

Viver da Inquietação – Sensações, Imagens e Imaginação: os modernistas portugueses e o movimento imaginista italiano

Luísa Marinho Antunes

Universidade da Madeira

Em 1927, é publicada em Roma a revista *La Ruota Dentata*, número único, acto fundador do Imaginismo romano, movimento análogo ao russo, cujo expoente foi Vladimir Majakovski, mas que incluiu igualmente o poeta Sergej Esenin e Anatoly Mariengof¹. O grupo que, num apartamento de Piazza Cavour, decide criar as bases do novo movimento é formado por Umberto Barbaro (1902-1959), autor de *Elementos de Estética Cinematográfica*, Vinicio Paladini (1902-1971), a quem se deve o *Manifesto da Arte Mecânica Futurista* (com Enrico Prampolini e Ivo Pannagi), os pintores António Fornari e Aldo Ronco, a poetisa Elena Ferrari e o dramaturgo e romancista Dino Terra,

¹ Quando, em 1927, Vinicio Paladini, Umberto Barbaro e Dino Terra decidem fundar o movimento imaginista, uma das suas primeiras resoluções foi a edição de *Ruota Dentata* como veículo de difusão das ideias do grupo. Dino Terra explica que o título, que lhe agradava pela expressão do anarquismo anti-estatal que professavam, foi sugerido por Barbaro, inspirado no Imaginismo de Esenin e Mariengof. Na primeira página da revista, junto com o programa “Prima rivelazione dell’immaginismo” pode ver-se uma fotomontagem de Paladini que representava em imagem o ideal imaginista do grupo. Nesta, em primeiro plano, o artista coloca uma garrafa de champanhe sobre um fundo caracterizado por elementos ligados ao elogio à máquina e detalhes construtivistas. Junta-lhe uma homenagem, em forma de citação, a Pablo Picasso, uma escultura cubista, variados elementos de arquitectura, rostos na multidão, no qual se reconhece Lenin, imagens ligadas ao cinema, particulares dadaístas e surrealistas. Paladini tentava, desta forma, encontrar uma solução figurativa para a ideia de que o fundamento da arte imaginista era a “imaginação” (muito diferente de fantasia, como se apressa a declarar o grupo), que leva o artista pela mão e o reconduz a casa através de um movimento de saída de si próprio para um regresso à unidade, à identidade do uno. Tudo o que é humano gira à volta da arte e a arte envolve o sujeito de maneira a que o homem encontre a sua essência cognitiva, como no caleidoscópio de imagens de Paladini, feito de elementos da arte e da vida quotidiana.

colaborador do jornal parisiense *La Presse* e da revista italiana *Occidente*, editada por Armando Ghelardini – que publicará, em 1934, um conto do autor brasileiro Ribeiro Couto –, e o húngaro Miklos Sisa, (1893-1927), aluno de Freud e seu seguidor. Conscientes dos limites de Marinetti, ainda que o seu imaginismo fosse complementar do futurismo, assumem-se como artistas fundadores de um renascimento artístico e cultural, num país considerado estetizante e antigo, libertando um futuro de modernidade.

Não tomando a sério o Imaginismo, os seus fundadores viam-no essencialmente como um meio, uma tentativa de pesquisa, de assimilação, através da síntese de experiências até agora tidas como um “continuum”. A heterogeneidade do grupo, constituído por artistas relacionados com os vários campos das artes, da fotografia ao cinema, da pintura à literatura, e a sua formação europeia – tendo alguns dos membros ligações estreitas com o ambiente parisiense e mesmo com o mundo intelectual russo –, explica em parte esta vontade de expressão associativa de linguagens e de tendências. A composição artística reúne em si não a fusão, mas a soma das partes, para criar o singular, a originalidade do próprio objecto, que, pelas suas características únicas, aproxima o homem do seu viver multifacetado, poliédrico, mas uno. O homem a quem Umberto Boccioni, em “Forme uniche nella continuità nello spazio”, dá forma em bronze. Figura que muda consoante o ponto de vista, pedaços de anatomia em movimento, engrenagem feita de luzes e sombras, de linhas côncavas e convexas, de cavidades e relevos, de vazios e lugares cheios, destituída e, ao mesmo tempo, abundante. Mais do que uma, quando observada de diversos espaços, a figura é só uma no seu próprio espaço, naquele que ocupa, apesar da fragmentação das partes. Em espiral ou num movimento linear de avanço, passo do homem em frente, a criação de

