundo. Não escondendo esse interesse de Pessoa, mas antes pelo contrário estimulando-o também no seu amigo, logo o poeta parisiense se predispõe em lhe mandar um exemplar dessa mesma revista "Poesia" através da "sua conta da livraria."(21) Mas, para além do empenho em dar a conhecer esta revista, ambiciona também Sá-Carneiro nela poder vir mesmo a colaborar juntamente com Pessoa.(22)

(17) *ibid*; pág. 57

(18) *ibid*; pág. 58.

(19) Marinetti, F.-T., "Sintesi Futurista della Guerra" in Teles, Gilberto, Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro, Brasil, Vozes, Petropolis, 1986, 9ª ed., pág. 10

(20) Pela impossibilidade de acesso a esta revista "Poesia" não nos foi de momento exequível um esclarecimento sobre este "ismo". A ele não encontramos nenhum outro tipo de referência a não ser esta passagem de Sá-Carneiro na carta já citada a Pessoa.

(21) "Pode, por exemplo, mandar vir à minha conta pela livraria um ou dois números. Isso é com você. Mas estas linhas servem de ordem para o Augusto se você quiser." Sá-Carneiro, carta citada (em nota 16,) pág. 58

(22) " Se a revista existisse - nós poderíamos muito provavelmente ser colaboradores." *ibid*.

Se é, de facto, em 1915 que nós encontramos um empenhamento por parte de Sá-Carneiro em se "actualizar" pelo futurismo, na sua obra em prosa, somos confrontados com marcas "pontuais" desse "ismo" que datam de muito antes, tal como tínhamos constatado quando procurámos vestígios cubistas. Referimo-nos já ao exemplo do escultor "selvagista" - Gervásio Vila Nova -, "selvagismo" esse que embora portador dumas remeniscências ainda "fauvistas", muito se assemelhava ao próprio cubismo, apesar de não estar ainda bem definido e assumido como tal.(23)

Esse "selvagismo" aplicado à literatura, resultava no culto duma "estrambótica disposição tipográfica"(24) através da qual "os poetas e prosadores **selvagens**, abolindo a ideia, "esse escarro", traduziam as suas emoções unicamente em jogo silábico, por onomatopéias rasgadas, bizarras: criando mesmo novas palavras que coisa alguma significavam e cuja beleza, segundo eles, residia em não significarem coisa alguma...". (25)

Facilmente verificamos que esta definição de "selvagismo" para além de ter a sua equivalência na literatura cubista, e nos "selvagens" expressionistas alemães, mais explicitamente a terá na futurista. Este culto do aspecto meramente fónico do texto - do significante - é, como vimos já, o grande princípio quer do movimento futurista, quer do próprio formalismo russo. Ou seja, é a própria definição por excelência do futurismo como vítima da sua dupla fonte de influência: o cubismo e o formalismo. A reforçar esta influência de leste, leiam-se as duas frases que se seguem na sequência da passagem do texto que acabámos de transcrever: "De resto, até aí, parece que apenas se publicara um livro dessa escola. Certo poeta russo de nome arrevesado."(26)

(23) Ver cap. 1.3.1., pág. 65.

(24) Sá-Carneiro, M., A Confissão de Lúcio, Lisboa, Ática, 1982, pp.25

(25) *ibid*; pp 25-6.

(26) *ibid*; pág. 26

Constatamos deste modo que em 1913 (data de A Confissão de Lúcio) encontramos já presenças de futurismo em Sá-Carneiro, tal como o tínhamos de igual modo concluído a propósito da presença do cubismo.

Todavia, é sobretudo em finais de 1914 que o futurismo, com a sua dupla influência europeia e de leste, nos surge representado em "Asas": é ao artista russo - Petrus Ivanowitch Zagoriansky - que caberá personificá-lo.

Nuno Júdice em A Era do Orpheu(27), dá-nos conta dum texto que descreve este poeta russo, escrito por Sá-Carneiro quando da publicação do poema "Além", o qual ele atribuiu a um escritor fictício - Petrus Ivanowitch Zagoriansky. Este texto que não irá ser introduzido posteriormente na novela "Asas" será, no entanto, parafraseado pelo seu narrador e pelo próprio Inácio Gouveia na descrição do artista russo. Quanto ao poema "Além" ele será também, juntamente com um outro ("Bailado"), incluído na novela e atribuídos ambos de igual modo a Petrus Ivanowitch. Contudo, o texto no seu conjunto não foi aproveitado; porque nos parece importante para a compreensão dos "ismos" - futurismo e formalismo - que Petrus Ivanowitch representa em "Asas", aqui o transcrevemos:

" Foi em Outubro de 1912, poucos dias depois da minha chegada a Paris - onde fora inscrever-me na Faculdade de Direito -, que eu conheci Petrus Ivanowitch Zagoriansky, natural de Moscovo, cuja perturbadora história narrarei no meu próximo volume. Extraordinário artista, poeta admirável, legítimo criador de uma arte inteiramente nova - o seu convívio íntimo dalguns meses teve uma influência poderosa sobre a minha evolução literária. Por desgraça, desse artista genial apenas nos resta o texto que

(27) Júdice, Nuno, A Era do "Orpheu", Lisboa, Teorema, s/d, pp. 52/3.

hoje publico. Zagoriansky nunca imprimira coisa alguma, e numa crise súbita de loucura destruiu(?) todas as suas obras, que formavam um único poema e que eu fui um dos raros a conhecer. A sua loucura muito estranha deixou perplexos os alienistas que o examinaram. Perdidas todas as esperanças, a sua família, que habita Paris, internou-o numa casa de saúde próximo de Meudon. As últimas notícias que recebi do desventurado dão-no como gravemente enfermo de uma tuberculose muito adiantada. Julguei pois ser ocasião de publicar o único fragmento que escapou do poema. Petrus Ivanovitch confiara-me a cópia dactilografada deste trecho, que ele próprio traduzira literalmente para francês e que eu - sob a sua direcção - adaptei ao português, esforçando-me por manter o ritmo do original e as mesmas consonâncias. De resto, mais do que no sentido, a arte do russo residia no timbre cromático ou aromal do som de cada frase e no movimento peculiar a cada "circunstância" dos seus poemas. Embora a sua grande beleza, a minha interpretação está - bem entendido - muitíssimo longe da maravilha em sugestão rítmica que era o texto russo de Zagoriansky." (28)

A arte literária "inteiramente nova" do artista russo, é-nos descrita, como tendo a sua especificidade não no sentido mas sim pelo "timbre cromático ou aromal do som de cada frase e no movimento peculiar a cada "circunstância" dos seus poemas(29), resultando, assim, o texto russo numa "maravilha em su-

(28) *ibid*; pp. 52/3. É de notar que o poema "Além" irá ser publicado num jornal de Faro "O Herald", na parte que se destinava ao "Futurismo". Sá-Carneiro mantém a autoria do texto - Petrus Ivanovitch Zagoriansky, e, embora o título seja o de "Além" e "Bailado", tal como surge na novela "Asas", apenas se reproduz o primeiro dos poemas - "Além" - neste jornal. Nuno Júdice em Poesia Futurista Portuguesa (Faro 1916-1917), Porto, Regra do Jogo, 1981, pp. 191 a 194, reproduz este poema publicado em "O Herald".

(29) *ibid*; pág. 52.

gestão rítmica"(30). Apelando para os princípios que vimos já constituírem a base do formalismo e do futurismo, podemos facilmente concluir que Petrus Ivanowitch Zagoriansky, pela sua própria nacionalidade e sobretudo pela sua nova concepção de arte, representa ficticiamente a presença desses dois "ismos" em Sá-Carneiro.

Esta arte "inteiramente nova" do poeta russo, não nos é aqui designada por nenhum "ismo" particular, ao contrário do que acontecia com o "selvagismo" do escultor em A Confissão de Lúcio. No entanto, para além de alguns exemplos já apresentados quando analisámos o cubismo(31) (e que poderiam de igual modo exemplificar agora o futurismo), muitas outras são as referências a que podemos recorrer nesta novela para ilustrar que essa nova arte é, afinal, a própria estética formalista-futurista.

Diz-nos o poeta russo que a sua arte pretende ser "fluída" e "gasosa"(32), de modo a que a "gravidade"(33) não tenha qualquer acção sobre os seus poemas, que deste modo, libertos no espaço(34), - logo, sendo uns "poemas sem suporte"(35) - possam ir "Além" - espaço e alcançar a sua Perfeição absoluta no próprio tempo. Ora, para que este estado se adquira, é necessário que essa arte seja trabalhada no sentido de se libertar de toda e qualquer referência material, sólida, e adquirir através dum dinamismo e duma plasticidade, um outro estado mais perfeito "fluído-gasoso" que consiga ultrapassar a mera "realização escrita" e alcance uma realização mais "abstracta["(36), a qual se consegue afinal, pela experiência sensorial - sensacionista

(30) *ibid*; pág. 53.

(31) Ver cap. 2.3.1., pp 68/9.

(32) "- Uma arte fluída, meu amigo, uma arte gasosa..." in Sá-Carneiro, M., Céu em Fogo, Lisboa, Ática, 1980, pág. 185.

(33) "- Uma arte sobre a qual a gravidade não tenha acção!...", *ibid*

(34) "- Meu amigo... meu amigo... No espaço!... Os meus poemas... no espaço... ah! ah!... entre os planetas!...", *ibid*; pág. 194.

(35) "- Vê... vê... Não lhe dissera? Uma Arte gasosa... poemas sem suporte... flexíveis... que se podem deslocar em todos os sentidos... Uma Arte sem articulações!...", *ibid*; pág. 189.

(36) "Pois bem: qualquer coisa de paralelo acredito muito que se dará com o grau abstracto que pretendo atingir.", *ibid*; pág. 185.

a que se sujeita a própria escrita:

" - Não lhe disse nunca, afinal, as características principais da minha Obra. Hoje, porém, julgo dever abrir-me lisonjeiramente consigo, desvendar-lhe os meus segredos... creio estar prestes a chegar, enfim - e o meu amigo encontra-se preparado, pelo seu espírito e pela minha influência, a saber... oiça: não escrevo só com ideias; escrevo com sons. As minhas obras são executadas a sons e ideias - a sugestões de ideias - (e a intervalos, também). Se lhe ler os meus versos, o meu amigo, não entendendo uma palavra, **senti-los-á** em parte. E será idêntico ao seu, o caso do surdo que os saiba ler - mas não os possa ouvir. A sensação total dos meus poemas só se obtem por uma leitura feita em voz alta - ouvida e compreendida de olhos abertos. Os meus poemas são para se interpretarem com todos os sentidos... Têm cor, têm som e aroma - terão gosto, quem sabe... cada uma das minhas frases possui um timbre cromático ou aromal, relativo, **isócrono**, ao movimento de cada "circunstância". Chamo assim as estrofes irregulares em que se dividem os meus poemas: suspensas, automáticas, com a sua velocidade própria - mas todas ligadas entre si por ligações fluídas, por elementos gasosos; nunca a sólido, por ideias sucessivas... Serei pouco lúcido. Entretanto, como exprimir-me doutra maneira?... Espere... Talvez...

A minha Obra não é uma simples realização idiográfica, em palavras - uma simples realização escrita. É mais alguma coisa: ao mesmo tempo uma realização musical, cromática - pictural, se prefere - e até, a mais volátil, **uma realização em aromas**. Sim, sim, a minha obra poder-se-á transpôr a perfumes!... Poder-se-á transpôr, será tudo isto, bem entendido,

quando estiver completa... Finalmente voltando ao seu caso: ouvir as minhas composições sem entender a língua em que estão escritas, valerá quase pelo mesmo do que conhecer uma obra de teatro só pela leitura - ignorando a sua realização estética..."

(37)

Facilmente reconhecemos aqui os princípios fundamentais duma estética formalista/futurista: tirar o maior prazer possível do corpo fónico do texto, de forma a que a sua leitura em voz alta suscite no leitor sobretudo uma impressão de som, de tal modo que, o facto de o texto ser escrito em russo, e o seu ouvinte não ter qualquer conhecimento desta língua, possa assim idealmente encontrar o efeito que se pretende: uma "realização" não do sentido do texto - da ideia ("esse escarro", diria Gervásio Vila Nova, o "selvagista") (38) - mas sobretudo de outros tipos de realização: musical, cromática, pictural.

Ou seja, pretende-se uma arte, que não seja "meramente literária", mas participe também ela de todo um contexto plástico-literário.

Se repararmos, esta arte, ou este estado de perfeição "fluido-gasoso", adquire-se através duma experiência sensorial: da cor, do som, do aroma e do próprio gosto que ela suscita no leitor; por isso, a "sensação total" dessa arte, só se adquire quando o artista apela - convida - esse leitor a participar activa e sensorialmente desse acto de leitura: "A sensação total dos meus poemas só se obtém por uma leitura feita em voz alta - ouvida e compreendida de olhos abertos." (39)

Ora, se encontramos nesta passagem da descrição das características principais da Obra de Petrus Ivanowitch Zagoriansky,

(37) *ibid*; pp. 186/7.

(38) Sá-Carneiro, M., *A Confissão de Lúcio*, Lisboa, Ática, 1982, pág. 25.

(39) Sá-Carneiro, M., "Asas" in *Céu em Fogo*, Lisboa, Ática, 1980, pág. 186.

a presença duma estética cubista/formalista/futurista, pela apologia duma estética artístico/literária, que se decomponha no espaço e que se alicerça numa fruição do significante do texto, encontramos, e por tudo isto, a presença do próprio sensacionismo. Isto é, a partir do momento em que uma experiência cubista/formalista/futurista surge assimilada, e se apela em primeira instância para o poder de sensibilidade que o poema - escrita - no seu todo suscita no seu leitor ("se lhe ler os meus versos, o meu amigo, não entendendo uma palavra, senti-los-á em parte")(40) para além das marcas, "vestígios" desses "ismos" que aqui possamos encontrar, encontramos já, acima de tudo, o "ismo" síntese de todos eles e de todas as realizações artísticas ("musical, cromática - pictural")(41) - o Sensacionismo.

Poderíamos, assim, já antecipar que, tal como o sensacionismo engloba todos os "ismos" não se identificando com nenhum deles em particular, do mesmo modo que a literatura engloba todas as artes não se identificando também com nenhuma em particular, esta nova concepção de Arte de Petrus Ivanowitch Zagoriansky, já não é nenhum desses "ismos" parciais, mas é já a sua própria "soma-síntese", de modo que a perfeição da sua obra só a adquirirá quando, no seu conjunto, a gravidade não actuar já sobre ela: " - Ainda é cedo... ainda é cedo... ainda não triunfei... A gravidade ainda actua sobre a minha obra... De resto, creio faltar pouco... Estarão mesmo já "perfeitos" muitos dos meus poemas - todos até, pode ser, considerados isoladamente. Mas a soma não está certa... Há ainda escórias no conjunto..."(42)

Por outras palavras, esta arte "inteiramente nova" do artista russo, para além do cubismo/futurismo/formalismo que representa, aponta já para uma "atitude" sensacionista, tal como Pessoa a teorizará posteriormente e cujo projecto empreenderá

(40) *ibid*; pág. 186.

(41) *ibid*.

(42) *ibid*; pág. 190.

em conjunto com Sá-Carneiro.

Também em Pessoa encontramos "marcas" da passagem do futurismo. Reformulando esta afirmação, também em Álvaro de Campos encontramos momentos de entusiasmo pelo futurismo, que como a sua própria formação científica de Engenheiro Naval formado por Glasgow(43) lhe exigia, teria que estar actualizado pela era de progresso e civilização exaltada - cantada - pelos futuristas. Assim, tal como Walt Whitman ou Verhaeren, também Campos exaltou a nova beleza "não aristotélica" da energia, da força, representada através do hino às grandes cidades, com o seu movimento e ritmo de vida vertiginosos. Deste modo, tal como um Whitman ou Verhaeren, através duma "ausência de estrofe e de rima"(44), recorre à Ode para "cantar" esse cosmopolitismo. Surgem, como consequência, "Ode Triunfal", "Ode Marítima" e "Saudação a Walt Whitman"(45), como exemplos pontuais dum Pessoa-Campos crente no futurismo.

No entanto, e porque Campos foi tal como Pessoa a personalidade mais paradoxal (senão vejamos como ele próprio se auto-define: "Álvaro de Campos define-se exactamente como sendo um Walt Whitman com um poeta grego lá dentro"(46), este futurismo que ele teria por missão presentificar, não o fez duma forma "genuína". Fê-lo, também, ele, enquanto sensacionista. Só deste modo, se pode explicar a complexidade e multiplicidade de "ismos" e de personalidades diferentes que encontramos em Campos e que leva Teresa Rita Lopes a falar da sua própria "despersonalização", isto é, dos vários heterónimos que constituem este heterónimo de Pessoa(47). Assim, tal como o sensacionismo é a arte da "síntese-soma", Campos é a própria "myse-en-abîme" perfeita dessa

(43) Pessoa, F., "Carta a Adolfo Casais Monteiro sobre a génese dos heterónimos, 1935" in Textos de Crítica e de Intervenção, Lisboa, Ática, 1980, pág. 206.

(44) Campos, Álvaro, "Prefácio para uma Antologia de Poetas Sensacionistas" in Pessoa, F., Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação, Lisboa, Ática, s/d, pág. 150.

(45) Textos publicados respectivamente em Orpheu I e Orpheu II, estando também prevista a publicação para Orpheu III o terceiro texto: "Saudação a Walt Whitman".

(46) Campos, Álvaro, "Prefácio para uma Antologia de Poetas Sensacionistas" in op.cit., pág. 149.

(47) "Comme nous l'avons déjà dit, Campos a été, à l'instant de Pessoa, plusieurs. Nous allons tenter maintenant les hétéronymes de cet hétéronyme." in Lopes, Teresa Rita, Fernando Pessoa et le Drame Symboliste - Héritage et Création, Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, Paris, 1985, pág. 335.

arte tão plural quanto o próprio Universo.(48)

Se pensarmos que a própria "Ode Triunfal" dada como exemplo, por parte de Sá-Carneiro, da "obra prima do futurismo", é também ela um exemplo sensacionista, desse sensacionismo que se prende "à atitude enérgica, vibrante, cheia de admiração pela Vida, pela Matéria, pela Força, que tem lá fora representantes como Verhaeren, Marinetti, a Condessa de Noailles e Kipling (tantos géneros diferentes dentro da mesma corrente!)"(49), logo nos apercebemos que Campos é tão paradoxal como o próprio sensacionismo - e acrescentaríamos: como o próprio Pessoa.

Só assim se justificam os "parêntesis" quase que diríamos "tradicionais" que encontramos nessa mesma ode, isto porque ela, se canta sobretudo o presente o o futuro, não deixa também de cantar o passado: "Canto, e canto o presente, e também o passado e o futuro,/ Porque o presente é todo o passado e todo o futuro/ E há Platão e Vergílio dentro das máquinas e das luzes eléctricas".(50) Só assim se explica também que (e porque Campos é um "Walt Whitman com um poeta grego lá dentro", como vimos já), em plena "hiper-excitação" dinâmica, vertiginosa e orgástica do canto à máquina e à mecânica constante do Universo, nos surja, dizíamos, "parêntesis tradicionais" que deixam palimpsesticamente aflorar a nostalgia por uma simplicidade campestre:

" (Na nora do quintal da minha casa
O burro anda à roda, anda à roda,
É o mistério do mundo é do tamanho disto.
Limpa o suor com o braço, trabalhador descontente.
A luz do sol abafa o silêncio das esperas
E havemos todos de morrer,
Ó pinheirais sombrios ao crepúsculo,
Pinheirais onde a minha infância era outra coisa
Do que eu sou hoje...) " (51)

(48) "Sê plural como o Universo!", Pessoa, F., *ibid*, pág. 94.

(49) Campos, Álvaro, "Modernas correntes na Literatura Portuguesa" in Pessoa, F., *op.cit.*, pág. 126.

(50) Campos, Álvaro, "Ode Triunfal" in *Croceu I*, Lisboa, Ática, s/d, pág. 101.

(51) *ibid*; pág. 108

Podemos, então, afirmar que "Ode Triunfal", porque transcende já o futurismo, é um exemplo duma das dimensões do sensacionismo - a sua dimensão futurista, do mesmo modo que "Ode Marítima", o exemplo paradigmático duma "atitude" sensacionista também por uma "espécie de desleixo futurista" no seu "aspecto tipográfico" (52), nos revela a "atitude" e não o "estilo" (53) futurista de Campos.

Poderíamos, então, concluir que Campos foi futurista, quando a sua atitude sensacionista de querer "sentir tudo de todas as maneiras" e de "ser tudo e todos" lhe despertou o desejo de, também por momentos, ser a voz, tomar o corpo, - se "despersonalizar" - num Whitman ou Verhaeren e tal como eles, cantar a "era mecânica" do início do século. Ou ainda, tal como um Marinetti ou um Almada Negreiros, fazer um "Ultimatum" para através dele poder "indicar o caminho" (54) a Portugal do preceito duma Pátria do Séc.XX.

Deste modo, concluiríamos com Teresa Rita Lopes que :

" On ne peut jamais parler de Pessoa-futuriste ni même de Campos-futuriste: ce que l'on trouve parfois c'est un personnage-Campos mimant le futurisme ou, plutôt, ce qu'il a appelé **Dinamismo**. De même, on pourrait attribuer à Campos non pas un style décadent mais la création d'un personnage décadent. En dramaturge, Pessoa a voulu dramatiser deux façons de réagir à son époque: il a d'ailleurs clairement exprimé cette intention dans ses notes. Et il a indiqué justement que l'attitude décadente et celle

(52) " A "Ode Marítima", que ocupa nada menos de 22 páginas de "Orpheu", é uma autêntica maravilha de organização. Nenhum regimento alemão jamais possuiu a disciplina interior subjacente a essa composição, a qual, pelo seu aspecto tipográfico, quase se pode considerar um espécime de desleixo futurista". Campos, A., "Prefácio para uma Antologia de Poetas Sensacionistas" in op.cit. pág. 150.

(53) Esta distinção entre "atitude" e "estilo" futurista de Campos é feita por Teresa Rita Lopes: "C'est surtout dans *Ode Marítima* et *Passagem das Horas* que nous nous apercevons qu'il ne s'agit pas d'un style futuriste mais d'une attitude futuriste, l'apologie de l'utile, du progrès, de l'énergie y étant dramatiquement confrontée à d'autres attitudes tout à fait opposées." in op. cit. (ver nota 45), pág. 340.

(54) Campos, Álvaro, "Ultimatum" in Portugal Futurista, Lisboa, Contexto, 1982, pág. 32.

qu'on appelle "futuriste", "en essayant de vibrer avec toute la beauté du contemporain, avec la vague des machines, des commerces, des industries", sont non seulement deux réactions différentes, mais aussi deux faces d'une même médaille(...)." (55)

Quando da análise da presença do cubismo em Pessoa, constatamos já que o crítico se referia quase sempre a estes dois "ismos" - cubismo e futurismo - numa forma violenta, por vezes mesmo irónica ou parodista(56). A outros exemplos podemos ainda recorrer para ilustrar esta rebeldia de Pessoa para com o futurismo. É o que podemos ler nos seguintes textos fixados em Anexo:

" A interpretação futurista é uma visão de myopes da sensibilidade. Olham para o lado da Verdade, mas não lhe distinguem a figura"; (57)

" Para dar o simultâneo, Marinetti sahe da literatura; quer dar o simultâneo por um truc de disposição typographica. É uma inferioridade.

O futurismo não é arte; é uma theoria da arte, acompanhada de illustrações que não explicam nada." (58)

Aludimos também já anteriormente ao modo como Pessoa contextualiza estes "ismos" com o momento de guerra que se vive então o que o leva a designá-los por "novos românticos"(59) predestinados a desaparecerem quando este período de "desintegração" e "destruição" terminasse. Não passando o futurismo em "literatura de um mero phenomeno typographico" e não sendo, por isso, aplicável ao

(55) Lopes, Teresa Rita, op.cit., pág. 341.

(56) Ver cap. 2.3.1., pág. 75.

(57) Anexos, texto 88-8', pág. 320.

(58) Anexos, texto 75-66 verso, pág.339.

(59) Ver cap. 2.3.1., pág.75.

conjunto de artistas da "Geração de Orpheu" (como recorrentemente o faziam crer) (60), com excepção de Santa Rita Pintor e de Almada Negreiros (61), nem mesmo ao próprio Orpheu (62), o futurismo, a acreditar em Pessoa, reduz-se em Portugal a uma ou outra manifestação - entusiasmo - pontual e a si próprio num estar (sentir por momentos na "pessoa de outro": Campos) moderno, porque Europeu. Defina-nos exactamente o próprio Almada, Pessoa como aquele que "é ao mesmo tempo o precursor e o mártir do "homem estar". É o mesmo caso de Mondrian na pintura. Ambos emparedados entre lá e cá". (63) Para este "Homem-estar", a sua posição face a estes dois ismos - cubismo e futurismo - é muito semelhante por isso à de Sá-Carneiro: ambos quizeram exercitá-los, nunca os assumindo, contudo, nem como dois "ismos" distintos entre si, nem como autónomos do "ismo" síntese que eram parte englobante: O Sensacionismo. A sua influência foi, todavia, decisiva para o projecto sensacionista por ambos empreendido: pela sugestão plástica que da sua pintura especialmente puderam apreender, pela transferência dos seus processos para o plano exclusivamente literário (a decomposição da sensação), cubismo e futurismo foram duas grandes "paragens" neste percurso - viagem - pelos "ismos" artístico-literários de Pessoa e Sá-Carneiro:

(60) "O Sensacionista que mais publicou foi Mário de Sá-Carneiro. Nasceu em Maio de 1890 e suicidou-se em Paris, a 26 de Abril de 1916. Nessa altura os jornais franceses apodaram-no de futurista, embora - e porque - ele não o fosse." Campos, Álvaro, "Prefácio para uma Antologia de Poetas Sensacionistas" in op.cit., pp. 150/1.

(61) Ver Anexos, texto 87A-19, pág. 301.

(62) "Falar em Futurismo, quer a propósito do 1º número de "Orpheu", quer a propósito do livro de Sá-Carneiro, é a cousa mais disparatada que se pode imaginar. Nenhum futurista tragará o "Orpheu". O "Orpheu" seria, para um futurista, uma lamentável demonstração de espírito obscurantista e reaccionário...."

Englobar os colaboradores do "Orpheu" no futurismo é nem sequer saber dizer disparates, o que é lamentabilíssimo.

No 2º número do "Orpheu" virá colaboração realmente futurista, é certo. Então se poderá ver a diferença, se bem que seja não literária, mas pictural essa colaboração. São quatro quadros que emanam da alta sensibilidade moderna do meu amigo Santa-Rita Pintor." Campos, Álvaro, "Carta ao "Diário de Notícias" sobre o futurismo", datada de 4 de Junho de 1915, in Pessoa, F., Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação, Lisboa, Ática, s/d, pp.413/4.

(63) Negreiros, Almada, Orpheu, Lisboa, Ática, 1965, pág. 11.

" Quanto às influências por nós recebidas do movimento moderno, que compreende o cubismo e o futurismo, devem-se mais às sugestões que deles recebemos do que à substância das suas obras propriamente ditas. Intelectualizámos os seus processos. A decomposição do modelo que realizam (fomos influenciados, não pela sua literatura se é que têm algo que com literatura se pareça - mas pelos seus quadros), situámo-la nós na que julgamos ser a esfera própria dessa decomposição - não as coisas, mas as nossas sensações das coisas." (64)

Retomando o nosso ponto de partida, diríamos então que, Pessoa e Sá-Carneiro estiveram por momentos futuristas. Enquanto essa "euforia" de acompanharem os momentos de vanguarda durou, eles exercitaram esse "ismo" tal como os companheiros da sua Geração, e com eles colaboraram no jornal "O Heraldo" - na parte dedicada exclusivamente ao futurismo: Sá-Carneiro com o poema "Além" e Pessoa com "A casa Branca Nau Preta". (65)

Chegaram mesmo a projectar uma possível colaboração na revista internacional futurista - Poesia - ao lado de outros nomes do futurismo europeu. Não foram, contudo, futuristas como Almada ou Santa-Rita Pintor. **Estiveram-no** momentaneamente, porque a sua atitude sensacionista os obrigaria a iniciarem-se nessa "forma renovada de sentir". (66) :

(64) Campos, Álvaro, op.cit., (nota 58), pp. 136/7.

(65) É curioso que seja Pessoa "ortónimo" a assinar este poema e não Álvaro de Campos, visto se tratar de assumir uma posição "marcadamente" futurista: "Também no aspecto literário esse apoio se verifica: é no Heraldo que Almada publicará "Litoral" e Fernando Pessoa "A casa Branca Nau Preta", sendo curioso notar que não é o futurista Campos mas Pessoa ele mesmo que assina este poema, aliás atribuído a Álvaro de Campos na edição em volume da poesia completa. De Sá-Carneiro se publica um texto - "Além" - ainda hoje praticamente inédito", in Júdice, Nuno, Prefácio a Poesia Futurista Portuguesa (Faro 1916-1917), Porto, Regra do Jogo, 1981, pp. 10/11.

(66) Ver cap. 1.4., nota 12, pág. 84.

" Eu de resto, nem sou interseccionista (ou paúllico) nem futurista. Sou eu, apenas eu, preocupado apenas comigo e com as minhas sensações."

(67)

(67) Afirma Álvaro de Campos - "Engenheiro e Poeta Sensacionista" - em "Carta ao Diário de Notícias", sobre o futurismo, datada de 4 de Junho de 1915, in op. cit., (nota 60), pág. 414.

"Obtinha-se assim uma nova linguagem da cor donde toda a descrição era banida. A imaginação expandia-se livremente."

(Delaunay, Sonia, "A cor dançada" in Robert et Sonia Delaunay, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Janeiro/Fevereiro 1982)

1.5. SIMULTANEÍSMO

Simultaneísmo foi um "ismo" do qual já falámos a propósito do cubismo, isto porque, os seus principais representantes - o casal de pintores Delaunay - criaram a designação de "simultaneísmo" para caracterizar o seu modo peculiar de serem cubistas. Por isso, o simultaneísmo foi uma das técnicas utilizadas pela pintura cubista e também futurista mas que só com os Delaunay adquiriu uma autonomia não só enquanto técnica, como inclusivé, como um "modo de ser e estar": "A palavra " simultâneo " é um termo de profissão. Delaunay emprega-o quando trabalha com tudo, porto, casas, homens, mulheres, brinquedos, olho, janela, livro; quando está em Paris, Nova Iorque, Moscovo; na cama e nos ares" (1), diz-nos o poeta seu amigo Blaise Cendrars.

Apesar das diferenças existentes entre cubismo e simultaneísmo, o princípio dos "Contrastes Simultâneos" sobretudo da cor, encontramos-lo já na pintura cubista. Tentar uma simultaneidade dos objectos no espaço, pela sua decomposição em forma geométrica e cor, e pelos seus contrastes, tinha sido também praticado pelos cubistas. Do mesmo modo, pintores e poetas futuristas falaram nos seus Manifestos de simultaneidade.

(1) Blaise Cendrars, citado em Robert et Sonia Delaunay, Lisboa, F.C.Gulbenkian, Janeiro/Fevereiro 1982, s/p.

Boccioni referia-se a uma "simultaneidade de estado de alma"(2), a qual conferia um dinamismo - "sensação dinâmica" - à pintura. Este princípio simultaneísta de que fala Boccioni, vimos como tinha sido estimulado pelo próprio conceito de "analogia" que Marinetti havia proclamado nos seus Manifestos; mas essa "analogia" seria sobretudo desenvolvida pelos pintores italianos: Severini, Carrà, Boccioni e Russolo.

Simultaneidade, foi um dos objectivos a atingir quer pelo cubismo quer pelo futurismo, como constata Apollinaire: "A ideia de simultaneidade preocupa desde há muito tempo os artistas; em 1907 já preocupava um Picasso, um Braque, que se esforçavam por representar figuras e objectos sob vários lados ao mesmo tempo. Ela preocupou seguidamente todos os cubistas e podeis perguntar a Léger quanta volúpia ele experimentava ao fixar um rosto visto simultaneamente de face e de perfil. Entretanto, os futuristas alargaram o domínio da simultaneidade e falaram claramente sobre isso, incluindo a própria palavra no prefácio dos seus catálogos. Duchamps, Picabia exploraram um momento as abordagens da simultaneidade."(3)

Todavia, simultaneidade - ou simultaneísmo - é para os Delaunay, não um dos princípios, mas a base da sua estética pictórica, a qual é já uma evolução - reacção mesmo - às tentativas de simultaneidade levadas a cabo pelos cubistas: "[Le simultaneisme] c'était la réaction de la couleur au clair-obscur du cubisme. C'était la première manifestation, dans le groupe, de la couleur pour la couleur, que Cendrars appela simultanée

(2) "Alla "simultaneità degli stati d'animo", già ricordata, alla simultaneità come "sintesi di quelle che si ricorda e di quello che vi vede... che si agita e che vive al di là degli spessori... che abbiamo a destra sinistra e dietro di noi", dimi pure abbiamo delto; a queste accezioni della "simultaneità" lo scritto boccioniano ne affianca un'altra, la "simultaneità d'ambiente, e quindi dislocazione e smembramento degli oggetti, sparpagliamento e fusione dei dettagli, liberatti della logica comune e indipendenti gli uni dagli altri". Calvesi, Maurizio, "I Futuristi e la simultaneità: Boccioni, Carrà, Russolo e Severini" in op. cit. (cap. 2.4., nota 25), pág. 82.

(3) Apollinaire, Guillaume, citado em Robert et Sonia Delaunay, Lisboa, F. C. Gulbenkian, Janeiro/Febrero 1982, s/ pág.

métier spécifiquement pictural qui correspond à un état de sensibilité qui s'oppose à tout retour en art à toute imitation de la nature ou des styles. Il écrit à ce sujet: **Nos yeux vont jusqu'au soleil.**"(4)

O simultaneísmo baseava-se numa tentativa de captar, não a sucessão de ideias("estados de alma"), mas sim a sua simultaneidade. Isto é conseguido por contraste especialmente de cores, de modo a dar maior profundidade - Vida - à pintura: "Ele opôs o simultâneo ao sucessivo e viu nele o novo elemento de todas as artes modernas: plástica, literatura, música, etc".(5)

Trata-se, então, com o simultaneísmo, de prolongar a "simultaneidade dos "estados de alma" da pintura futurista, para o contraste simultâneo, já não do objecto (sensação provocada pelo objecto) mas sobretudo através da cor desse objecto/sensação. Deste modo, investiu Robert Delaunay a sua herança quer das descobertas neo-impressionistas de Seurat e do próprio Gauguin quer também da teoria científica do químico Chevreul (a partir da sua obra: "Da lei do contraste simultâneo e da harmonia dos objectos coloridos "), a qual praticou pela procura dos efeitos produzidos através da justaposição das cores. Isto é, Robert e Sónia Delaunay procuraram reencontrar a cor pura e primitiva, a qual só era conseguida através da própria dinâmica do contraste simultâneo. Por intermédio duma interpenetração de planos coloridos, era possível sugerir a "pintura pura": "Ce qui importait c'était la plus grande pureté et force de la couleur. Aussi ces toiles n'ont pas bougé, les couleurs sont aussi éclatantes que le premier jour."(6)

Deste modo, a cor, se era já um elemento fundamental para os cubistas e futuristas, com o simultaneísmo, torna-se mesmo

(4) citação de Robert Delaunay in Ferreira, Paulo, Correspondance de quatre artistes portugais - Almada Negreiros, José Pacheco, Souza-Cardoso, Eduardo Vianna - avec Robert et Sonia Delaunay, Paris, PUF, 1981, pág. 41.

(5) Apollinaire, G., citado em Robert et Sonia Delaunay, Lisboa, F.C. Gulbenkian, Jan/Fev 1982, s/pág.

(6) Ferreira, Paulo, op. cit., pág. 42.

a única técnica a trabalhar e utilizar de um modo exaustivo. Esta cor é, sobretudo, aproveitada pelos seus contrastes, visto que ela por si só, tem menos valor: "Tudo por contraste tem um valor; não há cor fixa, tudo é cor por contraste, tudo é cor em movimento, tudo é profundidade."(7)

Vimos já anteriormente(8) que era a experiência - técnica - da cor que permitia aos cubistas falarem duma quarta dimensão (Tempo), a qual dimensão era conseguida exactamente pelo efeito que a cor produzia na própria sensibilidade/plasticidade do espectador. É, no entanto, com a técnica do contraste simultâneo de Robert e Sonia Delaunay, que esta quarta dimensão - cor - ganha o seu grande dinamismo no tempo, porque apela para a própria sensibilidade de quem a vê e sente.(9)

Os "disques simultaneés" dos Delaunay, são verdadeiros caleidoscópios, que prolongam a cor em ritmos giratórios (quase que poderíamos dizer "vorticistas"), e libertando-a do seu objecto, logo do próprio espaço: "Nós outros ficávamos agarrados à imagem descritiva, dissecávamos a forma, os seus aspectos, a perspectiva, o objecto rodava nas nossas mãos, nós andávamos em volta dele, angustiados com este mistério formal. Delaunay não tinha semelhantes inquietações. Ele via o objecto semelhante a "qualquer coisa que gira". Nós não podíamos estar de acordo com ele, com semelhante plástica, tanto mais que ela não se desprendia da atmosfera, carregava-a até".(10)

(7) Delaunay, Robert, op. cit.

(8) Ver cap.1.3., pág. 44.

(9) "O ritmo é baseado em números, porque a cor pode medir-se por números de vibrações. É uma concepção completamente nova e abre horizontes infinitos à pintura e pode ser usada por quem sinte e a compreenda.

Tendo ultrapassado este período de procuras, que nunca foram teóricas, mas somente baseadas na sensibilidade (quanto a mim), adquiri uma liberdade de expressão que se encontra nas minhas últimas obras, sobretudo nos gouches, que são expressões de estados de alma, poemas.", Delaunay, Sonia, op. cit.

(10) Gleizes, A., Citado em Robert et Sonia Delaunay, op.cit., s/pág.

A. "pintura pura" pretendida pelo simultaneísmo adquiria, assim, a velocidade necessária para vencer o espaço e o tempo, porque era uma pintura já não figurativa, mas uma pintura que resultava duma vivência de luz - uma simultaneidade cromático-luminosa.

Falámos já da influência que os Delaunay desempenharam em Apollinaire: motivado por esta "pintura pura", também Apollinaire lutou por uma "poesia pura" - primitiva - por isso, recorreu ao próprio conceito de "órfico" para a designar. "Cubismo órfico" foi a terminologia por ele utilizada para definir a pintura de Delaunay, ou seja, o próprio simultaneísmo. Mas órficos eram também, segundo Apollinaire, Léger, Picabia e Duchamp, assim como a maior parte dos futuristas italianos. Isto é, o conceito de "órfico" estendia-se, para além do simultaneísmo, ao cubismo e ao futurismo, isto porque "órfico" para Apollinaire era: "un atteggiamento irrazionale e in qualche modo magico, quasi sacrale, secondo l'esigenza di quella "religiosità nuova" di cui i pittori futuristi avevano parlato nel loro Manifesto tecnico."(11)

Sabemos que também Apollinaire fala em simultaneidade no seu "Manifesto-síntese" de 1913 - "A Antitradição Futurista". Contrapõe Apollinaire neste manifesto, "simultaneidade em oposição" a "particularismo" e à "divisão".(12)

A simultaneidade fará então parte da construção das "Técnicas ou ritmos renovados sem cessar", que tem como principal objectivo conquistar a "PUREZA" e a "VARIEDADE", conforme se pode ver neste esquema do seu "Manifesto Síntese".(13)

(11) Calvezi, Maurizio, "Futurismo e Orfismo", in op.cit., pág. 250.

(12) Apollinaire, G., "A Antitradição Futurista" in Teles, Gilberto, Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro, Brasil, Vozes, Petrópolis, 1986, 9ª ed., pág. 118/9.

(13) ibid.

Também na sua poesia, nomeadamente nos poemas "Zone" e "Les Fenêtres", Apollinaire ensaiou o simultaneísmo. Alguns dos versos de "Les Fenêtres", em particular, para além de todo o poema no seu conjunto, são um exemplo perfeito da técnica simultaneísta aplicada à poesia, que por isso é exactamente dedicada a R. Delaunay: "Du rouge au vert, tout le jeune se meurt/(...); Beauté pâleur d'insondables violets(...)/; la fenêtre s'ouvre comme une orange/ le beau fruit de la lumière.".(14)

Para além de Apollinaire, vimos também que Blaise Cendrars fez igualmente tentativas literárias de simultaneísmo, não só através dos "quadros poemas" realizados com Sonia Delaunay, como também na sua poesia propriamente dita: "La Tour", dedicada a Robert Delaunay ("Pour le simultané Delaunay, à qui je dédie ce poème") (15), é disso um exemplo paradigmático.

O simultaneísmo, para além da pintura e da literatura, prolongou-se também a outros domínios: Sonia Delaunay utilizou esta técnica também na própria tecelagem - os seus tecidos simultâneos - e à moda feminina com "La robe simultanée". No entanto, o simultaneísmo fez-se representar sobretudo no domínio pictórico pelo casal Delaunay, e em literatura por Apollinaire e Blaise Cendrars.

A nova linguagem comum à pintura e literatura simultaneístas, era a linguagem da própria cor e da técnica dos seus "contrastes simultâneos".

Através desta policromia, conseguia-se um "primitivismo" e um lirismo do próprio movimento das coisas, que apelavam para a participação - sensibilidade - do próprio espectador; isto é, para a sua plasticidade.

(14) Apollinaire, G., "Les Fenêtres" in Oeuvres Poétiques, Paris, Gallimard, 1965, pp. 168/9.

(15) Cendrars, Blaise, "A la Tour - 1910" in Portugal Futurista, Lisboa, Contexto, 1982, pág. 24.

Liberta a cor do objecto, a sua possível "figuração" será apenas encontrada na visualidade, sensibilidade e mesmo sensualidade de quem a vê, logo de quem a sente. Ou seja, estamos em plena arte do movimento: "O contraste simultâneo é a dinâmica das cores e a sua construção - Nós recebemos a luz por meio do nosso sentido visual; sem esse processo sensorial não somos capazes de coisa alguma."(16)

Resta agora perguntar: que cores? Se aquilo que se procura é um primitivismo e a "virgindade" das coisas, logo só as cores mais "selvagens", porque menos artificiais, o poderão representar. Já Gauguin havia pintado um "Cristo amarelo" e Van Gogh escolhido também o amarelo como uma das cores fundamentais da sua pintura (por exemplo "Girassois"), logo não será de estranhar que o amarelo seja mesmo a cor que tem maior representatividade na pintura simultaneísta dos Delaunay. Os seus "discos simultâneos" eram a própria geometrização do sol, por isso o amarelo seria a cor ideal para sugerir esta luminosidade. Para além do amarelo, o vermelho, o azul, o verde, o preto e o cinzento, eram cores que provocavam o contraste repentino pretendido, jogando com as oposições de cores quentes e cores frias, de modo a produzirem aos nossos olhos, simultaneamente, aspectos inéditos e surpreendentes.

Concluimos deste modo que o simultaneísmo foi fundamental naquilo que ele reforçou a descoberta da cor iniciada pelos cubistas e futuristas, assim como o próprio conceito de simultaneidade - logo de analogia - que deu movimento e colorido à simultaneidade de estados de alma" que já interseccionistas, cubistas e futuristas procuravam.

(16) Delaunay, Robert, in Walter, Hess, Documentos para a compreensão da pintura moderna, Lisboa, Livros do Brasil, s/d, pp. 130/1.

" Cada cor tem o seu gosto, contudo, não há uma cor só, há todas as cores, todas as cores misturadas é que dão claridade."

(Negreiros, Almada, "A Conferência Nº1" in Artigos no Diário de Lisboa, Obras Completas, Vol.III, Lisboa, INCM, 1988, pág. 49.)

1.5.1. "SALTIMBANCOS" DE ALMADA NEGREIROS

" Não é Verdade que mais vale que a Arte venha cair nas minhas mãos? Apesar de eu ser o saltimbanco a quem não compete senão dar cambalhotas?"

(1)

Parafraseando este auto-retrato que Almada faz de si-próprio, poderíamos defini-lo como o "Saltimbanco" ou "pierrot" que através das suas simultâneas "cambalhotas" pôde, num "nomadismo" que lhe era peculiar, percorrer todos os géneros e "ismos" artísticos e literários desta viagem.

Daí a escolha do texto "Saltimbancos", que apesar de representar paradigmaticamente o simultaneísmo, presentifica de igual modo, os "poliísmos" do início do século.

"Saltimbancos" é dedicado a Santa Rita Pintor ("De José de Almada Negreiros a Santa Rita Pintor")(2), mas é-o também,

(1) Negreiros, Almada, "Um Futurista dirige-se a uma Senhora" in Artigos do Diário de Lisboa, Obras Completas, vol.III, Lisboa, INCM, 1988, pág. 34.

(2) Negreiros, Almada, "Saltimbancos" in Portugal Futurista, Lisboa, Contexto, 1982, pág. 15.

duma forma implícita, ao casal Delaunay pelo parêntesis que serve de sub-título: "(Contrastes simultâneos)"(3). Isto significa que, logo à partida, nos deparamos com uma "intertextualidade" alusiva à presença de três "ismos" neste texto: cubismo, futurismo (ou cubo-futurismo) e o simultaneísmo, para além do "foco" de múltiplos outros "ismos" que, como veremos, "Saltimbancos" em si também sintetiza.

Sabemos que "Contrastes Simultâneos", para além de ser a designação da técnica utilizada pelo simultaneísmo, foi também o nome atribuído por Robert Delaunay a um conjunto de quadros seus expostos em Berlim na Galeria "Sturm" em 1913. Aludimos já à amizade de Almada com o casal de pintores e ao projecto duma associação pintores-poetas, no qual também Almada colaborou(4). Os Delaunay constituíram, por isso, uma referência fundamental na sua obra, despertando-lhe um enorme fascínio a sua técnica simultaneísta. As cartas trocadas com Sonia Delaunay entre 1915 e 1916 denotam bem este interesse de Almada em ensaiar essa técnica delauniana :

" Depuis le matin où vous avez quitté Lisbonne, moi, je ne ferais que demander votre présence en parlant avec toutes vos couleurs. (...)

Oui! Oui! J'ai pensé beaucoup, souvent, très souvent même, toujours, à nos poèmes, les couleurs."

(5)

Este princípio simultâneo cultivou-o Almada não só enquanto poeta-pintor, mas de igual modo como coreógrafo: sabe-se dum projecto de "bailados simultâneos" a realizar com Sonia Delaunay ao qual ele alude frequentemente nesta correspondência:

(3) ibid

(4) Ver cap. 1.3., pág. 49.

(5) Almada a Sonia Delaunay (carta de: "Lisbonne, 24 août 1915") in Ferreira, Paulo, op.cit., pág. 85.

" Et nos ballets? Est-ce que vous les avez oublié? Oh! moi, non! Moi, je les chante tous les soirs en désirs électriques d'exhibition. Je suis dans vos tableaux les beaux gestes de mes ballets simultanistes(...). Je travaille toujours, toujours, enchanté par votre inspiration. "

(6)

Na carta anterior (datada de 24 de Agosto de 1915) já Almada se referia a um "costume simultané"(7) o que denota o quanto Almada, tal como os Delaunay, prolongava uma técnica simultaneísta a esse seu modo de ser "elegantemente moderno".(8)

"Saltimbancos" escrito em 1916, é o resultado dessas suas exercitações simultaneístas sobretudo pelos "contrastes" de cores (9), resultando desta forma num perfeito hino - saudação - ao simultaneísmo de Robert e Sonia Delaunay.

Em "Saltimbancos" a arte de contrastar cores em "espasmos" simultâneos é exemplar. Do mesmo modo, "estados de alma" e "paisagens" já não só se interseccionam, mas se simultaneizam em tal ritmo vertiginoso que nem respeitam ou toleram as próprias regras gramaticais sintácticas ou morfológicas.

Se, como vimos, o simultaneísmo se define pelo valor que a cor adquire por justaposição e simultaneidade (sobretudo de cores puras: amarelo, verde, vermelho, azul, preto e cinzento), "Saltimbancos" é a verbalização desses "contrastes simultâneos": como se, de uma tela se tratasse, "Saltimbancos" resulta num "ensaio" de cores puras, das quais também o amarelo é a que mais se repete. "O amarelo do sol" que o texto repete recorrentemente,

(6) Carta de Almada a Sonia Delaunay datada provavelmente de "Février-Mars 1916?" in op.cit.pág.108

(7) "Oui! J'attends de trouver ma gloire en costume simultané!"

(8) Referimo-nos à citação feita em 1.4.1, nota 9, pág. 98.

(9) "J'ai beaucoup travaillé la couleur simultanée", podemos ler na carta de 23 de Abril de 1916 a Sonia Delaunay, in op. cit., pág. 175.

é a cor que estabelece o contraste com todas as outras, com as próprias situações do texto, dando deste modo a luminosidade "dinâmica" que se pretende: "pra dentro das janellas tingidas no muro amarello ao sol co'uma guarita verde também a querer fugir pra dentro do sol por todos os lados do sol sempre pra baixo do sol sempre prós olhos do sol co'o mastro sem bandeira embandeirado a sol amarello de quartel amarello ao sol furado de sol(...) do mastro sem bandeira cor de lenço vermelho de rapé a córar do sol(...)." (10)

A esta euforia de luz - amarelo, vermelho, verde, segue-se um outro contraste agora dado pelas cores mais sombrias - o preto e o cinzento: "co'o mesmo muro de sol de quartel igual ao amarello de fóra menos metade co'um telhado encostado ao muro menos livre por dentro de portas nêgras e paredes de sol por todos os lados soldados parados soldados cinzentos de um pró outro lado pretos contra o sol por todos os lados curvados prá sombra soldados cinzentos meio-nús de brim cinzento de chumbo(...)" (11)

Este contraste simultâneo da cor utilizou-o Almada também noutros textos, é o caso da "Engomadeira" em que apesar de Almada a considerar uma "intersecção" de "evidentes aspectos da desorganização e descarácter lisboetas" (12), esta narrativa é já mais do que uma intersecção: é a própria simultaneidade duma escrita surrealista (13) que se "desmancha" em cor por contraste:

" Digo nunca haverá porque não creio em absoluto na inteligência humana por isto que o homem só vive exclusivamente a vida nitidamente animal ou a misterio-

(10) Negreiros, Almada, "Saltimbancos" in Portugal Futurista, Lisboa, Contexto, 1982, pág. 15.

(11) *ibid*

(12) Carta a José Pacheco, datada de 16 de Novembro de 1917 na qual lhe dedica "A Engomadeira": "Relia-a, e se bem que a acelaração das imagens seja, por vezes, atropelada, isto é, mais espontaneidade impressionista do que premeditadamente, não desvia contudo a minha intenção de expressão metal-sintética engomadeira, em todos os seus 12 capítulos onde interseccionei evidentes aspectos da desorganização e descarácter lisboetas". Negreiros, Almada, Contos e Novelas, Obras Completas, vol. IV, Lisboa, INCM, 1988, pág. 51.

(13) É M^{te} Antónia Reis que cita a afirmação de Ernesto de Sousa sobre a "Engomadeira": "a primeira - talvez a única - obra-prima do surrealismo português (...) escrita antes de acontecer o surrealismo em Portugal, e antes de Anicet, de Nadja, do Paysan de Paris?", in "As Ficções de Almada", Prefácio a Negreiros, Almada, *op.cit.*, pág. 12.

samente espiritual porque nem esta mesmo na sua metafísica soube definir quanto mais a vida mineral, a vegetal, a fluída, a do orvalho, a da fosforescência, todas as infinitas vidas sintetizadas na cor verde e em todas as outras cores e em todos os tons prováveis e impossíveis de todas essas cores e de todos os seus contrastes simultâneos... etc., etc." (14)

Também em "K₄ o Quadrado Azul" encontramos a técnica delau-niana: "os balões cativos tinham-se embebedado com loucura julgando ser licor verde. Lembrava-me também de já ter sido a minha inteligência a matéria corante das porções cúbicas do Oceano. Depois um cio furta-cores alastrou-se alegremente-jovem pràlém do brilho feminino resignadamente - cárcere da nudez da madre-pérola." (15)

É, contudo, em "Saltimbancos" que o trabalho exaustivo da cor lhe confere a missão de dar ritmo, pontuação, sequência verbal e mesmo um sentido ao texto, que sem ela não conseguiria ter. A cor, é então, em "Saltimbancos" a quarta dimensão concedida às imagens - "estados de alma" e "paisagens" - que cubistas e simultaneístas procuravam.

