



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

## **Università degli Studi di Padova**

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

### **Corso di Laurea Magistrale in Lingue Moderne per la Comunicazione e la Cooperazione Internazionale Classe LM-38**

Tesi di Laurea

# *Almada Negreiros e o discurso futurista em Portugal*

Relatore  
Prof.ssa Barbara Gori

Laureando  
Mirko Brundu  
n° matr.1133093 / LMLCC

Anno Accademico 2018 / 2019



# ÍNDICE

INTRODUÇÃO .....	5
------------------	---

## CAPÍTULO I:

### POLÍTICA, CULTURA E LITERATURA NO SÉCULO XIX

1.1 – A situação histórica .....	9
1.1.1 – Primeira metade do século XIX .....	9
1.1.2 – A <i>geração de 70</i> .....	11
1.1.3 – Situação política para o novo século: a questão colonial.....	14
1.1.4 – Após o Ultimato.....	17
1.2 – A questão literária entre os dois séculos.....	19
1.2.1 – A voz europeia do Romantismo .....	19
1.2.2 – Disputas literárias: a Questão Coimbrã.....	20
1.2.3 – Conferências do Casino de Lisboa .....	24
1.2.4 – Ecos simbolistas em Portugal.....	26

## CAPÍTULO II:

### O NOVO SÉCULO – INOVAÇÃO E TRANSGRESSÃO

2.1 – Literatura pré-modernista .....	29
2.2 – A época dos modernismos .....	32
2.2.1 – Genealogia do movimento .....	32
2.2.2 – Recepção de <i>Orpheu</i> .....	34
2.2.3 – Os ismos órficos .....	36
2.2.4 – Mário de Sá-Carneiro e a ligação com Pessoa .....	38

## CAPÍTULO III:

### EXPLOSÃO FUTURISTA

3.1 – O Futurismo Italiano.....	43
3.1.1 – Ousadia e coragem: F.T. Marinetti .....	43
3.1.2 – A destruição futurista.....	46
3.2 – As obras de Marinetti .....	49
3.2.1 – <i>Le Futurisme</i> ou <i>Fondazione e manifesto del Futurismo</i> .....	49
3.2.2 – <i>Manifesto técnico da literatura futurista</i> .....	57

## CAPÍTULO IV:

### O FUTURISMO PORTUGUÊS

4.1 – Influências italianas .....	67
4.2 – Adesão ao Futurismo em Portugal .....	68
4.2.1 – A questão literária.....	68
4.2.2 – A génese e <i>Portugal Futurista</i> .....	70
4.3 – José de Almada Negreiros, futurista e tudo .....	73
4.3.1 – O <i>Manifesto Anti-Dantas e por extenso</i> .....	74
4.3.2 – <i>Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX</i> .....	84
4.4 – Almada e Marinetti: duas faces da mesma moeda? .....	94
4.4.1 – Almada Negreiros, o mais futurista e tudo.....	99
CONCLUSÃO.....	105
BIBLIOGRAFIA .....	109
ALMADA NEGREIROS E IL DISCORSO FUTURISTA IN PORTOGALLO .....	119

## INTRODUÇÃO

A realidade portuguesa ao longo do século XIX atravessa um período de dificuldade política e social por causa de uma série de acontecimentos que afectam a vida da monarquia. A situação política do país, ainda atormentado pela independência do Brasil de 1822 que, com efeito, enfraqueceu bastante o poder colonial do país, sofre contínuas pressões internas e externas; as notícias dos acontecimentos revolucionários no resto da Europa despertam parte da população portuguesa que tentará mais de uma vez aplicar os ensinamentos indiretos copiados dos outros países para favorecer uma revolução de carácter liberal. Só na segunda metade do século, todavia, há períodos aparentes de estabilidade, que todavia não placam o sentido de insatisfação geral. Com a *Geração de 70* chegam a Portugal os reflexos das correntes ideológicas que avançam na Europa, aumentando a sensação difusa de inadequação de uma nação cujas tentativas de renovação nunca conseguiram verdadeiramente atingir o seu objetivo por causa da forte oposição dos conservadores. Com o Ultimatum da Grã-Bretanha de 1890, a já fraca confiança na autoridade política colapsa definitivamente, afectando a experiência do novo século e deixando uma marca indelével na memória histórica do país.

A profunda crise política que oprime Portugal é acompanhada por uma realidade artística e literária igualmente incapaz de libertar-se dos cânones estilísticos finisseculares. O atavismo literário e cultural atrofia a sensibilidade artística da população, situação da qual aproveitam os *Dantas*<sup>1</sup>, os quais continuam fazendo referências ao Romantismo do século anterior obtendo enorme sucesso. No entanto, a proposta artística provocadora do italiano Filippo Tommaso Marinetti, com o seu *Fundazione e Manifesto del Futurismo* publicado em França em 1909, provoca espanto e admiração em toda a Europa. Marinetti dá um impulso fundamental para a difusão de novas correntes de vanguarda tornando-se o mestre do Futurismo.

Neste contexto, os ecos dos movimentos de vanguarda chegam à atenção de um grupo de artistas sensíveis ao *nouveau* artístico, entre os quais se destacam Mário de Sá-

---

<sup>1</sup> O termo *Dantas*, utilizado por José de Almada Negreiros para aditar todos os artistas passadistas que entravam o desenvolvimento e a difusão de uma arte nova e inovadora, será tratado mais exaustivamente em seguida.

Carneiro, Fernando Pessoa (e os seus heterónimos) e outras personalidades ecléticas. A colaboração entre os jovens intelectuais leva à criação de movimentos de vanguarda autóctones inspirados por influências europeias e também internas ao próprio grupo: é o caso da geração de *Orpheu*, nome que resulta da homónima revista que reúne os homens de letras e os expoentes da arte visual pertencentes à geração. Além dos já citados, destaca-se também um jovem desenhista, José de Almada Negreiros, que através de Fernando Pessoa entra em contacto com os outros artistas e que com eles participará na elaboração de *Orpheu*. A publicação do primeiro número da revista atira várias críticas e, em particular, a de um dos maiores escritores da literatura burguês, Júlio Dantas, provoca a reacção de Almada Negreiros que por causa disso escreve o primeiro manifesto da literatura portuguesa, o *Manifesto Anti-Dantas e por extenso*: o texto ataca fortemente a figura de Dantas e toda a geração de escritores vetustos que ele representa. A escolha do manifesto para difundir o texto chega diretamente daquele *Fondazione e Manifesto del Futurismo* que, como se viu, tinha conturbado as velhas gerações e inspirado as novas, espalhando-se em muitos países. Em Portugal, a voz deste novo movimento cria as raízes para a criação de obras de inspiração futurista por parte dos artistas do *Modernismo*<sup>2</sup> como Guilherme de Santa-Rita, o heterónimo pessoano Álvaro de Campos e Almada. Com a leitura pública do seu *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX* por ocasião da primeira conferência futurista em Portugal e a sua contribuição no primeiro e único número da revista *Portugal Futurista*, Almada é considerado um dos artistas que mais pertencem à experiência do Futurismo português, experiência cujo fim é marcado pela morte de Mário de Sá-Carneiro antes e de Santa-Rita Pintor depois.

Começando com um breve olhar aos acontecimentos históricos e literários ao longo do século XIX em Portugal, necessário para compreender os mecanismos subjacentes aos acontecimentos sucessivos, não só políticos mas também culturais, se quer fornecer um quadro suficientemente exaustivo para fazer as análises posteriores. Através do exame de alguns dos textos mais significativos de Filippo Tommaso Marinetti,

---

<sup>2</sup> Cfr. MASSIMO MORIGI E STEFANO SALMI, *Arte e Modernità: i due percorsi comuni del Fascismo e dell'Estado Novo*. In: *Estados autoritários e totalitários e suas representações – propaganda, ideologia, historiografia e memória*, Coimbra: Imprensa da Universidade, 2008, p. 306; A palavra *Modernismo* não pertence ao período da geração de *Orpheu* mas é introduzida posteriormente pela revista *Presença*, publicada a partir de 1927 e pilar do segundo Modernismo português, e utilizada para catalogar as vanguardas das décadas '10 e '20 do XX século.

tenta-se achar os pontos de contacto e as diferenças entre a corrente futurista criada por ele e os seus reflexos na obra vanguardista portuguesa: em particular, uma vez apresentadas as linhas fundamentais do Futurismo, analisar-se-á a poética de José de Almada Negreiros e os manifestos mais significativos do autor para tentar reconstruir os *traits d'union* entre a sua obra e a do mestre italiano. O último passo será provar que a experiência de Almada é a mais plenamente futurista que há em Portugal na época dos modernismos, por meio de uma confrontação com os maiores autores portugueses que participam no movimento.

O primeiro capítulo oferece uma panorâmica histórico-cultural do século XIX e do começo do sucessivo, com particular atenção aos aspectos que influenciam as questões artísticas e literárias; na parte dedicada à análise da poética marinettiana, a análise dos textos *Fondazione e Manifesto del Futurismo* e *Manifesto Tecnico della Letteratura Futurista* constituem o núcleo da qual se destacam as considerações posteriores; a secção reservada à discussão sobre o jovem Almada Negreiros centra-se na sua experiência vanguardista e na leitura dos seus *Manifesto Anti-Dantas e por extenso* e *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*; a parte conclusiva do trabalho concentra-se nas considerações relativas ao confronto entre Marinetti, Almada e os outros autores portugueses de vanguarda. Utilizar-se-ão, para desempenhar o papel da tese, textos críticos em língua portuguesa e italiana.





# CAPÍTULO I:

## POLÍTICA, CULTURA E LITERATURA NO SÉCULO XIX

### 1.1 – A situação histórica

#### 1.1.1 – Primeira metade do século XIX

O primeiro passo, necessário, para se aproximar às considerações artísticas e culturais dos capítulos seguintes deve ser feito na direção do contexto político em que Portugal se acha a cavalo entre o século XIX e o começo do século XX. O nascimento dos *ismos* está intimamente ligado aos acontecimentos históricos e políticos não somente relativos às décadas em que os seus expoentes agiram, mas também ao período anterior. De facto, «a eclosão do Modernismo liga-se à instauração da República e à instabilidade social, económica e política que a precede, a origina e a continua»<sup>1</sup>, alimenta-se, portanto, do sentimento de insegurança geral que acaba por corroer cada vez mais a confiança na Monarquia. Embora já no começo do século XIX os primeiros indícios de uma crescente aproximação na direção do republicanismo sejam reconhecíveis, é preciso esperar pela segunda metade do século para chegar aos pontos de viragem mais significativos. No biénio 1820-1821, o panorama europeu atravessa um período caracterizado por uma série de movimentos revolucionários, nomeadamente a declaração liberal de Rafael Riego na Espanha e a revolução liberal no Reino das Duas Sicílias; neste clima, as ideias revolucionárias começam a chegar até Portugal, incentivando a Primeira Revolução Liberal de 1820 que, todavia, acaba sendo ambígua e imatura: de um lado, a Constituição do ano 1822 assegura os «direitos naturais do homem e do cidadão», a «liberdade e a igualdade frente à lei» e a «soberania nacional e o governo representativo», todos aspectos em conflito com a autoridade do rei e os privilégios feudais, que focam a soberania na Nação; por outro lado, porém, os aspectos económicos não vã na mesma direção, deixando inalterados os (des)equilíbrios sociais.<sup>2</sup> Ainda, as mudanças na situação política

---

<sup>1</sup> MADALENA JORGE DINE e MARINA SEQUEIRA FERNANDES, *Para uma leitura da poesia modernista – Mário de Sá Carneiro e José de Almada Negreiros*, Lisboa: Editorial Presença, 2000, p. 18.

<sup>2</sup> FERNANDO TAVARES PIMENTA, *Storia politica del Portogallo contemporaneo (1800-2000)*, tradução de Tiziana Zenier, Firenze: Le Monnier, 2011, p. 5.

brasileira afectam o curso da Revolução: no dia 7 de setembro de 1822, o príncipe Dom Pedro, filho do rei Dom João VI de Bragança, declara a independência do Brasil, tornando-se Dom Pedro I imperador do Brasil. As repressões dos vários movimentos liberais que surgem neste período no resto da Europa (no Reino das Duas Sicílias, pelas mãos da intervenção austríaca, e na Espanha pelo exército francês chegado ao território espanhol por ordem de Luís XVIII), junto com a perda do território brasileiro e o consequente descontentamento nos sectores mais tradicionalistas e absolutistas da sociedade portuguesa, contribuem para o fim do primeiro período liberal de Portugal.<sup>3</sup> Para chegar a uma afirmação mais concreta do liberalismo é preciso esperar até meados dos anos '30: neste período o conflito político vê em oposição os cartistas, corrente conservadora em defesa da Carta Constitucional de 1826, a qual substituiu a já referida Constituição de 1822, e os vintistas, cujo objetivo é a restauração desta última. Até 1836, o horizonte político é dominado pelos cartistas que, sob a guia do Duque de Palmela, formam vários governos conservadores, também graças ao apoio das classes mais ricas. Todavia, com as eleições legislativas de 1836 os conservadores sofrem várias derrotas, em particular no Porto, que acabam com a demissão dos cartistas e o restabelecimento da Constituição de 1822 pelos vintistas chefiados por Passos Manuel (é a chamada Revolução de Setembro, a qual dá o nome aos militantes da corrente liberal de esquerda, os setembristas). Em breve, porém, surgem contradições internas que não permitem aos setembristas formar um bloco político homogêneo e consequentemente formam-se três grupos diferentes divididos entre esquerda radical, direita conservadora e ala moderada. Apesar de todas as correntes políticas que se sucedem neste período tentarem dar maior continuidade e estabilidade ao quadro político português – primeiro com o visconde Sá Bandeira, depois pelas mãos do ministro Costa Cabral e do marquês de Saldanha – os conflitos políticos e sociais continuam sem parar até meados do século XIX, reflectindo as constantes mudanças nas formações diante rainha Dona Maria II.<sup>4</sup>

Em 1851, graças ao apoio da guarnição militar do Porto, Saldanha obriga Costa Cabral a deixar a liderança e forma um novo governo no qual, entre outros, aparecem personagens ilustres do universo cultural português, como Almeida Garrett e Alexandre Herculano. O novo movimento revolucionário visa regenerar Portugal marcando portanto

---

<sup>3</sup> Ivi, p. 6.

<sup>4</sup> Ivi, pp. 7 e ss.

o começo de um novo ciclo político chamado de Regeneração. Trata-se de uma revolução conservadora cujos objetivos são, todavia, além da tão aguardada estabilidade político-social, o desenvolvimento da realidade económica do país que ainda se acha numa situação atrasada no que diz respeito às outras nações Europeias e conseqüentemente uma aproximação entre as correntes liberais e conservadoras. Para fazer isso, Saldanha decide intervir na Carta Constitucional promulgando uma adenda (1852) e uma nova Lei Eleitoral, as quais contêm disposições destinadas a tornar menos marcadas as diferenças entre cartistas e setembristas; desta forma, a carta é aceite pela maioria dos movimentos políticos. O período de relativa continuidade é assegurado pela afirmação de um sistema governativo baseado no modelo Britânico conhecido por Rotativismo, em que os expoentes do Partido Regenerador e os do Partido Progressista se alternam no poder até os primeiros anos do século XX.

### **1.1.2 – A geração de 70**

Socialismo, comunismo, anarquismo e outras correntes ideológicas que ainda hoje marcam o mundo nascem realmente neste período e a sua divulgação no país é promovida por um grupo de intelectuais da chamada *Geração de 70*, que acolhem «novas ideias políticas, sociais e económicas, querendo a evolução e o progresso nacionais».<sup>5</sup> O período da Regeneração, como dito, tem como objetivo fundamental o desenvolvimento do reino sob todos os pontos de vista, olhando para o nível de inovação e progresso em que as grandes capitais europeias se encontram. O mentor do chamado pré-industrialismo é não só António Maria Fontes Pereira de Melo, criador do Ministério das Obras Públicas, do Comércio e da Indústria e graças ao qual as linhas de transporte são radicalmente melhoradas com a construção de quatrocentos quilómetros de estradas, de uma dezena de pontes e da linha de caminhos-de-ferro; é também o mesmo Dom Pedro V, capaz de olhar para o futuro e de criticar o presente retrógrado da sociedade portuguesa.<sup>6</sup> No que diz respeito à esfera cultural, porém, não encontramos verdadeiras renovações do ensino e dos meios de comunicação social, não há, relativamente a outras culturas e ao intelecto em geral, o mesmo impulso de inovação: pelo contrário, «esse progresso, aliás

---

<sup>5</sup> MADALENA JORGE DINE e MARINA SEQUEIRA FERNANDES, *op. cit.*, p. 18.

<sup>6</sup> Cfr. ÁLVARO MANUEL MACHADO, *A geração de 70*, Lisboa: Editorial Presença, 1998, pp. 19-20.

provinciano, da época da Regeneração, nada representou como desenvolvimento cultural. E, com o rodar dos anos, até ao fim do século e à agonia da monarquia, mais e mais o ambiente cultural se foi degradando. E com ele o ambiente político e social». <sup>7</sup> É este sentimento de atraso cultural e social que anima a Geração de Antero de Quental – que é também a de Eça de Queirós, de Oliveira Martins, de Ramalho Ortigão e outros intelectuais da época; é o baixo nível da cultura «mascarado por uma imitação grotesca da vida nos grandes centros mundanos europeus», <sup>8</sup> sobretudo de Paris. <sup>9</sup> O suposto progresso não abrange, portanto, nem a cultura, nem o nível social e político, deixando o ambiente geral da vida portuguesa num estado de degradação e adormecimento que leva o mesmo progresso a tornar-se um dos objetivos principais dos ataques da Geração, facto paradoxal e inevitável. <sup>10</sup> No período da Regeneração, assim escreve Alexandre Herculano, figura notável da geração revolucionária de 1830 e do primeiro romantismo português, no jornal *O País*, fundado por ele:

A história política é uma série de desconchavos, de torpezas, de inépcias, de incoerências, ligadas por um pensamento constante – o de se enriquecerem os chefes dos partidos. Ideias, não se encontram em toda essa história, senão as que esses homens beberam nos livros franceses mais vulgares e banais. Hoje achá-los-eis progressistas, amanhã reaccionários; hoje conservadores, amanhã reformadores; olhai, porém, com atenção e encontrá-los-eis sempre nulos. <sup>11</sup>

Um enquadramento sócio-político que bem reflete o sentimento de insatisfação geral dos intelectuais sentida pela Geração devido àquela eficácia que a Regeneração não conseguiu realizar. No entanto, as novas ideias socialistas, já realidades de verdade em França e noutros países, começam a espalhar-se também em Portugal como oposição ao *mal du siècle* da nação; uma agitação ideológica de inspiração socialista e essencialmente utópica nascida «porque a estrutura política portuguesa da primeira metade do século XIX era baseada num constitucionalismo (quando ele existiu, pelo menos teoricamente) sem

---

<sup>7</sup> Ivi, p. 21.

<sup>8</sup> Ivi, p. 21.

<sup>9</sup> Ivi, pp. 20-21.

<sup>10</sup> Ivi, pp. 21-22.

<sup>11</sup> *O país* de 29 de Outubro de 1851.

partidos verdadeiramente organizados»,<sup>12</sup> mesmo apesar da criação do primeiro partido organizado pelos Regeneradores do marechal Saldanha.<sup>13</sup> De facto, como assinala o historiador Oliveira Marques:

Antes das décadas de 1860 e 1870, existiam correntes de opinião, grupos ideológicos, forças políticas ou o que quer que lhe queiramos chamar, mas não partidos no sentido de organismos devidamente estruturados.<sup>14</sup>

Começa-se falar também de ideias comunistas num folheto assinado por Guérin de Vitry, em 1848, chamado «Que é o comunismo?», e ouve-se cada vez mais falar de «operários», «classe operária» e cada vez menos de «povo». E é também desta agitação que se forma o tecido ideológico da Geração de 70, formando entre os seus expoentes um dualismo socialista-republicano que de facto levará à divisão entre os seus expoentes.<sup>15</sup> É, por isso, possível identificar duas fases principais da Geração de 70: a primeira, caracterizada por uma linha ideológica claramente evolutiva, vai do período polémico contra o provincianismo cultural da degenerescência romântica ao período propriamente ideológico das Conferências do Casino de 1871, em Lisboa, contra o romantismo; a segunda fase é a dos Vencidos da Vida do afinal do século, ou seja, a fase em que Eça de Queirós, Antero de Quental e Oliveira Martins renunciam à ação política e ideológica, idealizando uma aristocracia iluminada próxima aos ideais do socialismo utópico.<sup>16</sup> Escreve Eça de forma anónima em 1889 no jornal *O Tempo*:

[...] para um homem, o ser vencido ou derrotado na vida depende, não da realidade aparente a que chegou – mas do ideal íntimo a que aspirava.<sup>17</sup>

Este «ideal íntimo» é o que mais caracteriza a fase final da Geração de 70, destinado porém a permanecer utópico e inacabado, como se demonstra pelo suicídio de

---

<sup>12</sup> Cfr. ÁLVARO MANUEL MACHADO, *op. cit.*, p. 26.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 26.

<sup>14</sup> A. H. DE OLIVEIRA MARQUES, *História de Portugal*, Lisboa: Pala Editores, vol. 2, 1973, pp. 75-76.

<sup>15</sup> Cfr. ÁLVARO MANUEL MACHADO, *op. cit.*, pp. 27-28.

<sup>16</sup> *Ivi*, pp. 28 e ss.

<sup>17</sup> EÇA DE QUEIROS, *O Manifesto d'Os Vencidos*. In: Ilsa Prigogine (a cura di), *Os Vencidos da Vida*, Porto: Fronteira do Caos, 2006, p. 34.

Antero de Quental em 1891. No entanto, a burguesia avança em direção de uma nova fase da sua história, a da instauração de uma República, que António Sérgio define «meramente formal, sem ideias, saída de uma romântica dramatização da política e sem nada melhorar no que é estrutural e básico»<sup>18, 19</sup>.

### 1.1.3 – Situação política para o novo século: a questão colonial

Ao enfrentar a questão do desenvolvimento da situação política portuguesa no final do século XIX, é preciso olhar com atenção os acontecimentos que pertencem à questão colonial. A o definir o próprio conceito de Nação, a constituição portuguesa de 1822 afirma que ela é a união de todos os portugueses de ambos os hemisférios, incluindo Portugal, Açores, a ilha da Madeira, o Brasil e também os territórios africanos e asiáticos administrados pelo reino, criando assim uma ligação entre as realidades metropolitana e colonial indissociável e que não deixa margem para discriminações: os colonizados são, portanto, teoricamente, portugueses que precisam da intervenção da metrópole portuguesa para ser elevados ao nível cultural europeu.<sup>20</sup> No princípio da monarquia liberal, o controlo do reino sobre Angola, Moçambique e as outras colónias africanas diz principalmente respeito a enclaves situados na área do litoral, muitas vezes por causa da posição comercial estratégica, deixando margens não bem definidas no interior; os territórios asiáticos não constituem exceção.<sup>21</sup> A única verdadeira colónia portuguesa, considerada a joia engastada na coroa da monarquia, é o Brasil que, sob o reino de Dom João V, alcança o ponto mais alto da sua história: é por isso que a declaração de independência do Brasil (1822) não só fecha o capítulo mais flórido da história colonial portuguesa, comprometendo os equilíbrios económicos da metrópole (baseados sobretudo no comércio das matérias-primas coloniais), como provoca também descontentamento entre a população.<sup>22</sup> A única possibilidade que o reino tem para tentar contrabalançar os danos da perda do Brasil é tentar mudar a atenção política em favor dos territórios coloniais na África, inicialmente canalizando a emigração para os litorais

---

<sup>18</sup> ANTÓNIO SÉRGIO, *Sonetos de Antero de Quental*, Lisboa: Sá Da Costa, 1962, p. 49,

<sup>19</sup> Cfr. ÁLVARO MANUEL MACHADO, *op. cit.*, pp. 29-30.

<sup>20</sup> Cfr. FERNANDO TAVARES PIMENTA, *op. cit.*, p. 32.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 33.

<sup>22</sup> *Ivi*, pp. 33-34.

angolano e moçambicano; o plano fracassa, mas as ideias de «colonização branca» perduram ao longo do século, levando até a algumas tentativas positivas sobretudo em Angola.<sup>23</sup> Os projetos de povoamento nos territórios africanos são acompanhados por expedições no interior angolano e moçambicano que levam a resultados importantes sobretudo graças ao explorador Silva Porto que, do centro de Angola, chega até à Zâmbia e é nomeado capitão donatário interino do Bié graças à sua intensa atividade político-económica em favor de Portugal.<sup>24</sup> Paralelamente às viagens exploratórias no interior, porém, o reino não promove uma adequada política de colonização e conquista dos novos territórios: a instabilidade político-social da primeira parte do século XIX e a monopolização dos esforços inovadores para o desenvolvimento económico e das infraestruturas pelas mãos dos expoentes da Regeneração colocam a questão colonial e as relativas políticas de expansão em segundo plano em vários períodos; além disso, Portugal não dispõe nem de bastante força militar e económica, nem de uma quantidade demográfica suficiente para enfrentar com sucesso uma ocupação massiva dos territórios descobertos.<sup>25</sup>

Uma verdadeira recuperação da política colonial acontece somente a partir da década de 1870 quando, por causa também de um sentimento de frustração devido à incapacidade da Regeneração de promover eficazmente a modernidade do capitalismo industrial, a atenção se foca novamente na conquista de um novo império em África.<sup>26</sup> Além do persistente sentimento de decadência nacional provocado pela perda do Brasil, a motivação última é o cada vez mais crescente interesse que os grandes países europeus mostram relativamente aos territórios africanos: o receio é que os interesses inglês, alemão, francês e belga possam conduzir a uma ocupação dos territórios que os portugueses consideram seus historicamente mas que na verdade nunca colonizaram.<sup>27</sup> As expedições no território africano e as consequentes descobertas começam a criar tensão entre as potências europeias, cada uma delas querendo confirmar o próprio domínio. É por causa da necessidade de reconhecimentos diplomáticos e oficiais que em 1876 Inglaterra, França e Alemanha participam na Conferência Geográfica de Bruxelas,

---

<sup>23</sup> Ivi, p. 34.

<sup>24</sup> Ivi, p. 35.

<sup>25</sup> *Ibidem.*

<sup>26</sup> Ivi, p. 36.

<sup>27</sup> *Ibidem.*

organizada pelo rei Leopoldo II da Bélgica e finalizada à gestão das áreas disputadas, em particular no que diz respeito à região do Congo, território de interesse belga.<sup>28</sup> As decisões tomadas causam insatisfação a Portugal que, apoiado pelos ingleses, reivindica parte do território congolês: é esta uma das razões que levam a um novo *summit*, a Conferência de Berlim (1884-1885), promovida pelo chanceler alemão Otto Von Bismarck e na qual participa uma representação mais ampla do que a de Bruxelas.<sup>29</sup> Conferência que, todavia, dificulta ainda mais a situação portuguesa pois introduz o princípio de ocupação efetiva dos territórios africanos, ou seja, a obrigação de os europeus ocuparem militar e demograficamente as áreas colonizadas para não perderem o direito de domínio nos territórios, abolindo de facto os chamados direitos históricos. Portugal, que como já afirmámos não tem densidade demográfica e forças militares adequadas para garantir a soberania em todos os territórios sobre que inicialmente tinha invocado o próprio direito histórico, vê-se obrigado a celebrar acordos bilaterais com as outras potências a fim de estabelecer com mais clareza as fronteiras africanas e também de resolver vários conflitos que a Conferência de Berlim não foi capaz de resolver.<sup>30</sup>

Em 1886 as ambições coloniais portuguesas levam o Ministro dos Negócios Estrangeiros, Henrique Barros Gomes, a estipular um acordo com a Alemanha renunciando a alguns territórios fronteiriços em troca do apoio alemão no que diz respeito à ocupação portuguesa em Angola e Moçambique; o mesmo Barros Gomes apresenta à nação portuguesa uma mapa dos territórios portugueses na África do Sul, uma enorme área que inclui também os actuais Zâmbia, Zimbabué e Malávi.<sup>31</sup> O Mapa Cor-de-Rosa, assim chamado por causa da coloração das zonas reivindicadas pelos portugueses, representa muito mais do que um esboço geográfico: é a representação do renascimento político do País, o caminho para se redimir depois de um século de insatisfação e atraso, de tal forma que o nacionalismo português da época vê na proposta de uma possível história colonial africana gloriosa o próprio alvo principal.<sup>32</sup> Mas os projetos portugueses colidem com a contemporânea expansão britânica pelas mãos de Cecil Rhodes, um dos protagonistas do imperialismo britânico em África, que considera o Mapa Cor-de-Rosa

---

<sup>28</sup> Ivi, p. 37.

<sup>29</sup> Ivi, p. 38.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> Ivi, p. 39.



uma afronta inaceitável.<sup>33</sup> Ao abrigo do acordo com os alemães, além de não ter força militar suficiente, Portugal ignora a hostilidade demonstrada pelo Império Britânico e continua com a ocupação de áreas angolana e moçambicana; as relações entre as duas potências europeias deterioram-se e no dia 11 de janeiro de 1890, Lisboa recebe um ultimato assinado pelos britânicos, o qual ordena a retirada das tropas portuguesas dos territórios dos actuais Malávi e Zimbabué, ameaçando cortar as relações diplomáticas entre os dois países e o uso da força em caso de resposta negativa.<sup>34</sup>

#### **1.1.4 – Após o Ultimato**

A impossibilidade de enfrentar com sucesso um conflito contra uma das potências militares maiores do mundo obrigou José Luciano de Castro e o seu Governo a aceitar as imposições britânicas evacuando as áreas referidas.<sup>35</sup> As consequências são devastadoras: o país fica desnorteado e o povo, humilhado e perdido, começa a sair para as ruas para manifestar o seu protesto, não só contra a Grã-Bretanha mas também em relação à fraqueza da monarquia do jovem Dom Carlos I e dos seus ministros acusados de traição e de serem lacaios dos britânicos; todas as tentativas de renegociar os termos do Ultimato que Portugal propõe são recusados pelos britânicos.<sup>36</sup> O partido republicano organiza-se para mobilizar politicamente a população desviando os sentimentos de insatisfação para a coroa tirando vantagem, além do Ultimato, também da crise económica e financeira em que Portugal se encontra por causa da incapacidade da classe política de promover um desenvolvimento industrial adequado.<sup>37</sup> O apoio às ideias republicanas é cada vez mais concreto e no dia 31 de janeiro de 1891 uma parte do exército da cidade do Porto vira-se contra a monarquia proclamando a república; os bombardeamentos executados pelos monárquicos, todavia, aniquilam a ofensiva republicana e restabelecem uma ordem pelo menos aparente.<sup>38</sup> Mas os sentimentos provocados pela revolta não acabam com a derrota dos republicanos e a situação conduz Dom Carlos a uma política mais autoritária, por

---

<sup>33</sup> *Ibidem.*

<sup>34</sup> *Ibidem.*

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 40.

<sup>36</sup> *Ivi*, pp. 40-41.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 41.