Boccioni exprime tanto a fragmentação, como revela a unidade, ou o carácter fragmentário do uno.

Amadeo de Souza-Cardoso (1887-1918), que, na sua estada em Paris, se tornara grande amigo de Modigliani, assina, como recorda Ernesto de Sousa, como se fosse dele próprio o *Manifesto* de Marinetti (cf. Sousa, 1977). O mesmo texto que Santa-Rita Pintor (1890-1918) trará consigo para Lisboa em 1914, quando regressa da capital francesa, com procuração do poeta italiano para o publicar em conjunto com outros escritos do autor². Este comungar de sentimentos, escritas e obras entre autores encontra-se bem expresso nas palavras de Almada Negreiros (1893-1970), numa carta ao escritor José Pacheco, que se tornaria o prefácio de *A Engomadeira*, quando refere “Enfim, escuso de repetir-me neste assunto que o nosso Mário de Sá Carneiro sabia tão justamente classificar: – Nós três somos de Paris! E somos.”

O que perpassa pela história de Souza-Cardoso e pelas palavras de Almada é a constatação do puro internacionalismo cultural. A ideia de que o diverso pode ser uno, num jogo de reflexos, e que os fragmentos diferentes de reacção e revolução poética que compunham uma época vivida entre o Nada e o Tudo, entre o Instante e o Sempre, o Real e o Sonho são de todos, sendo as palavras de um as palavras do outro, feitas próprias. Como afirmou Eduardo Lourenço, a propósito da revista *Orpheu* (que em 1915 escandalizava Lisboa com os textos de Fernando Pessoa, Sá Carneiro e Almada Negreiros, futuristas, expressionistas, etc.), estes poetas “não se quiseram premeditadamente inquietantes e inquietadores. Foram-no e são-no ainda porque eles

² O *Manifesto* é publicado a primeira vez em 1909 no *Diário dos Açores*, sem grandes ecos; em 1915, o escritor Aquilino Ribeiro, na revista *Ilustração Portuguesa*, numa crónica escrita em Paris, anuncia o movimento futurista aos portugueses. Almada Negreiros, em 1917, no Teatro São Luís, em Lisboa, lê textos de Marinetti e de outros futuristas, em sessão de apresentação do futurismo. No mesmo ano, realiza no Teatro República, vestido de operário, a conferência *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX* e publica a revista *Portugal Futurista*. Marinetti visita Lisboa em 1932, onde profere uma conferência e conhece Almada Negreiros.

mesmos serviram uma inquietação a um tempo imemorial e histórica.” (Lourenço, 1987: 45) Uma inquietação do homem face ao mundo que a poesia, como toda a arte, espaço de libertação da morte, sempre traduziu e tentou, como instrumento, resolver.

Uma inquietação tão antiga quanto o homem que, agora, numa sociedade portuguesa em crise de desagregação de valores, integrada numa Europa que vivia a vertigem das sensações da vida moderna, sentindo a necessidade de agitar social, cultural e intelectualmente os homens, comprometendo-os com a nova realidade, tornava indispensável que a palavra adoptasse sentidos demolidores e irreverentes. Um desmontar da ordem que, todavia, obedecia a uma vertente construtiva (no *Manifesto Anti-Dantas* invectiva-se o burguês, os academicismos, o espírito tacanho: “Morte ao Dantas! Morte! Pim!”), fazendo com que a linguagem artística, irónica e questionadora, dimensionasse o homem universal nos seus silêncios, no meio das engrenagens.