É significativa a enorme recorrência do amarelo. Num texto já referido quando do futurismo, diz-nos Almada que: "é espantosamente amarelo não se conhecer a si-próprio." (16)

Dissemos já que o amarelo é também em "Saltimbancos" a cor por excelência que opera o contraste, e tal como o sol, dá luz e vida à sua escrita. Poderíamos perguntar, porquê o amarelo? Talvez por ser uma das cores mais puras (e berrantes também), que

(14) Negreiros, Almada, "A Engomadeira" in Contos e Novelas, Obras Completas, vol.IV, Lisboa, INCM, 1988, pp. 87/88.

(15) Negreiros, Almada, "K₄ O Quadrado Azul" in op.cit., pág. 29

(16) Negreiros, Almada, "Um Futurista dirige-se a uma Senhora" in Artigos do Diário de Lisboa, Obras Completas, vol.III, Lisboa, INCM, 1988, pág. 35.

pode melhor produzir o efeito de contraste. Ou poderá "chocar", atrair o espectador/leitor de uma forma mais violenta?

Ou será ainda porque Marinetti proclamava cultivar o "feio em literatura" que o amarelo representasse este "mau gosto"? (lembremo-nos do provérbio: "se todos tivéssemos bom gosto, coitado do amarelo...").

Só título de parêntesis, reparemos que também Sá-Carneiro nos fala, pela voz de Inácio Gouveia em "Ressurreição" de "sensações amarelas": "E ele fora sempre, além de tudo, um amoroso do Mundo, sôfrego de Europa - tal como sempre abominara, em sensações amarelas, no maior desprezo e na maior das náuseas, isso a Província: com o seu suor, o seu cheiro a esterco a sua hipocrisia, a sua saúde - a as suas casas brancas, seus telhados vermelhos, seus campanários, seus Manéis e Marias..." (17).

É curioso notarmos que estas "sensações amarelas" se opõem à saúde (branco e vermelho) do colorido da Província. Ou seja, o "amarelo" designaria aqui também o contraste entre um cosmopolitismo Europeu - representado pela própria arte cubista que Inácio Gouveia admira em Manuel Lopes(18) - e o próprio nacionalismo provinciano de cores tradicionais e retrógradas. Ainda nesta novela se volta a falar não de "sensações" mas de "abstenções amarelas" (19)

Também em "Manucure", em plena apologia futurista, cubista e interseccionista, o poeta nos fala em "bocejos amarelos": "Em tanto eis-me sozinho no Café./ De manhã, como sempre, em bocejos amarelos"(29), que contrastam agora não com o colorido bucólico campesino, mas com toda a outra cor cosmopolita das inscrições das tabuletas da

(17) Sá-Carneiro, M., "Ressurreição" in Céu em Ego, Lisboa, Ática, 1980, pág. 298.

(18) Ver cap. 1.3.1., pág. 64/5.

(19) "Procuraria fugir-lhe, primeiro em esforços de lucidez - depois, entre exorcismos, cíclicos, abstenções amarelas...". in "Ressurreição", op.cit., pág. 335.

(20) Sá-Carneiro, M., "Poemas sem suporte" in Orpheu II, Lisboa, Ática, s/d, pág. 25.

nova beleza futurista: "Mas, acima de tudo, como bailam faiscan-tes/ A meus olhos audazes de beleza,/ As inscrições de todos esses fardos - / Negras, vermelhas, azuis ou verdes -/ Gritos de actual e comércio e indústria/ Em trânsito cosmopolita.". (21)

Retomemos o nosso texto "Saltimbancos".

Dizíamos que a cor utilizada para sugerir contraste era o amarelo. Mas não representará também ele o próprio país de sol que é Portugal, à luz do qual desfilam, tomam vida e se contrastam todas as imagens e metáforas do texto? Não simbolizará ele a própria bandeira portuguesa, pelos contrastes simultâneos que vimos já esta cor conseguir com o verde e o vermelho logo no início do texto que nos situa de imediato espacio-temporalmente na própria situação momentânea da guerra?

Sabemos que Portugal foi para os Delaunay durante a sua estadia entre nós, sinónimo de luminosidade - um "país de sonho" - pelas cores que essa luz vivificava. (22)

Poderíamos, por isso, pensar em "Saltimbancos" como o hino delauniano que exalta de igual modo os contrastes simultâneos das cores, sinónimos também de outros tipos de contraste do Portugal, que em pleno momento da criação da sua Pátria do séc.XX, não deixou de se definir pela própria "indefinição", dualidade de tradição-inovação (ou nacionalismo-cosmopolitismo ; ou futurismo-cubismo (e qualquer outro "ismo" de vanguarda) em oposição ao nosso tradicional saudosismo romântico.

(21) *ibid*; pág. 28.

(22) "Chassés par la chaleur torride d'août, Robert Delaunay et moi, conseillés par des amis peintres de Lisbonne, sommes arrivés à Vila do conde, au Nord du Portugal.

La lumière n'était pas violente, mais exaltait toutes les couleurs - les maisons multicolores où d'un blanc éclatant, d'une ligne sobre, des paysages dans des costumes populaires, des tissus, des céramiques aux lignes à la beauté antique d'une pureté étonnante, parmi la foule des boeufs hiératiques à grandes cornes - on a l'impression de se trouver dans un pays de rêve." Delaunay, Sonia, citada por Ferreira, Paulo, *op.cit.*, pág. 17.

Senão, vejamos: o texto começa por nos situar na própria descrição dum quartel, que pelas suas cores sombrias de preto e cinzento se contrasta com a luminosidade do outro lado do muro. Insere-nos, assim o texto, no seu outro sub-título de "instrução militar e volteio e Zora a ver os cavallos de cobrição". É toda uma mancha de "cinzento", "cinzento-mais escuro" e "brim" que deixa visualizar o universo - condição-castradora e institucional do soldado. A esta "sombra diagonal de zero"(23) segue-se um desfilar - contrastar - das imagens que "pra fóra das janellas fingidas em correnteza de revoltas que morrem para dentro de brim"(24), e pelos "ângulos agudos de reflexo de sol deixam ver - recordar - uma outra "paisagem"/ Portugal que é o das "ruínas de moinho de vento a ouvir os fios dos telégrafos e o fumo cinzento dos comboios" e que transportam (ou conduzem pela sua Viagem) a um "triturar saudades folhas mortas no campo verde e sol com sombra azul dos pinheiros solteiros encostados à nostalgia do fresco da tarde na distância na água nos gyrasoes e na frequesia com raparigas de chapéus de palha e aba-larga ao sol queimado, das raparigas a cantar em cima dos carros de bois cheios de papoilas ao sol das raparigas ao meio dia a passar a ribeira a vau co'as saias arregaçadas(..)"(25). Isto é, a nostalgia de um Portugal provinciano pintado de cal e luar, com todas as suas tradições de "desfolhadas vindimas círios romarias festas foguetes bebedeiras pandegas foguetes harmonium meias brancas com tamanqui-nhas bordadas"(26); "arraial foguetes S. João fogueiras noites quentes de verão"(27); "um perfume de rosas cêra roupa-lavada alecrim"; e ainda "por detraz de um panno encarnado cor de vinho de magusto com castanhas e avental novo e serenatas p'lo rio e amores da aldeia e cheiros da marzia."(28)

(23) Negreiros, Almada, "Saltimbancos" in Portugal Futurista, Lisboa, Contexto, 1982, pág.16.

(24) *ibid.*

(25) *ibid.*

(26) *ibid.*

(27) *ibid.*

(28) *ibid.*

Mas logo uma outra sequência se simultaneiza no texto: como se a janela se fechasse e passássemos novamente para o outro lado do muro - quartel - cinzento e o "brim" retomam a sua função de contrastarem com o amarelo e devolvem ao texto a sua presentificação do contexto militar. Agora surge um outro momento em "Saltimbancos" em que uma "expressão verbal" e uma "expressão numérica" advêm do próprio ritmo da marcha do soldado "1 2... esquerdo... esquerdo... esquerdo.. 1 2 1 2 ..."(29). Isto é, um momento cubo-futurista do texto, porque contextualizado pela própria guerra(30), irrompe a contrastar com o "reluzir nos olhos d'ella ao luar" e todo o saudosismo anterior. Passa-se, então, para uma fase "espasmódica" do texto pela simultaneidade conseguida resultante da "disforia" - frustração - do "cinzento com o ideal fechado no tempo militar sem ideal"(31) e o momento de "euforia" pela compensação de onanisticamente Zora assistir ao espectáculo dos "cavalos de cobrição". Corresponderá também, este momento do texto, àquele em que ele atinge a sua fase mais sensualmente provocatória, e diríamos também, nesta escala - viagem - pelos "ismos", aquela que mais de perto toca já no próprio dadaísmo e/ou surrealismo.

É curioso repararmos que o Almada que encontramos aqui em "Saltimbancos" não é o da apologia da guerra como a "única higiene dos povos" tal como o "Almada marinettiano" que nos aparece, umas páginas depois desta revista em "Ultimatum futurista às gerações portuguesas do século XX". Se neste "Ultimatum" a "guerra é a grande experiência" - diríamos futurista - que "acorda todo o espírito de criação e de construção assassinando todo o sentimentalismo saudosista e regressivo"(32), assim como, "restitue às raças toda a virilidade apagada pelas masturbações

(29) *ibid.*

(30) É curioso verificarmos como o texto contextualiza as suas primeiras referências "explícitas" duma estética literária cubo-futurista (pela apologia de outros sinais-matemáticos - para além dos meramente linguísticos) com a própria situação de guerra, tal como havíamos já constatado em Sá-Carneiro e Pessoa.

(31) *ibid.*

(32) Negreiros, Almada, "Ultimatum futurista às gerações portuguesas do século XX" in Portugal Futurista, Lisboa, Contexto, 1982, pág. 36.

raffinéés das velhas civilizações"(33), em "Saltimbancos" a guerra surge como um "ideal fechado no tempo militar sem ideal" (34) num "quartel monótono"(35) e que provoca no sujeito (Zora) a castrição; esta frustração conduzirá a um onanismo "voyeurista" doentio e provocará o "saudosismo" por tudo aquilo que está para além do muro do quartel, isto é, para além da "farda" que Portugal, por momentos, vestiu.

Deste modo, "Saltimbancos" vive o seu momento textual de maior promiscuidade, em que da pureza dos "lençóis de linho" e do "cheiro a alfazema", muda o seu registo para uma "linguagem de suor meridional sem banhos no caes pla tarde sem clarins em halitos de fornicador"(36), logo para uma linguagem tão caótica e selvagem quanto a própria "desintegração" provocada pela guerra o exigia.

Ao volteio do quartel, simultaneiza-se uma outra imagem - metáfora - a do circo. O picadeiro transforma-se, então, num espaço de diversão - "o carrocel de sol a andar à roda"(37), através do qual o mundo de cor e imaginação brota no texto. Opera-se, então, a metamorfose: porque se trata agora duma velocidade não "sombria" e "cinzenta" própria ao volteio do quartel, mas duma "velocidade de arco-íris"(38) e duma "velocidade amarella" (39), os cavalos castanhos passam a um "cavallo azul" um "cavallo transparente", e a um "cavallo todo branco e grande rabo e crinas primitivas num exagero de formas pederastras de cavallo de circo e ar selvagem de procurar fêmea grossa e roçar o cio p'las trincheiras(...)"(40); o soldado transforma-se no "homem de circo dos ciganos"(41); até que finalmente o cavallo é já: "cor de prata

(33) *ibid.*

(34) Negreiros, Almada, "Saltimbancos" in *op.cit.*, pág. 16.

(35) *ibid.*; pág. 17

(36) *ibid.*

(37) *ibid.*

(38) *ibid.*

(39) *ibid.*

(40) *ibid.*

(41) *ibid.*

ao sol". (42)

É curioso o paralelismo que encontramos entre esta parte do texto de "Saltimbancos" e os dois últimos poemas interseccionistas de "Chuva Oblíqua" de Pessoa. Também em "Chuva Oblíqua" a intersecção "paisagem"/sonho ("Atravessa esta paisagem o meu sonho d'um porto infinito") (43), após percorrer vários registos, chega a uma quinta parte, em que dia e noite, sol e luar se interseccionam num espaço comum: o dos cavalos de carroussel numa feira.

Após "desmoronado" o muro que separa as duas realidades - "Hora Dupla" - (44) ("E, misturado, o pó das duas realidades, cahe") (45), chega-se ao último momento (sexto poema) do texto: a intersecção entre a música do maestro e a infância, através da qual se constrói a imagem numa criança que atira de encontro a um muro de quintal uma bola "que tinha d'um lado/ o deslizar d'um cão verde, e do outro lado/ um cavallo azul a correr com um jockey amarello..." (46)

É interessante vermos como neste poema se passa também dum registo - teatro - para um outro: o da minha infância - muro do meu quintal -, metamorfose essa conseguida pela música - por sua vez um registo onírico - que encontra na infância o espaço por excelência de fusão e intersecção dos múltiplos planos que ao longo dos outros cinco poemas procuravam um local para se realizarem. Também aqui, tal como em "Saltimbancos" encontramos um princípio de arbitrariedade da cor "cão verde", "cavallo azul", "jockey amarello", permitido pelo registo onírico em que se situam.

(42) *ibid.*

(43) Pessoa, F., "Chuva Oblíqua" in Orpheu II, Lisboa, Ática, s/d, pág. 117.

(44) *ibid.*; pág. 121.

(45) *ibid.*

(46) *ibid.*; pág. 122.

Retomando o momento de "Saltimbancos" em que se opera a metamorfose do quartel em circo, é de notar que existe um elo de ligação entre estes dois espaços, à priori, tão díspares: o próprio nomadismo. De facto, quer o soldado quer o homem do circo, assim como o cigano ou sobretudo o saltimbanco, são metáforas - antes personificações - de alguém que não encontrou ainda o seu espaço e momento de sedentarização. Assim, vestindo a farda ou colocando a "máscara", todas estas personagens são os nómadas constantes, que poderíamos dizer, tal como Portugal procuraram o seu espaço - a sua identidade.

Esta imagem do saltimbanco é recorrente em Almada. São inúmeros os exemplos da sua obra literária ou pictórica em que nos aparecem "pierrots" e saltimbancos. Desde os "Frizos" ("Ciúmes", "A Sesta") (47), passando pelas múltiplas tentativas de auto-definição que recorrem metaforicamente a estas imagens (48), até à própria poesia ("Mima-Fataxa") (49), a imagem do circo - Vida - como o palco por excelência duma exibição, fingimento e nomadismo, surge quase sempre personificada em "pierrots" e saltimbancos. (50)

Se pensarmos nos também inúmeros "pierrots", arlequins, saltimbancos e múltiplos outros acrobatas pintados por Picasso, e que contrastam muitas vezes com as situações de guerra, podemos entender "Saltimbancos" também pela sua dimensão cubista na tentativa de justapôr - colar - realidades, à priori, tão díspares e distantes entre si.

(47) in Orpheu I, Lisboa, Ática, s/d.

(48) "Desculpai, vós, o próximo, a minha sinceridade, esta sinceridade de carne e osso, esta sinceridade de discípulo que não admite ser discípulo, que quer ser Mestre! Esta sinceridade minha, onde a discreção é pura hipocrisia ao lado do cornetim do saltimbanco.(...) Acreditai que não é por me ter reconhecido menos habilidoso em discreção que aprendi a tocar cornetim de saltimbanco, mas porque o cornetim de latão do saltimbanco é de ouro ao sol, enquanto que a discreção não necessita de jaula para ser tranquilamente vista pelos visitantes. Tampouco me exercitaria eu no cornetim do saltimbanco, se não fosse já mestre em discreção, para estar discretamente a ouvir tocar cornetins e para tocar o meu ao ouvido dos discretos. (...)". Negreiros, Almada, "A Conferência Nº 1", in Artigos no Diário de Lisboa, Obras Completas, vol.III, Lisboa, INCM, 1988, pág. 50.

(49) in Portugal Futurista, Lisboa, Contexto, 1982.

(50) Ver : França, José Augusto, Almada, o Português sem Mestre, Lisboa, Editorial Estúdios Cor, 1974, pp. 61/2 e 78/9.

O próprio processo de "desintegração" e de multifacetação em que o texto se (des)constrói - cola e descola - é também por si só emblemático deste "ismo".

"Saltimbancos" é também por isso mesmo, o próprio "cubo" multifacetado da realidade (portuguesa) em que o seu autor - "o novo Cristo dos cubos" (51) - procura também a melhor maneira de percepção essa figura geométrica de modo a ver da forma mais completa possível, todas as suas faces em simultâneo.

Talvez se explique, assim, o recorrer à própria técnica da analogia, de modo a que, tal como cubistas, futuristas e simultaneístas, possa livremente mudar de registo no texto e "estilhaçar" numa forma mais completa as múltiplas faces - "ismos" - que constituíram o início da Pátria portuguesa do Séc.XX.

Deste modo, segue "Saltimbancos" o conselho de Marinetti, oferecendo-se por si só como a definição do próprio conceito de analogia; ou seja, "o amor profundo que liga as coisas distantes, aparentemente diversas e hostis. Só por meio das analogias vastíssimas um estilo orquestral, ao mesmo tempo policromo, polifónico e polimorfo, pode abraçar a vida da matéria." (52)

Consegue, assim, "Saltimbancos" chegar aquilo que Marinetti considera ser o objectivo fundamental da arte: pela sua enorme capacidade de síntese, o texto passa da mera "analogia real" interseccionista à "analogia aparente" (não só cubista, futurista e simultaneísta, como inclusivé abstraccionista e surrealista) em que foram já suprimidos "todos os primeiros termos das nossas analogias para usar apenas a série ininterrupta dos segundos termos." (53)

(51) "José de Almada Negreiros, o melhor figurino do modernismo, homem que vive neste século espantado de existir, senhor de desenhos dadistas, cubistas, futuristas, etc., etc., pregou ontem no palco do Terrasse, em o comício dos novos, muito a sério para uma plateia que geometricamente entendeu não dever entender as palavras luminosas da boa-fé nazarena do novo Cristo dos cubos - Negreiros(Almada)." , Negreiros, Almada, op.cit., pág. 59.

(52) Marinetti, F.-T., "Manifesto Técnico da Literatura Futurista" in Teles, Gilberto, Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro, Vozes, Brasil, Petropolis, 1986, 9ª ed., pág. 96.

(53) *ibid*; pág. 98.

Por "Saltimbancos" se (des)construir segundo esta supressão dos primeiros termos das analogias, utilizando apenas a cadeia ininterrupta e simultânea dos segundos, é que ele nunca poderia cumprir as regras gramaticais. O texto não tem uma estrutura - suporte - gramatical, porque o seu princípio futurista, quer da abolição da sintaxe, quer da reprodução de "analogias aparentes", o conduz à liberdade própria do inconsciente, logo ao automatismo duma escrita livre de todo e qualquer "fio" castrador.

Daí que "Saltimbancos" não necessite de justificar (ou por uma pontuação, ou por conjunções) os "saltos" que a sua linguagem dá dumas imagens - situações - para as outras. Esse "saltitar" está aparentemente salvaguardado pelo processo analógico, e pelo "saltimbanco" que o texto em si é.

Este nomadismo permite ao texto - "Saltimbancos" construir através de Zora a cadeia de analogias - Soldado/homem do circo - na qual metamorfose se espelha a própria dualidade da sua consciência, isto porque também ela oscila: "entre o vermelho e o negro, entre o excesso vital (que rasgão no seu maillot vermelho figura) e o medo da ordem (o pai, a mãe, a instrução militar), entre a realidade ambígua do circo e o peso esmagador da realidade circundante." (54)

Obrigaçãõ e não cumprir essa obrigatoriedade é o conflito partilhado por Zora, pelo soldado e pelo próprio texto.

Por isso, os últimos momentos do texto são a apoteose da simultaneidade conseguida agora pelo contraste entre, optar pelo gozo da permissividade de fugir a um sistema - simbolizado pelo rasgão do maillot de Zora que a estimula a uma iniciação sexual(55), e o medo da "instituição" pai/mãe que retarda esse

(54) Reis, M^a Antónia, Prefácio a Negreiros, Almada, Contos e Novelas in Obras Completas, vol.IV, Lisboa, INCM, 1989, pág. 15.

(55) "Rasgão ocasional até ao umbigo co'o ventre em expressão de vida por gastar e a cabeça pra cima vermelha-em-braza- redonda(...) tactos de pétalas de rosa de botões de rosa a abrirem a darem-se a abrirem-se pra ter calor dentro de si e fechar depois e guardar o calor por muito tempo sobre estofos às escuras e depois ficar a dormir naquella suspensão de febre co'as coxas a arder por dentro e a mão a guardar o próprio calor do sexo num alheamento de si alli no circo co'o rasgão cada vez maior(...)". Negreiros, Almada, "Saltimbancos" in op.cit., pág. 18.

processo(56). Termina, por isso, o texto na metáfora da castração dada pela imagem do "caranguejo canhoto" ("caranguejos canhotos a mecher e rochas corcundas como os polvos") (57) e na da própria morte ("cadáver sem uma perna e pôdre que deu à praia com caixas de cebo") (58), mutilações estas que são a própria figura de retórica que sintetiza a frustração e a impotência de algo que não se realizou.

Daqui advém a revolta e a violência, logo a guerra, na qual o texto começou por nos situar. Surge, por isso, uma "cascata" de onomatopeias ("bê dó - dó dó-ré-mi tra-la-la pum-pum-pum (...) trrrrrrr - pum - tchim-tchim-tchim-tchim-tra-la-sol-re-mi-la-la-la-la(...)") (59) que numa "cacofonia" futurista reproduz a impossibilidade de uma leitura que é a própria impossibilidade de opção entre a guerra (o som das metrelhadoras) e o prazer-diversão (as onomatopeias resultantes do tocar do tambor do bombo e cornetim).

O sol fonte de luz e de vida no início, e o próprio princípio de construção dos contrastes simultâneos do texto, transforma-se também ele numa onomatopeia musical ("lá-ré-sol") (60), porque impotente para continuar a iluminar a escrita do texto. Retira-se, desta forma, a cor amarela definitivamente do texto, e dá lugar ao luto por esse sol ("lá-ré-sol às escuras sol-sol-sol). (61)

A onomatopeia é, então, a possibilidade de fusão dos múltiplos e diferentes contrastes do texto: este termina com um

(56) "Na voz da mãe e outra vez com alfinete de dama a meio do rasgão mesmo por cima do sexo e um sorriso em expressão de sexo de doze anos a ver os meninos ricos a brincar na areia (...) co'o pae vestido de athleta nú e escripto no peito e nas costas e nos inchaços dos braços de vergar barras de caes(...) o latão do tambor a zunir em cima do sexo d'ella com medo do pae (...)", *ibid*; pp. 18/9.

(57) *ibid*; pág. 19.

(58) *ibid*.

(59) *ibid*; pág. 19.

(60) *ibid*.

(61) *ibid*.

ruído que é a simultaneidade do som da guerra, do som dos instrumentos musicais do circo, e do próprio som do corpo fónico que é o texto : "catapum - pum - pum trrrrrrrrrrr-la-la-la-lalalalalal-pum". (62)

A título conclusivo poderíamos dizer que "Saltimbancos" impressiona pela síntese tão completa e complexa que é de "ismos" e do próprio modo de ser moderno de Almada Negreiros. Num percurso que vai dum cubo-futurismo, a um surrealismo, tendo como paragem principal o simultaneísmo, "Saltimbancos" é a própria metáfora do ser nómada que foi o seu autor e que nos impossibilita, por isso, "radicá-lo" apenas num "ismo" em particular. Saltitando de "ismo" em "ismo", "desmoronando" as fronteiras entre literatura e artes plásticas por onde passa, este "pintor nascido poeta" ou "poeta nascido pintor" (63) é, por excelência, a personificação do projecto interartes da Modernidade.

"Saltimbancos" é ainda a própria alegoria de Portugal que numa incapacidade de "sedentarização", oscila entre a resistência de continuar a ser uma província com a tranquilidade dos seus lençóis de linho e cheiro a alfazema (romântico-saudosista) ou ser uma cidade cosmopolita com o desassossego da guerra e dinamismo do progresso (cubista, futurista ou qualquer outro "ismo" de vanguarda).

"Saltimbancos" é ainda a "paleta" dos ensaios de cores para pintar Portugal: uma paisagem saudável e rústica "caiaça" de branco, de telhados vermelhos e cheiro lilaz a alfazema, cores estas que contrastam simultaneamente com a possibilidade duma paisagem, diria Inácio Gouveia - de "sensações amarelas" (64) -

(62) *ibid.*

(63) É David Mourão Ferreira que a propósito de Cesário Verde utiliza a expressão "um pintor nascido poeta", por sua vez sugestionada pelo crítico inglês Clive Bell ao referir-se ao pintor Gainsborough como sendo um "poeta nascido pintor"., in "Um pintor nascido poeta", Hospital das Letras, Lisboa, INCM, s/d, 2ª ed., pág. 69.

(64) Ver nota 17, pág. 130.

gritantes e sôfregas de Europa, envolvida, por isso, numa mancha cinzenta e negra da era mecânica, e correndo o risco duma perda de identidade: "é espantosamente amarelo não se conhecer a si-próprio." (65)

(65) Ver nota 16, pág.129.

" Il y a donc quelque chose de concret dans la nature d'Abstraction Pure de la Pure Relativité. Il s'agit donc bien d'un concret-en-abstrait - Vertige."

(Leal, Raul, "L'Abstractionisme Futuriste" in Portugal Futurista, Lisboa, Contexto, 1982, pág.13)

1.6. VERTIGISMO DE RAUL LEAL E VERTIGI(NI)SMO DE PESSOA .

O Vertigismo foi, para Raul Leal, o "ismo" através do qual pôde "o nosso filósofo"(1) sintetizar, duma forma original, a sua "atitude poliísmica" : isto é, o seu modo de ser paúlita, interseccionista, futurista, cubista, simultaneísta, dinamista e abstraccionista.

O Vertigi(ni)smo(2) foi, para Pessoa, um dos "ismos" adjuvantes no empreendimento do seu projecto sensacionista.

Apesar de não serem os únicos desta "geração artístico-literária" a falarem em "Vertigem"(3), é no entanto a Raul Leal

(1) "Raul Leal, o nosso filósofo (à Apocalipse) e com o qual Marinetti político insistia para se instruir na sua transcendental especulação do Super-Estado." Negreiros, Almada, Orpheu, Lisboa, Ática, pág. 10.

(2) Ver Anexos, texto 48D-12, em facsímile, pág. 351.

(3) Sabemos que causar a sensação de "vertigem" através duma desmesurada velocidade, é também um dos princípios do Futurismo que podemos, por exemplo, ler no "puzzle" que Bettencourt-Rebello fez a partir de vários manifestos futuristas italianos e que foi publicado em Portugal Futurista: "Vida de agitação, e velocidade... Correr, correr, correr vertiginosamente, não para chegar depressa ao fim, mas para que o fim não chegue tão depressa..."; "As máquinas respiram sofregamente. A velocidade vertiginosa e doida engole o espaço..."; "Sejamos o ruído e a agitação das praças e das fábricas, a luxúria fértil das cores, a ânsia vertigem dos êmbolos e das rodas" in Portugal Futurista, Lisboa, Contexto, 1982, pág. 6. Também no "panagírico" que Bettencourt-Rebello faz de Santa-Rita Pintor, a palavra "Vertigem" é um recurso recorrente para definir - elogiar - a personalidade e a arte do pintor: "Ao revelar-se-nos o artista no seu labor de instinto construtivo, a sua obra causa-nos a vertigem, porque ela é quasi que a própria vertigem(...). Santa-Rita Pintor faz-se Vertigem perante a vertigem, mas domina a vertigem... Possui o equilíbrio no desequilíbrio." Bettencourt-Rebello, "Santa Rita Pintor" in op.cit., pág. 3.

e a Pessoa que se conhece a preocupação em respectivamente exercitar e teorizar um "ismo" que consubstancie este conceito.

Jorga Raul Leal com a palavra "Vertigem" como se de uma conjunção ou disjunção se tratasse, de modo a "animar" este significante de múltiplos significados, através dos "puros contrastes" simultâneos" em que o contextualiza.

Resulta, por isso, uma "atitude" vertigista, que ora se aproxima de um paúlismo(4) ou de um interseccionismo(5) e surgem textos tais como "Atelier"(6) e "A Aventura dum Satyro ou a Morte de Adonis"(7), ora envereda para um "cubo-futurismo" que juntamente com um "dinamismo-abstraccionismo" tem como consequência outros como: "L'Abstraction Futuriste - Divagation ou trephilosophique - Vertige à propos de l'oeuvre géniale de Santa Rita Pintor, "Abstraction Congénitale Intuitive (Matière-Force)", la suprême réalisation du Futurisme"(8). Elegendo Raul Leal o pintor Santa Rita, como exemplo duma personalidade "vertigista" pelos contrastes em que ela se constrói de: "concreto-abstracto", "real-irreal"; "equilíbrio-desequilíbrio", este texto deixa transparecer também a complexidade sob a qual este "ismo" se edifica. Santa Rita Pintor está, por isso, muito perto do vertigismo, porque o seu futurismo é já uma "síntese total"(9) - poderíamos acrescentar de muitos outros ismos.

(4) " Paúlco "à margem do paúlismo" é a designação utilizada por M^{te} Aliete Galhoz para definir a atitude literária de Raul Leal e de Ângelo de Lima. in "O Momento Poético do Orpheu", Prefácio a Orpheu I, Lisboa, Ática, s/d, pág. XXXVI.

(5) Utilizou Pessoa a expressão de "interseccionismo analytico" no texto (75-89 V, in Anexos, pág.287) à qual se segue o nome de Raul Leal.

(6) in Orpheu II, Lisboa, Ática, s/d, pp. 47 a 56.

(7) in Centauro, Lisboa, Contexto, 1982, pp. 41 a 59.

(8) in Portugal Futurista, Lisboa, contexto, 1982, pp.

(9) " Santa Rita Pintor a conçu en synthèse la réalisation intégrale de toute la théorie futuriste sur la vie!", *ibid*; pág. 13.

Baseia-se o Vertigismo de Raul Leal na técnica delauniana de contrastes puros e simultâneos, não de cores, mas de conceitos antitéticos que, colocados lado a lado, provocam o "equilíbrio-desequilíbrio", sugerindo o princípio futurista da "Sensação dinâmica". A este "dinamismo" um "vorticismo" se vem juntar, de modo a tornar a construção do texto um "labirinto" de conceitos, um movimento desmesurado, que causa a sensação de vertigem. Levando às últimas consequências o processo da analogia futurista ("suprimir todos os primeiros termos das nossas analogias para usar apenas a série ininterrupta dos segundos termos") (10), o vertigismo aponta para uma "Abstracção" -, o que lhe possibilita uma metalinguagem sobre a obra de Santa Rita: ("Abstraction-congénitale (Matière-Force)."

Parte o filósofo do princípio de que a própria "Existência" é uma vertigem: "É vertiginosa a Existência e espiritual, transcendente é a vertigem dela!" (11). Deste modo, o "Reino da Vertigem" (12) seria o projecto para um "Super-Estado". (13)

Contudo, esta Existência/Vertigem é relativa(14), porque

(10) Ver cap. 1.5., pág. 137.

(11) Leal, Raul, "Atelier" in Orpheu II, Lisboa, Ática, s/d, pág. 54.

(12) "Reino da Vertigem" seria uma das rubricas do "Super-Estado". Ver Sudoeste, Nº 3, Lisboa, Contexto, 1982, pág. 8

(13) *ibid.*

(14) " E com efeito se a Existência absoluta - o mesmo que o Absoluto - se exprime tão pura, tão sublimada que é só Essência - não propriamente substância existente -, se ela se exprime assim no fundo só como espírito vazio de si própria, não Verdadeiramente como sendo ela própria, é que a Existência, em vista do seu purismo sublimador, vaziamente essencificador, sai de si própria, deixa de ser um Próprio (Absoluto), exprimindo-se então como um puro outro (um Fora dela), isto é, como qualquer coisa de puramente relativo(...)." Leal, Raul, "Super-Estado" in *op.cit.*, pág. 11.

só existe por "puro contraste"(15). Constatando o vertigismo a impossibilidade dum Absoluto (absolutamente concreto ou abstracto; absolutamente real ou irreal, etc.) ele situa a sua atitude numa "fronteira" de indefinição entre dois pólos opostos, que anulam a Existência em privilégio dum "animismo" de "se vivre en soi, en soi." (16)

Encontramos também dispersos pelo espólio pessoano, textos que procuram definir o Vertigi(ni)smo. É curioso verificarmos que se na maior parte desses textos Pessoa utiliza a designação de "Vertiginismo", outros há em que a hipótese de similitude com o "Vertigismo" de Raul Leal é maior, pelo facto de as duas letras responsáveis pela diferenciação entre as duas terminologias ("ni"), surgirem num parêntesis alternativo - "Vertigi(ni)smo". Por isso, optaremos por esta segunda designação para nos referirmos a este "ismo" também pessoano, por ela presentificar as duas hipóteses de terminologia, excepto quando transcrevermos citações que nos obriguem a respeitar a opção de Pessoa pela outra alternativa.

Dissemos já que este "Vertigi(ni)smo" corresponde em Pessoa a uma das suas "passagens" pela viagem através dos ismos. É, por isso, para Pessoa o Vertigi(ni)smo um dos "novos processos do sensacionismo"(17), a utilizar na "criação duma sensibilidade portuguesa."(18) O Vertigi(ni)smo corresponde ao segundo "ismo" - fase intermédia - deste processo do interseccionismo ao sensacionismo, e funciona como aquele através do qual "cada coisa

(15) "Tout se donne relativement et en relativité pure, la vie n'est que le déroulement de purs rapports - distinctions, de purs contrastes lesquels se donnent les uns dans les autres, et par les autres en suspension **en soi** - vertige. Il n'y a pas des choses en soi tel qu'on les conçoit vulgairement, il n'y a pas des nomènes, pas de véritable **concret**, tout se donne purement par rapport, par rapport à tout et alors il n'y a qu'un déroulement de pure rélativité toute subjectiviste. Relativité en soi, en soi - vertige!" Leal, Raul, "L'Abstractionisme Futuriste" in Portugal Futurista, Lisboa, Contexto, 1982, pág. 13.

(16) Ver nota 15.

(17) Anexos, texto 88-2, pág. 329.

(18) Anexos, texto 88-8, pág. 318.



ou cada momento é a fusão com todas as outras, dynamicamente."

(19)

Distingue-se deste modo, do interseccionismo (primeiro processo), "pelo qual o presente é considerado como lugar de intersecção de sensações várias, e sempre assim considerado" (20) , assim como do sensacionismo (último processo) "pelo qual todo o presente, todo o momento, toda a sensação, todo o lugar, é uma figuração ao mesmo tempo interseccionada e separada, paralelamente fusão e difusão de todo, de todos e de si-própria." (21)

Voltando ao "nosso filósofo", é curioso o percurso que encontramos no seu "Vertigismo". Se a "novela vertígica" - "Atelier" - datada de 1913 e o conto "A Aventura de um Satyro ou a morte de Adonis" de um ano antes denotam uma enorme semelhança com o paúlismo pessoano, "L'Abstractionisme Futuriste" de 1917 segue já os próprios princípios da revista onde é publicada: o Futurismo. Isto é, de 1912 a 1917 o Vertigismo de Raul Leal é sujeito às próprias "nuances" da viagem poliísmica do momento.

Se é em 1912 que Pessoa caracteriza a "estética da nova poesia portuguesa" de "vaga, subtil e complexa" (22), estes três adjectivos qualificam de igual modo o conto e a novela vertigistas de Raul Leal. Também nestes dois textos, o filósofo "exercita" o seu paúlismo, pela procura duma linguagem que ao cultivar desmesuradamente esses três princípios, resvala na própria vertigem.

(19) Anexos, texto 88-9, pág. 322.

(20) ibid.

(21) ibid.

(22) Ver cap. 1.1., pág. 15.

Tanto o início do conto(23) como o da novela(24) nos situam de imediato nesta complexidade "paúlco - vertiginosa".

Mas estes dois textos seguem ainda outros preceitos desta nova estética: o da "materialização do espírito e espiritualização da matéria"(25), cujo resultado é a própria transcendentalização da Obra de Arte. Na novela "Atelier", "Luar" é a metamorfose do artista em arte (e vice-versa) conseguida através dum "trabalho onírico" próprio à arte moderna(26). Consegue-se, assim, um "Todo", um "Infinitesimal" que tudo transcende (diria Pessoa, que "encontra em tudo um além")(27): "Num crescendo impetuoso o sonho em que luar todo se torna, no génio do pintor se evóla todo e, assim, o artista em que o sonho vagamente se esbate perdendo-se por fim, na mesma diáfana atmosfera ideal se eleva, tragicamente divinizando a alma!... Tudo é etéreo e profundamente convulsivo; uma alucinação vibrante tudo transforma, tudo arrebatada no seu turbilhão genial...! Uma poderosa acção mediumnica a levitação total das cousas, assim eterizadas, provoca então..."

(28)

-
- (23) "Envolvida na atmosfera levemente brumosa da madrugada a floresta do Líbano vagamente deixava descortinar ao longe os imóveis cedros, quaes teias vaporosas e caprichosamente trabalhadas em combinações subltis. Atravez dessas delicadas rendas que só a natura tão bem sabe tecer, Adónis qual ligeiro galgo que mal tocasse as urzes duma frondosa selva, nobre e ideal velozmente como numa Vertiginosa carreira, procurando com um ardor que não cança e mais enobrece as horrendas feras tão contrasticamente existentes num bosque formoso do paraizo terrestre". Leal, Raul, "A Aventura dum Satyro ou a Morte de Adonis" in Centauro, Lisboa, Contexto, 1982, pág. 41.
- (24) "Em ondas de perfume estranho as convulsivas exalações do sonho iluminam vagamente o lar sombrio do artista que outra luz quasi não possui. A poucos passos duma tela, profunda como a dor que ela evoca, o modelo por entre as vibrações duma alucinação sinistra todo vigorosamente contorce a alma, pelo semblante derramando a tortura que a alma cava." Leal, Raul, "Atelier" in Orpheu II, Lisboa, Ática, s/d, pág. 47.
- (25) São dois outros princípios da "Nova Poesia Portuguesa" ditados por Pessoa. Já os analisámos em l.l., pág. 17.
- (26) "A arte moderna é a arte de sonho". Pessoa, F., Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias, Lisboa, Ática, 2ª ed., 1973, pág. 153.
- (27) "O característico principal da ideação complexa - O encontrar em tudo um além - é justamente a mais notável e original feição da nova poesia portuguesa." in Textos de Crítica e de Intervenção, Lisboa, Ática, 1980, pág. 50.
- (28) Leal, Raul, "Atelier", in *op.cit.*, pp. 48/49.

"Atelier" é também o local - espaço - de intersecção do artista com o modelo, a inspiração e o sonho, logo, com a própria Arte. Mas "Atelier" é igualmente o próprio tempo de gestação da Obra: trabalha o "pintor-artífice" o seu sonho de modo a atingir um grau de perfeição em que simultaneamente a matéria se espiritualize e o espírito se corporize. Molda, para isso, o artista o seu modelo, até que ele adquira vida - alma -: "No atelier do pintor luar vigorosamente assim prepara a alma, preparando assim, a expressão do seu semblante".(29) O sonho "anima" deste modo o modelo(30), e duma "indefinição" entre sonho e realidade se constrói a novela de tal forma que "luar" designa indiferente ou alternativamente o artista, o modelo, o atelier e o sonho.

"Atelier" é a própria defesa do "transcendentalismo da arte" em simultâneo com uma "levitação" - "elevação do homem por meio da beleza"(31) - diria uma vez mais Pessoa.

Em "A Avetura dum Satyro ou a Morte de Adonis", segue também o vertigismo os preceitos duma linguagem vaga, subtil e complexa. Recorre agora o "filósofo" à mitologia clássica e a toda uma intertextualidade vinda dum registo musical. Constrói-se o vertigismo do conto pelo "contraste simultâneo" entre duas culturas: a "clássica", de raiz greco-latina, e a "bárbara", , germânica"(32), simbolizadas pela luta entre os deuses do Olimpo e os de Walhala. Num dinamismo e numa vertigem alucinantes, tece-se o texto pelo conflito entre Zeus e Wotan sendo este último o vencedor porque, representante do "espírito de energia

(29) *ibid*; pág. 48.

(30) "O artista uma comoção profunda no espírito sofre, sob um novo aspecto olha o modelo, já quasi lhe sente a alma". *ibid*; pág. 53.

(31) "Considerando melhor, a finalidade da arte é a elevação do homem por meio da beleza". Pessoa, F., Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias, Lisboa, Ática, 2ª ed., 1973, pág.27.

(32) Júdice, Nuno, Prefácio a Centauro, Lisboa, Contexto, 1982, pág. XV.

vertiginosa", adequa-se Wotan à própria concepção de arte que simboliza. A mudança de Olimpo a Walhala, é por isso equivalente à transformação musical duma "tonalidade" numa "atonalidade" - de Chopin a Wagner(33) - e simultaneamente à própria metamorfose duma linguagem clássica numa "barbárie" da escrita.

Datado de 1917, o outro exemplo de texto vertigista de Raul Leal a que nos referimos - "L'Abstractionisme Futuriste" - demonstra que "Vertigem" é um conceito que se aplica - contextualiza - igualmente à "euforia" cubo-futurista que se vive no momento.

Constatamos deste modo que o vertigismo foi para Raul Leal um "ismo" que englobou duma forma sintética as manifestações momentâneas da arte - isto é, empreendeu a viagem poliísmica do início do século - conseguindo simultaneamente ser uma resposta inovadora a esses "estímulos" artístico-literários. Se entre 1912 e 1913 "Atelier" e "A Aventura dum Satyro ou a Morte de Adonis" ilustram uma linguagem paúlca com as "roupagens" ainda simbolistas que lhe são próprias, em 1917 "L'Abstractionisme Futuriste" testemunha a forma inédita de Raul Leal exercitar o seu "cubo-futurismo", dinamismo e abstraccionismo.

Por tudo isto, é curiosa a enorme similitude que encontramos entre esta "atitude" vertigista de Raul Leal e a "atitude" sensacionista de Pessoa. Isto é, o vertigismo terá sido para Raul Leal também o "poliismo" capaz de abarcar dentro de si textos tão díspares quanto o são estes três exemplos apresentados.

No entanto, se "vertigismo" de Raul Leal e "vertigi(ni)s-mo" de Pessoa se assemelham enquanto "ismos", porque ambos se baseiam no culto da palavra "vertigem", eles distanciam-se num outro aspecto entre si: é que para Raul Leal "vertigismo" é

(33) "Chopin tomado Wagner!". Leal, Raul, "A Aventura dum Satyro ou a Morte de Adonis" in op.cit. pág. 43.

o seu "ismo" - "arte da síntese-soma" - de todos os outros, enquanto que "vertigi(ni)smo" é para Pessoa apenas um dos múltiplos "ismos" que constituem a sua "arte da síntese-soma" Sensacionista.

Dissemos anteriormente que o Vertigi(ni)smo nos aparece definido por Pessoa, como uma "fusão dinâmica" de todas as coisas(34). É por isso sobretudo a Álvaro de Campos que compete presentificar este "ismo" ao longo dos seus Versos: "Meu corpo é um centro dum volante estupendo e infinito/ Em marcha sempre vertiginosa em torno de si,"(35); "Vertigem do meio-dia emoldurada a vertigens -/ sol dos vértices e nos... da minha visão estriada, / Do rodopio parado da minha retentiva seca,/ Do abrumado clarão fixo da minha consciência de viver."(36), são alguns dos exemplos do poeta "sensacionista puro"(37), que, como tal, teria de também viver uma experiência vertigi(ni)sta. Álvaro de Campos, o "Engenheiro Sensacionista", será por isso aquele que melhor poderá levar a cabo e compreender a "vertigem do Espírito" das "velocidades" criadas pela ciência(38), e por todos os mecanismos artificiais geradores de movimento.(39)

Num outro texto, surge-nos outra definição curiosa de vertigi(ni)smo: ele é um processo "eminentemente musical, embora não haja ainda musico que nascesse para ele"(40). Porquê, "eminentemente musical"? Será por a música ser uma "arte do tempo ou da sucessão"(41) e por isso permitir uma fusão espaço-temporal

(34) Ver nota 19, pág. 147.

(35) Campos, Álvaro, "Afinal, a melhor maneira de viajar é sentir" in *Poesias*, Lisboa, Ática, 1980, pág. 108.

(36) Campos, Álvaro, "Passagem das Horas" in op.cit., pág. 238.

(37) "Sensacionismo puro" pode-se ler no texto 48D-12 já referido, que designaria a "atitude" sensacionista de Álvaro de Campos, e um terceiro ponto da composição do sensacionismo. Os dois primeiros são o interseccionismo e o vertigi(ni)smo. Ver Facsímile, pág. 351.

(38) "Pela Machina, pela Sciencia, a Matéria espiritualizou-se, porque a sciencia é a espiritualização da matéria, a imposição a ella, do espírito." *Anexos*, texto 75-87, pág.287.

(39) "Mediante as velocidades e as complicações materiais creadas pelos productos da sciencia, conseguimos que a matéria nos fizesse compenetrados da vertigem do Espírito, da actividade espiritual." *ibid.*

(40) *Anexos*, texto 88-9, pág. 323.

(41) *Anexos*, texto 75-4, pág. 343.

em que: "cada coisa ou cada momento é a fusão com todas as outras dinamicamente(42)? Ou música designará aqui metonimicamente "o poeta de sonho" que é um "melódico"(43)? Neste caso, o "vertigi(ni)smo" de Pessoa aproximar-se-ia do vertigismo de Raul Leal: ambos seriam a linguagem da "arte do sonho". E este músico que "ainda não nasceu" capaz de representar este "ismo" "eminentemente musical", terá talvez a sua expressão homóloga no poeta que "tiver mais capacidade de sonho", isto é, no "maior poeta da época moderna".(44)

Constatamos assim que, vertigismo de Raul Leal e vertigi(ni)smo de Pessoa tanto são dois "ismos" que se aproximam por seguirem preceitos semelhantes, como se afastam pelos seus objetivos diferentes. Se para Raul Leal vertigismo é um "ismo compósito" de múltiplos outros, para Pessoa o "vertigi(ni)smo" exclui "todas as escolas e theories"(45), estando por isso em oposição ao Sensacionismo que "inclui todas", e que "só não aceita de cada uma a pretensão a ser a única."(46)

Poderíamos então afirmar que o "Vertigismo" foi para Raul Leal aquilo que o Sensacionismo foi para Pessoa: uma forma renovada de sentir a viagem poliísmica do momento. Para Pessoa-Campos o "vertigi(ni)smo" foi um dos momentos de maior "euforia" dinâmica do projecto Sensacionista, dando "ritmo" à sensação através desse "volante" que numa crescente velocidade gira vertiginosamente até mais não poder "acelurar"(47)/sentir.

(42) Ver nota 19, pág. 147.

(43) "O poeta de sonho é um melódico, um acorrentado na música dos seus versos, como Ariel estava preso na curva[?] de Sycorax. A música é essencialmente a arte do sonho(...). O poeta sonhador, porque sonhador, é até certo ponto músico. E para comunicar o seu sonho precisa de se valer das coisas que comunicam o sonho. A música é uma delas." Pessoa, F., Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias, Lisboa, Ática, 2ª ed., 1973, pp. 154/5.

(44) "O maior poeta da época moderna será o que tiver mais capacidade de sonho" Pessoa, F., op.cit., pág. 157.

(45) "O vertiginismo e o interseccionismo excluem todas as outras escolas e theories." Anexos, texto 88-9A, pág. 324.

(46) "O sensacionismo inclui todas, mas aceitando-as todas, só não aceita de cada uma a pretensão a ser a única." *ibid.*

(47) "Com tal velocidade desmedida, pavorosa,/ A máquina de febre das minhas visões transbordantes/
Gira agora que a minha consciência, volante,/ É apenas um nevoento círculo assobiando no ar."
Campos, Álvaro, "Ode Marítima" in Orpheu II, Lisboa, Ática, 1979, pág. 90.

" O dynamismo colloca o ponto de partida da sua artificialização da sensibilidade no mundo externo, no objecto a descrever ou a cantar, seja qual fôr. Ora como a condição fundamental do mundo externo é a impermanencia, a força em contínua acção, o dynamismo interpreta tudo como fugitivo, de passagem.

Para o abstraccionismo o ponto de partida é já, não o objecto da sensibilidade, mas o conceito mediato entre esse objecto e a própria sensibilidade. É por isso, sobretudo intelectual."

(Pessoa, F., Anexos, texto 88-6, pág. 325)

1.7. DINAMISMO E ABSTRACCIONISMO

Dinamismo e Abstraccionismo são dois "ismos" que apesar de não serem inéditos de Pessoa (1), também ele enquanto crítico os quiz teorizar e fazer deles local de passagem pela sua "Viagem poliísmica". Encontramos, por isso, no seu espólio, textos que se referem dum modo geral, aos dois simultaneamente, tentando defini-los em paralelo, de modo a permitir-lhe um melhor entendimento do próprio Sensacionismo. Apesar de serem textos não datados, poderemos provavelmente situá-los entre 1915 e 1916, período de tempo que, como sabemos, corresponde ao entusiasmo por parte de Pessoa, na criação do seu sensacionismo, e num sentido lato, à própria "euforia" dos "ismos" pela qual o início do século também ficou marcado. Um outro elemento que nos pode ajudar a datar estes textos é o facto de, muitos deles terem, certamente, servido de "esboços", "variantes" do próprio "Ultimatum" de Álvaro de Campos, publicado em 1917 na revista Portugal Futurista. É o exemplo dos textos 88-9A e 88-10(2) que são a continuação do conjunto de textos reunidos sob o título: "Nota à margem de não haver ainda Portugal" - afirmação para substituir um Manifesto"(3). Se compararmos estes textos com "Ultimatum"

(1) Vimos já no capítulo anterior que Raul Leal fala destes dois "ismos" a propósito de Santa Rita Pintor. Do mesmo modo que "Dinamismo e Abstraccionismo" são dois conceitos recorrentes nos Manifestos Futuristas.

(2) Ver Anexos, pp. 324 e 326/7.

(3) Anexos, texto 88-8, pág. 318.

de Campos, constatamos a sua grande similitude, e por vezes mesmo coincidência, nalguns aspectos. Desde a "Lei de Malthus da Sensibilidade" (desenvolvida no "Ultimatum")(4), até aos novos processos de aumento dessa capacidade de progressão geométrica de sensibilidade, como por exemplo, a "therapeutica psychica"(5), são alguns dos momentos deste texto que encontram uma correspondência quase total no "Ultimatum".

Ora, dinamismo e abstraccionismo (para além do interseccionismo e vertiginismo) são dois desses "ismos" - processos - através dos quais Portugal pôde encontrar a sua "identidade" e deixar de viver "por empréstimo a vida europeia."(6); ou seja, são outros dois "ismos" que têm por missão ajudar a criar a "sensibilidade portuguesa"(7), logo, adjuvantes do próprio processo sensacionista.

Em que consistem, então, estes dois "ismos"?

O Dinamismo tem por função suprimir "as emoções puramente pessoais na arte, fazendo assim desaparecer como temas os antigos assumptos - amor, pátria, Deus, etc."(8), assim como abdicar "de ter quaesquer opiniões ou lyrismos pessoaes para se entregar de todo às opiniões, assumptos e lyrismos do seu tempo: assim, no nosso tempo, abdicar de todas as tendências artísticas (...) cantar as machinas, ..." (9) Tem ainda por função o dinamismo, abolir: "a continuidade temporal, por uma atenção não ao destino das correntes sociaes e intellectuaes do tempo em que se vive, nem à sua origem, mas ao mero facto da sua passagem por esse tempo"(10); ou seja, o dinamismo constata a irreversibilidade

(4) Campos, A., "Ultimatum" in Portugal Futurista, Lisboa, Contexto, 1982, pp. 32/3.

(5) Anexos, texto 88-8 verso, pág. 319.

(6) Anexos, texto 88-8, pág. 318.

(7) ibid.

(8) Anexos, texto 88-10, pág. 326.

(9) ibid.