<sup>38</sup> *Ibidem.*

vezes de forma ditatorial, facto que cria tensão entre os partidos monárquicos, em particular nos regeneradores que se separam em 1901 por João Franco, favorável a um poder mais forte e de intervenção da coroa: é o mesmo João Franco que, em 1906, recebe o cargo do rei para formar o novo governo.<sup>39</sup> Nos anos seguintes, a posição política de Franco torna-se cada vez mais forte e autoritária encontrando a aprovação do rei, o qual em 1907, o apoia na formação de um governo ditatorial, além disso ser constitucionalmente ilícito.<sup>40</sup> O apoio sem reservas por parte de Dom Carlos é filho de uma estratégia muito precisa: o monarca pode finalmente pôr em prática as próprias ambições de reforço do poder real sendo ele de facto o que governa (por meio do João Franco): é o fim do rotativismo.<sup>41</sup> No entanto, além da derrota do 1891, os ideais republicanos continuam sendo muito sentidos graças aos sentimentos românticos que a mesma revolta contribuiu a gerar e difundir; a obrigação de aceitar os compromissos britânicos em matéria colonial e a persistente incapacidade do sistema monárquico de levar Portugal ao mesmo nível de desenvolvimento económico-industrial dos outros países europeus provoca nos primeiros anos do século XX uma mobilização ideológica das elites, das classes médias e também das outras faixas do país: a convicção difundida é que é necessário mudar estruturalmente o sistema político.<sup>42</sup> A orientação política tomada pela monarquia fornece aos grupos republicanos uma argumentação eficaz para atrair também faixas que não apoiam diretamente a ideia de uma república mas que são sem dúvidas contra o poder ditatorial.<sup>43</sup> A repressão aplicada por João Franco contra as propagandas de denúncia da corrupção da coroa causa um aumento ainda mais importante dos apoiantes anti-monárquicos, sobretudo em Lisboa, ponto nevrálgico do país: neste contexto republicanos e progressistas tentam no dia 28 de janeiro de 1908 um golpe finalizado a capturar o monarca, que porém foi imediatamente neutralizado.<sup>44</sup> A resposta do rei é a promulgação, poucos dias depois, de um decreto que obrigava os acusados de crimes políticos a serem deportados para as colónias: no dia seguinte, a 1 de fevereiro, o rei é assassinado pelas mãos de dois republicanos, talvez membros da Maçonaria.<sup>45</sup> Isto,

---

<sup>39</sup> Ivi, p. 44.

<sup>40</sup> Ivi, pp. 44-45.

<sup>41</sup> Ivi, p. 45.

<sup>42</sup> Ivi, p. 46.

<sup>43</sup> Ivi, p. 48.

<sup>44</sup> Ivi, p. 49.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

mesmo depois do jovem Dom Manuel II ser proclamado rei, provoca o fim da monarquia que não tem mais a capacidade de governar; no dia 4 de outubro de 1910, os republicanos realizam uma revolução suportados por um grande número de militares que obriga o novo e último rei da história monárquica portuguesa a se retirar no exílio: no dia seguinte, 5 de outubro de 1910, é proclamada a República.<sup>46</sup>

## **1.2 – A questão literária entre os dois séculos**

### **1.2.1 – A voz europeia do Romantismo**

As décadas turbulentas do ponto de vista político em Portugal não podem ser consideradas irrelevantes no que diz respeito às mudanças artísticas e literárias mas, pelo contrário, esse enquadramento desempenha uma função primária a este respeito. Os que decidem deixar Portugal por causa dos problemas na política interna e externa entram em contacto directo com culturas e modelos artísticos que até lá só se conheciam por meio de cartas e jornais, portanto somente por referências indirectas.<sup>47</sup> O encontro com as culturas inglesa, francesa e alemã abre novos horizontes para os portugueses, que, pela primeira vez, têm consciência do que acontece artisticamente fora de Portugal: o fim dos paradigmas artísticos baseados na representação perfeita do mundo, no modelo clássico, abre um ciclo literário novo filho da *Sturm und Drang* alemã que já nos finais do século XVIII é chamado de Romantismo.<sup>48</sup> A chegada da nova corrente literária a Portugal, que só tem lugar algumas décadas mais tarde, encontra condições favoráveis para o seu desenvolvimento graças também à vontade portuguesa de não ficar atrasados e de se conformar ao espírito europeu. É com a publicação do *Camões* (1825) por Almeida Garrett que geralmente se indica o nascimento do Romantismo português, obra considerada manifesto dessa passagem para uma nova realidade literária, caracterizada por uma proeminente atenção aos aspectos emocionais e interiores em detrimento da fidelidade aos acontecimentos históricos.<sup>49</sup> A difusão crescente desse novo estilo envolve

---

<sup>46</sup> Ivi, pp. 49-50.

<sup>47</sup> Cfr. FRANCESCO PICCOLO, *Storia della letteratura portoghese*, Milano: Nuova Accademia Editrice, 1961, pp. 235 e ss.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

também outros autores como António Feliciano Castilho (*Os Ciúmes do Bardo, Noite do Castelo*) e Alexandre Herculano (*A Voz do Profeta*), este último já autor de algumas notas – publicadas no Repositório Literário de Porto – sobre as características e as ideias do Romantismo alemão.<sup>50</sup> Meio indispensável para a difusão do Romantismo é a revista *Panorama*, fundada em 1837, que no período da sua publicação exerce uma influência de âmbito nacional na mentalidade dos seus leitores, influenciando o intelecto e o gosto literário portugueses: chama a atenção para o romance histórico, as lendas e os mitos populares, a poesia do sentimento e também para a criação de um teatro nacional de acordo com os ditames do drama romântico.<sup>51</sup> Figura importante e eclética do panorama romântico português é Camilo Castelo Branco, cuja prolífica produção abrange a maioria das formas literárias do período: livros de poemas, comédias, dramas, inúmeros romances e até livros de história e biografias.<sup>52</sup> A sua capacidade representativa, as personagens – reflexos do «caleidoscópio psíquico»<sup>53</sup> que ele representa – e a aptidão para um estilo extremamente expressivo e sugestivo tornam a prosa do Camilo Castelo Branco uma das mais importantes do século XIX português.<sup>54</sup>

### 1.2.2 – Disputas literárias: a *Questão Coimbrã*

No período entre 1865 e 1866 alguns membros da *geração de 70* entram em conflito com uma parte dos intelectuais portugueses por causa de divergências nas formas de se pensar a literatura portuguesa e a situação geral finissecular do país, através de uma série de poemas, cartas e artigos que as duas partes utilizam para defender a própria posição; a querela existente neste período é chamada *Questão Coimbrã*, ligada fortemente à Universidade de Coimbra, lugar de formação dos principais envolvidos.<sup>55</sup> As posições tomadas na disputa são fundamentalmente duas: de uma parte achamos António Feliciano de Castilho e escritores influenciados por ele, como Manuel Joaquim Pinheiro Chagas,

---

<sup>50</sup> *Ibidem*.

<sup>51</sup> Cfr. FRANCESCO PICCOLO, *op. cit.*, p. 237.

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 285.

<sup>53</sup> Trad. FRANCESCO PICCOLO, *op. cit.*, p. 286.

<sup>54</sup> Cfr. FRANCESCO PICCOLO, *op. cit.*, pp. 286-291.

<sup>55</sup> Cfr. RÔMULO DE JESUS FARIAS BRITO, *A “Questão Coimbrã” e a definição dos parâmetros para a problematização de Portugal pela geração de 70 (1865-1866)*, Revista História e Cultura v. 4 n. 2, Franca (São Paulo), 2015, p. 320.

que representam a forma instituída e dominante de produção literária em meados do século XIX; da outra, Antero de Quental e Teófilo Braga, ambos expoentes como Ramalho Ortigão, Eça de Queiroz e Oliveira Martins da geração nova de escritores – a geração de 70 – e cujos escritos questionam tal forma e aspiram a representar um ponto de viragem para a literatura portuguesa.<sup>56</sup> A força dos temas tratados por Teófilo Braga e Antero de Quental leva as suas críticas a serem consideradas a primeira oposição «sistemática aberta e contundente contra uma determinada estética literária que teria se instaurado em Portugal»<sup>57</sup>. Anota Farias Brito:

Mais especificamente, o questionamento centrava-se em uma forma de produção literária de influência romântica que se seguiu após a produção de nomes como Alexandre Herculano e Almeida Garrett, mas que não teria acompanhado a profundidade da obra de seus antecessores. Esta produção teria mistificado os temas centrais de inspiração romântica, tornando seus escritos em repositórios de alusões aos amores desesperados, às melancolias difusas, ao tédio da existência e ao historicismo por fatalidade, constituindo o que Teófilo Braga chamou de «ultra-romantismo».<sup>58</sup>

Para além do contexto literário, a crítica abrange também outros aspectos da realidade portuguesa como as áreas da vida pública, social e política, uma forma de pensar enraizada de maneira difusa e geral e não somente no que diz respeito ao âmbito artístico.<sup>59</sup> Mas é, obviamente, acerca dos textos e da produção literária que o confronto é mais presente sendo considerada por parte da *geração* como «imóvel e ditatorial»<sup>60</sup>, uma literatura que apenas consiste em elogios mútuos e vazios entre literários, incapaz de refletir sobre os problemas quotidianos e cego ante as inovações observadas em outros países, uma reprodução da situação decadente do país.<sup>61</sup> Em 1864 Teófilo Braga publica duas obras intituladas *Tempestades Sonoras* e *Visões dos Tempos*, textos com composições poéticas que tentam elaborar uma história ideal da humanidade através da

---

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> Ivi, p. 321.

<sup>58</sup> *Ibidem*.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

<sup>60</sup> Trad. FRANCESCO PICCOLO, *op. cit.*, p. 294.

<sup>61</sup> Cfr. RÔMULO DE JESUS FARIAS BRITO, *op. cit.*, pp. 321-322.

poesia ligando-se directamente a outras esferas do conhecimento; no ano seguinte Antero de Quental, por sua vez, publica *Odes Modernas*, recolha de poemas de sua produção que tratam assuntos como a monarquia, as instituições religiosas e a verdade, temas que ele considera fundamentais para uma reflexão adequada sobre a situação da sociedade portuguesa.<sup>62</sup> No final da obra Antero adiciona uma nota que identifica claramente a opinião do autor sobre o papel que a poesia deveria ter no que diz respeito à sua função na sociedade, defendendo que poetas e romancistas têm a responsabilidade de ser expressão da coletividade e voz da essência dos povos:<sup>63</sup>

Este livro é uma tentativa, em muitos pontos imperfeita, seguramente, mas sempre sincera, para dar à poesia contemporânea a cor moral, a feição espiritual da sociedade moderna, fazendo-a assim corresponder à alta missão que foi sempre a da Poesia em todos os tempos, no Rig-Veda ou nos Lusíadas, em Tirteu como em Rouget de L'Isle – isto é, a forma mais pura daquelas partes soberanas da alma colectiva de uma época, a crença e a aspiração.<sup>64</sup>

A resposta chega principalmente pelas mãos de Castilho através de algumas reflexões críticas, com menção particular a Teófilo Braga e Antero de Quental, na qual considera os ataques da nova geração à realidade literária do tempo como consequência da imaturidade e da juventude, adicionando – em *Carta do Ilustríssimo e Excelentíssimo Sr. António Feliciano de Castilho ao Editor*, texto que sucede a obra *Poema da Mocidade* de Manuel Joaquim Pinheiro Chagas – que sobre «Braga e Quental, de quem, pelas alturas em que voam, confesso, humilde e envergonhado, que muito pouco enxergo, nem atino para onde vão, nem avento o que será deles afinal»<sup>65</sup>. A reação do grupo de Coimbra é imediata; com a carta aberta chamada *Bom senso e bom gosto* (1865), Antero de Quental menciona directamente António Feliciano de Castilho apontando a sua produção literária como oposta à direção seguida então por Portugal.<sup>66</sup> Os pontos focais sublinhados por

---

<sup>62</sup> Ivi, p. 323.

<sup>63</sup> Ivi, p. 324.

<sup>64</sup> ANTERO DE QUENTAL, *Odes Modernas*, Coimbra: Imprensa da Universidade, 1865, p. 151.

<sup>65</sup> MANUEL PINHEIRO CHAGAS, *Poema da mocidade, seguido do Anjo do Lar*, Lisboa: Parceria A.M. Pereira, 1865, p. 215;

Cfr. RÔMULO DE JESUS FARIAS BRITO, *op. cit.*, pp. 326-327.

<sup>66</sup> Ivi, p. 327.

Antero são temáticas e formas retrógradas, pois o estilo de Castilho olha para a poesia da antiguidade clássica, além do seu envolvimento na chamada *escola de elogios mútuos* cuja difusão no panorama literário português é bem reconhecível.<sup>67</sup> Em *Bom senso e bom gosto* afirma Antero:

Não é traduzindo os velhos poetas sensualistas da Grecia e de Roma; requeitando fabulas insossas diluidas em milhares de versos sensabores; não é com idyllios grotescos sem expressão nem originalidade, com allusões mitológicas que já faziam bocejar nossos avós; com frases e sentimentos postiços de academico e retórico; com visualidades infantis e puerilidades vãs; com prosas imitadas das algarvias místicas de frades estonteados; com banalidades; com ninharias; não é, sobre tudo, lisongeando o mau gosto e as pessimas ideias das maiorias, indo atrás delas, tomando por guia a ignorancia e a vulgaridade, que se hão de produzir as ideias, as sciencias, as crenças, os sentimentos de que a humanidade contemporanea precisa para se reformar como uma fogueira a que a lenha vai faltando.<sup>68</sup>

Para o autor, a falta de inovação é filha de uma excessiva preocupação com a forma e da procura dos sentimentos que ainda caracterizam não somente a literatura mas também toda a produção intelectual portuguesa, inclusive artes, ciências e política, até olhando acriticamente e dogmaticamente para os velhos modelos: é portanto a ausência de vontade crítica e de debates que deixa o país numa situação institucionalizada de estagnação na qual a referida escola de elógios mútuos se coloca perfeitamente (até algumas palavras do mesmo Castilho são, para Antero, representação de coerção ao pensamento livre necessário para superar tal situação).<sup>69</sup>

Entre 1865 e 1866 vários intelectuais intervêm neste conflito, uns do lado dos escritores da *escola clássica*, outros apoiando as ideias inovadoras promovidas pelo grupo de Coimbra. Entre as duas facções insere-se Ramalho Ortigão com *Literatura de hoje*, na qual desenha uma posição intermédia crítica em relação tanto aos textos de Castilho

---

<sup>67</sup> *Ibidem*.

<sup>68</sup> ANTERO DE QUENTAL, *Bom senso e bom gosto: Carta ao Excelentíssimo Senhor António Feliciano de Castilho por Antero de Quental*, Coimbra: Imprensa da Universidade, 1865, p.11.

<sup>69</sup> Cfr. RÔMULO DE JESUS FARIAS BRITO, *op. cit.*, p. 328.

quanto aos de Antero e Teófilo Braga.<sup>70</sup> A consideração de Ramalho no que diz respeito à produção dos escritores como Castilho e Pinheiro Chagas é enormemente positiva e em *Literatura de hoje* é particularmente visível a apreciação da obra *Poema da Mocidade* de Chagas; todavia, a presença no texto que encerra a obra de um apelo escrito por Castilho para que Pinheiro Chagas fosse escolhido para a cadeira de Literatura Moderna é visto por Ramalho não somente como evidência clara da instauração da escola de elogios mútuos acima referida, mas até como insulto ao potencial próprio do escritor e à «dignidade da nobre profissão das letras»<sup>71</sup>: significa ir contra aquele mérito pessoal da produção intelectual defendido firmemente pelos expoentes da geração de 70, desrespeitando todos os escritores portugueses.<sup>72</sup> Apesar da posição de Castilho, porém, este não pode justificar o tom da crítica de Antero de Quental e Teófilo Braga que chegam ao ponto de atacar pessoalmente o intelectual utilizando palavras que Ramalho marca como «baixeza plebeia»<sup>73</sup> – embora concorde com as preocupações apresentadas pelos autores do grupo de Coimbra.<sup>74</sup>

Como afirma Farias Brito, estas questões «ganharam notoriedade e desencadearam o início de ações mais diretas no que tange a uma tentativa de mobilização pública para uma transformação sócio-política do país, frente à situação de decadência detectada por eles em Portugal»<sup>75</sup>: é portanto uma mobilização não só doutrinária mas ativa, não só artística mas social; é ponto de demarcação para o início das atividades da *Geração Nova* de intelectuais cada vez mais ativos na produção literária e na atuação política.<sup>76</sup>

### 1.2.3 – Conferências do Casino de Lisboa

O que as disputas literárias deixam é o conhecimento de um processo de superação da obra de Castilho e os seus apoiantes e a necessidade de reformar a literatura para que

---

<sup>70</sup> Ivi, p. 332.

<sup>71</sup> RAMALHO ORTIGÃO in ALBERTO FERREIRA e M.J. MARTINHO, *A questão Coimbrã (Bom senso e bom gosto)*, Editora Comunicações, Lisboa, 1988, p. 183.

<sup>72</sup> Cfr. RÔMULO DE JESUS FARIAS BRITO, *op. cit.*, pp. 333-334.

<sup>73</sup> RAMALHO ORTIGÃO, *op. cit.*, p. 200.

<sup>74</sup> Cfr. RÔMULO DE JESUS FARIAS BRITO, *op. cit.*, p. 334.

<sup>75</sup> Ivi, pp. 336-337.

<sup>76</sup> Ivi, p. 337.



possa ser o espelho da realidade contemporânea em todos os seus aspectos, ideal que leva os intelectuais da geração nova a serem mais activos e metódicos; o grupo reformado em Lisboa atrai, entre outros, Oliveira Martins, Ramalho Ortigão, Eça de Queirós e Guerra Junqueiro.<sup>77</sup> O grupo torna-se associação científica e literária finalizada à organização de palestras – centradas na discussão dos problemas citados antes e impulsionadas primariamente por Antero de Quental – que substituem as esporádicas reuniões *domésticas*, mais organizadas e realizadas no Casino Lisbonense sob o nome de *Conferências Democráticas do Casino Lisbonense*.<sup>78</sup> As conferências têm como âmbito de discussão tudo o que diz respeito aos problemas de atraso do universo português e da sua mentalidade, partindo da literatura, da poética, da arte e dos outros domínios intelectuais, até as modalidades mais certas para tirar o país do seu imobilismo e introduzi-lo nos binários do progresso europeu: portanto inovação sócio-política e moral, informação sobre os acontecimentos das outras nações e estudo dos problemas científicos e filosóficos.<sup>79</sup> Entre as conferências mais significativas encontramos o discurso de Antero de Quental sobre as *Causas de Decadência dos Povos Peninsulares*, que para ele são o absolutismo da monarquia, o sistema económico insustentável e a influência da religião; outro passo muito importante é a proposta feita por Eça de Queirós sobre o *Realismo como nova expressão da Arte*, eclética tentativa de catalogação das componentes do processo artístico em dois conjuntos, um variável e um rígido.<sup>80</sup> Mas a atividade do grupo termina prematuramente por causa da campanha hostil levada a cabo por expoentes do clérigo os quais, apesar dos protestos dos progressistas, mobilizam as autoridades causando o encerramento do clube. Apesar do breve período de actividade (de 22 de março a 26 de junho de 1871), as *Conferências Democráticas* conseguem inspirar a geração jovem apresentando uma nova orientação intelectual, reforçando o sentimento de consciência nacional e a inclinação para a discussão de problemas filosóficos, científicos e económicos: Portugal assiste assim ao nascimento de um fervor autêntico atuado pela nova geração de intelectuais que não tardam a organizar as ideias também por meio da imprensa.<sup>81</sup>

---

<sup>77</sup> Cfr. FRANCESCO PICCOLO, *op. cit.*, p. 295.

<sup>78</sup> Ivi, p. 296.

<sup>79</sup> *Ibidem*.

<sup>80</sup> Ivi, pp. 296-297.

<sup>81</sup> *Ibidem*.

O maior expoente da corrente é talvez Eça de Queirós (1845-1900), que na primeira parte da sua produção se identifica perfeitamente com os ideais da Geração de 70, promovendo a crítica à sociedade contemporânea e uma produção literária realista: relações familiares, condições sociais, problemas económicos e educativos, a religião, a vida na cidade e a vida nos pequenos centros urbanos, a burguesia e a sociedade rural, a influência do clérigo sobre o quotidiano, sobre a educação e os outros aspectos da actividade humana compõem o seu universo temático, que ele representa de maneira precisa e limpa, não deixando espaço às nuances do Romantismo.<sup>82</sup> Só a partir de 1875 com a publicação de *O Crime do Padre Amaro* Eça de Queirós se destaca do rigor realista para um estilo mais livre, deixando ao leitor uma narração cheia de momentos descritivos inspirados também pela fantasia do autor acompanhadas de uma crítica explícita e cínica – no caso dessa obra – contra os costumes clericais; a sua sensibilidade artística elevada leva Eça de Queirós a não ficar ligado excessivamente aos padrões do Realismo durante toda a sua vida, como sugere a importância cada vez maior desempenhada nas suas obras pelo fantástico.<sup>83</sup> A produção queirosiana abre caminho para um novo momento literário, de grande impacto em termos de adesão, que encontra no positivismo da época o ambiente mais favorável: o *romance naturalista*, de facto, insere-se como peça no mosaico das expressões intelectuais da sociedade e têm que acompanhar o progresso científico, não pode ser considerado alheio, destacado do mundo económico, da técnica e da indústria.<sup>84</sup>

#### 1.2.4 – Ecos simbolistas em Portugal

Abordar o Simbolismo em Portugal implica necessariamente olhar para o nascimento do movimento em França onde, em meados do século XIX, ocorre uma crise nos padrões estéticos e ideológicos: nem todos os intelectuais do tempo partilham os postulados naturalistas e positivistas, que vêem as ciências como única via explicativa fiável, mas pelo contrário alguns deles afirmam que o carácter limitado da ciência (e mesmo da linguagem), não pode permitir representar a realidade; esta só pode ser

---

<sup>82</sup> Ivi, p. 313.

<sup>83</sup> Ivi, pp. 316-317.

<sup>84</sup> Ivi, pp. 322-323.

sugerida.<sup>85</sup> A supervalorização dos aspectos formais do texto encontrada no *Parnasianismo*<sup>86</sup> é substituída por um culto do vago e do impreciso acompanhado de um uso dos vocábulos particularmente fluido.<sup>87</sup> Escritores como Paul Verlaine, Arthur Rimbaud e Charles Baudelaire entre outros são denominados *poetas malditos* por causa de uma produção literária marcada por imagens de desolação e decadência (o livro de poemas *As Flores do Mal* escrito por Baudelaire, em particular, recebe críticas violentas que o levam a ser retirado de circulação).<sup>88</sup> O Simbolismo não é arte impassível, não é «arte agónica, mas uma arte quase plácida, duma placidez a ser conquistada, meta entrevista do caminho, intimamente animada pelo frémido do conhecimento, bem distinta da pose impassível que o Parnasianismo adoptara à partida. O simbolismo finissecular é arte que corresponde à primeira tentativa de superação da crise que começara a lavrar em torno do paradigma cientista-progressista».<sup>89</sup>

Em Portugal o Simbolismo quer ser o ponto de encontro entre a literatura nacional e o mundo literário europeu graças a personalidades como Mário de Sá-Carneiro, Xavier de Carvalho, António Nobre e Eugénio de Castro que não se fixam unicamente nas questões e nos ideais portugueses, mas estabelecem também relações com outros países e outros povos.<sup>90</sup> Embora não seja simples definir com certidão absoluta o ponto inicial do movimento simbolista português, convencionou-se datá-lo em 1890, ano de publicação do livro de poemas *Oaristos* pelo coimbrão Eugénio de Castro e data importante, como visto antes, também por causa do Ultimatum Britânico, intimamente ligado ao estado de depressão que domina a sociedade.<sup>91</sup> É dos reflexos das experiências europeias, difundidas por revistas como *Insubmissos* e *Boémia Nova*, que se origina a produção de

---

<sup>85</sup> Cfr. FRANCISCA ZULEIDE DUARTE DE SOUZA, *Literatura Portuguesa III*, João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2010, p. 3.

<sup>86</sup> O Parnasianismo é um movimento poético surgido em França na segunda parte do século XIX da qual, como escreve José Carlos Seabra Pereira, se nega a «existência em Portugal enquanto realização ortodoxa, ou mesmo substancial, do estilo da época tipificado em França», identificando depois as características parnasianas em Gonçalves Crespo, João Penha, António Feijó e Luís de Magalhães (PEREIRA, p. 13); tratos identificativos da corrente são «objetivismo, discursivismo narrativo e descritivo, tentativas de metamorfose da epopeia da Consciência humana sob o signo do Positivismo e do Cientismo, inspiração culturalista [...] e distanciamento esteticista» (PEREIRA, p. 14).

<sup>87</sup> Cfr. FRANCISCA ZULEIDE DUARTE DE SOUZA, *op. cit.*, p. 3.

<sup>88</sup> *Ivi*, p. 4.

<sup>89</sup> JOSÉ CARLOS SEABRA PEREIRA, *História crítica da literatura portuguesa – Do fim-de-século ao modernismo*, Lisboa/São Paulo: Editorial Verbo, 1995, p. 65.

<sup>90</sup> Cfr. FRANCESCO PICCOLO, *op. cit.*, p. 342.

<sup>91</sup> Cfr. FRANCISCA ZULEIDE DUARTE DE SOUZA, *op. cit.*, p. 5.

Eugénio de Castro, caracterizada por um estilo poético livre, cheia de imagens difíceis de decifrar e de subtilezas lexicais.<sup>92</sup> Mas o poeta simbolista mais influente da sua geração é sem dúvida Camilo Pessanha (1867-1926), expoente controverso do panorama literário finissecular.<sup>93</sup> Uma infância atormentada e relações familiares difíceis contribuem para formar uma personalidade com uma peculiar propensão para a criação literária: essa perturbação íntima é alimentada também pela deslocação para Macau em 1893 que muda radicalmente e de maneira irreversível a sua existência.<sup>94</sup> Aí Pessanha conduz uma vida de aparente adaptação aos costumes chineses, até ocupando posições profissionais relevantes primeiro como professor e depois como juiz; todavia, um contínuo processo de degradação física e psicológica é revelado por cartas do poeta e testemunhos terceiros.<sup>95</sup> A produção lírica de Camilo Pessanha, diz Pereira, «ilustra, com abundância e intensidade, boa parte da temática cultivada pelo Decadentismo finissecular: desengano, cepticismo, fatalismo, [...] apelo ao alheamento e ao sono abúlico, [...] estesia do fúnebre, do disforme, do repugnante [...]»<sup>96</sup>, é produção simbolista; *Clepsidra*, livro de poemas em forma de macrotexto com uma ordem topológico-temporal intrínseca, é a obra mais importante e significativa do autor, caracterizada por simplicidade expressiva e um uso lexical bem calculado, impregnado de pessimismo e intensidade dramática.<sup>97</sup> A sua influência estende-se até expoentes da geração modernista como Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa – conhecidos por Pessanha em Lisboa durante uma das suas vindas por razões de saúde – que reconhecem na obra do poeta uma musicalidade única e perfeitamente correspondente ao ideal difundido por Paul Verlaine através da frase «De la musique avant toute chose».<sup>98</sup>

---

<sup>92</sup> Cfr. FRANCESCO PICCOLO, *op. cit.*, pp. 342-343.

<sup>93</sup> Cfr. JOSÉ CARLOS SEABRA PEREIRA, *op. cit.*, p. 129.

<sup>94</sup> Ivi, p. 130.

<sup>95</sup> Ivi, pp. 131 e ss.

<sup>96</sup> JOSÉ CARLOS SEABRA PEREIRA, *op. cit.*, p. 137.

<sup>97</sup> Cfr. FRANCESCO PICCOLO, *op. cit.*, p. 343.

<sup>98</sup> Cfr. FERNANDO MARTINHO, *La poesia del Novecento: dagli inizi del secolo alla fine degli anni '50*. In: Giulia Lanciani, *Il Novecento in Portogallo*, Roma: UniversItalia, 2014, pp. 11-12.

## CAPÍTULO II: O NOVO SÉCULO – INOVAÇÃO E TRANSGRESSÃO

### 2.1 – Literatura pré-modernista

Mesmo num ambiente marcado pelas novidades introduzidas no que diz respeito aos (des)equilíbrios políticos em Portugal, o panorama artístico e literário do final do século XIX e o começo do XX não *viaja*, como visto, propriamente na mesma linha de inovação. Diz José Carlos Seabra Pereira que «o primeiro quartel do século XX verá surgir uma erupção modernista, que aos olhos de hoje marca a época com o selo da fulgurante inovação. Mas visto mais de perto [...] surge sobretudo como prolongamento do século XIX: deste, do seu último quartel, quase tudo – autores, correntes, estilos da época – se prolonga, ora para epigonalmente se extinguir, ora para se metamorfoesar na nova dominante neo-romântica».<sup>1</sup> Na revista *A Águia*, publicada entre Dezembro de 1910 e Julho de 1911 e reiniciada em 1912, publicam autores como Teixeira de Pascoaes, Afonso Lopes Vieira e António Corrêa de Oliveira, cada um com sua própria direção mas unidos por serem participantes de um Neo-Romantismo continuador da escola de Garret, Nobre, Junqueiro, que rejeita as novidades modernistas da poesia de Pessanha e Eugénio de Castro.<sup>2</sup> Os valores individuais de cada autor e da sua poética levam-nos a considerar o termo *Neo-Romantismo* demasiado genérico, não suficiente para ilustrar propriamente as diferenças e as peculiaridades presentes na produção dos autores; os pontos comuns entre os neo-românticos d'*A Águia* é trabalhada de maneira diferente pelos autores: assim, por exemplo, em Pascoaes o *lusitanismo* é de signo metafísico-poético, Afonso Lopes Vieira enriquece e continua um neo-garretismo folclórico e, do ponto de vista da forma, em Vieira e Afonso Duarte a consciência artístico-estética é bem visível em primeiro plano, enquanto em Pascoaes, Jaime Cortesão e Augusto Casimiro predomina o contexto sobre o modo.<sup>3</sup> Por isso é possível distinguir claramente, entre outros, o chamado *Saudosismo* no panorama neo-romântico, embora seja, diz Jacinto do Prado Coelho,

---

<sup>1</sup> JOSÉ CARLOS SEABRA PEREIRA, *op. cit.*, p. 357.