Como afirma justamente Giuseppe Casetti, que sublinha o carácter de “rivelazione-rivoluzione” neste “ridare all’arte il suo valore sull’uomo, il suo valore universale”, a história dos “avanguardismi è sempre la stessa, la cronaca delle espressioni dello spirito escluso dalla realtà”. De facto, o que é semelhante em todos os “ismos” é serem tentativas de resposta à inquietude intelectual, ou, como escreveu Luciana Stegagno Picchio “all’ansia espressiva del tempo” (Picchio, 2004: 61): uma inquietação tão forte nesta época que os “ismos” se multiplicam e dividem, se contaminam e se reconstroem.

Esta vontade de aproximar a arte ao homem e à realidade, de encontrar vozes, de percorrer novos e diferentes caminhos literários, estéticos e éticos, faz com que os artistas se aproximem e na Europa assiste-se a uma intensa troca de ideias. Escultores, pintores, poetas, dramaturgos de vários países (alguns deles sob o espírito da simultaneidade), procuravam nas várias artes, como procuravam nos ismos, as respostas

e os meios. A maior parte das vezes, o centro de irradiação é Paris, mas com relações que se mantêm entre Roma, Madrid, Lisboa, e cedo passarão para o outro lado do Atlântico, como o comprova a Semana da Arte Moderna, realizada no Brasil em 1922³, ou o movimento futurista e imaginista do Chile, cujo protagonista foi Salvador Reyes⁴ (1899-1970).

Como afirma Fernando Pessoa (em carta a A.C. Rodrigues): “fazer arte parece-me cada vez mais importante coisa, mais terrível missão – dever a cumprir arduamente, sem desviar os olhos do fim-criador-de-civilização de toda a obra de arte”. Nas suas *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, está patente a afirmação de que os artistas, mesmo os nacionalistas críticos ou conservadores, escrevem sempre para o Homem, na mesma linha dos modernistas italianos, nos seus vários ismos: “Somos portugueses que escrevem para a Europa, para toda a civilização [...]” (Pessoa, 1966: XXXII)

Pessoa, aliás, concebe a cultura e arte europeias como laboratório de uma futura “infinidade-síntese”, porque o espírito europeu é formado pelo convívio de autores gregos, latinos, ingleses, alemães, italianos, russos, franceses, etc., passados e presentes. O artista, como escreve num pequeno texto intitulado “O caso mental português”, deve superar o provincianismo com o auxílio crítico da inteligência e da cultura, meditando sobre a obra antes da sua concepção, através de uma reflexão sobre a literatura e sobre a produção literária anterior e contemporânea ao que escreve, só assim podendo produzir ideias e, com eficácia, juntar a emoção ao raciocínio (cf. Pessoa, 2007: 31ss).

³ As relações entre Dino Terra e os modernistas brasileiros podem constatar-se pela inclusão na revista *Occidente – Sintesi dell’Attività Letteraria nel Mondo*, com a qual colaborava, de um conto de Ribeiro Couto, “L’eterno mistero di zia Biluca” (Roma, Anno Terzo, volume sexto, Gennaio-Marzo 1934, pp. 73-79). O tradutor Lionello Fiumi, na nota incluída no final do conto, escreve: “S’ingannerebbe grossolanamente chi credesse che il Brasile sia ancora su posizione antiquate per ciò che concerne la letteratura. L’opera del Couto è lì per smentire in modo lampante. Queste liriche sono fresche d’una balda modernità, che non si limita soltanto alla forma, libera e spregiudicata, ma altresì alla concezione, all’intima struttura.” (p.79)

⁴ Reyes acolheu com entusiasmo a designação “imaginista” para a sua obra, afirmando que existe “una verdad artística de la vida y hay una verdad real de la vida. Me interesa la primera, porque, por sobre todo, creo que evadirse de la realidad vivida es el supremo deber del artista”.