(10) ibid.

do tempo que por ter adquirido a velocidade de toda a nova tecnologia e mecânica, se torna num outro tempo, mais fugitivo e vertiginoso. Deste modo, o dinamismo é a própria constatação de que tudo é efêmero e artificial, porque produto dum tempo também ele de ritmo e natureza artificiais: "o Dynamismo coloca o ponto de partida da sua artificialização da sensibilidade no mundo externo, no objecto a descrever ou a cantar, seja qual for. Ora como a condição fundamental do mundo externo é a impermanência, a força em contínua acção, o Dynamismo interpreta tudo como fugitivo, de passagem".(11)

O Dinamismo é, então, um dos princípios - processos - utilizados pelo próprio futurismo. Ao ouvirmos Marinetti afirmar: "O Tempo e o Espaço morreram ontem. Nós vivemos já no absoluto, já que nós criámos a eterna velocidade omnipresente"(12), apercebemo-nos que esta morte de Espaço e Tempo é a própria consequência da possibilidade de serem, doravante, "medidos" e ultrapassados, logo, dominados, pela capacidade de artificialização criada pela acção e energia do Homem do novo século: "Invertamos a ignóbil phrase scientista que Bacon trasladou de Hippocrates - a de que a Natureza só se vence obedecendo-se-lhe. Ao contrário, à Natureza só se obedece vencendo-a. Só sendo superiores a tudo é que somos os eguaes de tudo."(13) Isto é, dinamismo é a própria velocidade que permite destruir a "continuidade temporal"(14), e que se consegue "fabricar", uma omnipotência, terá também de ser capaz de criar uma omnipresença. Deste modo, o "Dynamismo opera:(1) quanto à eliminação da Personalidade" e "quanto à abolição da Individualidade; pela supressão do subjectivismo propriamente dicto, dando só aquellas emoções que todos podem sentir, ...".(15)

(11) Anexos, texto 88-6, pág. 325.

(12) Marinetti, F. T., "Manifesto do Futurismo" in Teles, Gilberto, Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro, Brasil, Vozes, Petropolis, 1986, 9ª ed., pág. 92.

(13) Anexos, texto 88-8 verso, pág. 320.

(14) texto citado em nota 7.

(15) Anexos, texto 88-10, pág. 326.

Falámos já anteriormente de Dinamismo ao tentarmos analisar a posição de Campos face ao futurismo.(16) Concluimos mesmo, com Teresa Rita Lopes, que Campos, mais do que propriamente um futurista, terá sido sobretudo um dinamista. Isto para constataremos que Dinamismo é equivalente ao próprio futurismo, visto que ambos têm como percursos Walt Whitman.(17)

Leia-se o modo como Pessoa define este dinamismo: "Poder-se-á estranhar a ausência, nesta enumeração(18), das correntes dinamistas que partem de Walt Whitman - digo, as correntes futuristas, vorticistas, etc. O dinamismo é uma corrente decadente, e o elogio e a apoteose da força, que o caracteriza, é apenas aquela ânsia de sensações fortes, aquele entusiasmo excessivo pela saúde que sempre distinguiu certas espécies de decadentes" (19). O Dinamismo é, segundo o texto que acabamos de ler, a fonte e o ponto de intersecção de correntes tais como o Futurismo e o Vorticismo, cujo "Mestre" teria sido Walt Whitman.

(16) Ver 1.4.1., pág. 111/2.

(17) "Exemplo de um Dynamista: Walt Whitman" in Anexos, texto 88-10, pág. 326.

(18) Esta "enumeração" de correntes refere-se às três "correntes neo-clássicas" que o texto analisa anteriormente e que eram respectivamente: "- uma oposta à expressão decadente, outra à expressão revolucionária, outra às duas juntas. A primeira, seguindo a esteira do vitalismo moderno, a segunda, indo nas pisadas do neoclassicismo francês contemporâneo, não apresentam, salvo em individualidades que surjam, alguma novidade. A terceira, porém, aquela que trará em si uma dupla reacção, será qualquer coisa de mais completo e de mais forte, transcendendo imensamente as outras duas, mesmo que elas - até hoje tão frouxas - venham a revelar-se através de personalidades mais interessantes que os poetas que cercam a Action Française", in Pessoa, F., Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação, Lisboa, Ática, s/d, pp. 176/7.

(19) *ibid*; pág. 177.

O Vorticismo foi um outro "ismo" artístico-literário inglês (embora, mais uma vez, proveniente da pintura) da vanguarda do momento. Construía-se também sob o desejo estético de acompanhar o movimento rápido e turbilhonante da era da máquina, logo seguir o dinamismo do tempo. Foi Ezra Pound que escolheu este termo "Vorticismo" e o aplicou à literatura, baseado na própria metáfora do "Vórtice" - que só por si, denota bem o movimento impestuoso que este movimento pretende representar.

Para Pessoa, Futurismo e Vorticismo seriam dois "ismos" dum dinamismo vertiginoso que como hino - saudação - a Walt Whitman, basear-se-iam na apologia da "beleza não-aristotélica" da procura de "sensações fortes", logo da própria "sensação dinâmica" que os pintores futuristas italianos defendiam.(20)

Trata-se, todavia, segundo Pessoa, de dois "ismos" (dinamismo e vorticismo) decadentes, porque eles são o produto da necessidade de elogiar a "força" e a energia, entusiasmo esse que só pode advir de quem é "doente de espírito"(21) e sofre da nostalgia de ter sido saudável. Se pensarmos em Álvaro de Campos ou nos múltiplos Álvaro(s) de Campos existentes, poderíamos facilmente fazer corresponder este Campos - dinamista e vorticista(?) ao Campos enérgico e salutar antípoda do(s) Campos decadente e doente de espírito. Assim, podemos entender a criação do Dinamismo motivada por um duplo estímulo em Pessoa:

- curar-se de ser "descendente do século da decadência"(22) e estar momentaneamente saudável porque capaz de sentir "sensações fortes" e dinâmicas;

- através dele conseguir nivelar Portugal à Europa, demonstrando que também ele é capaz de criar um "ismo" equivalente a esses "ismos" europeus tais

(20) Ver cap. 1.4., pág. 89.

(21) "ser-se decadente é ser-se doente espiritualmente, é ser-se superior!" - diz-nos Luis de Montalvan na sua "Tentativa de um Ensaio sobre a Decadência" in Centauro, Lisboa, Contexto, 1982, pág. 8.

(22) "Somos os descendentes do século da decadência" é a primeira frase com que Luis Montalvor abre a sua "Tentativa de um Ensaio sobre a Decadência" in Centauro, Lisboa, Contexto, 1982, pág. 7.

como futurismos e vorticismos, não correndo, porém, o perigo de ver "invadida" a sua Pátria por empréstimos de "ismos" exclusivamente estrangeiros.

Lutando contra a "hypnose do estrangeiro"(23), o dinamismo seria um "ismo" nacional equivalente aos europeus, que contribuiria para estimular uma "sensibilidade portuguesa" (24). Por outras palavras, seria o tal "Nacionalismo Cosmopolita" (25) pelo qual o Pessoa tanto pugnou.

Por isso mesmo é que neste conjunto de textos a que aludimos logo no início, e que seriam a tal "variante" do "Ultimatum" de Campos, nos surge a indicação de que: "Avisam-se os incautos e os sujeitos à hypnose do estrangeiro que este manifesto é superior, em todos os sentidos, a todos os manifestos symbolistas, cubistas ou futuristas".(26)

O Dinamismo serviu particularmente a Campos enquanto o "ismo"saudável através do qual ele pôde tomar uma atitude e desenhencilhar-se, momentaneamente, da sua outra face decadente e invadida pelo tédio, de quem nunca fez mais do que fumar a própria vida(27); ou seja, dinamismo é afinal a terminologia nacional, para o futurismo que momentanea e parcialmente entusiasmou Álvaro de Campos.

É curioso notarmos num outro texto também em anexo(28), que analisa a composição do Sensacionismo, que para além do interseccionismo e do paralelismo (que ele atribuiu a Alberto Caeiro), a primeira terminologia - "ismo" - que Pessoa utilizou

(23) Anexos, texto 88-8 verso, pág. 321.

(24) Anexos, texto 88-8, pág. 318.

(25) Anexos, texto 87A-20, pág. 276.

(26) Anexos, texto 88-8 verso, pág. 321.

(27) "Nunca fiz mais do que fumar a vida." é um dos versos do poema "Opiário" de Campos, in Orpheu I, Lisboa, Ática, s/d, pág. 10.

(28) Anexos, texto 88-2, pp. 329-331.

para representar o sensacionismo de Álvaro de Campos, foi exactamente o de "dynamismo", o qual depois riscou e substituiu por "Sensacionismo propriamente dito". Esta sua hesitação reforça a correspondência entre dynamismo e futurismo, assim como o facto de ambos serem parte integrante do próprio Sensacionismo.

Se o dynamismo "coloca o ponto de partida da sua artificialização da sensibilidade no mundo externo, no objecto a descrever ou a cantar"(29), para o Abstraccionismo "o ponto de partida é já, não o objecto da sensibilidade, mas o conceito mediato entre esse objecto e a própria sensibilidade"(30), ou seja, o abstraccionismo será já um estágio posterior ao dynamismo, isto é, na escala da decomposição da sensação, será já a sua própria intelectualização: "É por isso, sobretudo intelectual".(31)

Deste modo, o abstraccionismo "acelera" o processo do dynamismo e transfere o seu campo de acção, já não para as "sensações fortes" provocadas pelo objecto, mas para uma conceptualização dessas sensações, logo para o último estágio desse processo de decomposição da sensação que é a sua própria intelectualização.(32)

Por isso, também ele opera "quanto à eliminação da Personalidade" e quanto à "supressão de toda a emoção da arte, reduzindo-a a um mero phenomeno intelectual da sensibilidade".(33) O abstraccionismo corresponde assim ao momento de, após constatada uma "analyse dinamica da realidade"(34), se deslocar esse processo "analítico" para o próprio pensamento.

(29) Anexos, texto 88-6, pág. 325.

(30) ibid.

(31) ibid.

(32) Uma das divisões que Pessoa faz do "conteúdo da sensação" é a seguinte: "a) - Sensação do universo exterior; b) - Sensação do objecto que se toma consciência naquele momento; c) - ideias objectivas com o mesmo associadas; d) - ideias subjectivas com o mesmo associadas (estado de espírito naquele momento); e) - temperamento e base mental da entidade perceptiva; f) - o fenómeno abstracto da consciência.", Pessoa, F., "Sobre "Orpheu", sensacionismo e paulismo" in Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação, Lisboa, Ática, s/d, pág. 182.

(33) Anexos, texto 88-10, pág. 326/7.

(34) Anexos, texto 88-9A, pág. 325.

Ora, se "Pensamos de três modos: concretamente, concretabstractamente e abstractamente, isto é, por imagens, por palavras e por ideias"(35), o modo de pensamento abstracto - o abstraccionismo - corresponde à própria ideia (pensamentos por ideias), ou seja, estamos perante não um "pensamento vulgar" - concreto e exterior -, nem um pensamento abstracto - concreto - científico -, mas perante um pensamento interior - psicológico - que é o próprio pensamento metafísico.(36)

Deste modo, o abstraccionismo será não o "pensamento por palavras" - porque isso, é o "pensamento dos retóricos"(37); não o pensamento por imagens - porque isso é o pensamento concreto de correntes (tais como futuristas, dinamistas e vorticistas) - mas sim o próprio pensamento intelectual do raciocínio e da imaginação.

Trata-se, então, de uma antecipação da construção intelectual a que é submetida o próprio Sensacionismo: "O Sensacionismo recua ainda mais o ponto de vista da artificialização: ele já não está no conceito mesmo, mas na própria sensação inteiramente subjectiva".(38)

(35) Anexos, texto 75-38, pág.348.

(36) ibid.

(37) ibid.

(38) Anexos, texto 88-6, pág.325.

Dinamismo e Abstraccionismo são, afinal, dois processos fundamentais na construção do Sensacionismo⁽³⁹⁾, logo, na "destrução" da sensação.

(39) Fernando Alvarenga em A Arte Visual Futurista em Fernando Pessoa, fala do sensacionismo como um processo "totalizante" que contém em si, outros "ismos" (por ex.: Futurismo, cubismo e simultaneísmo) que convergem, exactamente, para um Abstraccionismo: "A necessidade que o sensacionismo sustenta de "extrair" de "todos os sistemas" e escolas de arte, preferencialmente, a "beleza" e a "originalidade", que lhes são "mais peculiares", como vimos, não pode evitar, que os outros elementos ou aspectos da totalidade sobrevivam até porque, se os "aceita", eles plasmam-se-lhe na informação da formação artística, quer através das ausências, quer através da "beleza" e da "originalidade" extraídas. Daí que o processo totalizante se condense e, como que paradoxalmente, se dissolva, assim condensando-dissolvendo o futurismo e os demais "ismos" conjuntos, e por consequência podendo preterir mesmo algumas expressões do Abstraccionismo.", Alvarenga, F., A Arte Visual Futurista em Fernando Pessoa, Lisboa, Editorial Notícias, s/d, pág. 54/5.

" Fusionismo " : " o vento geme "

" Quisionismo " : " o vento sopra e faz-me
estar triste "

- Minha tristeza a sinta o vento. "

(Pessoa, F., Anexos, texto 88-2, pág. 331)

1.8. QUISIONISMO E FUSIONISMO

Quisionismo e Fusionismo são dois "ismos" inéditos de Pessoa. Num texto em anexo(1) em que Pessoa analisa os vários processos do sensacionismo e mais uma vez tenta esquematizar a decomposição da sua unidade mínima - a sensação -, Quisionismo e Fusionismo surgem como dois "ismos" intermédios desse processo equivalentes a duas fases - dimensões - do sensacionismo.

Podemos ler nesse texto que o Quisionismo corresponde aquilo que Pessoa esquematiza da seguinte forma: "objecto + idéas associadas + outras cousas em que [...] penso."(2)

Deste modo, um exemplo de Quisionismo é: "O vento sopra e faz-me estar triste."(3) Ao quisionismo, uma outra fase neste processo de decomposição - construção - da sensação se segue: se num primeiro momento o "vento sopra" e me "faz estar triste", num segundo momento, ao "objecto + idéas associadas" um outro elemento se irá juntar: "o estado temperamental do meu espírito."
(4)

(1) Anexos, texto 88-2, pág. 329-331.

(2) ibid.

(3) ibid.

(4) ibid.

Após esta cadeia de associações, obtém-se o Fusionismo, cujo exemplo é: "o vento geme."(5)

Assim, operou-se a transposição do meu "estado de alma" (tristeza) para o objecto (vento) ao qual associei a subjectividade da ideia - logo o estado temperamental do meu espírito. O Fusionismo é então, tal como a própria etimologia da palavra o indica, a fusão dum "estado de alma" com uma "paisagem"(6), fusão essa que no seu estágio anterior - quisionista - ainda não se tinha efectuado.

Se recorrermos também à etimologia da palavra "quisionismo", constatamos que "quis" em latim designa um adjectivo ou pronome de carácter indefinido e/ou interrogativo, assim como a própria raiz do verbo perguntar.(7) Deste modo, quisionismo é um "ismo" que designa o primeiro momento em que sujeito e objecto se encontram num plano já de cumplicidade - "o vento sopra e faz-me estar triste" -, mas ainda indefinido, logo ainda não realizada a fusão total de "o vento geme".

Facilmente nos apercebemos que a diferença existente entre quisionismo e fusionismo é a própria distância que separa a comparação da Metáfora, ou seja, é o mesmo processo de síntese que se opera na passagem da mera comparação à "comparação abreviada" que é a metáfora.(8) Deste modo, "o vento geme" é a própria economia literária - figura de retórica - que sintetiza: "Minha tristeza a sinta o vento."(9)

Este fusionismo encontramos-lo também num outro texto, este não inédito, em que Pessoa esquematiza as três dimensões

(5) *ibid.*

(6) Referimos já anteriormente a frase de Pessoa "Toda a paisagem é um estado de alma", a qual é aqui parafraseada. Ver cap. 1.2., nota 16, pág. 16.

(7) *Quaerō, is, ēre, quaesum, quaesitum* Significa em latim: perguntar, interrogar(-se), ir em busca de.

(8) Ver : Lausberg, H., Elementos de Retórica Literária, Lisboa, F. c. Gulbenkian, 1982, 3ª ed., pág. 163.

(9) Anexos, texto 88-2, pág.331.

do sensacionismo. Nesse esquema(10) o sensacionismo a três dimensões surge designado por duas outras terminologias, com a indicação de um sinal de redacção provisória por parte de Pessoa. Estas duas outras designações são respectivamente as de: "sensacionismo integral" e/ou "Fusionista". Os exemplos que ilustram esta terceira dimensão do sensacionismo são: o seu drama estático "O Marinheiro" e A Confissão de Lúcio de Sá-Carneiro. Esta dimensão, na sequência dos estudos que têm sido realizados sobre as três dimensões do sensacionismo(11), tem sido designada apenas por uma das terminologias - "sensacionismo integral" - em detrimento do outro parêntesis (variante) - "Fusionista" - em igualdade de circunstâncias no manuscrito. No entanto, esta designação de "fusionista" é talvez, por si só, um conceito - "ismo" - mais elucidativo do que aquele a que recorrentemente se alude. Isto porque fusionismo ao designar uma terceira dimensão do sensacionismo, logo o "sensacionismo integral", reforça a própria definição deste "ismo" como a arte da "síntese-soma" de que fala Campos, logo, a arte duma fusão de todos os outros "ismos" e de todas as outras dimensões do sensacionismo. Contudo, vimos também já que Fusionismo é uma figura de retórica - a Metáfora. Então, poderíamos concluir, que o sensacionismo a três dimensões - porque fusionista - é a própria metáfora-síntese das outras dimensões do sensacionismo. Senão, vejamos: numa primeira dimensão, as sensações sucedem-se (numa linha AB que esquematiza a própria consciência), disso será exemplo, segundo o mesmo texto "Hora Absurda" (Pessoa) e "Scena do Ódio" (Almada Negreiros).

Numa segunda dimensão, as sensações já se interseccionam (ou seja, começam já o seu processo de "fusão" embora parcialmente), os exemplos são "Chuva Oblíqua" de Pessoa e a novela "Eu-próprio o Outro" de Sá-Carneiro.(12)

(10) Este esquema, embora não-inédito, foi também incluído em anexo, para que se possa ler estas duas designações da terceira dimensão do sensacionismo (texto 87-49 V., em facsímile, pág. 349.)

(11) Veja-se, por exemplo, o estudo de Lopes, Teresa Rita, "Pessoa, Sá-Carneiro e as três dimensões do sensacionismo" in Cadernos da Colóquio/Letras, Nº 2, Modernismo e Vanguarda, Lisboa, Gulbenkian, 1984; assim como Alvarenga, Fernando, A Arte Visual Futurista em Fernando Pessoa, Editorial Notícias, Lisboa, s/d, pág. 101.

(12) Anexos, texto 87-49 V., em facsímile, pág. 349.

Numa terceira dimensão, para além duma sucessão e duma intersecção das sensações que se obtêm pela soma "objecto" + "ideias associadas", teríamos já um outro elemento - "o estado temperamental do meu espírito"⁽¹³⁾ que operaria o processo de síntese - "fusão" - dos anteriores. Os exemplos apresentados são: "O Marinheiro" e A Confissão de Lúcio.

Apesar de não ser o objectivo deste capítulo analisar as três dimensões do sensacionismo (a qual análise será feita num momento posterior)⁽¹⁴⁾, era contudo fundamental estabelecer este paralelo entre fusionismo e a terceira dimensão do sensacionismo, para que melhor se perceba a "fusão" que este "ismo" realiza também nas dimensões literárias do sensacionismo. Constatámos que o fusionismo opera a síntese de todos os outros que o precederam, não só do quisionismo, como também do paúlismo (sucedentismo) e do interseccionismo. Logo, o fusionismo será o equivalente a um "sensacionismo integral", visto basear-se já nos mesmos princípios do próprio Sensacionismo.

Distingue-se o fusionismo do interseccionismo pelo facto de, neste segundo "ismo", assistirmos apenas à intersecção de dois planos: O Eu e o Outro na novela de Sá-Carneiro ("Eu-Próprio o Outro") e os dois planos que encontramos sempre em cada um dos seis poemas de "Chuva Oblíqua". No fusionismo, somos já confrontados com múltiplos planos⁽¹⁵⁾ que não só se sucedem, como se multiplicam, se simultaneizam, logo se fundem entre si.

Pensando nos exemplos apresentados para esta dimensão fusionista do sensacionismo, poderíamos entender as vozes das veladoras do Marinheiro, e as três personagens (Lúcio, Ricardo e Marta) de A Confissão de Lúcio, como trez vozes parecendo à partida distintas, mas que são afinal uma só. Do mesmo modo que as três

(13) Ver nota 4, pág. 164.

(14) Ver cap. 2.1.

(15) Veja-se o próprio desenho - esquerda - que Pessoa faz destas três dimensões, em que na terceira ele faz interseccionar múltiplas linhas que se fundem num mesmo plano, pág. 349.

veladoras são a fusão de uma outra e única voz (afinal do próprio dramaturgo...) que se consubstanciam num sonho comum - o do Marinheiro -, também Ricardo, Lúcio e Marta são afinal a necessidade de desdobramento dum Eu num Outro, de forma a conseguir realizar - recuperar - a "fusão" - unidade - consigo próprio. (16)

Se retomarmos as duas figuras de retórica subjacentes à passagem dum quisionismo e um fusionismo - comparação e Metáfora - talvez pudessemos afirmar que, se num sensacionismo a duas dimensões estamos ainda no plano da comparação - intersecção apenas de dois planos; num estádio fusionista, porque mais sintético, nos situamos em plena fusão, não de dois mas de múltiplos e díspares planos, porque estamos já no campo da própria metáfora.

Concluimos, assim, que quisionismo e fusionismo são dois "ismos" fundamentais no percurso empreendido por Pessoa do paúlismo ao sensacionismo, visto que eles são o próprio momento de transição duma pluralidade para a conquista duma unidade - síntese - sensacionista. Do mesmo modo que o fusionismo foi essencial na sua busca da decomposição da sensação - logo do próprio sensacionismo - pois ele permitiu chegar à própria composição do "cubo da sensação" (17). Assim, temos:

- " 1. Meu temperamento
2. Meu estado de espírito no momento.
3. Ideias directas causadas pelo objecto.
4. O objecto." (18)

(16) Ver cap. 2.4., pág. 258.

(17) Ver cap. 2.3., pp. 242.

(18) Anexos, texto 88-2 verso, pág. 331.

A conclusão que permite já chegar a este estágio fusionista do sensacionismo é a de que: "Todo o fenómeno mental tem quatro dimensões." (19)

(19) *ibid.*

II O Projecto Sensacionista

" The sensationist movement (represented by the Lisbon quarterly "Orpheu") represents the final synthesis. It gathers into one organic whole (for a synthesis is not a sum) the several threads of modern movements, extracting honey from all the flowers that have blossomed in the gardens of European fancy."

(Pessoa, F., Anexos, texto 88-31, pág.328)

2. O SENSACIONISMO

Após esta viagem poliísmica chegou Pessoa-Campos a uma conclusão: é que "Afimal a melhor maneira de viajar é sentir." (1) Se viajar é "perder países"(2), pelo contrário, "sentir é criar"(3). Trata-se, então, de relembrar todas as "paisagens", reunir todas as "notas" tomadas durante essa viagem artístico-literária, e criar um "ismo" - tomar uma "atitude" - que baseada na experiência sensorial adquirida, sintetize todas essas sensações. A essa "atitude" chamou-lhe Pessoa: Sensacionismo.

Constatando que a "única realidade verdadeira é a sensação"(4), sentir será o elo de ligação entre as várias "paragens" pelos "ismos". O sensacionismo -, cujo princípio é "sentir tudo de todas as maneiras./ Sentir tudo excessivamente,"(5) - seria para Pessoa a "síntese final" do processo metonímico que esses "poliísmos" representaram, seria o **todo** - porto - para o qual todas as **partes** tinham tomado rumo e no qual poderiam finalmente ancorar. Segue o Sensacionismo, por isso, uma das regras funda-

(1) Campos, Álvaro, *Poesias*, Lisboa, Ática, 1980, pág. 104.

(2) "Viajar, perder países!", é o primeiro verso dum poema de Pessoa ortónimo datado de 20-9-1933 in Quadros, A., *Fernando Pessoa - Obra Poética e em Prosa*, I vol., Porto, Lello & Irmão, 1986, pág. 370.

(3) *Anexos*, texto 88-11, pág. 312.

(4) *Anexos*, texto 88-11, pág. 312.

(5) Campos, Álvaro, "Afimal, a melhor maneira de viajar é sentir." op.cit., pág. 104.

mentais da arte:

" 1. Toda a arte é criação e está portanto subordinada ao princípio fundamental de toda a criação: criar um todo objectivo, para o que é preciso criar um todo parecido com os todos que há na Natureza - isto é, um todo em que haja a precisa harmonia entre o todo e as partes componentes, não harmonia feita e exterior, mas harmonia interna e orgânica." (6)

Desembarcados neste "cais" com Pessoa, cabe agora perceber qual o "mel" que o Sensacionismo extraiu de cada uma das "flores" (ismos) que brotaram dos "jardins" visitados da vanguarda europeia(7), em harmonia com os "pólenes" nacionais que não poderia de igual modo deixar de recolher.

Com a grande capacidade crítica que lhe reconhecemos, separou Pessoa o "trigo do joio"(8), de modo a reter apenas as "imagens" que lhe interessavam para construir uma corrente literária que fosse simultaneamente nacionalista e cosmopolita: - o Sensacionismo.

Deste modo, o seu projecto sensacionista seria o de conciliar uma arte moderna, porque "maximamente desnacionalizada" acumulando "dentro de si todas as partes do mundo"(9), e uma arte tipicamente nacional porque também herdeira do modo de sentir do seu país de origem. Uma arte, enfim, que preenchesse todos os requisitos do supremo nacionalismo: o Nacionalismo cosmopolita.(10)

(6) Pessoa, F., Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação, Lisboa, Ática, s/d, pág. 160.

(7) Esta metáfora aqui utilizada é uma paráfrase daquela que Pessoa usou para definir o Sensacionismo: "It [the sensationist movement] gathers into one organic whole (for a synthesis is not a sum) the several threads of modern movements, extracting honey from all the flowers that have blossomed in the gardens of European fancy." Anexos, texto 88-31, pág. 328.

(8) "Crítica" tem origem etimológica em "crinein", que significa: fazer passar por um crivo, escolher, o trigo do joio. Ver Coelho, Eduardo Prado, Os Universos da Crítica, Lisboa, col. signos, Nº 40, Edições 70, 1987, pág. 175.

(9) "Por isso a verdadeira arte moderna tem de ser maximamente desnacionalizada - acumular dentro de si todas as partes do mundo. Só assim será tipicamente moderna." in Pessoa, F., op.cit., pág. 114.

(10) Anexos, texto 87A-20, pág. 276.

Deste modo, tratando-se duma "síntese" e não duma mera "soma" ("for a synthesis is not a sum") (11), o sensacionismo apesar de ser um "ismo" "exclusivamente literário" (12) não podia deixar de englobar "todos os outros e ainda todos os outros que os outros combatem, e todos os processos passados, e todos os processos que não existem. Engloba todos os outros como a literatura engloba todas as artes." (13) Isto é, o sensacionismo "extraíu" desses "jardins" da vanguarda europeia exactamente a motivação para realizar um movimento - atitude - interartística que Pessoa ensaiara já com o interseccionismo. A dificuldade encontrada em dividir o interseccionismo em graus ou níveis, em delimitar as várias artes e "ismos" de que se compunha, seria agora ultrapassada por Pessoa ao tomar uma "atitude sensacionista" que, por definição, abolisse toda e qualquer fronteira e presentificasse todos esses processos artísticos e literários. Isto porque:

"O Sensacionismo difere de todas as atitudes literárias em ser aberto, e não restrito. Ao passo que todas as escolas literárias partem de um certo número de princípios, assentam sobre determinadas bases, o Sensacionismo não assenta sobre base nenhuma. (...)

Assim, ao passo que qualquer corrente literária tem, em geral, por típico excluir as outras, o Sensacionismo tem por típico admitir as outras todas. Assim, é inimigo de todas, por isso que todas são limitadas. O Sensacionismo a todas aceita, com a condição de não aceitar nenhuma separadamente." (14)

O Sensacionismo é, por isso, e por definição, o espaço de realização do projecto interartes pessoano: ele é uma "arte-

(11) Anexos, texto 88-31, pág. 328.

(12) Anexos, texto 88-9, pág. 323.

(13) ibid.

(14) Pessoa, F., Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação, Lisboa, Ática, s/d, pág. 159.

-todas-as-artes"(15) que tem apenas por regra: "ser a síntese de tudo."(16)

Do Paúlismo extraíu as suas primeiras tentativas de "sucedentismo imagístico": aproveitando os seus "resíduos" simbolistas filtrados dum culto do "vago" e do "subtil" e juntando-lhe a complexidade própria à indefinição paúllica, guardou deste "ismo" os seus ensaios (nomeadamente gramaticais pela utilização de formas verbais reflexivas) que lhe permitiriam as primeiras "intersecções" entre objecto/sensação, "paisagem" e "estado de alma".

Ao Interseccionismo arrancou as páginas de exercícios de simultaneidade entre o objecto e as ideias por ele sugeridas, o que lhe permitiu formar uma cadeia de analogias através das quais pudesse fazer variar infinitamente - multiplicar - a sensação das coisas, e fundir todos os processos artísticos e literários.

O cubismo ensinou-lhe a sua experiência de decomposição: aprendendo a "desintegrar" a sensação e a multifacetá-la no cubo - "o cubo da sensação"(17) - pôde analisá-la nas suas partes e cores mais simples, interrogando-se: "De que cor será sentir?"(18) Aproveitou a noção de "sensação dinâmica" e libertou-a para além do espaço, no tempo.

Roubou ao futurismo/formalismo uma experiência sensorial, essencialmente fónica, reforçou com ele a capacidade de autonomia da sensação já aprendida com o cubismo. Encontrou sobretudo a especificidade do seu objecto de estudo - "a esfera própria dessa decomposição - não as coisas, mas as nossas sensações das

(15) *ibid*; pág. 114.

(16) *ibid*; pág. 124

(17) Ver II Parte, cap. 2.3., pp.242, onde este princípio sensacionista do "cubo da sensação" será desenvolvido.

(18) Pessoa, F., "Carta a Mário de Sá-Carneiro", datada de 14 de Março de 1916 in *Quadros*, António, Fernando Pessoa - Obra Poética e em Prosa, vol.II, Porto, Lello & Irmão Editores, 1986, pág. 209.

coisas". (19)

Recolheu do Dinamismo e Vertigín)smo todo o movimento "vorticista" de modo a poder eliminar toda a continuidade temporal, toda a individualidade, suprimindo por isso, todas as "emoções pessoases na arte" (20). Com estes dois "ismos" desenhou - construiu o "volante" (ou "vórtice") através da qual engrenagem pudesse girar "com tal velocidade desmedida, pavorosa" (21) que causasse a própria sensação de vertigem.

Alcançou com o Abstraccionismo a capacidade de eliminação de toda a matéria, inclusivé da própria Personalidade, reduzindo por isso a arte a uma pura intelectualização não só do objecto, como da própria sensação desse objecto.

Realizou com o Quisionismo e o Fúisionismo o seu "ensaio geral" de comparação e síntese de todas as sensações adquiridas, de todos os processos utilizados.

De tudo isto, resultou uma "atitude" que pela sua complexidade de composição teria que acabar por se decompor em vários tipos, graus ou dimensões, agindo, por isso, de forma(s) distinta(s) consoante "a parte" que mais quizesse evidenciar, a "paisagem" de que se quizesse recordar. Isto é, resultou um "Movimento Literário" o qual se debatia a ele próprio com duas correntes: "uma nacional e outra cosmopolita." (22) Este processo torna-se ainda mais complexo se constataremos com Álvaro de Campos que:

"Em Portugal hoje debatem-se duas correntes, antes não se debatem por enquanto, mas em todo o caso a sua existência é antagónica.

(19) Pessoa, F., op.cit. (nota 14), pág. 137.

(20) Anexos, texto 88-10, pág. 326.

(21) Campos, Álvaro, "Ode Marítima" in Poesias, Lisboa, Ática, 1980, pág.

(22) Campos, Álvaro, "Modernas Correntes na Literatura Portuguesa" in Pessoa, F., op.cit., pág.125.

Uma é a da **Renascença Portuguesa**, a outra é dupla, é realmente duas correntes. Divide-se no Sensacionismo, de que é chefe o sr. Alberto Caeiro, e no paúlismo, cujo representante principal é o sr. Fernando Pessoa. Ambas estas correntes são antagónicas àquela que é formada pela **Renascença Portuguesa**. Ambas são cosmopolitas, porquanto cada qual parte de uma das grandes correntes europeias actuais." (23)

É curiosa a distinção que Campos faz desta segunda corrente que se opõe à "Renascença Portuguesa", e que se divide no Sensacionismo e no paúlismo, isto porque como sabemos, são inúmeros os textos em que Pessoa considera o segundo "ismo" como parte integrante do primeiro (representando mesmo a sua primeira dimensão):

"Considerar no Sensacionismo as espécies:

(1) Álvaro de Campos

(2) paúlismo." (24)

Tratar-se-á de "arrumações" diferentes produto desse "jogo ficcional" pessoano de escolher quem assina o texto, logo, quem tem determinada opinião? Ou num primeiro momento Pessoa-Campos terá pensado em duas "atitudes" distintas: uma essencialmente paúlica que desse conta da sua fonte simbolista francesa, e duma outra, o sensacionismo propriamente dito, este agora constituído sobretudo por todos esses "ismos" da vanguarda europeia? De facto, dá Campos a entender a este editor inglês que paúlismo e sensacionismo seriam dois "ismos" distintos, ambos cosmopolitas, não obstante as fontes diferentes donde provinham. (25)

(23) *ibid*; pág. 126.

(24) *Anexos*, texto 88-3, pág. 332.

(25) "O Sensacionismo prende-se à atitude enérgica, vibrante, cheia de admiração pela vida, pela Matéria e pela Força, que tem lá fora representantes com Verhaeren, Marinetti, a Condessa de Noailles e Kipling (tantos géneros diferentes dentro da mesma corrente!); o paúlismo pertence à corrente cuja primeira manifestação nítida foi o simbolismo. Ambas estas correntes têm entre nós este igual característico em relação ao seu ponto de partida e que é para nos orgulharmos - de que são avanços enormes nas correntes em que se integram. O Sensacionismo é um grande progresso sobre tudo quanto lá fora na mesma orientação se faz. O paúlismo é um enorme progresso, sobre todo o simbolismo e neo-simbolismo de lá-fora." Campos, Álvaro, "Modernas Correntes na Literatura Portuguesa" in Pessoa, F., *op.cit.*, pág. 126.

Provavelmente, terá em seguida posto de parte o projecto de um "ismo" representado especialmente pelo "sr. Fernando Pessoa" e tê-lo-ia incluído numa das partes desse todo sensacionista na qual também Pessoa ortónimo pudesse participar. Isto porque, como Campos constata nessa mesma carta, o Sensacionismo é constituído por "tantos géneros" tão diferentes, que também se poderia exactamente iniciar no próprio paúlismo. Acrescentando um terceiro movimento do qual descende quer o paúlismo quer o sensacionismo - "o panteísmo transcendentalista português" (26) - facilmente nos apercebemos que as "Modernas Correntes na Literatura Portuguesa" se acabam por fundir numa "atitude" comum a todas: - a própria "atitude sensacionista."

Uma das maiores dificuldades que este projecto sensacionista teria que ultrapassar, era exactamente a de conseguir constituir um conjunto de regras que o fundamentasse, visto ele excluir à priori, toda e qualquer teoria; assim como, decompor-se (para se auto-analisar) nas múltiplas partes que o constituíam, pelo facto de também não aceitar nenhuma delas separadamente.

Deste modo, encontramos espalhadas pelo seu espólio, inúmeras tentativas de resolver esta "equação" sensacionista que, quando comparadas, se nos afiguram muitas vezes como resultados contraditórios:

"A attitude sensacionista resolve-se em trez elementos:

- (1) Sensacionismo analytico - ou intelectual: Interseccionismo - "Chuva Oblíqua", etc.
- (2) Sensacionismo synthetico - (...)" (27);

(26) "Descendemos de três movimentos mais antigos - o "simbolismo" francês, panteísmo transcendentalista português, e a baralhada de coisas sem sentido e contraditórias de que o futurismo, o cubismo e outros quejandos são expressões ocasionais, embora, para sermos exactos, descendamos mais do seu espírito do que da sua letra." *ibid*; pág. 134.

(27) Anexos, texto 88-13, pág. 310.

ou: "os elementos do sensacionismo" são:

- "(1) o que começou com Walt Whitman
- (2) o que começou com os symbolistas
- (3) o que começa no cubismo e no futurismo" (28);

ou ainda:

"O sensacionismo contem na sua forma moderna três aspectos:

- (1) o interseccionismo: interpenetração de sensações.
- [(2) o paralelismo: A. Caeiro]
- (2) O Sensacionismo propriamente dito: Álvaro de Campos." (29);

poder-se-á ainda "considerar no sensacionismo as espécies:

- (1) Álvaro de Campos
- (2) paúlismo." (30);

do mesmo modo que os

"novos processos são:

- (1) O interseccionismo:
2. O vertiginismo:
3. (...)." (31)

Para além destas hipóteses de (de)composição muitas outras poderiam ainda exemplificar a complexidade desta "atitude sensacionista". Porém, a dificuldade não se esgota, uma vez mais, aqui. O seu projecto sensacionista de "sentir de tudo de todas as maneiras" obrigará Pessoa a empreender simultanea-

(28) Anexos, texto 88-37, pág. 309

(29) É de notar a própria hesitação que encontramos do autor nestas duas variantes para o "segundo aspecto" do sensacionismo, assim como a tentativa de distinção e atribuição de "paralelismo" a A.Caeiro e de um "sensacionismo propriamente dito" a Álvaro de Campos." in Anexos, texto 88-2, pág.329.

(30) Anexos, texto 88-3, pág. 332.

(31) Anexos, texto 88-2, pág. 329.

mente um outro projecto: para poder "sentir tudo de todas as maneiras" era preciso: "ser tudo e todos" (32); logo, paralelamente a esta busca das dimensões artísticas e literárias do sensacionismo, teria Pessoa que providenciar toda uma "coterie" de discípulos, companheiros de viagem, que o ajudassem a dar corpo e voz a dimensões tão díspares, sensações tão contraditórias.

Começou essa outra "viagem" em torno de si próprio: de tanto os sentir, concebe-os. Poderia, assim, "sentir excessivamente" (33) toda essa "mescla" de sensações na "pessoa de outro" (34) salvaguardando deste modo, toda e qualquer arbitrariedade, ou contradição. Depôs em cada um deles um modo diferente de ser sensacionista. Construiu assim toda uma literatura, e converteu-se ele próprio nessa literatura. (35)

Procurou-lhe um precursor: Cesário Verde; elegeu-lhe o chefe - Alberto Caeiro; separou todo o neo-classicismo que essa atitude continha de toda a vanguarda, e distribuiu-os respectivamente por Ricardo Reis e Álvaro de Campos. (36)

(32) Anexos, texto 88-4, pág. 314.

(33) "Sentir tudo excessivamente" in "Afiml a melhor maneira de viajar é sentir", Campos, Álvaro, Poesias, Lisboa, Ática, 1980, pág. 104.

(34) "Mantenho, é claro, o meu propósito de lançar pseudonimamente a obra de Caeiro-Reis-Campos. Isso é toda uma literatura que eu criei e vivi, que é sincera, porque é sentida, e que constitui uma corrente com influência possível, benéfica incontestavelmente, nas almas dos outros. O que eu chamo literatura insincera não é aquela análoga à de Alberto Caeiro, do Ricardo Reis ou do Álvaro de Campos (o seu homem, este último, o da poesia sobre a tarde e a noite). Isso é sentido na pessoa de outro; é escrito dramaticamente, mas é sincero (...)", Pessoa, F., Carta a Côrtes-Rodrigues datada de 19 de janeiro de 1915, in Quadros, António, Fernando Pessoa - Obra Poética e em Prosa, vol. II, Porto, Lello & Irmão Editores, 1986, pág. 178.

(35) "Com uma tal falta de literatura como há hoje, que pode um homem de génio fazer senão converter-se, ele só, numa literatura?" in Pessoa, F., Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação, Lisboa, Ática, s/d, pág. 99.

(36) " [E o Movimento Sensacionista Português] tem só três poetas e tem um precursor inconsciente. Eshoçou-o levemente, sem querer, Cesário Verde. Fundou-o Alberto Caeiro, o mestre glorioso [...]. Tornou-o, logicamente, neo-clássico o Dr. Ricardo Reis. Moderniza-o, paroxiza-o - verdade que descrendo-o [?] e desvirtuando-o - o estranho e intenso poeta que é Alvaro de Campos. Estes quatro - estes três nomes são todo o movimento. Mas estes três nomes valem toda uma época literária." *ibid*; pág. 168/9.

Faltava agora divulgar essa atitude fora de si próprio, por todos aqueles que o haviam acompanhado nessa viagem poliísmica. Em primeiro lugar o seu grande companheiro - Sá-Carneiro - tão cúmplice e responsável nessa tomada de "atitude" quanto ele: "O sensacionismo começou com a amizade entre Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro. Provavelmente é difícil destrinçar a parte de cada um na origem do movimento e, com certeza, absolutamente inútil determiná-lo. O facto é que ambos lhe deram início", explicou Campos no Prefácio que se destinava à concretização duma "Antologia de Poetas Sensacionistas".(37)

Em seguida, rapidamente se estendeu o sensacionismo a todos aqueles que nesse percurso em conjunto, se não o fundaram, tinham dado, contudo, provas de, ou tomado atitudes semelhantes, - Almada Negreiros - "Poeta Sensacionista e Narciso do Egypto" e Alfredo Pedro Guisado.

Registou Pessoa a sua "paternidade": ("The Portuguese "sensationist" movement, of which I am the leader") (38); deu-lhe uma data de nascimento: "The sensationists date back only to 1914, as far as published works are concerned, and to 1909, as I am informed, in point of real beginning of the movement, though it was in 1912 that its leader came to know the other authors who were to take part in the movement." (39)

Criou-lhe um "orgão" - "Orpheu" - órgão do movimento sensacionista(40). Organizou-lhe toda uma Bibliografia(41) - um conjunto de "Obras Sensacionistas" existentes no momento, para além dos dois números de Orpheu já publicados e dos dois outros em projecto.(42)

(37) *ibid*; pág. 148.

(38) Anexos, texto 114²-74, pág. 294.

(39) Anexos, texto 88-30, pág. 335.

(40) Anexos, texto 87A-5, pág. 316.

(41) *ibid*.

(42) "It was brought to a head in the quarterly "Orpheu", two numbers of which have been published, and the third and fourth numbers being said to be soon issued together, owing to the delay of the thir number." in Anexos, texto 88-30, pág. 336.

Projectou-lhe um "comité redactorial" (43); deu-lhe uma religião - o neo-paganismo português que Reis, Caeiro e Mora teriam por função reconstruir; uma Estética - "A Esthetica da Quarta Dimensão" (44); uma ciência oculta - o ocultismo (45).

Viu o seu movimento sensacionista contar cada vez com mais adeptos em Portugal (46). Tentou projectá-lo além-fronteiras nacionais por toda a Europa (47). E mau grado o seu princípio fundamental ser o de não assentar em princípio nenhum, construiu-lhe toda uma teoria - um programa - cujo objectivo era sobretudo o da análise da sensação.

Vibrou-o através da literatura que era ele próprio e através de experiências alheias: das personagens sensacionistas que ajudou a construir e a dar vida àquele que fora para ele "como um diálogo numa alma." (48)

Criticou sempre que necessário todos aqueles que de uma forma ou outra, não respeitaram na íntegra esta atitude sensacionista. (49)

A tudo isto participou realmente na sua pessoa, e ficticiamente (mas não menos real), na "pessoa de outro" (50), quer como actor, quer como "metteur-en-scène", mas sobretudo como o verda-

(43) Anexos, texto 87A-5, pág. 316.

(44) ibid.

(45) Anexos, texto 58-6 verso, pág. 338.

(46) "Orgulha-me constatar que alguns raios d'essa luz futura focam já, com seu fulgor mortífero, o pendão do MOVIMENTO SENSACIONISTA, que, revelado primeiro através de "Orpheu", de dia para dia conta em Portugal, seu paiz de origem, um número maior de adherentes." in Anexos, texto 88-5, pág. 289.

(47) Um dos exemplos que podem demonstrar este interesse é o das várias cartas que Pessoa escreveu a editores ingleses pedindo que divulgue este movimento através da publicação da revista Orpheu.

(48) "Éramos como um diálogo numa alma". é um dos versos do poema de Pessoa de título "Sá-Carneiro" e datado de 1934. Quadros, António, "A Poesia ortónima lírica e dramática" in Fernando Pessoa - Obra Poética e em Prosa, vol. I, Porto, Lello & Irmão, 1986, pág. 409.

(49) Referimo-nos à crítica que Pessoa faz de duas "plaquettes sensacionistas" de Pedro de Menezes e João Cabral do Nascimento, a qual analisaremos posteriormente. Pessoa, F., "Bibliographia - Movimento Sensacionista" in Exílio, Lisboa, Contexto, 1982, pág. 45.

(50) Ver nota 34, pág. 180.

deiro dramaturgo que era. Pôde de fora observar(-se) a concretização desse seu grandioso projecto. Tudo parecia, de facto, bem estruturado. Contudo, não passou de mais um dos seus projectos inacabados ou interrompidos. Antes de tentarmos entender o porquê que levou Pessoa a abandoná-lo, analisemos a sua "estrutura", viajemos agora em torno deste poliismo sensacionista, de modo a conhecermos a sua "história" desde a(s) data(s) do seu nascimento até à(s) possíveis datas da sua morte, não fazendo, para isso, fé nas palavras do seu chefe:

"Se, depois de eu morrer, quiserem escrever a minha biografia,/ Não há nada mais simples./ Tem só duas datas - a da minha nascença e a da minha morte." (51)

Diz-nos Pessoa, num texto em inglês cuja função seria divulgar o movimento sensacionista português na cultura inglesa, que o Sensacionismo data desde 1909. É curiosa esta data de nascimento: isto porque é exactamente em 1909 que nasce simultaneamente o futurismo e o cubismo analítico, ambos na "capital do mundo" parisiense. No entanto, em Portugal, era ainda muito cedo para se ouvir o eco destas vanguardas. Por cá, só um ano depois - 1910 - é que a revista "A Águia" é fundada no Porto, a qual só posteriormente, por sua vez, em 1912, viria a ser o "orgão" da "Renascença Portuguesa". Ouvimos também já Campos afirmar que o Sensacionismo era uma "corrente antagónica" a esta "Renascença Portuguesa" (52). Nascendo o sensacionismo precisamente em 1909, podemos logo à partida perceber o ambiente de múltiplos e "dísparos" "ismos" no qual ele cresceu. Talvez por isso, ele tivesse sido para Pessoa a promessa de, uma vez constituído, dar conta de todas estas manifestações artísticas e literárias que dentro e fora de Portugal se faziam sentir. Seira, assim, a "ponte" entre Portugal e a Europa. Afirma-nos, todavia, Pessoa no mesmo texto, que só em 1912 tomou conhecimento dos companhei-

(51) Caeiro, Alberto, "Poemas Inconjuntos" in Quadros, António, Fernando Pessoa - Obra Poética e em Prosa, vol.I, Porto, Lello & Irmão Editores, 1986, pág. 790.

(52) Ver nota 23, pág. 177.

ros de viagem que o acompanhariam nessa atitude. De 1912 datam exactamente as primeiras cartas trocadas entre Pessoa e Sá-Carneiro; apesar de só se ouvir falar de Sensacionismo pela primeira vez nessa correspondência, a propósito do Engenheiro Sensacionista Álvaro de Campos, em Agosto de 1915⁽⁵³⁾, essas cartas são um testemunho por si só de que ele esteve sempre presente nesse percurso e atitude comuns aos dois amigos, do paulismo ao sensacionismo. Com a fortificação da amizade entre os dois poetas, com um "estudo" conjunto de todas as manifestações artísticas e literárias, e após resolvidos alguns "exercícios de estilo", o sensacionismo em 1914 teria já concretizadas a maior parte das suas publicações e dimensões: nomeadamente aquelas que Pessoa dará como exemplo das três dimensões do Sensacionismo - Confissão de Lúcio (1912); "Marinheiro" e "Hora Absurda" de 1913 e "Chuva Oblíqua" de 1914.

A 8 de Março de 1914 assiste também o Sensacionismo à génese do seu chefe - Caeiro - "tecido" após escritos trinta e muitos poemas a fio do "Guardador de Rebanhos".

Isto é, constatamos que em 1914, a "atitude" já iniciada em 1909, estava pronta a receber o "rótulo" que a designasse e que por si só fosse sugestivo dos múltiplos ensaios "ísmicos" de que se compunha.

É também 1914 a data do deflagrar da Guerra: consequentemente, regressam de Paris Sá-Carneiro, Santa Rita, Amadeu Souza-Cardoso e José Pacheco. Do Brasil, Luis de Montalvo^r e Ronald de Carvalho.

A ideia de criar uma revista literária que dê voz a todas estas múltiplas experiências vividas por todo o grupo surge: Orpheu.

(53) Sá-Carneiro, M., "Carta de 30 de Agosto de 1915" in Cartas a Fernando Pessoa, vol. II, Lisboa, Ática, 1979, pág. 73.

Apresentando-se como uma revista de intuito meramente literário - "revista trimestral de literatura" - ela era contudo o encontro entre Literatura e Artes plásticas(54), a possibilidade de síntese poliísmica(55), logo a concretização do projecto "interartes" desta geração em geral, e particularmente dum dos seus directores - Pessoa. Sendo uma revista de colaborações exclusivamente nacionais, ela era, contudo, a "única ponte entre Portugal e a Europa"(56). O seu objectivo era, segundo Pessoa, o de "criar uma arte cosmopolita no tempo e no espaço(57), logo seria a voz do seu projecto dum "Nacionalismo cosmopolita" que combatesse simultaneamente" a estupidez, a rotina e a incultura" (58) nacionais e que servisse de atrito a uma "hypnose do estrangeiro"(59). Orpheu seria, por isso, para toda esta geração, e para dois dos seus directores em particular - Pessoa e Sá-Carneiro - o espaço para o contexto plástico-literário que se vivia e o "recipiente" que cólhesse todo o "mel" extraído das "flores" dos jardins visitados das vanguardas europeias, e dos tais "pó-lens simbolistas-saudosistas que por cá ainda se faziam sentir. Orpheu era, então, a possibilidade de "ajudar" a salvar Portugal da vergonha de não ter tido senão a literatura portuguesa"(60), era "A soma e a síntese de todos os movimentos literários moder-

(54) "Há quem persista em que "Orpheu" foi início de um epocal de letras quando afinal era já a consequência do encontro das letras e da pintura. Era mesmo a primeira vez que tal acontecia em Portugal desde o nosso século XV.(...)

Cinco séculos depois "Orpheu" faz o segundo encontro português das letras e da pintura". in Negreiros, Almada, Orpheu, Lisboa, Ática, s/d, pág. 8.

(55) "Uma característica de "Orpheu" (a qual chegou a ser hilariante) era a de perpassar por uma série infindável de ismos. E tanto mais infindável quanto no "Orpheu" era o encontro de letras e pintura, cada uma com a sua série infindável de ismos.

Esta característica do "Orpheu" é a característica mesma da modernidade actual.

Enquanto que a "Águia" não tinha senão um ismo, o saudosismo, o "Orpheu" tinha três ismos criações suas por Fernando Pessoa: paúlismo, interseccionismo, sensacionismo, além dos ismos que estavam já generalizados mundialmente e os criados de novo." *ibid*; pág. 24.

(56) Anexos, texto 87A-18, pág. 342.

(57) Pessoa, F., Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação, Lisboa, Ática, s/d, pág. 113.

(58) Anexos, texto 87A-18, pág.342.

(59) Anexos, texto 88-8', pág. 321.

(60) Anexos, texto 87-32, pág. 291.

nos" (61), era Orpheu, afinal, "todas as litteraturas" (62). Por tudo isto, Orpheu teria de ser o "orgão do Movimento Sensacionista" (63).