<sup>2</sup> Cfr. JACINTO DO PRADO COELHO, *O Neo-romantismo d'A Águia*. In: José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 393.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

«menos duma escola que duma espontânea afirmação colectiva de certa maneira de pensar e de sentir, aspirações relacionadas com o momento político-social português, determinado conceito, expresso ou implícito, da missão do poeta».<sup>4</sup> Não obstante o léxico, a sintaxe, a versificação e a forma em geral sejam parecidos com os do primeiro romantismo, as obras saudosistas mostram a capacidade de «esfumar o concreto»<sup>5</sup>, misturar real e imaginado, objetivo e subjetivo, através de uma linguagem fluida, mais subtil do que a dos primeiros românticos, aproveitando também a experiência simbolista pós-romântica.<sup>6</sup> O Saudosismo polariza-se num núcleo formado pelos autores Teixeira de Pascoaes e Leonardo Coimbra, pelo movimento da *Renascença Portuguesa* e pelo seu órgão de difusão, *A Águia*: é graças à revista que o ideal de fazer renascer Portugal através do conhecimento profundo das raízes do povo e da *arte de ser português* se difunde.<sup>7</sup> A teorização do movimento saudosista é apresentada por Pascoaes precisamente nas páginas da revista da *Renascença* e em vários ensaios: o Saudosismo é uma «atitude perante a vida assente na saudade, traço que seria definidor da alma nacional», pondo em evidência a importância do aspecto nacionalista no pensamento não só de Pascoaes e dos saudosistas, mas também da maioria dos autores que partilham a experiência da crise finissecular.<sup>8</sup> Diz Pascoaes:

A Saudade é o próprio sangue espiritual da Raça, [...] sentimento-ideia-emoção reflectida onde tudo o que existe, corpo e alma, dor e alegria, amor e desejo, terra e céu, atinge a sua unidade divina; [...] realiza a harmonia mais perfeita entre o paganismo e o cristianismo, a Presença e a Ausência, a Alegria e a Tristeza – mas harmonia instável, dinâmica, sempre a fazer-se, princípio de permanente renovação [...].<sup>9</sup>

Acrescenta que a Renascença Portuguesa se faz «dentro da saudade revelada, a qual se ergue à altura duma religião, duma Filosofia e duma Política, portanto. Dentro dela,

---

<sup>4</sup> JACINTO DO PRADO COELHO, *op. cit.*, p. 392.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 393.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> Cfr. AMÉLIA PINTO PAIS, *História da Literatura Portuguesa – Época Moderna - 1900 a 1950*, Perafita: Areal Editores, 2005, pp. 15-16.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> TEIXEIRA DE PASCOAES, *Renascença*. In: *A Águia*, 2ª série, Porto, 1912, pp. 1-2.

Portugal, sem deixar de ser Portugal, poderá realizar os maiores progressos de qualquer natureza»<sup>10</sup>: portanto, saudade é sim *lembrança*, olhar para o passado, mas ao mesmo tempo – e talvez mais importante – está virada para o futuro, é *desejo*.<sup>11</sup> A poesia de Pascoaes é uma poesia de saudade, de contemplação, que «proclama a futuridade do Homem e de Deus»<sup>12</sup>; uma poesia de liberdade, esperança, alegria mesmo caracterizada por formas espectrais e imagens tristes as quais apresentam características aqui citadas, como misturar o real com o imaginário – por exemplo, a personificação da saudade, representação física do metafísico –, livre também nos versos e na forma, sempre acompanhada por uma aura de panteísmo místico.<sup>13</sup> A importância da produção poética de Teixeira de Pascoaes é sublinhada por Jorge de Sena, que a considera

das poesias mais corajosas da nossa língua: poesia de um homem que olhou poeticamente de frente os mais graves problemas da existência do mundo e as mais sérias perplexidades do destino humano. [...] Quase poderia dizer-se que Pascoaes é o mais autêntico romântico que nos foi dado ter, pela natureza dos seus contactos com uma realidade que a poesia oculta[...].<sup>14</sup>

O movimento da Renascença Portuguesa vê também aparecer os primeiros textos de um Fernando Pessoa, que a essa altura é um dos novos nomes no panorama da literatura portuguesa, alguns dos quais impressos nas páginas d’*A Águia*, como o famoso ensaio em que anuncia o advento de um *supra-Camões*<sup>15</sup> e o poema *Impressões do Crepúsculo*.<sup>16</sup> A ligação de admiração que aproxima Pessoa a Pascoaes é clara no ensaio pessoano *A Nova Poesia Portuguesa*, em que o autor elogia em particular o teorizador do Sebastianismo,

---

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> Cfr. AMÉLIA PINTO PAIS, *op. cit.*, p. 17.

<sup>12</sup> JORGE DE SENA, *Estudos de Literatura Portuguesa I*, Lisboa: Edições 70, 1982, p. 177 e ss.

<sup>13</sup> Cfr. AMÉLIA PINTO PAIS, *op. cit.*, p. 18.

<sup>14</sup> JORGE DE SENA, *Estudos de Literatura Portuguesa I*, cit., pp. 174-175.

<sup>15</sup> Como sugere Monika Świda o *supra-Camões* anunciado por Pessoa seria ele mesmo; ele «mais uma vez prova o facto de ele ter gerado e projectado o seu próprio destino artístico como o do sucessor de Camões introduzindo nela ainda a componente heteronímica no significado da ordem superior, poetodramática» (Monika Świda, *Fernando Pessoa e o saudosismo de Teixeira de Pascoaes*, em *Portugal, Brasil, África em torno de Vergílio Ferreira*, Księgarnia Akademicka, Kraków, 2010, pp. 274-275).

<sup>16</sup> Cfr. MARCELO FERRAZ DE PAULA, *Saudade e Saudosismo: ressonâncias do passado na poesia de Álvaro de Campos e Augusto Casimiro*. In: *Revista eletrônica do núcleo de estudos portugueses Labirintos n°1*, 2009, p. 2.

cujo pensamento é amplificado por Pessoa, que acentua a vocação universalista de Portugal e a sua disponibilidade a ser o país capaz de guiar a Europa inteira.<sup>17</sup> A influência de Pascoaes encontra-se de maneira clara também em Álvaro de Campos, um dos heterónimos de Fernando Pessoa, o qual na sua *Ode à Noite* se inspira evidentemente na *Senhora da Noite*, poema escrito por Pascoaes em 1909.<sup>18</sup> Mas o pensamento de Álvaro de Campos, no que diz respeito à literatura de Pascoaes, nem sempre parece positivo: no prefácio de uma antologia de poemas, por exemplo, ele, depois de colocar a *Elegia do Amor* de Pascoaes entre «as poucas coisas boas da literatura clássica portuguesa», escreve que gasta «o resto da vida pedindo desculpa, em poesia má, para ter escrito um dos maiores poemas de amor do mundo».<sup>19</sup>

## **2.2 – A época dos modernismos**

### **2.2.1 – Genealogia do movimento**

Os conceitos de Modernismo e Vanguarda são bastante ambíguos quando aplicados no domínio da literatura, sobretudo numa perspetiva supranacional. Como é sabido, o vocábulo ‘vanguarda’ provém da linguagem militar [...], tendo sido utilizado nas primeiras décadas do século XX para designar os movimentos artísticos que defendiam a rutura com a tradição cultural europeia.<sup>20</sup>

Considerar os movimentos artísticos e literários que no começo do século XX são chamados *Vanguardas* ou *Modernismos* como pertencentes às mesmas correntes é sem dúvida uma iniciativa perigosa; além da comum aceção de *movimentos que defendiam a rutura com a tradição*, é difícil achar uma perfeita correspondência entre as diferentes nações europeias: o Modernismo espanhol consiste na receção dos movimentos finiseculares e o movimento modernista português é, pelo contrário, classificado como

---

<sup>17</sup> Cfr. GIULIA LANCIANI, *Il sebastianismo: un sogno che nasce come logos*. In: *Atti del XVII Convegno Associazione Ispanisti – Vol 1: Sogno e scrittura nelle culture iberiche*, Roma: Bulzoni Editore, 1998, p. 346.

<sup>18</sup> Cfr. FERNANDO MARTINHO, *op. cit.*, pp. 10-11.

<sup>19</sup> Trad. Ivi, p.11.

<sup>20</sup> CARLOS REIS e ANTÓNIO APOLINÁRIO LOURENÇO, *Historia crítica da literatura portuguesa: o Modernismo*, Lisboa: Editorial Verbo, 2005, p. 13.



Vanguarda em Espanha e na América Hispânica; na concepção francesa, por exemplo, a Vanguarda dos primeiros anos do novo século e as neo-vanguardas do pós-guerra não são consideradas divergentes mas páginas homogêneas do mesmo capítulo literário; a literatura anglo-americana, além dos futuristas, cubistas e expressionistas, inclui na conta dos escritores modernistas também expoentes decadentistas e simbolistas como Mallarmé e Huysmans.<sup>21</sup> Por sua vez, o Modernismo português corresponde ao período literário em que convergem as duas tendências do começo do novo século: o aprofundamento das correntes do afinal do século XIX e a que propõe a rutura com o passado alinhando-se com as Vanguardas.<sup>22</sup> O período modernista em Portugal está fortemente ligado, como no caso d'A *Águia* no período da Renascença Portuguesa, a revistas nas quais escritores e artistas podem publicar as próprias obras: é, de facto, com a publicação do primeiro número da revista *Orpheu* em 1915 que se costuma datar o começo do primeiro Modernismo.<sup>23</sup> As personalidades literárias da *geração de Orpheu* são principalmente Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros, Armando Côrtes-Rodrigues, Ângelo de Lima, Raul Leal, Luís de Montalvor e Ronald Carvalho; pertencem também à revista artistas plásticos como José Pacheco, Almada, Santa Rita-Pintor e Amadeu de Souza-Cardoso.<sup>24</sup> Na genealogia dos escritores que participaram no nascimento da corrente é bem visível uma forte influência simbolista, que no primeiro número do *Orpheu* se manifesta a partir do nome da revista e do seu texto introdutório escrito por Luís de Montalvor, um dos directores junto com Ronald de Carvalho.<sup>25</sup> Torna-se claro que não é possível considerar a produção artística da revista como 'mono-categorial' e que partilha o mesmo objetivo. Escreve António Quadros:

Se nos cingirmos à valorização crónica (acentuação na rutura e nos indícios do 'novo'), o que é um prisma no caso aceitável, desde que não o absolutizemos e o consideremos não em mono, mas em pluricategorialidade, e se atendermos à consciência doutrinária, sem a qual não se pode falar de um movimento estético ou de ideias, o primeiro modernismo português resume-se afinal ao grupo do Orpheu, isto é, ao grupo que em Portugal antes de todos aceitou e assumiu certas

---

<sup>21</sup> Cfr. CARLOS REIS e ANTÓNIO APOLINÁRIO LOURENÇO, *op. cit.*, p. 13 e ss.

<sup>22</sup> *Ivi*, p.14.

<sup>23</sup> Cfr. AMÉLIA PINTO PAIS, *op. cit.*, p. 47.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> Cfr. FERNANDO MARTINHO, *op. cit.*, p. 15.

características de afrontamento da herança cultural do realismo, do naturalismo, do neorromantismo ou do lusitanismo saudosista [...]: resume-se ao subgrupo que, dentro do movimento órfico, deliberadamente procurou expressar ‘o modo e o tempo’, o moderno, a vanguarda.<sup>26</sup>

Olhando para as revistas que nos anos caracterizam e acompanham o movimento modernista, detectam-se claramente dois grupos de escritores e artistas: de um lado, é evidente como os ecos do neorromantismo, do simbolismo e do saudosismo ainda se encontram presentes e dominantes na produção artística; do outro, há o restrito subgrupo efetivamente modernista ou vanguardista formado por Sá-Carneiro, Pessoa, Almada, Santa-Rita Pintor, Amadeo de Souza-Cardoso, José Pacheco e António Ferro.<sup>27</sup>

### 2.2.2 – Recepção de *Orpheu*

O choque que a publicação do primeiro número de *Orpheu* provoca no mundo artístico português é enorme, conforme a intenção dos autores, e divide as opiniões. O conteúdo escandaloso da revista aproxima o leitor ao horror do mistério que para muitos é devido a uma condição psíquica instável de *os do Orpheu*, que levam a crítica para uma tentativa, compreensível, de reduzir o caos dentro dos parâmetros do classicismo literário, tentando estigmatizar o movimento como resultado de *neuroses catalogadas*.<sup>28</sup> Mas o que o detractores de *Orpheu* não compreendem é a «explosão de uma tão lúcida iconoclastia, de uma tão vertiginosa identificação (por cima das fronteiras estreitas de uma cultura e de uma vida nacionais provincianas nas suas admirações, e mesquinhas nas aventuras sentimentais sem dívidas à inteligência), com a Europa e as tradições que os movimentos da vanguarda, parecendo subvertê-las, revivificam – tão isto tudo, que era e é preciso pacatamente defender, contra *os do Orpheu*, o privilégio burguês de envelhecer em paz»<sup>29</sup>. A tentativa de rutura com o passado, portanto, encontra-se não só nos conteúdos, mas também nas escandalizadas reações do público, no que estes conteúdos provocam

---

<sup>26</sup> ANTÓNIO QUADROS, *O Primeiro Modernismo Português. Vanguarda e Tradição*, Mem-Martins: Publicações Europa-América, 1989, p. 20.

<sup>27</sup> Ivi, p. 20 e ss.

<sup>28</sup> Cfr. CARLOS REIS e ANTÓNIO APOLINÁRIO LOURENÇO, *op. cit.*, p. 53 e ss.

<sup>29</sup> JORGE DE SENA, “*Orpheu*”. In: *Fernando Pessoa & C.<sup>a</sup> Heteronímica (Estudos Coligidos 1940-1978)*, 2ª ed., Lisboa: Edições 70, 1984, p. 103.

além da obra. A imprensa nacional publica, alguns dias após a data de publicação de *Orpheu* (25 de Março de 1915), trechos e artigos que contêm as opiniões de figuras conhecidas e mesmo psiquiatras para tentar explicar tal fenómeno, até considerá-lo produto de «casos de paranóia – tem a palavra o Sr. Júlio de Matos» e no entanto «os poetas do *Orpheu* foram já cientificamente estudados por Júlio Dantas», médico e escritor; o artigo mais relevante, devido às consequências que provocará mais do que aos conteúdos, é o que Júlio Dantas publica nas páginas de *Ilustração Portuguesa* intitulado *Poetas Paranóicos* no qual critica fortemente a demasiada visibilidade que, na sua opinião, *Orpheu* teria ganhado da disputa.<sup>30</sup> O que este artigo provoca é um dos textos mais importantes da época modernista portuguesa, o *Manifesto anti-Dantas* escrito por Almada-Negreiros, em que a figura de Dantas é agredida e destruída, transformada em bode expiatório e representação de toda a intelectualidade lisboeta.<sup>31</sup> A nível estético no primeiro número do *Orpheu*, como dito antes, predomina o tema de inspiração paúlca, caracterizado por uma forte acentuação dos conteúdos típicos do Simbolismo e do Decadentismo. Mas, por menores em quantidade que sejam, têm maior importância os textos imbuídos de inovação: escrevem Reis e Apolinário Lourenço que enquanto a maioria dos textos segue os tópicos dominantes nas literaturas europeias

[...] a ‘Ode Triunfal’ de Campos, palpitante de modernidade, completamente liberta de convenções métricas e estróficas, traduzindo em proclamações, ‘slogans’, interjeições e onomatopeias o radical envolvimento na nova civilização comercial e industrial, introduzia em Portugal, numa versão bastante heterodoxa, o Futurismo marinettiano.<sup>32</sup>

Se pensarmos que na produção órfica de Mário de Sá-Carneiro o estilo vai na mesma direcção, até com um particular gosto para a imaginação circense difusa entre os artistas da primeira parte do século XX, não surpreende que os dois escritores sejam os mais sujeitos à «fúria com que a crítica ignorante afrontou o *Orpheu*».<sup>33</sup>

---

<sup>30</sup> Cfr. AMÉLIA PINTO PAIS, *op. cit.*, pp. 48-49.

<sup>31</sup> Uma análise mais precisa será enfrentada nos capítulos seguintes.

<sup>32</sup> CARLOS REIS e ANTÓNIO APOLINÁRIO LOURENÇO, *op. cit.*, pp. 19-20.

<sup>33</sup> *Ibidem*

No segundo número da revista, publicada em junho do mesmo ano, os nomes dos colaboradores não variam significativamente – além da ausência de José de Almada Negreiros e a introdução de Ângelo de Lima, Raul Leal e Eduardo Guimarães – mas as suas obras levam o conteúdo geral da revista a estar mais virado para o *modernismo*, tornando-se, pelo contrário, clara uma atenuação do estilo ultra-simbolista.<sup>34</sup> Esta passagem reflecte-se também na mudança de direcção: dos directores da primeira publicação, Montalvor e Carvalho, passa para as mãos de Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, por certo mais próximos a um tipo de arte vanguardista do que Montalvor e Carvalho, ainda ligados aos estilemas do simbolismo e do decadentismo. Um terceiro número de *Orpheu* chega a ser composto tipograficamente no mesmo ano mas não é publicado.<sup>35</sup>

### 2.2.3 – Os *ismos* órficos

A autoria da obra de Pessoa encontra-se dividida por um alargado conjunto de autores fictícios, nomeadamente Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Ricardo Reis, Bernardo Soares... E o próprio Fernando Pessoa, dado que a sua função de autor não é diferente da dos outros heterónimos. O autor é, assim, um inventor de máscaras múltiplas e, ele próprio, foi também o autor ‘inventado’.<sup>36</sup>

Traço fundamental da produção pessoana, a invenção heteronímica caracteriza as obras do autor durante toda a sua vida, influenciando fortemente na diferenciação estilística e de género. A invenção dos autores paralelos, todavia, não representa o único esforço de Pessoa para *sair da caixa*, superar os padrões artísticos da época, mas, pelo contrário, é acompanhada pela criação de certos movimentos literários, ou seja o *Paulismo*, o *Interseccionismo* e o *Sensacionismo* (entre os outros), chamados precisamente de *ismos* literários.<sup>37</sup> Mário de Sá-Carneiro, poeta e também amigo próximo de Pessoa, acolhe favoravelmente e promove o movimento paulista afirmando que «é preciso que o Paulismo se manifeste»: o termo Paulismo tem origem no poema *Pauis* que Fernando

---

<sup>34</sup> Ivi, p. 20.

<sup>35</sup> Cfr. ANTÓNIO QUADROS, *op. cit.*, p. 25-26.

<sup>36</sup> FERNANDO GUIMARÃES, *O Modernismo Português e a sua Poética*, Porto: Lello Editores, 1999, p. 69 e ss.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

Pessoa publica no primeiro e único número da revista *Renascença* (1914) e indica uma poética «marcada por um denso envolvimento imaginário, sem que nele se deixe entrever um nexos lógico devido ao modo como múltiplos pontos de fuga vêm confrontar a sua leitura com o vago, a ampliação significativa, as diversificadas associações ou transposições, a possibilidade de, como disse Pessoa nos seus artigos publicados em *A Águia*, «encontrar em tudo um além»<sup>38</sup>. A corrente paulista pode, portanto, ser considerada de qualquer jeito filha dos tópicos e dos elementos do Simbolismo e do Saudosismo, mas diferenciado por um levar aos extremos o processo de intelectualização que o autor persegue intencionalmente e que transforma o poema num exercício expressivo de forte provocação. Apesar do mesmo Pessoa reconhecer elementos ainda imaturos e verdes na produção paulica<sup>39</sup>, é possível já identificar a partir deste poema algumas marcas essenciais da poética pessoana, não só a ficção heteronímica, mas a coesão na mesma obra entre elementos antitéticos de tensão: o real e o imaginário, o presente e o ausente, o mundo interior e as coisas, o sujeito e o objeto, o eu e o outro.<sup>40</sup> A inspiração para a criação – ou, como Pessoa escreve a Côrtes-Rodrigues, a descoberta – dos outros *ismos* é dada pelo Paulismo: é no segundo número do *Orpheu* que Pessoa inclui o poema *Chuva Oblíqua*, considerado a primeira e verdadeira obra do *Interseccionismo*.<sup>41</sup> Como anota Guimarães, citando Pessoa, «o termo *interseccionista*, aplicado aos poemas, não serve para distinguir uma escola ou corrente [...] mas é uma mera definição de processo» com a intenção de «registar, em interseção, a simultaneidade mental de uma imagem objetiva e subjetiva», de mover-se entre duas dimensões.<sup>42</sup>

Enquanto no Interseccionismo há uma mistura de sensações, no Sensacionismo a sensação tem que ser intelectualizada, afirma-se a «primordialidade da sensação». Torna-se aqui importante a figura de um outro heterónimo pessoano, que Álvaro de Campos nos apresenta como mestre deste último movimento: «Sensacionismo, de que é chefe o Sr. Alberto Caeiro» explica Campos, adicionando que a centralidade da sensação torna o pensamento doença referindo-se à «sensação das coisas tais como são, sem acrescentar

---

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> É o mesmo Pessoa que admite numa carta escrita a Armando Côrtes-Rodrigues, que «não são sérios os ‘Pauis’», como escreve Guimarães (*op. cit.*).

<sup>40</sup> Cfr. FERNANDO GUIMARÃES, *op. cit.*, p. 69 e ss.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

quaisquer elementos do pensamento pessoal, convenção, sentimento ou qualquer outro lugar da alma». <sup>43</sup> O próprio Pessoa, no explicar as influências do Sensacionismo, numa das suas cartas escreve que:

[...] 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. <sup>44</sup>

#### **2.2.4 – Mário de Sá-Carneiro e a ligação com Pessoa**

Outra figura fundamental para o desenvolvimento artístico da *Geração do Orpheu* é a de Mário de Sá-Carneiro, poeta lisboeta citado antes como diretor do segundo número da revista. Personalidade complexa e atormentada por causa de uma situação juvenil difícil – pontos fundamentais são a morte da mãe quando tem dois anos e a ausência do pai – Sá-Carneiro aproxima-se particularmente das correntes da Vanguarda quando, em 1912, se muda para Paris; é mesmo neste ano que ocorre o encontro entre ele e Fernando Pessoa, antes da partida de Sá-Carneiro finalizada principalmente ao estudo do Direito na Universidade da Sorbonne. <sup>45</sup> A amizade entre Pessoa e Sá-Carneiro dura até à morte deste último: a intensa troca de correspondência que marca a ligação entre os dois é importante não só para uma compreensão mais profunda das obras de ambos mas também para estabelecer uma ponte entre Fernando Pessoa – e consequentemente a realidade literária portuguesa – e a Vanguarda francesa, permitindo assim uma rutura mais rápida com o grupo da Renascença Portuguesa; na capital francesa frequenta os teatros, interessa-se pelas obras literárias modernas, visita exposições, dando conta a Pessoa sobre as novidades da modernidade parisiense. <sup>46</sup> O conceito da ponte visto em termos geográficos

---

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> FERNANDO PESSOA, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, Lisboa: Ática Ed., 1966, pp. 136-137.

<sup>45</sup> Cfr. CARLOS REIS e ANTÓNIO APOLINÁRIO LOURENÇO, *op. cit.*, p. 179.

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 180 e ss.

pode facilmente ser estendido à poesia de Sá-Carneiro, a qual se apresenta como continuadora do Simbolismo, por um lado, e, por outro, como diferente e inovadora:

Em suma, Sá-Carneiro continua a tradição de Baudelaire e, sobretudo, de Mallarmé, levando-a ao limite da liberdade técnica e imaginativa que é precisamente aquilo a que chamamos Modernismo.<sup>47</sup>

A matriz teatral tem um papel fundamental na produção de Sá-Carneiro, não só na escrita dramática: a sua ligação com o teatro, como autor e actor, é reconhecível também na poesia, tornando-se um dos fatores adicionais que compõem o *texto total* da obra e da vida de Sá-Carneiro.<sup>48</sup> Como afirma Fernando Cabral Martins, de facto, há «reflexos internos permanentes» na obra de Sá-Carneiro, «motivos, personagens, temas e ideias que se repetem», uma complexidade temática e de estilos que torna difícil achar uma definição unívoca.<sup>49</sup> Para compreender a produção artística de Mário de Sá-Carneiro no seu conjunto é preciso dividi-la em duas fases, nomeadamente a decadentista-simbolista e a modernista. Na primeira fase, colocam-se as novelas de *Princípio* e os poemas de *Dispersão*; de natureza mais modernista são a novela *A Confissão de Lúcio*, os contos de *Céu em Fogo* e a maioria dos poemas presentes no livro póstumo *Indícios de Ouro*.<sup>50</sup> No que diz respeito ao seu envolvimento na *geração de Orpheu*, é fundamental, como visto, o seu contributo na criação de um canal entre Lisboa e Paris para exportar as novidades literárias parisienses por meio da relação de amizade que ele tem com Fernando Pessoa, que se torna director do segundo número de *Orpheu* junto com ele. Mas é mesmo no segundo número da revista que se torna clara a capacidade de Sá-Carneiro de retomar aquelas novidades, uma vez que são elaboradas e transformadas por Pessoa nos seus – ismos, e fazê-las suas novamente incluindo na última publicação órfica *Manucure*, o poema mais interseccionista da sua inteira produção.<sup>51</sup> A dificuldade em achar uma matriz

---

<sup>47</sup> FERNANDO CABRAL MARTINS, *Pessanha e Sá-Carneiro: intersecções*, em *Colóquio/Letras* n.ºs 117-118, Fundação Calouste Gulbenkian, 1990, p. 194.

<sup>48</sup> Cfr. MADALENA JORGE DINE e MARINA SEQUEIRA FERNANDES, *op. cit.*, p. 48.

<sup>49</sup> Cfr. FERNANDO CABRAL MARTINS, *O modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, Editorial Estampa, Lisboa, 1994, p. 117.

<sup>50</sup> Cfr. MADALENA JORGE DINE e MARINA SEQUEIRA FERNANDES, *op. cit.*, p. 54.

<sup>51</sup> Cfr. RICARDO MARQUES, *De Orpheu (1915) a Portugal Futurista (1917): três anos de revistas literárias*. In: *Pessoa Plural* n.º 11, Providence: Brown University, 2017, p. 139.

única acha-se também no que diz respeito às temáticas enfrentadas pelo autor. É possível, todavia, encontrar traços mais ou menos constantes ao longo de todas as suas obras; é o caso do *mito de Narciso*, reconhecível a partir da

[...] egolatria ou o egotismo exacerbado visível nos textos poéticos e em prosa, que se manifesta no uso constante da 1.<sup>a</sup> pessoa, em verbos e pronomes. No entanto, este «Narciso» que se olha obsessivamente acha-se «feio», desajustado, inapto para a vida e auto designa-se de «Esfinge Gorda», «papa-açorda».<sup>52</sup>

Outros temas recorrentes, filhos desta hipertrofia do Eu e desta inadequação para a vida, são a incapacidade de fruir, a perda e a queda, a frustração e a paixão pelo abismo e pela morte.<sup>53</sup> É correcto afirmar portanto que, mesmo sendo possível identificar fases diferentes, a produção do jovem Sá-Carnerio é atravessada por elementos de continuidade e também que as diferenças se acham sobretudo na presença de traços estilísticos típicos de uma ou outra corrente literária; o núcleo e elemento mais importante desta continuidade é o Eu do poeta, centro polarizador a partir do qual se organiza todo o universo temático da sua produção: temas como o Sonho, a Dispersão, a Loucura, a Morte e a Vida estão ali longe de assumirem uma dimensão geral ou paradigmática, só funcionam como «expressão subjetiva do ser».<sup>54</sup>

Paris - 31 Março 1916

Meu Querido Amigo.

A menos de um milagre na próxima segunda-feira, 3 (ou mesmo na véspera), o seu Mário de Sá-Carneiro tomará uma forte dose de esticnina e desaparecerá deste mundo. É assim tal e qual – mas custa-me tanto a escrever esta carta pelo ridículo que sempre encontrei nas "cartas de despedida"... Não vale a pena lastimar-me, meu querido Fernando: afinal tenho o que quero: o que tanto sempre quis – e eu, em verdade, já não fazia nada por aqui... Já dera o que tinha a dar. Eu não me mato por coisa nenhuma: eu mato-me porque me coloquei pelas

---

<sup>52</sup> AMÉLIA PINTO PAIS, *op. cit.*, p. 137.

<sup>53</sup> Ivi, pp. 137-138.

<sup>54</sup> Cfr. JOSÉ AUGUSTO CARDOSO BERNARDES, *Mário de Sá Carneiro: Aqueloutro*. In: *Colóquio/Letras n.ºs 117-118*, Fundação Calouste Gulbenkian, 1990, p. 163 e ss.



circunstâncias – ou melhor: fui colocado por elas, numa áurea temeridade – numa situação para a qual, a meus olhos, não há outra saída.<sup>55</sup>

Com esta carta destinada ainda uma vez ao seu amigo Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro anuncia o seu suicídio, perpetrado no mês seguinte no Hôtel de Nice, em Paris. Como anota José Augusto Cardoso Bernardes, tendo apenas 25 anos, o autor de *Dispersão* atrai, com a sua morte, questões sobre o que poderia ter feito ou sido se ele «tivesse tido a insolência de aguentar a vida mais vinte anos»; isso, todavia, tem importância relativa.<sup>56</sup> Mas continua Bernardes, esclarecendo: «Fernando Pessoa disse que Sá-Carneiro não teve *vida*, teve *génio*. E se a vida se não cumpriu (porque a não teve), o génio, esse, cumpriu-se realmente».<sup>57</sup> E conquanto não seja possível dizer se o seu génio se cumpriu na sua totalidade, é certo que a morte de Sá-Carneiro, ao contrário do que acontece com outros escritores, não interrompe nenhum ciclo artístico, porque o ciclo «estava consumado na sua fulgurância e na sua coerência. A ser continuada, não sei se a sua obra perderia coerência, mas – adiciona Bernardes – estou inclinado a pensar que perderia fulgurância».<sup>58</sup> Isso então significa que se ele tivesse tido essa «insolência», hoje não o evocaríamos desta maneira: «evocaríamos outro, ou não evocaríamos nenhum».<sup>59</sup>

As obras póstumas são organizadas por Pessoa a pedido do amigo falecido que na carta de 31 março de 1916 concede ao seu mestre plena autoridade sobre a sua produção inédita.<sup>60</sup> Em conclusão, da colaboração dos dois escritores obtém uma nova linguagem estética, tanto na poesia como na prosa; são eles os criadores de uma nova poética, a do modernismo português.<sup>61</sup>

---

<sup>55</sup> MANUELA PARREIRA DA SILVA, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, pp. 279-280.

<sup>56</sup> JOSÉ AUGUSTO CARDOSO BERNARDES, *op. cit.*, p. 163 e ss.

<sup>57</sup> *Ibidem.*

<sup>58</sup> *Ibidem.*

<sup>59</sup> *Ibidem.*

<sup>60</sup> Cfr. CARLOS REIS e ANTÓNIO APOLINÁRIO LOURENÇO, *op. cit.*, p. 183.

<sup>61</sup> *Ivi*, pp. 185-186.



## CAPÍTULO III: EXPLOSÃO FUTURISTA

### 3.1 – O Futurismo Italiano

#### 3.1.1 – Ousadia e coragem: F.T. Marinetti

A análise geral feita nos capítulos precedentes revela-se fundamental para esclarecer os enlaces e os nexos causais subjacentes ao desenvolvimento de uma necessidade de ruptura com o passado histórico, político e artístico que vários expoentes da cultura portuguesa percebem e difundem. O processo que leva as novas gerações de Portugal – a geração de 70 primeiro e a geração de Orpheu depois – a novas fronteiras político-culturais é o sentimento de marasmo e de atraso em comparação com as realidades europeias, devido à estagnação *tout court* provocada por expoentes do contexto intelectual maioritário. O Futurismo nasce noutra lugar mas da mesma exigência; como anota Giordano Bruno Guerri, na Itália a operação de renovação precisa de «bisturis novos para o corpo doente de um país mergulhado numa estagnação satisfeita, em particular cultural», adicionando que a nação italiana está ainda «em atraso em comparação com as potências industriais europeias»<sup>1</sup>: os problemas de atraso, que das palavras dos autores tratados precedentemente parecem afectar só a realidade portuguesa, revelam-se assim partilhados também pela italiana. Mas enquanto em Portugal as críticas à mentalidade vigente são levadas a cabo por um conjunto de intelectuais onde cada um participa na oposição ativamente, no caso italiano a missão é conduzida pelo revolucionário Filippo Tommaso Marinetti, capaz de tirar o país do torpor «à força de bofetadas e dinamite» e de «reanimá-lo com o baptismo da modernidade»<sup>2</sup>. Filippo Tommaso nasce no dia 22 de dezembro de 1876 em Alexandria no Egito, para onde a sua família se tinha mudado por iniciativa do seu pai, o advogado Enrico Marinetti, que queria aproveitar da situação de grande desenvolvimento comercial do país norte-africano

---

<sup>1</sup> GIORDANO BRUNO GUERRI, *Filippo Tommaso Marinetti – Invenzioni, avventure e passioni di un rivoluzionario*, Milano: Mondadori, 2009, p. 3 (trad. mia).