Como desafio a um mundo de “valores mortos”, nas palavras de Eduardo Lourenço, Fernando Pessoa, como os artistas portugueses, como os italianos, encontra na poesia “a maneira de se lançar ao mar. O que haviam visto, ao mesmo tempo no mundo e em si mesmos, fora um espectáculo de tal natureza que as barreiras comuns entre sonho e vigília, entre realidade e loucura, tinham sido consumidas pela visão e era necessário encontrar de novo terra firme ou desaparecer.” Ora, as “palavras habituais da tribo pareceram-lhe mesquinhas e a sintaxe secular” estática para suportar “a alma incoerente, múltipla e tumultuosa” (Lourenço, 1987: 47-48).

Esta necessidade de experimentar vários caminhos, que levou à multiplicação dos ismos (em Pessoa conduziu mesmo o poeta até aos heterónimos) acaba por desaguar na vontade de união de movimentos. O sensacionismo de Pessoa e Mário de Sá Carneiro, como o imaginismo do grupo de Roma, pretende fazer, ser a síntese: sensação e imaginação a congregar a originalidade da Arte.

Já em 1916, Amadeo de Souza Cardoso, em entrevista que concedeu ao jornal *O Dia* (4 de Dezembro de 1916), negava qualquer escola e afirmava-se de todas: «Eu não sigo escola nenhuma. As escolas morreram. Nós, os novos, só procuramos agora a originalidade... Sou impressionista, cubista, futurista, abstraccionista? De tudo um pouco...». No mesmo ano, sai a revista *Orpheu*, considerada por Pessoa “a soma e a síntese de todos os movimentos literários modernos”.

Em 1917, Raul Leal, numa carta encontrada entre os papéis de Pessoa, escreve a Marinetti acusando a recepção dos manifestos que o autor italiano lhe enviara. Tinha também lido o “belo livro” de Boccioni sobre a pintura e escultura futuristas (*Pittura e Scultura Futurista*, 1914) e, por isso, achava-se “não totalmente ignorante” acerca do futurismo e declarava-se “até certo ponto” incluído nele. Mas, as críticas seguem-se: o futurismo devia desenvolver-se e abandonar o seu extremo exclusivismo, que acha

pouco futurista. Precisamente o que transmitia Pessoa com as palavras: “O Futurismo é como uma fotografia abstracta das coisas, ora toda a arte, qualquer que seja, deve ser antifotográfica e concreta.” (Pessoa, 1967: 175) A civilização que concebeu o futurismo tem agora novos elementos, mas não possui os valores sociais, tão importantes. Por isso, é necessário que o Futuro seja a “suprema síntese”, histórica e literária, de tudo o que foi perdido e de tudo o que existe, de forma a poder engendrar o Infinito. O pensamento deve transcender-se para alcançar a vertigem.

O heterónimo Álvaro de Campos vai mesmo considerar o sensacionismo de Pessoa, que já pretendia ser síntese, em busca da arte europeia cosmopolita que devia “épater le bourgeois”, como mais um ismo e escreve: o Paúlismo, o Interseccionismo, o Sensacionismo são “emaranhados imaginativos do grande todo”, “Tudo é outra coisa neste mundo onde se sente”.

De facto, a visão simultaneamente múltipla e unitária da vida exigia a nível da criação artística tanto a tentativa de olhar o mundo de uma forma múltipla, desdobrada, como una. Só assim se serviria a humanidade inteira, em completa disponibilidade. Há, por isso, que incitar todos a “ser tudo de todas as maneiras”, sem fechamentos, já que a cultura e a arte devem ser o lugar das grandes confluências e da sua irradiação.