Neste mesmo texto em que Orpheu surge com a missão de divulgador - profeta - do Movimento Sensacionista, e que seria provavelmente um plano para o seu terceiro ou quarto número, podemos ver que Pessoa projectou inclusivé uma "acta da redação - assignada pelo Comité Redactorial" (64) e que preencheria um segundo ponto, rubrica, deste número da revista. Do mesmo modo que, num primeiro ponto, intitulado "O Sensacionismo" e da autoria de Fernando Pessoa, uma teorização - programa - deste movimento seria dada a conhecer. Para além de toda esta "documentação" sensacionista, um primeiro Manifesto, aliás "Ultimatum" (65) não só ditaria as suas normas, como também "insultaria" todos aqueles que as não cumprissem (66). Estes planos, apesar de não passarem, de outros projectos irrealizados, não deixam de, contudo, demonstrar o interesse de Pessoa em dar continuidade à revista Orpheu, como uma publicação agora perfeitamente assumida, nas suas funções de divulgadora da sua própria atitude: o Sensacionismo. Teria também Orpheu de divulgar e justificar a "Estética" que lhe era

(61) Pessoa, F., Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação, Lisboa, Ática, s/d, pág. 155.

(62) Anexos, texto 87-32, pág. 291.

(63) Anexos, texto 87A-5, pág. 316.

(64) ibid.

(65) ibid.

(66) É o que podemos constatar através de dois outros esquemas - planos - para a revista Orpheu, sob o título de: "Manifestos de Orpheu" (texto 48D-5) e "Manifestos Sensacionistas" (texto 48D-7). O primeiro Manifesto seria constituído por uma "Constatação Sensacionista" assinada por Fernando Pessoa e curiosamente pelo "Ultimatum (Mandado de Despejo)" de Álvaro de Campos, o qual será incluído posteriormente na revista Portugal Futurista em 1917, talvez porque estes dois números de Orpheu que Pessoa planeava, não se terem nunca concretizado. No segundo plano podemos ainda constatar que, para além dum "Ultimatum", múltiplos e diferentes manifestos estariam também previstos fazerem parte dessa revista Orpheu: um "Manifesto Científico"; um sob o título: "Vamos crear a literatura portugueza"; um outro intitulado "Sensacionismo", terminando com um outro: "dizendo quanto nos outros não foi dito". Estavam ainda previstos poemas ingleses sensacionistas (entre os quais "Antiniços") para esses números da revista. Ver textos em Facsímile.

subjacente, e a qual era curiosamente a: "Esthetica da Quarta Dimensão".(67)

Apesar de não nos alongarmos aqui sobre o significado que tem esta designação de "Estética da Quarta Dimensão" sob a qual, quer Orpheu quer o Sensacionismo se constroem, visto esse ser o objectivo dum momento posterior(68), pensemos já que esta "Estética" é também, por excelência, o espaço de convergência, o produto, do encontro da literatura com as outras artes.

Para além duma Estética, criou também Pessoa toda uma Bibliografia para o movimento Sensacionista(69), a qual seria constituída (para além de Orpheu, evidentemente) pelas seguintes obras : Confissão de Lúcio, "Dispersão", "Distância" e Céu em Fogo de Sá-Carneiro; poemas de Alfredo Pedro Guisado e "Elogio da Paisagem" de Pedro de Menezes(70). É esta a Bibliografia que Pessoa apresenta num texto escrito em inglês que, ou por estar pos si só incompleto, ou porque uma sua possível continuação se encontra ainda dispersa pelo seu espólio, termina aqui. Evidentemente que a esta Bibliografia teríamos que acrescentar a obra de Campos - O Verdadeiro Sensacionista - e todas as outras atitudes sensacionistas que Pessoa tomou a várias dimensões ele próprio (por exemplo "O Marinheiro" e "Antinoüs", este último que surge como um outro ponto a incluir no plano já referido)(71), dele na "pessoa de outro" - Caeiro e Reis, assim como na voz de muitas das suas "personalidades literárias". Teríamos igualmente de completar esta Bibliografia com Almada Negreiros - o poeta sensacionista, cuja colaboração estava também prevista para um terceiro

(67) *ibid.*

(68) Ver cap. 2.3., pág. 237.

(69) *Anexos*, texto 87A-5, pág. 316.

(70) "Besides the two numbers of this most interesting quarterly, the sensationist movement counts only the following works: "Confissão de Lúcio" (Lucio's Confession) 1913, "Dispersão" (12 poems), both by Mario de Sá-Carneiro, "Céu em Fogo" (Burning Sky), eight stories by the same, "Distância" (Distance), poems by Alfredo Pedro Guisado, and "Elogio da Paisagem" (In Praise of Landscapes) by Pedro de Menezes." *Anexos*, texto 88-30, pág. 337. É ainda curioso notarmos que Pessoa dê aqui como distintas, duas produções do mesmo autor: porque como sabemos Pedro de Menezes era um pseudónimo de Alfredo Pedro Guisado.

(71) Ver nota 62, pág. 186.

número da revista com a sua "Scena do Ódio".

Damo-nos frequentemente conta de que Pessoa se deparou com dificuldades a vários níveis quanto à estrutura deste projecto. Uma delas seria a duma "recolha bibliográfica" para o sensacionismo. Se já lhe fora difícil "arrumar" a (de)composição "ísmica" deste sensacionismo, assim como de lhe atribuir uma das suas "assinaturas" (autoria), maior dificuldade teria ainda em "seleccionar" toda uma outra "bibliografia geral" dos seus companheiros de viagem. Isto porque, seria à priori, quase que contraditório, construir uma Bibliografia sobre uma "atitude" - "um modo de ser", diria Almada, - que em oposição a todo e qualquer outro "ismo", não era uma "escola" propriamente dita. Talvez por isso, num texto escrito em nome dos "Directores de Orpheu", Pessoa chegue mesmo a concluir radicalmente que: "os artistas de ORPHEU pertencem cada um à escola da sua individualidade própria, não lhes cabendo portanto, em resumo do que acima se disse, designação alguma colectiva"(72), o que o tinha levado a afirmar anteriormente que: "os termos "sensacionista" e "interseccionista" que, com maior razão, se applicaram aos artistas de ORPHEU, também não teem cabimento. Sensacionista é só Álvaro de Campos; interseccionista foi só Fernando Pessoa, e em uma só collaboração - a "Chuva Oblíqua" em ORPHEU 2."(73)

Diz-nos por isso também Ricardo Reis que Alberto Caeiro teria protestado contra o nome "sensacionismo", designação essa que lhe parecia a de uma "escola" e que seria, como sabemos, a antítese da "formação" do poema "Guardador de Rebanhos"(74). Sendo Alberto Caeiro o "fundador" do sensacionismo, é quase que

(72) Anexos, texto 87A-19, pág. 301.

(73) ibid.

(74) "Se Caeiro protestou contra esta palavra por possivelmente parecer designar uma "escola", como o Futurismo, por exemplo, tinha razão, e por dois motivos. Pois a própria sugestão de escolas e movimentos literários soa mal quando aplicada a um género de poesia tão incivilizada e natural.". Reis, Ricardo, "Caeiro e Pascoaes" in pessoa, F., Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação, Lisboa, Ática, s/d, pág. 347.

impossível falar à partida numa "Bibliografia" para este movimento ou atitude.

Apercebemo-nos por tudo isto, que Pessoa teve também dificuldade em distinguir ele-próprio entre a "atitude" sensacionista e o movimento sensacionista propriamente dito. Deste modo, poderíamos pensar que a "atitude" pertenceria sobretudo a Caeiro: era o seu modo de ser; e o "movimento" seria constituído por todos aqueles, discípulos de Caeiro ou companheiros da geração de Fernando Pessoa ele próprio, que quizessem "sentir excessivamente" o "ismo" de que mais se aproximavam. Poder-se-ia, assim, distinguir aqueles que estavam mais perto dos simbolistas - Fernando Pessoa e Sá-Carneiro, dos que se aproximavam mais "da moderna maneira de sentir"(75) - Álvaro de Campos e Almada Negreiros. Todos os outros seriam intermédios.

No entanto, refere-se Pessoa por vezes quase que indiferentemente a "atitude" ou "movimento" sensacionista. Um exemplo são as duas possíveis versões(76) da mesma carta já referida ao editor inglês John Lane, em que na que se encontra datada de 23 de Outubro de 1915, Pessoa se apresenta como o "líder" do movimento sensacionista(77), e a 27 de Dezembro do mesmo ano, refere-se ao conjunto de poemas que lhe envia (entre os quais se conta "Ode Marítima") como o resultado duma **atitude** panteísta que por sua vez presentifica a "atitude sensacionista" que lhes é inerente(78).

Contudo, num outro texto, "atitude" e "movimento" ou "corrente", aparecem como conceitos bem distintos quando aplicados

(75) Campos, Álvaro, "Prefácio para uma Antologia de Poetas Sensacionistas" in Pessoa, F., op.cit. pág. 148.

(76) "(...) The Portuguese "sensationist" movement, of which I am the leader." Anexos, texto 114'-74, pág. 294.

(77) "The fact is that these are forms of expression necessarily created by an extreme pantheistic attitude, which, as it breaks the limits of definite thought, so must violate the rules of logical meaning.(...) I spare you all special reference to the poems which properly represent what I call the "sensationist attitude"(...)" *ibid*; texto 114'-61, pág. 299.

(78) Ver pp.298-301.

ao sensacionismo: "O sensacionismo diferencia-se das correntes literárias vulgares por não ser exclusivo, isto é, não se arroga o monopólio de um sentimento estético inerrante. Falando com propriedade, não reivindica para si ser, excepto em certo sentido restrito, uma corrente ou um movimento, mas apenas, em parte, uma atitude, e em parte um acréscimo a todas as correntes que o precederam." (79)

Será então, a "atitude" o modo geral de ser sensacionista e à qual se opõe (ou se completa) um modo particular de estar integrado num "movimento" ou corrente?

Dissemos que Pessoa também atribuiu uma religião ao sensacionismo: o paganismo(80). Este neopaganismo português teria por função reconstruir para além de Reis, sobretudo Caeiro e Mora. De facto, só numa religião politeísta poderia este poliísmo acreditar: o princípio comum era a própria atitude panteísta da procura da unidade através da pluralidade. A atitude do sensacionismo perante todos os movimentos literários e artísticos, seria por isso equivalente à da teosofia perante todos os sistemas religiosos: a recusa de todo e qualquer sistema que excluísse os outros sistemas(81). Por isso, uma "atitude panteísta seria o elo de ligação entre o politeísmo neopaganista e o poliísmo sensacionista. Representaria, deste modo, o sensacionismo" a atitude estética em todo o seu esplendor pagão".(82)

Isto significa que "sentir" é também um "rito" e um "culto": "[Faze] das tuas sensações um rito e um culto"(83). Isto é ,

(79) "Sensacionismo" in Pessoa, F., op.cit., pág. 210.

(80) "Mas é pagão [Reis] porque a religião sensacionista é o paganismo." Reis, R., "Caeiro e Pascoaes" in op.cit., pág. 348.

(81) "A posição do sensacionismo não é - como a dos movimentos literários vulgares, o romantismo, o simbolismo, o futurismo e outros quejandos - uma posição análoga à de uma religião, que implicitamente exclui todas as outras. É precisamente análogo à atitude da teosofia ante todos os sistemas religiosos." ibid., pp. 210/11.

(82) ibid, pág. 214.

(83) ibid, pág. 218.

o sensacionismo para além duma mera atitude - estética - (artístico-literária), é também uma "ética", e uma metafísica(84). Daí que Pessoa tenha também estabelecido uma relação entre Sensacionismo e Ocultismo: após ter aprendido com o futurismo e o cubismo a admitir a "sensação por analogia"(85), ou seja, "a analogia oculta de uma cousa com outra como critério metaphorico"(86), o sensacionista admite ou cria um intermediário entre a consciência e a sensação, do mesmo modo que o ocultista o admite entre a alma e o corpo.(87)

Também num outro texto já várias vezes referido, Pessoa afirma que o sensacionismo contém algo de "sobrenatural" que interessaria a qualquer ocultista.(88)

As várias cartas a que temos já aludido escritas a editores ingleses, denotam por si só o interesse que Pessoa tinha em dar a conhecer e divulgar o "movimento" ou atitude sensacionista fora das fronteiras meramente nacionais. Isto é, para além da grande popularidade que este "ismo" gozava já entre nós e da aderência dia após dia maior com que ele contava(89), Pessoa

(84) "Faze da tua alma uma metafísica, uma ética e uma estética." *ibid*; pág. 218.

(85) *Anexos*, texto 58-6 Verso, pág. 338.

(86) *ibid*.

(87) "Entre a consciência e a sensação o sensacionismo admite ou cria, um intermediario - assim como entre a alma e o corpo o occultista admite um princípio intermedio." *ibid*.

(88) "The very curious species of literary movement to which I am going to refer has not direct connection with occultism, but it is not too much say that every occultist will be interested in it, perhaps all the more interested that the authors to whom I shall allude have not, as far as I know, any occultist intention, though through their works there runs, undoubtedly the ache of mystery and the terror - stricken feeling of something supernatural." *Anexos*, texto 88-30, pág. 336.

(89) "Apesar de a sua tarefa ser a da reconstrução da literatura e da mentalidade nacionaes, o Movimento Sensacionista vae dia a dia colhendo força, rasgando caminho, florindo em novos adeptos e sensibilidades acordadas.

Desde a data, gloriosa para as nossas lettras, em que, com a publicação de "Orpheu", um oasis se abriu no deserto da intelligencia nacional, os espiritos, a quem Deus concedeu que com a sua sensibilidade espontanea iniciassem o sensacionismo, vêem, com patriótico agrado, de todos os solos do paiz, de todos os estratos da cultura, brotar poetas da prosa e do verso, que, levemente uns, vincadamente outros, alguns com consciência, outros como que malgré eux, veem adherir de inspiração aos princípios que constituem a attitude sensacionista. Por toda a parte a sociedade occultamente constituída pelas intelligencias portuguezas vae sendo ensopada em sensacionismo.(...):" Pessoa, F., "Bibliographia - Movimento Sensacionista" in *Exílio*, Lisboa, Contexto, 1982, pág. 46.

quiz-lhe dar a dimensão europeia que lhe era própria na sua plenitude, divulgando-o nomeadamente pelas culturas inglesa e francesa. Por isso, são várias as cartas que ele escreve a editores estrangeiros, enviando-lhes exemplares de Orpheu e de poemas seus representativos do movimento sensacionista português.

É o caso da carta já citada a Frank Palmer ao qual editor ele diz enviar, para além de Orpheu, outros poemas seus, tais como "Antinüos" que se destinam a uma sua possível publicação em Inglaterra. Adverte ainda Frank Palmer nessa mesma carta de que essa revista contém composições capazes de ferir susceptibilidades do ponto de vista moral: nomeadamente "Ode Marítima" e "Antinüos". (90)

As duas outras cartas a que também já nos referimos, cujos destinatários são também escritores ingleses, foram escritas com o mesmo objectivo. Datadas uma de 23 de Outubro de 1915, dirigida a Mr, John Lane Publisher, e outra de 27 de Dezembro do mesmo ano, que por estar incompleta(91) se desconhece o seu destinatário, elas constituem uma variante de um mesmo testemunho. Isto é, ou porque se destinavam ambas ao mesmo editor - Mr. John Lane Publisher - ou porque o seu objectivo fosse o mesmo mas os destinatários não coincidiram quando comparadas as cartas, verificamos que são praticamente idênticas, excepto na parte final em que a carta (incompleta) de 27 de Dezembro acrescentava à outra anterior, uma informação sobre Orpheu que

(90) "There is another important question. Our review contains certain poems and prose works which are "objectionable" from a strictly moral stand point. In the present number the central part of Álvaro de Campos "Marine Ode" (Ode Marítima) is in this case.

The worst which the English number of the review would have is the poem of mine, written in English, called "Antinoüs" of which I send you a copy here with (to avoid lengthy and unsatisfactory explanations). Could a review be sold in England with a poem like this inserted?" Anexos, texto 114²-12, pág. 297.

(91) Foi-nos impossível encontrar pelo menos uma outra página de continuação que esta carta teria. Ou por se encontrar dispersa e "mal arrumada" pelo seu espólio ou porque eventualmente perdida, não conseguimos obtê-la. Não quisemos, por isso, deixar de a dar a conhecer e de nos referirmos a ela sempre que necessário, pela sua importância, apesar de incompleta.

nos seria preciosa se a conseguíssemos obter na sua totalidade.

Conhecemos também toda uma outra quantidade de cartas, nomeadamente escritas sob o punho de Álvaro de Campos que tinham o mesmo objectivo: ampliar o movimento sensacionista português pela "polis" inglesa(92) - a sua "outra nacionalidade".

Mas também através da cultura francesa Pessoa procurou divulgar este movimento. Num texto escrito em francês que apesar de não dar a indicação do seu destinatário percebemos que seria algum editor parisiense, explica Pessoa de quando data este movimento(93), e quais as principais publicações - "Bibliographia" - que o representam.(94) Explica ainda o significado de alguns dos ismos constituintes da revista Orpheu, nomeadamente o "paúlismo" apontando, para isso, quais os exemplos que melhor o definem.

Sabemos também que, frustradas ou "amputadas" as possibilidades de Orpheu ver publicados os seus pelo menos, terceiro e quarto números, por razões sobretudo de ordem financeira(95), Pessoa tentou a todo o custo prosseguir a divulgação do Movimento Sensacionista, apesar de o seu "orgão" ter sido "suspenso". Por isso, anuncia a publicação de "plaquettes" constituídas por "várias composições dos notáveis e originaes artistas de que

(92) Referimo-nos às cartas publicadas por Georges Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho (in Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação, Lisboa, Ática, s/d), nomeadamente à de Álvaro de Campos a um editor inglês, escrita com o objectivo de publicar em Inglaterra uma Antologia de "poesia "sensacionista" portuguesa" (pág. 133).

(93) Curiosamente neste texto, Pessoa data o "nascimento" do sensacionismo dos primeiros meses de 1913; isto discorda da atribuição da sua génese a 1909, tal como tínhamos constatado através do texto 88-30 que se destinaria por sua vez a um editor inglês.

(94) Anexos, texto 88-29 e 88-29 V., pp. 334/5.

(95) Trata-se da impossibilidade de continuação do financiamento da revista por parte do pai de Sá-Carneiro, tal como ele o comunica "dolorosamente" a Pessoa em carta datada de 13 de Setembro de 1915. (Ver Sá-Carneiro, Cartas a Fernando Pessoa, II vol., Lisboa, Ática, 1979, pp. 80 a 86.)

o nosso Movimento é composto" (96), de modo a que "aquella restricta parte do publico ledor portuguez que ainda é capaz de ser educada para a comprehensão civilizada da literatura, não ficará privada da única publicação com um character europeu que, em recentes annos, se tem produzido no nosso paiz." (97)

Dissemos que este projecto sensacionista o empreendeu Pessoa ajudado e motivado por Sá-Carneiro. Parece-nos, de facto, relendo as suas cartas, que o sensacionismo surge como a "atitude" inevitável a tomar após todas as experiências "colhidas" desta "viagem" por ambos realizada.

Por isso se fala em sensacionismo, não como uma "novidade", mas como uma "consequência". Ao contrário dos outros "ismos" para os quais Sá-Carneiro ou chama a atenção do seu companheiro - futurismo e cubismo nomeadamente -, como "novidades" a "testar" ou para outros, tais como paulismo e interseccionismo, pelos quais felicita e incentiva o seu criador a prosseguir, o sensacionismo impõe-se nesta correspondência sem "rodeios" ou apresentações. Ouve-se falar dele pela primeira vez "epistolamente" a 30 de Agosto de 1915 a propósito de Álvaro de Campos, o "engenheiro sensacionista". (98)

A 16 de Outubro de 1915, momento de grandes projectos por parte destes dois directores de Orpheu para a elaboração do seu terceiro número, e estudando a sua possível estrutura, Sá-Carneiro pede opinião a Pessoa sobre o modo de assinar as suas composições previstas: apenas "Mário de Sá-Carneiro - Director de Orpheu" ou "Mário de Sá-Carneiro - Poeta Sensacionista cabalís-

(96) "Para que se não diga que o Movimento Sensacionista portuguez quedou infructífero, iremos publicando, em plaquettes, várias composições dos notaveis e originaes artistas de que o nosso Movimento é composto. Estas plaquettes custarão 10 centavos cada uma. Os assignantes de ORPHEU tem direito a seis plaquettes d'estas, cujo custo total equivale aos dos dois outros numeros de ORPHEU que a sua assignatura abrangia. Quando ORPHEU reaparecer, forneceremos, porém, gratuitamente aos assignantes esses dois números". Anexos, texto 87A-3, pág.290.

(97) *ibid.*

(98) "Fico interessadíssimo com o novo filme Álvaro de Campos, engenheiro. E inquieto: não sei se se trata com efeito de mero filme literário (obras) ou de filme de acção. E as acções do Engenheiro Sensacionista por belas e intensas - fazem-me tremer pelo meu caro Fernando Pessoa..." Sá-Carneiro, M., "Carta de 30 de Agosto de 1915" in *op.cit.*, pág. 73.

tico, mefítico, interseccionista, opiado, etc.?" (99)

No entanto, é sobretudo o princípio do ano de 1916 que esta correspondência deixa transparecer o grande entusiasmo pela criação dessa "atitude sensacionista" não só tomada por parte dos poetas, mas também através de personagens fictícias que lhe dêem voz de uma forma prosástica. É o caso da "Novela Romântica" que Sá-Carneiro demonstra agora a Pessoa grande interesse em realizar, e para a qual pede a própria colaboração do seu "Mestre" que poderá, deste modo e "sensacionisticamente" vibrar essas personagens alheias e, uma vez mais, dialogar com a sua "alma gémea." (100)

É curioso assistirmos ao percurso que o projecto desta novela segue em Sá-carneiro: começando por a dar a conhecer a Pessoa em carta datada de 23 de Agosto de 1915 como uma novela constituída por um dos seus "personagens interseccionistas mascarado de romântico" (101), de uma "psicologia ultra-romanesca" (102) como a de um Lúcio Vaz, Ricardo de Loureiro ou Inácio Gouveia (103) e escrita num estilo pois interseccionista mas misturado de romantismo na sua chama, na sua violência abrasadora de "infernos", "céus", etc." (104) que irá conceder o "anacronismo" à novela, pretendia o seu "novelista" tirar "belos efeitos" (105) - efeitos especiais - pela "intersecção final" de: "a alma e estilo romântico: com a alma e estilo interseccionistas" (106). Ora este estilo "romântico-interseccionista" confessa Sá-Carneiro a Pessoa ser o seu próprio estilo (107).

(99) Sá-Carneiro, "Carta de 15 de Outubro de 1915" in op.cit., pág. 99.

(100) Ver nota 48, pág. 182.

(101) Sá-Carneiro, M., Cartas a Fernando Pessoa, vol.II, Lisboa, Ática, 1979, pág. 64.

(102) *ibid.*

(103) Trata-se de três personagens da obra em prosa de Sá-Carneiro: Lúcio Vaz e Ricardo Loureiro de A Confissão de Lúcio e Inácio de Gouveia o novelista da maior parte do conjunto de novelas de Céu em Fogo.

(104) Sá-Carneiro, op.cit., pág. 64.

(105) *ibid.*

(106) *ibid.*

(107) "Observação muito importante: o estilo será o meu - e daqui virá o principal anacronismo - estilo pois interseccionista mas misturado de romantismo (...)." *ibid.*

Nesta mesma carta, descreve Sá-Carneiro a Pessoa a sua personagem principal - Heitor de Santa-Eulália - como um poeta romântico por natureza. Definindo-se por uma forma romanesca de amar e pelos conflitos interiores - drama - que daí advêm, assim como pela motivação e gosto românticos de viajar pelo mundo (108), é-nos descrita esta personagem como tendo a sua correspondência noutras personagens de grandes romancistas: Garrett, Balzac e Alfredo de Musset (109). Acaba Sá-Carneiro por definir, Heitor, nesta mesma carta como: "Um Lúcio coado por romantismo, movido por processos românticos, direi talvez melhor." (110)

Só na carta datada de 3 de Fevereiro de 1916 se volta a falar desta "Novela Romântica". Mais de meio ano passado, esta novela e as suas personagens surgem agora vítimas de grandes projectos de alteração. Assim, decide acrescentar-lhe - criar - duas outras personagens: o conde húngaro Ludvico Bacskay, companheiro parisiense de Heitor de Santa-Eulália, o qual tem por sua vez um outro amigo de alma" - o escritor polaco Estanislau Belcowsky - o "moço artista emigrado, autor de novelas psicológicas inéditas, incompreendidas e desgraçado." (111)

A alteração mais curiosa que sofre a "estrutura" desta novela, para a qual se mantém o título de "Novela Romântica" é a nova atribuição de "ismos" que Sá-Carneiro distribui pelas suas personagens. Se num primeiro projecto - momento - Heitor de Santa-Eulália, recordemos, nos é descrito como uma personagem "romântico-interseccionista", ela é agora: "romântico-sensacionista." (112)

(108) "Passados 10 anos, Heitor regressa a Portugal depois duma longa viagem pela América. Traz o prestígio de corredor de mundo, distinguido em perigos e façanhas - e o maior prestígio dum volume de versos escaldantes que acaba de publicar com grande ruído (suponha as FOLHAS CAÍDAS do Garrett)." *ibid.* pp.64/5.

(109) As personagens a que Sá-Carneiro se refere são a "Alberto Savarus" da novela de Balzac e a "Suzon" de Alfredo de Musset.

(110) *ibid.*; pág. 67.

(111) Sá-Carneiro, M., "Carta de 3 de Fevereiro de 1916" in *op.cit.*, pág. 148.

(112) Sá-Carneiro, M., "Carta de 5 de Fevereiro de 1916" in *op.cit.*, pág. 153.

Opõe-se, assim, ao Conde Ludovico Bacskay - "o romântico simples" - e ao Estanislau Belcowsky - o "sensacionista puro"(113) - o qual nos é apresentado por Sá-Carneiro como a sua própria "personificação": "Estanislau Belcowsky sou eu."(114)

Esta mudança de "ismos" das personagens, implica uma mudança do próprio "estilo" da novela: assim, se inicialmente era um "estilo romantico-interseccionista"(115), o grande interesse desta novela residirá agora: "na intersecção romântico-sensacionista da psicologia de Heitor de Santa-Eulália."(116)

Antes de nos interrogarmos sobre qual o motivo destas alterações, vejamos ainda como Sá-Carneiro explica a Pessoa nas cartas datadas de 3 e 5 de Fevereiro de 1916 a reestruturação de todo o projecto da sua novela.

A nova personagem Estanislau Belcowsky - "o sensacionista puro" - desempenhará uma enorme influência sobre as outras personagens, o que terá como consequência a alteração de Heitor que de um mero romântico, passará a definir-se por uma "intersecção romântico-sensacionista": "A influência de Belcowsky será uma certa sobre eles. Daí determinados pensamentos sensacionistas no seu ultra-romantismo."(117) Isto é, Estanislau, ou melhor dizendo: - o **Sensacionismo** propriamente dito - teria aqui a função de "padrão", "mira"(118) dos elementos "interseccionistas" e "românticos de Heitor e de Ludovico. Estanislau, é por isso, a fronteira entre um "sensacionismo puro" e um romantismo simples, da qual intersecção resulta a personagem compósita que é Heitor o "romântico-sensacionista". Por isso, Estanislau surge como uma ameaça de anulação da psicologia de Heitor de Santa-Eulália: "Depois de bem pensar o assunto e de ler, sobretudo,

(113) *ibid.*

(114) Sá-Carneiro, M., "Carta de 3 de Fevereiro de 1916" in *op.cit.*, pág. 148.

(115) Ver nota (107), pág. 195.

(116) Sá-Carneiro, M., "Carta de 5 de Fevereiro de 1916" in *op.cit.*, pág. 152.

(117) Sá-Carneiro, M., "Carta de 3 de Fevereiro de 1916" in *op.cit.*, pág. 148.

(118) "Estanislau será dentro da novela o padrão, a mira do seu elemento interseccionista: como o romance amoroso de Heitor, o seu puro elemento romântico." Sá-Carneiro, M., "Carta de 5 de Fevereiro de 1916 in *op.cit.*, pág. 153.

a minha carta - vejo que é preciso tomar cautela com a nova personagem do sr. Estanislau Belcowsky, que tive a honra de lhe apresentar na carta passada." (119)

Representando Estanislau a própria possibilidade de intersecção dos três ismos, facilmente o podemos pensar como a "ameaça" dum sensacionismo que absorva e englobe todos os outros "ismos" personificados em Heitor e Ludovico. Por isso, ele surge como um "fantasma às avessas: o fantasma duma criatura que ainda não nasceu: o fantasma dos heróis de novelas duma nova arte ainda não nascida: o fantasma, em suma, de Inácio de Gouveia, de Ricardo de Loureiro." (120)

As alterações que encontramos a quase um ano de distância no projecto desta "Novela romântica" não serão, então, as mesmas do próprio percurso de Sá-Carneiro pelos "ismos" que essas personagens personificam? Convergindo para um "modo de ser" sensacionista cada vez mais puro, o cuidado a ter com Estanislau não seria equivalente às precauções a tomar consigo próprio (lembramos que "Estanislau Belcowsky Sou eu") (121), de modo a que o "Sensacionismo puro" não absorvesse e não constituísse uma ameaça à autonomia de todo e qualquer outro "ismo", e ao seu próprio estilo "romântico-interseccionista"? E qual o motivo de toda esta "reestruturação"? O produto dos conselhos do seu "Mestre" sensacionista? Ou a tomada de consciência da sua própria "atitude" literária? Respostas que ficarão para sempre adiadas tal como o projecto desta novela.

De facto, dela não se volta a falar nesta correspondência. E do Sensacionismo também pouco mais. Apenas a 8 de Fevereiro Sá-Carneiro ensaia uma definição da "intensidade do Sensacionis-

(119) *ibid*; pág. 152.

(120) *ibid*; pág. 153

(121) Ver nota 114, pág. 197.

mo" (122). A 29 do mesmo mês, o poeta parisiense acusa a recepção do entusiasmo demonstrado por Pessoa em realizar uma "Antologia Sensacionista" (123); ainda a 31 de Março pede ao seu companheiro - Mestre - que lhe fale do Sensacionismo. (124)

Aproximamo-nos do final daquele que "foi mais além" do que todos "na expressão do que em sensacionismo se poderá chamar sentimentos coloridos" (125) e que por começar a viver os "últimos dias coloridos da sua vida" (126) resolve transformar-se ele próprio na "cor" duma das suas personagens (127) sensacionistas: tal como um Ricardo Loureiro, um Prof. Antena ou um Heitor de Santa-Eulália, essa "vivência" irá ser uma experiência suicida.

Podemos, assim, constatar que o projecto sensacionista pessoano foi, até à morte de Sá-carneiro, também o produto duma troca - intersecção - de opiniões, conselhos, "ismos" destes dois companheiros de viagem que puderam assim fazer dele um modo de (se) viverem as suas experiências poliísmicas reais e pessoais e as não menos verdadeiras, apesar de fictícias e alheias.

Não obedecendo a um dos princípios do sensacionismo - o de ele não assentar em princípio nenhum (128) - cabe agora analisarmos o programa que ele elaborou para se cumprir.

-
- (122) "A intensidade do Sensacionismo: A CONFISSÃO DE LÚCIO provoca um escândalo num café", tal a manchete que podia vir num Jornal: com efeito lia as primeiras páginas a um rapaz Araújo - de que lhe falarei mais circunstanciadamente, pois é uma ligeira sensibilidade sensacionista - quando uns fregueses nos mandaram calar: porque falávamos Alemão!! Protestei enervado, o rapaz Araújo fez-se cor de lagosta: os clientes levantaram-se todos... e tudo acabou mostrando-se o livro aos homenzinhos que ficaram passados... claro que se fosse outro livro qualquer nada disto tinha acontecido: foi por ser uma obra sensacionista! Você concorda, não é Verdade?" Sá-Carneiro, M., "Carta de 8 de Fevereiro de 1916" in op.cit., pp. 156/7.
- (123) "Acho excelente ideia ANIOLOGIA SENSACIONISTA. Assim houvesse quem a editasse. - Mas porque não, abrindo uma notícia sobre a escola - calma e friamente sem blague, feito?" in op.cit. pp. 167/8.
- (124) "Veja lá: mesmo para os Astros diga-me "potins", fale-me do Sensacionismo...", "Carta de 31 de Março de 1916", ibid, pág. 175.
- (125) Campos, Álvaro, "Prefácio para uma Antologia de Poetas Sensacionistas" in Pessoa, F., Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação, Lisboa, Ática, s/d, pág. 148.
- (126) "Seja como for devo viver os últimos dias coloridos da minha vida." Sá-Carneiro, M., "Carta de 29 de Fevereiro de 1916" in op.cit., pág. 168.
- (127) "Mas você compreende que vivo uma das minhas personagens eu próprio, minha personagem - com uma das minhas personagens." Sá-Carneiro, M., "Carta de 17 de Abril de 1916" in op.cit., pág.180.
- (128) Ver nota 14, pág. 174.

Os três grandes princípios da Arte segue-os o Sensacionismo: o da sensação, o da sugestão e o da construção. (129)

O princípio da sugestão deve-o o sensacionismo sobretudo à influência de "ismos" tais como o cubismo e o futurismo que lhe ensinaram que: "a sensação deve ser expressa de tal modo que tenha a possibilidade de evocar - como um halo em torno de uma manifestação central definida - o maior número possível de outras sensações." (130); o da construção, aprendeu-o o sensacionismo com o classicismo que lhe ensinou a ter o "espírito disciplinado" de modo a conceber a Obra de Arte - o texto - como algo que se constrói (131); o princípio da sensação será simultaneamente aquele que estabelece a ligação entre os outros dois e que constitui a originalidade e especificidade do objecto de estudo do sensacionismo: - "o sensacionismo afirma, primeiro, o princípio da primordialidade da sensação - que a sensação é a única realidade para nós." (132)

Assim:

- "1. Todo o objecto é uma sensação nossa.
2. Toda a arte é a conversão duma sensação em objecto.
3. Portanto, toda a arte é a conversão duma sensação numa outra sensação." (133)

Daqui resulta que: "toda a sensação é complexa" (134) porque produto dum trabalho de intelectualização duma sensação simples,

(129) Campos, Álvaro, "Carta a um editor inglês" in Pessoa, F., Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação, Lisboa, Ática, s/d, pág. 138.

(130) *ibid.*

(131) "Do classicismo aceita a construção, a preocupação intelectual.", "Sensacionismo" (17) in *op.cit.*, pág. 190.

(132) "Sensacionismo" (18), *ibid.*

(133) "[Sensacionismo] - Princípios" in *op.cit.*, pág. 168.

(134) "3. Ora toda a sensação é complexa, isto é, toda a sensação é composta de mais do que o elemento simples de que parece consistir. É composta dos seguintes elementos: a) a sensação do objecto sentido; b) a recordação de objectos análogos e outros que inevitável e espontaneamente se juntam a essa sensação; c) a vaga sensação do estado de alma em que tal sensação se sente; d) a sensação punitiva da personalidade da pessoa que sente; A mais simples das sensações inclui, sem que se sinta, estes elementos todos." "O Sensacionismo(19)" in *op.cit.*, pág. 193.

(135) que por analogia, se transforma numa perfeita "myse-en-abîme" de múltiplas outras sensações. Ora, se toda a sensação é intelectualizada, "resulta que se decompõe"(136). Isto é, se o Sensacionismo se define por ser a Arte da construção, ele terá que sujeitar o seu material de trabalho - a sensação - a uma "desconstrução" prévia de modo a poder auto-analisar-se. Por isso, no seu "programa" são inúmeras as rubricas de decomposição do "conteúdo de cada sensação":

- a) - sensação do universo exterior;
- b) - sensação do objecto de que se toma consciência naquele momento;
- c) - ideias objectivas com o mesmo associadas;
- d) - ideias subjectivas com o mesmo associadas (estado de espírito naquele momento);
- e) - temperamento e base mental da entidade perceptiva;
- f) - o fenómeno abstracto da consciência." (137)

Após analisada a sensação nas suas unidades mínimas, constata o sensacionismo que uma das suas "attitudes centrais" é a de que a sensação é susceptível de ser **multiplicada** pela nossa consciência(138). Daqui resultam três espécies de sensações: as sensações exteriores, as interiores e as "sensações resultantes do trabalho mental - as sensações do abstracto."(139)

Um outro princípio fundamental do sensacionismo é o de que: procurando ele ser a síntese de todas as correntes passadas ele acrescenta-lhes, contudo, algo de novo; isto é, sintetiza-

(135) "2. Para passar de mera emoção sem sentido à emoção artística, ou susceptível de se tornar artística, essa sensação tem de ser intelectualizada." *ibid*, pág. 192.

(136) *ibid*; pág. 193.

(137) "O conteúdo de cada sensação" in *op.cit.*, pp. 181/2.

(138) "3. A arte, na sua definição plena, é a expressão harmónica da nossa consciência das sensações; ou seja, as nossas sensações devem ser expressas de tal modo que criem um objecto que seja uma sensação para os outros. A arte não é, como disse Bacon, "o homem acrescentado à Natureza"; é a sensação multiplicada pela consciência-multiplicada, note-se bem." "Carta a um editor inglês", *op.cit.*; pág. 138.

(139) "O Sensacionismo" (18) in *op.cit.*, pág. 190.

-as "através de um critério novo, de uma nova visão das coisas."
(140) Essa originalidade reside no facto de, cada um dos elementos que constróem esta arte sensacionista, ter de ser perfeito em si mesmo(141), ou seja, cada um dos "ismos" que constituem este todo da arte "síntese-soma" deve ser perfeito por si só(142), da mesma forma que cada um dos elementos que constituem cada sensação deve também convergir para uma sensação absoluta e perfeita. Por isso, o Sensacionismo não é uma mera soma, mas uma "síntese-selecção" que "aceita todos os sistemas e escolas de Arte" impondo apenas como condição o extrair "de cada um a beleza e a originalidade que lhe são peculiares."(143)

Deve, por isso, o Sensacionismo, constituir-se como um "todo orgânico" da qual harmonia cada uma das partes deverá por si só ser representativa.

Criticou Pessoa, todos aqueles que não cumpriram estes preceitos ou que não souberam tomar na íntegra esta atitude sensacionista. É o caso dos "desvios" ou erros destes princípios que Pessoa aponta ao soneto "Elogio da Paisagem" de Pedro de Menezes e aos poemas "As tres princezas mortas num palácio em minas" de João Cabral do Nascimento(144), crítica essa que assina em nome de "Fernando Pessôa - Sensacionista".

Assim, se o "sr. Pedro de Menezes" respeita a atitude sensacionista na "exuberancia abstracto-concreta das imagens, a riqueza de suggestão na associação d'ellas, a profunda intuição metaphysica que rodeia tanto os versos culminantes dos sonetos d'esta plaquette, como, bastas vezes, a direcção anímica de certos sonetos integralmente(...)"(145), ele deforma-a, por dois defeitos: por uma "certa deficiência - por vezes accentuadamente

(140) "O Sensacionismo" (8) in op.cit., pág. 157.

(141) "O segundo princípio é que, sendo toda a arte constituída por vários elementos, cada um destes deve ser perfeito em si." "Sensacionismo" in op.cit., pág. 212.

(142) "O terceiro princípio do Sensacionismo **qua** estética é que cada fragmento minúsculo que constitui a parte de um todo deve ser perfeito em si.", *ibid.*

(143) *ibid*; pág. 213.

(144) in "Bibliographia - Movimento Sensacionista", *Exílio*, Lisboa, Contexto, 1982, pp. 46 a 48.

(145) *ibid*; pág. 47.

notavel - de musicalidade, de suggestão puramente syllabica, de seducção rythmica pura"(146); "o seu outro defeito é menos frequente e, onde está, é, em geral, menos sensível. É que por vezes o poeta esquece as leis, não só exotéricas, mas esotericas também, da associação de ideias desconexas, e justapõe imagens que, sendo, quasi sempre, cada uma d'ellas bella, não se fundem em belleza, não se synthetizam suggestivamente no espírito." (147) Deste modo, não sendo perfeitas estas partes, resulta que o efeito poético total escasseia também em beleza.

Também na "pequena obra do sr. Cabral do Nascimento" os "elementos componentes da inspiração sensacionista estão ainda inharmonicos e individualizados"(148), caindo por isso, de igual modo, no segundo defeito já apontado em Pedro de Menezes.

Termina Pessoa esta crítica, "ditando" a regra suprema - dando o conselho - a todo aquele que procura tomar uma attitude verdadeiramente sensacionista: "(...) uma obra de arte, por dispersa que seja a sua realização detalhada, deve ser sempre uma coisa una e orgânica, em que cada parte é essencial tanto ao todo, como às outras que lhe são annexas, e em que o todo existe syntheticamente em cada uma das partes, e na ligação d'essas partes umas às outras. Sinta isto até não o sentir. E sentido e comprehendido isto até com o corpo, despreze todo o resto. Salte por cima de todas as lógicas. Rasque e queime todas as grammaticas.(...)"(149). Todo o poeta que souber compreender isto, nunca correrá o risco de ser um "mau poeta"(150), porque dizer o que efectivamente se sente é aquilo que define todo o "poeta superior".(151)

(146) *ibid.*

(147) *ibid.*

(148) *ibid.*; pág. 48

(149) *ibid.*

(150) "Feita sua aquella, a única regra de arte, pode desvairar à vontade, que nunca desvairará; pode exceder-se, que nunca poderá exceder-se; pode dar ao seu espírito todas as liberdades, que elle nunca tomará a de o tornar um mau poeta." *ibid.*

(151) "O poeta superior diz o que efectivamente sente." Campos, Álvaro, "Nota ao Acaso" in Sudc-este, Nº 3, Lisboa, Contexto, 1982, pág. 7.

O "único poeta inteiramente sincero do mundo" (152) foi, segundo Álvaro de Campos, o seu Mestre Caeiro. Por isso, ele foi, o "sensacionista puro e absoluto." (153)

A sua anti-filosofia ("Eu não tenho filosofia: tenho sentidos") (154) e anti-poesia ("Eu nem sequer sou poeta: Vejo") (155), fazem dele o "Grande Libertador" (156) - logo o Chefe - não só de todos os seus discípulos como também da própria atitude sensacionista que tem como objectivo, lembremos, a libertação da arte: "O Sensacionismo difere de todas as atitudes literárias em ser aberto, e não restrito." (157)

Utilizou, Caeiro, a sensação "como meio de expressão" (158) e a "pureza do seu sensacionismo poder-se-á definir exactamente pela virgindade (159) com que olha para as coisas - "Toda a coisa que vemos, devemos vê-la sempre pela primeira vez, porque realmente é a primeira vez que a vemos" (160) - e pela objectividade que advém de as ver "apenas com os olhos, não com a mente". (161)

Foi, por isso, Caeiro o "Argonauta das sensações verdadeiras" (162) porque para ele "a sensação é tudo" (163) definindo-se pela "sensação das coisas tais como são, sem acrescentar

(152) *ibid.*

(153) "Para a compreensão de Alberto Caeiro" in Pessoa, F., Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação, Lisboa, Ática, s/d, pág. 349.

(154) Caeiro, Alberto, "O Guardador de Rebanhos" in Quadros, António, Fernando Pessoa - Obra Poética e em Prosa, vol. I, Porto, Lello & Irmão Editores, 1986, pág. 743.

(155) *ibid.*; pág. 787.

(156) Reis, Ricardo, "Para a compreensão de Alberto Caeiro" in *op.cit.*, pág. 331.

(157) Ver (nota 14), pág. 174.

(158) "A sua poesia é, de facto, "sensacionista". A sua base é a substituição do pensamento pela sensação, não só como base da inspiração - o que é compreensível - mas como meio de expressão, se assim podemos falar." "Para a compreensão de Alberto Caeiro" in Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação, Lisboa, Ática, s/d, pág. 348.

(159) Diz-nos Campos em "Notas para a recordação do meu Mestre Caeiro" a propósito duma frase proferida pelo seu Mestre ("tudo é diferente de nós, e por isso é que tudo existe") que: "Esta frase, dita como se fosse um axioma da terra, seduziu-me com um abalo, como o de todas as primeiras poses, que me entrou nos alicerces da alma. Mas, ao contrário da sedução material, o efeito em mim foi de receber de repente, em todas as minhas sensações, uma virgindade que não tinha tido." in Fernando Pessoa - Textos de Crítica e de Intervenção, Lisboa, Ática, 1980, pág. 268.

(160) Caeiro, Alberto, *ibid.*; pág. 269.

(161) "Para a compreensão de Alberto Caeiro" in *op.cit.*, pág. 346.

(162) *ibid.*, pág. 346

(163) *ibid.*, pág. 349.

quaisquer elementos do pensamento pessoal, convenção, sentimento ou qualquer outro lugar da alma."(164)

Assim, não pensando - porque "o pensamento é uma doença" (165), foi Caeiro aquele através do qual, pôde Pessoa, segundo Teresa Rita Lopes, "apprendre à vivre sans douleur, à vieillir sans angoisse et à mourrir sans épouvante. C'est à lui qu'il demande le remède pour la maladie, le vice de "penser, toujours penser."(166)

É o modo diferente como "Sensação" é definida por Caeiro, Reis, Campos e Pessoa ortónimo, que os distingue simultaneamente a eles entre si e os diferentes tipos de sensacionismo que eles presentificam.

Deste modo, também Ricardo Reis é um "sensacionista puro, embora de género diferente"(167) É-o de uma forma menos absoluta. Isto porque, se Caeiro tem uma disciplina: as coisas devem ser sentidas tais como são"(168), para Reis "as coisas devem ser sentidas, não só como são, mas também de modo a integrarem-se num certo ideal de medida e regra clássicas."(169) Pela sua formação clássica - latinista e semi-helenista - as suas sensações são sujeitas à própria disciplina da Ode(170). Deste modo, o sensacionismo adquire com Reis toda a "disciplina mental, vestida da música que lhe é própria..."(171), e procura também Pessoa através dele o domínio das suas próprias sensações.(172)

(164) *ibid.*

(165) *ibid.*

(166) Lopes, Teresa Rita, Fernando Pessoa et le drame symboliste - Héritage et Création, Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, Paris, 1985, 2. édition, pág. 290.

(167) "Para a compreensão de Alberto Caeiro" in *op.cit.*, pág. 348.

(168) *ibid*; pág. 350.

(169) *ibid.*

(170) "Contrairement à Campos et à Caeiro, Reis essaye de condenser son émotion, préalablement disciplinée par la pensée, dans le moule des strophes régulières de l'ode." in Lopes, Teresa Rita, *op.cit.*, pág. 414.

(171) "(...) pus em Ricardo Reis toda a minha disciplina mental, vestida da música que lhe é própria..." Páginas de Doutrina Estética, Lisboa, Ed. Inquérito, s/d, pág. 259 (citado por Lopes, Teresa Rita, *op.cit.*, pág. 411).

(172) "Si, avec Caeiro, Pessoa veut apprendre la joie par la spontanéité, avec Reis il cherche à dominer ses nerfs malades par la maîtrise de soi.", "Ricardo Reis a été crée pour exercer un pouvoir viril, paternel, pourrions-nous dire". in Lopes, Teresa Rita, *op.cit.*, pág. 411.

É a Álvaro de Campos que compete definir *Sensação* não com a objectividade de Caeiro e Reis mas com a subjectividade própria a um "filho indisciplinado da sensação" (173): "Para Campos, a sensação é tudo, sim, mas não necessariamente a sensação das coisas como são, antes das coisas conforme sentidas. De modo que vê a Sensação subjectivamente e envida todos os seus esforços, uma vez que assim pensa, não para desenvolver em si a sensação das coisas como são, mas toda a casta de sensações de coisas, e até da mesma coisa." (174)

O modo de ser sensacionista de Campos é o de "sentir tudo de todas as maneiras", sentir todas as "sensações fortes" ou toda uma "sinfonia de sensações incompatíveis e análogas." (175)

Para Campos, as "coisas devem ser simplesmente sentidas" mau grado poderem mesmo conduzir às próprias "sensações da crueldade e da luxúria". (176)

Olhar para as coisas adquire em Campos o significado antípoda do de Caeiro: para o "indisciplinado da sensação", olhar é uma "perversão sexual." (177)

Desta sua "histeria das sensações" (178) resulta uma atitude sensacionista dum panteísmo desmesurado, pelo facto de querer, não só "sentir tudo de todas as maneiras e sentir tudo excessivamente" (179), como também "ser tudo e todos." (180) Isto é, ser simultaneamente o "pirata-resumo" e a "vítima-síntese" (181); ser

(173) "Para a compreensão de Alberto Caeiro" in op.cit., pág. 350.

(174) *ibid*, pp. 349/50

(175) Campos, Álvaro, "Ode Marítima" in *Orpheu II*, Lisboa, Ática, 1979, pág. 87.

(176) "Para a compreensão de Alberto Caeiro" in op.cit., pág. 351.

(177) "Ah! Olhar é em mim uma perversão sexual!", Campos, Álvaro, "Ode Triunfal" in *Orpheu I*, Lisboa, Ática, s/d, pág.106.

(178) Campos, Álvaro, "Ode Marítima" in op.cit., vol.II, pág. 95.

(179) São dois versos de Campos do poema já referido que se inicia com: "Afinal, a melhor maneira de viajar é sentir.", Campos, Álvaro, *Poesias*, Lisboa, Ática, 1980, pág. 104.

(180) *Anexos*, texto 88-4, pág. 314.

(181) "Ser o pirata-resumo de toda a pirataria no seu auge/ E a vítima-síntese, mas de carne e ôso, de todos os piratas do mundo!", Campos, Álvaro, "Ode Marítima" in op.cit., pág. 87.

Deus e o Diabo(182) seria enfim, a única hipótese de síntese total.

Por tudo isto, Campos é aquele que vive a maior "angústia" do sensacionismo: não tendo aprendido a "serenidade" do seu Mestre(183) **sentir** não é para Campos uma "libertação" e o encontro consigo próprio como o é para Caeiro, mas é pelo contrário, a "escravidão" da sua tomada de consciência de "Não saber sentir" (184), o que o divide a si próprio e o conduz a uma "despersonalização".

Pela sua complexidade em sentir, Campos é aquele que melhor define o paradoxo que é Pessoa e a atitude não menos paradoxal do próprio sensacionismo. Por isso, excedendo-se a si próprio (185) e multiplicando-se para se sentir(186), Campos presentifica a própria composição "poliísmica" do Sensacionismo, assim como as possíveis contradições nos modos diferentes de sentir que nele encontramos.

O sentir **dinamicamente** - "Atropelo-me, rujo, precipito-me(187); "Meu corpo é um centro dum volante estupendo e infinito/ Em marcha sempre vertiginosa em torno de si"(188) - que representa a atitude futurista, cubista, "vorticista", vertigi(ni)sta e de todos os outros "ismos" constituídos com base numa "estética não-aristotélica"; e o sentir **estaticamente** - "Acendo o cigarro para adiar a viagem,/ Para adiar todas as viagens./ Para

(182) "Era preciso ser Deus, o Deus dum culto ao contrário, um Deus monstruoso e satânico, um Deus dum pantheísmo de sangue,/ Para poder encher toda a medida da minha fúria imaginativa." *ibid*, pág. 89.

(183) "Mestre, meu Mestre!/ Na angústia sensacionista de todos os dias sentidos,/ Na mágoa quotidiana das matemáticas de ser,/ Eu, escravo de tudo como um pó de todos os ventos,/ Ergo as mãos para ti, que estás longe, tão longe de mim." Campos, Álvaro, *Poesias*, Lisboa, Ática, 1980, pág. 31.

(184) "Não sei sentir, não sei ser humano, conviver.", Campos, Álvaro, "Passagem das Horas" in *op. cit.*, pág. 221.

(185) "Viajei por mais terras do que aquelas em que toquei.../ Vi mais paisagens do que aquelas em que pus os olhos.../ Experimentei mais sensações do que todas as sensações que senti,/ Porque, por mais que sentisse, sempre me faltou que sentir/" *ibid*, pág. 217.

(186) "Multipliquei-me, para me sentir,/ Para me sentir, precisei sentir tudo,/ Transbordei, não fiz senão extravasar-me." *ibid*, pág. 223.

(187) Campos, Álvaro, "Ode Marítima" in *op.cit.*, pág. 79.

(188) Campos, Álvaro, "Afinal, a melhor maneira de viajar é sentir." in *Poesias*, Lisboa, Ática, 1980, pág. 108.

adiar o Universo inteiro." (189); "Na véspera de não partir nunca/
Ao menos não há que arrumar malas/ (...) Não há que fazer nada."
(190) - presentificando, por sua vez, toda uma "estagnação" paú-
lica, saudosista e decadentista, desse Sensacionismo para o qual:
"Todas as sensações são boas, logo que se não tente reduzi-las
à acção. Um acto é uma sensação que se deita fora." (191)

E Pessoa ele-próprio (ortónimo), como é que ele nos define
Sensação?; isto é, como é que ele se "arruma" dentro deste Sensa-
cionismo?