<sup>2</sup> *Ibidem*.

favorecida pela abertura do Canal de Suez de 1869.<sup>3</sup> Crescido entre as ambiguidades da cidade egípcia que reúne os adornos e os confortos dos ricos com a pobreza dos subúrbios e na qual convivem raças e religiões diferentes, o jovem Filippo Tommaso – cujo nome era Emilio Angelo Carlo – desenvolve uma índole exuberante e transgressiva, além de uma paixão profunda pela literatura, em particular pelas obras do escritor francês Emile Zola.<sup>4</sup> Por volta de 1894 Enrico e a mulher Amalia decidem voltar para a Itália e permitem a Filippo Tommaso terminar os estudos superiores, iniciados numa escola jesuíta, em Paris: a capital francesa é a cidade europeia mais dinâmica juntamente com Londres e é também a capital mundial da cultura, onde a figura do intelectual não fica relegada à margem da sociedade como acontece na Itália e ainda mais no Egito, mas ocupa uma posição central na vida pública e social.<sup>5</sup> O panorama parisiense em contínua evolução subjaz à produção futurista de Marinetti, que nos últimos anos do século enfrenta a morte do irmão Leone, com quem estudava direito em Pavia: este facto leva-o a terminar os estudos forenses na Universidade de Génova em 1899.<sup>6</sup> São também anos de formação artística para Marinetti, que nas páginas do jornal *L'Ermitage* indica, entre as leituras que acompanham a sua produção no começo do século, autores como Descartes, Espinoza, Pascal, Nietzsche, Rousseau e, obviamente, Verlaine, Baudelaire e Mallarmé, este último indicado por ele como seu poeta predilecto.<sup>7</sup> Mergulhando no universo artístico parisiense, Marinetti frequenta expoentes da vida mundana – escritores, atores e poetas – conhecidos nos cafés literários e colabora com revistas francesas e italianas com a intenção de exportar para o *Bel Paese* a nova literatura francesa e divulgar na França alguns escritores italianos; é portanto no período das suas viagens entre Milão e Paris que Marinetti começa a ser conhecido nos ambientes culturais: a primeira notoriedade literária chega graças a um concurso poético, *Samedis populaires*, no qual Filippo Tommaso recebe uma apreciação geral pelo seu poema *Les vieux marins*.<sup>8</sup> Começa assim a ver-se no jovem escritor italiano um sentimento de intolerância para com os poetas italianos que

---

<sup>3</sup> Ivi, pp. 11-12.

<sup>4</sup> Ivi, p. 14 e ss.

<sup>5</sup> Ivi, pp. 20-21.

<sup>6</sup> Cfr. GIANNI EUGENIO VIOLA, *Filippo Tommaso Marinetti: lo spettacolo dell'arte*, Palermo: L'Epos, 2004, p. 20-21.

<sup>7</sup> Ivi, p. 21.

<sup>8</sup> Ivi, p. 29.

ele estigmatiza por causa da sua relutância em abraçar as grandes transformações sociais e do tempo, afirmando, na revista *La Vogue*, que a poesia italiana tinha mudado muito pouco desde Leopardi, evidenciando uma incapacidade de se projectar no futuro: Marinetti queria «vê-los afiar sobre os nossos nervos palavras angustiantes como lâminas de aço» mas eles «queixam-se às vezes como mendigos sonolentos na berma da estrada»<sup>9</sup>.

A imagem de Marinetti é, seguidamente, muitas vezes associada à de um dos maiores escritores italianos da época, Gabriele D'Annunzio: ele é para Filippo Tommaso uma fonte de inspiração para o qual, porém, olha sem simpatia.<sup>10</sup> Os ensaios em língua francesa que dedica a D'Annunzio estão longe de ser elogiosos, em particular o de 1907 escrito depois da morte do Vates da Itália, Giosuè Carducci, intitulado *Les Dieux s'en vont, d'Annunzio Reste*, onde os deuses falecidos são Verdi e Carducci, enquanto D'Annunzio pode apenas ser a modesta sombra de divindade.<sup>11</sup> É uma provocação que nasce de chofre após a ausência, por ocasião dos funerais de Carducci, do autor de *Il Piacere* que se auto-declara novo Vates; Marinetti põe então a literatura *carducciana*, que define viril e humana, em contraposição com a do «novo Vates», graciosa mas feminina.<sup>12</sup> No entanto reconhece a importância do carismático poeta italiano afirmando que:

Nos seus versos há uma tripla fonte de sons, de perfumes e cores que mergulham o leitor numa 'riserie' maravilhosa de que seria possível achar equivalência somente reunindo as qualidades especiais de um Baudelaire, de um Verlaine, de um Shelley, de um Swinburne.<sup>13</sup>

Marinetti, mesmo tendo uma relação conflituosa com D'Annunzio, sofre o encanto do homem que, com apenas treze anos mais do que ele, já tem alcançado o sucesso internacional em vários âmbitos, inclusive o renascimento da literatura italiana e a capacidade de ter uma influência enorme sobre as massas.<sup>14</sup> Depois da morte de Carducci, em 1907 Marinetti enfrenta também o falecimento do pai Enrico, a quem deve

---

<sup>9</sup> GIORDANO BRUNO GUERRI, *op. cit.*, p. 46 (trad. mia).

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 50.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 51.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> *Ibidem*. (trad. mia).

<sup>14</sup> *Ibidem*.

o seu carácter forte e determinado; a vida de Filippo Tommaso muda radicalmente também do ponto de vista económico, sendo ele o único herdeiro da família Marinetti: o património considerável de que de repente dispõe permite-lhe levar uma vida abastada e rica, ainda uma vez de acordo com os ditames de D'Annunzio que derruba a filosofia de todos os intelectuais que ensinam desprezar os prazeres do mundo.<sup>15</sup> É comum entre todos os jovens opositores do *divin Gabriele*<sup>16</sup> – como chama-o ironicamente Marinetti – ter com ele mais pontos de contacto que diferenças: os seus sentimentos antidemocráticos e nacionalistas, que seguem a direção de uma pretensa oligarquia de homens ousados e de elite à condução do país, têm origem em D'Annunzio.<sup>17</sup> Anota Giordano Bruno Guerri:

Por muito que o futurismo pareça a antítese do dannunzianismo, os mitos de Gabriele exaltam-se no futurismo: o da juventude e da virtude guerreira, o cosmopolitismo, o prazer que enche a vida, o amor para a velocidade, o icarismo e o ulissesismo.<sup>18</sup>

A influência do novo Vates é portanto forte e visível nas ideias e nas crenças de Filippo Tommaso Marinetti, que desenvolve um enlace ambivalente com uma figura tão incómoda. Mas se em 1908, ano da publicação de *Les Dieux s'en vont, D'Annunzio reste*, a sua posição ainda parece ambígua, com a eclosão do futurismo Marinetti não pode deixar de colocar D'Annunzio no topo da lista dos inimigos a combater.<sup>19</sup>

### 3.1.2 – A destruição futurista

Em 1921, Antonio Gramsci evidencia o carácter revolucionário do movimento futurista explicando que a essência desta revolução está na capacidade de desafiar os limites:

---

<sup>15</sup> Ivi, pp. 54-55.

<sup>16</sup> FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Les Dieux s'en vont, D'Annunzio reste*, Parigi: E. Sansot, 1908, p. 201.

<sup>17</sup> Cfr. GIORDANO BRUNO GUERRI, *op. cit.*, pp. 52-53.

<sup>18</sup> Ivi, p. 53. (trad. mia)

<sup>19</sup> *Ibidem*.

Os futuristas têm desempenhado esta tarefa no âmbito da cultura burguesa: têm destruído, destruído, destruído sem se preocupar em verificar se as novas criações, produzidas pela sua actividade, eram no seu conjunto uma obra superior à destruída: tiveram confiança em si mesmos, no ardor das jovens energias, tiveram a concepção clara e nítida que a nossa época, a época da grande indústria, da grande cidade operária, da vida intensa e turbulenta, precisava de novas formas de arte, de filosofia, de costumes, de linguagem: tiveram esta concepção claramente revolucionária, absolutamente marxista, quando os socialistas nem cuidavam destas questões [...]. Os futuristas, no seu campo, no campo da cultura, são revolucionários; neste campo, como obra criativa, é provável que a classe operária não conseguirá, por muito tempo, fazer mais do que têm feito os futuristas.<sup>20</sup>

Para compreender totalmente as palavras de Gramsci é preciso dar um passo atrás. A corrente futurista acha no começo do século XX o ambiente ideal para a sua eclosão, uma realidade em rápido desenvolvimento em todo o mundo: em 1909 os Estados Unidos começam a obra de construção do canal do Panamá, de maneira parecida com o de Suez; o completamento da linha de caminho-de-ferro Transiberiana e as convenções entre empresas ferroviária e marítimas permitem dar a volta ao mundo em 40 dias, só 30 anos depois de Jules Verne ter previsto o dobro; nas fábricas americanas começa a ser introduzida a linha de montagem e também na Europa a produção torna-se cada vez mais rápida; a evolução no campo dos automóveis e da aviação.<sup>21</sup> Toda esta inovação causa transformações na vida e na percepção, que Marinetti capta bem cedo e racionaliza um projeto de mudança geral, da cultura e da vida.<sup>22</sup> A força de Marinetti está na capacidade de encontrar, nas obras e nos pensamentos de outros artistas, traços que podem ser catalogados como futuristas e que portanto o levam a considerá-los como precursores do Movimento Futurista: os franceses Émile Zola, Gustave Kahn, Paul Adam, Émile Verhaeren, Joseph-Henri Boëx e o italiano Mario Morasso são os autores que F.T. – como é chamado pelos conhecidos – indica como iniciadores de um pensamento novo e não

---

<sup>20</sup> ANTONIO GRAMSCI, *Marinetti rivoluzionario?*. In: Id., *Socialismo e fascismo. L'Ordine Nuovo 1921-1922*, Torino: Einaudi, 1966, pp. 21-22.

<sup>21</sup> Cfr. GIORDANO BRUNO GUERRI, *op. cit.*, pp. 63-64.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 64.

receia admitir a sua dívida para com eles. E é próprio em Morasso, antropólogo, sociólogo e jornalista, que antecipa muitos dos conteúdos futuristas, com a sua apologia da máquina e da velocidade, a supremacia do individualismo elitista: é ele, como afirma D’Orsi, o verdadeiro proto-futurista italiano.<sup>23</sup> Marinetti não é, portanto, somente um criador, mas também o intelectual capaz de colectar e catalisar ideias e energias latentes reorganizando tudo num conjunto orgânico suportado por um método sistemático e muito eficaz.<sup>24</sup>

A difusão do novo movimento não pode deixar de ter o mesmo ímpeto que caracteriza o seu autor, e por isso Marinetti planeia uma publicação cujos ecos ensurdecidores possam chegar à atenção do maior número de pessoas possível. Revela-se fundamental o enlace com Mohamed el Rachi Pasciá, antigo expoente do governo egípcio emigrado para a França, onde pode gozar das suas riquezas: a filha dele, de facto, está apaixonada por Filippo Tommaso que, ciente da importante posição que o pai tem na diretoria do jornal francês *Le Figaro*, aproveita da situação e lhe dedica muito do seu tempo. Por sua vez, Mohamed el Rachi confia em Marinetti – ele conhece o jovem e o pai dele, Enrico, desde que F.T. era rapaz – e seria favorável ao eventual casamento da filha com o escritor.<sup>25</sup> A leitura do *Manifesto* confunde-o e diverte-o, e embora *Le Figaro* tenha publicado precedentemente manifestos ousados, a obra de Marinetti talvez os ultrapasse a todos; a pressão de Mohamed el Rachi e a predisposição do director para os desafios contribuem à publicação do texto marinettiano no número do dia 20 de fevereiro de 1909.<sup>26</sup> Embora a data de publicação do *Manifesto del Futurismo* corresponda oficialmente ao nascimento do movimento futurista, vários estudos historiográficos demonstram que, na realidade, o mesmo texto foi publicado antes em várias revistas e jornais (até agora são oito as edições anteriores reconhecidas: sete em jornais italianos e até uma no jornal romeno *Democratia*) mas de importância muito menor do que a de *Le Figaro*.<sup>27</sup> A propaganda feita por Marinetti antes da saída oficial do *Manifesto* nas maiores cidades italianas, onde são expostos enormes cartazes apenas com uma grande inscrição vermelha *Futurismo – F.T. Marinetti*, antecipa de várias décadas as técnicas de

---

<sup>23</sup> Cfr. ANGELO D’ORSI, *Il futurismo tra cultura e politica*, Roma: Salerno Editrice, 2009, p. 35.

<sup>24</sup> Cfr. GIORDANO BRUNO GUERRI, *op. cit.*, pp. 64-65.

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 66 e ss.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 67.



publicidade mais avançadas: uma mensagem simples e imediata capaz de deixar curioso o público e que atribuiu também a autoria do termo a Marinetti, embora já utilizado em 1908 na Espanha pelo poeta Gabriel Alomar.<sup>28</sup> Os ecos da explosão provocada por *Le Figaro* chega a todo o mundo dias após a publicação, também graças ao não aleatório uso da língua francesa que é a língua por excelência da cultura; o mundo intelectual começa assim a perguntar quem é o autor que exalta a guerra e afirma que o automóvel é uma obra melhor de todas as obras-primas da arte clássica.<sup>29</sup>

### **3.2 – As obras de Marinetti**

#### **3.2.1 – *Le Futurisme ou Fondazione e manifesto del Futurismo***

No parágrafo precedente vimos como as ideias subjacentes ao futurismo não são realmente todas originais mas, pelo contrário, muitas delas já circulavam nos ambientes intelectuais da época. Marinetti consegue criar uma ideologia futurista que reúne várias ideias – originais e não originais – sistematizando e organizando os princípios fundamentais, os meios e os objetivos almejados pela nova corrente no manifesto publicado no jornal francês *Le Figaro*. As diferenças entre as ideias proto-futuristas difundidas nos *milieux* culturais e as do artista italiano são todavia gritantes, sobretudo no que diz respeito ao modo como são redigidas e publicadas: o tom linear e didascálico dos manifestos literários da *belle époque* é substituído por Marinetti em favor do tom lírico e agressivo do *Manifesto* e de *Uccidiamo il Chiaro di Luna!*; a lógica consequencial deixa espaço para símbolos, alegorias e proclamações escatológicas.<sup>30</sup>

*Fondazione e manifesto del Futurismo* abre-se com um texto introdutório no qual Marinetti, através de alegorias e um estilo não propriamente futurista, conta a ruptura com o passado por meio do impulso futurista representado pelo automóvel<sup>31</sup>.

---

<sup>28</sup> Ivi, p. 72.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> Cfr. LUCIANO DE MARIA (a cura di), *F.T. Marinetti: teoria e invenzione futurista*, Verona: Mondadori, 1968, p. XXI.

<sup>31</sup> Marinetti atribui à palavra «automobile» o mesmo género que o da língua portuguesa, o masculino; na língua italiana corrente, todavia, há uma diferença substancial, sendo o termo «automobile» feminino.

Havíamos velado a noite inteira – meus amigos e eu – embaixo de lâmpadas de mesquita com cúpulas de latão perfurado, estreladas como nossas almas, porque como estas irradiadas pelo fulgor fechado de um coração elétrico. Tínhamos pisado longamente sobre opulentos tapetes orientais nossa acídia atávica, discutindo diante dos limites extremos da lógica e enegrecendo muito papel com frenéticas escrituras.<sup>32</sup>

Nas primeiras linhas da obra, as *lâmpadas de mesquita* e os *tapetes orientais* referem-se a uma cultura alheia, um contexto diferente daquele em que nascem as intenções futuristas; transparece a vontade do autor em levar a nova corrente para todo o mundo, como já demonstrado através da escolha do jornal francês *Le Figaro*.

[...] Mas, enquanto escutávamos o extenuado murmúrio de orações do velho canal e o estralar de ossos dos palácios moribundos sobre suas barbas de úmida verdura, escutamos, subitamente, sob as janelas, o rugido dos automóveis famélicos.<sup>33</sup>

É o primeiro ponto de viragem, «os automóveis famélicos» quebram o silêncio e sufocam as já débeis vozes do «velho canal» e dos «palácios moribundos»: são as instituições culturais que doravante aparecem fracas e antigas na impiedosa comparação com as novidades explosivas, como confirmado nos versos seguintes «Vamos, disse eu, vamos, amigos! Partamos! Finalmente a mitologia e o ideal místico foram superados»<sup>34</sup>.

[...] Aproximamo-nos das três feras bufantes, para apalpar amorosamente seus tórridos peitos. Eu estendi-me em meu carro, como um cadáver no esquife, mas logo em seguida ressuscitei sob o volante, lâmina de guilhotina que ameaçava meu estômago.<sup>35</sup>

---

<sup>32</sup> FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, in: Guido Davico Bonino (a cura di), *Manifesti Futuristi*, Milano: Rizzoli, 2009, p. 39. (trad. di Aurora Fornoni Bernardini, *Sibila – Revista de Poesia e crítica literária*, 6 aprile 2009. <https://sibila.com.br/critica/fundacao-e-manifesto-do-futurismo/2184>)

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 40.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

Nesse trecho Marinetti transforma a abordagem ao futurismo num ritual de iniciação que acha no automóvel não só um dos símbolos futuristas por excelência, mas também a figura espiritual que permite a passagem para o novo. É portanto o esquife no qual o intelectual antigo e ainda ligado ao passado tem que morrer – é preciso que morra – para renascer logo depois, sob uma luz nova, livre das ligações com os «palácios moribundos» da cultura. A parte sucessiva desenvolve-se na forma de viagem a bordo do automóvel, metáfora da viagem para novos horizontes, que Marinetti oferece ao leitor.

[...] virei bruscamente sobre mim, com a mesma embriaguez insensata dos cães que querem morder sua cauda, e eis que de repente vejo dois ciclistas virem ao meu encontro, titubeando como dois raciocínios, ambos persuasivos, apesar de contraditórios. Seu estúpido dilema discutia sobre o meu terreno... Que tédio! Arre!... Cortei logo, e, de desgosto, atirei-me de rodas para cima num fossado...<sup>36</sup>

Mais uma vez é claro como, no ideal futurista, a *pars destruens* é o primeiro passo e talvez o mais importante na construção da vanguarda. Marinetti, após ter encontrado os dois ciclistas que com os seus raciocínios criticam a brusca manobra, decide voluntariamente lançar-se no fossado. Adiciona logo depois:

[...] O carro emergiu lentamente do fossado, abandonando no fundo, como escamas, a sua pesada carroçaria de bom senso e os seus fofos acolchoados de comodidade. Pensavam que tivesse morrido, o meu lindo tubarão, mas uma carícia minha bastou para reanimá-lo, e ei-lo ressuscitado, ei-lo correndo novamente sobre suas poderosas nadadeiras!<sup>37</sup>

Eis a ressurreição futurista do carro que sai do fossado e se torna novo, livre do bom senso e da comodidade, do senso comum que leva os artistas – mas também o povo – a se conformarem às instituições em vigor, sem questionarem a sua adequação a um contexto de desenvolvimento geral (o problema não é só relativo ao contexto italiano, mas verifica-se também, como visto nos capítulos precedentes, em Portugal e em outros países); Marinetti reanima o seu «lindo tubarão», renascido e pronto para correr

---

<sup>36</sup> Ivi, p. 41.

<sup>37</sup> Ivi, pp. 41-42.

novamente. A viagem enfrentada pelo autor e os seus amigos é também uma viagem através da linguagem, que se torna cada vez menos ligada à infalibilidade do *logos* e avança cada vez mais para um estilo dialéctico original, tipicamente vanguardista, como se vê neste último trecho.

Começa com o título *Manifesto del Futurismo* a parte central da obra, estruturada em onze pontos nos quais Marinetti e os seus companheiros anunciam ao mundo os meios e objectivos futuristas. Contrariamente ao *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, outra obra fundamental da produção marinettiana, o conteúdo é mais propagandístico e menos didascálico, com um estilo ainda lírico, alegórico e provocatório.<sup>38</sup>

1. Nós queremos cantar o amor ao perigo, o hábito da energia e da temeridade.
2. A coragem, a audácia, a rebelião, serão elementos essenciais de nossa poesia.
3. A literatura exaltou até hoje a imobilidade pensativa, o êxtase, o sono. Nós queremos exaltar o movimento agressivo, a insônia febril, o passo de corrida, o salto mortal, o bofetão e o soco.<sup>39</sup>

No definirem-se amantes do perigo, da energia e da temeridade os futuristas condenam, em contrapartida, a indolência de todos os expoentes do mundo cultural ancorados aos padrões literários da época – conceito explicado também no terceiro ponto –, «pesada carroçaria de bom senso» e «fofos acolchoados de comodidade» como os define Marinetti. Note-se como, apesar de tudo, a linguagem utilizada nesta obra está ainda ligada aos preciosismos lexicais típicos da escola tardo-simbolista.<sup>40</sup> O segundo ponto, por mais auto-explicativo que seja, subjaz a toda a elaboração desse género e será o verdadeiro motor das ideias futuristas.

4. Nós afirmamos que a magnificência do mundo enriqueceu-se de uma beleza nova: a beleza da velocidade. Um automóvel de corrida com seu cofre

---

<sup>38</sup> Cfr. EZIO RAIMONDI, GIAN MARIO ANSELMi, GABRIELLA FENOCCHIO, *Tempi e immagini della letteratura – volume 5*, Milano: Mondadori, 2007, p. 514.

<sup>39</sup> FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, cit., p. 42.

<sup>40</sup> Cfr. RAIMONDI, ANSELMi, FENOCCHIO, *op. cit.*, p. 514.

enfeitado com tubos grossos, semelhantes a serpentes de hálito explosivo... um automóvel rugindo, que parece correr sobre a metralha, é mais bonito que a Vitória de Samotrácia.<sup>41</sup>

A ressurreição da arte passa também pela refundação do gosto estético e precisa portanto de novos padrões de beleza, nomeadamente a beleza da velocidade. A ousada comparação entre a arte clássica e o automóvel não representa no discurso de Marinetti uma provocação – ou pelo menos não somente – mas é consequência da necessidade de considerar a arte de um novo modo: se a velocidade e o dinamismo são agora aspectos artísticos fundamentais, a Vitória de Samotrácia, símbolo estático da beleza imutável no tempo, tem que ser deposta.<sup>42</sup>

5. Nós queremos entoar hinos ao homem que segura o volante, cuja haste ideal atravessa a terra, também lançada a correr sobre o circuito da sua órbita.

6. É preciso que o poeta se prodigalize com ardor, fausto e munificência, para aumentar o entusiástico fervor dos elementos primordiais.<sup>43</sup>

Mais uma vez é forte o uso da hipérbole no discurso de Marinetti, segundo a qual o homem que «segura o volante», o homem futurista, é capaz de ter o mundo nas mãos; da mesma maneira o poeta tem o dever, não só através da própria produção, de espalhar o verbo futurista.

7. Não há mais beleza, a não ser na luta. Nenhuma obra que não tenha um caráter agressivo pode ser uma obra-prima. A poesia deve ser concebida como um violento assalto contra as forças desconhecidas, para obrigá-las a prostrarem-se diante do homem.

[...]

---

<sup>41</sup> FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, cit., p. 42.

<sup>42</sup> Cfr. RAIMONDI, ANSELMINI, FENOCCHIO, *op. cit.*, p. 512.

<sup>43</sup> FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, cit., p. 42.

9. Nós queremos glorificar a guerra – única higiene do mundo –, o militarismo, o patriotismo, o gesto destruidor dos libertários, as belas ideias pelas quais se morre e o desprezo da mulher.<sup>44</sup>

A agressividade é, como visto antes, mais uma pedra angular da corrente futurista, talvez a mais importante; tem que ser adoptada não só no contexto artístico mas em todos os aspectos da vida: os futuristas de facto fazem isso, identificam na luta e na guerra a única solução possível para contrastar os inimigos da renovação – a este respeito Marinetti escreve em 1915 o manifesto *Guerra sola igiene del mondo*, que não será todavia analisado aqui –. Em 1909, todavia, o pensamento futurista não está ainda imbuído da retórica militarista que o caracterizará nos anos seguintes, embora seja já possível distinguir claramente esta direção ideológica.<sup>45</sup>

8. Nós estamos no promontório extremo dos séculos!... Por que haveríamos de olhar às nossas costas, se queremos arrombar as misteriosas portas do Impossível? O Tempo e o Espaço morreram ontem. Nós já estamos vivendo no absoluto, uma vez que já criamos a eterna velocidade onipresente.

[...]

10. Nós queremos destruir os museus, as bibliotecas, as academias de qualquer natureza, e combater o moralismo, o feminismo e toda vileza oportunista e utilitária.<sup>46</sup>

Ainda mais claramente, Marinetti salienta nestes dois trechos a necessidade de destruir todas as ligações com o passado: não é possível estarmos voltados para o futuro sem deixarmos de «olhar às nossas costas»; museus, bibliotecas e academias são os símbolos por excelência do passadismo, ou como os chama Marinetti, cemitérios.<sup>47</sup> A figura da mulher, no nono e no décimo pontos, sofre um ataque peremptório e frontal e é desprezada em termos inequívocos; em *Contro l'amore e il parlamentarismo* (1919),

---

<sup>44</sup> Ivi, pp. 42-43.

<sup>45</sup> Cfr. RAIMONDI, ANSELMINI, FENOCCHIO, *op. cit.*, p. 514.

<sup>46</sup> FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, cit., p. 43.

<sup>47</sup> Ivi, p. 44.

Marinetti sublinha ainda mais claramente o «desprezo da mulher» adicionando como o amor, horrível e pesado, é um obstáculo à marcha do homem.<sup>48</sup>

11. Nós cantaremos as grandes multidões agitadas pelo trabalho, pelo prazer ou pela sublevação; cantaremos as marés multicores e polifônicas das revoluções nas capitais modernas; cantaremos o vibrante fervor noturno dos arsenais e dos estaleiros incendiados por violentas luas elétricas; as ávidas estações, devoradoras de serpentes que fumam; as oficinas presas às nuvens pelos fios contorcidos de suas fumaças; as pontes, semelhantes a ginastas gigantes que atravessam os rios faiscantes ao sol como um luzir de facas; os piróscafos aventureiros que farejam o horizonte, as locomotivas de largo peito, que pateiam sobre trilhos, como enormes cavalos de aço enredados de canos; e o voo deslizante dos aviões, cuja hélice freme ao vento, como uma bandeira, e parece aplaudir como uma multidão entusiasmada.<sup>49</sup>

O último ponto dos onze pontos marinettianos conclui a parte central do manifesto de uma forma mais dirigida à propaganda do que ao conteúdo propedêutico, é o canto coletivo dos futuristas que celebram a grandeza do mundo industrial do século XX: as «luas elétricas», luzes artificiais que permitem o trabalho também de noite, e as «serpentes que fumam», comboios a vapor, são só duas das metáforas utilizadas por Marinetti na pomposa descrição das maiores inovações tecnológicas, figuras sagradas no culto do Futurismo.<sup>50</sup>

O estilo volta ser discursivo na terceira e última parte da obra, a qual resume as razões subjacentes à eclosão do movimento. Torna-se ainda mais claro que o destinatário do manifesto marinettiano é o panorama cultural italiano e os seus jovens expoentes, quando o autor escreve:

É da Itália que nós lançamos pelo mundo este nosso manifesto de violência arrebatadora e incendiária, com o qual fundamos hoje o «Futurismo», porque

---

<sup>48</sup> Cfr. FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Contro l'amore e il parlamentarismo*, in: Luciano De Maria (a cura di), *F.T. Marinetti: teoria e invenzione futurista*, Verona: Mondadori, 1968, p. 250.

<sup>49</sup> FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, cit., p. 43.

<sup>50</sup> Cfr. RAIMONDI, ANSELMINI, FENOCCHIO, *op. cit.*, p. 512.

queremos liberar este país de sua fétida gangrena de professores, de arqueólogos, de cicerones e de antiquários.<sup>51</sup>

Estas palavras confirmam ainda uma vez que a escolha de publicar o manifesto no jornal *Le Figaro* é uma tentativa – bem sucedida – de dar visibilidade a uma obra que todavia não é endereçada ao público francês. Continua depois com a provocação destruidora necessária para libertar o país do velho, dirigindo-se em particular aos museus, «absurdos matadouros de pintores e escultores, que vão se trucidando ferozmente a golpes de cores e de linhas»<sup>52</sup>, e tornando-se cada vez mais agressiva:

E venham, então, os alegres incendiários de dedos carbonizados! Ei-los! Ei-los!... vamos! Ateiem fogo às estantes das bibliotecas!... Desviem o curso dos canais, para inundar os museus!... Oh! a alegria de ver boiar à deriva, laceradas e desbotadas sobre aquelas águas, as velhas telas gloriosas!... Empunhem as picaretas, os machados, os martelos e deem abaixo sem piedade as cidades veneradas!<sup>53</sup>

Os últimos trechos são pontuados pela repetição de «Os mais velhos dentre nós têm trinta anos»<sup>54</sup>, marcando de um lado o facto da geração futurista ter o ímpeto da juventude que é fundamental na luta contra «os moribundos»<sup>55</sup>, do outro que a missão futurista tem que ser desempenhada durante uma década, porque, escreve o autor, «Quando tivermos quarenta anos, outros homens mais jovens e mais válidos que nós atirar-nos-ão também ao cesto, como manuscritos inúteis. – Nós o desejamos!»<sup>56</sup>: Marinetti e os seus companheiros, contrariamente aos intelectuais que criticam, sabem e têm a vontade que o seu papel seja temporário e que portanto de destruidores tornarão-se destruídos. O manifesto que consagra o nascimento do Futurismo conclui-se com a proclamação, deliberadamente presunçosa, «De pé sobre o cume do mundo, nós atiramos,

---

<sup>51</sup> FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, cit., p. 43.

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 44.

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 45

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

<sup>56</sup> *Ibidem*.



mais uma vez, nosso desafio às estrelas!...»<sup>57</sup>: é uma ulterior demonstração de força, violência impetuosa que leva os futuristas à luta contra a tradição, mesmo não sendo, como visto, ainda ligada a uma retórica explícita. A estação futurista abre-se portanto através de um ato dividido em duas partes complementares, a alegoria e a provocação; o elemento central que liga as duas faces é a enraizada presença da sociedade industrial avançada: de facto o dinamismo reside no barulho dos veículos e nos seus movimentos, no contínuo trabalhar das fábricas, nas ferrovias. O culto da velocidade e do dinamismo perturba a clássica percepção espaço-temporal e ameaça de morte a arte tradicional.<sup>58</sup>

### 3.2.2 – *Manifesto técnico da literatura futurista*

Com a publicação do *Manifesto*, a experiência futurista inaugura, como afirma Eduardo Calbucci, a sua segunda fase (1909-1914), caracterizada por um grande afluxo de outros manifestos mais específicos, escritos por Marinetti e pelos seus companheiros.<sup>59</sup> Os nomes dos artistas que participam ativamente no movimento são declarados diretamente por F.T. que, no *incipit* de *Uccidiamo il Chiaro di Luna!* (1909), os indica pela primeira vez explicitamente:

– Olá! Grandes poetas incendiários, meus irmãos futuristas!... Olá! Paolo Buzzi, Palazzeschi, Cavacchioli, Govoni, Altomare, Folgore, Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini, Pratella, D’Alba, Mazza!<sup>60</sup>

Dos manifestos produzidos entre 1910 e 1912 graças à colaboração entre estes artistas destacam-se *Manifesto dos Pintores Futuristas* e *A Pintura Futurista – Manifesto Técnico* por Boccioni, Carrà, Russolo, Balla e Severini; *Manifesto dos Músicos Futuristas* e *A Música Futurista – Manifesto Técnico* por Pratella; *Manifesto dos Dramaturgos Futuristas* por Marinetti; *Fotodinamismo Futurista* por Bragaglia; *A Escultura Futurista*

---

<sup>57</sup> Ivi, p.46.