Também o grupo de Roma tem a consciência de querer fazer algo que seja consonante à realidade que o circunda: afirma Giuseppe Casetti que a sua “grande intuizione, che vale tutto l’immaginismo, fu il loro bisogno che partecipava alle richieste della loro realtà, il loro tentativo disperato di unione [...] il loro immaginismo era la Pratica Yoga dei vari-ismi senza rivalse [...]. Volevano creare l’uomo dell’avenire e dare un contenitore dove realizzarlo” (Casetti, 1990: 7-8): “Futuristi, Suprematisti, Cubisti, Espressionisti, Surrealisti, Costruttivisti, Realisti, Avanguardisti, tutti con il movimento Immaginario.”

A intuição é a mesma, porque parte da mesma consciência da inquietação e da constatação do múltiplo e do uno e do imprescindível papel da Arte na vida, por isso, também o imaginismo não pretendia ser resposta total, mas “solo un mezzo” (como explica Paladini, que proclama “Noi siamo Immaginiti” com expressão de “jongleur”). Afinal, a atitude coincide com as palavras de Álvaro de Campos quando entende o sensacionismo como apenas uma parte de um “grande todo”. O Imaginismo também é uma parte do grande todo.

Unem estes dois novos ismos a pesquisa, a tentativa de assimilação, a síntese de experiências, a necessidade dessas experiências. Barbaro concebia, justamente, o “avanguardismo [come] una generale indagine tecnica.” (Barbaro, 1927) Podia o grupo de Roma ter aceite as palavras de Pessoa em *Páginas Íntimas*: “A arte, em vez de ter regras como as artes do passado, passa a ter só uma regra – ser a síntese de tudo”?

O sensacionismo faz a apologia da sensação como única realidade da vida, cosmopolita e universalista, arte sintética, não só dos ismos modernos, mas também do passado, cuja única disciplina é a da síntese. A atitude central é de que a arte, na sua definição plena, é a expressão harmónica da nossa consciência das sensações, por isso, deve-se decompor as sensações de forma a tornar conscientes os homens da estrutura da realidade, decomposta ela própria nos seus vários elementos, concebidos como dimensões geométricas.

Para Pessoa, o poema é compreendido como organismo vivo, forma das ideias, lugar do “fingimento”: o poeta finge emoções só imaginadas, “sentidas no intelecto”, artisticamente sinceras e finge emoções que deveras sente. Emoções filtradas, transpostas em função da expressão poética. Como escreve Eduardo Lourenço, o poético não tem outra essência que a do imaginar, combate do sonho com a realidade do

homem (cf. Lourenço, 1987: 70). Era, por isso, necessário dar ao imaginar o lugar no mundo que ela ocupava no sonho.

De igual forma, os imaginistas reivindicam o frequentar do sonho como forma de chegar à realidade e como “misura critica dagli eccessi della realtà per liberarla dal paradosso per raggiungere finalmente l’uomo.” A imaginação faz o artista sair de si, diferenciar-se do sujeito e reentrar uno em si num processo cognitivo. Não é, como o primado da sensação, a intelectualização das sensações através do desdobramento?

Em Almada Negreiros, que se estivesse em Roma também teria sido imaginista, tal a vontade de experiências multifacetadas que sempre esteve disposto a empreender, o sensacionismo serve uma intensa crítica social (como no drama *Cena de Ódio*), colocando a criatividade ao serviço da destruição de convencionalismos sociais e culturais. A dança, o teatro, o cinema são para o artista formas de comunicação com as massas, muitas vezes juntando todas. Também os imaginistas romanos, tendo como ponto de referência o Teatro Sperimentale degli Indipendenti, dirigido por Anton Giulio Bragaglia, vão privilegiar o teatro como forma de expressão de arte popular. Porque a arte, em Lisboa como em Roma, era feita pela vida, pelo Homem e a ele devia chegar. Como afirma Umberto Barbaro, no artigo que escreve para a *Ruota Dentata*, “L’immaginismo vuole un’arte che sia l’anima stessa della nostra vita operante.” Almada Negreiros defendera que havia que derrubar as fronteiras entre as artes, relacionando a arte e a vida com a existência comum, porque arte e vida não são fenómenos naturais e sociológicos, mas determinados pelo mundo e pelo próprio homem que as constrói.