Dissemos já que ele é aquele que mais se assemelha a Campos
pela sua complexidade. Ou melhor, ele é aquele que mais se pare-
ce com um dos modos de sentir de Campos: do Campos que sente
estaticamente. É Pessoa ortónimo o que sente **pensando** - : "o
que em mim sente 'stá pensando" (192) -, define por excelência
a sua atitude sensacionista. Por isso se assemelha também ao
o modo de sentir de Bernardo Soares: "Para mim, pensar é viver
e sentir não é mais que o alimento de pensar." (193)

Por tudo isto, cabe-lhe a ele enquanto sensacionista, espe-
cialmente a função de crítico: assumida por ele a "paternidade"
deste "ismo" ou "atitude" teria que se responsabilizar por o
alimentar e desenvolver através das suas próprias normas. A
maior parte dos textos teóricos sobre o sensacionismo surgem,
deste modo, assinados por ele ou por um daqueles que por ele
mais pensou: Álvaro de Campos.

(189) Campos, Álvaro, "Grandes são os desertos, e tudo é deserto" in Poesias, Lisboa, Ática, 1980, pág. 44.

(190) Campos, Álvaro, "Na véspera de não partir nunca" in op.cit., pág. 62.

(191) Anexos, texto 88-14, pág. 311.

(192) Pessoa, F., "Ela canta, Pobre ceifeira" in Quadros, António, Fernando Pessoa Obra Poética e em Prosa, I vol., Porto, Lello & Irmão Editores, 1986, pág. 187.

(193) Soares, Bernardo, "Do livro do Desassossego" in Quadros, António, op.cit., vol.II, pág. 614.

" Custa tanto saber o que se sente quando reparamos em nós!..."

(Pessoa, F., "O Marinheiro" in Orpheu I, Lisboa, Ática, s/d, pág. 42)

2.1. AS TRÊS DIMENSÕES DO SENSACIONISMO

Atribuiu Pessoa ao Sensacionismo três dimensões literárias seleccionando uma pequena "bibliografia" para exemplificar cada uma delas:

" - Sensacionismo a uma dimensão (sucedentista):
Hora Absurda, [...], Scena do Ódio;

- Sensacionismo a duas dimensões (interseccionista):
Chuva Oblíqua, Eu Próprio - o Outro;

- Sensacionismo a três dimensões (integral ou fusionista): O Marinheiro e A Confissão de Lúcio. (1)

Foram já analisados os ismos que designam cada uma destas dimensões: o paulismo, o interseccionismo e o fusionismo respectivamente. Chamámos de igual modo a atenção para a importância deste "fusionismo" na Viagem pessoana através dos ismos artísticos e literários como adjuvante no processo de síntese sensacionista. (2)

(1) Anexos, texto não inédito (em facsímile), pág. 349.

(2) Ver cap. 1.8., pp. 164 e 168.

O nosso propósito neste momento, será o de apenas tentarmos perceber em que é que cada um dos ismos representa uma das dimensões do sensacionismo, assim como, qual o critério utilizado por Pessoa na escolha dos exemplos apresentados.

Um percurso ascendente de complexidade da sensação é a base destas várias dimensões. Assim, num primeiro momento - paúlita ou sucedentista - o objectivo seria o de: "Dar as cousas (sensações) simples, com simplicidade sem as transformar em perceptíveis [?]"(3). Exemplifica Pessoa este propósito com um verso do seu poema "Hora Absurda": "A hora sabe a ter-sido"(4) e com uma frase da novela "Mistério" de Sá-Carneiro: "Toda a sua carne tinha vontade de fechar os olhos."(5)

Num segundo momento, isto é, numa segunda dimensão, ter-se-ia já que: "Dar as cousas complexas como complexas"(6), exemplificado no mesmo texto com uma outra frase da novela interseccionista de Sá-Carneiro "Eu Próprio - O outro ": "As janelas abertas continuam cerradas."(7)

Numa terceira fase, teríamos uma maior complexificação de modo a que: "Todas as formas da sensação são traduzíveis em outras conforme o lado d'onde são sentidas."(8) Este terceiro processo não é exemplificado por Pessoa. Contudo, talvez pudessemos afirmar (mau grado a margem de erro de toda e qualquer especulação...) que tando no seu drama estático - "O Marinheiro" - como na narrativa de Sá-Carneiro A Confissão de Lúcio, poderíamos escolher múltiplos exemplos que presentificassem esse terceiro momento de complexidade da sensação.

(3) Anexos, texto 75-67, pág. 277.

(4) *ibid.*

(5) *ibid.*

(6) *ibid.*

(7) *ibid.*

(8) *ibid.*

Resultam deste processo dois outros axiomas sensacionistas: "Todas as formas da sensação teem estados diversos comparaveis aos trez estados da materia" e "Todas as sensações teem duas fórmãs - estática e dynamica."(9)

Como articular, então, estes princípios com os exemplos escolhidos por Pessoa para cada uma das dimensões do sensacionismo?

Considerámos já o paúlismo como esquematizável por uma linha de sucessão dos acontecimentos, de modo a conseguir uma "materialização do espírito"(10); isto é, a primeira dimensão do Sensacionismo seria o início duma procura de "objectivação" da sensação, de corporizá-la, para que ela resultasse "esteticamente visualizável"(11). Para além do exemplo já referido que Pessoa fornece neste texto ("Toda a sua carne tinha vontade de fechar os olhos") poderíamos recorrer a muitos dos versos de Hora Absurda que ilustram bem estas tentativas de "objectivação": "O teu silêncio é uma nau com todas as velas pandas..."; "Meu coração é uma amphora que cahe e que se parte..."; "Minha idéa de ti é um cadaver que o mar traz à praia..."; "O teu silêncio é um leque." (12)

Um processo equivalente encontramos em "Cena do Ódio" de Almada Negreiros: "Meu ódio é Lanterna de Diogenes"; "Sou throno de Abandono, mal-fadado"; "Sou reliquias de martyres impotentes." (13)

(9) *ibid.*

(10) "Ampliar a matéria até tornal-a espírito e o espírito até tornal-o matéria" é um princípio que podemos ler neste mesmo texto 75-67 a que temos vindo a aludir. No entanto, sabemos que este é também um dos princípios que Pessoa "estipulou" para a "Nova Poesia Portuguesa" ao qual fizémos também já referência em l.l.

(11) Não ser "esteticamente visualizável" é um defeito apontado por Pessoa à expressão sensacionista de Pedro de Menezes, exemplificado com um dos versos do "Elogio da Paisagem" - ("Pedro, o silêncio") - que se constrói numa "justaposição de imagens" que não são visualizáveis. Ver Pessoa, F., "Movimento Sensacionista" in Exílio, Lisboa, Contexto, 1982, pág. 48.

(12) Pessoa, F., "Hora Absurda" in Exílio, Lisboa, Contexto, 1982, pp. 13 a 16.

(13) Negreiros, Almada, "Scena do Ódio" in Orpheu III, Lisboa, Ática, 1984, pp.

Com o interseccionismo, uma outra dimensão vem complexizar o processo: não se tenta agora "simplificar" a sensação, mas dá-la com a complexidade que lhe é própria. Desdobra-se, por isso, noutras sensações, e o processo será simultaneamente o da "materialização do espírito" e "espiritualização da matéria" (14). Isto é, "as sensações aparentemente vindas do exterior, e as sensações aparentemente vindas do interior"(15), perpassam-se numa "diagonal difusa/ Entre mim e o que eu penso..."(16) e permitem uma "visão em movimento", uma "sensação dinâmica" mais bem conseguida do que aquela que encontramos numa primeira dimensão. Uma "chuva de analogias" é o recurso utilizado para alcançar este objectivo. Não esqueçamos que o interseccionismo foi um dos processos fundamentais do futurismo e que alguns dos princípios que se podiam ler nestes Manifestos constituem, por isso, o alicerce de construção dos poemas interseccionistas de "Chuva Oblíqua": "Nos corps, proclament-ils, entrent dans les canapés sur lesquels nous nous asseyons, et les canapés entrent en nous. L'autobus s'élançe dans les maisons qu'il dépasse, et à leur tour les maisons se précipitent sur l'autobus et se fondent avec lui."(17), não pode de todo negar a similitude que encontra em muitos dos versos dos poemas interseccionistas de Pessoa: "E os navios passam por dentro dos troncos das árvores"; "A missa é um automóvel que passa"; "A Grande Esphyngue do Egypto sonha por este papel dentro."(18)

"Eu-Próprio - O Outro" de Sá-Carneiro reflecte, de igual modo, esta "riqueza" de sensação: ensaia aqui a sensação um desdobramento numa outra personagem - "o outro" - antecipando já o prenúncio da "dimensão antropológica" - encenação - que iremos assistir numa quarta dimensão do sensacionismo.(19)

(14) Ver nota 10.

(15) Pessoa, F., "[Sensacionismo] Nº18" in Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação, Lisboa, Ática, s/d, pág. 190.

(16) "E uma alegria de barcos embandeirados erra/ Numa diagonal difusa/ Entre mim e o que eu penso..." Pessoa, F., "Chuva Oblíqua" in Orpheu II, Lisboa, Ática, 1979, pág. 120.

(17) Citado por Delevoy, Robert, Les Dimensions du XX. Siècle, Paris, Éditions d'art Albert Skira, 1965, pág. 95.

(18) Pessoa, F., op.cit. (nota 15).

(19) "Par cette tendance au dédoublement du personnage, l'Interseccionismo annonce déjà, chez Pessoa, le poète dramatique." in Lopes, Teresa Rita, Fernando Pessoa et le drame symboliste - Héritage et Création, Paris, Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1985, 2. édition, pág. 152

De facto, em "Eu-Próprio - O Outro", estamos ainda numa "intersecção de duas almas" (20), assim como "Na Floresta do Alheamento" (outro exemplo de interseccionismo) ou em "Chuva Oblíqua" nos situamos na "intersecção da Realidade e do sonho." (21)

Os dois exemplos que se seguem para uma terceira dimensão do sensacionismo - "O Marinheiro" e A Confissão de Lúcio - são definidos respectivamente como: "a intersecção da Dúvida e do sonho" e a "intersecção da Realidade e da Loucura." (22)

Como interpretar estes dois tipos de intersecção, à luz dum sensacionismo a três dimensões?

Pusémos já a hipótese desta terceira dimensão corresponder à "escala" máxima de complexidade da sensação: "Todas as formas da sensação são traduzíveis em outras conforme o lado d'onde são sentidas." (23)

"Desdobrar" uma sensação em múltiplas outras, consoante o modo como é sentida, é afinal o "cenário" que convida à realização do drama "O Marinheiro". Isto é, sentir (não ainda na "pessoa") mas na "voz" das três veladoras é um modo "provisório" de resolver o problema da complexidade da sensação por parte do seu dramaturgo. As três veladoras, constituem, por isso, a "dispersão" e o modo diferente de sentir *estaticamente* (24) a própria complexidade da sensação.

Porquê, definir, então, Pessoa este "drama" estático" como a "intersecção da Dúvida e do Sonho"? Talvez fossemos conduzidos a pensar, à priori, que se tratasse do mesmo tipo de intersecção ou de "Chuva Oblíqua" ou da "Floresta do Alheamento" -

(20) *ibid.* (Texto em facsimile (Apêndice) pág. 4.)

(21) *ibid.*

(22) *ibid.*

(23) Ver nota 8., pág. 211.

(24) Ver nota 9., pág. 212.

isto é, a intersecção da Realidade e do sonho".

Mas o "Marinheiro" constrói-se já com base numa maior complexidade de sensação: ele não é mais a simultaneidade do sonho e da realidade, ele é já a própria dúvida daquilo que é real ou fictício. Ouçamos, para isso, uma das veladoras: "As mãos não são verdadeiras nem reaes... São mysterios que habitam na nossa vida..."(25); "Porque não será a única coisa real nisto tudo o marinheiro, e nós e tudo isto aqui apenas um sonho d'elle? ..." (26); "Ao menos como acabou o sonho? - Não acabou... Não sei... Nenhum sonho acaba... sei eu ao certo se o não continuo sonhando, se o não sonho sem o saber, se o sonhal-o não é esta coisa vaga a que eu chamo a minha vida?..." (27)

É-nos definida A Confissão de Lúcio como a "intersecção da realidade e da loucura". Colocada ao lado do "drama estático" "O Marinheiro", esta narrativa representa também a terceira dimensão do sensacionismo. Trata-se, por isso, dum idêntico "triplo" desdobramento da sensação em três personagens diferentes que, como já referimos(28), são também uma só: a sensação produto do drama de quem se sente múltiplo e que se desdobra para isso já não apenas num Outro ("Eu Próprio - O Outro"), mas noutros, para poder assistir aos seus vários modos de sentir.(29)

Se este drama no "Marinheiro" se consubstancia num **Sonho** - O Sonho do Marinheiro vivido (sonhado) pelas três veladoras -, n'A Confissão de Lúcio ele tem como consequência o "enlouquecer" de Ricardo que ao tentar libertar-se do intermediário que criou entre o que sente e quem por ele sente - Marta - se acaba por suicidar a ele próprio.

(25) Pessoa, F., "O Marinheiro" in Orpheu I, Lisboa, Ática, s/d, pág. 40.

(26) *ibid*; pág. 51.

(27) *ibid*; pág. 49.

(28) Ver cap. 1.8., pág. 167/8.

(29) "Or, quand on a parfaitement conscience de ses sensations (autant dire sentiments) on est deux, celui qui sent ou feint le sentiment et celui qui se voit sentir." Lopes, Teresa Rita, *op.cit.*, pág. 156.

Mas o "drama" desta sensação é ainda mais complexo, se pensarmos que é afinal Lúcio quem comete este crime (e por isso cumpre dez anos de prisão...) porque Marta e Ricardo são apenas o produto da decomposição da sua sensação. Isto é, "sobejando-se"(30) ou "transbordando-se" de si próprio(31), Lúcio constrói Marta, Ricardo e mesmo Sérgio Warginsky, como possibilidades dum auto-conhecimento da "composição" da sua sensação.

Estes exemplos permitir-nos-ão concluir que, uma terceira dimensão do sensacionismo, deve ser entendida como a "fórmula" máxima do processo da complexidade que é sentir. Após a sua tomada de consciência e intelectualização, a unidade mínima do sensacionismo traduz-se em formas diferentes "conforme o lado d'onde é sentida." (32)

Em Pessoa, este processo irá, contudo, ainda evoluir: sentir irá ser possível não só estática como também dinamicamente. Isto é, a sensação poder-se-á "desdobrar" não só no espaço - corpo - das suas personagens, mas também no Tempo - pensamento e alma - de outros seres. Uma outra dimensão, por assim dizer, "antropológica" terá oportunidade de se vir agregar a este Sensacionismo.

Em Sá-Carneiro, porque aquele que por excelência quiz sempre "corporizar" as suas sensações, apesar de também ambicionar uma sua "ampliação", elas "estilizar-se-ão" sempre em Tempo: - "Estilizei-me em tempo. Parei." (33)

Se ouvimos Pessoa afirmar que "Todas as formas da sensação teem estados diversos comparaveis aos trez estados da materia"(34), ele-próprio, se assistiu à passagem por esses três estados: do

(30) "Afimal, é só isto: *sobejo-me*." Sá-Carneiro, "Eu-Próprio o Outro" in *Céu em Fogo*, Lisboa, Ática, 1980, pág. 211.

(31) "Hora a hora resvalo de mim-próprio. Transbordo". *ibid*; pág. 219.

(32) Ver nota 8, pág. 211.

(33) Sá-Carneiro, M., "O Fixador de Instantes" in *op.cit.*, pág. 270.

(34) Ver nota 9, pág. 212.

sólido ao gasoso. Volatizou-se no tempo do seu pensamento, da sua ideia.

Sá-Carneiro, terá conseguido efectuar a passagem da sensação, ou do "sólido para o líquido": "A cor já não é côr; é som e aroma"; ou do "líquido para o sólido: "o aroma endoideceu, opou-se em cor, quebrou." (35)

O estado "gasoso" de estar simultaneamente ausente e presente - fora do tempo e do espaço - ambicionou-o sempre, mas tê-lo-á ou não conseguido apenas pela(s) sua(s) experiência(s) de morte. Dir-se-ia que a complexidade da sua sensação a "estilizou" sobretudo em cor(36). Apesar de Petrus Ivanowitch (poeta russo da novela "Asas") desejar uma "Arte gasosa" que libertasse os seus poemas no espaço, livres de toda e qualquer gravidade, vimos já que não o conseguia.

Pessoa, para quem as sensações são ideias(37), a sua "atitude" sensacionista despertar-lhe-ia o seu "espírito aventureiro" de conhecer uma outra dimensão onde pudesse "localizar" essa sensação-ideia. Trata-se, então, de procurar uma maior "objectivação" dos seus modos de sentir.(38)

(35) Anexos, texto 75-67, pág. 277.

(36) "Sagrado d'além-cor" e "Nossa Senhora da cor" pode-se ler nos dois Poemas "Além e Bailado" atribuídos à autoria de Petrus Ivanowitch Zagoniansky e que completam a novela "Asas" in Céu em Fogo, Lisboa, Ática, 1980, pp. 198 e 202.

(37) "As cousas são sensações nossas, mas as nossas sensações são idéas nossas." in Anexos, texto 75-67, pág.278.

(38) "Este requisito, ["objectividade máxima"] como há pouco vimos, já era primordial para Pessoa poeta-paúlco e interseccionista, mas o resultado então obtido não ultrapassou a fase da alegoria (isto é, não adquiriu a terceira dimensão): o poeta conseguiu, como queria, "sentir por imagens", dar forma concreta às suas sensações, mas não lhes conseguiu dar vida. Só quando avançar mais um passo naquilo que chamou "a escala da despersonalização" conseguirá arrancar de si não imagens mas personagens(...)" Lopes, Teresa Rita, "Pessoa, Sá-Carneiro e as três dimensões do Sensacionismo" in Cadernos da Colóquio Letras, 2, Modernismo e Vanguarda, Lisboa, Gulbenkian, 1984, pág. 31.

"L'élimination du statisme, l'expulsion de l'absolu: voici la tendance essentielle des temps nouveaux, la question d'actualité brûlante."

(Jakobson, R., "Futurisme" in Questions de Poétique, Paris, Seuil, 1973, pag.27)

2.2. UMA PROPOSTA DE POLIDIMENSIONALIDADE

Uma proposta de polidimensionalidade surge com o virar do século: Ciência e Arte, que à priori pressupunham objectos de estudo diferentes, tornam-se aliados pelo objectivo comum de captarem as novas dimensões espacio-temporais. Derrubando as suas tradicionais fronteiras, toda a obra de ciência passa a ser obra de arte(1), do mesmo modo que a arte passa a ser uma ciência concreta.(2)

Uma nova teorização que reestruturasse as tradicionais três dimensões euclidianas de espaço (altura, largura, espessura)urgia, pelo facto de estas dimensões parecerem já "retrógradas" e descontextualizadas aos olhos de toda a vanguarda do momento. Por isso, Ciência e Arte tornam-se receptivos ou motivados a "repensar" espaço e tempo à luz de todo o dinamismo e mudança de ritmo do novo século.

A Einstein caberá o papel de "profeta" dum projecto de polidimensionalidade: através da divulgação da sua Teoria da

(1) "Toute oeuvre de science est en même temps oeuvre d'art", Croce, in Delevoy, Robert, Les Dimensions du XX. Siècle, Ed. Skira, 1983, pág. 73.

(2) "A Arte de hoje está definida, é uma ciência concreta", "Ballets Russos em Lisboa", in Portugal Futurista, Lisboa, Contexto, 1982, pág. 2.

Relatividade, o físico dará a conhecer em 1913, a defesa duma solidariedade entre espaço e tempo (até então consideradas como instâncias autónomas e absolutas) o que lhe permitirá acrescentar uma outra dimensão às já existentes.

Esta outra dimensão suplementar - a quarta dimensão - será por isso o resultado da intersecção espaço-tempo, da qual irá nascer uma dinâmica e movimento que não existia, quando considerados como absolutos e independentes.(3)

Esta quarta dimensão é afinal o próprio tempo, que por ser doravante parte integrante do espaço, lhe oferece uma ampliação e uma simultaneidade de movimentos, isto é, um "lugar de duração".

Este desdobramento de espaço em tempo é, por isso, equivalente à própria passagem dum absoluto a uma relativização, do uno ao plural, conseqüentemente, duma unidimensionalidade a uma polidimensionalidade. É a própria constatação duma "dimensão-movimento" capaz de criar um "continuum" espaço-tempo que se oponha à inércia duma visão classicista e dogmática destas duas instâncias consideradas como absolutas.

Descobrirá Einstein que: "la nature est régie par des forces qui agissent non dans mais entre les corps."(4), o que posteriormente o levará a concluir que: "la nature géométrique de notre monde est façonnée par les masses et leurs vitesses." (5) Esta constatação aparentemente simples, seria a base de toda a sua Teoria da Relatividade: estas forças da natureza que agem "entre" os corpos concedem uma interdependência entre o seu próprio espaço e tempo, relativizando-os, por isso, em função um do outro.

(3) "L'adhérence au présent du monde y dévoile une simultanéité d'impressions vécues à l'intersection du temps et de l'espace singulièrement révélatrice d'une sensibilité alertée par le harcèlement mécanique de la vie quotidienne." Delevoy, Robert, op.cit., pág. 95.

(4) Delevoy, Robert, "L'image démantelée" in op.cit., pág. 75.

(5) ibid.

Porque relativizáveis, espaço e tempo podem-se multiplicar, redobrando-se, conseqüentemente, os esforços da ciência e da arte para conseguirem "espacializar o tempo" e/ou "temporalizar o espaço".

São conhecidas as múltiplas experiências, por parte da ciência pós-Einsteiniana, para demonstrarem aquilo que passou a designar-se pelo "paradoxo dos gémeos"(6). Isto é, para reforçar o conceito de relativização do tempo em função do próprio espaço de que ele depende.

Representar o tempo em termos de espaço - conseguir uma sua possível **figuração** - foi um dos grandes desafios que a ciência lançou às artes plásticas do início do século. Conseguir exprimir uma quarta dimensão no espaço numa tela, irá ser uma experiência enriquecedora, porque original, para os "novos pintores".(7)

Quando falámos de cubismo e simultaneísmo, referimos a importância desta quarta dimensão por aquilo que ela proporcionava numa "pintura em movimento" cuja **acção** seria continuada através duma intervenção activa e criadora por parte do espectador. Isto é, as fronteiras que se aboliam entre arte e ciência, espaço e tempo, eram também as mesmas que se desmoronavam entre a obra e o espectador, entre o objecto e a sensibilidade do sujeito. As tentativas de simultaneidade delaunianas, (nomeadamente os seus "Disques simultanées") exemplificavam um jogo não só de contrastes de cores, como também o próprio jogo para o qual o espectador era convidado a participar através da sua experiência polisensorial.

(6) Esta experiência pretende demonstrar que dois viajantes, que à mesma hora e com os relógios acertados um pelo outro, partam para sentidos contrários do globo, à chegada constatam que um "viveu" mais do que o outro; isto é, o relógio do que tinha partido para o Oriente estava atrasado. Ver Brotas, António, O essencial sobre a Teoria da Relatividade, Lisboa, INCM, 1988, pp. 40 a 44.

(7) "Nouveaux peintres" é a designação que Apollinaire atribuiu aos pintores cubistas na sua obra "Méditations Esthétiques" - Les Peintres Cubistes. Ver cap. 1.3.

Uma "visão em movimento"(8) será a consequência da "reestruturação" dos conceitos de espaço e tempo quer pela ciência quer pelas artes plásticas. Alertando para a existência dum tempo relativo característico a cada coisa, Arte e Ciência são responsáveis pelo nascimento de "tempos múltiplos" a que no início do século se assiste.

É sobretudo a Bergson que se deve uma linguagem filosófica a partir duma reflexão da linguagem físico-matemática de Einstein, nomeadamente sobre o significado duma quarta dimensão. Em Durée et Simultanéité(9) afirma o filósofo que os "tempos múltiplos" são o próprio tempo que as coisas contêm em si - isto é: o seu próprio "tempo interior."(10)

Segundo Bergson a quarta dimensão possibilita uma justaposição e simultaneidade das coisas, para além duma mera sucessão. Isto é, concede "volume" ao próprio Universo: "d'un univers plat nous aurons dû passer à un univers volumineux. On comprend donc facilement comment le seul fait d'attribuer au temps une rapidité infinie, de substituer le déroulé au déroulement, nous contraindrait à doter notre univers solide d'une quatrième dimension".(11) Facilmente aqui reconhecemos a própria filosofia da arte cubista: "avolumar" os objectos no espaço de modo a sugerirem tempo foi um dos princípios do cubismo.

Uma outra questão vai ser levantada por Bergson a partir desta descoberta duma dimensão suplementar do espaço: é esse tempo uma realidade ou uma ficção? Isto é, trata-se de uma quarta dimensão real, ou pelo contrário, virtual?

(8) É Robert Delevoy que fala numa "Vision en mouvement" como consequência duma estética dinâmica e da metamorfose que nasce com o novo século: "Mobilité, vitesse, vibrations, fluidité, transparences, ces valeurs nouvelles ne peuvent être captées que par un instrument perceptif qui aura fait l'apprentissage de la Vision en mouvement" in op.cit., pág. 95.

(9) Bergson, Henri, Durée et Simultanéité, Paris, Librairie Félix Alcan, 4. édition, 1929.

(10) "Comment passons-nous de ce temps intérieur au temps des choses? Nous percevons le monde matériel, et cette perception nous paraît, à tort ou à raison, être à la fois en nous et hors de nous: par un côté, c'est un état de conscience; par un autre, c'est une pellicule superficielle de matière où coïncideraient le sentant et le senti. À chaque moment de notre corps, et de toute la matière environnante, qui lui serait "simultanée. Cette matière semble alors participer de notre durée conscience" ibid pág. 55/6

(11) ibid; pág. 79.

Responde o filósofo que antes de Einstein, as três primeiras dimensões eram consideradas reais e únicas e toda e qualquer outra dimensão seria imaginária. Por sua vez, depois de Einstein pela "amálgama" espaço-temporal(12), tempo real e virtual constituem um só e mesmo tempo, abolindo, por isso, as fronteiras entre dimensões reais e fictícias: "Mais l'essence de la théorie de la relativité est de mettre sur le même rang la vision réel et les visions virtuelles. Le réel ne serait qu'un cas particulier du virtuel" (13).

Isto porque, segundo ainda o mesmo filósofo, a realidade só existe porque dela temos consciência, assim como a "amálgama" espaço-tempo apenas tem existência enquanto pensada.

Esta proposta de novas dimensões dissemos já que aproximou ciência e arte, as quais numa perfeita interdisciplinariedade construíam uma modernidade, que tal como o tempo, se media por intermédio do movimento.(14)

O eco desta polidimensionalidade rapidamente ressoará na Arte especificamente literária: a literatura será o palco por excelência, do encontro desta intersecção - ela é simultaneamente a Arte da Ciência e a Ciência da Arte.

Sabemos da importância que a divulgação destas ideias científico-filosóficas de Bergson tiveram na literatura do início do século: nomeadamente no futurismo(15) que tinha como um dos

(12) Esta designação de "espaço-tempo" foi introduzida por Minkowsky num artigo publicado em 1907, já no âmbito das descobertas de Einstein. Ver Brotas, António, op.cit., pág. 50.

(13) *ibid*; pág. 229.

(14) "O tempo mede-se por intermédio do movimento" é a própria actualização do célebre grito de Aristóteles: "o tempo é o número do movimento." Ver Delevoy, Robert, op.cit., pág. 101.

(15) "Por outro lado, a base filosófica do futurismo parece provir em grande parte das ideias de Bergson que, em 1907, havia publicado a sua *Évolution Créatrice*. Ao conhecimento da essência inutável do eterno, Bergson opunha o conhecimento de uma realidade criadora e em permanente movimento, doutrina que vai dominar os principais manifestos futuristas e, por longo tempo, influenciar as teorias poéticas contemporâneas." Teles, Gilberto, *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*, Vozes, Brasil, Petrópolis, 1986, 9ª ed., pág. 88.

seus principais objectivos fazer da sua Arte uma "sciencia concreta", tal como se pode ler logo no texto de abertura da revista Portugal Futurista - "Os Bailados Russos em Lisboa." (16)

Mas é sobretudo pela busca duma outra dimensão - tempo - que a literatura do início do século também irá "exibir" o seu modo de ser moderna.

Entre nós, a "atitude" sensacionista, contará no seu projecto, a busca dessa quarta dimensão.

(16) "A Arte de hoje está definida, é uma sciencia concreta. Tem os seus devêres, os seus devêres de educação. A Arte de hoje é um methodo matematico para aproveitar ou multiplicar as energias humanas em favor da civilização europeia. É por isto que os BAILADOS RUSSOS tem uma compreensão feliz da Arte moderna.(...)
Tendo reunido em si extraordinarias rializações da Arte moderna e maravilhosas aplicações da sciencia os BAILADOS RUSSOS dispõem de todas as vantagens para facilitarem a compreensão das atitudes syntheses de toda a duração da juventude (...)" in Portugal Futurista, Lisboa, Contexto, 1982, pág. 2.

"Foi então que eu compreendi que as noções de tempo e espaço não tinham ainda sido suficientemente analisadas: reanaliseia-as."

(Botelho, Pêro, "O Vencedor do Tempo" in Quadros, António, Fernando Pessoa - Obra Poética e em Prosa, II vol., Porto, Lello & Irmão, 1986, pág.424)

2.2.1. A RESPOSTA DO PROJECTO SENSACIONISTA

O Prof. Serzedas protagonista do conto de Pêro Botelho(1) - "O Vencedor do Tempo" - e o Prof. Antena da novela de Sá-Carneiro - "A Estranha Morte do Prof. Antena" - são uma resposta literária à polidimensionalidade proposta pelo novo século.

São ambos os professores, respectivamente o de filosofia e o de física, a voz de Bergson e de Einstein: repensar ou "reanalisar" as noções de espaço e tempo à luz das novas dimensões, é também o objectivo das suas "aulas" teórico-práticas.

Personificam de igual modo, os dois professores, uma das rubricas do projecto sensacionista: a de estudar o tempo como a possibilidade de uma outra dimensão do espaço.

A proposta do programa para as suas aulas é, uma vez mais, a de uma viagem: uma viagem no tempo - "espaço interior" - ou uma "viagem interpersonalitória"(2) será o objectivo comum a estes dois professores.

(1) Pêro Botelho é uma das "personalidades literárias de Pessoa através da qual ele assina muitos dos seus textos de carácter filosófico.

(2) "Pessoa et le voyage interpersonalitaire" é o título da comunicação de Teresa Rita Lopes, apresentada no Congresso de Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Março 1990.

Se um mesmo objectivo os aproxima, os "métodos" a utilizar para empreenderem essa viagem e os resultados que delas advirão, divergem, contudo, no filósofo e no físico.

O Prof. Serzedas desenvolve um raciocínio silogístico através dum diálogo de reminiscências platónicas, especulando sobre - e simultaneamente revendo -, os conceitos de Deus, pensamento, vontade e sentimento, à luz duma relativização de espaço e tempo.

O Prof. Antena, homem das ciências físico-químicas, mais prático por isso do que o filósofo, inventa uma "engrenagem", uma experiência laboratorial que o permita "testar" essas recentes descobertas espacio-temporais.

Essa "viagem no tempo" requer uma prévia preparação por parte quer do filósofo quer do físico.

No "espaço interior" do pensamento, prepara-se o prof. Serzedas para empreender a sua homóloga viagem no tempo. O seu raciocínio - meditação - resulta numa autêntica aula de filosofia, por definição, teórica. Começa o filósofo por "repensar" a possibilidade de cada um de nós poder ser Deus "pensando-se ele"⁽³⁾, o que implica "rever" os próprios conceitos de ser e de Deus. Deste modo, existem três formas de ser: e consequentemente também de Deus:

- "(1) Ser como ser, em si, além de absoluto (Deus como ser em si e que para si existe).
 - (2) Ser absoluto envolvendo em si o não-ser e fazendo-o ser (Deus como para nós existe)
 - (3) Ser relativo (...). (Deus como em nós existe)"
- (4)

(3) Pessoa, F., "Contos de Pêro Botelho - O Vencedor do Tempo" in Quadros, António, Fernando Pessoa - Obra Poética e em Prosa, II vol., Porto, Lello & Irmão Editores, 1986, pág. 416.

(4) ibid

Esta distinção entre ser relativo e absoluto que permite relativizar Deus, deixa, de facto, palimpsesticamente aflorar a voz de Einstein, e irá constituir um dos "meios" fundamentais para a realização da "experiência-viagem" do filósofo.

Uma outra distinção será, todavia, fundamental neste raciocínio: entre aquilo que é perceptível sensorialmente - o sentimento e a vontade - por isso susceptível de contrariedade(s) e de uma localização espaço-temporal, à qual "limitação" se opõe o pensamento, que por estar fora do tempo e do espaço(5) é tão absoluto e ilimitado quanto Deus. Se só Deus é o pensamento absoluto(6), só ele pode ser o "criador". O Homem, sendo "limitadamente pensamento", nada cria, apenas visiona. Contudo, visionar, é já de alguma forma criar: "Quando visionamos uma coisa, o próprio visionar é criá-la; a própria visão dela é ela existir."(7)

Se relembrarmos o quanto para Pessoa ver e sonhar são sinónimos(8) e a capacidade que o sonho tem de um acto demiúrgico de criação, facilmente podemos prever qual o desfecho do raciocínio deste filósofo que pensa por ele: também o Homem pode criar, não de uma forma absoluta, mas relativa, através do seu pensamento(9). Pode, então, o ser humano visionar, logo criar, outras realidades e inclusivé outros seres: "o fantasma, é, quanto a mim, possível. É uma enorme visionação inconsciente, cuja intensidade, superior à norma, vai meio a caminho de criar uma realidade."(10)

(5) "O pensamento em si está fora do tempo e do espaço; é anterior a eles. Sentimento e vontade é que exigem tempo e espaço. A percepção é que está no tempo e no espaço; não o íntimo pensamento basilar na percepção. À percepção, portanto, é que estão ligados (limitados todos) sentimento e vontade." *ibid*; pág. 417.

(6) "Deus concebido por nós (em si não sabemos o que é) é o pensamento absoluto, ou o pensador absoluto" *ibid*; pág. 420.

(7) *ibid*; pág. 421.

(8) "O poeta de sonho é geralmente um visual, um visual estático. O sonho é da vista geralmente." Pessoa, F., Páginas de Estética e de Teoria e Críticas Literárias, Lisboa, Ática, 2ª ed., 1973, pág. 155.

(9) "Como, porém, o nosso pensamento não é absoluto, essa criação não é absoluta- isto é, não pertence ao sistema do mundo.

A percepção, a memória, a imaginação" continua o próprio serzadas, "são actos em nós idênticos ao acto criativo do mundo; reproduzimos a criação, falhando em fazê-la uma criação absoluta, simplesmente porque não temos o pensamento absoluto." Botelho, Pêro, "O Vencedor do Tempo, in op. cit., pág. 421.

(10) *ibid*; pág. 423.

Isto é, para o prof., através do pensamento é possível conceber um outro espaço ou um outro tempo que prolongue e amplie a sua própria existência. Neste sentido, trata-se, então, de "reanalisar" essas duas instâncias(11) pela analogia absoluta existente nas suas naturezas: consciencializando-se da solidariedade perfeita que existe entre espaço-tempo, conclui o filósofo que "o tempo é o espaço interior"(12). Deste modo, viajar em torno de si próprio - fazer uma "viagem interpersonalitária" - é uma forma homóloga de viajar no tempo. Através do pensamento pode o Homem conceber um "lugar de tempo" capaz de o libertar da sua materialidade e de lhe conceder o dom **relativamente** demiúrgico da onnipresença e onipotência. Descobre, então, o prof. que repensar o tempo como uma outra dimensão do espaço - "o espaço interior" - permite-lhe, afinal, ser "super-Homem":

"Assim como me foi concedido rasgar o mistério do tempo e do espaço, ser-me-á dado o poder de usar esta sabedoria, do poder ser super-Homem não só no raciocínio mas também na ideação autêntica, na percepção do inaparente. - O mistério primeiro e essencial não o posso, mas também não o preciso saber para isto, para o que tenciono querer... E quem me diz que esta ciência certa das coisas me não vem de uma obscura já percepção delas, do espírito estar já a caminho da percepção do passado, vindo-me duma experiência ainda inconsciente a minha consciente teoria? Não será por já começar a viajar [...] no tempo que já começo a saber o que é? Há de ser isto, há-de ser isto. Tudo - raciocínio - tudo deve vir desta experiência.[...]."(13)

(11) "Foi então que eu compreendi que as noções de tempo e espaço não tinham ainda sido suficientemente analisadas: reanalisei-as." *ibid*; pág. 424.

(12) "Fi-lo porque há analogia absoluta entre as naturezas [...] do tempo e do espaço, podendo dizer-se que o tempo é o espaço interior." *ibid*, pág. 424.

(13) *ibid*; pág. 429.

Após chegado a este "ponto culminante" do seu pensamento, é testada a sua veracidade; isto é, é chegado o momento da sua "aula prática". Assiste-se, então, a um "prodigioso instante" em que o prof. se liberta das suas "roupagens materiais" - o seu "robe de chambre" e "fato de pijama" (sem que para isso tivesse sequer tido a necessidade de desabotoar os seus botões) (14), - e irrompe de corpo e alma por essa viagem no tempo. O "Super-Homem" provou deste modo que se pode vencer o tempo, se se aproveitar esta quarta dimensão do espaço como possibilidade dum outro lugar - realidade - onde se possa coabitar consigo próprio.

Também o Prof. Antena pretende com a sua experiência demonstrar que se pode, pelo menos, por um "instante supremo", ser-se Deus, equivalente a vencer-se o tempo. Se o processo utilizado pelo filósofo foi o pensamento, o físico optará por reanalisar as instâncias espacio-temporais duma forma mais pragmática. Engendra para isso no seu laboratório - ou gruta de "feiticeiro" - um "aparelho", uma engrenagem, movida por uma "hélice formada por um sistema de três ampolas de vidro" (15) que em sincronia - simultaneidade - perfeita com uma outra sua invenção dum "objecto-relógio" (16), lhe possibilite uma solidariedade entre o espaço do seu laboratório e o tempo medido pelo tal relógio.

Se partirmos da própria definição de Einstein de que "o tempo é aquilo que se mede com um relógio" (17), podemos facilmente constatar que o prof. Antena, após preparado o seu mecanismo e saído do seu laboratório, as suas duas imediatas preocupações,

(14) "Vi o professor com aquele olhar vindo para um horror qualquer, vi-o ali estendido no sofá, e vi depois no sofá um robe de chambre apenas, atado ainda, e tendo dentro um fato de pijama abotoado e apertado por completo." *ibid*, pág. 431.

(15) "Sobre uma mesa, ao meio do pavilhão, estava assente um aparelho que eu nunca vira. Esse aparelho, em funcionamento, é que provocava o estranho ruído e, decerto, abrasava o ambiente. Era como que um pequeno motor cujo volante fosse substituído por uma hélice formada por um sistema de três ampolas de vidro." Sá-Carneiro, M. "A Estranha Morte do Prof. Antena" in Céu em Fogo, Lisboa, Ática, 1980, pág. 235.

(16) "Depois puxou da algibeira por um objecto que me pareceu um relógio - consultou-o..." *ibid*, pág. 232.

(17) Einstein, Albert, A Evolução da Física, Lisboa, Ed. Livros do Brasil, s/d, pág. 169.

irão ser exactamente as einsteinianas de "examinar o espaço" (18) e medir o tempo(19). Pretendia o físico, alcançar um "prodigioso instante"(20) em que conseguisse vencer o espaço e dimensionar-se - viajar - em tempo.

Esse momento culminante aconteceu: uma "fusão" total entre lugar e momento; espaço e tempo real, espaço-tempo virtual (interior) conseguiu o prof. Antena sincronizar. No entanto, o resultado não foi o de uma "sublimação", tal como o filósofo, mas pelo contrário, o de uma "explosão" do seu próprio corpo(21). Oferecera o professor o seu corpo como "tubo de ensaio" para a aula "prático-experimental", mas ao invés do seu outro homólogo viajante do tempo, o físico foi vítima da sua própria criação. Assim, se o filósofo vence o tempo, o físico é por ele vencido e destruído.

Qual a explicação que poderemos encontrar para justificar resultados tão distintos, para duas experiências com um objectivo, à priori, similar? E qual o significado que este desfecho antagónico do conto e da novela possa adquirir, quando analisado à luz da distinta "atitude sensacionista" que conhecemos de Pessoa e Sá-Carneiro?

(18) "Mal chegámos à rua, o Professor parou examinando o espaço." *ibid*, pág. 232.

(19) "Depois puxou da algibeira por um objecto que me pareceu um relógio - consultou-o... (...). Durante o nosso passeio, várias vezes ele tornou a consultar o seu relógio (...)." *ibid*.

(20) "Todos os meus trabalhos - pacotilha!... O mais assombroso segredo! O Mistério-Maior!... Por ora ainda te não digo nada... Ven comigo... Estou prestes a vencer... ou a ser vencido... Só então direi tudo... Ven... Quero-te ao meu lado no Instante Supremo." *ibid*; pág. 231.

(21) "Agora dobrávamos uma curva estreita da estrada. Em volta de nós, um grande silêncio... Até que, ao longe, as badaladas dum sino aldeão marcaram as dez horas... E de repente - ah! o horrível, o prodigioso instante! - eu vi o Mestre estacar... Todo o seu corpo vibrou numa ondulação de quebranto... Ergueu o braço... Apontou qualquer coisa no ar... Um rictus de pavor lhe contraíu o rosto... As mãos enclavinharam-se-lhe... Ainda quis fugir... Estrebuchou... Mas foi-lhe impossível dar um passo... tombou no chão: o crânio esmigalhado, as pernas trituradas... o ventre aberto numa estranha ferida cónica..." *ibid*, pp.233/4.

O propósito inicial era, de facto, comum aos dois professores: alcançar a perfeição, ser por momentos o "super-Homem" - Deus - dotado duma omnipresença e onipotência, aproveitando para isso, a reestruturação das novas dimensões espacio-temporais. Isto é, demonstrar que o tempo, não o absoluto, mas o relativo, é mensurável em termos de espaço, logo também "habitável".

Para isso, é necessário criar movimento(22) - viajar - em primeiro lugar, em torno de si próprio: percorrer o seu "espaço interior". Se para o filósofo esse auto-conhecimento - viagem - se processa através do seu pensamento (diria Bernardo Soares: "Para viajar basta existir")(23), para o físico essa "viagem interpersonalitária"(24) implica um movimento não só em torno de si próprio mas também para fora de si.

Procura o prof. Antena conhecer-se em passado: saber quem foi "aquém-vida" para prever quem será "além-morte"(25). Isto é, para o físico, sonhar-criar, é em primeira instância rever (26) as outras existências que viveu "aquém-vida". Viajar no tempo, será por isso, para o Prof. Antena equivalente a "reviver" todos esses "países de alma"(27) onde outrora existiu. Conseguir abolir a distância entre essas vidas sucessivas, adaptando-se

(22) "Não se vence a distância sem movimento", *ibid.*, pág. 250.

(23) Citado por Teresa Rita Lopes in "Pessoa et le voyage interpersonalitaire" para exemplificar um dos tipos de viagem ("le voyage-statique (le voyage-vie)" que encontramos em Pessoa.

(24) Ver nota 2, pág. 226.

(25) "(...) não tentar romper o futuro das nossas almas, além-Morte - antes sondar primeiro o nosso passado, aquém-Vida. Na realidade afigura-se mais lógico, mais fácil, e mesmo mais interessante, conhecermo-nos primeiro em Passado do que em Porvir, - já que ignoramos um e outro. O que foi deixou vestígios." Sá-Carneiro, *op.cit.*, pág. 237.

(26) "Nesta ordem de ideias, a fantasia não será mais do que uma soma de remeniscências. Simplesmente de longas remeniscências de coisas que nos não lembramos de ter visto - mas que tudo, em realidade, nos leva a crer que vimos, pois as sabemos rever. Aliás, eis disto a prova máxima: a imaginação não é ilimitada." *ibid.*; pág. 239.

(27) "Hei-de talvez lá voltar um dia, a esse país sem igual, a esse país d'Alma..." é também o desejo do "Homem dos Sonhos" - outra novela deste Céu em Fogo. Sá-Carneiro, *op.cit.*, pág. 162.

artificial e simultaneamente a todas elas, seria para o prof. Antena equivalente a conhecer o futuro, vencer o tempo e ser por um instante: Deus, "Deus Ele-Próprio." (28)

Constata, contudo, o prof. que, movimento, tempo e distância são meras sensações: "De resto o mais provável, o quase certo - é que o movimento, o tempo, a distância (ou melhor: as medidas do tempo e da distância), serão apenas sensações próprias aos nossos órgãos actuais, **sensações** que os definem: e a realidade das coisas uma outra sensação; bem como a sua irreabilidade." (29) Isto é, esta viagem no tempo do Prof. Antena, é acima de tudo uma "viagem sensacionista": sentir excessiva ou absolutamente, é afinal o desejo do físico, que para isso inventa um mecanismo que lhe permita estabelecer a ligação entre essas múltiplas sensações, e adquirir uma "velocidade igual à do tempo" (30), de modo a viajar o que deseja sentir. (31)

De facto, o prof. Antena começa logo por nos ser descrito dum modo que não é de todo alheio a uma atitude sensacionista: não como ele em si é, mas pela sensação especialmente de cor que ele provoca no seu discípulo (narrador da novela) (32). Do mesmo modo, o "engenho" do seu laboratório ao criar movimento, gera também, e sobretudo, luz, cor, som e aroma. (33)

Se relembrarmos uma vez mais o modo como Álvaro de Campos

(28) "... E na memória do Prof. Domingos Antena, devemos sempre relembrar, atónitos, aquele que, por momentos, foi talvez Deus - Deus, Ele-Próprio: que realizaria, um instante, o Deus que em nós, os homens, criámos eternamente." Sá-Carneiro, M., "A Estranha Morte do Prof. Antena" in op.cit., pág. 254.

(29) *ibid*, pág. 251.

(30) "Com certeza o que existe de melhor na vida é o movimento, porque, caminhando com uma velocidade igual à do tempo, no-lo faz esquecer. Um comboio em marcha é uma máquina de devorar instantes - por isso a coisa mais bela que os homens inventaram (...) viajar é viver o movimento (...)" Sá-Carneiro, M., "O Homem dos Sonhos" in op.cit., pág. 158.

(31) "Eu viajo o que desejo." *ibid*, pág. 162.

(32) "É verdade: ao olhar com mais demora os vidros dos seus óculos, foi esta a impressão que me oscilou, destrambelhadamente. A cor não me soube a cor. Os meus olhos sentiram-na, não vendo-a, mas tacteando-a. Sim, a sensação que essa cor que eu vira me transmitiu ao cérebro, foi uma sensação de tacto - olhá-la, era como se tacteássemos qualquer coisa viscosa." Sá-Carneiro, "A estranha Morte do Prof. Antena" in op.cit., pág. 232.

(33) "E na auréola negra, luminosa, grifavam-se, como faíscas, crepúsculos roxo-dourados, num estrépito agudo. Depois, - requinte de Mistério - as ampolas em movimento não projectavam luz apenas: dimanavam simultaneamente um perfume denso, opaco e sonoro, e um som arrepanhante, **fumarento**. De espaço a espaço, em ecos circulares, produziam-se também surdas detonações." *ibid*, pág. 236

definiu o sensacionista Sá-Carneiro - aquele que de entre os homens de letras tem um sentido da cor mais intenso(34) - percebemos que a "viagem no tempo" do Prof. Antena é também uma viagem caleidoscópica através das sensações que esse tempo, enquanto "espaço interior", permite sentir.

O Prof. Serzedas, diríamos que, porque "mais puramente intelectual" (35), sente pensando(36). Não necessita para isso de "engendrar" nenhum mecanismo que não apenas a "mecânica" do seu raciocínio. A suas sensações são sujeitas a uma disciplina mental, trabalhadas no seu "espaço interior", de modo a que, terminada esta fase de gestação, estejam aptas a conceber vida.

Isto é, enquanto que para o Prof. Antena, a sua viagem no tempo (ou viagem sensacionista) foi compulsiva de morte, para o Prof. Serzedas ela terá sido agente de vida.

Será possivelmente também esta a grande diferença que encontramos naqueles dois grandes "companheiros de viagem", que por detrás da máscara da sua ficção se escondem e depõem a sua voz nestes dois professores: O Prof. Antena, tal como Sá-Carneiro, seria segundo Teresa Rita Lopes, o "Prometeu castigado" que "paga com o corpo esfacelado o preço da viagem" (37), uma das múltiplas "encenações" do "futuro suicídio" do próprio "romancista" (38).

O Prof. Serzedas seria, por sua vez, a encenação da "capacidade que Pessoa teve de preservar nessas viagens o seu próprio corpo mortal: soube sempre, se calhar, no momento do Grande Salto, enfiar no dedo o anel mágico que o tornava invisível e ao

(34) Campos, Álvaro, "Prefácio para uma antologia de poetas sensacionistas" in Pessoa, F., Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação, Lisboa, Ática, s/d, pág. 148.

(35) *ibid.*

(36) Para o Prof. Serzedas, tal como para Bernardo Soares "pensar é viver e sentir não é mais do que o alimento de pensar." "Textos semi-heterónimos ou sub-heterónimos" in Quadros, António, Fernando Pessoa - Obra Poética e em Prosa, vol.II, Porto, Lello & Irmão, 1986, pág. 614.

(37) Lopes, Teresa Rita, "A viagem no Tempo de Mário de Sá-Carneiro e de Fernando Pessoa (através dos Professores Antena e Serzedas)" (no prelo).

(38) "Também como na novela escrita pouco antes, Confissão de Lúcio, a personagem morre às suas próprias mãos, aprendiz de feiticeiro que usa o próprio corpo para as suas incursões no Desconhecido. Dá assim esse "Grande Salto" de que fala longamente Mário de Sá-Carneiro em contos e poemas - encenações do seu futuro suicídio - em que não faz mais do que correr ao seu próprio encontro para além do espelho em que longamente se procurou em vida." *ibid.*, pág. 6.

abrigo de qualquer agressão. (Não seria esse o anel que, como é dito no fim do conto, nunca mais se encontrou?)" (39).

Resta ainda acrescentar que quando comparados o conto com a novela, percebemos que eles funcionam numa perfeita complementariedade(40). Apercebemo-nos, de igual modo, que o projecto sensacionista que Pessoa empreendeu conjuntamente com Sá-Carneiro, para além duma "viagem poliísmica" contava também com uma "viagem no Tempo". Após reestruturado o tempo pela ciência e ismos artísticos e literários como uma nova - quarta - dimensão do espaço, ele surgia como a possibilidade de animar a sua unidade mínima - a sensação.

Foi esta polidimensionalidade também motivo de aproximação da Arte e da Ciência(41), de assunto de conversa por parte de toda uma geração(42) e responsável pelo aparecimento duma "Estética da Quarta Dimensão" para o projecto Sensacionista.

(39) *ibid*, pág. 8.

(40) "Notarei apenas que o conto de Pessoa, esboço de raciocínio descarnado que nitidamente ficou por trabalhar adquire, ao ser confrontado com o de Sá-Carneiro, uma vibração que, sem isso, não teria, e que o de Sá-Carneiro ganha ao ser lido conjuntamente com o de Pessoa, um arcaboiço filosófico, um alcance metafísico que, sem essa vizinhança, se arriscaria a passar despercebido. Mas não é essa complementaridade que é própria do "diálogo" dessas "almas pares" que, acrescenta Pessoa, "se conheceram onde os seres são almas?". *ibid*, pág. 10.

(41) "Com efeito um grande sábio cria - imagina tanto ou mais do que o artista. A ciência é talvez a maior das artes - erguendo-se a mais sobrenatural, a mais irreal, a mais longe em Além. O artista adivinha. Fazer arte é Prever. Eis pelo que Newton e Shakespeare, se se não excedem, se igualam." Sá-Carneiro, M., "A Estranha Morte do Prof. Antena" in *op.cit.*, pág. 226.