<sup>58</sup> Cfr. RAIMONDI, ANSELMi, FENOCCHIO, *op. cit.*, p. 514.

<sup>59</sup> Cfr. EDUARDO CALBUCCI, *Marinetti e Mário: (des)conexões entre o Manifesto Técnico da Literatura Futurista e o Prefácio Interessantíssimo*, São Paulo: Revista USP n.79, 2008, p. 207.

<sup>60</sup> FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Uccidiamo il Chiaro di Luna!*, in: Guido Davico Bonino (a cura di), *Manifesti Futuristi*, Milano: Rizzoli, 2009, p. 47. (trad. mia)

por Boccioni.<sup>61</sup> O alcance futurista abrange assim todos os campos artísticos, deixando de lado o contexto da literatura (além do *Manifesto dos Dramaturgos Futuristas* escrito por Marinetti). O foco volta à literatura quando, em 1912, surge pelas mãos de Marinetti uma das pedras angulares do Futurismo, nomeadamente o *Manifesto Técnico da Literatura Futurista* sobre o qual Calbucci afirma:

No terreno da literatura, trata-se provavelmente do texto mais ousado das vanguardas europeias. Nenhum outro manifesto – expressionista, cubista, dadaísta, cubofuturista ou surrealista – foi tão longe na tentativa de sistematizar os procedimentos técnicos de composição de uma obra literária «moderna»<sup>62</sup>

Como no caso do *Manifesto del Futurismo*, Marinetti expressa os conceitos em onze pontos centrais contornados por uma moldura alegórica; a parte introdutória, decididamente mais breve da do primeiro manifesto, abre-se com Marinetti que, sentado sobre o tanque de um avião, diz:

[...] percebi a inanidade ridícula da velha sintaxe herdada de Homero. Necessidade furiosa de libertar as palavras, tirando-as da prisão do período latim! Isso tem naturalmente, como cada imbecil, uma cabeça previdente, um ventre, duas pernas e dois pés chatos, mas nunca terá duas asas.<sup>63</sup>

Após o enésimo ataque ao tradicionalismo, quem apresenta a Marinetti os onze mandamentos técnicos é, num momento transcendente, «a hélice turbilhonante»<sup>64</sup>: a alegoria lembra novamente ao leitor que a realidade futurista está intimamente ligada à das novas máquinas, que permitem, através da velocidade e do voo, o afastamento das convenções terrestres, livre dos obstáculos que estas últimas impõem.<sup>65</sup> Contrariamente àquela presente no manifesto publicado nas páginas de *Le Figaro*, a parte central do

---

<sup>61</sup> Cfr. EDUARDO CALBUCCI, *op. cit.*, p. 207.

<sup>62</sup> *Ibidem*.

<sup>63</sup> FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Manifesto Tecnico della Letteratura Futurista*, in: Guido Davico Bonino (a cura di), *Manifesti Futuristi*, Milano: Rizzoli, 2009, p. 111. (trad. mia)

<sup>64</sup> *Ibidem*.

<sup>65</sup> Cfr. RAIMONDI, ANSELMINI, FENOCCHIO, *op. cit.*, p. 520.

*Manifesto Técnico* é decididamente mais didascálica, limitando ao mínimo o espaço para as pomposas divagações que caracterizam a obra de 1909: os onze pontos apresentam, em negrito, onze regras claras e autoexplicativas acompanhadas por motivações e exemplificações que retomam o característico estilo alegórico.

1. **É preciso destruir a sintaxe colocando os substantivos ao acaso, como nascem.**
2. **Há que usar o verbo no infinitivo**, para que se adapte elasticamente ao substantivo e não o submeta ao ‘eu’ do escritor que observa e imagina. O verbo no infinitivo pode, somente, dar o sentido da continuidade da vida e a elasticidade da intuição que a percebe.<sup>66</sup>

É evidente já desde o começo como Marinetti aqui se destaca do uso do «nós» para utilizar uma forma mais impessoal e universal, clara tentativa de obedecer ao segundo ponto do seu próprio trabalho.

3. **Há que abolir o adjetivo**, para que o substantivo não mantenha a sua cor essencial. O adjetivo tendo em si um caráter de gradiente é inconcebível com a nossa visão dinâmica, porque implica uma paragem, uma meditação.
4. **Há que abolir o advérbio**, velha fivela que junta uma à outra as palavras. O advérbio mantém na frase uma irritante unidade de tom.  
[...]
6. **Abolir mesmo a pontuação.** Sendo suprimidos os adjetivos, os advérbios e as conjunções, a pontuação é naturalmente anulada, na continuidade vária de um estilo vivo que se cria por si, sem as absurdas paragens das vírgulas e dos pontos. Para acentuar alguns movimentos e indicar as suas direções, se utilizarão os símbolos matemáticos: + - x : = > <, e os símbolos musicais.<sup>67</sup>

A parte introdutória da obra encontra aqui uma explicação ulterior: a hélice turbilhonante indica que o *Manifesto Técnico* tenha «nascido em voo: [...] assinala como

---

<sup>66</sup> FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Manifesto Técnico della Letteratura Futurista*, cit., p. 111.

<sup>67</sup> Ivi, pp. 111-112.

a velha tradição da retórica e até da gramática dificultem o livre e rápido fluxo das ideias, a reprodução dinâmica da matéria»<sup>68</sup>; o terceiro, o quarto e o sexto ponto, de facto, seguem o imperativo de abolição das estruturas e dos elementos consideradas redundantes: a presença do adjetivo e do advérbio não permite aos textos uma velocidade, assim como seria um contra-senso, segundo Marinetti, o uso da pontuação, cuja única função é a interrupção do fluxo textual.

5. **Cada substantivo tem que ter o seu duplo**, nomeadamente o substantivo tem que ser seguido, sem conjunção, do substantivo a que está ligado por analogia. Exemplo: homem-torpedeiro, mulher-golfo, multidão-ressaca, praça-funil, porta-torneira. [...] é preciso fundir diretamente o objeto com a imagem que evoca, dando a imagem em vislumbre através de uma só palavra essencial.
- [...]

7. Os escritores abandonaram-se até agora à analogia imediata. Compararam por exemplo o animal com o homem ou com outro animal, [...] um fox-terrier com um pequeno puro-sangue. [...] Eu comparo-o, pelo contrário, com uma água fervorosa. Há assim uma **gradação de analogias cada vez mais amplas**, há ligações cada vez mais profundas e sólidas, mesmo que muito distantes.<sup>69</sup>

A questão das imagens é prioritária na produção futurista que, através delas, procura fornecer ao leitor uma experiência desprovida de elementos supérfluos. Os duplos e as analogias dos pontos 5 e 7 permitem um estilo mais imediato: os *vislumbres* que o uso dos substantivos acompanhados pelos seus duplos oferecem, resumem perfeitamente a ideia de Marinetti; o uso de *analogias cada vez mais amplas*, por sua vez, permite não só um acesso conceitual mais rápido, mas também, adiciona Marinetti, «Quanto mais as imagens contêm enlaces amplos, mais tempo elas conservam a sua força de espanto»<sup>70</sup>.

---

<sup>68</sup> RAIMONDI, ANSELMINI, FENOCCHIO, *op. cit.*, p. 520.

<sup>69</sup> FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Manifesto Tecnico della Letteratura Futurista*, cit., pp. 112-113.

<sup>70</sup> *Ivi*, p. 113.

8. **Não há categorias de imagens**, nobres ou grosseiras ou vulgares, excêntricas ou naturais. A intuição que as percebe não tem nem preferências nem prejuízos [...].
9. Para dar os movimentos subsequentes de um objeto é preciso dar a ‘cadeia de analogias’ que ele evoca, cada uma condensada, reunida em uma palavra essencial [...].
10. Já que todo o tipo de ordem é fatalmente um produto da inteligência cautelosa e prudente é preciso orquestrar as imagens colocando-as segundo um **máximo de desordem**.<sup>71</sup>

Como visto, o tratamento das analogias e das imagens nelas envolvidas é fundamental para Marinetti, e não é por acaso que cinco dos onze pontos deste manifesto são focados neste assunto. A linha que une as três considerações citadas acima atravessa novamente os princípios de libertação dos elementos textuais fundamentais em função de uma comunicação extremamente mais rápida e eficaz; entende-se não submeter as imagens à razão, às convenções e a nada: o estilo analógico, afirma o autor, «é portanto dono absoluto de toda a matéria e da sua intensa vida»<sup>72</sup>, feito de imagens que «não são flores a escolher e recolher com parcimónia [...]. Elas constituem o próprio sangue da poesia. A poesia tem que ser uma série ininterrupta de imagens novas sem o qual é só anemia e clorose»<sup>73</sup>.

11. **Destruir na literatura o «eu»**, ou seja toda a psicologia. O homem completamente deteriorado da biblioteca e do museu, sujeito a uma lógica e uma sabedoria assustadoras, não oferece absolutamente mais interesse nenhum. Portanto, temos que suprimi-lo na literatura, e substituí finalmente com a matéria, de que há que agarrar a essência com golpes de intuição.<sup>74</sup>

A destruição do eu é a última passagem para uma poesia totalmente livre da pesada influência do homem *deteriorado*, com as suas sufocantes convenções: eis a mensagem

---

<sup>71</sup> Ivi, p. 113 e ss.

<sup>72</sup> Ivi, p. 113.

<sup>73</sup> *Ibidem*.

<sup>74</sup> Ivi, p. 115.

que resulta deste percurso em onze etapas. Como anotado antes, já neste manifesto o eu – ou melhor, o *noi* – utilizado no *Manifesto del Futurismo* é posto de lado em favor de uma série de frases pontuada pelos *bisogna* e *si deve*<sup>75</sup>. Na parte posterior aos onze pontos o estilo volta ser mais evocativo, menos didascálico e a crítica veemente contra o já citado período latim, apresentado como «nascido morto» por causa da sua natureza de instrumento ao serviço da «inteligência arrogante e míope» e destinado a «domar a vida multiforme e misteriosa da matéria»<sup>76</sup>. Todas as novidades apresentadas nos onze princípios deste manifesto encontram-se no conceito de *parole in libertà* que, junto com o conceito de *immaginazione senza fili* é, como afirma Calbucci, a ideia mais importante que Marinetti produz nesta obra.<sup>77</sup>

Poetas futuristas! Eu ensinei-vos a odiar as bibliotecas e os museus, para prepará-los a **odiar a inteligência**, despertando em vocês a divina intuição, dom característico das raças latinas. Através da intuição, venceremos a hostilidade aparentemente implacável que separa a nossa carne humana do metal do motor. Depois do reino animal, eis o início do reino mecânico. Com o conhecimento e a amizade da matéria, da qual os cientistas não puderam conhecer senão as reações físico-químicas, nós preparamos a criação do **homem mecânico de partes trocáveis**. Nós o livrá-lo-emos da ideia da morte e, por conseguinte, da própria morte, suprema definição da inteligência lógica.<sup>78</sup>

Marinetti conclui a última parte do *Manifesto Tecnico* chamando a atenção dos poetas futuristas e utilizando, como fez no primeiro manifesto, um tom pomposo e até propagandista. A recusa da inteligência é por ele o natural desenvolvimento da rejeição das bibliotecas, dos museus e de todos os lugares que tentam manter viva uma realidade artística que o italo-francês apresenta como podre na sua obra de 1909. Inaugura assim a época do homem mecânico, livre do fardo da lógica, das convenções e do passado, guiado

---

<sup>75</sup> Traduzidos em «é preciso» e «há que».

<sup>76</sup> FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Manifesto Tecnico della Letteratura Futurista*, cit., p. 117.

<sup>77</sup> Cfr. EDUARDO CALBUCCI, *op. cit.*, pp. 207-208.

<sup>78</sup> FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Manifesto Tecnico della Letteratura Futurista*, cit., p. 119.

pela livre intuição das palavras em liberdade e capaz de recuperar a força do espanto das imagens e da matéria.<sup>79</sup>

Na leitura do *Manifesto Tecnico della Letteratura Futurista*, todavia, não se pode deixar de observar que os onze mandamentos marinettianos se baseiam num contra-senso de fundo: como escreve Calbucci, «Marinetti usa a lógica que despreza e compõe uma série de mandamentos que negam, do ponto de vista técnico, essa composição»<sup>80</sup>. Ou seja, o manifesto marinettiano é produzido exatamente segundo os mecanismos lógicos fortemente criticados no próprio manifesto, parafraseando as palavras de Calbucci, que continua afirmando que Marinetti faz a proposta de uma nova linguagem mas por meio da velha, sem obviamente admiti-lo e «ele salpica seu texto de adjetivos e prega sua abolição»<sup>81</sup>. A questão evidente que acompanha esta reflexão é se e a que nível há que considerar este manifesto – e por consequência também os outros – como obra literária propriamente futurista ou se é possível só reduzi-lo ao âmbito propedêutico e de propaganda do movimento. Calbucci parece não ter dúvidas a este respeito:

[...] o futurismo foi mais um conjunto de manifestos e propostas estéticas do que realmente um movimento repleto de grandes obras artísticas. O próprio Marinetti foi mais «artista» nos seus manifestos do que em seus poemas e narrativas. De qualquer modo, e se parece ter sido o preço de assumir a responsabilidade de iniciar o processo de contestação do status quo estético que deu origem às famigeradas vanguardas europeias. Os futuristas foram bons polemistas e razoáveis literatos.<sup>82</sup>

Para ele, os manifestos não fazem apenas parte de pleno direito da produção futurista, mas compõem também o verdadeiro cerne do movimento, devido também ao facto do número de manifestos ser maior do que as outras obras literárias futuristas. Calbucci vai além, creio erradamente, adicionando que

---

<sup>79</sup> Cfr. RAIMONDI, ANSELMI, FENOCCHIO, *op. cit.*, p. 520.

<sup>80</sup> EDUARDO CALBUCCI, *op. cit.*, p. 211.

<sup>81</sup> *Ibidem*.

<sup>82</sup> *Ivi*, p. 207.

É indiscutível que toda a liberdade apregoada por Marinetti não passa de um jogo retórico. Não há, na história da literatura do início do século XX, nenhum texto relevante que realmente siga as recomendações do Manifesto Técnico: o lema marinettiano parece ser uma espécie de «faça o que eu digo, não faça o que eu faço». Tanto em textos anteriores a 1912, quanto em textos posteriores [...], Marinetti e seus seguidores nunca abandonaram a sintaxe tradicional; em outras palavras, nunca atingiram verdadeiramente *le parole in libertà e l'immaginazione senza fili*.<sup>83</sup>

O pensamento acima, embora apoiado em premissas certas – o caráter estimulador ao espírito vanguardista do *Manifesto Técnico* por exemplo, aqui porém considerado como única essência da obra<sup>84</sup> – vai talvez na direção errada: afirmar que F.T. é fiel às citadas linhas de princípio só em palavras e não em atos por causa da pretensa irrelevância das suas obras *paroliberistas* é injusto pelo menos tendo em conta que irrelevante não significa ausente. Marinetti, pelo contrário, produz ao longo dos anos várias obras – *Zang Tumb Tuuum* (1912), *Battaglia a 9 piani* (1915) entre outras – que demonstram como o manifesto de 1912 não é só um conjunto de ideias inaplicáveis e inaplicadas.

---

<sup>83</sup> Ivi, p. 208.

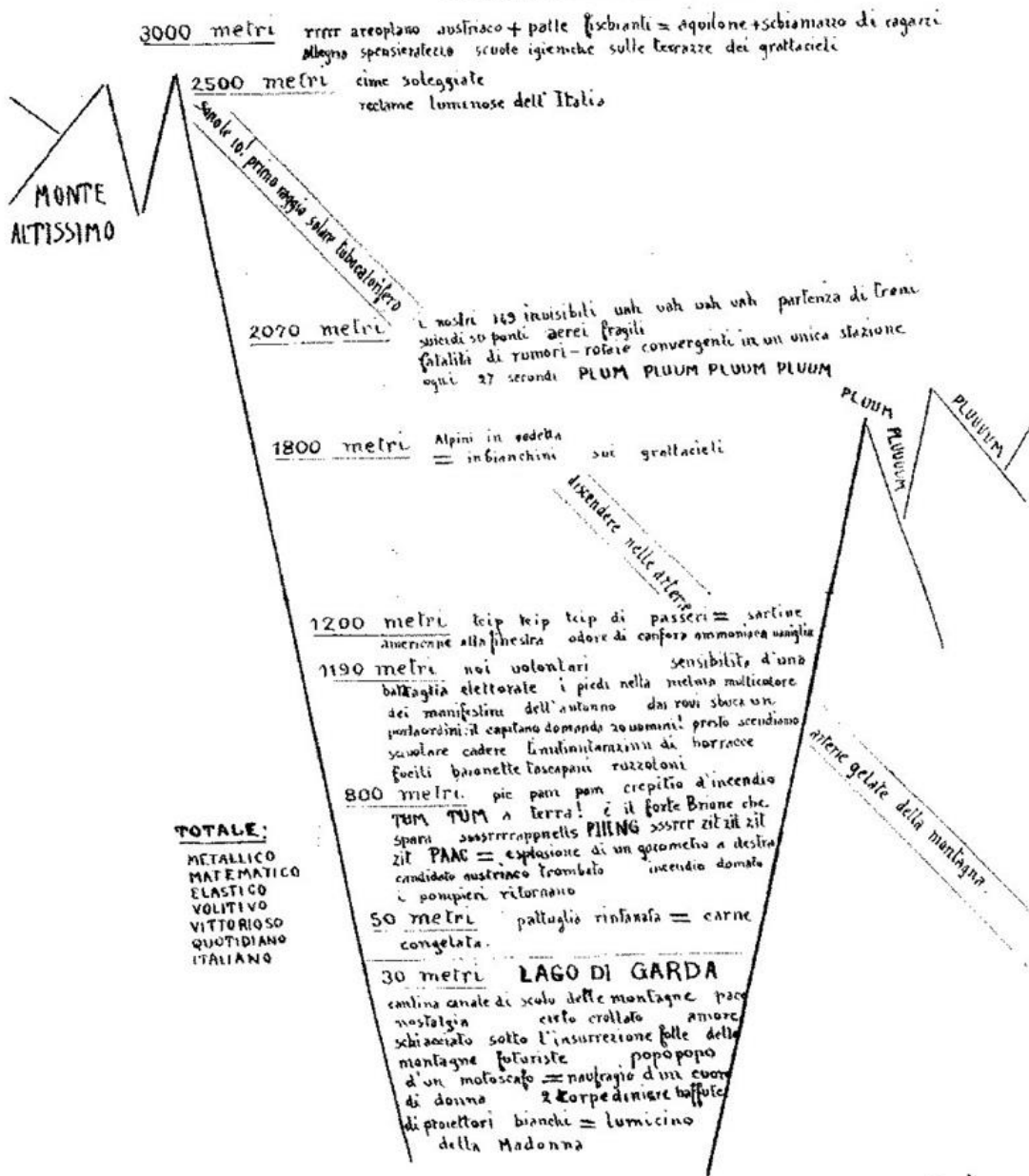
<sup>84</sup> Ivi, p. 211.



# Battaglia a 9 piani

parole in libertà

AL GRANDE FUTURISTA DEPERO



Princa di Desso Cusina (Albissimo)  
22 Ottobre 1915

Filippo Tommaso Marinetti, *Battaglia a 9 piani*, 1915, china su carta, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto.

[B] TURCO PALLONE FRENATO

imboscata di T. S. F. bulgari  
vibbrrrrrrrrrrrrre  
arrrrrruffarrre comunlcazioni turche  
Sciukri Pascià - Costantinopoli

T S F  
vibbrrrrrrrrrrrrre  
**PALLONE**  
altezza  
400 m.  
**TURCO**  
vibbrrrrrrrrrrrrre  
**FRENATO**  
vibbrrr Tsarigraad  
T S F  
T S F  
vibbrrrrrrrrrrrrre  
SCOPRIRE  
CHE  
vibbrrrrrrrrrrrrre  
T S F  
assalto contro Seyloglou mascherare assalto'

Filippo Tommaso Marinetti, *Zang Tumb Tuuum*, Milano: Edizioni Futuriste di Poesia, 1914, p. 120.

## CAPÍTULO IV: O FUTURISMO PORTUGUÊS

### 4.1 – Influências italianas

Como visto no parágrafo precedente, a eclosão futurista ecoa em muitos países europeus graças à natureza espantosa e provocadora do movimento, mas sobretudo à capacidade de Marinetti de tornar-se publicitário habilidoso, como demonstra a escolha do jornal francês *Le Figaro* para o seu *Manifesto del Futurismo*. As teorias do franco-italiano não tardam a chegar a Portugal e, apesar de um verdadeiro futurismo português chegar só em 1917 com a revista *Portugal Futurista*, o conhecimento do primeiro manifesto marinettiano remonta a apenas alguns dias depois da sua publicação em França. A notícia do *Manifesto de fundação do Futurismo* aparece pela primeira vez nas páginas do *Jornal de Notícias* de 26 de Fevereiro de 1909 – o original é publicado no dia 20 de Fevereiro – graças a José Xavier de Carvalho Júnior, mediador cultural nascido em Lisboa, em 1861, que a partir de 1886 trabalha em Paris como correspondente de vários jornais portugueses e brasileiros.<sup>1</sup> No seu artigo *Uma nova escola poética – o Futurismo*, Xavier de Carvalho apresenta os elementos gerais da nova corrente artística enquadrando-a na sucessão dos *-ismos* europeus já encontrados nos capítulos precedentes como o Decadentismo e o Simbolismo (os *-ismos* pessoais aparecem somente alguns anos depois); entre a apresentação do líder e a paráfrase de partes do texto, Carvalho não deixa de criticar o programa geral promovido por Marinetti em nome da moral e dos bons costumes até estigmatizando-o como *blague* carnavalesca.<sup>2</sup> No dia 5 de Agosto do mesmo ano, nas páginas do *Diário dos Açores*, um jornal editado em São Miguel, encontra-se pela primeira vez a versão traduzida do *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, mesmo que parcial, acompanhada por uma entrevista com Marinetti e uma nota de apresentação da *nova escola literária*: o texto é traduzido por Luís Francisco Rebelo Bicudo, mediador cultural originário de Ponta Delgada que escreve de Génova, que omite a parte inicial da

---

<sup>1</sup> Cfr. RITA MARNOTO, *Futurismo e Futurismos em Portugal*. In: *Estudos Italianos em Portugal*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009, p. 64.

<sup>2</sup> Ivi, p. 65.

obra, começando pelos onze pontos programáticos.<sup>3</sup> No comentário posterior à obra, Bicudo capta e expressa o significado intrínseco e mais importante do manifesto marinettiano: para além do simples apoio ou da simples condenação do Futurismo e dos seus métodos, quem o enfrenta tem que compreender a filosofia da corrente, baseada nos intuítos de renovação e na vertente iconoclasta da vanguarda italiana; Bicudo tenta estimular os poetas da sua terra a estabelecerem contactos com os futuristas.<sup>4</sup> A tentativa do mediador de Ponta Delgada porém não é percebida imediatamente pelos artistas portugueses ao ponto dos sucessivos sinais desta recepção serem de 1913 em Nova Goa.

Todavia, a proposta inovadora de Marinetti certamente influencia o nascimento da vanguarda portuguesa promovida, como visto, pela geração de *Orpheu* e dos outros expoentes das revistas modernistas portuguesas que, como o literato franco-italiano, propõem a renovação do mundo artístico lusitano. As novidades artísticas chegam sobretudo graças à estada, em Paris, do poeta Mário de Sá-Carneiro e dos pintores Amadeo de Souza-Cardoso e Guilherme de Santa-Rita, este encarregado diretamente por Marinetti de publicar os seus artigos em Portugal.<sup>5</sup>

## **4.2 – Adesão ao Futurismo em Portugal**

### **4.2.1 – A questão literária**

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. [...] 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. [...] Do que até hoje eu conheço futurista – a sua ode não é só a maior – é a única coisa admirável.<sup>6</sup>

---

<sup>3</sup> Ivi, p. 66.

<sup>4</sup> Ivi, pp. 66-67.

<sup>5</sup> Cfr. CARLOS D'ALGE, *A experiência futurista e a geração de "Orpheu"*, Lisboa: Ministério da Educação – Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1989, p. 22.

<sup>6</sup> MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO, *Em Ouro e Alma – Correspondência com Fernando Pessoa*, Jerónimo Pizarro e Ricardo Vasconcelos (ed.), Lisboa: Tinta da China, 2015, p. 223.

Com estas palavras, escritas nas famosas *Cartas a Fernando Pessoa*, Sá-Carneiro expressa a sua opinião no que diz respeito ao poema *Ode Triunfal* publicado pelo amigo sob o heterónimo de Álvaro de Campos. Mas além das palavras de Sá-Carneiro, que notoriamente não acreditava muito em «certas burlescas extravagâncias de Marinetti e dos seus amigos»<sup>7</sup>, a questão enfrentada ao longo dos anos da crítica é se há um verdadeiro futurismo literário português ou se é só possível falar de uma vanguarda paralela ao movimento de Marinetti nunca destinada a encontrá-lo. Como afirma Carlos D’Alge, «há quem diga que futurismo propriamente como preconizara Marinetti nos seus manifestos não há»<sup>8</sup> adicionando que esta posição se deve às vanguardas portuguesas serem, supostamente, apenas facetas diferentes das vanguardas europeias surgidas após o aparecimento do manifesto em *Le Figaro* de 1909.<sup>9</sup> A teoria apresentada parece ser confirmada pela análise de alguns textos de Fernando Pessoa que D’Alge desempenha logo depois, sobretudo no âmbito do Sensacionismo – de que já falamos brevemente na apresentação dos *ismos* – que ele afirma ser «uma modalidade do futurismo português»<sup>10</sup>. Colocar na própria hipótese a figura de Pessoa é certamente correto considerando a importância que o autor e os seus heterónimos têm quanto à difusão e ao desenvolvimento das realidades modernistas em Portugal; todavia, uma tentativa de atribuir uma adesão total ao futurismo nas obras dele seria infrutífera, uma vez que próprio o autor do *Livro do desassossego* afirma nas suas cartas:

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. Intelectualizamos os seus processos. A decomposição do modelo que realizam (fomos influenciados não só pela sua literatura – se é que tem algo que com a literatura se pareça – mas pelos seus quadros), situamo-la nós no que julgamos ser a esfera própria dessa decomposição – não as coisas, mas as nossas sensações das coisas.<sup>11</sup>

---

<sup>7</sup> JOÃO ALVES DAS NEVES, *O movimento futurista em Portugal*, Lisboa: Dinalivro, 1987, p. 26.

<sup>8</sup> CARLOS D’ALGE, *op. cit.*, p. 22.

<sup>9</sup> *Ibidem.*

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 23.

<sup>11</sup> FERNANDO PESSOA, *op. cit.*, p. 134.

A este respeito, João Alves das Neves afirma que Pessoa «apesar de ter sido um dos melhores veículos para a introdução do futurismo no seu país, nunca acreditou inteiramente no movimento de Marinetti»<sup>12</sup>.

#### 4.2.2 – A génese e *Portugal Futurista*

Em anúncio do segundo número de *Orpheu* fala-se de conferências futuristas como a de Santa-Rita Pintor – alcunha de Guilherme de Santa-Rita – *A Torre Eiffel e o génio do futurismo* e *Teatro futurista no espaço* de Raul Leal mas de verdade «o futurismo não se vê»<sup>13</sup>; em literatura José de Almada Negreiros escreve *A Cena do Ódio* (1915), «a peça que mais perto estava da estética de Marinetti»<sup>14</sup> como afirma João Gaspar Simões – apesar de Almada se assinar como «poeta sensacionista» e «narciso do Egipto»<sup>15</sup> – e o *Manifesto Anti-Dantas* (1916) que já o qualifica como «Poeta de Orpheu/Futurista/E/Tudo»<sup>16</sup>. Para achar um verdadeiro movimento futurista português é preciso esperar alguns anos, pelo menos até ao mês de Abril de 1917 quando, no Teatro República de Lisboa, José de Almada Negreiros e Santa-Rita Pintor inauguram oficialmente o movimento com a Primeira Conferência Futurista; o espetáculo inaugural consta de três partes: na primeira, Almada lê para o público o seu *Ultimatum Futurista às gerações Portuguesas do Século XX*, continuando na segunda com o *Manifesto Futurista da Luxúria* de Valentine de Saint-Point e terminando com os textos *Music-Hall* e *Tuons le Clair de Lune* de Marinetti.<sup>17</sup> O espanto entre o público é enorme e o sucesso também, como afirma Alves das Neves, ao ponto que o próprio Almada Negreiros numa carta de Maio de 1917 dirige-se ao redactor do jornal *A Capital* para expressar o seu agradecimento a toda a imprensa lisboeta, reconhecendo as aptidões futuristas do público de Lisboa e admitindo surpresa quanto ao extraordinário sucesso da sua conferência.<sup>18</sup>

---

<sup>12</sup> JOÃO ALVES DAS NEVES, *op. cit.*, p. 26.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 28.

<sup>14</sup> JOÃO GASPAR SIMÕES, *Vida e Obra de Fernando Pessoa*, Volume II, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987, p. 112.

<sup>15</sup> JOSÉ DE ALMADA NEGREIROS, *A Cena do Ódio*. In: Marco Bucaioni (a cura di), *José de Almada Negreiros – Poesia*, Chiusi: Edizioni dell’Urogallo, 2016, p. 42.

<sup>16</sup> JOSÉ DE ALMADA NEGREIROS, *Manifesto Anti-Dantas e por extenso*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2015, p. 1.

<sup>17</sup> Cfr. JOÃO ALVES DAS NEVES, *op. cit.*, p. 30.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 32.

Uma impressão mais vívida e clara da conferência é oferecida pelo próprio Almada no texto *1ª Conferência Futurista*:

À minha entrada no palco rebentou uma espontânea e tremenda pateada seguida de uma calorosíssima salva de palmas que eu cortei de um gesto. Reduzida a plateia à sua inexpressão natural tive a glória de apresentar o futurista Santa-Rita Pintor que o público recebeu com uma ovação unânime. Comecei então o meu ultimatum à juventude portuguesa do século XX e a plateia costumada a conferências exclusivamente literárias e pedantes chocou-se nitidamente com a virilidade de minhas afirmações pelo que executava premeditadas e covardes reprovações isoladas mas sem efeito de conjunto.

[...]