É no teatro que os imaginistas vão encontrar, como escreve Giuseppe Casetti, a sua “lente biconvessa”, lugar de actos, gestos, palavras que faz dos homens “attori di

una tragi-comedia che noi giochiamo a noi stessi (o che giochiamo ad altri)” (Casetti, 1990: 58).

A encenação serve a espécie de excesso de forças vivas que os artistas daquele tempo sentiam. O teatro corresponde a mais uma série de experiências em que tanto em Fernando Pessoa, como em Dino Terra, a arte exprime a sensação pela e mediante a expressão, multiplicando “máscaras” que vivem entre o real, a ficção e o sonho. São esses os “riflessi interni” (*Riflessi*, 1927) de Dino Terra. No drama *Riflessi* – construído entre o texto dramático e o narrativo, diálogo entre géneros –, tempos, lugares, acções reflectem-se num jogo espelhar, de luzes que se propagam de reflexo em reflexo, como em imagens oníricas. Aliás, só o onírico explica logicamente as imagens.

Almada Negreiros, cuja produção dramática muito deve à vanguarda teatral russa, tal como nos textos dos imaginistas, explica de forma matemática esta direcção, quando, em 1932 apresenta a fórmula “ $1+1=1$ ”: diversas personagens, uma única “unidade”, “acção”, a “síntese” de inter-relação entre o Homem-Humanidade, Homem-Cosmos, Homem-Sociedade, Homem-Arte-Vida. Os imaginistas romanos tinham apresentado a mesma fórmula matemática: “La vita vista attraverso la lente biconvessa dell’immaginismo, unica garantita per le’eternità, si puo riassumere nelle forme: $2=1$; $1=2$; $1+1=1$ ”.

O cuidado com a luz que se reflecte demonstra-o Dino Terra com a preocupação relativamente à cena, que as luzes multiplicam, criando muitas cenas dentro da cena, como os “riflessi interni”: “La scena non sara mai illuminata da lampade di ribalta, ma sempre e soltanto da riflettori (forse di diversa colorazione). I frammenti d’un racconto si sentirano attraverso un megafono invisibile [...]. [...] Appena il megafono tacerà i riflettori si abbasseranno e scoprirano i ‘riflessi interni’.” (Terra, 1927: 181)

Em 1913, não tinha Fernando Pessoa criado um ambiente onírico, de reflexos de imagens, sensações e fingimentos, porventura mais reais do que o real, no seu *O Marinheiro*? Veja-se a disposição da cena: um quarto circular de um castelo antigo, ao centro o caixão de uma donzela: “Quatro tochas aos cantos. À direita, quase em frente de quem imagina o quarto, há uma única janela, alta e estreita, dando para onde só se vê, entre dois montes longínquos, um pequeno espaço de mar. Do lado da janela velam três donzelas. A primeira está sentada em frente à janela, de costas contra a tocha de cima da direita. As outras duas estão sentadas uma de cada lado da janela. É noite e há como que um resto vago de luar.” Falam as três e como diz a “Primeira” “Às vezes isso vai buscar sonhos.”

A fusão do real com o sonho é um processo de “revelação de almas”, como escreve Margarida Reis a propósito desta obra de Pessoa, perante um universo construído em torno da dialéctica sonho/realidade, jogo de forças entre consciente/inconsciente, objectivo/subjectivo, real/ficção (cf. Reis, 2004). O contar não se perde, no entanto, numa esfera de dimensão paralela à realidade, mas é um processo de aprendizagem existencial, como nas palavras de um outro heterónimo, Bernardo Soares: “viver do sonho e para o sonho, desmanchando o Universo e recompondo-o, (distraidamente) confere mais apego ao nosso momento de sonhar” (*Livro do Desassossego*).