(42) "O Santa-Rita filósofo e a falar de tempos relativos e absolutos é de morrer de gozo! Claro que o Leal anda na história. Mas não deve ter escrito nem ditado o texto. Deve ter falado. E o nosso Pintor confusãoado, temperado, condimentado. Admirável!", lê-se em carta datada de 5 de Novembro de 1915 de Sá-Carneiro a Pessoa. Sá-Carneiro, Cartas a Fernando Pessoa, vol.II, Ática, 1979, pág. 114.

"Primeira regra: sentir tudo de todas as maneiras. Abolir o dogma da personalidade: cada um de nós deve ser muitos. A arte é [a] aspiração do indivíduo a ser o universo. O universo é uma coisa imaginada; a obra de arte é um producto de imaginação. A obra de arte acrescenta ao universo a quarta dimensão de supérfluo.(???)

(Pessoa, F., Anexos, texto 88-12, pág.317)

2.3. A BUSCA DA QUARTA DIMENSÃO

Espalhados (ou desarrumados) pelo espólio pessoano, encontramos alguns textos que nos possibilitaram conhecer o seu interesse na busca duma quarta dimensão. Escolhemos de entre esse "corpus" de textos, todos aqueles que diziam directamente respeito ao seu projecto sensacionista, ou ainda que duma forma indirecta com ele também se relacionavam.

Apesar de alguns deles se apresentarem de um modo extremamente esquemático, por isso, pouco desenvolvido, não deixámos de os considerar como "material" valioso na nossa homóloga pesquisa, por tudo aquilo que esses textos nos ajudavam a reconstituir o "puzzle" do que foi uma quarta dimensão para Pessoa.

Sabemos de antemão que essa busca pessoana se contextualiza pela polidimensionalidade a que se assistia e que nele exercera grande sedução. Acabámos também de recorrer a um exemplo da forma entusiástica com que Pessoa, pela voz do Prof. Serzedas, recebeu as novas dimensões propostas pela ciência e pelas artes plásticas. Resta-nos agora acompanhar o seu modo pessoal - inédito - de teorização dessa quarta dimensão, quando aplicada ao campo meramente literário.

Utilizou sobretudo Pessoa esta nova dimensão, para criar

a Estética do seu projecto sensacionista: "A Estética da Quarta Dimensão"(1). Em que consistia esta estética? Tratava-se de fazer do sensacionismo uma Arte que para além das suas três dimensões euclidianas meramente espaciais, se pudesse também dimensionar em tempo. De que modo? Partindo do princípio de que "As dimensões dos objectos não estão nelles, mas sim em nós. São condições de sensibilidades, categorias de credibilidade"(2).

Definindo-se o Sensacionismo como a "Arte da Quarta Dimensão"(3), ele pôde exhibir a sua atitude moderna de acompanhar as reestruturações espaço-temporais. O "continuum" espaço-tempo proposto por Minkowski a partir das descobertas de Einstein, foi o suporte científico que o sensacionismo utilizou para poder ampliar as três dimensões dos objectos, numa quarta dimensão adquirida pelo sujeito que os sente. A partir do momento em que se concebe o tempo como uma instância que coexiste e é parte integrante do espaço, o modo de o sensacionista perceber e sentir as coisas, pode-se transformar também numa "amalgama" sujeito-objecto.

O sensacionismo como arte da quarta dimensão, parte por isso do princípio de que as coisas só têm existência, não por elas próprias, mas porque "contextualizadas" pela nossa sensação—porque as sentimos como tal. Um novo "olhar" sobre as coisas é a consequência: a sensação derrubará as fronteiras entre objecto e sujeito.

Através duma quarta dimensão adquire o Sensacionismo a plenitude da sua "sensação dinâmica" que já pelas suas outras dimensões (nomeadamente pela futurista) tinha vindo a exercitar.

(1) "Esthetica da Quarta Dimensão" é a designação que encontramos num texto a que já nos referimos, o qual seria provavelmente um plano para o terceiro número da revista Orpheu. Anexos, texto 87A-5, pág. 316.

(2) Anexos, texto 88-4, pág. 314.

(3) "Arte da Quarta Dimensão" é o título do texto que acabámos de citar.

Este dinamismo da sensação que Campos cantou ao longo das suas odes sensacionistas através do verso paradigmático "sentir tudo de todas as maneiras", é retomado por Pessoa-teórico para ilustrar uma das divisas do sensacionismo enquanto arte da quarta dimensão. No texto a que já nos referimos, intitulado precisamente de "A arte da quarta dimensão", lê-se que:

- "1. A única realidade é a sensação.
2. A máxima realidade será dada sentindo tudo de todas as maneiras (em todos os tempos).
3. Para isso era preciso ser tudo e todos."(4)

"Sentir tudo de todas as maneiras", "em todos os tempos" e ser "tudo e todos" é afinal a própria possibilidade de extensão dos objectos ou coisas em nós, permitindo-lhes que por intermédio da nossa sensibilidade, eles possam ser animados em tempo. A sensação tem por isso um poder "demiúrgico" capaz de libertar os objectos das suas "roupagens" restrita e meramente espaciais e de os fazer coexistir no tempo do sujeito que os sente:

"As cousas teem aparentemente - mesmo, na sua aparência visualizada, as cousas do sonho - 3 dimensões; as dimensões são conhecidas quando se trata de matéria espacial. Só podemos conceber cousas com trez ou menos dimensões.

Mas se as cousas existem apenas porque nós assim as sentimos, segue que a "sensibilidade" (o poder de serem sentidas) é uma quarta dimensão d'ellas". (5)

Facilmente aqui reconhecemos a própria leitura que as artes plásticas (nomeadamente o cubismo) fizeram desta quarta dimensão. Vimos que a arte cubista nela também apostou como o próprio tempo que a Obra adquire através dum processo completo de comunicação que, não se esgota numa relação arte/artista, mas que se estende

(4) Anexos, *ibid.*

(5) Anexos, texto 88-4a, pp. 314/5.

também a um público receptor. Conseguiria, assim, uma "ampliação" no tempo. Ora, também no campo literário, pôde o sensacionismo conseguir a realização do espaço, na arte temporal das palavras, e a realização do tempo, no espaço da sensação. Esta "amalgama" só foi contudo, conseguida, com o auxílio duma outra dimensão.

Decompondo o sensacionista a sensação, tal como o cubista o objecto, operando o primeiro a "intersecção do objecto com a nossa sensação d'elle", tal como o segundo "a intersecção do objecto consigo próprio"(6), pôde o sensacionista definir claramente o seu objecto de estudo: "não as coisas, mas as nossas sensações das coisas"(7). E essa é uma quarta dimensão delas.

Num outro texto que apresenta a "arrumação" feita por António Mora das várias dimensões existentes(8), assistimos a outra tentativa pessoana de definição duma quarta (e inclusivé duma quinta) dimensão. Apesar do texto não dizer respeito ao sensacionismo, a ele recorreremos porque nos pareceu que nos ajudaria a reconstituir este "puzzle". Inicia-se o texto com um esquema de representação geométrica de cada uma das dimensões:

- " 1 dimensão - ponto-realidade
- 2 dimensão - linha-movimento (tempo)
- 3 dimensão - plano-espaço
- 4 dimensão - figura-espaço-tempo
- 5 dimensão - (...)." (9)

Diz-nos ainda o mesmo texto que:

"Segundo António Mora (Prolegomenos, cap.3), a realidade é a "primeira dimensão", e é representada geome-

(6) Anexos , texto 88-17, pág. 305/6.

(7) Pessoa, F., Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação, Lisboa, Ática, s/d, pág. 137.

(8) Publicado por Lopes, Teresa Rita, Pessoa por Conhecer, Lisboa, Ed. Estampa, 1990, vol. II, texto nº 247, (em facsímile, pág. 350).

(9) *ibid.*

tricamente p'lo ponto, aliás irrepresentável; a segunda dimensão, isto é, a primeira mais a segunda, é a "vida"(?) já representável, embora falsamente, em geometria, pela linha; a terceira dimensão é a "espacialidade", representada em geometria pelo plano; a quarta dimensão é(...)"(10)

Apesar do texto não chegar a desenvolver o que seria esta quarta dimensão, ele tinha-a já esquematizado como a "figura-espaco-tempo". Permite-nos, esta arrumação de Mora das várias dimensões em conjunto, deduzir que, se as coisas reúnem através das suas três dimensões, uma "espacialidade" representável geometricamente pelo plano, e um tempo (movimento) representado pela linha, elas só adquirem contudo, forma (figura) quando espaço e tempo deixam de ser instâncias autónomas e passam a ser um só; isto é, só quando o tempo surge como a quarta dimensão do espaço é que ele permite dar forma - vida verdadeira - à segunda dimensão. Assim, uma quinta dimensão surge no final do texto como equivalente aos conceitos de "corpo" e "coexistência":

"Ponto... Realidade... Consciência (ou alma)
Linha... Tempo... Sensação (consciência num sentido)
Plano... Espaço... Representação
Figura... Tempo-Espaco...
Corpo... Coexistência..."(11)

Mas, de momento, avancemos apenas na busca duma quarta dimensão. Foram já analisados os três ismos literários que exemplificam cada uma das três dimensões do Sensacionismo: paúlismo, interseccionismo e fusionismo, respectivamente. Trata-se agora de perceber em que consiste a sua quarta dimensão literária, já que para ela, e ao contrário das outras três, Pessoa não lhe atribuiu nenhum outro ismo. Por isso, apenas através duma análi-

(10) *ibid.*

(11) *ibid.*

se conjunta dos textos em que Pessoa se refere a esta quarta dimensão, poderemos chegar a algumas conclusões. Relembremos, para isso, alguns princípios da arte sensacionista. Nomeadamente, que a sensação, tal como o cubo(12) é decomponível em seis partes. Isto é, o "cubo da sensação" permite demonstrar que também ela é um "poliedro" que se pode multifacetar nas suas várias dimensões:

"Ora, cada cubo tem seis lados: encarados do ponto de vista sensacionista, estes lados são: a sensação do objecto externo como objecto, qua objecto; a sensação do objecto externo, qua sensação; as ideias objectivas associadas a esta sensação de um objecto; as ideias subjectivas associadas a esta sensação - isto é, o "estado de espírito" através do qual o objecto é visto naquele momento; o temperamento e a atitude mental fundamentalmente individual do observador; a consciência abstracta por detrás desse temperamento individual." (13)

Para além de ser significativa a escolha da figura geométrica "cubo" para fazer corresponder cada uma das faces da figura a cada uma das partes da sensação, isto é, para o sensacionista, tal como o cubista realizar a "decomposição da realidade nos seus elementos geométricos psíquicos"(14), este "cubo" permite-nos igualmente melhor "visualizar" qual o alcance que uma quarta dimensão adquire quando aplicada ao sensacionismo. Pensemos que a diferença existente entre o quadrado e o cubo, isto é, entre uma representação aritmética e uma geométrica, é exactamente a duma passagem do estático ao dinâmico - à figura em movimento. Isto é, quando concebemos uma sensação como um cubo, visio-namo-la como uma "sensação dinâmica" capaz deste modo de mostrar as suas múltiplas faces. Não é este o princípio da "Lei de Mal-

(12) "Cada sensação é um cubo.", Pessoa, F., op.cit., pág. 182.

(13) *ibid*; pág. 188.

(14) *ibid*, pág. 186.

thus da sensibilidade" que Campos proclamou no seu "Ultimatum"? Ou seja, que a sensibilidade deveria progredir geometricamente para poder "redobrar" a progressão aritmética dos seus estímulos? (15)

Num outro texto (fixado em anexo) (16), prossegue Pessoa a sua decomposição da sensação. Indo agora um pouco mais longe na sua apetência de "cirurgião" da sensação, dissec-a até ao "esqueleto", para deste modo conseguir chegar a uma fórmula matemática para o próprio sensacionismo; isto é, a uma fórmula para o próprio cubo da sensação. Partindo duma primeira distinção entre elementos basilares e elementos reais da sensação (sendo os primeiros o sujeito e o objecto, os segundos a consciência, o sujeito e o objecto), chega-se a um terceiro momento deste processo que Pessoa designa pelos "elementos actuais da sensação". São eles: "o universo; o objecto; a sensação imediata do objecto; a attitude mental por detraz d'essa sensação imediata; a consciência por detraz d'essa attitude mental" (17). A partir deste raciocínio, chega Pessoa a uma primeira esquematização que antecipará a fórmula final:

"1. Sensação do objecto + ideas objectivas associadas à sensação do objecto X ideas subjectivas associadas] à S[ensação] do O[bjecto] (estado de alma na ocasião) X base temperamental." (18)

A fórmula final a que chega o Sensacionismo é então:

" SO X IOA X ISA X BT" (19)

Distingue-se, por isso, a fórmula do sensacionismo da de qualquer outro tipo de arte que o precedeu desde o classicismo:

(15) "Os estímulos da sensibilidade augmentam em progressão geométrica; a própria sensibilidade apenas em progressão aritmética." Campos, Álvaro, "Ultimatum" in Portugal Futurista, Lisboa, Contexto, 1982, pág. 32.

(16) Anexos, texto 88-1, pp. 307/8.

(17) *ibid.*

(18) *ibid.*

(19) *ibid.*

"A arte classica supprimia os dois elementos intermedios, ou fundia-os a dois e dois, $(SO + IOA) \times (ISA + BT)$ "; "A arte da Renascença - neo-classicismo, digamos - transformou a formula classica em $(SO + IOA) \times ISA \times BT$ "; "O Romantismo, e as correntes novas d'elle, implantaram a fórmula: $(SO + IOA + ISA) \times BT$ " (20).

Esta distinção entre as várias artes reside, sobretudo, no sinal de multiplicação entre os elementos que compõem a sensação, através dos quais o sensacionismo consegue atingir não a sensação tipificada num quadrado, mas multifacetada no cubo. Isto é, é através desta multiplicidade que o sensacionismo ultrapassa o mero plano da representação aritmética e adquire "volume" - movimento - quando geometricamente considerado. Esta multiplicidade refere-se, contudo, não só aos diversos elementos constituintes da sensação, mas também à variedade de formas como o sujeito as pode perceber - sentir:

"Assim, cada sensação é um cubo, que se pode considerar pousado sobre o lado que representa F, e tendo voltado para cima o lado que representa A. Os outros lados são, evidentemente, B, C, D e E.

Ora este cubo pode ser observado de três modos:

1. De um lado apenas, de forma que nenhum dos outros seja visível;
2. Com um lado de um quadrado mantido paralelo em relação aos olhos, de modo que se vejam dois lados do cubo;
3. Com um vértice mantido diante dos olhos, de modo que se vejam três lados." (21)

Diz-nos ainda o mesmo texto que:

" Do ponto de vista objectivo, o cubo da sensação é constituído por:

(20) *ibid.*

(21) Pessoa, F., *op.cit.*, pág. 182.

ideias = linhas

imagens (internas) = planos

imagens de objectos = sólidos." (22)

Esta constatação de que a sensação é um cubo, foi tanto de útil como de ingrata ao sensacionismo. Se por um lado, ela lhe permitiu adquirir uma unidade entre as várias faces da sensação, reunidas essas partes no "todo" da figura geométrica, por outro lado, ela não deixa de também lhe demonstrar que é impossível uma percepção absoluta da realidade. Relembremos que este cubo só pode ser observado de três modos de cada vez. Isto é, a percepção dele é sempre fragmentária, tal como a nossa capacidade de apreensão da realidade é sempre imperfeita.

Ana Hatherly num estudo que tem por objectivo aplicar esta teoria do "cubo da sensação" ao XX poema do "Guardador de Rebanhos" de Caetano de Castro, concluiu exactamente que:

"Se, por um lado, a percepção que o cubo é, é fragmentária por natureza, pois só conseguiremos ver realmente, no máximo, três faces em conjunto e mesmo essas, assim, deformadamente (a não ser que o cubo seja transparente, mas então o que veremos será sobretudo a intersecção de linhas e planos,...)), a nossa percepção do cubo como sólido de seis faces é, portanto, uma abstracção, ou seja, uma construção mental baseada num conhecimento fragmentário." (23)

Como resolver então, este dilema entre as partes e o todo? Isto é, como é que o sensacionismo consegue realizar na íntegra as seis faces do seu cubo? Só, de facto, recorrendo a uma outra dimensão - tempo - que não restrinja a nossa percepção apenas a três faces de cada vez. Onde podemos, então, situar esta quarta dimensão neste processo? Lembremos que Pessoa a definiu como:

(22) *ibid.*

(23) Hatherly, Ana, "O cubo das sensações e outras práticas sensacionistas em Alberto Caetano" in Actas do 1º Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos, Brasília Ed., Centro de Estudos Pessoaanos, Porto, 1978, pp. 72/3.

o nosso poder - capacidade - de sentirmos as coisas. E que duas dessas faces do cubo da sensação, são respectivamente: "o temperamento e a atitude mental fundamentalmente individual do observador", e a "consciência abstracta por detrás desse temperamento individual"(24). Isto é, o lugar duma quarta dimensão do sensacionismo, é afinal o tempo de consciencialização e de intelectualização de todas as sensações. Não só das que são percepçionáveis pelos sentidos, mas também daquelas que podem ser conceptualizadas pela base temperamental. Não esqueçamos que "todo o phenomeno mental tem quatro dimensões"(25). Isto é, reunidas as sensações vindas do exterior ("planos - imagens"), com as do interior ("linhas - ideias"), chega-se a um outro tipo de sensações - as do abstracto(26) - que permitem consolidar a "figura" - "cubo da sensação". Esta "figura", ouvimos Mora afirmar que representa uma quarta dimensão ("espaço-tempo"). Esta quarta dimensão permite, por isso, realizar a última fase do processo de (de)composição do sensacionismo: a conversão duma sensação numa outra sensação", ou em múltiplas outras sensações, produto dum trabalho - poder - de sensibilidade. Isto permitirá ao sensacionismo criar uma outra realidade paralela para além da empiricamente existente e percepçionável: "a arte é uma tentativa de criar uma realidade inteiramente diferente daquela que as sensações aparentemente do exterior e as sensações aparentemente do interior nos sugerem"(27).

Uma quarta dimensão aplicada ao sensacionismo, ajudá-lo-á então a cumprir um dos seus princípios fundamentais: o da libertação total da arte. Esta nova dimensão oferecerá à arte uma outra existência - projecção - ilimitada no tempo. Auxilia ainda o sensacionismo a empreender uma outra divisa fundamental enquanto Arte: a de ser uma construção intelectual. Possibilita-lhe igualmente, para além dum "continuum espaço-tempo", ob-

(24) Ver nota 12, pág. 242.

(25) Anexos, texto 88-2 verso, pág. 331.

(26) "Partindo de aí, o sensacionismo nota as duas espécies de sensações que podemos ter - as sensações aparentemente vindas do exterior, e as sensações aparentemente vindas do interior. E constata que há uma terceira ordem de sensações resultantes do trabalho mental - as sensações do abstracto." Pessoa, F., op.cit., pág. 190.

(27) Pessoa, F., op.cit., pág. 191.

jecto-sujeito, uma outra "amálgama": real/ficcional.

A Estética da Quarta Dimensão facilita à arte sensacionista ter por assunto "não a realidade", "não a emoção", mas um novo tipo de abstracção: a "abstracção criadora", a "abstracção em movimento"(28).

É este dinamismo e movimento - vida - que a quarta dimensão concede ao sensacionismo. Ele deixa por isso de ser estático ("No passado tem havido um sensacionismo limitado, perturbado, acanhado, estático")(29), e passa a ser criativo, porque "enérgico".

A Estética da Quarta Dimensão será, assim, o grande estímulo à arte sensacionista, não só para a criação de um outro tipo de sensações ou de realidade, mas também de "outros seres". Através dela, conseguirá o sensacionismo ultrapassar as suas três dimensões artístico-literárias e adquirir uma outra dimensão, dir-se-ia, "antropológica". Assim, "sentir tudo de todas as maneiras" poderá ser definitivamente equivalente a "ser tudo e todos" e "em todos os tempos"(30).

A busca da quarta dimensão foi afinal tão importante para Pessoa, quanto nela ele tenha encontrado o alicerce sob o qual pôde edificar a construção dos seus heterónimos. Porque estes são, também eles, uma projecção numa quarta dimensão da mente.

Mas não serão já eles uma "quinta dimensão" que Mora esquematizou por "corpo" e "coexistência"?(31)

(28) "Assim, a arte tem por assunto, não a realidade (de resto, não há realidade, mas apenas sensações artificialmente coordenadas), não a emoção (de resto não há propriamente emoção, mas apenas sensações de emoção), mas a abstracção. Não a abstracção pura, que gera a metafísica, mas a abstracção criadora, a abstracção em movimento." *ibid.*

(29) *Anexos*, texto 88-1, pág. 307.

(30) *Anexos*, texto 88-4, pág. 314.

(31) Ver nota 11, pág. 241.

" Preciso de toda a concentração possível para a preparação do que se pode chamar, figuradamente, um acto de magia intelectual - isto é, para a preparação de uma criação literária numa, por assim dizer, quarta dimensão da mente."

(Texto publicado por;Lopes, Teresa Rita, Pessoa por Conhecer, Lisboa, Ed. Estampa, 1990, vol.II, texto nº 248. Tradução do inglês por Manuela Parreira da Silva.)

2.4. SENSACIONISMO E POLIPERSONALIDADE

Duas figuras arquetípicas - Dédalo e Ícaro - foram reconhecidas por David Mourão Ferreira em Pessoa e Sá-Carneiro, respectivamente(1). Aproveitemos este seu testemunho para analisarmos o resultado diferente que esta viagem poliísmica e polidimensional adquire nos dois companheiros, quando confrontados estes mitos com as suas duas, também distintas, experiências sensacionistas.

Esta viagem poliísmica e polidimensional levou Pessoa a concluir que: pode um indivíduo sentir e pensar de modos diferentes, apesar de incompatíveis com os outros: "quer simultaneamente sentidos (interseccionismo psychico), quer sentidos sucessivamente (dynamismo sensacionista), quer sentidos separadamente (como que com almas diversas) (polypersonalidade)"(2).

Vimos já que é sobretudo a terceira hipótese - "polipersonalidade" - pela qual Pessoa irá optar. O seu percurso do "interseccionismo psychico", passando pelo "dynamismo sensacionista" iria convergir, ou melhor "ampliar-se", em "sentir separadamente"

(1) Referimo-nos ao seu "ensaio": "Ícaro e Dédalo: Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa" incluído em Ferreira, David Mourão, Hospital das Letras, Lisboa, INCM, 2ª ed., s/d, pp. 131 a 138.

(2) Anexos, texto 88-10, pag.327.

por "almas diversas". Acabámos de constatar que para isso se fez valer da "Estética da Quarta Dimensão" que criou para o sensacionismo. Poderíamos então pensar que, se o sensacionismo a três dimensões (dito integral ou fusionista) permitiu a Pessoa a concepção de um drama estático - "O Marinheiro", por isso ainda o prenúncio de "vozes à procura de um corpo"(3), um sensacionismo a quatro dimensões, será já o espaço - palco - por excelência, onde o poeta dramático poderá realizar o seu "drama em gente". Isto é, se o sensacionismo por definição aponta à priori para uma multiplicidade onde assenta a criação dos heterónimos (pela apologia de "sentir tudo de todas as maneiras"), o sensacionismo acrescido duma quarta dimensão surgiu a Pessoa como a possibilidade da sua realização total de poeta dramático(4).

Deste modo, o sensacionismo a quatro dimensões permitiu a Pessoa, já não apenas "vozes" mas seres orgânicos completos e autónomos do seu criador. Permitiu, por isso, criar e encenar. Poderíamos consequentemente situar a arte da quarta dimensão em Pessoa como posterior a um "drama estático" e contemporânea dum "drama em gente". Esta outra dimensão conquistada pelo sensacionismo, corresponderá asism, ao momento máximo da sua "escala de despersonalização" a qual lhe possibilitou a criação duma outra realidade fictícia, paralela num tempo que, por ser uma "ampliação" do espaço, lhe concedeu essa extensão do eu criador a múltiplos "eus postiços"(5) criados.

Já referimos que para Pessoa: "todo o phenomeno mental tem quatro dimensões"(6), e que os heterónimos, porque produto duma construção - criação - intelectual, são uma projecção desse fenómeno mental numa quarta dimensão da mente. Um outro texto

(3) "Vozes à procura dum corpo" foi a expressão utilizada por Teresa Rita Lopes para designar uma das partes da exposição comemorativa do cinquentenário da morte de Fernando Pessoa, realizada em Dezembro de 1985, na fundação Calouste Gulbenkian, assim como uma das partes do respectivo catálogo dessa exposição; essas "vozes à procura de um corpo" referiam-se às "numerosas sub-personalidades" que "não chegaram a ter inteiramente vida própria." Ver: Fernando Pessoa - Coração de Ninguém, Lisboa, F. C. Gulbenkian, 1985.

(4) "O que sou essencialmente - por trás das máscaras involuntárias do poeta, do raciocinador e do que mais haja - é dramaturgo." Pessoa, F., "Carta a Adolfo Casais Monteiro sobre a génese dos heterónimos" in Textos de Crítica e de Intervenção, Lisboa, Ática, 1980, pág. 212.

(5) "Sinto-me viver vidas alheias, em mim, incompletamente, como se o meu ser participasse de todos os homens, incompletamente de cada [?], por uma soma de não-eus sintetizados num eu postiço." Pessoa, F., Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação, Lisboa, Ática, s/d, pág. 94.

(6) Ver cap. 2.3., pág. 246.

cujo destino era "a divulgação em inglês de Caeiro e seus discípulos"(7) e escrito provavelmente pela "pena de um dos irmãos Crosse"(8), vem reforçar esta ideia. Lê-se nele que:

"A criação de Caeiro e dos discípulos Reis e Campos, parece, à primeira vista, um elaborado jogo de imaginação. Mas não o é. É um grande acto de magia intelectual, uma obra magna do poder criativo impessoal."

(9)

Este "acto de magia intelectual" de que nos fala o texto alcança-se após um trabalho de "concentração" mental, e que irá convergir na própria criação literária também ela a quatro dimensões:

"Preciso de toda a concentração possível para a preparação do que se pode chamar, figuradamente, um acto de magia intelectual - isto é, para a preparação de uma criação literária numa, por assim dizer, quarta dimensão da mente." (10)

Reconhecemos também neste "acto de magia intelectual" o próprio poder "demiúrgico" - sobrenatural - do pensamento e da última fase do processo de decomposição da sensação(11). Isto é, para o nosso "poeta dramático", uma quarta dimensão quando aplicada à sua criação literária, permitiu-lhe dar corpo e vida às já múltiplas vozes que em "O Marinheiro" (sensacionismo a três dimensões) procuravam um ser que as consubstanciasse.

(7) Citação da nota de rodapé explicativa do texto nº 248, publicado por Lopes, Teresa Rita, Pessoa por conhecer, Lisboa, Ed. Estampa, 1990, vol.II.

(8) *ibid.*

(9) citação do próprio texto.

(10) *ibid.*

(11) "A consciência dessa consciência da sensação, de onde resulta uma intelectualização de uma intelectualização, isto é, o poder de expressão." Pessoa, F., Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação, Lisboa, Ática, s/d, pág. 192.

Empreendeu, por isso, Pessoa, simultaneamente com duas rubricas do seu projecto sensacionista - as viagens poliísmica e polidimensional - uma outra busca: a duma unidade através da dispersão em múltiplos seres com os quais pudesse coexistir num tempo, por este ser uma quarta dimensão do espaço. O desdobramento heteronímico pessoano, seria assim, homólogo ao desdobramento do próprio espaço em tempo, proposto pela ciência e artes plásticas. Só uma "polipersonalidade" poderia acompanhar a polidimensionalidade do momento.

Se os cubistas se libertaram da regra da unidade do "centro óptico" do quadro e propuseram em contrapartida múltiplos outros "pontos de vista" no modo de olharmos para as suas telas, também Pessoa aproveitou essa "sugestão" para "deslocar" através do seu "drama em gente" o "centro" dos seus inúmeros modos diferentes e contraditórios de pensar e sentir, para uma pluralidade de "centros" ou de "pontos de vista". Conseguiria, assim, atingir uma perfeição não absoluta (porque essa é sempre por definição imperfeita e impossível), mas relativa, porquanto exequível: "Embora a perfeição suprema (que é inatingível) seja uma só, no entanto a perfeição relativa tem como característica a pluralidade"(12). E aqui somos chegados a uma das grandes diferenças entre estes dois companheiros de aventuras comuns poliísmicas e polidimensionais, mas divergentes quanto a uma "viagem polipersonalitária": é que se Pessoa tomou partido duma perfeição relativa através duma pluralidade, Sá-Carneiro procurou sempre uma perfeição absoluta e una. Faltou-lhe a capacidade de relativização das coisas. Encontramos, por isso, recorrentemente ao longo da sua obra em verso e em prosa, personagens que lutam euforicamente pela Perfeição absoluta, e que por "voarem" demasiadamente alto nessa procura, acabam por cair na disforia dessa impossibilidade. É esta uma das grandes semelhanças que ele partilha com Ícaro: o "voo da frustração"(13), a "Asa que se enlaçou mas não voou..."(14).

(12) *ibid*; pág. 211.

(13) e (14) "De qualquer forma, um voo de frustração, que já no *Quase* ficara definido: "Asa que se enlaçou mas não voou..." Por outras palavras: o mito de Ícaro." Ferreira, David Mourão, *op. cit.*, pág. 133.

Provavelmente foi uma quarta dimensão que faltou ao sensacionismo de Sá-Carneiro para que ele pudesse, tal como Pessoa, "voar outro" (15). Assim parece, de facto, que a sua experiência sensacionista se esgotou e ficou presa nas três dimensões euclidianas de espaço, não lhe permitindo, por isso, o tal "golpe de asa" que o poeta tanto ambicionava e que lhe teria permitido vencer o espaço e viajar no (contra o) tempo. Isto levou-o, não a partilhar da "vocação de poeta dramático" do seu companheiro, mas a enveredar por uma outra espécie de drama: o conflito dentro de si próprio e partilhado com as suas personagens, de serem sempre o momento intermédio e indefinido da passagem dum Eu a um outro (16). Identificando-se sempre com as suas personagens (17) e nunca lhes dando, por isso, autonomia própria, corporizou esse drama não naqueles que sentiram por ele, mas naqueles que com ele o sofreram. Enquanto poeta são inúmeros os versos em que esta "agonia de ser quase" (18) está presente: "Um pouco mais de sol - eu era brasa, / um pouco mais de azul - eu era além / Para atingir, faltou-me um golpe de asa / Se ao menos eu permanecesse aquém..." (19) Projectar-se no outro (numa quarta dimensão da mente...) ou regressar definitivamente a si próprio, eis a grande angústia quer do poeta quer do novelista ou romancista.

Céu em Fogo é, por isso, um conjunto de novelas (quase que poderíamos afirmar: uma novela apenas em vários fascículos...) que presentificam literariamente esta tensão dum sujeito dividido

(15) "Voar outro" é uma expressão de Pessoa, utilizada por Teresa Rita Lopes para confrontar a sua atitude com a de Sá-Carneiro: "Mas Sá-Carneiro não conseguiu, como Pessoa, "voar Outro". "Pessoa, Sá-Carneiro e as três dimensões do sensacionismo" in cadernos da Colóquio/Letras, 2, *Modernismo e Vanguarda*, Lisboa, F. C. Gulbenkian, 1984, pág. 34.

(16) "Eu não sou eu nem o Outro, / Sou qualquer coisa de intermédio: / Pilar da ponte de tédio que vai de mim para o outro." Sá-Carneiro, M., "Indícios de Ouro" in *Poesias*, Lisboa, Ática, 1978, pág. 94.

(17) Referimo-nos às sucessivas identificações que Sá-Carneiro faz com personagens das novelas *Céu em Fogo* e de *A Confissão de Lúcio*, ou ainda de outras que ficaram apenas em projecto. Disso dá conta Sá-Carneiro na correspondência trocada com Pessoa. É o caso da carta a que já nos referimos (cap.2. , pág.198) datada de 3 de Fevereiro de 1916, em que Sá-Carneiro se identifica com Estanislau Belcowsky ("Estanislau Belcowsky sou eu") o qual por sua vez se identifica com "um Inácio Gouveia", um Ricardo de Loureiro... um Mário de Sá-Carneiro..." *Cartas a Fernando Pessoa*, vol.II, Lisboa, Ática, pp. 148/9.

(18) "Entanto não o faço. E sinto bem a agonia de ser-quase." Sá-Carneiro, M., op.cit., I vol., pág. 139.

(19) Sá-Carneiro, M., "Quase" in *Poesias*, Lisboa, Ática, 1978, pág. 68.

entre a "euforia" de se realizar transferindo-se para um Outro (sinónimo de Perfeição absoluta) e a "disforia" resultante dessa mesma incapacidade de dar esse salto definitivo ("encalhei dentro de mim")(20). Este "drama" irrompe em inúmeras metáforas, ao longo destas novelas, através de personagens que tentam: vencer a sua sombra (A Grande Sombra); o seu Mistério (Mistério); dominar os seus sonhos (O Homem dos sonhos); vencer a gravidade castradora dos seus próprios versos (Asas); libertar-se do seu duplo possuindo-o (Ressurreição) ou matando-o (Eu Próprio o Outro e A Confissão de Lúcio); ou finalmente tentando vencer o tempo (A Estranha Morte do Prof. Antena).

Estas tentativas de resolução de conflitos interiores, por parte das suas personagens, resultam sempre em experiências suicidas, consequência uma vez mais, desse Ícaro que levantando vôo alto demais para a "envergadura" das suas asas, acaba por as "derreter" e cair abruptamente ao mar.

Permitem-nos pensar, estes múltiplos "vôos" falhados, que a vivência sensacionista de Sá-Carneiro se quedou num espaço a três dimensões, não aproveitando, por isso, o tempo como possibilidade de prolongamento - ampliação - dum outro espaço que não apenas o da própria morte.

A sua leitura da polidimensionalidade proposta pela ciência e pelas artes plásticas, foi bem diferente da de Pessoa: para o "poeta Ícaro", ela foi sobretudo uma experiência de Morte, de querer viver uma "viagem breve mas inteira"(21); para "Pessoa-Dédalo" ela foi um "Labirinto"(22) de hipóteses de vida e de

(20) Sá-Carneiro, M., "Eu-Próprio o Outro" in *Céu em Fogo*, Lisboa, Ática, 1980, pág. 210.

(21) "(...) uma espécie de relato do mito de Ícaro de nostalgia pela viagem breve mas inteira, de inconsciente desejo de a repetir - de repetir, como realização suprema, a própria morte de Ícaro." in Ferreira, David Mourão, op.cit., pág. 132.

(22) "Irei mesmo ao ponto de sugerir que a imagem primigénia da sua poesia pode bem ser o labirinto e um labirinto de que ele próprio terá sido, a um tempo, Dédalo e Teseu, arquitecto e prisioneiro, acto e lugar do sacrifício e de onde todavia não haverá deixado de tentar a fuga..." ibid, pág. 133.

"construção" - de um "acto de magia intelectual" para a sua criação literária.

Pessoa encontrou numa experiência sensacionista a quatro dimensões o "continuum" espaço-tempo que deu forma e vida (ou "figura" segundo António Mora) à sua "histero-neurastia" e "tendência para a despersonalização e simulação"(23). Sá-Carneiro, porque ambicionou sempre o espaço ou tempo absolutos, por isso, autónomos e independentes um do outro, não conseguiria nunca projectar-se numa quarta-dimensão sem que não tivesse que pagar para isso o preço do aniquilamento da matéria (espaço)(24). Falhou-lhe uma experiência de Arte-Vida não euclidiana. É ele próprio que o confessa pela voz do artista russo Petrus Ivanowitch Zagoriansky em "Asas":

"Eu quero uma Arte que interseccione ideias como estes planos!

Oiça bem! Oiça bem! Quero uma Arte interceptada, divergente, inflectida... Uma Arte com força centrífuga... Uma Arte que se não possa demonstrar por aritmética... Uma Arte-geometria no espaço... Sim! Sim! Uma Arte a três dimensões... no espaço... no espaço... Áreas e Volumes." (25)

É tanto de curiosa quanto de contraditória a concepção de Arte que este artista russo defende. Tivemos já oportunidade de a identificar com a própria arte cubista e futurista(26) pela apologia duma "beleza nova: zebrante, rangente, desconjuntada

(23) Pessoa, F., "Carta a Adolfo Casais Monteiro sobre a génese dos heterónimos" in op.cit. (nota 5), pp. 202/3.

(24) "Sá-Carneiro não foi um poeta dramático como Pessoa, porque nunca se separou dessa personagem: emprestou-lhe o seu corpo, já que ela o não tinha - para a vida e para a morte. Por isso, como o Ricardo de *A Confissão de Lúcio*, ao tentar matar o Outro, a sua sombra viva, é no próprio corpo que a morte acerta o golpe." Lopes, Teresa Rita, "Pessoa, Sá-Carneiro e as três dimensões do sensacionismo" in cadernos da colóquio/Letras, 2, *Modernismo e Vanguarda*, F.C. Gulbenkian, Lisboa, 1984, pág. 35.

(25) Sá-Carneiro, M., "Asas" in *Céu em Fogo*, Lisboa, Ática, 1980, pp. 174/5.

(26) Ver cap. 1.4.1., pp. 102 a 105.

e emersa..."(27), isto é, duma "beleza dura" própria à era mecânica: "quando a rompem grandes expressos, e os afileamentos dos dirigíveis, as hélices, os volantes, as rodas das oficinas, os braços dos guindastes - tanta beleza dura! - ..." (28). Reconhecendo aqui os princípios duma "estética não-aristotélica" tal como Campos a teorizou, é curiosa que esta Arte do artista russo que pretendia a "beleza enérgica" e dinâmica, e por isso também uma "Arte geometria" que adquirisse volume, se "esgote" afinal num espaço a três dimensões. Seria de esperar que se falasse aqui duma quarta dimensão, visto que todos os seus "requisitos" se encontravam já nessa descrição: até o facto de essa Arte ser capaz de "animar a Atmosfera"(29). Contudo, ela "anima-a" apenas através da materialidade de que é feita; isto é, apenas por intermédio duma artificialização mecânica(30), impotente, por isso, para gerar vida.

Uma geometria diferente da de Euclides é a que defendeu Campos nos seus "Apontamentos para uma estética não-aristotélica". A concepção de uma beleza também baseada na força e na energia, é, porém, dum "vorticismo" tal que ultrapassa largamente um espaço a três dimensões:

" Toda a gente sabe hoje, depois de o saber, que há geometrias chamadas não-euclidianas, isto é, que partem de postulados diferentes dos de Euclides, e chegam a conclusões diferentes. Estas geometrias têm cada

(27) Sá-Carneiro, "Asas" in op.cit., pág. 175.

(28) *ibid.*

(29) "Urge também, meu amigo, que um Artista de génio saiba individuar, animar a Atmosfera." *ibid.*

(30) "E nas grandes oficinas... o giro ácido das rodas... os volantes... os êmbolos... as correias de transmissão... o oscilar de complicados maquinismos... outros tantos movimentos de ar - fogos de artifício, é verdade, fogos de artifício de ar!... Hélices, espirais, ramos de parábola, estrelas, hipérbolas mortas - turbilhonando, zig-zagueando, entregolfando-se... Magia contemporânea! Europa! Europa!...", *ibid.*, pág. 176.

uma um desenvolvimento lógico: são sistemas interpretativos independentes, independentemente aplicáveis à realidade. Foi fecundo em matemática e além da matemática (Einstein bastante lhe deve) este processo de multiplicar as geometrias "verdadeiras", e fazer, por assim dizer, abstracções de vários tipos na mesma realidade objectiva.

Ora, assim como se podem formar, se formaram, e foi útil que se formassem, geometrias não euclidianas, não sei que razão se poderá invocar para que não possam formar-se, não se formem, e não seja útil que se formem estéticas não-aristotélicas." (31)

Facilmente reconhecemos nesta "estética não-aristotélica", a "Estética da Quarta dimensão do sensacionismo". Do mesmo modo que nos apercebemos do quanto este "processo de multiplicação" de "geometrias verdadeiras" seria capaz de dar esse "volume" e "animação" à Atmosfera que Petrus Ivanowitch ambicionava. Isto porque, a partir delas se pode chegar a "abstracções de vários tipos na mesma realidade objectiva". Era este o propósito do artista russo : atingir um "grau abstracto" (32) e uma "arte gasosa" (33) onde não actuasse o peso da gravidade. Julgou que o conseguira: as folhas do caderno dos seus versos ficaram brancas e os poemas ter-se-iam "evaporado" no espaço. Teriam sido libertos por "vôos mágicos" (34). Todavia, a "queda" desse vôo seria inevitável: no frontespício do seu caderno de versos lia-se o nome do poeta e uma data. (35) E o poeta enlouquecera... Uma vez mais essa tentativa de "abstracção" - "sublimação" - não resultaria em vida, mas em morte. A força da gravidade acabaria por actuar sempre no momento do grande vôo, e à semelhança

(31) Campos, Álvaro, "Apontamentos para uma Estética não-Aristotélica" in *Athena*, nº 3, Lisboa, Contexto Editora, 1983, pág. 113.

(32) Já desenvolvemos estes princípios da arte de Petrus Ivanowitch no cap.1.4.1., pág. 104.

(33) *ibid.*

(34) "Quando viera de ajustar a última palavra, houve um estalido seco, um baque surdo - um ruído de arfejos, a escoar-se... subtil... olhei as folhas... Todos os meus versos, libertos enfim, tinham resvalado do meu caderno por voos mágicos!..." *ibid.*, pág. 194.

(35) "Apenas, intacto, o frontespício onde se liam o nome do Poeta e uma data." *ibid.*

de Ícaro, a "queda prematura" seria inevitável. A melhor comprovar este "vôo falhado", lá estão os poemas do artista russo - "Além e Bailado" - em apêndice à novela...

O resultado do processo de "levitação" de Pessoa, seria bem diferente, porque distintos foram também os meios que, para o empreender, utilizou. O "Dédalo" - "inventor das artes"(36), - "(...) e, mais particularmente, esotérico experimentador de certas "artes ignotas"(...) "(37) - através da sua capacidade de "construção" e duma "procura mágica"(38), conseguiu "voar outro"(39) e realizar, assim, plenamente a sua experiência sensacionista a quatro dimensões. A consequência imediata foi, como dissemos já, a de uma polipersonalidade. Se se perdeu ou se encontrou por esse "labirinto" de dimensões, de outros seres, e de "sentir por almas diversas", não o sabemos nós responder. Mas que conseguiu uma perfeição e uma realização relativas através desse seu poder demiúrgico - mágico - de "criação literária numa quarta dimensão da mente"(40), isso não o poderemos nunca negar.

Em contrapartida, Sá-Carneiro nunca se conseguiu "desenvencilhar" desse "Quase".

Por isso Pessoa colocou o seu "drama estático" **O Marinheiro** ao lado de **A Confissão de Lúcio** no esquema já analisado das três dimensões do sensacionismo: datados praticamente da mesma altura(41), se no primeiro temos as tais "vozes à procura dum corpo" (), isto é, seres ainda não distintos entre si, no segundo, a "encenação" apesar de tomar a forma de romance, não deixa de ser também um "drama estático": Ricardo, Lúcio e Marta são também vozes de um só corpo. Esta foi a máxima "despersonaliz-

(36) e (37) Ferreira, David Mourão, *op.cit.*, pág. 134.

(38) "Ora os temas do "cansaço" e do "exílio"(bem como o da "insularidade") são dos mais persistentes na poesia de Fernando Pessoa; igualmente, os da "construção" e da "procura mágica": é já um conjunto importante, comum também ao mito de Dédalo, e que inevitavelmente nos obriga a meditar." *ibid*; pág. 135.

(39) Ver nota 15, pág. 253.

(40) Ver nota 9, pág. 251.

(41) **O Marinheiro** data de 11/12 de Outubro de 1913 e **A Confissão de Lúcio**, de 1-27 de Setembro do mesmo ano.

(42) Ver nota 3, pág. 250.

zação" conseguida por Sá-Carneiro: tentando "voar" dum Eu a um Outro, esse desdobramento não só nunca se realizaria, como terminou sempre numa experiência suicida.

Poderíamos então entender a diferença existente entre Pessoa e Sá-Carneiro, quanto às suas "vivências sensacionistas", à luz de dois modos distintos de "sentir": enquanto que para o primeiro os dois grandes princípios sensacionistas coincidem e coexistem - "sentir tudo de todas as maneiras" é sinónimo de "ser tudo e todos" -, para o segundo, as suas sensações "têm côr, têm som e aroma - terão gosto, quem sabe..."(43), mas não tiveram vida: "o artista de génio - não disse: o Deus. O Deus, esse, cria. E assim, tristemente acentuo, se a minha arte edifica a vida, não a sabe entanto viver: o momento dourado, eu posso palpá-lo, revê-lo, tornar a beijá-lo em chama, mas não - ah! mas não! - fazer-lhe brotar outras asas de fogo. Apenas os mais tudo perderam - alma e corpo das horas. Eu, se perdi as almas, tenho os corpos para mais frisantemente as recordar.

Embalsamei o instante.

Eis tudo.

Não ressuscito. Petrifico."(44)

Mas não será esta, afinal, também a grande diferença entre os dois vôos de Ícaro e de Dédalo?

(43) Sá-Carneiro, M., "Asas" in op.cit., pág. 186.

(44) Sá-Carneiro, M., "O Fixador de Instantes" in op.cit., pág. 259.

" O terceiro (*) é exclusivamente literário, englobando os outros e ainda todos os outros que os outros combatem, e todos os processos passados, e todos os processos futuros, e todos os processos que não existem. Engloba os outros como a litteratura engloba todas as artes."

(Pessoa, F., Anexos, texto 88-9, pág.323)

(*) Este "terceiro" refere-se, evidentemente, ao Sensacionismo.

2.5. SENSACIONISMO E LITERATURA

Nas múltiplas tentativas pessoais de classificação das artes, não deixa de ser curioso o lugar que a literatura ocupa. Reestruturando a tradicional classificação de Lessing de "Artes do espaço" e "Artes do tempo"(1), sugere Pessoa uma nova "arrumação" ao acrescentar um outro tipo de artes: as da "ideação" (2). Divide-as por isso Pessoa em: "artes do espaço" (que são a arquitectura, a escultura e a pintura); "artes do tempo" (que se resumem a uma única - a música); e na "arte da ideação" que é a poesia. Isto porque, nos diz este mesmo texto de classificação das artes: "A poesia como arte está fora do tempo e do espaço"(3). Só na ideia, por isso, ela pode ocupar o seu lugar.

(1) Sabemos que é ao alemão Lessing na sua obra Laocoon (séc. XVIII) que se deve uma das mais importantes reflexões teóricas sobre a classificação das artes. Divide-as Lessing em "artes do espaço" - pintura, e "artes do tempo" - poesia. Esta classificação irá ser posta em causa especialmente com o início do nosso século, nomeadamente por a poesia ter tendência a adquirir cada vez mais espaço (veja-se por exemplo os "idiogramas") e a pintura tempo (o exemplo do cubismo que já referimos). Jean-Michel Gliksch em "Littératures et arts" (in Brunel, Pierre e Chevrel, Yves, Précis de Littérature Comparée, Presses Universitaires de France, Paris, 1989) sintetiza esta distinção entre as duas espécies de arte de Lessing: "(...) mais c'est à Lessing que revient le mérite de dire avec netteté la différence de principe des arts plastiques et de la poésie. Lessing explique, (dans son Laocoon 1766), que l'élément de la poésie est le temps: sa vocation est de rapporter des événements successifs. Sans doute, les poètes se livrent-ils à des descriptions, mais celles-ci sont liées à une action, à un argument qui les installe dans la durée. Au contraire, l'élément de la peinture est l'espace: la représentation des objets hors de la durée." op.cit., pág. 255.

(2) Anexos, texto 75-4, pág. 343.

(3) ibid.

Num outro texto a que já aludimos quando do interseccionismo(4) vimos que a literatura se distinguia das artes visuais e da música, porque enquanto a primeira se definia por uma simultaneidade "no espaço, no tempo e na idéa", e a segunda "no tempo e na idéa", a literatura era já um processo mais sintético por ser apenas "o simultâneo na idéa"(5).

É por isso interessante a analogia que encontramos entre sensacionismo e literatura: ambos são dois "processos" sintéticos porque englobantes.

Lembremos que uma das divisas do sensacionismo é a de que as sensações são ideias, as quais não são também situáveis nem no espaço nem no tempo(6). O "lugar das ideias" era uma outra espécie de espaço - o próprio "espaço interior" do pensamento, como nos demonstrou o Prof. Serzedas(7).

Só deste modo, podemos entender a verdadeira dimensão do sensacionismo e da literatura: englobando o primeiro todos os "ismos" ("processos presentes, passados e futuros")(8), do mesmo modo que a segunda engloba todas as artes, a sua verídica dimensão está, afinal, em não precisar de se dimensionar: "À poesia não é essencial a dimensão"(9).

Um mesmo propósito liga deste modo sensacionismo e literatura: ambos são uma forma de englobarem e dispensarem simultanea-

(4) Ver cap. 1.2., pág. 24.

(5) Anexos, texto 75-65, pág. 280.

(6) "As ideias são sensações, mas de coisas não situadas no espaço e, por vezes, nem mesmo situadas no tempo. A lógica, o lugar das ideias, é outra espécie de espaço." Pessoa, F., "Sensacionismo - I", in Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação, Lisboa, Ática, s/d, pp. 185/6.

(7) Ver cap. 2.2.1., pág. 227.

(8) "O terceiro [sensacionismo] é exclusivamente litterario, englobando os outros e ainda todos os outros que os outros combatem, e todos os processos passados, e todos os processos futuros, e todos os processos que não existem. Engloba os outros como a litteratura engloba todas as artes." Anexos, texto 88-9, pág. 323.

(9) Anexos, texto 75-4 V., pág. 344.

mente todos os outros "ismos" ou artes.

Por isso, a literatura para Pessoa (tal como para Hegel), ocupa um lugar privilegiado - ela está no topo da hierarquia das artes: "As artes todas são uma futilidade perante a literatura"(10); "A literatura é o modo intelectual de dispensar bem todas as outras artes"(11) "eu considero a literatura como a única verdadeira arte(...)"(12).

Também o sensacionismo ocupa o vértice da pirâmide "ísmica" da modernidade: "Se a avaliação dos movimentos literários se deve fazer pelo que trazem de novo, não se pode pôr em dúvida de que o movimento sensacionista português é o mais importante da actualidade"(13).

Se a Modernidade se define exactamente por uma correlação entre literatura e outras artes(14), o sensacionismo - a Literatura Sensacionista - foi afinal o modo de Pessoa e Sá-Carneiro serem modernos.

Também, e curiosamente, literatura em geral e sensacionismo em particular, parecem ter a mesma capacidade de "compensação"

(10) Pessoa, F., Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias, Lisboa, Ática, 1973, 2ª ed. pág. 35.

(11) *ibid*; pág. 259.

(12) "Por certas razões, que seria descabido expor aqui, eu considero a literatura como a única verdadeira arte, e as outras "artes todas" como o resultado de sensibilidades incompletas: a pintura, a escultura, a arquitectura, por exemplo, como produtos de um incompleto desenvolvimento mental, em que as qualidades de visualização não estão subordinadas ao domínio da inteligência, de modo que não funcionam, como deve toda a sensibilidade para ter um perfeito e humano equilíbrio, através da inteligência, mas independentemente dela, e com outras formas de expressão que não as coadas através da ideia. Por isso não admito que fora da literatura haja realmente arte; (...). Para a plebe da sensibilidade existem as artes vitais - a dança, o canto, e a representação teatral. Para a burguesia da sensibilidade existem as artes como a pintura, a escultura, a arquitectura, e, um pouco menos e intermédia, a música. Para a aristocracia da sensibilidade, existe apenas uma arte: a literatura, resumo de todas, transcendentalizando-as através da ideia." "[Esboço duma resposta a um inquérito literário, organizado por Eurico de Seabra, em 31 de Abril de 1916]", in Pessoa, F., *op.cit.* (nota 6), pp.123/4.

(13) Pessoa, F., "[Sensacionismo II]" in *op.cit.*, pág. 168.

(14) "L'analyse de la notion de modernité peut, on le voit, se situer à un degré de généralité où il est aisé d'envisager simultanément la littérature et les arts." Gliksch, Jean-Michel, in *op. cit.*, pág. 253.

para Pessoa e Sá-Carneiro: o Sensacionismo porque se prontificava a solucionar um "conflito estético-literário". Ele tomava por si próprio uma opção que nenhum dos dois amigos nunca quizera assumir - a de se identificarem totalmente com todo ou qualquer ismo em particular; a literatura, porque se fazia valer do seu poder "demiúrgico" de resolução de muitos dos "conflitos interiores" vividos por Pessoa e Sá-Carneiro: - sublimando-os ou "transcendendo-os através da ideia" (15).