Os chefes políticos presentes, quando as nossas afirmações futuristas pareciam estar de acordo com as suas restrições monárquicas ou republicanas apoiavam sumidamente com um muito bem parlamentar, mas se a nossa ideia lhes era evidentemente rival o seu único recurso resumia-se na gargalhada, símbolo sonoro da imbecilidade. Consegui, inspirado na revelação de Marinetti e apoiado no genial otimismo da minha juventude, transpor essa bitola de insipidez em que se gasta Lisboa inteira, e atingir ante a curiosidade da plateia a expressão da intensidade da vida moderna, sem dúvida de todas as revelações a que é mais distante de Portugal. Em seguida a minha conferência irá dizer as minhas razões expostas no teatro República no sábado 14 de abril de 1917, data da tumultuosa apresentação do Futurismo ao povo português.<sup>19</sup>

O artista português insere esse *compte-rendu pelo conferente* no primeiro número da única verdadeira revista dedicada ao movimento futurista português, *Portugal Futurista*: publicada em Novembro de 1917 sob a directoria de Carlos Filipe Porfírio, reúne os textos do espectáculo no Teatro República e a contribuição, entre os outros, de Fernando Pessoa – como ortónimo e também como Álvaro de Campos com o seu *Ultimatum* –, Raul Leal, José Rebelo de Bettencourt e textos de autores estrangeiros entre os quais se destaca o *Manifesto dos Pintores Futuristas* de Boccioni, Carrà, Balla, Russolo e Severini. O primeiro número de Portugal Futurista é também o único a ser

---

<sup>19</sup> JOSÉ DE ALMADA NEGREIROS, *1ª Conferência Futurista*. In: *Portugal Futurista (edição fac-simil)*, Lisboa: Contexto Editora, 1981, p. 35.

publicado, número que apesar de tudo nunca chega sequer a circular, tendo sido imediatamente apreendido pela polícia; a crítica concorda em afirmar que com a revista de Porfírio termina o Futurismo em Portugal como movimento.<sup>20</sup> Apesar da adesão dos artistas citados ao movimento futurista, os expoentes mais importantes – e talvez os únicos verdadeiros expoentes – são Santa-Rita Pintor e Almada Negreiros, não só para o impulso fundamental finalizado à criação de uma corrente artística na base do modelo marinettiano, mas também para os esforços desenvolvidos sucessivamente a Portugal Futurista, sem renegar «a etiqueta, como foi o caso de Raul Leal e o de Bettencourt Rebelo, de quem não temos, no entanto, qualquer notícia de posteriores acções literárias»<sup>21</sup>; Santa-Rita e Almada são «indubitavelmente as figuras sobre as quais assenta o Futurismo português»<sup>22</sup>, os únicos que «assumiram o futurismo até às suas últimas consequências»<sup>23</sup>. O primeiro, em particular, é considerado o verdadeiro iniciador do movimento, sendo como visto o designado por Marinetti para a tradução e a divulgação das suas obras em Portugal e portanto, como afirma Pereira, «é, mais do que o artista, o entusiasta ‘empresário’ futurista»<sup>24</sup>; em função do Futurismo português ele universalmente reconhecido como «SANTA-RITA PINTOR O GRANDE INICIADOR DO MOVIMENTO FUTURISTA EM PORTUGAL»<sup>25</sup> – como confirma o próprio Almada no texto acima, contando a ovação unânime do Teatro República – e a sua presença nas páginas acha-se quase só nos textos apologéticos de Bettencourt-Rebelo e Raul Leal, para além da célebre fotografia na qual é apresentado na sua essência de artista excêntrico.<sup>26</sup>

Mas se Santa-Rita Pintor consegue congrega à sua volta as vozes dos poucos futuristas portugueses, é sobre Almada Negreiros, com a versatilidade artística

---

<sup>20</sup> Cfr. JOÃO ALVES DAS NEVES, *op. cit.*, p. 33.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 29.

<sup>22</sup> MARGARIDA ISABEL ESTEVES DA SILVA PEREIRA, *A vanguarda histórica na Inglaterra e em Portugal – Vorticismo e Futurismo*, Braga: Universidade do Minho, 1998, p. 114.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> JOSÉ REBELO DE BETTENCOURT, *Santa-Rita Pintor*. In: *Portugal Futurista (edição fac-simile)*, Lisboa: Contexto Editora, 1981, p. 5.

<sup>26</sup> Cfr. MARGARIDA ISABEL ESTEVES DA SILVA PEREIRA, *op. cit.*, pp. 114-115.



que lhe é reconhecida, que recai a prossecução da actividade literária que os conduzirá a ambos ao *Portugal Futurista*.<sup>27</sup>

As palavras de Pereira esclarecem como, enquanto a importância de Santa-Rita está ligada mais à organização e à difusão das ideias e dos conceitos marinettianos entre os artistas da geração órfica, é a produção de Almada que compõe, de facto, o núcleo literário subjacente à revista: Santa-Rita, afirma Alves das Neves, «apesar da referência que o dá como co-autor de *Saltimbancos*, não escreveu uma linha na publicação que o glorificava tão encomiasticamente»<sup>28</sup>. É destas considerações que se abre a tentativa de colocar Almada Negreiros no topo da lista dos artistas portugueses que mais tentam seguir os ditames futuristas de Marinetti.

#### **4.3 – José de Almada Negreiros, futurista e tudo**

Nascido em 1893 na ilha de São Tomé, José Sobral de Almada Negreiros muda-se para Lisboa na infância com a família. Ainda jovem, demonstra grande interesse pelo mundo artístico e, em 1911, começa como desenhador humorístico e expõe publicamente pela primeira vez individualmente em 1913; no mesmo ano conhece Fernando Pessoa, que já tinha feito um comentário sobre as caricaturas de Almada na revista *A Águia* e deste encontro desenvolvem-se também as relações com os outros artistas da geração de Orpheu que, como referido, dão vida à revista que inaugura a estação modernista portuguesa.<sup>29</sup>

Antes de falar de Almada em função do movimento futurista português, já encontraríamos no primeiro número da revista *Orpheu* na qual ele contribui com *Frisos*, onze poemas em prosa que, mesmo não sendo ainda atribuíveis à produção futurista do autor, já «continham, de facto, matéria susceptível de intrigar muita gente, de indignar alguma outra, de incomodar quase toda»<sup>30</sup>. Reclamando-se logo depois como discípulo de Marinetti, segue o movimento futurista e «escreve os manifestos mais importantes do

---

<sup>27</sup> Ivi, pp. 115-116.

<sup>28</sup> JOÃO ALVES DAS NEVES, *op. cit.*, p. 33.

<sup>29</sup> Cfr. SARA AFONSO FERREIRA, *Nota Biográfica*. In: Marco Bucaioni (a cura di), *José de Almada Negreiros – Poesia*, Chiusi: Edizioni dell'Urogallo, 2016, p. 42

<sup>30</sup> DAVID MOURÃO-FERREIRA, *Orpheu I*. In: *Hospital das Letras*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981, p. 123.

Modernismo português, assumindo-se como autor de vanguarda»<sup>31</sup>. Destacando desde já o primeiro dos seus manifestos, o *Manifesto Anti-Dantas*, é possível encontrar profundas afinidades com os mandamentos de Filippo Tommaso Marinetti, em particular no vigor e na violência com que Almada ataca o escritor português Júlio Dantas. Nascido em 1876, Dantas pertence àquela geração posta em causa tanto nos manifestos de Marinetti como nas obras dos seus seguidores: dramaturgo, ensaísta, poeta, prefaciador, tradutor, jornalista e médico, distingue-se no drama e no romance histórico, exaltando o sentimento, a morte e o efémero e encarnando portanto o símbolo da estagnação da cultura portuguesa.<sup>32</sup> Quem provoca a espantosa reação de Almada é o próprio Dantas que, como referido no segundo capítulo, publica na revista *Ilustração Portuguesa* um artigo intitulado *Poetas Paranóicos*, no qual critica fortemente a demasiada visibilidade adquirida por Orpheu e os seus seguidores (Dantas tem grande influência em Portugal tendo sido diplomata, deputado, ministro da Instrução Pública e dos Negócios Estrangeiros e presidente do diretório do Partido Nacionalista).<sup>33</sup>

#### 4.3.1 – O *Manifesto Anti-Dantas e por extenso*

Luísa Coelho nota que no começo do século XX aparecem «em toda a Europa uma onda de Manifestos, escritos públicos, em que os seus autores se revelavam contra o imobilismo da arte conformista, institucionalizada, isenta de originalidade, que espelhava a forma de expressão da sociedade burguesa»<sup>34</sup>. A definição de manifesto que Cesare Segre nos fornece acaba por identificar os aspetos fundamentais da ideologia de Marinetti:

I manifesti esprimo le volontà innovatrici [...] che inevitabilmente dislocheranno il sistema [...] ed hanno il loro punto di partenza proprio in una

---

<sup>31</sup> MADALENA JORGE DINE E MARINA SEQUEIRA FERNANDES, *op. cit.*, p. 86.

<sup>32</sup> *Ivi*, pp. 87-88.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> LUÍSA COELHO, *Uma constante e solitária travessia das conveniências*. In: *Obras Completas de Almada Negreiros VI – Textos de intervenção*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993, pp. 11-12.

presa di coscienza che il vigente modello del mondo è obsoleto e troppo restrittivo.<sup>35</sup>

A escolha do manifesto como meio de difusão do Futurismo por parte do italiano não é portanto casual mas é uma clara resposta à necessidade de derrubar a obsoleta realidade artística e, por muito que a definição dada por Segre seja de carácter geral e talvez mais ligada a uma concepção política, enquadra perfeitamente os padrões da corrente futurista. O papel do *Manifesto Anti-Dantas* na produção almadina é sem dúvida deslocar, ou melhor, destruir, o sistema literário em Portugal no começo do século, filho da estagnação que continua imperando desde o período anterior à geração de 70 (tratado nos primeiros capítulos); a figura de Júlio Dantas é portanto perfeita para atacar indirectamente todos os que, como ele, representam o vetusto sistema literário do país.

**MANIFESTO  
ANTI-DANTAS  
E  
POR EXTENSO  
POR  
JOSÉ DE ALMADA-NEGREIROS  
POETA D'ORPHEU  
FUTURISTA  
E  
*TUDO*<sup>36</sup>**

O manifesto abre-se com o título e o nome do autor em grandes letras que ocupam inteiramente a primeira página, com Almada que se assina como «POETA D'ORPHEU/FUTURISTA/E/TUDO». A apresentação é essencial, isenta de elementos desnecessários que poderiam desviar a atenção do resto; a mensagem veiculada pelas componentes da capa é clara e unívoca, graças sobretudo à escrita «ANTI-DANTAS» em

---

<sup>35</sup> CESARE SEGRE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino: Einaudi, 1985, pp. 299-300.


<sup>36</sup> JOSÉ DE ALMADA NEGREIROS, *Manifesto Anti-Dantas e por extenso*, cit., p. 1.

negrito para tornar-se bem marcado e até icónico.<sup>37</sup> Assinando-se «POETA D'ORPHEU/FUTURISTA/E/TUDO», Almada quer fornecer um contraponto igualmente gritado, que termina com um «*TUDO*» em itálico que lhe fornecem futuristicamente movimento.<sup>38</sup>

### **BASTA PUM BASTA**

UMA GERAÇÃO, QUE CONSENTE DEIXAR-SE REPRESENTAR POR UM DANTAS É UMA GERAÇÃO QUE NUNCA O FOI! É UM COIO D'INDIGENTES, D'INDIGNOS E DE CEGOS! É UMA RÊSMA DE CHARLATÃES E DE VENDIDOS, E SÓ PÓDE PARIR ABAIXO DE ZERO! ABAIXO A GERAÇÃO!

MORRA O DANTAS, MORRA!  PIM!<sup>39</sup>


Já a parte inicial do texto, cheia de áspero ressentimento e raiva, poderia ser suficiente para tornar clara a mensagem que Almada quer mandar ao país inteiro. «**BASTA PUM BASTA**», ainda parte do para-texto, chega prepotentemente, é uma explosão que cala toda a geração dos seguidores do Dantas, marcada pela onomatopeia «**PUM**»: o uso das onomatopeias é, como visto, um dos caracteres fundamentais das obras futuristas, capaz de fornecer ao texto imediatez. Das críticas aos «vendidos» da geração de Dantas, Almada dirige-se ao autor de *A Ceia dos Cardeais* gritando com violência e sem qualquer hesitação «MORRA O DANTAS, MORRA!»; o sucessivo «PIM!» simboliza ação prática, não é o «PUM» ensurdecidor do começo que quebra o silêncio, porque o Dantas é tão insignificante que não merece nem precisa de tanto poder para morrer; um «PIM!» é suficiente, e é também representado graficamente por uma mão que indica, imitando um revólver – ainda uma vez, não precisa de uma arma verdadeira, o gesto é suficiente –. «MORRA O DANTAS, MORRA!  PIM!» será o refrão ao longo de todo o manifesto.

---

<sup>37</sup> Cfr. PIERO CECCUCCI, *Una cultura altra per una “pátria inteiramente portuguesa” - Manifesto Anti-Dantas e por extenso di Almada Negreiros*. In: *Scrittori “contro” : modelli in discussione nelle letterature iberiche – atti del convegno di Roma 15-16 marzo 1995*, Roma: Bulzoni Editore, 1996, p. 442.

<sup>38</sup> Ivi, p. 443.

<sup>39</sup> JOSÉ DE ALMADA NEGREIROS, *Manifesto Anti-Dantas e por extenso*, cit., p. 19.


UMA GERAÇÃO COM UM DANTAS A CAVALLO É UM BURRO  
IMPOTENTE!  
UMA GERAÇÃO COM UM DANTAS À PROA É UMA CANÔA EM SECCO!  
O DANTAS É UM CIGANO!  
O DANTAS É MEIO CIGANO!  
O DANTAS SABERÁ GRAMMÁTICA, SABERÁ SYNTAXE, SABERÁ  
MEDICINA, SABERÁ FAZER CEIAS P'RA CARDEAES, SABERÁ TUDO  
MENOS ESCREVER QUE É A ÚNICA COISA QUE ELLE FAZ!  
O DANTAS PESCA TANTO DE POESIA QUE ATÉ FAZ SONETOS COM  
LIGAS DE DUQUEZAS!  
O DANTAS É UM HABILIDOSO!  
O DANTAS VESTE-SE MAL!  
O DANTAS USA CEROULAS DE MALHA!  
O DANTAS ESPECÚLA E INÓCULA OS CONCUBINOS!  
O DANTAS É DANTAS!  
O DANTAS É JÚLIO!  
MORRA O DANTAS, MORRA!  PIM!<sup>40</sup>

Daqui para frente, o manifesto desenvolve-se com um estilo mais irónico e de paródia e a atenção, da geração, passa a ser focada no próprio Dantas, apedrejado diretamente aqui com epítetos em rápida sucessão, pontuados de cada vez pelo seu nome. Assim Dantas é «MEIO CIGANO» porque nem merece ser um cigano inteiro. Na lista das competências geralmente reconhecidas ao autor neo-romantista, o «SABERÁ FAZER CEIAS P'RA CARDEAES» é clara referência à peça teatral *A Ceia dos Cardeais* publicada em 1902. Os ataques cortantes de Almada acabam tornando o próprio nome Júlio Dantas um insulto, e portanto não é preciso afirmar mais do que «O DANTAS É DANTAS!/O DANTAS É JÚLIO!».

O DANTAS FEZ UMA SORÔR MARIANNA QUE TANTO O PODIA SER  
COMO A SORÔR IGNEZ OU A IGNEZ DE CASTRO, OU A LEONOR  
TELLES, OU O MESTRE D'AVIZ, OU A DONA CONSTANÇA, OU A NAU  
CATHRINETA, OU A MARIA RAPAÇ!

---

<sup>40</sup> Ivi, pp. 19-20.

E O DANTAS TEVE CLÁQUE! E O DANTAS TEVE PALMAS! E O  
DANTAS AGRADECEU!  
O DANTAS É UM CIGANÃO!  
NÃO É PRECISO IR P'RO RÓCIO P'RA SE SER UM PANTOMINEIRO,  
BASTA SER-SE PANTOMINEIRO!  
NÃO É PRECISO DISFARÇAR-SE P'RA SE SER SALTEADOR, BASTA  
ESCREVER COMO DANTAS! BASTA NÃO TER ESCRÚPULOS NEM  
MORAES, NEM ARTÍSTICOS, NEM HUMANOS! BASTA ANDAR CO'AS  
MODAS, CO'AS POLÍTICAS E CO'AS OPINIÕES! BASTA USAR O TAL  
SORRISINHO, BASTA SER MUITO DELICADO E USAR CÔCO E OLHOS  
MEIGOS! BASTA SER JUDAS! BASTA SER DANTAS!  
MORRA O DANTAS, MORRA!  PIM!<sup>41</sup>

A referência à «SÔROR MARIANNA» antecipa o conteúdo discutido sucessivamente na parte central do manifesto; Almada põe a tónica num ponto essencial da sua crítica, nomeadamente o sucesso obtido por Dantas ao longo dos anos, sendo ele de facto, como afirma Valeria Tocco, «um dos mais prolíficos e famosos dramaturgos da época»<sup>42</sup>. Mas a fama no seu caso é, para Almada, o imerecido resultado de uma atividade literária sem escrúpulos e, ainda pior, imoral; acrescenta o autor:

O DANTAS NASCEU PARA PROVAR QUE NEM TODOS OS QUE  
ESCREVEM SABEM ESCREVER!  
O DANTAS É UM AUTÓMATO QUE DEITA PRA FORA O QUE A  
GENTE JÁ SABE O QUE VAI SAIR... MAS É PRECISO DEITAR  
DINHEIRO!<sup>43</sup>

Eis a confirmação do pensamento almadino: Dantas é um traidor, um vendido que com toda a probabilidade está ciente de ser falso e «JUDAS», é um espertinho que deita para fora material literário banal e repetitivo por amor ao dinheiro, que segue as opiniões e se conforma às modas e que até escreve sem saber escrever. Embora continuando na

---

<sup>41</sup> Ivi, p. 20.

<sup>42</sup> VALERIA TOCCO, *José de Almada Negreiros – Prosa d'Avanguardia*, Chiari: Edizioni dell'Urogallo, 2016, p. 151.

<sup>43</sup> JOSÉ DE ALMADA NEGREIROS, *Manifesto Anti-Dantas e por extenso*, cit., p. 21.

mesma linha de ironia, a crítica torna-se mais pesada de vez em quando atacando, como neste caso, a moralidade, as qualidades humanas e a honra de Dantas. Perante isso, Almada afirma:

[...]

O DANTAS É O ESCARNEO DA CONSCIÊNCIA!  
SE O DANTAS É PORTUGUEZ EU QUERO SER HESPANHOL!  
O DANTAS É A VERGONHA DA INTELLECTUALIDADE PORTUGUEZA!  
O DANTAS É A META DA DECADÊNCIA MENTAL!  
E AINDA HÁ QUEM NÃO CÓRE QUANDO DIZ ADMIRAR O DANTAS!  
E AINDA HÁ QUEM LHE ESTENDA A MÃO!  
E QUEM LHE LAVE A ROUPA!  
E QUEM TENHA DÓ DO DANTAS!  
E AINDA HÁ QUEM DUVIDE DE QUE O DANTAS NÃO VALE NADA,  
E QUE NÃO SABE NADA, E QUE NEM É INTELLIGENTE NEM  
DECENTE, NEM ZERO!<sup>44</sup>

Abre-se depois a parte de texto onde, mudando de registo e fingindo falar com um público imaginário, o autor começa a contar de maneira caricatural a história de *Soror Marianna*, peça teatral escrita por Dantas seguindo o *falso histórico* da freira portuguesa Mariana Alcoforado e dos seus amores ilícitos com o oficial francês Bouton de Chamilly na segunda metade do século XVII;<sup>45</sup> parece de facto que, como insinua Almada no seu manifesto, a estreia da peça no dia 22 de Outubro de 1915 em Lisboa foi um fracasso total, hipótese confirmada também por Carlos D’Alge o qual escreve que a «estreia foi tumultuada pelas vaias da plateia»<sup>46</sup>. A banalidade da produção de Dantas, um dos ataques principais do manifesto, parece ser confirmada pela escolha das fontes da peça que, como recorda Valeria Tocco, é baseada nas *Lettres Portugaises* supostamente produzidas pela própria Mariana Alcoforado, mas na verdade escritas por um autor francês em 1669: o que é certo é que as *Lettres* já foram traduzidas e tratadas várias vezes por vários autores portugueses, nomeadamente Filinto Elísio (1819), José Maria de Sousa Botelho (1824-

---

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> Cfr. VALERIA TOCCO, *op. cit.*, p. 151.

<sup>46</sup> CARLOS D’ALGE, *op. cit.*, p. 111.

1825), Lopes de Mendonça (1852), Domingos José Enes (1872), Luciano Cordeiro (1888), Joaquim Gomes (1902) e Manuel Ribeiro (1912-1913).<sup>47</sup> A descrição do conteúdo da *pièce*, toda construída num registo cómico, é finalizada à definitiva ridicularização de Dantas que já desde a iluminação no palco não parece uma tarefa tão difícil:

[...] QUANDO SUBIU O PANO TAMBÉM NÃO FUI CAPAZ DE DISTINGUIR PORQUE ERA NOITE MUITO ESCURA E SÓ DEPOIS DE MEIO ACTO É QUE DESCOBRI QUE ERA DE MADRUGADA PORQUE O BISPO DE BEJA DISSE QUE TINHA ESTADO À ESPERA DO NASCER DO SOL!<sup>48</sup>

Logo depois, Almada provoca a hilaridade do leitor ao referir o diálogo entre a velha abadessa do convento e o bispo de Beja que

[...] QUANDO ERA NOVO FEZ BREJEIRICES COM A MENINA DO CHOCOLATE.  
AGORA COMPLETAMENTE EMENDADO REVELA À ABADESSA QUE SABE POR CARTAS QUE HÁ HOMENS QUE VÃO ÀS MULHERES DO CONVENTO E QUE AINDA HÁ POUCO VIRA UM DE CAVALOS A SALTAR PLA JANELA. A ABADESSA DIZ QUE EFECTIVAMENTE JÁ HÁ TEMPOS QUE VINHA DANDO PELA FALTA DE GALINHAS E TÃO INOCENTINHA, COITADA, QUE NAQUELES OITENTA ANOS AINDA NÃO TEVE TEMPO PRA DESCOBRIR A RAZÃO DA HUMANIDADE ESTAR DIVIDIDA EM HOMENS E MULHERES.<sup>49</sup>

Outra falha apontada por Almada é relativa à narração das personagens da peça, descuidada e superficial: além da incrível ingenuidade da abadessa, a figura do bispo é até incoerente na sua construção<sup>50</sup>:

---

<sup>47</sup> Cfr. VALERIA TOCCO, *op. cit.*, p. 151.

<sup>48</sup> JOSÉ DE ALMADA NEGREIROS, *Manifesto Anti-Dantas e por extenso*, cit., p. 22.

<sup>49</sup> Ivi, p. 24.

<sup>50</sup> Cfr. MADALENA JORGE DINE E MARINA SEQUEIRA FERNANDES, *op. cit.*, p. 93.



NESTA ALTURA ESTA PEÇA POLICIAL TOMA UM PEDAÇO D'INTERESSE PORQUE O BISPO ORA PARECE UM POLÍCIA DE INVESTIGAÇÃO DISFARÇADO EM BISPO, ORA UM BISPO COM A FALTA DE DELICADEZA DE UM POLÍCIA D'INVESTIGAÇÃO, E TÃO PERSPICAZ QUE DESCOBRE EM MENOS DE MEIO MINUTO O QUE O PÚBLICO JÁ ESTÁ FARTO DE SABER - QUE A MARIANA DORMIU CO'O NOEL.<sup>51</sup>

O Noel é por sua vez apenas «CAPITÃO DE CAVALOS EM PARIS E DENTISTA EM LISBOA»<sup>52</sup>, reduzido por Dantas, como sugerem Dine e Fernandes, «às suas práticas indecentes com a soror Mariana»<sup>53</sup>: é só um dos homens que nas palavras do bispo «VÃO ÀS MULHERES DO CONVENTO». A caricatura atinge o ápice com a personagem principal, a soror Mariana, «completamente vulgarizada e destituída de qualquer sentimento amoroso forte e sublime»<sup>54</sup>. No fecho da narração, Almada debruça-se satisfeito sobre a questão do insucesso da representação:

O PANO CAI E O ESPECTADOR TAMBÉM CAI DA PACIÊNCIA ABAIXO E DESATA NUMA DESTAS PATEADAS TÃO ENORMES E TÃO MONUMENTAIS QUE TODOS OS JORNAIS DE LISBOA NO DIA SEGUINTE FORAM UNÂNIMES NAQUELE ÊXITO TEATRAL DO DANTAS.<sup>55</sup>

Na parte final, o *Manifesto Anti-Dantas* não se limita a condenar ainda mais o Dantas e os seus desejos de sucesso, mas ocupa-se também de todos os autores, os artistas e as personagens públicas que, por causa da sua mediocridade, afastaram Portugal da Europa criticando-as através de uma linguagem ofensiva e ousada num crescendo que só para com a condenação de «TODOS OS DANTAS QUE HOUVER POR AÍ!!!!!!! [...] E TUDO O QUE SEJA ARTE EM PORTUGAL! E TUDO! TUDO POR CAUSA DO

---

<sup>51</sup> JOSÉ DE ALMADA NEGREIROS, *Manifesto Anti-Dantas e por extenso*, cit., p. 24.

<sup>52</sup> *Ivi*, p.23.


<sup>53</sup> Cfr. MADALENA JORGE DINE E MARINA SEQUEIRA FERNANDES, *op. cit.*, p. 93.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> JOSÉ DE ALMADA NEGREIROS, *Manifesto Anti-Dantas e por extenso*, cit., p. 25.

DANTAS!»<sup>56</sup>. Ser Dantas significa portanto ter a culpa de todo o mal que destrói Portugal e que o relega a uma condição de imobilidade e atraso que parece não ter soluções para além da destruição do passado – perfeitamente em linha com o pensamento marinettiano –; desta maneira, «Dantas de nome próprio passa a quase ‘conceito’, de indivíduo torna-se tipo»<sup>57</sup>. Almada conclui:

PORTUGAL QUE COM TODOS ESTES SENHORES CONSEGUIU A CLASSIFICAÇÃO DO PAÍS MAIS ATRASADO DA EUROPA E DE TODO O MUNDO! O PAÍS MAIS SELVAGEM DE TODAS AS ÁFRICAS! O EXÍLIO DOS DEGREDADOS E DOS INDIFERENTES! A ÁFRICA RECLUSA DOS EUROPEUS! O ENTULHO DAS DESVANTAGENS E DOS SOBEJOS! PORTUGAL INTEIRO HÁ-DE ABRIR OS OLHOS UM DIA – SE É QUE A SUA CEGUEIRA NÃO É INCURÁVEL – E ENTÃO GRITARÁ COMIGO, A MEU LADO, A NECESSIDADE QUE PORTUGAL TEM DE SER QUALQUER COISA DE ASSEADO!<sup>58</sup>

O interesse de Almada pela situação de atraso em comparação com os outros países europeus é uma ferida ainda aberta no coração de todos os intelectuais portugueses *anti-Dantas* que remonta ao tempo da geração de 70 – referida nos primeiros capítulos – do século XIX em seguida ao sentimento de impotência e inferioridade surgido após a independência do Brasil e o Ultimato da Grã-Bretanha de 1890. A incapacidade de reagir, demonstrada não só pela classe política mas por todos os *Dantas* em Portugal, tem consequências mesmo quando Almada, em 1915, escreve o seu manifesto. O apelo do autor é abrir os olhos, projectar-se numa renovação cada vez mais necessária para libertar o país das sombras do passado e a única forma para fazer isso é que «MORRA O DANTAS, MORRA!  PIM!»<sup>59</sup>

O impacto visual do texto inteiramente em letras maiúsculas evoca desde o princípio uma sonoridade de tipo declamatório e, como afirma de facto Gregory McNab, «a estratégia dos insultos é de qualidade teatral e perde muito do seu impacto numa

---

<sup>56</sup> Ivi, p. 28.

<sup>57</sup> CELINA SILVA, *Almada Negreiros. A busca de uma poética da ingenuidade*, Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1994, p. 182.

<sup>58</sup> JOSÉ DE ALMADA NEGREIROS, *Manifesto Anti-Dantas e por extenso*, cit., pp. 28-29.

<sup>59</sup> Ivi, p. 29.

leitura em silêncio. O carácter do *Manifesto Anti-Dantas* exige que seja declamado numa reunião pública, tal como se fez antes da publicação»<sup>60</sup>. É uma obra que acha a sua força na performance e cujo conteúdo se exalta por meio da declamação<sup>61</sup> através de pausas, mudanças de tom e ritmo e da linguagem gestual para-linguística; o modo irreverente, cheio de humor, violência e sarcasmo – típico da produção almadina – é extremamente eficaz na destabilização da bem-pensante realidade portuguesa.<sup>62</sup>

Mesmo não sendo possível falar do *Manifesto Anti-Dantas* como obra totalmente futurista, tem sem dúvida elementos e influências diretas da corrente criada por Filippo Tommaso Marinetti: a afinidade ideológica entre Almada e o autor italiano é evidente e através deste manifesto são aplicados os ensinamentos do *Manifesto del Futurismo* que impõem a destruição dos museus, da cultura do passado, dos Dantas para utilizar a terminologia almadina. No que diz respeito às características formais do texto, «Almada usa e abusa das maiúsculas [...] e compõe uma capa em que aplica diferentes tipos gráficos desligados de qualquer lógica didáctica e usados como signos puramente visuais portadores de novos sentidos»<sup>63</sup>, segundo os ditames marinettianos, e utiliza várias vezes onomatopeias para dar ao texto a dimensão de *ruído* que Marinetti quer introduzir com o *Manifesto Tecnico del Futurismo*. Os aspetos propagandísticos e inovadores aproximam ainda mais a experiência vanguardista dos dois autores: até a publicação do *Manifesto Anti-Dantas*, conhecem-se apenas as tentativas de Pessoa com o *Manifesto do Interseccionismo* e o *Manifesto da Nova Literatura*, ambos anunciados mas nunca publicados; esse facto torna o Anti-Dantas o primeiro manifesto propriamente dito do modernismo português.<sup>64</sup>

---

<sup>60</sup> GREGORY MCNAB, *Sobre duas “intervenções” de Almada Negreiros*. In: *Colóquio/Letras*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1977, n.º 35, p. 37.

<sup>61</sup> A este propósito recomenda-se uma das interpretações do *Manifesto Anti-Dantas* desempenhadas pelo actor português Mário Viegas.

<sup>62</sup> Cfr. PIERO CECCUCCI, *op. cit.*, pp. 444-445.

<sup>63</sup> SARA AFONSO FERREIRA, *José de Almada Negreiros poeta d’Orpheu futurista e tudo*. In: José de Almada Negreiros, *Manifesto Anti-Dantas e por extenso*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2015, p. 56.

<sup>64</sup> Cfr. LUCIANA STEGAGNO PICCHIO, *Dalle Avanguardie ai Modernismi. I nomi e le cose in Portogallo e Brasile*. In: Id., *Nel Segno di Orfeo – Fernando Pessoa e l’Avanguardia portoghese*, Genova: Il Melangolo, 2004, p. 87.