Como as três donzelas de *O Marinheiro* de Pessoa, com a voz da confidência, a recordação, a consciência do “eu”, a voz narrativa de Terra, recorrendo à plasticidade da voz e da palavra, revela o homem ao homem. Uma concepção de teatro que Antonin Artaud defenderia mais tarde: a do teatro enquanto encenação que carrega “em si tanto da sua finalidade quanto da sua realidade” e que se configura como “um meio refinado de compreender e exercer a vida” (Artaud, 1993: 4).

A falta de individualização da voz do “megafono invisível” e a recorrência de personagens símbolos de categorias existenciais que se inserem em situações simbólicas da condição humana, com uma visão arquetípica da realidade projectada em cena, caracteriza o texto, em Dino Terra, aproximando-o a Almada. Como no caso do autor português, o teatro de Dino Terra aproxima-se a uma arte alegórica, categoria estética teorizada por Walter Benjamin, já que pressupõe uma visão alegórica da realidade.

O Homem, no teatro, vê-se simultaneamente múltiplo e uno quando sai de si: “Sou a cena viva onde passam vários actores representando várias peças” escreve Bernardo Soares. Fernando Pessoa é o “drama-em-gente”, o fingidor, fazendo do “instinto cénico” a força criadora, multiplicando-se em “máscaras” e “ficções de interlúdio”, ludicamente jogando com a ilusão da sua imagem. Escreve o poeta, em carta a Casais Monteiro, que o que sente é uma “tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação” aquilo que explode dentro dele e que vive a sós, consigo próprio. Se fosse mulher, “na mulher os fenómenos histéricos rompem em ataques e coisas parecidas – cada poema do Álvaro de Campos (o mais histericamente histérico de mim) seria um alarme para a vizinhança. Mas sou homem – e nos homens a histeria assume principalmente aspectos mentais; assim tudo acaba em silêncio e poesia...”

Esta tendência explosiva entre o múltiplo e o uno – escreveu Luciana Stegagno Picchio que o sentimento de fragmentação do “eu” é comum a toda a problemática europeia do tempo (Picchio, 2004: 22) –, entre inconsciente e consciente, sentem-na as personagens de Dino Terra, tanto em *Profonda Notte* como em *Metamorfosi*. Os seus sujeitos são o suceder-se de personalidades, conscientes de si, “contrárias” dentro do “eu”, mas complementares. Parecem as personagens teatrais de Almada Negreiros, em

que a unificação dos contrários, “conjunctio oppositorium” dos alquímicos, que a psicologia de Carl Jung tornara central, toma importância capital.

De facto, o grande drama é o expresso por Mário de Sá Carneiro, em 1914, em *Confissão de Lúcio*: “pareceu-me vagamente que eu era o meu drama – a coisa artificial – e o meu drama a realidade.” (Sá Carneiro, 2004: 102). É interessante que faça a seguir “Um parêntese”, esse viver dentro uma frase, com autonomia própria, paralelo, mas reputado essencial pelo sujeito que escreve.

Em *Profonda Notte*, romance de 1931, o narrador afirma, a propósito das personalidades de Glico: “Altre persone continueranno a vivere [...] perchè ognuna di queste è reale ed è tutto; non una parte dell’organismo, ma permeante tutto l’organismo” (Terra, s.d.: 48). O homem é uma espécie de caixa de jogo de crianças, com dados para compor um puzzle⁵. O “eu” olha-se de fora, como numa experiência psicanalítica, ciente de que o mundo é feito de uma parte escura, nebulosa e outra, pequena, que emerge. As personagens de Terra procuram sempre a distância objectiva, “come un chirurgo che studia il vivisezionato” (*Ibidem*: 15), que lhe permita unir inconsciente e consciente, por isso, procuram a sombra e o oblíquo. Em suma, Terra procura, como Pessoa no poema “Chuva Oblíqua”, transferir em arte o sentimento dos vários planos do “eu” que se interseccionam com a transparência e a impalpabilidade do sonho, como escreve, justamente, Stegagno Picchio (Picchio, 2004: 27).