Diz-nos, por isso, Sá-Carneiro através daquela personagem que criou para pensar - escrever - por ele (Inácio Gouveia):

"Podia não haver muitas coisas suaves na sua vida - mas o que importava se existiam em troca tantas opulências?... Não haveria mãos enastradas nem lábios para morder, nem afectos ou amores - uma multidão de insignificâncias violetas, risonhas, carinhosas. Mas, a compensá-las, havia grandes maços de jornais, os volumes sagrados da sua biblioteca, e, sobretudo, as suas Obras - ah! as suas obras esquivas, roçagando miragens, extáticas de ouro, unguidas de Incerto, tigradas de orgulho, leoninas na ânsia...";
(16)

"Sim, estava finalmente salvo de si próprio - inteiramente adaptado a si mesmo. Literatura, literatura, todas as suas antigas desolações - e hoje apenas, de quando em quando, uma vaga saudade de não saber oscilar os seus espasmos: (...)." (17)

A título de resposta, acrescenta Pessoa:

"Com uma tal falta de literatura como há hoje, que pode um homem de génio fazer senão converter-se, ele

(15) Ver nota 12, pág. 263.

(16) Sá-Carneiro, M., "Ressurreição" in Céu em Fogo, Lisboa, Ática, 1980, pág. 277.

(17) *ibid*, pág. 297.

só, em uma literatura? Com uma tal falta de gente coexistível, como há hoje, que pode um homem de sensibilidade fazer senão inventar os seus amigos, ou, quando menos os seus companheiros de espírito?"(18)

Uma literatura **sensacionista** pareceria ser afinal a "atitude" certa a tomar por dois sujeitos, apesar das diferenças já apontadas, que se sentiam tão divididos consigo próprios, com as suas múltiplas e díspares formas de sentir, com o seu próprio modo de ser ou não exclusivamente moderno.

(18) Pessoa, F., Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação, Lisboa, Ática, s/d, pág. 98/99.

" Os meus escritos, todos eles ficaram por acabar; sempre se interpunham novos pensamentos, extraordinárias, inexpulsáveis associações de ideias cujo termo era o infinito. Não posso evitar o ódio que os meus pensamentos têm a acabar seja o que for. (...)

O meu carácter é tal que detesto o começo e o fim das coisas, pois são pontos definidos."

(Pessoa, F., Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação, Lisboa, Ática, s/d, pp. 18/9)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Resta-nos agora perguntar porque terá Pessoa abandonado este projecto, se com tanto entusiasmo o tinha estruturado e resultados já tão gratificantes dele obtivera. Múltiplas podem ter sido as causas que o levaram a desacreditar-se ou a interromper este projecto, quando ele vivia afinal os seus grandes momentos de glória e de "juventude".

Uma das razões, foi, certamente, o desaparecimento repentino daquele seu companheiro de aventuras poliísmicas com o qual empreendera essa atitude sensacionista: morto Sá-Carneiro em 1916, esse momento marcaria o início de todo o desinteresse de Pessoa em prosseguir sózinho esse projecto.

Porém, muitos outros podem ter sido os motivos responsáveis por este descrédito e conseqüente desencanto por uma arte que tinha como apanágio apenas sentir.

Se por um lado, a possibilidade de "sentir tudo de todas as maneiras" e de "ser tudo e todos" tinha sido o grande troféu que Pessoa ganhara deste "pastiche" plástico-literário e da hipótese de projecção numa quarta dimensão da mente, por outro, esta "sensação dinâmica" não deixava de lhe ser também um "labirinto"

demasiadamente complexo e "cansativo", para dele poder sair sem dificuldades.

Começa, deste modo, ele-próprio, e ele na "pessoa" de todos os outros que por ele também sentiram, a acusar o trabalho demasiadamente árduo e desgastante que é sentir: o tom é dado pelo seu próprio chefe: "Não sei o que hei-de fazer das minhas sensações"(1). A resposta de um dos seus discípulos - Campos - não se faz tardar: "Senti de mais para poder continuar a sentir"(2). É ainda uma das veladoras de "O Marinheiro" que por Pessoa faz ecoar a sua voz: "Pesam as palpebras a todas as minhas sensações" (3); "Já não sei em que parte da alma é que se sente..."(4).

Desabafa também Bernardo Soares, numa espécie de "bocejo"(5): "Sentir é uma maçada"(6); "Envelheci pelas sensações"(7). E António Mora descobre ainda nas suas cogitações que: "O que se sente não se pode comunicar. Só se pode comunicar o valor do que se sente. Só se pode fazer sentir o que se sente"(8).

Parece que só Reis conseguiu fugir a este "desencanto" de sentir porque a sua exemplar disciplina mental lhe não permitira nunca "excessos". Todos os outros que entraram neste jogo da sedução de sentir, acabaram por acusar, de uma ou de outra forma, o "cansaço" desta viagem sensacionista.

Por outro lado, talvez que Pessoa se não tivesse de início apercebido, do quanto era ambicioso o seu propósito de construir

(1) Caeiro, Alberto, "O Pastor amoroso" in Quadros, A., Fernando Pessoa - Obra Poética e em Prosa, vol. I, Porto, Lello & Irmão, 1986, pág. 780.

(2) Campos, Álvaro, "Ode Marítima" in Orpheu II, Lisboa, Ática, 1979, pág. 93.

(3) Pessoa, F., "O Marinheiro" in Orpheu I, Lisboa, Ática, s/d, pág. 55.

(4) *ibid*, pág. 54.

(5) Lembremos que Pessoa define o seu semi-heterónimo Bernardo Soares como aquele em nome do qual escrevia sempre que estava "cansado ou sonolento, de sorte que tenha um pouco suspensas as qualidades de raciocínio e de inibição.", "Carta a Adolfo Casais Monteiro sobre a génese dos heterónimos" in Textos de Crítica e de Intervenção, Lisboa, Ática, 1980, pág. 207.

(6) Quadros, A., *op.cit.*, vol.II, pág. 731.

(7) *ibid*; pág. 1002.

(8) *ibid*; vol.I, pág. 190.

um "movimento literário" ou uma "atitude" com peças tão dificilmente conciliáveis quanto o eram o "cubo-futurismo", "vorticismo", dinamismo, vertigi(ni)smo, com os seus "antípodas", tais como: o paúlismo (neo-simbolismo) e saudosismo nacionais. Não era de todo fácil conseguir "conviver" com princípios e atitudes tão díspares entre si. Essa ambição desmesurada de guardar todas as "recordações" da sua viagem poliísmica num único "ismo" que as conseguisse a todas presentificar e simultaneamente fazer re-ver as suas múltiplas "exercitações", iria ser um dos "sonhos" próprios à sua mocidade.

Pensou que conseguia solucionar este dilema decompondo o sensacionismo nas parcelas de que ele era a "síntese-soma": dividiu-o, por isso, nos múltiplos "ismos" que o constituíam e fez de cada um deles um dos processos a utilizar. Mas aqui surgiram outras dificuldades: como arrumá-los a todos hierarquicamente, que dimensões lhes atribuir e distribuí-los respectivamente por quem? Quem de si próprio poderia representar, com menor margem de erro, cada uma das partes do sensacionismo? Julgou encontrar um "ismo" que lhe solucionasse a sua anterior dispersão poliísmica; isto é, um todo que reunisse as várias partes, a unidade que não conseguira encontrar em nenhum desses "ismos" em particular. Mas como pensar em obter um **todo** sensacionista se o seu próprio Mestre constata que : "A Natureza é partes sem um todo?" (9)

Apostou Pessoa na sensação como alicerce desta estrutura sensacionista, de modo a poder salvaguardá-la e toda e qualquer incoerência que surgisse. Nada haveria de mais paradoxal do que ter que justificar "regras" ou "padrões" uniformes para uma atitude que se baseava apenas em sentir. Mas se sentir era esse "exponente" máximo de subjectividade, como conjugá-la com a procura duma "objectivação" (10) que o norteava desde o início da sua viagem

(9) Caeiro, Alberto, "O Guardador de Rebanhos" in Quadros, A., op.cit., vol.I, pág.

(10) "Mais c'est éloignement, que l'auteur doit maintenir par rapport à ses propres sentiments, cette objectivité, doit aboutir, pour qu'il puisse y avoir création artistique, à une "objectivation". L'objectivité est le point de départ, l'attitude du poète vis-à-vis de son sujet, l'objectivation est le point d'arrivée, la création qui en résulte." Lopes, Teresa Rita, Fernando Pessoa et le drame symboliste : Héritage et Création, Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, Paris, 1985, 2. édition, pág. 24.

poliísmica?

Por todas estas pequenas incoerências, uma das dificuldades começava logo em conseguir acertar a data de nascença do sensacionismo: 1909 - a data "oficial" de nascimento do cubismo e do futurismo(11) - ou 1913 - momentos após a "oficialização" do movimento saudosista português através do seu órgão "A Águia"?(12)

Mas procurou sobretudo Pessoa nesta atitude sensacionista que sentir o curasse da sua doença de pensar. Tentou por isso, sentir dinamicamente: agir motivado pelas "sensações fortes" e violentas aprendidas com os futuristas, cubistas, dinamistas, vorticistas... Enquanto estivesse absorvido por todo este dinamismo, não lhe seria dada a oportunidade de pensar e ser nostálgico; isto é, conseguiria evitar que os "caracteres" do seu "palimpsesto" saudosista aflorassem à superfície.

Contudo, o seu vício de pensar nunca o perde, mesmo através daquele em quem também apostara um "sensacionismo puro": Campos. Isso leva-o a constatar que, afinal quem anseia por "sensações fortes" é quem é "doente de espírito" e que por isso nelas procura o antídoto que o cure dessa doença. Deste modo, todas essas correntes "vorticistas" são decadentes(13), assim como decadente é, por consequência, o sensacionismo porque delas se edifica, e delas é um descendente directo: "os sensacionistas são, antes de mais, decadentes, descendentes directos dos movimentos decadente e simbolista"(14).

Isto é, todos os "ismos" que compõem a "atitude" sensacionista, são afinal de uma ou outra forma, considerados por Pes-

(11) Referimo-nos ao texto (88-30) fixado em anexo, pp. 336/7, já referido.

(12) Referimo-nos ao outro texto escrito em língua francesa (88-29) em que Pessoa data o sensacionismo dos primeiros meses de 1913. *ibid*; pp. 334/5.

(13) "O Dinamismo é uma corrente decadente, e o elogio e a apoteose da força, que o caracteriza, é apenas aquela ânsia de sensações fortes, aquele entusiasmo excessivo pela saúde que sempre distinguiu certas espécies de decadentes." Pessoa, F., Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação, Lisboa, Ática, s/d, pág. 177.

(14) *ibid*; pág. 204.

soa como representantes duma Arte Decadente(15), e este terá sido certamente um dos principais motivos que justificam o abandono do seu projecto. É o próprio Campos que se acusa como "poeta decadente" por não se saber orientar pelo meio de sensações tão desencontradas(16), por não saber sentir como o seu Mestre Caeiro(17) por ter experimentado mais sensações do que aquelas que realmente sentiu(18). Por tudo isto, um enorme cansaço dele se apodera o que o leva a concluir que: "Vale a pena sentir para ao menos deixar de sentir"(19).

De facto, o Sensacionismo não cumpria um dos principais requisitos pelo qual Pessoa sempre pugnou: a saúde de espírito e a objectivação das suas sensações. Foi por isso, um sonho de "juventude"(20) que viu "frustradas" as hipóteses de realização, não por falta de verba como o fôra Orpheu, mas por falta dum dos seus criadores - Sá-Carneiro - e de estímulo em prosseguir sozinho um projecto que nunca conseguiria resolver o seu conflito entre as partes e o todo, nem tendo como recurso uma quarta dimensão.

O Sensacionismo pôs termo à sua aventura poliísmica: ele foi o seu último "ismo". Com ele "desbravou" caminho, cresceu, amadureceu. Este percurso estético-literário empreendera-o, por isso, em paralelo com o seu percurso interior. Ambos só

(15) "It [the sensationist movement] has gathered into one whole the several movements representing the so-called Decadence, the national movement of which saudosismo is the completion and the more modern currents, of which cubism and futurism are the degenerate expression and which have their remote origin, through Whitman, in no less unexpected a person than William Blake." Anexos, texto 88-31, pág. 328.

(16) "Esta turbulência tranquila de sensações desencontradas." Campos, Álvaro, "Passagem das Horas" in Poesias, Lisboa, Ática, 1980, pág. 217.

(17) "Porque é que me acordaste para a sensação e a nova alma,/ se eu não saberei sentir, se a minha alma é de sempre a minha?" in "Mestre, meu Mestre querido", op.cit., pág. 33.

(18) "Viajei por mais terras do que aquelas em que toquei.../ vi mais paisagens do que aquelas em que pus os olhos.../ Experimentei mais sensações do que todas as sensações que senti./ Porque, por mais que sentisse, sempre me faltou que sentir." in "Passagem das Horas", op.cit., pág. 217.

(19) in "Vai pelo cais fora um bulício de chegada próxima", op.cit., pág. 125.

(20) "Avec la mort de son ami prend fin l'adolescence littéraire de Pessoa. Il va avoir bientôt 28 ans. Le Paulismo, l'Interseccionismo, le sensationismo même lui apparaissent comme des rêves de jeunesse de plus en plus lointain et qu'il n'a plus la conviction de poursuivre tout seul. L'aventure d'Orpheu gardera pour lui la nostalgie d'une adolescence perdue." Lopes, Teresa Rita, op.cit., pág. 354.

acertariam definitivamente o passo, após descoberta a sua verdadeira "vocaçãõ": a de poeta dramático(21).

Se o sensacionismo surgiu como uma consequência artístico-literária, a fatalidade do seu desaparecimento não era menos inevitável: aprendida a correlação entre artes plásticas e drama, isto é, constatando que afinal ambas exprimiam o mesmo imperativo - a "figuração do Homem"(22) -, as dimensões artísticas e literárias do Sensacionismo seriam substituídas por uma dimensão "antropológica". Em nome duma maior objectivação, o sensacionismo estaria irremediavelmente predestinado a deixar-se abafar a si e às suas três dimensões artístico-literárias e a prosseguir a aventura ilimitada que uma quarta dimensão (que com ele aprendera) lhe proporcionava: criar não múltiplos "ismos", mas inúmeros seres.

Por isso, se o "movimento" em si o abandonou, a "atitude" poderíamos dizer que nunca dela se pôde desvincular enquanto poeta dramático que no palco da sua ficção, fez sempre de sentir um sinónimo de criar.

É-nos, deste modo, impossível de também lhe fixarmos uma data para a sua morte. Como movimento arriscaríamos datá-la de fins de 1916 princípios de 1917, não só por muitas das razões já apresentadas, mas também por uma possível "contextualização" pelo descrédito de âmbito geral que em Portugal se fazia sentir quanto a essa "proliferação" de ismos de vanguarda. Apreendida a revista Portugal Futurista, logo ao sair da tipografia e em vésperas da revolução sidonista, assim como mortos Santa-Rita e Amadeu, para além de Sá-Carneiro, o aproximar do final do decé-

(21) "Mas, se o ismo-bandeira desapareceu, a principal conquista do Sensacionismo integral ficou: o definitivo encontro de Pessoa com a sua vocação de poeta dramático." Lopes, Teresa Rita, "Pessoa, Sá-Carneiro e as três dimensões do sensacionismo" in cadernos da colóquio/Letras 2, Modernismo e Vanguarda, Lisboa, Gulbenkian, 1984, pág. 35.

(22) É Aguiar e Silva que refere a comparação hegeliana entre o drama e as artes plásticas, cujo ponto de intersecção é "a figuração do Homem". Ver Teoria da Literatura (cap. IX: "O Texto Literário"), Coimbra, Almedina, 4ª ed., 1982, pág. 578.

nio terá como consequência a morte do "movimento" sensacionista, coincidente ou também reflexo destes múltiplos outros projectos interrompidos.

Mas como "atitude" será ainda muito mais difícil de datar o seu desaparecimento: o modo de Pessoa ser moderno, isto é, o seu projecto de conciliação entre ciência, literatura e outras artes, levá-lo-á ainda posteriormente a colaborar ou a criar publicações - revistas - tais como A Contemporânea ou Athena, de modo a matar as saudades daqueles tempos antigos da sua juventude e de Orpheu(23).

Mas esta sua "atitude" sensacionista manteve-se sobretudo sempre viva, ao fazer-se representar, já não por nenhuma outra publicação de carácter interartístico, nem por nenhum outro poliísmo: mas por uma polipersonalidade.

(23) "Tanta saudade - cada vez mais tanta! - daqueles tempos antigos do "Orpheu", do paúlismo, das intersecções e de tudo o mais que passou! (...). V. tem visto a "Contemporânea"? É de certo modo a sucessora de "Orpheu". "Carta a Armando Cortes-Rodrigues" datada de 1923 e citada por Almeida, Teresa, "Athena ou a Encenação necessária", in prefácio a Athena, Lisboa, Contexto, 1983, s/ pág.

Anexos

Sendo esta revista dada como "de cultura cosmopolita" e, ao mesmo tempo, apresentada e dirigida por quem, do pouco que tem publicado, tem o nome ligado a uma theoria que, se alguma cousa parece e é, é nacionalista, carece o facto de explicação e elucidação.

Essa elucidação é fácil e simples.

Consigne-se desde já e d'antemão a adhesão completa e a manutenção integral que o autor d'este prefacio dá às suas theorias expostas n' A AGUIA. Continua elle a sustentar que o período de máxima vitalidade nacional é aquelle em que uma nação mais se entrega a si próprio e à sua alma. Nacionalismo fundamental, portanto.

Mas ha trez generos de nacionalismo.

O que pois convém precisar, e naquelles artigos se não precisou, é qual d'esses trez nacionalismos é que é o superior, aquelle que distingue esses períodos culminantes da vida das nacionalidades.

Os trez nacionalismos, o primeiro e o inferior é aquelle que se prende às tradições nacionaes e é incapaz de se adaptar às condições civilizacionaes geraes. É na literatura, o nacionalismo de Bocage e dos arcades em geral, até Castilho. C[a]racterisa-o nas suas relações com a civ[ilização] geral o estar sempre em atrazo e prezo a tradições.

O segundo nacionalismo é aquelle que se prende, não às tradições, mas à alma directa da nação, aprofundando-a mais ou menos. É o de um Bernardim Ribeiro, no seu grau inferior, e de um Teixeira de Pascoaes no seu alto grau.

O terceiro nacionalismo é o que n'um nacionalismo real integra todos os elementos cosmopolitas. É, no seu grau inferior, o de Camões; no seu alto grau ainda o não tivemos entre nós, mas ha-o em Shakespeare, em Goethe, em (...) - em todos os representantes supremos das cu[l]minancias literarias das nações que ahi chegaram.

Cada um d'estes nacionalismos tem 3 graus - segundo (...)

Nacionalismo tradicionalista - eis o inferior.

Nacionalismo integral - eis o médio.

Nacionalismo cosmopolita - eis o supremo.

(1) Justifica-se a data de 1912 porque o texto é provavelmente pouco posterior à série de artigos sobre "A Nova Poesia Portuguesa" publicado em 1912 em A Águia, e por parecer destinar-se a uma das muitas revistas que encarou criar e que, apesar da conotação "nacionalista" que o autor adquirira nas suas relações com os Lusitanistas da Águia, é declaradamente para contrabalançar de cultura cosmopolita.

(1) Dar as cousas() simples, com simplicidade sem as transformar em PERCEPTÍVEIS [?] : "Toda a sua carne tinha vontade de fechar os olhos" (Da novella inédita "Mistério" de Mário de Sá-Carneiro). "A hora sabe a ter-sido" (De uma poesia inédita "Hora Absurda" de Fernando Pessoa.)

(2) Dar as cousas complexas como complexas. "As janellas abertas continuam cerradas" (De "Eu-próprio o outro", conto inédito de Mário de Sá-Carneiro) - "

(3) Todas as formas da sensação são traduzíveis em outras conforme o lado d'onde são sentidas.

(4) Todas as formas da sensação teem estados diversos comparaveis aos trez estados da MATERIA. Assim temos, passagem da sensação do sólido para o líquido:

A côr já não é côr; é som e aroma.

A passagem do líquido para o sólido (...)

O aroma endoideceu, upou-se em côr, quebrou.

(5) Todas as sensações teem duas fórmãs - estática e dinamica...

"Os sons rangem-me n'outros aromas. Sinto as côres n'outras direcções" (Eu-próprio o outro).

(1) Este texto terá sido escrito provavelmente entre 1913 e 1914 porque ele é, decerto, anterior à publicação de Céu em Fogo. Isto porque de 1913 datam as duas novelas de Sá-Carneiro a que ele faz alusão: "Mistério" e "Eu Próprio o Outro", as quais, como o texto o afirma, eram ainda inéditas no momento. De um ano depois, 1915, data a publicação do conjunto de novelas reunidas sob o título: Céu em Fogo, do qual elas farão parte.

(2) VARIANTE : "Sensações".

Ampliar a matéria até tornal-a espírito e o espírito até tornal-o matéria.

Ex. (...)

As cousas são sensações nossas, mas as nossas sensações são idéas nossas.

- Os espaços que existem entre detalhe e detalhe d'esta grande nova-arte, enche-las com elementos requintados d'aquella belleza invulgar que os altos espíritos da arte antiga a custo realizaram.

- O sentido íntimo e verdadeiro das palavras varia consoante o logar rhytmico que ocupam no verso ou na phrase.

- Côres, sons, aromas, idéas, sentidos, - ou algumas sensações mistas ou esternas [?] - não são differentes quando considerados staticamente; logo que se considerem dynamicamente, passam a ser interconvertíveis [...] consoante a rapidez da sua vibração de sentidos.

Hosanna in excelsis nobis!

Assim nós temos :

a) intersecção dum paisagem com um estado de alma, concebido como tal.

b) intersecção dum paisagem com um estado de alma que consiste num sonho.

c) intersecção dum paisagem com outra paisagem (symbólica esta dum estado de alma - como, por exemplo, "dia de sol" de alegria).

d) intersecção dum paisagem consigo própria, operando nella [a] divisão [d] o estado de alma de quem a contempla. Por exemplo: cheio de tristeza contemplo uma paisagem ; essa paisagem tem, a par de detalhes alegres, detalhes tristes: espontaneamente o meu espírito escolhe os detalhes tristes (é claro que, em certos estados de tristeza pode escolher os detalhes alegres, mas isso vem a dar no mesmo para a demonstração). Assim dou aos detalhes tristes da paisagem uma importância exagerada; elles passam a formar como que uma segunda paisagem sobreposta ao conjuncto da outra, da paisagem real, ou na sua totalidade, ou no seu conjuncto menos os detalhes exaggerados. Aqui o meu estado de espírito deixa de ser sentido como interior, como paisagem interior mesmo, para ser sentido apenas como perturbação da paisagem exterior.

Tem havido, em diversos autores anteriores a nós, certas intuições interseccionistas. Isto de Léon Dierx, por exemplo, é uma intuição do interseccionismo, onde há ainda imperfeição, porque não há simultaneidade dada, mas simultaneidade dada como successão. Francamente interseccionista é este trecho do imagista F. S. Flint.

(1) Justifica-se a data provável de 1914 pois é em Outubro deste ano que Pessoa anuncia em carta a Cortes-Rodrigues o projecto de fazer uma "Antologia" ou "Manifesto (Ultimatum, aliás)" do Interseccionismo. Este texto deve ser um esboço desse "Ultimatum", que nunca chegou a ser concretizado, por Pessoa ter desistido dessa ideia, como confessa, posteriormente, também a Cortes-Rodrigues em 19 de Janeiro de 1915.

INTERSECCIONISMO :

1º grau : e.g. : Intersecção da pintura e da literatura - quadros futuristas.

2º grau : e.g. : intersecção da (...)

Numa arte há : (1) a apercepção typica d'essa arte.

(2) a ideação typica d'essa arte.

(3) a realização typica d'essa arte.

Temos interseccionismos pois :

(1) de apercepção : (...)

(2) de ideação : Gustav Kahn, Kallarmé.

sobre uma apercepção literária uma ideação musical.

(3) de realização - (...)

A Chuva Oblíqua intersecciona a (...)

Artes visuaes - o simultâneo no espaço, no tempo e na ideia.

Música - o simultâneo no tempo e na ideia.

Literatura - o simultâneo na idea.

Interseccionismo no 1º grau - um interseccionismo material - **Intersecção das realizações artísticas.** O dos futuristas e dos cubistas, que interseccionam pintura e literatura, escultura e literatura.

(1) Justifica-se a data provável de 1914 pelo facto do texto ser provavelmente anterior a Janeiro de 1915, altura em que afirma por carta a Cortes-Rodrigues, já não se interessar pelo movimento interseccionista. Sabe-se também que 1914 foi o ano de maior entusiasmo de Pessoa por este movimento.

(2) Abreviatura da palavra "exemplo" em inglês utilizada pelo autor.

(3) Variante: "do"

75-66

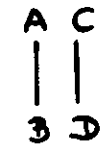
Interseccionismo de 2º grau : o dos processos artísticos.

Interseccionismo de 3º grau : o dos géneros de inspiração.

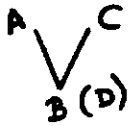
Interseccionismo de 4º grau : o dos objectos de inspiração.

O românticos tentaram pintar. Os interseccionistas procuram fundir. Wagner queria música + pintura + poesia.

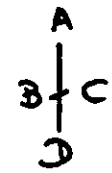
Nós queremos música X pintura X poesia.



1. Arte clássica - parallelismo do physico e do psychico -

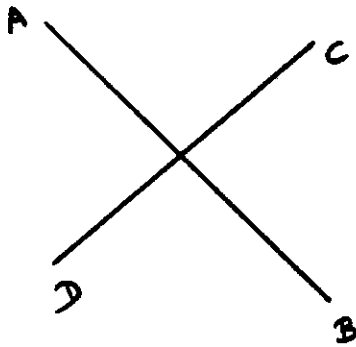


2. Arte neo-clássica (Renascença) - junção(2) do physico e do psychico -



3. Arte romântica - encontro(3) do physico e do psychico -

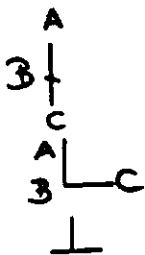
4. Arte interseccionista - intersecção e interpenetração do physico e do psychico



transcendendo-se e interprolongando-se mutuamente.



O symbolismo, o cubismo, o futurismo são graus(4) transviados, intuições incorrectas d'esta arte última e definitiva.



Classicismo - o psychico um prolongamento do physico.

Renascença - o psychico um (...)

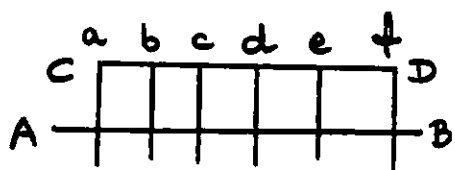
Romantismo - o psychico uma linha-base para o physico.



Interseccionismo. (...)

(1) Este texto será provavelmente uma explicação da arte interseccionista "através de gráficos" que Pessoa afirma a Cortes-Rodrigues, em carta datada de 4 de Outubro de 1914, querer incluir no seu projecto duma Antologia do Interseccionismo.

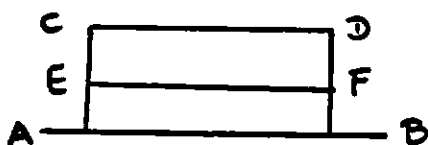
(2), (3) e (4) Sinal de redacção provisória do autor.



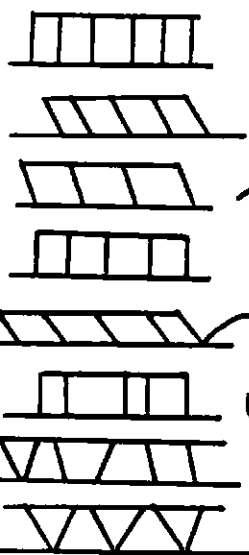
AB = consciência
 CD = linha da construção

Os espaços ab, bc, cd, de, ef são os espaços (produção de imagens e [?] planos) inclinação das linhas (...)

Ha : a altura das linhas = poder de construção
 a inclinação das linhas = poder de (...)
 espaço entre as linhas = poder de sensibilidade



CD = Grécia
 EF = Roma



Classicismo

Renascença

Degenerar da renascença(2) (metaphysica, etc.) ([...] cuja forma é má, ligação do fim e do fundo [?])

Degenerar (...)

Romantismo

(neo-clássico) (para garantir o clássico[...])

Symbolismo

Sensacionismo (desde Blake/Whitman)

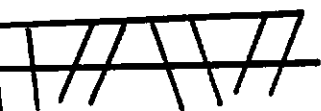
Interseccionismo .

- || unificação e equilíbrio da sensibilidade
- \\ unificação mas desequilíbrio [da sensibilidade]
- ∨ falta de unidade e de equilíbrio [da sensibilidade]

(1) Justifica-se a data provável de 1914 por ser sobretudo neste ano que Pessoa se preocupou em teorizar - definir - o interseccionismo.

(2) Poderá ser também abreviatura de: "do renascimento".

CD é paralela a AB porque a arte é a adequação da expressão à consciencia.



symbolismo (a)

a) Uma vez feito isto, isto é, uma vez quebrada a regularidade da linha sensacional, podiam evidentemente ser apontadas para a conjunção mesmo [?] sensações em sentido diferentes. A princípio deu-se uma grande desintegração. Vamos a caminho [?] do classicismo em conteúdo diferente. Porisso notamos a forte linha dura [?] da Ode Marítima e da Confissão de Lúcio, essa maravilha de composição.

(1) Instead of accepting your sensations into a pre-conceived whole, by a process of inhibition, elimination, (...) let them, by themselves, trace out your poem, work it all out. Follow them, do not try to make them follow you. What are you outside them? Nothing, anything, somebody, etc.

(2) Your process will not have unity itself [?], sensations do not come anyhow, do not follow each other [...]. There is a unity in them, a continuously, a direction. Learn to valory to them. They have besides, the unity of valory [?] to you, [...]

O Sensacionismo chamou a atenção para a vida interior. Essa atenção fatalmente sairá de si, a passo e passo, sentimento ou vida - interna [?] nos seus dois elementos, por onde se chega à formula (SO + IOA) X ISA X BT.

Temos no romantismo:

a) - uma menor riqueza total do que no neo-classicismo, porque é composto de dois elementos, e aquelle de três; um menor equilíbrio; porque o neo-classicismo resolve-se n'uma divisão dos elementos da sensação em 2,1,1 e o romantismo em 3,1. O classicismo na 2,2 - perfeito equilíbrio e perfeita riqueza.

(1) Trata-se da data do poema inglês ao qual se segue o título de "A Symphony of Sensations - An Interseccionist Poem". Na impossibilidade de lermos muitas das suas palavras, optámos por não o fixar. Damos conta apenas do seu título e fixámos todo o resto do texto que se encontra no manuscrito: quer a parte escrita em inglês que se segue ao poema e que será provavelmente a sua "explicação teórica", quer a parte de texto escrita em português, que nos interessa particularmente por dizer respeito ao sensacionismo. Não nos podemos, contudo, certificar de que a data do poema corresponda à data do resto do texto, porque se podem tratar de dois momentos distintos da escrita do autor.

88-1 V. (cont.)

b) - Um abaixamento da personalidade que ficou reduzida a B[ase] T[emperamental]. Certo.

c) - Um enriquecimento do exterior.(...).

Manifesto:

Antigamente os homens não tinham perfeita consciência de si-próprios, só modernamente é que isso acontece. só modernamente, portanto, pode haver uma arte verdadeira.

Antigamente existia mais o mundo exterior que o interior, que, hoje, desde Kant, reconhecemos como o unico real. A arte grega é toda falsa.

Mediante as velocidades e as complicações materiaes creadas pelos productos sciencia, conseguimos que a materia nos fizêsse compenetrados da VERTIGEM (2)

[75-89 v.]

do Espírito, da actividade espiritual.

Pela **Machina**, pela **Sciencia**, a **Materia** espiritualizou-se, porque a sciencia é a espiritualização da materia, a imposição, a ella, do espirito. Porisso só modernamente começa a perfeita conformidade da **Materia** com o **Espirito**, a idade de **Urano** que vae raiar.

(1) O texto situar-se-á provavelmente no ano de 1915 por nos parecer podê-lo "contextualizar" pela euforia na elaboração de "Manifestos", que definiu sobretudo a época de Orpheu. Ele denota ainda o interesse de Pessoa pelo Interseccionismo e Vertiginismo.

(2) Sinal de redacção provisória do autor.

DE NOTAR QUE : No início da folha se pode ler: "Interseccionismo analytico" seguido de algumas contas e dos nomes de Raul Leal e de Álvaro de Campos [?].

Os efeitos da guerra sobre a literatura dependem em parte das consequências políticas da guerra. A determinação d'esses efeitos depende, portanto, da determinação - por emquanto muito difficil, sobretudo nos seus detalhes que para o caso muito importam - d'estas consequências. Há efeitos literários, porém, que a guerra produzirá simplesmente como guerra, independentemente dos seus resultados políticos, só pela perturbação da sua prolongada presença. Não é difficil determinar esses efeitos, que são de trez ordens.

A literatura das creaturas inferiores - dos Georges Ohnet, dos Anatole France, dos Edmond Rostand - soffrerá uma grande transformação. Essa pobre gente, que, no longo e injusto período de paz entre a guerra de 70 e hoje, se applicou a ter attitudes superiores, sem que para isso houvesse nascido, passará a interessar-se mais pelas grandes realidades da vida, que a guerra, presença quotidiana da Morte, deixará bem lembradas. Elles tornar-se-hão ao mesmo tempo mais humanos e mais modestos. Abandonarão a difficil tarefa de ter opiniões, mesmo alheias, e sentimentos estheticos, mesmo próprios; passarão a ter uma orientação psychica plebeiramente commedida, como convém a gente que escreve para o chamado "grande público" (deputados, costureiras e membros das Sociedades nacionaes de bellas-artes). E assim este género de sapateiros, que hoje tocam o rabeção da arte para os ouvidos da estupidez cosmopolita, passará a trabalhar no único sentido que Deus lhes permittiu - o folhetim patriótico ou amoroso, mais quotidiano do que nunca.

A literatura dos novos românticos (futuristas e cubistas) desaparecerá por completo, dada a necessidade de reconstruir as cidades e as pontes.

O campo da literatura superior (cuidadosa e esotericamente vedado aos olhares do público) ficará definitivamente entregue à grande geração que completará o céu e estrelas a obra doentia iniciada pelos symbolistas. A grande arte futura levará ao seu luminoso extremo a atitude decadente, que cultivará com escrúpulo. Essa arte será toda de desdém pelo povo, de aversão pelos velhos temas do amor, da glória e da vida, de indiferença pela pátria, pela religião, pela humanidade, por todas as cousas com que a sinceridade dos ignóbeis se preocupa. Será o anarchismo dos superiores, sem explicação, sem utilidade e sem desculpa. Orgulha-me constatar que alguns raios d'essa luz futura tocam já, com seu fulgor mortiço, o pendão do MOVIMENTO SENSACIONISTA, que, revelado primeiro através de "Orpheu", de dia para dia conta em Portugal, seu paiz de origem, um número maior de adherentes.

FERNANDO PESSOA

Sensacionista

(1) Justifica-se a data de 1915 por o texto ser posterior a Orpheu e provavelmente anterior à morte de Mário de Sá-Carneiro.

Razões de ordem financeira, que são motivadas sobretudo (ou "exclusivamente") pelo encarecimento do papel de impressão, levam ORPHEU a suspender a sua publicação temporariamente. A não ser que se vendesse cada número a um preço muito mais elevado - o que n[ã]o podemos fazer - ou que se reduzisse muito o número de páginas - o que igualmente nos repugna -, a produção de ORPHEU, nas actuaes circunstancias, redundaria numa grave perda.

Para que se não diga que o Movimento Sensacionista portuguez quedou infructifero, iremos publicando, em plaquettes, várias composições dos notáveis e originaes artistas de que o nosso Movimento é composto. Estas plaquettes custarão 10 centavos cada uma. Os assignantes de ORPHEU teem direito a seis plaquettes d'estas, cujo custo total equivale ao dos dois outros números de ORPHEU que a sua assignatura abrangia. Quando ORPHEU reaparecer, forneceremos, porém, gratuitamente aos assignantes esses dois números.

Assim, aquella restricta parte do público ledor portuguez que ainda é capaz de ser educada para a comprehensão civilizada da literatura, não ficará privada da única publicação com um carácter europeu que, em recentes annos, se tem produzido no nosso paiz.

(1) Justifica-se a data provável de 1915 por o texto dar conta da impossibilidade de continuação. Este texto é posterior a Setembro de 1915 porque sabemos que é a 13 deste mês que Sá-Carneiro escreve a Pessoa dando conta da impossibilidade de continuação da revista Orpheu.

A t t e n ç ã o !

Acaba de publicar-se o terceiro número de Orpheu.

Esta revista é, hoje, a única ponte entre Portugal e a Europa, e, mesmo, a única razão de vulto que Portugal tem para existir como nação independente.

Lêr Orpheu é o único acto civilizado que hoje é possível praticar em Portugal excepto o suicídio com ordem de incineração no testamento.

P U M !

Comprar Orpheu é regressar de Africa. Comprar sempre Orpheu é deixar de ser portuguez para ser eleito gente.

Comprar Orpheu é ajudar a salvar Portugal da vergonha de não ter sido senão a literatura portugueza. Orpheu é todas as litteraturas.

P U M

-
- (1) Justifica-se a data provável de 1915 para este texto por ter sido o primeiro momento previsto para a publicação do número 3 de Orpheu. no entanto, ele poder-se-á também situar nos outros momentos posteriores previstos para esta mesma publicação: em 1916 após a morte de Sá-Carneiro; em 1917 Pessoa volta a anunciar a sua saída para Outubro desse ano; finalmente, em 1935, pouco antes da sua morte, o lançamento da revista é mais uma vez, sem êxito, anunciado.

114²-74

carta registada

Lisboa, 23rd October 1915

Sir,

I am sending you with this letter copies of sixteen poems of mine, fifteen of which are representative of the work contained in a book of English poems which I find myself to have written.

Putting aside for the moment the opinion I myself may form of these poems, the fact remains that I cannot, of course, have any idea, not of the objective, but of the (so to speak) temporal, value of these poems. Hence I cannot rightly measure what probabilities attach to a publication of them.

You will be best judge of this, and, seeing that you have extensively published modern English poetry, I send you these poems as a sort of inquiry whether you would be disposed to publish a book the substance of which is precisely on the lines which these poems represent.

The book would cover about 200 pages, taking as typical page that of, say, your edition of Ernest Dowson's poems. It would include no long compositions - none longer, I believe, than the Fiat Lux sent you. I have indeed longer poems written in English, but these could not be printed in a country where there is an active public morality; so I do not think of men-

tioning them in this respect - that is to say, in respect of a possibility of their being published in England.

The circumstances attending first-hand criticism have in all times been so uncertain, that I hope you will not be offended if I ask you to read the poems more than once, or so to have them read. Their chief merit, if they have one, is precisely in that they do not enter into the stream of any current poetical movement - except, perhaps, the Portuguese "sensationist" movement, of which I am the leader -; so that, the more cultured and educated the critic of them is, the more likely he is to find them a pitfall for his judgement, for the less improbable is it (1) that his mind is already hardened in a definite mould.

These poems contain, here and there, certain eccentricities and peculiarities of expression; do not attribute these to the circumstance of my being a foreigner, nor indeed consider me a foreigner in your judgement of these poems. I practise the same thing, to a far higher degree, in Portuguese. If, however, you prefer to consider these modes of strangeness as the wild oats of the imagination, I hope you will let me lay claim to owing them consciously.

The fact is that these are forms of expression necessarily created by an extreme pantheistic attitude, which, as it breaks the limits of definite thought, so must violate the rules of logical meaning. The poems I am sending (and the others I have referred to) are, however, the mildest in this sense; I spare you all special reference to the poems which properly represent

(1) Começa aqui a segunda página do texto à qual foi atribuída a cota 114²-75.

114²-75 (cont.)

what I call the "sensationist attitude" save that, to give you some idea of the thing meant, I add to the fifteen poems a sensationist poem in English. This, as stated, does not belong to the book.

Please address your reply to: Fernando Pessoa - Director de "Orpheu" - Rua do Ouro 190 - Lisbon.

Awaiting with much interest your opinion, and thanking you for it in advance, I am, Sir,

Yours faithfully,

Mr. John Lane,
Publisher,

London.

Frank Palmer

Another reason, besides, makes me write. You will excuse me if the following paragraphs are somewhat lengthy, but they could not be very short if were clearly to explain to you what the matter is.

By this post I am sending, registered, a number of a review, Orpheu, of which I am part-editor. It is a review of all kinds of advanced literature, from a quasi-futurism to what we here call interseccionism. We intend at some time this year to bring out a supplement (the size of a usual number - 80 pages) in English, for this purpose, and to be quite sure of our way, I should like to know the following things:

1. Considering that the number would be printed here (as is most convenient for our personal supervision, though it would be more perfectly produced in England) what have we to do to sell it there? Would it not be the best method to send it to a bookseller there, who would distribute it over the others? On what conditions is that done, that is to say, what commission does a house in these circumstances require on the price? What would be the highest possible seleable price for a review like the one sent, in England? Would you care to do this for us? If not, could you indicate any one who would?

There is another important question. Our review contains certain poems and prose works which are "objectionable" from a strictly moral stand point. In the present number the central part of Álvaro de Campos "Marine Ode" (Ode Marítima) is in this case.

The worst which the English number of the review would have is the poem of mine, written in English, called "Antinoús" of which I send you a copy herewith (to avoid lengthy and unsatisfactory explanations). Could a review be sold in England with a poem like this inserted? Fundamentally, it is really not quite so "bad" as Shakespeare's sonnets, but no one ever sees anything fundamentally.

I should be much obliged if you could answer these questions as soon as you possibly can. I should explain that the publication of the English supplement is not definitely decided on as yet; it is as well, however, to know all particulars as soon as possible, so that our decision may not be hampered or delayed by ignorance of them.

Suppose a review or book were really published or introduced into England bearing such a composition, would could happen? I ask this because I am not familiar with proceedings (legal) possible on this line. Here in Portugal, though a fairly stringent law exists on this and kindred subjects, yet only political writers, and that only at periods of great excitement, run any risk. From the moral standpoint, almost any kind of literature can be published, even going into the clearly obscene.

114'-61

, 27th December 1915.

Sir,

I am sending you with this letter copies of sixteen poems of mine, fifteen of which are representative of the work contained in a book of English poems which I have written.

Putting aside for the moment the opinion I myself may have of these poems, the fact remains that I cannot, of course, have any idea, not of the objective, but of the (so to speak) temporal, value of them. Hence I cannot rightly measure what probabilities, of whatever kind they may be, attach to a publication of the poems.

You will be best judge of this, and, seeing that you are perhaps the only publisher of modern poetry in England who has any competence to judge compositions of the kind I am sending, I enclose these poems as a sort of inquiry whether you would be disposed to publish a book the substance of which is precisely on the lines which these poems represent.

The book, as I have it, would cover from 150 to 200 pages, but, as it is in several parts, it could be made much smaller, if needed, by the simple expedient of publishing only some of the parts. It would, naturally, lose something besides length by this; but, as it is composed of lyrics, none of them longer than the "Fiat Lux" sent you, the expedient is still a possible one.

I have indeed longer poems written in English, but these could not be printed in a country where there is anything like an active respect for public morality; so I do not think of mentioning them in the present respect - that is to say, in respect of a possibility of their being published in England.

The circumstances attending first-hand criticism have in all times been so uncertain, that I hope you will not be offended if I ask you to read these poems more than once. Their chief merit (if they have one) is precisely that they do not enter into the stream of any current poetical movement - except, perhaps, the Portuguese "sensationist" movement, of which I am the leader -; so that the more cultured and educated the reader of them is, the more likely he is to find them a pitfall for his critical judgment, for the less improbable is it that his mind is already hardened in a definite mould.

These poems contain, possibly with greater frequency than I myself clearly imagine, certain eccentricities and peculiarities of expression; do not attribute these to the circumstance of my being a foreigner, nor indeed consider me a foreigner in your judgement of these poems. I practise the same thing, to a far higher degree, in Portuguese.

The fact is that these are forms of expression necessarily created by an extreme pantheistic attitude, which, as it breaks the limits of definite thought, so must violate the rules of logical meaning. The poems I am sending (and the others I have referred to) are, however, the mildest in this sense; I spare you all special reference to the poems which properly represent what I call the "sensationist attitude", save that, to give you some idea of the thing meant, I add to the fifteen poems a sensationist poem in English. This, as stated, does not belong to

114'-61 (cont.)

the book.

I am also sending you by this post the second number of our quarterly "Orpheu", just for you to see what it looks like. It is necessary to observe that - to someone not understanding Portuguese - it looks far more futurist than it is. The only futurism in it is the drawings, and some ele- (...) (1)

(1) Não nos foi possível encontrar a continuação desta carta que se encontrará provavelmente perdida ou "desarrumada" pelo espólio do autor. Não deixámos, contudo, de a fixar apesar de incompleta, pelo seu contributo na compreensão do projecto sensacionista pessoano.

Os Directores do ORPHEU julgam conveniente, para que se evitem erros futuros e más interpretações, esclarecer, com respeito à arte e formas de arte que nessa revista foram practi-cadas, o seguinte:

(1) O termo "futurista", que designa uma eschola litteraria e artística possivelmente legítima, mas, em todo o caso, com normas estreitas e perfeitamente definidas, não é applicável ao conjunto dos artistas de ORPHEU, nem, até, a qualquer d'elles individualmente, resalvado o caso do pintor Guilherme de Santa Rita, e lamentáveis episódios de José de Almada-Negreiros.

(2) Os termos "sensacionista" e "interseccionista", que, com maior razão, se applicaram aos artistas de ORPHEU, também não teem cabimento. Sensacionista é só Álvaro de Campos; interseccionista foi só Fernando Pessoa, e em uma só collaboração - a "Chuva Oblíqua" em ORPHEU 2.

(3) O termo "modernista", que por vezes também se applicou aos artistas de ORPHEU, não lhes pode também ser applicado, porisso que não tem significação nenhuma, a não ser para designar - porque assim se designou - a nova eschola pragmatista e exegética dos Evangelhos, nascida a dentro da Egreja Catholica, e condemnada pelo Papa, por excessivamente tendente a procurar a verdade.

(4) Os artistas de Orpheu pertencem cada um à eschola da sua individualidade própria, não lhes cabendo portanto, em resumo do que acima se disse, designação alguma collectiva. As designações collectivas só pertencem aos syndicatos, aos aggrupamentos com uma idéa só (que é sempre nenhuma) e a outras modalidades do instincto gregário, vulgar e natural nos cavallos e nos carneiros.

(5) Os colaboradores de ORPHEU foram os seguintes: Mário Mário de Sá-Carneiro, etc.

NOTA - Como não é possível que dois indivíduos de intelligencia e personalidade estejam de acordo, porisso que cada um d'elles é um, os directores de ORPHEU assignam ambos esta declaração conjunta com a declaração de "vencidos".

(1) Justifica-se a data de 1915/16 por o texto ser provavelmente posterior à saída de Orpheu, pelo facto de conter esclarecimentos relativos às posições dos diferentes colaboradores.

Manifesto :

Toda a arte antiga baseava-se n'um elemento; isto tanto acontece à arte classica, do paganismo, como à arte da Renascença, como à arte romântica. Só modernissimamente se começou a fazer evoluir a arte para fora d'este vetusto e rígido molde.

Os gregos e os romanos (e com elles os homens da Renascença, mais esbatidamente) pretendiam dar a sensação que sentiam perante determinado objecto ou assumpto de modo a vincar fortemente a realidade d'esse objecto. Os românticos viram, porém, que a realidade, para nós, não é o objecto, mas sim a nossa sensação d'elle. Curaram mais, porisso, de dar a sensação do objecto, do que o objecto propriamente dito; longe de se afastarem da Realidade, procuraram-a, visto que a sensação do objecto é que é a Realidade verdadeira, e não o objecto concebido como existindo fora da nossa sensação, visto que fora da nossa sensação não existe nada, poisque para nós a nossa sensação é o critério de existência. O homem é a medida de todas as cousas; a phrase de Protagoras vale pela verdade, no seu sentido total e abstracto.

A interiorização produzida pelo christianismo levou os homens a reparar (primeiro inconscientemente) para o facto de que a realidade, o facto real, não é o objecto mas a nossa sensação d'elle, onde elle existe. Fóra d'isso existirá ou não; não o sabemos.

Mas o romantismo viu pouco. O facto é que a Realidade verdadeira é que ha duas cousas - a nossa sensação do objecto e o objecto. Como o objecto não existe fóra da nossa sensação - para nós, pelo menos, e isso é o que nos importa - segue que a realidade verdadeira vem a ser contida nisto: na nossa sensação do objecto e na nossa sensação da nossa sensação.

A arte classica era uma arte de sonhadores e de loucos. A arte romantica, apesar da sua maior intuição da verdade, era uma arte de homens que adolecem para a noção real das cousas, sem estarem ainda adultos de sentidos perante ella.

(1) Este texto situar-se-á provavelmente entre 1915/1916, porque foi essencialmente durante este período que Pessoa procurou uma definição de "Sensação" e de "Sensacionismo". É também especialmente nesta altura que se verifica um maior entusiasmo por este movimento, quer da parte de Pessoa, quer de Sá-Carneiro, como se pode constatar pelas cartas trocadas entre ambos.

A realidade, para nós, é a sensação. Outra realidade imediata não pode para nós existir.

A arte, seja ella o que fôr, tem de trabalhar sobre este elemento, que é o único real que temos.

O que é a arte? A tentativa de dar dos objectos - entendendo por objectos, não só as cousas exteriores, mas também os nossos pensamentos e construções espirituaes - uma noção quanto possível exacta e nítida.

A sensação compõe-se de dois elementos: o objecto e a sensação propriamente dita. Toda a actividade humana consiste na procura do absoluto. A sciencia procura o Objecto absoluto - isto é, o objecto quanto possível independente da nossa sensação d'elle. A arte procura a Sensação absoluta - isto é, a sensação quanto possível independente do Objecto. A philosophia (isto é, a Metaphysica) busca a relação absoluta do sujeito (Sensação) e do Objecto.

Ora a Arte busca a Sensação em absoluto. Mas a sensação, como vimos, compõe-se do Objecto sentido e da Sensação propriamente tal.

Intersecção do Objecto comsigo próprio: cubismo. (Isto é, intersecção dos vários aspectos do mesmo Objecto uns com os outros).

(1) Justifica-se a atribuição desta data pelo facto de nos parecer que o texto pertence ao momento da procura pessoal pela (de)composição do Sensacionismo e da sua unidade mínima - a sensação.

88-17 (cont.)

Intersecção do Objecto com as ideas objectivas que sugge-
re: Futurismo.

Intersecção do Objecto com a nossa sensação d'elle: Inter-
seccionismo, propriamente dito; o nosso.

O SENSACIONISMO:

No passado tem havido um sensacionismo limitado, perturbado, acanhado, estático.

1. Elementos da sensação :

(a) Os dois elementos basilares da sensação são o sujeito e o objecto. (A meta physica vê as relações do Sujeito e do Objecto atravez do Objecto. A arte vê-as atravez do Sujeito).

(b) Os elementos reaes da sensação são : a Consciência, o sujeito e o Objecto. Sinto, sinto tal coisa, e sinto que sinto.

(c) Dedompondo mais : os elementos actuaes da sensação são: o universo; o objecto; a sensação imediata do objecto; a attitude mental por detraz d'essa sensação imediata; a consciência por detraz d'essa attitude mental.

1. Sensação do objecto + ideias objectivas associadas à sensação do objecto X ideias subjectivas ass[ociadas] à s[ensação] do o[bjecto] (estado de alma na ocasião) X temperamento da creatura. Daí estes os quatro elementos componentes da sensação, vendo-a como subjectiva, conforme acontece em arte.

- A arte clássica supprimia os dois elementos intermédios, ou fundia-os, a dois e dois (SO + I.O.A.) X (I.S.A. + BT).

88-1 (cont.)

Era a arte mais adequada a uma representação nítida e normal das cousas - representação, porém, que peccava por falsa.