### 4.3.2 – *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*

Em 1917, nas páginas do primeiro e único número de *Portugal Futurista*, o par José de Almada Negreiros e Guilherme de Santa-Rita dominam a cena e, além das contribuições diretas e indiretas dos outros intelectuais que participam na elaboração da revista, o impulso para a criação de um órgão que permitisse a difusão de um movimento futurista português é dado pelos dois já protagonistas, como visto, daquela *Conferência Futurista* que em Abril do mesmo ano inaugura a breve estação do Futurismo em Portugal. Todavia, enquanto Santa-Rita Pintor é o objeto misterioso idolatrado pelos artistas que participam em *Portugal Futurista* e iniciador do futurismo português encarregado diretamente por Marinetti, mas de quem não muito se sabe por causa da destruição das suas obras ordenada por ele mesmo, é da contribuição de Almada que chega o verdadeiro núcleo de textos na qual é baseada a revista.<sup>65</sup> Tendo-se proclamado poeta d'Orpheu Futurista e Tudo no *Manifesto Anti-Dantas* e «POETA FUTURISTA»<sup>66</sup> no breve manifesto *Exposição Amadeo de Souza Cardoso - Liga Naval de Lisboa*, Almada Negreiros confirma-se ainda mais como fervoroso seguidor do Futurismo primeiro encenando no teatro República de Lisboa e depois inserindo em *Portugal Futurista* o seu *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*. A escolha da palavra *Ultimatum*, como sugere João Alves das Neves, deve-se a «uma furiosa vontade de viver»<sup>67</sup>, mas é claro como

[...] ebbe certamente un peso determinante l'ultimatum del 1890 dell'Inghilterra, che per il Portogallo significò l'abbandono di ogni speranza di espansione coloniale e a livello interno l'avvio di una traumatica ed irreversibile crisi di legittimità delle istituzioni liberali.<sup>68</sup>

---

<sup>65</sup> Cfr. MARGARIDA ISABEL ESTEVES DA SILVA PEREIRA, *op. cit.*, pp. 115-116.

<sup>66</sup> JOSÉ DE ALMADA NEGREIROS, *Manifesto da Exposição Amadeo de Souza-Cardoso – Liga Naval de Lisboa*. In: Id., *Manifestos e Conferências*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, p. 20.

<sup>67</sup> JOÃO ALVES DAS NEVES, *op. cit.*, p. 45.

<sup>68</sup> MASSIMO MORIGI E STEFANO SALMI, *Arte e Modernità: i due percorsi comuni del Fascismo e dell'Estado Novo*, In: *Estados autoritários e totalitários e suas representações – propaganda, ideologia, historiografia e memória*, Coimbra: Imprensa da Universidade, 2008, p. 306.

O termo é utilizado também por Álvaro de Campos, o mais futurista dos heterónimos pessoanos, no seu *Ultimatum*, igualmente publicado em *Portugal Futurista*.<sup>69</sup> Além da definição, esta obra tem todos os aspetos de um verdadeiro manifesto de vanguarda e é sem dúvida o manifesto português mais fiel aos modelos italianos, mesmo de um ponto de vista da encenação, quando no teatro República Almada apresenta o seu *Ultimatum* vestido com fato de aviador, referindo-se à simbologia do voo utilizada por Marinetti para definir a dimensão futurista.<sup>70</sup> As semelhanças com o *Fondazione e Manifesto del Futurismo* são evidentes: por exemplo, a estrutura pode ser dividida em três partes com a central também marcada por uma lista, neste caso de dez pontos.

Eu não pertenço a nenhuma das gerações revolucionárias. Eu pertenço a uma geração construtiva.

Eu sou um poeta português que ama a sua pátria. Eu tenho a idolatria da minha profissão e peso-a. Eu resolvo com a minha existência o significado atual da palavra poeta com toda a intensidade do privilégio.

Eu tenho vinte e dois anos fortes de saúde e de inteligência.<sup>71</sup>

Já desde os primeiros trechos da obra é possível destacar elementos que veem o próprio princípio no pensamento futurista do mestre italiano: o tema da pátria e do nacionalismo expressado por um poeta «que ama a sua pátria»; o mito da juventude, igualmente expressado no Manifesto do Futurismo por Marinetti que afirma «I più anziani fra noi, hanno trent'anni»<sup>72</sup>, condição necessária para desempenhar o papel futurista; a exaltação do ego, que todavia, como veremos depois, assume formas diferentes nos dois manifestos.

Eu sou o resultado consciente da minha própria experiência: a experiência do que nasceu completo e aproveitou todas as vantagens dos atavismos. A experiência e

---

<sup>69</sup> *Ibidem*.

<sup>70</sup> *Ivi*, p. 306-307.

<sup>71</sup> JOSÉ DE ALMADA NEGREIROS, *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*. In: *Id., Manifestos e Conferências*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, p. 25.

<sup>72</sup> FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, cit., p. 43.

a precocidade do meu organismo transbordante. A experiência daquele que tem vivido toda a intensidade de todos os instantes da sua própria vida.<sup>73</sup>

Assim como no *Manifesto Anti-Dantas e por extenso*, Almada trata a questão da geração, mas de um ponto de vista contrário: não é mais a que se deixa representar por Dantas tornando-se assim uma geração de Dantas que só precisava de ser destruída, é uma geração positiva, «construtiva», à qual pertence também o autor, representante de uma geração jovem mas não imatura que, pelo contrário, tem «experiência daquele que tem vivido toda a intensidade de todos os instantes da sua própria vida», ou seja, consciente, em linha com os ditames futuristas.

Eu sou aquele que se espanta da própria personalidade e creio-me portanto, como português, com o direito de exigir uma pátria que me mereça. Isto quer dizer: eu sou português e quero portanto que Portugal seja a minha pátria. [...]

Nós vivemos numa pátria onde a tentativa democrática se compromete quotidianamente. A missão da República portuguesa já estava cumprida desde antes de 5 de Outubro: mostrar a decadência da raça. [...] Hoje é a geração portuguesa do século XX quem dispõe de toda a força criadora e construtiva para o nascimento de uma *nova pátria inteiramente portuguesa e inteiramente atual prescindindo em absoluto de todas as épocas precedentes*.<sup>74</sup>

Aqui os conceitos de pátria e de geração se entrelaçam num desenvolvimento que, porém, não vai de par: enquanto o poeta, aproveitando da sua própria experiência, consegue ter «saúde e [de] inteligência», a situação da pátria está ainda comprometida pelo atraso já denunciado pelo autor várias vezes. É papel da geração do século XX libertar o país do atraso porque de facto, como sugere Carlos D'Alge, «a pátria portuguesa do século XX não fora criada: urgia criá-la»,<sup>75</sup> destruindo todas as ligações com o passado; eis o apelo que Almada faz aos jovens da nova geração:

---

<sup>73</sup> JOSÉ DE ALMADA NEGREIROS, *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*, cit., p. 25.

<sup>74</sup> *Ibidem*.

<sup>75</sup> CARLOS D'ALGE, *op. cit.*, p. 141.

Vós, oh portugueses da minha geração, nascidos como eu no ventre da sensibilidade europeia do século XX, criai a pátria portuguesa do século XX. Resolvi em pátria portuguesa o genial optimismo das vossas juventudes.<sup>76</sup>

Na parte sucessiva, a repetição anafórica do «Eu», que marca o começo das frases na primeira secção, é substituída pela repetição de «A guerra»: retomando novamente um dos pilares da poética de Marinetti, a apologia da guerra, Almada enumera as virtudes da ação bélica:

No front está concentrada toda a Europa, portanto a Civilização atual.

A guerra serve para mostrar os fortes mas salva os fracos.

A guerra não é apenas a data histórica de uma nacionalidade; a guerra resolve plenamente toda a expressão da vida. A guerra é a grande experiência. [...]

É na guerra que se acordam as qualidades e que os privilegiados se ultrapassam.<sup>77</sup>

A vontade do autor é que a pátria e a geração consigam aproveitar a experiência militar para despertarem do torpor do passado.

A guerra é o ultrarrealismo positivo. É a guerra que destrói todas as fórmulas das velhas civilizações cantando a vitória do cérebro sobre todas as nuances sentimentais do coração.

*É a guerra que acorda todo o espírito de criação e de construção assassinando todo o sentimentalismo saudosista e regressivo. [...]*

É a guerra que apaga todos os ideais românticos e outras fórmulas literárias, ensinando que a única alegria é a vida.<sup>78</sup>

A guerra é portanto o abandono da vetusta tradição romântica e «saudosista» e só através dela é possível dirigir-se para os novos ideais que enfim levarão Portugal àquela «Civilização atual» que necessariamente teria também implicações positivas na literatura.

---

<sup>76</sup> JOSÉ DE ALMADA NEGREIROS, *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*, cit., p. 26.

<sup>77</sup> *Ibidem*.

<sup>78</sup> *Ivi*, pp. 26-27.

Enfim: *a guerra é a grande experiência*. Contra o que toda a gente pensa, a guerra é a melhor das seleções porque os mortos são suprimidos pelo destino, aqueles a quem a sorte não elegeu, enquanto os que voltam têm a grandeza dos vencedores e a contemplação da sorte que é a maior das forças e o mais belo dos optimismos. Voltar da guerra, ainda que a própria pátria seja vencida, é a Grande Vitória que há de salvar a Humanidade. A guerra por razões de número e de tempo acaba com todo o sentimento de saudade para com os mortos fazendo em troca o elogio dos vivos e condecorando-lhes a Sorte. A guerra serve para mostrar os fortes e salvar os fracos.<sup>79</sup>

O trecho que conclui a exaltação da guerra resume e torna ainda mais clara a mensagem do autor condensada em «*a guerra é a grande experiência*», uma experiência que além de tudo se torna um tipo de seleção natural na qual as vítimas são «suprimidas pelo destino» e os verdadeiros vencedores são todos os que conseguem voltar da guerra: os fortes avançam e os fracos alcançam os fortes.<sup>80</sup> Os conceitos apresentados por Almada ao longo do texto inspiram-se, como visto, nos mandamentos de Marinetti, que celebra os sentimentos energéticos e agressivos como único meio de superação do sentimentalismo e que, no nono ponto dos seus dez pontos, afirma: «nós queremos glorificar a guerra – única higiene do mundo –, o militarismo, o patriotismo, o gesto destruidor dos libertários, as belas ideias pelas quais se morre [...]»<sup>81</sup>.

Os dez pontos que seguem representam mais uma vez uma citação do manifesto marinettiano e são apresentados por Almada como explicações, sob vários pontos de vista, do porquê «Portugal é um país de fracos, Portugal é um país decadente»<sup>82</sup> Todos os pontos começam com a repetição anafórica da palavra «porque»; a seguir analisamos os pontos mais relevantes para o nosso estudo:

1 – Porque a indiferença absorveu o patriotismo.

[...]

---

<sup>79</sup> Ivi, p. 27.

<sup>80</sup> Cfr. MARGARIDA ISABEL ESTEVES DA SILVA PEREIRA, *op. cit.*, p. 141.

<sup>81</sup> FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, cit., pp. 42-43.

<sup>82</sup> JOSÉ DE ALMADA NEGREIROS, *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*, cit., p. 27.



3 – Porque os poetas portugueses só cantam a tradição histórica e não a sabem distinguir da tradição-pátria. Isto é: os poetas portugueses têm a inspiração na história e são portanto absolutamente insensíveis às expressões do heroísmo moderno. Donde resulta toda a impotência prà criação do novo sentido da pátria.<sup>83</sup>

O primeiro ponto do decálogo almadino é o *leitmotiv* que conjuga todos os pontos seguintes e que tenta dar uma explicação generalizada à situação portuguesa. Assim, no terceiro é possível identificar essa «indiferença» no campo da poesia – e da arte em geral – cujos expoentes ficam ainda ligados a uma tradição histórica que já tem mostrado os seus limites e que, para Almada, afecta fortemente a criação de uma expressividade moderna e conseqüentemente de um «novo sentido de pátria». No ponto sucessivo, a crítica é dirigida à saudade definida como «sentimento-síntese do povo português»<sup>84</sup>, uma «nostalgia mórbida dos temperamentos esgotados e doentes»<sup>85</sup> que necessariamente vai contra a atitude futurista de ser sempre orientados para o futuro; no campo artístico, a saudade tem uma forte influência por causa do fado, «manifestação popular de arte nacional»<sup>86</sup> tradução desse sentimento-síntese.

7 – Porque a desnacionalização entre nós é uma verdade, e pior ainda, sem energias que a inutilizem nem tentativas que a detenham:

a) O português com todas as suas qualidades de poliglota desnacionaliza-se imediatamente fora da pátria, e até na própria pátria, porque (com o nosso desastre do analfabetismo) a nossa literatura resume-se em meia dúzia de bem-intencionados académicos cuja obra, não satisfazendo ambições mais arrojadas, obriga a recorrer às literaturas estrangeiras. Resultado: ainda nenhum português realizou o verdadeiro valor da língua portuguesa.<sup>87</sup>

A questão da desnacionalização tem uma influência essencial para o desenvolvimento da questão da pátria, tal que Almada separa o assunto e o analisa em três sub-pontos. Falar de literatura em Portugal seria, nas palavras do autor, falar apenas

---

<sup>83</sup> Ivi, pp. 27-28.

<sup>84</sup> Ivi, p. 28.

<sup>85</sup> *Ibidem*.

<sup>86</sup> *Ibidem*.

<sup>87</sup> Ivi, p. 28-29.

de «uma meia-dúzia de bem intencionados académicos», também por causa do analfabetismo que não conseguem satisfazer os mais arrojados; por outras palavras, o imobilismo literário reproduz-se num ambiente que não deixa espaço para alternativas, obrigando os mais ousados a «recorrer às literaturas estrangeiras» e conseqüentemente deixando qualquer possibilidade de valorização da língua portuguesa. A reflexão sucessiva é centrada na falta de educação ao sentimento de pátria que se torna até «dizer mal da pátria» somente para demonstrar de alguma maneira a própria inteligência, atitude estigmatizada ironicamente por Almada como «impotência física e sexual»<sup>88</sup>. Até a indústria e o comércio são afectados pela desnacionalização imperante na medida em que a atitude dos portugueses se baseia na preferência da importação em descrédito «das próprias maravilhas regionalistas»<sup>89</sup>: a crítica do autor abrange também aspectos políticos e sociais e trata-os com um pragmatismo e uma linguagem quase políticos.

8 – Porque Portugal quando não é um país de vadios é um país de amadores. A fé da profissão, isto é, o segredo do triunfo dos povos, é absolutamente alheio ao organismo português do que resulta esta contínua atmosfera de tédio que transborda de qualquer resignação. Também o português não sente a necessidade da arte como não sente a necessidade de lavar os pés. E a Literatura com todo o seu gramatical piegas e salista, diverte mais as visitas do que a necessidade de não ser ignorante. Daqui a miséria moral que transparece em todas as manifestações da vida nacional e em todos os aspectos da vida particular.

Um aspeto fundamental para tentar compreender a poética almadina vislumbra-se neste oitavo ponto, quando Almada põe a tónica na ausência de sensibilidade artística que caracteriza os portugueses, causada mais uma vez pela estagnação geral do país que se torna indolência atávica; daqui, afirma, «a miséria moral que transparece em todas as manifestações da vida», ou seja, há uma ligação inseparável entre arte e vida, conceito que, como se verá, é fundamental para identificar o seu ser «FUTURISTA/E/TUDO».<sup>90</sup>

---

<sup>88</sup> Ivi, p. 29.

<sup>89</sup> *Ibidem*.

<sup>90</sup> Cfr. ROBERTO VECCHI, *Lettura «senza maestro» di un topos decadente: Pierrot e Arlequin di Almada Negreiros*. In: *Scrittori “contro”: modelli in discussione nelle letterature iberiche – atti del convegno di Roma 15-16 marzo 1995*, Roma: Bulzoni Editore, 1996, p. 450.

9 – Porque Portugal a dormir desde Camões ainda não sabe o novo significado das palavras. Exemplo: pátria hoje em dia quer dizer o equilíbrio dos interesses comerciais, industriais e artísticos. Em Portugal este equilíbrio não existe porque o comércio, a indústria e a arte não só não se relacionam como até se isolam por completo receosos da desordem dos governos. A palavra aventura perdeu todo o seu sentido romântico, e ganhou em valor afectivo. Aventura hoje em dia, quer dizer: O Mérito de tentativa industrial, comercial ou artística.<sup>91</sup>

O *incipit* do penúltimo ponto representa um passo ulterior para o Futurismo e o ideal marinettiano e, como anotam Morigi e Salmi, é «un accenno antitradizionalistico che se non può essere paragonato alla furia iconoclasta del futurismo italiano sintetizzata nell'«uccidiamo il chiarodiluna», alle tradizionaliste orecchie lusitane doveva risultare particolarmente sgradito, quasi una profanazione»<sup>92</sup>. Enquadrando o conceito de patriotismo no tríptico comércio, indústria e arte, Almada muito provavelmente toma como ponto de partida o análogo ponto 9 de *La sensibilità futurista* escrito por Marinetti em 1913, no qual o mestre italiano, falando das modificações introduzidas pela realidade moderna, nota a «Modificazione del patriottismo diventato oggidi l'idealizzazione eroica della solidarietà commerciale, industriale e artistica di un popolo»<sup>93</sup>.

A última parte do Ultimatum começa novamente com uma repetição, neste caso a anáfora de «é preciso», para marcar uma lista de conceitos que aqui parecem mais semelhantes aos dos onze pontos do *Manifesto del Futurismo* do ponto de vista do conteúdo: é, de facto, a enumeração de uma série de necessidades que os portugueses, cientes ou não, têm que ter em conta para despertar o país. De facto, «O português, como os decadentes, só conhece os sentimentos passivos: a resignação, o fatalismo, a indolência, o medo do perigo, o servilismo, a timidez, e até a inversão»<sup>94</sup>.

É preciso criar o espírito da aventura contra o sentimentalismo literário dos passadistas. [...]

---

<sup>91</sup> JOSÉ DE ALMADA NEGREIROS, *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*, cit., p. 30.

<sup>92</sup> MASSIMO MORIGI E STEFANO SALMI, *op. cit.*, p. 306.

<sup>93</sup> FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà*. In: AA.VV., *I Manifesti del Futurismo*, Firenze: Lacerba, 1914, p. 135.

<sup>94</sup> JOSÉ DE ALMADA NEGREIROS, *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*, cit., p. 30.

É preciso destruir este nosso atavismo alcoólico e sebastianista de beira-mar. [...] É preciso educar a mulher portuguesa na sua verdadeira missão de fêmea para fazer homens. [...] É preciso explicar à nossa gente o que é democracia para que não torne a cair em tentação.<sup>95</sup>

O espírito da aventura e o ser arrojados para apagar o sentimentalismo passadista, reagir contra o atavismo causa do atraso generalizado e a crítica à democracia, elementos já tratados nas secções precedentes, acompanham a questão da mulher, aqui considerada só em função da procriação e publicamente desprezada por Marinetti no seu manifesto de 1909.

É preciso ter a consciência exata da Actualidade.

É preciso substituir na admiração e no exemplo os velhos nomes de Camões, de Vítor Hugo, e de Dante pelos Génios de Invenção: Edison, Marinetti, Pasteur, Elchriet, Marconi, Picasso, e o padre português, Gomes de Hymalaia.

FINALMENTE: é preciso criar a pátria portuguesa do século XX.

DIGO SEGUNDA VEZ: é preciso criar a pátria portuguesa do século XX.

DIGO TERCEIRA VEZ: é preciso criar a pátria portuguesa do século XX.<sup>96</sup>

Mais uma vez o autor expressa a necessidade imprescindível de enterrar idealmente os «velhos nomes» da literatura substituindo-os com as figuras inovadoras do século XX; note-se como, por causa da dificuldade em achar verdadeiros inovadores portugueses da época, os exemplos de génios levados por Almada são todos pertencentes à realidade extra-portuguesa com excepção de padre Manuel António Gomes, chamado de Himalaia, missionário, professor de física e química e cientista famoso por ter inventado a *himalaíte*, um forte explosivo.<sup>97</sup> O triplo apelo que segue salienta definitivamente a mensagem que subjaz a todo o *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*, o convite para a criação de uma pátria portuguesa que reúna todas as virtudes aclamadas deixando para trás o passado, como já largamente afirmado.

---

<sup>95</sup> Ivi, pp. 30-31.

<sup>96</sup> Ivi, p. 31.

<sup>97</sup> Cfr. VALERIA TOCCO, *op. cit.*, p. 161.

Para tornar isso possível «existe apenas uma imposição urgente: Se sois homens sede Homens, se sois mulheres sede Mulheres da vossa época»<sup>98</sup>.

Aproveitai sobretudo este momento único em que a guerra da Europa vos convida a entrardes prà Civilização.

O povo completo será aquele que tiver reunido no seu máximo todas as qualidades e todos os defeitos. Coragem, Portugueses, só vos faltam as qualidades.<sup>99</sup>

No trecho final da obra encontra-se novamente a referência à «grande experiência» da guerra, invocada como elemento fundamental para a criação de um país novo e imerso na civilização europeia: mas de facto, enquanto as maiores potências do continente lutam, morrem e aproveitam, no ponto de vista almadino e marinettiano, do primeiro conflito mundial, os futuristas portugueses nunca experimentarão na própria pele a grande experiência bélica.<sup>100</sup> Estamos perante, como visto, à obra portuguesa que mais se aproxima aos ditames italianos e em particular aos manifestos de Filippo Tommaso Marinetti: a supremacia da vida sobre arte, a exaltação da energia instintiva, o anti-passadismo, a necessidade de recriar a sociedade dos alicerces, a necessidade de uma intervenção política, a celebração da guerra e da agressividade para apagar os sentimentalismos são todos conceitos que Almada retira diretamente de *Uccidiamo il chiaro di luna, Teatro di varietà e Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà* por Marinetti.<sup>101</sup> De facto, o Ultimatum de Almada Negreiros é evidentemente mais programático do que o *Manifesto Anti-Dantas*, até mais manifesto no sentido que o termo tem depois de 1909; a profunda ironia que move a fúria contra Júlio Dantas é quase totalmente ausente neste Ultimatum e encontra-se novamente apenas na última frase. A estrutura obedece igualmente a um estilo formal italiano que graças às contínuas mudanças anafóricas fornece ao texto também uma dimensão de musicalidade.

---

<sup>98</sup> JOSÉ DE ALMADA NEGREIROS, *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*, cit., p. 31.

<sup>99</sup> *Ivi*, p. 32.

<sup>100</sup> Cfr. VALERIA TOCCO, *op. cit.*, p. 182.

<sup>101</sup> *Ibidem*.

#### **4.4 – Almada e Marinetti: duas faces da mesma moeda?**

Como já afirmado, o contributo de Almada Negreiros na criação de uma identidade futurista em Portugal é fundamental e, *a posteriori*, imprescindível: até lá ninguém tinha tomado uma posição tão próxima à escola italiana de Filippo Tommaso Marinetti, conjugando-a segundo a conturbada realidade portuguesa sufocada pelo passadismo. O papel que agora é preciso desempenhar diz respeito à questão da existência de um verdadeiro movimento futurista português e se o trabalho de Almada foi suficientemente adequado para tentar dar uma resposta. Além dos claros empréstimos da corrente italiana, como o uso do manifesto como forma de difusão, a apologia do conflito bélico, o mito da juventude, os hinos anti-passadistas e as novidades introduzidas na estrutura das obras, há vários elementos que levam os críticos a ter posições diferentes entre si a este respeito. Morigi e Salmi, referindo-se às análises de Luciana Stegagno Picchio em *Nel segno di Orfeo*<sup>102</sup>, resumem a posição da filóloga italiana a qual afirma que:

[...] in Portogallo il futurismo e l'avanguardismo furono un fenomeno d'importazione che indubbiamente servì per l'espressione e lo sviluppo di feconde personalità artistiche (in primis, ovviamente, Almada Negreiros e poi anche Pessoa) ma che sostanzialmente costituì un fatto imitativo che non marcò "lo stato delle cose" della conservatrice repubblica delle lettere portoghese.<sup>103</sup>

Almada e os outros expoentes da corrente futurista portuguesa são acusados, em poucas palavras, de ter importado e plantado as raízes de uma realidade artístico-literária num terreno, o português, demasiado diferente do originário italiano e que por isso não era possível colher os mesmos frutos; estas palavras são todavia prontamente refutadas pelos dois autores:

Ma, a nostro giudizio, la tesi del modernismo e delle avanguardie portoghesi come il risultato di una "invenzione della tradizione" dei tardi anni Venti ad opera

---

<sup>102</sup> Em particular, os dois autores referem-se ao já citado ensaio *Dalle avanguardie ai modernismi. I nomi e le cose in Portogallo e Brasile*.

<sup>103</sup> MASSIMO MORIGI e STEFANO SALMI, *op. cit.*, p. 307.

della rivista “Presença” non rende conto dei seguenti punti. Primo, su un piano generale, è del tutto scorretto affermare che siccome in una data realtà nazionale si sviluppano movimenti politici, letterari o religiosi con marcate peculiarità rispetto al modello originale, questi movimenti hanno poco o nulla a che fare con la realtà da cui hanno tratto lo spunto. [...] In altre parole: l’assunzione della categoria della “imitazione” a giustificazione della non comparabilità rispetto al modello originale renderebbe del tutto impossibile ogni più timido tentativo di narrativa storica. [...] Secondo. Il fatto che la rivista “Presença” abbia ordinato ex post sotto la definizione di “modernismo” le avanguardie portoghesi degli anni Dieci e degli anni Venti del Novecento, questo non significa necessariamente che si sia di fronte all’invenzione di una genealogia ma, più ragionevolmente, che “Presença” compì uno sforzo di riflessione teorica intorno ad un fenomeno culturale che continuava a persistere e che coinvolgeva “Presença” stessa.<sup>104</sup>

Além disso, As várias diferenças e variações que o Futurismo português apresenta em relação ao italiano confirmam ainda mais que os expoentes da geração de *Orpheu* fizeram não é uma mera tentativa de imitação; é emblemática, nesse sentido, a já referida imagem de um Almada Negreiros aviador-paraquedista que aparece em *Portugal Futurista* antes do seu *Ultimatum Futurista*: não é possível compará-la com as fotografias dos futuristas italianos que posam em grupo prontos para se dirigirem para a frente de guerra. O que representa a imagem de um solitário Almada é uma das discrepâncias mais evidentes que há face à realidade italiana e ao problema de fundo da conturbada difusão do movimento em Portugal, nomeadamente a ausência de uma identidade coletiva por parte do já numericamente limitado grupo de futuristas. Um dos elementos que mais salta à vista na leitura do *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX* é a constante utilização da primeira pessoa singular, do Eu, em contraste com a superação do *ego* em favor de uma identidade plural, um Nós, promovida por Marinetti da qual já falámos nos parágrafos dedicados ao mestre italiano.

Outra falta na obra de Almada é a do culto da velocidade e da máquina, pilares do Futurismo italiano que, como visto na primeira parte do manifesto publicado em *Le Figaro*, se propõem como meios para o renascimento do indivíduo através de um processo de morte e ressurreição: o que resulta da decisão de não tratar estes aspectos é que o

---

<sup>104</sup> Ivi, pp. 307-308.

mundo português precisa muito mais do que o italiano de um avanço, não tanto (ou pelo menos não só) ligado ao progresso da tecnologia e da indústria, mas também à superação da *forma mentis* rarefeita e atolada em atraso, sobre a qual se concentram as preocupações do artista são-tomense e dos companheiros da geração de *Orpheu*.

Encontra-se desigualdade também na não conformidade entre o decálogo de Almada Negreiros e os onze pontos de Marinetti: por muito supérfluo que pareça, a escolha do número 11 pelo franco-italiano não é, de facto, casual, mas representa uma vontade de superação, é a ultrapassagem do mais canónico decálogo que historicamente – mesmo no que diz respeito à simbologia cristã – tem sido ponto de referência e símbolo de exaustividade; Marinetti, ainda por cima, faz deste número um *leitmotiv* do seu movimento, utilizando-o nas datas das suas obras sucessivas e fazendo referências ao 11 e ao seu múltiplo 22 nos seus textos.<sup>105</sup>

É preciso agora identificar qual é o papel efetivo das diferenças entre as duas correntes e quanto influem na definição de uma identidade futurista em Portugal: Luciana Stegagno Picchio, mais uma vez, não considera a existência de um Futurismo em Portugal e fala até de «non-futurismo portoghese»<sup>106</sup>. A posição da filóloga italiana parece todavia radical demais, não só aos nossos olhos mas mesmo aos da crítica, da qual destacamos a reflexão de Giorgio de Marchis:

Mesmo [...] admitindo que o futurismo em Portugal poderá ter-se reduzido a poucas manifestações, esparsas e breves, que não chegaram a ser expressão dum grupo ou dum desejo colectivo de expressão artística, julgo que não se poderá falar de recepção portuguesa do futurismo franco-italiano em termos de “non-futurismo portoghese”. Como escreveu Dobzynski, não há só um futurismo que permita negar autenticidade a tudo o que dele difere. Há, sim, futurismos – não um único tom, mas tonalidades – que localmente elaboram a própria versão dum

---

<sup>105</sup> Cfr. LUCIANA STEGAGNO PICCHIO, *Il manifesto come genere letterario: i manifesti modernisti portoghesi*. In: Id., *Nel Segno di Orfeo – Fernando Pessoa e l'Avanguardia portoghese*, Genova: Il Melangolo, 2004, p. 222.

<sup>106</sup> LUCIANA STEGAGNO PICCHIO, *Pessoa, Marinetti e il futurismo mentale della generazione dell'Orpheu*. In: Id., *Nel Segno di Orfeo – Fernando Pessoa e l'Avanguardia portoghese*, Genova: Il Melangolo, 2004, p. 133.



movimento artístico que foi transnacional na medida em que soube adaptar-se aos diferentes contextos.<sup>107</sup>

As diferenças então não representam um limite à definição do Futurismo português, mas pelo contrario é próprio graças a estas discrepâncias que se torna possível adaptar o movimento à situação política e cultural da nação. Afirmar a absoluta necessidade de uma realidade que apresenta as mesmas características das originárias teria anulado não só qualquer tentativa de difusão em Portugal, mas também todos os esforços de propaganda na Europa desenvolvidos pelos futuristas italianos que, como é sabido, identificam na promoção do movimento um ponto fundamental. Por fim, a confirmação desta hipótese chega diretamente do próprio Filippo Tommaso Marinetti que em *Al di là del comunismo* em 1920 escreve:

Tutti i Futurismi del mondo sono figli del Futurismo italiano, creato da noi a Milano dodici anni fa. Tutti i movimenti futuristi sono però autonomi. Ogni popolo aveva o ha ancora un suo passatismo da rovesciare.<sup>108</sup>

À luz das considerações tratadas, é possível dar uma resposta à pergunta apresentada no título do parágrafo: parece pelo menos arriscado dizer que Almada e Marinetti, e por extensão o Futurismo italiano e português, são duas faces da mesma moeda; mais adequado seria afirmar que os dois são a mesma face de duas moedas diferentes, duas realidades com as mesmas vontades mas que nunca entram diretamente em contacto no breve período de vida do Futurismo português. A este respeito, depois da visita tardia de Marinetti a Portugal em 1932 – o primeiro verdadeiro contacto entre o mestre italiano e os portugueses – um Almada evidentemente irritado escreve no jornal *Diário de Lisboa*:

Exactamente 23 anos depois do movimento futurista, veio a Portugal o seu chefe e criador F.T. Marinetti. Mais vale tarde do que nunca. Em verdade para os

---

<sup>107</sup> GIORGIO DE MARCHIS, *Presença e “a incompreensível acusação de... futuristas”*. In: Sandra Bagno – Andréia Guerini – Patricia Peterle (a cura di), *Cem anos de futurismo – do italiano ao português*, Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010, p. 220.