No romance *Metamorfosi*, assiste-se à recorrência, precisamente, do “oblíquo”, essa linha diagonal, não perpendicular ao eixo, que perpassa vários planos. Em anatomia, diz-se dos músculos cuja acção se exerce em direcções não paralelas ao plano de simetria do corpo. Homens e paisagem são vistos pelo “sole obliquo” que cria luzes e

⁵ “nella breve interruzione Titus rivide l’amico lontano, non era Ziperovich in ritratto, uno, un Ziperovich in fotografia delineato e fermo, ma tanti pezzetti di Ziperovich, visionati senz’ordine [...] tanti frammentini” (Terra, 1933: 79).

sombras, muda cores, faz a “neve rosea, gelato di pesca, e i roccioni appaiono rossi come gamberi cotti, il verde si trucca di violetto e malva” (Terra, 1933: 55-56), numa sinestesia instintiva de sensações e imaginação despoletada pelo real.

Declarava Álvaro de Campos, em “Ode Marítima”, que quem o enviara àquele cais fora “um mandado oblíquo”, que o tinha feito ver os navios “que entram na barra”, “que saem dos portos”, “que passam ao longe”, supondo-se a si próprio “vendo-os numa praia deserta”. “Mandado oblíquo” é o que sentem estes artistas, dentro do corpo, mas como músculos que agem em acções não paralelas, por vezes quase inconscientes, mas sempre a mover-se, tão cientes e imprescindíveis dentro de um único corpo, o da Arte.

Olhar oblíquo que os estudiosos devem adoptar quando percepcionam as produções destes artistas, distantes geograficamente, mas tão próximos no pensar o lugar e as respostas da literatura num mundo de inquietações: “Ecco nell’ombra trasparente l’ombra opaca del ponte; obliqua, ritrova l’antico sentiero” (*Idem*: 12).

Bibliografia

Artaud, Antonin (1993), *O Teatro e o seu Duplo*, São Paulo, Martins Fontes.

Barbaro, Umberto (1927), “Una nuova estetica per un’arte nuova” in *La Ruota Dentata*, Roma, Edizioni de “La Ruota Dentata”.

Casetti, Giuseppe (1990), *Movimento Immagínista a Roma nel V Anno del R.F.*, Roma, Edizione Stampa Alternativa.

Lourenço, Eduardo (1987), *Tempo e Poesia*, Lisboa, Relógio d’Água.

Pessoa, Fernando (2007), “*O caso mental português*”, de Fernando Pessoa *seguido de “A loucura universal”*, de Raul Leal, introd. Alberto Cardoso, Almargem do Bispo, Padrões Culturais Editora.

— (1967), *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, org. Georg Rudolf Lind e Jacinto Prado Coelho, Lisboa, Ática.

— (1966), *Páginas Íntimas e de Autointerpretação*, org. Georg Rudolf Lind e Jacinto Prado Coelho, Lisboa, Ática.

Picchio, Luciana Stegagno (2004), *Nel Segno di Orfeo: Fernando Pessoa e l'Avanguardia Portoghese*, Genova, Il Melangolo.

Reis, Margarida (2004), “*Menina e Moça e O Marinheiro: um efeito de eco?*”, in Carlos J. F. Jorge e Christine Zurbach (ed.) (2004), *Estudos Literários/ Estudos Culturais. Actas do IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada*, vol. III, Évora, Universidade de Évora-APLC.

Sá Carneiro, Mário de (2004), *A Confissão de Lúcio*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Sousa, Ernesto de (1977), “Que vanguarda? Que professor? Carta ao Rocha de Sousa, aberta e amiga quanto possível”, *Revista Opção*, dir. Artur Portela Filho, Lisboa. A.P. Filho.

Terra, Dino (1933) *Metamorfosi*, Milano, Casa Editrice Ceschina.

— (s.d.), *Profonda Notte*, Lanciano, Giuseppe Carabba.

— (1927), *Riflessi*, Roma, Edizioni de “La Ruota Dentata”.