- A arte da Renascença - neo-classicismo, digamos - transformou a formula clássica em $(SO + IOA) \times ISA \times BT$.

- O Romantismo, e as correntes novas d'elle, implantaram a fórmula : $(SO + IOA + ISA) \times BT$.

- O Sensacionismo procura chegar à fórmula : $SO \times IOA \times ISA \times BT$.

-
- (1) Ver nota (1) do texto anterior.
 - (2) Sinal indicativo de redacção provisória do autor.
 - (3) Variante : "base temperamental".

DE NOTAR QUE : Não descobramos, neste caso, as abreviaturas do autor, porque nos pareceu mais correcto respeitar o "espírito de fórmula" que certamente o texto pretendia que se "visualizasse".

O sensacionismo é:

1. Um subjectivismo, como o romantismo.
2. (...)

Os elementos do sensacionismo [:]

1. O que começou com Walt Whitman
2. O que começou com os symbolistas
3. O que começa no cubismo e no futurismo

(1) Ver nota (1), pág. 304.

O SENSACIONISMO

A attitude sensacionista resolve-se em trez elementos:

(1) Sensacionismo analytico - ou intellectual: Interseccionismo. --- "Chuva Oblíqua", etc.

(2) Sensacionismo synthetico - (...)

Sensacionismo analytico

(1) Ver nota (1), pág. 304.

Todas as sensações são boas, logo que se não tente reduzi-las à acção. Um acto é uma sensação que se deita fora. Age para dentro, colhendo só com as mãos do espírito as flores na margem da vida.

Combater a escravidão mental representada pela associação de idéas. Aprender a não associar idéas, a quebrar em pedaços a alma. Saber simultanisar as sensações, dispersar o espírito por si-próprio, esp[a]lhado e disperso.

Nós temos pela vida social e política uma grande indiferença dynamica. Por muito que nos interessem essas cousas, interessam-[n]os apenas para sobre ellas construirmos theorias passageiras, hypotheses inexpressas.

(1) Ver nota (1), pág. 304.

Sentir é crear. Agir é só destruir. Comprehender é apenas illudirmo-nos.

Parecendo um factu passivo, sentir é ser activo, porque é ter a consciência de sentir.

Ter consciência de sentir é ser um modo de sentir.

O universo objectivo é uma hallucinação simultânea dos sensorios, uma media abstracta entre illusões.

A única realidade que ha é a palavra realidade não ter sentido (nenhum).

Agir é intrometter-se na illusão geral, perturbar a ordem do Universo.

O dynamico é a paragem do statico. O que se desloca é o que não se desloca. O sujeito é objecto de si-próprio e isto não é verdade.

Vêr uma cousa e imaginar uma cousa visível são phenomenos idênticos. Apenas os differenc[ia] a collocação spacial da imagem visualisada. O mundo exterior é uma hallucinação em commum, uma criação-media das imaginações sommadas.

88-11 (cont.)

A única realidade verdadeira é a sensação.

A única realidade absoluta é a diferença entre a sensação e sentir.....

(1) Este texto fará com certeza parte de todo um conjunto de textos que procuram definir : "sentir" estática ou dinamicamente, e "sensação". Será, por isso, provavelmente "contemporâneo" do entendimento do projecto sensacionista.

A ARTE DA QUARTA DIMENSÃO

1. Todos os phenomenos se formam no espaço.

As "dimensões" dos objectos não estão nelles, mas sim em nós. São condições de sensibilidades, categorias de credibilidade.

1. A única realidade é a sensação.

2. A máxima realidade será dada sentindo tudo de todas as maneiras (em todos os tempos).

3. Para isso era preciso ser tudo e todos.

88-4a

O sensacionismo é a arte das quatro dimensões. As cousas têm aparentemente - mesmo, na sua aparênciã visualizada, as cousas do sonho - 3 dimensões; as dimensões são conhecidas quando se trata de matéria espacial. Só podemos conceber cousas com três ou menos dimensões.

Mas se as cousas existem como existem apenas porque nós assim as sentimos, segue que a "sensibilidade" (o poder de serem

88-4a (cont.)

sentidos) é uma quarta dimensão d'elles.

As três dimensões das cousas não são altura, largura e espessura. Essa é apenas a forma como as três dimensões nos aparecem nas cousas espaciadas à vista. As três dimensões são assim: suppondo um observador collocado em A,

temos que elle verá tudo em volta de três percepções:

AB = a linha do objecto até elle.

CD = a linha de lado a lado do objecto.

EF = a linha de alto a baixo do objecto.

(1) Pensamos que seja também de 1915/16 que date o entusiasmo de Pessoa em teorizar o Sensacionismo como Arte da Quarta Dimensão.

DE NOTAR QUE : Só não foram fixadas neste texto algumas contas, sobre datas, de teor cabalístico, que aparecem a meio da folha 88-4 e as primeiras linhas escritas em inglês do início da folha 88-4a, porque nos parecem independentes do resto do texto.

ORPHEU**Orgão do movimento sensacionista**

1. O Sensacionismo - F. Pessoa
2. "Orpheu" - acta da redacção - assignada pelo Comité Redactorial.
- (3. Esthetica da Quarta Dimensão.)
4. Poema (ou Poemas) de M. de Sá-Carneiro.
5. Scena do Odio - J. Almada Negreiros.
6. Duas caricaturas - Russia e Xadrez [?]
7. Antinoüs - F. Pessoa.
8. Nota de obras sensacionistas - [...], etc. - (Bibliographia do movimento sensacionista). ([...])
9. [1º Manifesto - Ultimatum]
10. Dá cá que eu apanho (seltas) [?]

pag 1 = 1, 4, 5 (c)

2 = 5(f), 2, 10, 6.

3 = 9.

4 = 7

5 = 8

(1) Justifica-se a data provável de 1915/16 pelo facto do texto ser um dos planos para o terceiro número da revista *Orpheu*.

1. A sensação como realidade essencial.
2. A arte é personalização da sensação, isto é, a substracção da sensação é ser em comum com as outras.
3. 1ª regra: sentir tudo de todas as maneiras. Abolir o dogma da personalidade: cada um de nós deve ser muitos. A arte é aspiração do indivíduo a ser o universo. O universo é uma coisa imaginada; a obra de arte é um producto de imaginação. A obra de arte accrescenta ao universo a quarta dimensão de supérfluo. (?????)
4. 2ª regra: abolir o dogma da objectividade. A obra de arte é uma tentativa de provar que o universo não é real.
5. 3ª regra: abolir o dogma da dynamicidade. A obra de arte visa a fixar o que só aparentemente é passageiro.
6. São estes os trez princípios do Sensacionismo considerado apenas como arte.
7. Considerado como metaphysica, o Sensacionismo visa a não comprehender o universo. A realidade é a incomprehensi[b]ibilidade das cous[s].
Comprehendel-as é não comprehendel-as.

(1) Este texto situar-se-á provavelmente entre 1915/1916, porque foi essencialmente durante este período que Pessoa procurou uma definição para "sensação" e sensacionismo.

Nota à margem de não haver ainda Portugal

Affirmação [p]ara substituir um Manifesto

Vimos crear a sensibilidade portugueza.

Até hoje só tem havido em Portugal a sensibilidade dos outros. Temos vivido por empréstimo a vida eur[o]pêa. Salvo quando fizemos as descobertas, fomos sempre atrás dos últimos. Urge(...)

Lei de Malthus da sensibilidade.

Os estímulos da sensibilidade augmentam em proporção geométrica; a própria capacidade de sentir augmenta apenas em progressão arithmetica.

Ao princípio, não se distingue bem a distancia entre as duas progressões, mas, algum tempo passado, torna-se evidente; tempo depois evidentissima. Na Renascença ainda no princípio da nossa civilização, existia esta pequena differença, por[quan]to a progressão arithmetica 2.4.6.8. coincide no seu segundo termo com a progressão geometrica 2.4.8.16.....

É do romantismo para cá que se accentuou deveras com uma

(1) Justifica-se a data de 1916 pelo facto deste texto ser um "esboço"/Variante, do "Ultimatum" de Álvaro de Campos publicado em 1917 na revista Portugal Futurista.

nitidez cada vez maior, a distancia cavada pela virtude creadora dos numeros entre as duas progressões. De ahí a incapacidade moderna de sentir o que sente. De ahí a fallencia da sensibilidade contemporanea, emquanto não começou a perceber, por intuição aqui pela primeira vez esprimida [sic] em Lei, a sua razão arithmologica de ser. Primeiro avançaram os factos políticos para além da capacidade de os sentir; assim se estabeleceu na nossa civilização o princípio democrático quando nenhuma sensibilidade então, nem ainda, está apta a sentil-o. Com a era das machinas a distancia entre os termos de uma e outra progressão accentuou-se dolorosamente.

Therapeutica psychica

Que maneira ha de approximar a sensibilidade da rapida multiplicação dos estímulos? Evidentemente que maneira natural, por assim dizer, não ha nenhuma. Mas ha uma maneira artificial...

Como obter essa artificialização da sensibilidade? Como pode o homem tornar-se, effectivamente, o constructor do seu próprio emotivismo?

88-8 (cont.)

Mediante trez processos:

(1) A abolição do preconceito da personalidade. Acabemos com a idéa de que cada indivíduo é só elle-próprio. Todos nós coexistimos ao mesmo tempo que existimos. Todos nós somos todos os outros.

88-8'

(2) A abolição do preconceito da individualidade. Deixemos de acceitar como verdadeira a these fundamentalmente theologica da indivisibilidade da alma. Somos aggregados de cellulas, agrupamentos de psychismos, de sub-nós, somos inteiramente tudo menos nós-próprios. Submerjamo-nos no mar de nós-próprios, afogados no Universo de lhe pertencermos.

(3) A abolição do dogma da continuidade lateral. Não julguemos mais que nós, do presente, somos um laço, um hyphen mobil, entre o passado e o futuro. Não somos. Somos sim contínuos mas não com o passado ou com o futuro. A nossa continuidade é toda com o presente - com o presente externo de todas as cousas, e com o presente interno de todas as sensações.

Invertamos a ignobil phrase scientista que Bacon tra[n]sladou de Hippocrates - a de que a Natureza só se vence obedecendo-se-lhe. Ao contrario, à Natureza só se obedece vencendo-a. Só sendo superiores a tudo é que somos os eguaes de tudo.

A interpret[a]ção futurista é uma visão de myopes da sensibilidade. Olham para o lado da Verdade, mas não lhe distinguem a figura.

88-8' (cont.)

Avisam-se os incautos e os sujeitos à hypnose do estrangeiro que este manifesto é superior, em todos os sentidos, a todos os manifestos symbolistas, cubistas ou futuristas.

(3) Abolição do dogma da continuidade temporal. Supressão de todo o tradicionalismo, assim como de todo o idealismo, eliminando da arte, domicilio da sensibilidade pura, toda a idéa de direcção, incluindo a de direcção esthetica.

Segundo a definição de Ardigò : "a Natureza é a continuidade de uma cousa com todas as outras".

Os processos a seguir são trez:

(1) O interseccionismo, pelo qual o presente é considerado como logar de intersecção de sensações várias, e sempre assim considerado. Por o qual o presente é considerado o logar (...)

(2) O vertiginismo, pelo qual cada cousa ou cada momento é a fusão com todas as outras, dynamicamente.

(3) O sensacionismo, pelo qual todo o presente, todo o momento, toda a sensação, todo o logar, é uma figuração ao mesmo tempo intterseccionada e separada, parallelamente fusão e diffusão, de todo, de todos e de si-própria.

O primeiro processo é difficil de applicar em litteratura, sendo por isso primordialm[e]nte aquelle que deverão adoptar os pintores, os esculptores (todos quantos agem nas artes visuaes).

O segundo é eminentemente musical, embora não haja ainda músico que nascesse para elle.

O terceiro é exclusivamente litterario, englobando os outros e ainda todos os outros que os outros combatem, e todos os processos passados, e todos os processos futuros, e todos os processos que não existem. Engloba os outros como a litteratura engloba todas as artes.

(1) Justifica-se a data provável de 1916 para este texto, pelo facto de ele ser provavelmente a continuação do esboço do "Ultimatum" de Álvaro de Campos a ser publicado em 1917 na revista Portugal Futurista.

O vertiginismo e o interseccionismo excluem todas as outras escolas e theories. O sensacionismo incluye todas, mas, aceitando-as todas, só não aceita de cada uma a pretensão a ser a única.

O abstraccionismo, analyse dinamica da Realidade (...)

A Natureza não é, como disse Ardigo, "a continuidade de uma coisa com todas as outras", mas a intra-existência de uma coisa em todas as outras, a coexistência transposta de uma coisa com as outras todas.

O dynamismo, (...) encarando ca[d]a coisa, cada (...)

(1) Justifica-se a data de 1916 por fazer também provavelmente parte do mesmo texto a que já nos referimos: o rascunho (variante), do "Ultimatum" de Álvaro de Campos publicado em **Portugal Futurista**. DE NOTAR QUE: neste texto foi apenas fixada a parte dactilografada por ser importante para a noção de "Sensacionismo". Não foi fixada toda a parte manuscrita da parte superior e inferior do autógrafo, assim como a da margem esquerda do mesmo.

O dynamismo colloca o ponto de partida da sua artificialização da sensibilidade no mundo externo, no objecto a descrever ou a cantar, seja qual fôr. Ora como a condição fundamental do mundo externo é a impermanencia, a força em contínua acção, o Dynamismo interpreta tudo como fugitivo, de passagem.

Para o abstraccionismo o ponto de partida é já, não o objecto da sensibilidade, mas o conceito immediato entre esse objecto e a própria sensibilidade. É porisso, sobretudo intellectual.

O Sensacionismo recua ainda mais o ponto de vista da artificialização: elle já não está no conceito mesmo, mas na própria sensação inteiramente subjectiva.

(1) Este texto situar-se-á provavelmente entre 1915/1916, porque foi essencialmente durante este período que Pessoa procurou definir o "Sensacionismo", em correlação com a "euforia" por outros "ismos".

O Dynamismo opera:

(1) quanto à eliminação da Personalidade, pela supressão das emoções puramente pessoais na arte, fazendo assim desaparecer como temas os antigos assumptos - amor, patria, Deus, etc.

(2) quanto à abolição da Individualidade, pela supressão do subjectivismo propriamente dicto, dando só aquellas emoções que todos podem sentir, ... substituição das emoções centrífugas às centrípetas, cultura da inconsciência [?] e da attitude dispersa [...] das massas [...]

(3) quanto à abolição da continuidade temporal, por uma attenção não ao destino das correntes sociais e intellectuaes do tempo em que se vive, nem à sua origem, mas ao mero facto da sua passagem por esse tempo.

A 3 - a abdicação de ter quaesquer opiniões ou lyrismos pessoais para se entregar de todo às opiniões, assumptos e lyrismos do seu tempo: assim, no nosso tempo, abdicar de todo das tendencias arist(...)

cantar as machinas,...

Exemplo de um Dynamista : Walt Whitman.

O Abstraccionismo opera:

(1) quanto à eliminação da Personalidade, pela supressão de toda a emoção da arte, reduzindo-a a um mero phenomeno in-

(1) Este texto será provavelmente também uma continuação dos anteriores (esboço do "Ultimatum").

tellectual da sensibilidade.

(2) quanto [à eliminação da] Individualidade, pela (...)

(3) pela decomposição do objecto, pela visão analytica e não synthética.

(cantar a energia, aonde?)

O Sensacionismo opera:

(1) ... pela admissão num mesmo indivíduo de todos os modos de sentir e de pensar possíveis, embora incompatíveis uns com os outros, isto quer simultaneamente sentidos (intersecionismo psychico), quer sentidos sucessivamente (dynamismo sensacionista), quer sentidos separadamente (como que com almas diversas (polypersonalidade)).

(2) ... pela eliminação total d'aquelles interesses políticos e sociaes que fazem com que um indivíduo se feche a certos grupos por pertencer a outros, pela eliminação (...).

(3) ... pela (...)

"The sensacionist movement (represented by the Lisbon quarterly "Orpheu") represents the final synthesis. It gathers into one organic whole (for a synthesis is not a sum) the several threads of modern movements, extracting honey from all the flowers that have blossomed in the gardens of European fancy. It has gathered into one whole the several movements representing the so-called Decadence, the national movement of which saudosismo is the completion and the more modern currents, of which cubism and futurism are the degenerate expression and which have their remote origin, through Whitman, in no less unexpected a person than William Blake.()

(1) Datar-se-á provavelmente este texto de alguns momentos após a publicação de Orpheu, demonstrando já o reconhecimento, por parte de Pessoa, do Sensacionismo como um movimento decadente. Lembremos que 1916 é também a data provável atribuída por George Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho a um dos textos em que Pessoa se auto-intitula de "Poeta Decadente" e no qual reconhece também a decadência de "correntes dinamistas", tais como o futurismo, vorticismo, etc. (ver Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação, Lisboa, Ática, s/d, pp. 176/7.

DE NOTAR QUE : Só foi fixado este parágrafo do manuscrito. Na impossibilidade de encontrarmos o seu início e continuação, optámos por fixar apenas o único parágrafo que está completo.

SENSACIONISMO

Contem na sua fôrma moderna 3 aspectos:

(1) O interseccionismo: Interpenetração de sensações.

[(2) O paralelismo : A. Caeiro]

(2) O Sensacionismo (2) propriamente dito : (Álvaro de Campos)

Todas as sensações são boas, logo que não se tente viver-as. Quanto mais intensas e rápidas melhor (se não intensas senão [?] rápidas).

Os novos processos são:

1. O interseccionismo
2. O vertiginismo
3. O (...)

A sensação mais simples é a de uma attenta visão (3) do exterior, d'um objecto. Ora esta visão (4) a consegue [?] dar [?] simples = sensação do objecto X (5) sensações da n[ossa] experiencia passada atravez das quaes as vêmos.

(1) Corresponde o texto a uma outra tentativa de "arrumação" dos ismos que compõem o sensacionismo, preocupação essa que nos parece datar sobretudo de 1916.

(2) É DE NOTAR QUE : o autor hesitou entre dynamismo (que posteriormente riscou) e sensacionismo, o "ismo" pelo qual acabou por optar.

(3) e (4) Sinal de redacção provisório do autor.

(5) VARIANTE : +

88-2 (cont.)

De maneira que, para dar [?] bem [?] o objecto que estamos [...], é preciso - 1º decompondo a sensação d'elle em a) - sensação d'ella propriamente dita, e b) sensações enviadas por ella, atravez das quaes ella é vista; - 2º recompondo o objecto de modo que os seus dois elementos permaneçam nítidos. Assim o interseccionismo mais simples.

88-2 v.

Mais complexo, já, é o grau da actividade spiritual em que, feita expontaneamente essa divisão, a nossa atenção, ora olha para os objectos, ora para as sensações que provocam. ["Pa-úis"].

O grau mais alto da atitude complexa do espírito é quando estamos ao mesmo tempo prestando atenção a um objecto exterior e a uma corrente de sentimentos ou pensamentos.

Quando vejo uma cousa, vejo melhor as cousas que me lembro...

objecto + idéas associadas
objecto + ideas associadas + outras cousas em que [...]
penso = objecto + idéas associadas + o estado temperamen-
tal do meu espírito.

88-2 (cont.)

1. Fusionismo : "o vento geme"
 2. Quisionismo : "o vento sopra e faz-me estar triste."
-

- | | |
|--|--|
| 1. Meu temperamento. | Minha tristeza a sinto o vento. |
| 2. Meu estado de espírito no momento. (pensamentos, etc. ou o nosso [?] estado de espírito). | De modo que : todo o phenomeno mental tem 4 dimensões. |
| 3. Idéas directas causadas pelo objecto. | |
| 4. O objecto. | |

Considerar no sensacionismo as espécies

- (1) Álvaro de Campos
- (2) Paúlismo
- (3) (...)

Mesmo a sensação não passa de uma idéa nossa. O que é preciso, portanto, é ir mais fundo.

Outra arte super[?] de bens[?] mais avançados, descera, enfim, abaixo[?] da idéa, a maiores e mais divinas profundezas do ser.

Porquê chamar-lhe sensacionismo? Porque parte das cousas [?] como base material; e não, como as outras artes, das cousas, physicas ([...]),

Classicismo, romantismo, symbolismo até aqui todas as escolas teem restringido a sua attitude artística a um ponto: a separação do interior e do exterior.

O classicismo marca uma nítida separação entre os dois - physico e psychico, - psychico e psychico- (...)

(1) Ver nota (1), pág. 329.

A poesia (2) da renascença começando a tomar consciencia do facto de que o physico é dado no psychico, e que a "realidade é uma sensação nossa, nos seus detalhes, apegou-se, na sua realização, ao sentimento de que o physico é em parte psychico.

O romantismo (...)

O symbolismo exagerou esta[?] (...)

O futurismo (...)

O sensacionismo compenetra-se totalmente de que (...)

que le Matelot de F[ernando] P[essoa] et la Grande Ombre de M[ario] de S[á]-C[arneiro].

Le saudosismo est déjà au commencement [?] de son adolescence. Le sensationisme n'est que dans sa première enfance. Il com[m]ence à peine à marcher. Mais il croit de jour en jour. [...]. Ce sont des gens très jeunes, mais c'est à eux qui est tout l'avenir, quel [...], de la littérature portugaise.

Ils ont assimilé tout l'ensemble [?] du futurism, en regrettant [?] tout ce qu'y n'est que pseudo-littérature et esthétique à éparter les institutrices.

Pauis

Si vous y regardez de près, vous verrez que ceci est très neuf. Ce n'est pas le symbolism, aucun genre de symbolism. Le fond idéatif en est autre.

The very curious species of literary movement to which I am going to refer has no direct connection with occultism, but it is not too much to say that every occultist will be interested in it, perhaps all the more interested that the authors to whom I shall allude have not, as far as I know, any occultist intention, though through their works there runs, undoubtedly, the ache of mystery and the terror-stricken feeling of something supernatural.

The brief study I purpose to make will be all the more interesting, I hope, from the fact that the literary movement in question has not, as far as I know, been as yet studied in the pages of any English review or magazine.

The movement in question is the Portuguese "sensationist" current.

It is not my purpose to study the origin of this very recent movement, or determine its relations with French symbolism, with (further back) romanticism, and even, to some extent (more in some works than in others, but not distinctly characteristic of the movement in itself) with futurism and cubism.

The sensationists date back only to 1914, as far as published works are concerned, and to 1909, as I am informed, in point of real beginning of the movement, though it was in 1912 that its leader came to know the other authors who were to take part in the movement. It was brought to a head in the quarterly "Orpheu", two numbers of which have been published, and the third and fourth numbers being said to be soon issued together, owing

(1) Justifica-se a data provável de 1916 por ser mais um texto que denota o interesse de Pessoa nesse ano, em divulgar o sensacionismo pela cultura inglesa.

to the delay of the third number.

Besides the two numbers of this most interesting quarterly, the sensationist movement counts only following works: "Confissão de Lúcio" (Lucio's Confession) 1913, "Dispersão" (12 poems), both by Mário de Sá-Carneiro, "Céu em Fogo" (Burning sky), eight stories by the same, "Distância" (Distance), poems by Alfredo Pedro Guisado, and "Elogio da Paysagem" (In Praise of Landscapes) by Pedro de Menezes. The last book has just appeared. This is all, and perhaps it would not be quite sufficient, if the kindness of a member of the moment had not made it available to the present author to examine some as yet unprinted poems (by several authors), which contain some of the greatest work as yet done in this new line.

OCCULTISMO E SENSACIONISMO

1. Entre a consciência e a sensação o sensacionismo admite, ou cria, um intermediário - assim como entre a alma e o corpo o ocultista admite um princípio intermédio.
2. Para além dos processos normais da lógica, o sensacionismo admite a sensação por analogia - a analogia oculta de uma coisa com outra como critério metafórico - Et les sons se répondent (Baudelaire).
3. O sensacionista como o ocultista, dá mais importância ou: ampla predominância [?] ao invisível [?] vendo(2) tudo em relação a elle.

(1) Justifica-se a data de 1916 por o texto se situar provavelmente no ano em que Pessoa com maior entusiasmo "estruturou" o seu projecto sensacionista, tentando inclusivé fazer-lhe corresponder uma "ciência oculta".

(2) VARIANTE : "sentido".

Para dar o simultaneo, Marinetti sahe da literatura; quer dar o simultaneo por um truc de disposição typographica. É uma inferioridade.

O futurismo não é arte; é uma theoria da arte, acompanhada de illustrações que não explicam nada.

(1) Será talvez este o período de tempo no qual podemos situar o texto pela crítica que ele representa ao futurismo, em geral, e a Marinetti, em particular.

"Todos nós temos momentos futuristas, como quando, por exemplo, tropeçamos numa pedra." (2)

-
- (1) Dissemos já anteriormente que nos parece podermos datar entre estes dois anos os textos que reflectem uma "reação" crítica pelo futurismo, por parte de Pessoa.
- (2) É DE NOTAR QUE : Apenas foi fixada esta frase que no manuscrito é dada como independente do resto do texto (ela surge entre dois traços que a separam do que vem imediatamente antes ou depois). Essa sua autonomia é verificável ao lermos o resto do texto que já nada diz respeito ao "futurismo" propriamente dito, mas que desenvolve conceitos tais como Deus e Arte.

1. Dado ser proximo (2), o definitivo aparecimento do poeta máximo da nossa raça, e do mundo moderno, já anunciado, mesquinhamente é certo, pelo menos ainda pouco áureo e sem nexos sphingico do super Camões; certa a necessidade de reagir em leonino contra a vida, como a entendem os que vivem e trabalham; incursão em resvalamentos para popular o intuito pictural de se fazer entender - convem dar a revolta dos Superiores a sua Bandeira Ernada e ao Elmo Essencial do Brazão outro e remoto o seu timbre alado em auréola.

2. Os futuristas - combate-los, Europa estropiada, salchicharia de ansias, fogos-fátuos às avessas, ruínas da Modernidade...

Os cubistas - escada abaixo! Cosinheiros de geometria, ex-choques-de-comboios recuando ferrugentos, caixotes abertos no caos - para quê tão pouco e tão em emigração da Extrambeger?

O orphismo - desprezal-o (3). A água de Apollinaire - deitar fóra a água e a garrafa depóis. Todas as artes e ismos e istas... possíveis de (4) Paúis... [...].

- Nota para os sequestrados - o vinho do [?] orphico Apollinaire.

(1) Este texto situar-se-á provavelmente em 1917 (ou mesmo posteriormente a este ano) porque ele denota já um repúdio total pelo futurismo, cubismo e orfismo.

(2) Sinal de redacção provisória do autor.

(3) VARIANTE : "descollal-o".

(4) VARIANTE : "em".

O "Orpheu", revista trimestral de litteratura, appareceu em Março de 1915; o segundo número appareceu em Junho d'esse anno, e foi o ultimo. Do ruido que causou, das discussões que fez nascer e do exito, de diversa ordem, que teve não ha mister que fallemos; porque, ainda que hajam passados dez annos sobre as datas d'aquellas publicações, todos o não-esqueceram ou o sabem. Como todos os innovadores, fomos objecto de largo escarneo e de extensa imitação. Não esperavamos, para fallar verdade, nem uma cousa nem outra; dadas ellas, não nos preoccupou uma, nem a outra nos envaideceu. Conjunctas, explicariam nosso intuito a quem porventura o não conhecesse. O simples escarneo nada significa; o escarneo de uns, acompanhado da imitação de outros, designa a innovação.

Este "Orpheu" differente, na indole como na periodicidade, com que voltamos à publicidade, significa, apesar de differente, a continuação do mesmo intuito: o do antagonismo para com a estupidéz, a rotina e a incultura. Fizemol-o primeiro com o exemplo; agora o faremos com o preceito.

Não veio o antigo "Orpheu" affirmar que se podia escrever só extranhamente [sic]. Enganaram-se aquelles que nos attribuiram o intuito de affirmar que só assim se escrevia.

Estas paginas antagonicas prosseguirão (...) e, em geral, diametralmente antagonicas (...)

(1) Justifica-se a data provável de 1925 pelo facto do texto se situar 10 anos após a publicação de Orpheu.

CLASSIFICAÇÃO DAS ARTES

Do espaço (ou da justaposição):

Architectura. arte do momento.

Esculptura. Relevô.

Pintura.

(isto é, artes cuja matéria é o espaço, a dimensão e as suas formações [?], as relações spaciaes).

Do tempo (ou da sucessão):

A música.

Da ideação :

A poesia

Pode-se dizer da poesia que como arte, está fora do tempo e do espaço.

O rhytmo não é imanentemente necessário à poesia. Pode haver poesia em prosa. Mas as artes tendem a usar todos os elementos em seu

75-4 v.

poder para produzir o effeito de belleza. Ora a linguagem sendo não só pensada, mas também fallada, a poesia tende a aproveitar-se do rhytmo em todas as formas possíveis para realçar.

75-4 V. (cont.)

Se algum dia perdessemos todos os sentidos, essa perda acataria todas as artes menos a poesia, que ficaria apenas transformada.

Em Architectura entram 3 (1) dimensões: altura, (2) (largura) espessura e largura. A A[rchitectura] é uma espécie de esculptura [...]

Em esculptura só as 2 (3) primeiras.

Em pintura só a plannura.(4)

A poesia não é essencial a dimensão.

À medida que é impossível reproduzir os elementos do exterior, cresce a necessidade de os supperar por elementos psychicos. Assim, um pintor querendo pintar um corpo de mulher, e

75-5

não podendo dispôr do elemento espessura da esculptura, tem forçosamente de idealizar (5) muito mais do que aquelle a representação d'esse côrpo. Cresce a difficuldade, cresce a espiritualidade. (6)

As leis da proporção (7) espiritualizam-se, tornam-se mais internas ao pintor.

(1) É de notar que: foi emendado de 4 para 3 dimensões.

(2) VARIANTE: "plannura"

(3) Igualmente emendado de 3 para 2 dimensões.

(4), (5), (6) e (7) : Sinal de redacção provisória do autor.

75-5 (cont.)

O ouvido é um sentido mais íntimo do que a vista, menos exterior.

Como arte ligando [?] a música às artes da vista (ópticas) está a dança, como na mesma relação entre a poesia e a música se encontra o canto. Ligando a poesia às artes opticas está a arte Romantica.

Ha a nottar:

Todas estas interartes impõem aos artistas numa horrenda transitoria [?] e depois de passado [?], depois

75-5 v.

d'elles mortos, puramente historica.

(2) Todas as interartes são vivas, isto é, o seu material é gente.(8) Quer isto dizer que estabelecer relação entre duas categorias d'artes só é possível personalizando-as, é precisa a directa intervenção do homem, visto só elle poder ligar vivificando-as em si cousas sem ligação inanimada.

(D'aqui a refutação das degenerescências interartísticas : piano [?] de côres, musica de palavras). Esta degenerescencia provém de querer musicalizar a côr e a palavra. A degenerescencia é manifesta; ha perfeito atavismo não-similar. Ha um regresso a (não às) interarte, por onde (canto, drama, etc.) a arte começa. Mas não

(8) Sinal de redacção provisória do autor.

DE NOTAR QUE : Na margem esquerda do manuscrito 75-5 ao falar da dança o autor acrescenta : "dança-rhythm visual de sucessão".

um verdadeiro regresso (o que seria só atavismo); ha um regresso às interartes transformando-as e querendo impôr-lhes as características da deshumanização que ellas são podem ter, visto como já se provou, não poder haver relação exterior possível sem a vivificação referida. - A evolução da arte fez-se diferenciando o drama do canto, da dança as 3 especies de arte. É com erro profundo tentar reunil-as como hoje se quer, - é uma [...] de degenerescencia.

[...] Esculptura virá da dança?

[...] attitude do esculptor (...) (9)

A Arte da 3ª especie realmente é - não a poesia mas a litteratura.
Que litteratura é arte?

Não é a poesia o traço de união entre a litteratura e a musica?

(10)

75-6 v.

A rima representa uma libertação - a libertação da poesia d'uns restos de canto que era preciso impôr ao verso solto para que o rhytmo d'elle fôsse [...]

Ha um rythmo de idéas na poesia que é preciso não omittir, lembrar. Para sabermos o que vem a ser um rhytmo d'idéas é preciso saber q[anto][?] o que vem a ser rhytmo. O rhytmo domina a arte.

(9) Fixação de texto que se encontra na margem esquerda do manuscrito e que parece situar-se no seguimento em que foi transcrito.

(10) *ibid.*

75-6 v. (cont.)

Nas artes primitivas ha o rhytmo do canto, da dança, e depois da acção dramática. O que é este último? A adaptação - evidentemente - (...)

Oratoria? - [...]

Dança - arte do movimento, rythmo do momento

Canto - rhytmo das palavras [...]

75-7

O rhytmo é anormal, não usual, differente das cousas da vida.

Na Oratoria cada qual expressa o seu sentido. Na arte dramática cada qual se integra n'um character não seu.

O fim primeiro da arte é agradar. é agradar impessoal e desinteressadamente. Logo é a arte intellectual, visto que nem o sentido nem a vontade são objectivamente impessoaes: só o é o pensamento. O fim da arte é pois agradar intellectualmente. Mas o intellecto divide-se em 3 partes: faculdades de observação, faculdades de raciocínio e faculdades de imaginação.

A qual

75-7 v.

d'estas tem a arte por fim agradar? Ao raciocínio com certeza que não. É às faculdades de observação?

POESIA LYRICA.

Pensamos de trez modos : concretamente, concretabstractamente e abstractamente, isto é, por imagens, por palavras e as associações de idéas fazem-se, no primeiro caso por semelhança e dessemelhança, por juxtaposição (...)
 no segundo caso (...)
 e no terceiro caso por causas, (...)

O pensamento por palavras é essencialmente o pensamento dos retóricos.

[75-38 V.]

Int{erior]	Concreto	Abs[tracto]-Con[creto]	Abstracto.
Exter[ior]	Pensamento vulgar.	P[ensamento] científico	P[ensamento] psicologico.
Ext[erior]-Int[erior]	P[ensamento] epigram[ático]	P[ensamento] rhetorico	P[ensamento] lyrico
Int[erior]	P[ensamento] mathematico	P[ensamento] (...)	P[ensamento] metaphysico

Segundo Antonio Mora (Prolegomenos, cap. 3), a realidade é a "primeira dimensão", e é representada geometricamente pelo ponto, aliás irrepresentável; a segunda dimensão/é a "vida" (?) já representável, embora falsamente, em geometria, pela linha; a terceira dimensão é a "espacialidade", representada em geometria pelo plano; a quarta dimensão é

/isto é, a
1ª mais a
2ª

- | | | | | |
|---|----------|----------|------------------------------|-----------------|
| 1 | dimensão | - ponto | - linha realidade | - alma |
| 2 | " | - linha | - movimento (tempo) | - sentimento |
| 3 | " | - plano | - espaço | - representação |
| 4 | " | - figura | - espaço-tempo | |
| 5 | " | - | | |

Para Antonio Mora, a alma é imortal porque é ante-temporal, e a alma é menos real que o corpo "tanto que se não vê" (e esta frase parece de Caeiro. O corpo, contudo, morre e a alma não morre, porque quanto é mais real dura menos. Aliás, quanto mais complexo um corpo mais facilmente se dissocia.

- | | | | | |
|--------|-------|--------------|-------|---------------------------|
| Ponto | | Realidade | | Consciência (ou alma) |
| Linha | | Tempo | | Sensação (consciência num |
| Plano | | Espaço | | Representação sentido) |
| Figura | | Tempo-espaço | | |
| Corpo | | Coexistência | | |

48 D-12

Cultura alemã:

sem - 10.30, São Cristóvão

Leino Lammere. J. Fyfe

1. Interlocução.

2. Vertiginosidade.

3. (Alvaro & Campos)

Amoroso.

Humoroso.

(Dissiduosidade pura.)

Com a cultura é a
"anarquia" de
Dynamismo. - Thompson
é a cultura - Thompson



Ad. Expe com uma gran. intensidade
e concentração de atenção a ma-
cha de ar espírito (antes de ser) e
sub p. a. ou num. ou p. a. ou
sucessos rápidos.

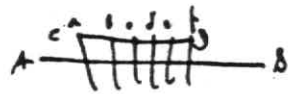
Manifestes sensationistes

1. Ultimateum - timbre alare cu. Ameliora similitudo
2. Unis cum a et pro. (multa sensationist).
3. O Sensationismus. (o rapto a o.w).
4. Manifesta scientificis.
5. Manifesta dignis prout vs. natus na fr. dit.

Alphabetos et Poenos in pleris:

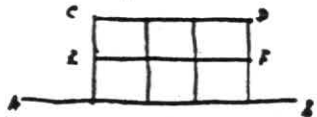
1. Antimus
2. Divinens (!)
3. Prothalamium
4. Sensationist. Poem.
5. Sensationism.
6. Sensationist sketches.



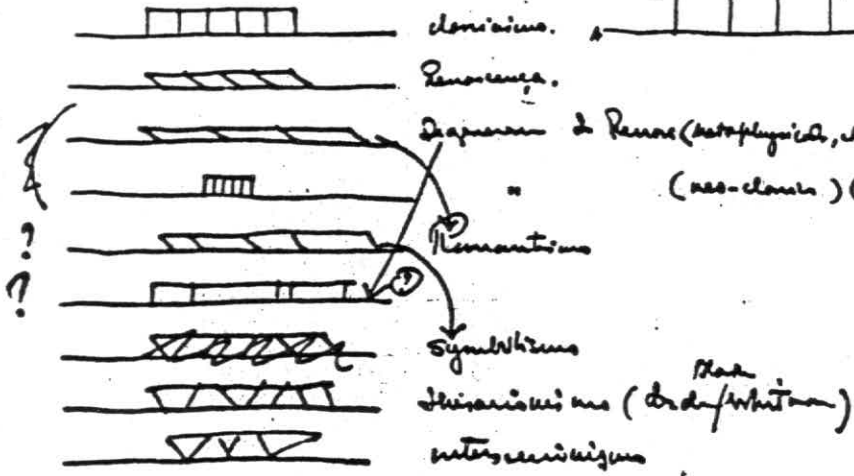


AB = consciência
 CD = linha da contunção.
 o espaço ab, bc, cd, de, ef também é espaço da unificação
 (partes: alicia e uterino)
 unificação dos níveis.

Ha: altura dos níveis = poder de contunção
 inclinação = sensibilidade
 espaço entre A = = = sensibilidade.



CD = fuso
 CE = Rm



dominios.

transições.

degradação de Rm (heteroplástico, etc) (domo, cuja forma é a forma)

(neo-claus) (para garantir o clauso)

Remanências

Symblèmes

diversificação (ordem/whitman)

interconexões

- || unificação e equilíbrio da sensibilidade
- || " no equilíbrio
- || falta de unidade e de equlib.

CD é paralela a AB logo a CD é a adaptação da estrutura à consciência.



Bibliografia

I - OBRAS CITADAS E ESTUDADAS

1. Autores

Negreiros, Almada, Obras Completas, vol. I : Poesia, Lisboa, INCM, 1990, 2ª ed.

- Obras Completas, vol II: Nome de Guerra, Lisboa, INCM, 1986.

- Obras Completas, vol.III: Artigos no Diário de Lisboa, Lisboa, INCM, 1988.

- Obras Completas, vol.IV: Contos e Novelas, Lisboa, INCM, 1989.

- Obras Completas, vol.V: Ensaio I, Editorial Estampa, 1972.

- Obras Completas, vol VI: Textos de Intervenção, Lisboa, Editorial Estampa, 1972.

- Orpheu (1915-1965), Lisboa, Ática, 1965.

Pessoa, Fernando, Fernando Pessoa - Obra Poética e em Prosa, Porto, Lello e Irmão Editores, 1986, (Introduções, organização, bibliografia e notas de António Quadros e Dalila Pereira da Costa) Vol I: Poesia; vol.II: Prosa 1; vol.III: Prosa 2.

- Obras Completas de Fernando Pessoa, vol.II: Poesias de Álvaro de Campos, Lisboa, Ática, 1980.
- Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias, Lisboa, Ática, 1973, 2ª ed., (textos estabelecidos e prefaciados por George Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho)
- Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação, Lisboa, Ática, s/d, (textos estabelecidos e prefaciados por George Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho).
- Textos de Crítica e de Intervenção, Lisboa, Ática, 1980.

Sá-Carneiro, Mário, Cartas a Fernando Pessoa, Lisboa, Ática, 1978, 2 vols.

- A Confissão de Lúcio, Lisboa, Ática, 1982.
- Céu em Fogo, Lisboa, Ática, 1980, 3ª ed.
- Poesias, Lisboa, Ática, 1978.

2. Periódicos

Athena, Lisboa, Contexto, 1983.

Centauro, Lisboa, Contexto, 1982.

Contemporânea, Lisboa, Contexto, 1984, 3 vols.

Exílio, Lisboa, Contexto, 1982.

Orpheu I, Lisboa, Ática, s/d, 3ª reedição.

Orpheu II, Lisboa, Ática, 1979, 2ª reedição.

Orpheu III, Lisboa, Ática, 1984.

Portugal Futurista, Lisboa, Contexto, 1982.

Sudoeste, Lisboa, Contexto, 1982.

3. Outros Textos

Alvarenga, Fernando, A Arte Visual Futurista em Fernando Pessoa, Lisboa, Editorial Notícias, s/d.

- "Fernando Pessoa - Estética e Pintura" in Colóquio - Artes, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Set. 1988, pp. 52-59.

Apollinaire, Guillaume, Les Peintres Cubistes, Paris, Eugène Figuière et cie. Éditeurs, 1913.

Calvesi, Maurizio, "I Futuristi e la Simultaneità: Boccioni, Carrà, Russolo e Severini" in L'Arte Moderna, Direttore Franco Russoli, vol.V: Dinamismo e Simultaneità nella poetica futurista, Fratelli Fabri Editori, Milano, 1967, pp. 81-112.

- "Futurismo e Orfismo" in vol.V: Dinamismo e Simultaneità nella poetica futurista, Fratelli Fabri Editori, Milano, 1967, pp. 241-272.

Delevoy, Robert, Les Dimensions du XX^e Siècle, Éditions d'art Albert Skira, 1965.

- Ferreira, David Mourão**, "Ícaro e Dédalo: Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa" in Hospital das Letras, Lisboa, INCM, 1981, 2ª ed., pp. 131-138.
- Ferreira, Paulo**, Correspondance de Quatre Artistes Portugais avec Robert et Sonia Delaunay, Fondation Calouste Gulbenkian Publications du Centre Culturel Portugais, PUF, 1981.
- Galhoz, Maria Aliete**, "O Momento Poético do Orpheu" - Prefácio a Orpheu I, Lisboa, Ática, s/d, 3ª reedição, pp. XIII - XLVIII.
- "Para uma diversidade na "História de Orpheu" - Prefácio a Orpheu II, Lisboa, Ática, 1979, pp. VII - LXVIII.
- Gersão, Teolinda**, "Para o Estudo do Futurismo em Portugal" - Prefácio a Portugal Futurista, Lisboa, Contexto, 1982, pp. XXI - XXXIX.
- Júdice, Nuno**, "Da afirmação simbolista à Decadência" - Prefácio a Centauro, Lisboa, Contexto, 1982, pp. VII - XVI.
- "O Futurismo em Portugal" - Prefácio a Portugal Futurista, Lisboa, Contexto, 1982, pp. VII - XVIII.
- Lopes, Teresa Rita**, "A Viagem no Tempo de Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa (através dos Professores Antena e Serzedas)", (no prelo).
- Fernando Pessoa et le drame symboliste : Héritage et Création, Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, Paris, 1985, 2ª édition.
- Fernando Pessoa: Coração de Ninguém, catálogo da exposição apresentada na Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1985.

- "Pessoa et le voyage interpersonnalitaire", (comunicação apresentada no Congresso, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Março 1990).
- "Pessoa e Pessanha : O sucedentismo e o intersecionismo na Teoria e na Prática" in Seixo, M^a Alzira, Poéticas do século XX, Lisboa, Horizonte Universitário, 1984.
- Pessoa por Conhecer, volIII, Lisboa, Editorial Estampa, 1990.
- "Pessoa, Sá-Carneiro e as três dimensões do sensacionismo" in Cadernos da Colóquio-Letras, 2: Modernismo e Vanguarda, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.

Margarido, Alfredo, "A Complexa relação de Mário de Sá-Carneiro com o Cubismo" in Colóquio Artes, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Set.1989, pp. 32-41.

Pomorska, Krystyna, Formalismo e Futurismo, São Paulo, Ed. Perspectiva S.A., 1972.

Reis, M^a Antónia, "As Ficções de Almada" - Prefácio a Negreiros, Almada, Obras Completas, vol.IV: Contos e Novelas, Lisboa, INCM, 1988.

Robert et Sonia Delaunay, catálogo da exposição apresentada na Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Janeiro-Fevereiro, 1982.

Teles, Gilberto Mendonça, Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro, (apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas), Brasil, Vozes, Petrópolis, 1986, 9^a ed.

II - OBRAS TEÓRICAS, CRÍTICAS E DE CONSULTA GERAL

Almeida, Teresa, "Nacionalismo e Modernismo: O Projecto Exílio" - Prefácio a Exílio, Lisboa, Contexto, 1982, pp. VII - XVI.

- "Athena ou a encenação necessária" - Prefácio a Athena, Lisboa, Contexto, 1983, s/págs.

Apollinaire, Guillaume, Oeuvres Poétiques, Paris, Gallimard, 1965.

Bergson, Henri, Durée et Simultanéité, Paris, Librairie Félix Alcan, 4^e édition, 1929.

Brotas, António, O Essencial sobre a Teoria da Relatividade, Lisboa, INCM, 1988.

Brunel, Pierre e Chevrel, Yves, "Littératures et arts" in Précis de Littérature Comparée, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, pp. 245-261.

Coelho, Eduardo Prado, Os Universos da Crítica, Lisboa, Edições 70, Col. Signos, Nº 40, 1987.

- "Pessoa, Texto, Sujeito" in A Letra Litoral, Lisboa, Moraes Editores, 1979, pp. 109-135.

Coelho, Jacinto do Prado, "De Verlaire a Camilo Pessanha e a Fernando Pessoa" in Ao Contrário de Penélope, Lisboa, Livraria Bertrand, 1976, pp. 209-214.

- "Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa", Lisboa, Verbo, s/d.

Eco, Umberto, Como se faz uma tese em Ciências Humanas, Lisboa, Editorial Presença, 1984, 3ª ed.

Einstein, Albert, A Evolução da Física, Lisboa, Ed. Livros do Brasil, s/d.

Ferreira, David Mourão, Hospital das Letras, Lisboa, INCM, 1981, 2ª ed.

Folch, Luisa Trias, "Álvaro de Campos e El Vanguardismo Português" in Homenage a Camoens - Estudios y Ensayos Hispano-Portugueses, Granada, Universidade de Granada, 1980, pp. 426-437.

França, José Augusto, Almada, o Português sem Mestre, Lisboa, Editorial Estúdios Cor, 1974.

- Amadeo de Souza-Cardoso, Lisboa, Inquérito, 1972, 2ª ed.

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

Hatherly, Ana, "O cubo das sensações e outras práticas sensacionistas em Alberto Caeiro" in Actas do 1º Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos, Porto, Brasília Ed., Centro de Estudos Pessoaanos, 1978, pp. 61-75.

Jakobson, Roman, "Fragments de "La nouvelle poésie russe" in Huit Questions de poétique, Paris, Seuil, 1977.

- "Futurisme" in Questions de Poétique, Paris, Seuil, 1973.

Jakobson, Roman e Stegagno Picchio, Luciana, "Les Oxymores Dialectiques de Fernando Pessoa" in Questions de Poétique, Paris, Seuil, pp. 463-483.

Júdice, Nuno, A Era do "Orpheu", Lisboa, Editorial Teorema/Colecção Terra Nostra, s/d.

- Poesia Futurista Portuguesa (Faro 1916-1917), Lisboa, Regra do Jogo, 1981.

- "Sudoeste : Direcção Plural" - Prefácio a Sudoeste, Lisboa, Contexto, 1982, pp. VII-XVIII.

Lausberg, Heinrich, Elementos de Retórica Literária, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, 3ª ed.

Lind, Georges Rudolf, Estudos sobre Fernando Pessoa, Lisboa, INCM, 1981.

Lourenço, Eduardo, Fernando Pessoa Revisitado : Leitura Estruturante do Drama em gente, Porto, Inova, 1973.

Machado, Álvaro Manuel e Pageaux, Daniel-Henri, Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura, Lisboa, Edições 70, col. Signos, nº 46, 1988.

Morna, Fátima Freitas, A Poesia de Orpheu, Lisboa, Editorial Comunicação, 1982.

Quadros, António, O Primeiro Modernismo Português: Vanguarda e Tradição, Lisboa, Europa-América, 1989.

Rocha, Clara, Revistas Literárias do séc.XX em Portugal, Lisboa, INCM, 1985.

Saraiva, Arnaldo, "Introdução à Leitura de Orpheu III" - Prefácio a Orpheu III, Lisboa, Ática, 1984, pp. III-LII.

Silva, Victor Manuel de Aguiar e, "O Formalismo Russo" in Teoria da Literatura, Coimbra, Almedina, 1967, 1ª ed.

- Teoria da Literatura, Coimbra, Almedina, 1982, 4ª ed.

Tapia, Nicolas Extremera, "La función dramática de Orpheu" in Homenaje a Camoens - Estudios y Ensayos Hispano-Portugueses, Granada, Universidade de Granada, 1980, pp. 195-201.

Tonnelat, M.-A., "La Relativité" in La Science contemporaine, vol.II: Le XX.^e siècle, Paris, Presses Universitaires de France, 1964.

Valdivieso, Enrique J. Nogueras, "Sobre sensacionismo y paganismo (la Gracia de Pessoa en Álvaro de Campos y Ricardo Reis)" in Homenaje a Camoens - Estudios y Ensayos Hispano-Portugueses, Granada, Universidade de Granada, 1980, pp.294-308.

Walter, Hess, Documentos para a compreensão da Pintura Moderna, Lisboa, Livros do Brasil, s/d.

Wellek, René e Warren, Austin, "Literatura e outras artes" in Teoria da Literatura, Lisboa, Publicações Europa-América, s/d, 5ª ed., pp. 153-166.

Wimsatt, William K., e Brooks, Cleanth, "Addison e Lessing : Poesia como Imagens" in Crítica Literária, (Breve História), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1980, 2ª ed., pp. 307-341.

ÍNDICE

	Pág.
Indicações Prévias	1
Introdução	4
I PARTE : OS POLIÍSMOS ARTÍSTICOS E LITERÁRIOS	
1.0. A Viagem através dos ismos	11
1.1. Paúlismo	14
1.2. Interseccionismo	23
1.3. Cubismo	41
1.3.1. O Cubismo em Sá-Carneiro e Pessoa.....	58
1.4. Futurismo	80
1.4.1. O Futurismo em Sá-Carneiro e Pessoa	96
1.5. Simultaneísmo	117
1.5.1. "Saltimbancos" de Almada Ne- greiros	125
1.6. Vertigismo de Raul Leal e Vertigi - (ni)smo de Pessoa	143
1.7. Dinamismo e Abstraccionismo	154
1.8. Quisionismo e Fusionismo	164
II PARTE: O PROJECTO SENSACIONISTA	
2. O Sensacionismo	172
2.1. As três dimensões do Sensacionismo.	210

	Pág.
2.2. Uma proposta de polidimensionalidade	210
2.2.1. A resposta do projecto Sensacionista	226
2.3. A busca da quarta dimensão	237
2.4. Sensacionismo e Polipersonalidade .	249
2.5. Sensacionismo e Literatura	261
Considerações Finais	267
ANEXOS :	
87A-20	275
75-67	277
75-67a	278
88-7	279
75-65	280
75-66	281
75-9	282
75-59	283
75-60	284
88-1 V.	285
75-89	287
88-5	288
87A-3	290
87-32	291
87-32'	292
114 ² -74	293
114 ² -12	296
114'-61'	298
87A-19	301
88-16	303
88-17	305
88-1	307
88-37	309
88-13	310
88-14	311

	Pág.
88-11	312
88-4	314
88-4a	315
87A-5	316
88-12	317
88-8	318
88-8'	320
88-9	322
88-9A	324
88-6	325
88-10	326
88-31	328
88-2	329
88-2 v.	330
88-3	332
88-29 v.	334
88-30	336
58-6 v.	338
75-66	339
75A-28	340
75-68	341
87A-18	342
75-4	343
75-5	344
75-6	346
75-7	347
75-38	348
87-49 v.	349
247	350
48D-12	351
48D-5	352
48D-7	353
75-59	354
75-60	355

gente

	Pág.
Bibliografia	357
Índice	366