<sup>108</sup> FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Al di là del comunismo*. In: Luciano De Maria (a cura di), *F.T. Marinetti: teoria e invenzione futurista*, Verona: Mondadori, 1968, p. 481.

futuristas portugueses (porque os houve e há ainda) o que Marinetti lhes trouxe antontem às Belas-Artes é velho de 23 anos e um dia, nem mais nem menos.<sup>109</sup>

A irritação expressada por Almada é agravada por um outro facto que aos seus olhos deve ser um verdadeiro insulto:

Os três inimigos mais categorizados do futurismo em Portugal, dr. Júlio Dantas, Adães Bermudes e o jornalista António Ferro, foram os três senhores escolhidos entre a carbonária-maçónica-artística-literária portuguesa para trazerem às cavalitas o chefe futurista para diante dos portugueses. Bravo aos inimigos do futurismo.<sup>110</sup>

Deixar Portugal ser representado diante do chefe do Futurismo por aquele mesmo Júlio Dantas que na literatura almadina é identificado como símbolo do atraso e da ineptidão do país é uma vitória dos «inimigos do futurismo» e uma afronta sem precedentes. A culpa que Almada atribui a Marinetti é a de ter visitado Portugal quando já o movimento é «velho de 23 anos e um dia, nem mais nem menos», especificando que «O mais grave é que F.T. Marinetti não desconhece que Portugal é o único país latino, além da própria Itália, onde houve um movimento futurista»<sup>111</sup>. Morigi e Salmi, todavia, afirmam que Marinetti, que sempre viajou para promover o Futurismo, com toda a probabilidade não foi para Portugal antes por causa da impossibilidade de organizar um grupo de intelectuais futuristas como na Itália: a certa presença de personalidades vanguardistas não era suficiente numericamente – eram só «una mezza dozzina di intellettuali»<sup>112</sup> – nem como aptidão para o trabalho e a identidade de grupo normalmente imposto por Marinetti e «se a questo aggiungiamo che il 1918 sarà segnato dalla morte di Amadeo de Souza-Cardoso e di Santa-Rita Pintor ben si comprende, dal punto di vista di Marinetti, l'inutilità di un viaggio in Portogallo in quel periodo»<sup>113</sup>.

---

<sup>109</sup> JOSÉ DE ALMADA NEGREIROS, *À margem duma conferência. Um ponto no i do futurismo por Almada Negreiros*. In: *Diário de Lisboa*, nº 3607, 1932, p. 5.

<sup>110</sup> *Ibidem*.

<sup>111</sup> *Ibidem*.

<sup>112</sup> LUCIANA STEGAGNO PICCHIO, *Pessoa, Marinetti e il futurismo mentale della generazione dell'Orpheu*, cit., p. 118.

<sup>113</sup> Cfr. MASSIMO MORIGI e STEFANO SALMI, *op. cit.*, p. 307.

#### 4.4.1 – Almada Negreiros, o mais futurista e *tudo*

No parágrafo precedente vimos como a tentativa de desenvolver um movimento futurista em Portugal, além das dificuldades causadas pela falta de uniformidade entre o limitado grupo de autores vanguardistas, leva artistas como Almada Negreiros a abraçarem os mandamentos de F.T. Marinetti adaptando-os com uma melhor eficácia num terreno diferente sem desnaturar o movimento originário ou tornando-o um «non-futurismo». Depois das mortes de Mário de Sá-Carneiro, Amadeo de Souza-Cardoso e Santa-Rita Pintor e do conseqüente enfraquecimento do já reduzido grupo de artistas modernistas, os expoentes mais importantes e mais próximos do Futurismo são Fernando Pessoa, sob o heterónimo Álvaro de Campos, e Almada. No que diz respeito a Álvaro de Campos, todavia, a crítica parece relutante em considerar a produção dele como resultado de uma atenta obediência aos mandamentos da corrente italiana, mostrando como está mais ligado à criação de algo diferente e novo (lembramos os *ismos* pessoanos).<sup>114</sup> A obra mais futurista não só de Campos mas de toda a produção de Fernando Pessoa é o já referido *Ultimatum* inserido em *Portugal Futurista*, texto que contém alguns tratos típicos do movimento mas apresenta-os ao contrário:

[...] rispetto al futurismo italiano il principale oggetto degli strali dell' Ultimatum non è il vecchio modo di intendere la vita e la cultura che deve essere travolto a vantaggio di uno sfrenato dinamismo riassunto dal mito della macchina ma, bensì, la più significativa parte degli strali è diretta contro le potenze e la cultura straniere, impiegando verso il Portogallo una mano relativamente leggera. E se è vero che l'Ultimatum vuole fare piazza pulita dei vecchi soloni della cultura assunti a simbolo di passatismo, le cariatidi con cui se la prende Álvaro de Campos sono tutte straniere, a testimonianza, se non altro, che i vari Dantas locali riuscivano a suscitare, anche presso i novelli avanguardisti portoghesi, se non rispetto, certamente timore.<sup>115</sup>

---

<sup>114</sup> Cfr. STEFANO DE ROSA, *Il Modernismo in Portogallo 1910-1940. Vita artistica a Lisbona nel tempo di Fernando Pessoa*. In: *Modernismo in Portogallo 1910-1940 – Arte e Società nel tempo di Fernando Pessoa*, Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1997, p. 37.

<sup>115</sup> MASSIMO MORIGI e STEFANO SALMI, *op. cit.*, p. 305.

A singular escolha de Pessoa de mandar o seu Ultimatum «aos mandarins da Europa»<sup>116</sup> traduz-se num inevitável enfraquecimento do olhar português, do sentido nacionalista e da extrema ousadia marinettiana da qual Almada, por sua vez, aproveita e traduz em fúria iconoclasta que não tem temor reverencial por ninguém, inclusive figuras míticas como Camões e figuras influentes como Dantas. Neste contexto, Barbara Gori afirma que a personalidade de Almada

[...] gli dava quella capacità invettiva che mancava agli altri, troppo legati come forse erano a un passato letterario che comunque c'era e in qualche modo li condizionava e che lui invece sentiva molto meno. Quella capacità di agire con l'innocenza a volte crudele di chi, non essendo troppo legato a correnti e convenzioni letterarie [...] riusciva a dire con la forza esplicita e leggera dell'ingenuità quello che gli altri riuscivano a dire invece solo in modo impegnato e serio.<sup>117</sup>

Ainda por cima, mesmo considerando a ausência de um espírito coletivo futurista que leva *Ultimatum* a ser assinado somente por Álvaro de Campos – assim como fez Almada com o *Manifesto Anti-Dantas* e o seu Ultimatum – é preciso frisar que a decisão de Pessoa de não utilizar o seu próprio nome para difundir o novo movimento, além das motivações literárias, representa uma falta de coerência com as atitudes de Marinetti e dos seus companheiros «per i quali l'affermazione del futurismo significava oltre che una martellante politica di immagine di gruppo anche l'affermazione e la definizione quasi maniacale delle singole personalità all'interno dello stesso»<sup>118</sup>.

Não estamos enganados então quando afirmamos que Almada Negreiros é o intelectual mais expressamente e concretamente futurista no período do primeiro modernismo em Portugal, afirmação que encontra o apoio de vários críticos que defendem claramente este pensamento. Assim, Barbara Gori em entrevista publicada na revista eletrónica *Atlante* afirma que nem Pessoa ortónimo nem Mário de Sá-Carneiro foram futuristas, ao contrário de Álvaro de Campos, mas «soprattutto Almada-Negreiros che

---

<sup>116</sup> ÁLVARO DE CAMPOS, *Ultimatum*. In: João Alves das Neves (a cura di), *O movimento futurista em Portugal*, Lisboa: Dinalivro, 1987, p. 125.

<sup>117</sup> BARBARA GORI, *Una letteratura da manicomio – “Orpheu” nei giornali e nelle riviste portoghesi del 1915*, Chiusi: Edizioni dell'Urogallo, 2015, p. 36.

<sup>118</sup> MASSIMO MORIGI e STEFANO SALMI, *op. cit.*, pp. 305-306.

assumerà una più decisa posizione futurista e rappresenterà per le generazioni future il vero movimento in Portogallo»<sup>119</sup>; João Alves das Neves indica da mesma forma Fernando Pessoa – claramente referindo-se ao heterónimo Campos – e Almada como os únicos autores que aceitam a doutrina de Marinetti:

Mas o primeiro, pouco foi além de uma atitude de expectativa, enquanto o seu companheiro de «Orpheu» se lançou entusiasticamente no torvelinho como militante de reais capacidades. E fê-lo com tamanha sinceridade que os pouquíssimos documentos realmente válidos que ficaram desse passado [...] guardam a firma do impetuoso e indomável talento de Almada.<sup>120</sup>

Mesmo Luciana Stegagno Picchio, que como visto mostra-se reticente em reconhecer a existência de um verdadeiro Futurismo em Portugal, escreve «Il più futurista è Almada: giovane, vitale, estroverso»<sup>121</sup>, definindo-o

l'unico vero uomo “moderno”, sinesteticamente modernista, che il Portogallo abbia avuto nella sua storia recente, se moderno vuol dire “futurista”, volto all’ottimistica costruzione/figurazione di un mondo a venire migliore del passato e del presente e non nostalgicamente fisso a un ricordo di caravelle che non si ripete.<sup>122</sup>

O desejo de inovação que o artista são-tomense salienta nos seus textos não termina com manifestos e *ultimata* – pontos de partida de todas as análises até aqui enfrentadas e por isso pilares deste trabalho – mas é característica fundamental de toda a vida artística de Almada; na verdade, nem começa aí, sendo a sua formação essencialmente pictórica.<sup>123</sup> Ao longo da sua vida, vive a arte e abrange todas as suas

---

<sup>119</sup> BARBARA GORI. In: Carlo Pulsoni, “Orpheu, la rivista di Pessoa”, *Atlante*, 8 febbraio 2016, [http://www.treccani.it/magazine/atlante/cultura/Orpheu\\_la\\_rivista\\_di\\_Pessoa.html](http://www.treccani.it/magazine/atlante/cultura/Orpheu_la_rivista_di_Pessoa.html).

<sup>120</sup> JOÃO ALVES DAS NEVES, *op. cit.*, p. 36.

<sup>121</sup> LUCIANA STEGAGNO PICCHIO, *Pessoa, Marinetti e il futurismo mentale della generazione dell’Orpheu*, cit., p. 134.

<sup>122</sup> Ivi, p. 115.

<sup>123</sup> Cfr. BARBARA GORI, *Una letteratura da manicomio – “Orpheu” nei giornali e nelle riviste portoghesi del 1915*, cit., p. 36.

faces: criação plástica, teatro, ficção, ensaio, poesia, todos declinados segundo o seu ser não só futurista mas «FUTURISTA/E/TUDO».

Ora, na sua opinião, «Arte não tem plural». Há uma medida comum para todas as suas criações, a qual representará uma certa compreensão do que possa haver de permanente ou absoluto em manifestações artísticas diversas.<sup>124</sup>

A irreverência provocadora almadina dos manifestos, por exemplo, caracteriza também os seus quadros, como *Uma Inglesa na Praia*, que mostra uma linha perpendicular que se destaca de uma horizontal, e *Cena num Túnel*, pintura quadrangular totalmente preta, ambos pintados nos anos do primeiro modernismo, demonstração de um contínuo intercâmbio de elementos na própria produção artística.<sup>125</sup> É precisamente através das palavras do autor anti-Dantas que a sua posição relativamente às artes se torna clara quando escreve que «Todas as artes são todas as peças da mesma coisa»<sup>126</sup>. O *unicum* artístico em que Almada se reconhece não pode deixar de ser um *unicum* que reúne vida e arte – prerrogativa fundamental do artista nietzschiano ideal<sup>127</sup> –, como confirma Rita Marnoto afirmando que «Para o jovem Almada, a relação imediata com a matéria através da qual arte e vida se sobrepõem centra-se no corpo, na sua voluntariosa energia e nas suas intuições»<sup>128</sup>.

À luz de quanto dito, é possível considerar a experiência almadina como momento único da arte do século XX em Portugal, capaz de catalisar a força e o espanto de uma revolução que traz inovações em todas as dimensões expressivas abrangidas pelo artista em linha com a própria essência<sup>129</sup>: José Sobral de Almada Negreiros é «l'artista

---

<sup>124</sup> FERNANDO GUIMARÃES, *op. cit.*, p. 99.

<sup>125</sup> Cfr. HERNÂNI CIDADE, *Lembranças dum homem da sua geração – Almada Negreiros há meio século*. In: *Colóquio/Letras*, Fundação Calouste Gulbenkian, n° 60, 1990, pp. 28-29.

<sup>126</sup> JOSÉ DE ALMADA NEGREIROS, *O meu teatro*. In: ID. *Obras completas de Almada Negreiros. VII – Teatro*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993, p. 13.

<sup>127</sup> O filósofo alemão Friedrich Nietzsche em *Die fröhliche Wissenschaft* ataca os que alegam a separação entre arte e vida afirmando que «In essi, infatti, questa loro sottile forza cessa di solito laddove cessa l'arte e comincia la vita; noi, invece, vogliamo essere i poeti della nostra vita», FRIEDRICH NIETZSCHE, *La Gaia Scienza*, Milano: Adelphi, 2011, p. 216.

<sup>128</sup> RITA MARNOTO, *O futurista azul*. In: Ana Paula Guimarães (a cura di), *Revista de História da Arte*, n° 2, Lisboa: Instituto de História da Arte, 2014, p. 405.

<sup>129</sup> ÁLVARO CARDOSO GOMES, *A Aprendizagem de Desaprender*. In: *Colóquio/Letras*, Fundação Calouste Gulbenkian, n° 149-150, 1998, p. 124.

prismatico del Modernismo portoghese, l'unico che assicurò continuità culturale al movimento attraverso una creatività che sviluppò ininterrottamente fino al 1970»<sup>130</sup>, anno da sua morte.

---

<sup>130</sup> CATARINA SOARES, *Note Biografiche (José de Almada Negreiros)*. In: *Modernismo in Portogallo 1910-1940 – Arte e Società nel tempo di Fernando Pessoa*, Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1997, p. 131.





## CONCLUSÃO

Ao longo do percurso de discussão empreendido foi possível confirmar as propostas apresentadas na introdução através da atenta análise de textos escritos por autores da época e pelos literatos que trataram a questão. Compreender os acontecimentos históricos, políticos e culturais em Portugal do século XIX permitiu salientar tensões e dinâmicas que subjazem ao desenvolvimento de um sentimento de insatisfação e, conseqüentemente, das tentativas de rebelião contra o *status quo*, a partir da *Geração de 70*.<sup>1</sup> O Ultimato Britânico de 1890 é o acontecimento que deixa a marca mais evidente na consciência do povo português e tem implicações importantes mesmo do ponto de vista artístico: a sensação de inaptidão, de atraso relativamente aos outros países europeus e o conseqüente desejo de renovação abraçam também as novas gerações de intelectuais, que encontram os mesmos problemas na literatura da época. Nos primeiros anos do século XX, as novidades literárias que circulam em Europa e em particular em França chegam até Portugal graças à contribuição de autores como Mário de Sá-Carneiro, cuja permanência em Paris durante a maior parte da sua vida lhe permite entrar em contacto com o que era considerado o verdadeiro motor cultural de todo o continente. O maior referente de Sá-Carneiro em Portugal é Fernando Pessoa, seu grande amigo e figura que se revelará importantíssima para o desenvolvimento cultural do seu país: é graças à intensa troca de cartas entre os dois que os portugueses entram em contacto com a realidade parisiense.

Acontecimento de grande importância para o assunto da tese é a publicação em 1909 do primeiro manifesto de Marinetti: o *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, publicado entre as colunas do jornal francês *Le Figaro* inaugura uma nova estação artístico-literária, o Futurismo, que inspirará muitas das correntes vanguardistas nascidas depois. O grupo de intelectuais composto por Sá-Carneiro, Pessoa e outros, alguns anos depois, lançam um dos projetos mais importantes do primeiro Modernismo português, nomeadamente a criação da revista *Orpheu*, da qual são publicados só dois números, que dá o nome à homónima geração de artistas vanguardistas, a *geração de Orpheu*; o grupo

---

<sup>1</sup> A secção dedicada à *Geração de 70* mostra como, de facto, houve tentativas de renovação do universo português com dinâmicas que não diferem das da *Geração de Orpheu* do século sucessivo.

inclui mesmo um jovem desenhista, José de Almada Negreiros, que, junto com o pintor Guilherme de Santa-Rita, é o verdadeiro artífice da difusão do Futurismo em Portugal. Apesar do breve período de vida do movimento futurista português – os oito meses entre a Iª Conferência Futurista no Teatro República e a confiscação do primeiro número de *Portugal Futurista*<sup>2</sup> – o objetivo do trabalho foi demonstrar que há ligações entre os dois Futurismos – o italiano e o português.

Na parte central do trabalho, a análise do *Fondazione e Manifesto del Futurismo* e do *Manifesto Tecnico del Futurismo* de Marinetti permitiu salientar os elementos fundamentais do movimento; a natureza programática e de propaganda do meio textual escolhido por Marinetti apresenta de modo claro ao leitor uma série de mandamentos que resumem os ideais do mestre italiano e dos seus discípulos: traços ideológicos como o mito da máquina e a apologia da guerra, por exemplo, mas também preceitos estreitamente artísticos – no caso do *Manifesto Tecnico* os mandamentos parecem ter a forma de verdadeiras instruções de utilização da literatura futurista. Uma vez esclarecidos os traços essenciais da corrente marinettiana, foi possível realizar o estudo dos «manifestos mais importantes do Modernismo português»<sup>3</sup> – o *Manifesto Anti-Dantas e por extenso* e o *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX* de José de Almada Negreiros – com atenção aos mandamentos de Marinetti: o estilo arriscado, a fúria iconoclasta (que nem poupa Camões), a teatralidade e a escolha do mesmo tipo textual são só algumas das características comuns entre as obras dos dois autores. Embora o *Manifesto Anti-Dantas* seja mais *pars destruens* do que *pars construens*<sup>4</sup>, o *Ultimatum Futurista* de Almada é mais semelhante, também estilisticamente, aos Manifestos marinettianos da qual retoma mesmo a apresentação conceitual em lista por pontos.

Uma vez demonstrado que houve um verdadeiro Futurismo em Portugal, apesar das dificuldades encontradas pelos poucos artistas portugueses em organizar um grupo futurista coeso e apesar também do curto prazo do movimento, provou-se como, de facto, a grande contribuição de Almada Negreiros no desenvolvimento da corrente e a sua peculiar proximidade aos padrões introduzidos pelo mestre italiano, o tornaram o mais importante artista futurista português: essa posição é apoiada, como visto, pela parte da

---

<sup>2</sup> Cfr. CARLOS D'ALGE, *A experiência futurista e a geração de "Orpheu"*, p. 34.

<sup>3</sup> MADALENA JORGE DINE e MARIA SEQUEIRA FERNANDES, *Para uma leitura da poesia modernista...*, p. 86.

<sup>4</sup> Cfr. PIERO CECCUCCI, *Una cultura altra per una "pátria inteiramente portuguesa"...*, pp. 440-441.

crítica que não partilha totalmente a existência de um movimento futurista em Portugal ou que fala até de não-futurismo português, como no caso da filóloga Luciana Stegagno Picchio.

Na última parte da tese foi tratado brevemente o tema do ecletismo de Almada e da sua concepção das disciplinas artísticas como partes da mesma coisa em nome de um ideal expressivo que ele foi capaz de abraçar e aplicar totalmente: ele foi de verdade aquele «*TUDO*» gritado na capa do *Manifesto Anti-Dantas* com que parecia até tentar reunir em si mesmo todas as expectativas e as características necessárias para o florescimento de um movimento que encontrou no seu caminho o obstáculo da ausência de coesão entre os seus expoentes. Por isso, não é surpreendente que após a chegada de Marinetti a Portugal em 1932 Almada escreve, irritado, que o que o italiano tinha trazido era «velho de 23 anos e um dia, nem mais nem menos»; foi o mesmo criador do Futurismo, como já referido, a afirmar «Quando tivermos quarenta anos, outros homens mais jovens e mais válidos que nós atirar-nos-ão também ao cesto, como manuscritos inúteis. – Nós o desejamos!», mas de facto a sua visita a título de mestre de um movimento velho de duas décadas (e quando ele já tinha 55 anos de idade) não está em linha com os seus próprios preceitos: parece ser filha do «imborghesimento»<sup>5</sup> que nem ele, por ser o pilar de um movimento que desejava ser superado, foi capaz de prevenir. Pelo contrário, a capacidade de Almada de ser «*TUDO*», de não se fossilizar apenas numa dimensão mas de abrangê-las todas, permite-lhe viver a essência do Futurismo, da auto-renovação e da vanguarda durante toda a sua longa vida. É por isso que José de Almada Negreiros é considerado um dos maiores artistas do século XIX, um intelectual capaz de garantir continuidade aos ideais dos movimentos vanguardistas mesmo depois do entardecer do período dos Modernismos em Portugal.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> MASSIMO MORIGI e STEFANO SALMI, *Arte e Modernità: i due percorsi comuni del Fascismo e dell'Estado Novo*, p. 304.

<sup>6</sup> Cfr. FERNANDO MARTINHO, *La poesia del Novecento: dagli inizi del secolo alla fine degli anni '50*, p. 38.



## BIBLIOGRAFIA

- ALMADA NEGREIROS, José de, *A Cena do Ódio*. In: Marco Bucaioni (a cura di), *José de Almada Negreiros – Poesia*, Chiusi: Edizioni dell’Urogallo, 2016;
- Id., *À margem duma conferência. Um ponto no i do futurismo por Almada Negreiros*. In: *Diário de Lisboa*, n° 3607, 1932;
- Id., *1ª Conferência Futurista*. In: *Portugal Futurista* (edição fac-simile), Lisboa: Contexto Editora, 1981;
- Id., *O meu teatro*. In: Id., *Obras completas de Almada Negreiros. VII – Teatro*, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1993;
- Id., *Manifesto Anti-Dantas e por extenso*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2015;
- Id., *Manifesto da Exposição Amadeo de Souza-Cardoso – Liga Naval de Lisboa*. In: Id., *Manifestos e Conferências*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2006;
- Id., *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*. In: Id., *Manifestos e Conferências*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2006;
- BERNARDES, José Augusto Cardoso, *Mário de Sá Carneiro: Aqueloutro*. In: *Colóquio/Letras*, Fundação Calouste Gulbenkian, n° 117-118, 1990;
- BERNARDINI, Aurora Fornoni, *Sibila – Revista de Poesia e crítica literária*, 6 aprile 2009. <https://sibila.com.br/critica/fundacao-e-manifesto-do-futurismo/2184>
- BETTENCOURT, José Rebelo De, *Santa-Rita Pintor*. In: *Portugal Futurista* (edição fac-simile), Lisboa: Contexto Editora, 1981;

- BONINO, Guido Davico (a cura di), *Manifesti Futuristi*, Milano: Rizzoli, 2009;
- BRITO, Rômulo de Jesus Farias, *A “Questão Coimbrã” e a definição dos parâmetros para a problematização de Portugal pela geração de 70 (1865-1866)*. In: *Revista História e Cultura*, São Paulo: Franca, vol. 4 n° 2, 2015;
- CALBUCCI, Eduardo, *Marinetti e Mário: (des)conexões entre o Manifesto Técnico da Literatura Futurista e o Prefácio Interessantíssimo*, São Paulo: Revista USP, n° 79, 2008;
- CAMPOS, Álvaro de, *Ultimatum*. In: João Alves das Neves (a cura di), *O movimento futurista em Portugal*, Lisboa: Dinalivro, 1987;
- CECCUCCI, Piero, *Una cultura altra per una “pátria inteiramente portuguesa” - Manifesto Anti-Dantas e por extenso di Almada Negreiros*. In: *Scrittori “contro”: modelli in discussione nelle letterature iberiche – atti del convegno di Roma 15-16 marzo 1995*, Roma: Bulzoni Editore, 1996;
- CHAGAS, Manuel Pinheiro, *Poema da mocidade, seguido do Anjo do Lar*, Lisboa: Parceria A.M. Pereira, 1865;
- CIDADE, Hernâni, *Lembranças dum homem da sua geração – Almada Negreiros há meio século*. In: *Colóquio/Letras*, Fundação Calouste Gulbenkian, n° 60, 1990;
- COELHO, Jacinto do Prado, *O Neo-romantismo d’A Águia*. In: José Carlos Seabra Pereira, *História crítica da literatura portuguesa – Do fim-de-século ao modernismo*, Lisboa/São Paulo: Editorial VERBO, 1995;
- COELHO, Luísa, *Uma constante e solitária travessia das conveniências*. In: *Obras Completas de Almada Negreiros VI – Textos de intervenção*, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1993;

- D'ALGE, Carlos, *A experiência futurista e a geração de "Orpheu"*, Lisboa: Ministério da Educação – Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1989;
- D'ORSI, Angelo, *Il futurismo tra cultura e politica*, Roma: Salerno Editrice, 2009;
- DE MARCHIS, Giorgio, *Presença e "a incompreensível acusação de... futuristas"*. In: Sandra Bagno – Andréia Guerini – Patricia Peterle (a cura di), *Cem anos de futurismo – do italiano ao português*, Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010;
- DE MARIA, Luciano (a cura di), *F.T. Marinetti: teoria e invenzione futurista*, Verona: Mondadori, 1968;
- DE ROSA, Stefano, *Il Modernismo in Portogallo 1910-1940. Vita artistica a Lisbona nel tempo di Fernando Pessoa*. In: *Modernismo in Portogallo 1910-1940 – Arte e Società nel tempo di Fernando Pessoa*, Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1997;
- DINE, Madalena Jorge – FERNANDES, Marina Sequeira, *Para uma leitura da poesia modernista – Mário de Sá Carneiro e José de Almada Negreiros*, Lisboa: Editorial Presença, 2000;
- FERREIRA, Sara Afonso, *José de Almada Negreiros poeta d'Orpheu futurista e tudo*. In: José de Almada Negreiros, *Manifesto Anti-Dantas e por extenso*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2015;
- Id., *Nota Biográfica*. In: Marco Bucaioni (a cura di), *José de Almada Negreiros – Poesia*, Chiusi: Edizione dell'Urogallo, 2016;
- GOMES, Álvaro Cardoso, *A Aprendizagem de Desaprender*. In: *Colóquio/Letras*, Fundação Calouste Gulbenkian, nº 149-150, 1998;

- GORI, Barbara, *Una letteratura da manicomio – “Orpheu” nei giornali e nelle riviste portoghesi del 1915*, Chiusi: Edizioni dell’Urogallo, 2015;
  
- Id., In: Carlo Pulsoni, “*Orpheu, la rivista di Pessoa*”, *Atlante*, 8 febbraio 2016.  
[http://www.treccani.it/magazine/atlante/cultura/Orpheu\\_la\\_rivista\\_di\\_Pessoa.html](http://www.treccani.it/magazine/atlante/cultura/Orpheu_la_rivista_di_Pessoa.html);
  
- GRAMSCI, Antonio, *Marinetti rivoluzionario?.* In: Id., *Socialismo e fascismo. L’Ordine Nuovo 1921-1922*, Torino: Einaudi, 1966
  
- GUERRI, Giordano Bruno, *Filippo Tommaso Marinetti – Invenzioni, avventure e passioni di un rivoluzionario*, Milano: Mondadori, 2009;
  
- GUIMARÃES, Fernando, *O Modernismo Português e a sua Poética*, Porto: Lello Editores, 1999;
  
- LANCIANI, Giulia, *Il sebastianismo: un sogno che nasce come logos.* In: Atti del XVII Convegno Associazione Ispanisti – Vol 1: Sogno e scrittura nelle culture iberiche, Roma: Bulzoni Editore, 1998;
  
- MACHADO, Álvaro Manuel, *A geração de 70*, Lisboa: Editorial Presença, 1998;
  
- MARINETTI, Filippo Tommaso, *Al di là del comunismo.* In: Luciano De Maria (a cura di), *F.T. Marinetti: teoria e invenzione futurista*, Verona: Mondadori, 1968;
  
- Id., *Contro l’amore e il parlamentarismo.* In: Luciano De Maria (a cura di), *F.T. Marinetti: teoria e invenzione futurista*, Verona: Mondadori, 1968;
  
- Id., *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà.* In: *I Manifesti del Futurismo*, Firenze: Lacerba, 1914;



- Id., *Fondazione e Manifesto del Futurismo*. In: Guido Davico Bonino (a cura di), *Manifesti Futuristi*, Milano: Rizzoli, 2009;
  
- Id., *Les Dieux s'en vont, D'Annunzio reste*, Parigi: E. Sansot, 1908;
  
- Id., *Manifesto Tecnico della Letteratura Futurista*. In: Guido Davico Bonino (a cura di), *Manifesti Futuristi*, Milano: Rizzoli, 2009;
  
- Id., *Uccidiamo il Chiaro di Luna!*. In: Guido Davico Bonino (a cura di), *Manifesti Futuristi*, Milano: Rizzoli, 2009
  
- MARNOTO, Rita, *Futurismo e Futurismos em Portugal*. In: *Estudos Italianos em Portugal*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009;
  
- Id., *O futurista azul*. In: Ana Paula Guimarães (a cura di), *Revista de História da Arte*, n° 2, Lisboa: Instituto de História da Arte, 2014;
  
- MARQUES, Ricardo, *De Orpheu (1915) a Portugal Futurista (1917): três anos de revistas literárias*. In: *Pessoa Plural*, Providence: Brown University, n° 11, 2017;
  
- MARTINHO Fernando, *La poesia del Novecento: dagli inizi del secolo alla fine degli anni '50*. In: Giulia Lanciani, *Il Novecento in Portogallo*, Roma: UniversItalia, 2014;
  
- MARTINS, Fernando Cabral, *O modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa: Editorial Estampa, 1994;
  
- Id., *Pessanha e Sá-Carneiro: intersecções*. In: *Colóquio/Letras*, Fundação Calouste Gulbenkian, n° 117-118, 1990;

- MCNAB, Gregory, *Sobre duas "intervenções" de Almada Negreiros*. In: *Colóquio/Letras*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, n° 35, 1977;
- MORIGI, Massimo – SALMI, Stefano, *Arte e Modernità: i due percorsi comuni del Fascismo e dell'Estado Novo*. In: *Estados autoritários e totalitários e suas representações – propaganda, ideologia, historiografia e memória*, Coimbra: Imprensa da Universidade, 2008;
- MOURÃO-FERREIRA, David, *Orpheu 1*. In: *Hospital das Letras*, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1981;
- NEVES, João Alves das, *O movimento futurista em Portugal*, Lisboa: Dinalivro, 1987;
- NIETZSCHE, Friedrich, *La Gaia Scienza*, Milano: Adelphi, 2011;
- OLIVEIRA MARQUES, António Henrique de, *História de Portugal*, Lisboa: Pala Editores, vol. II, 1973;
- PAIS, Amélia Pinto, *História da Literatura Portuguesa – Época Moderna - 1900 a 1950*, Perafita: Areal Editores, 2005;
- PASCOAES, Teixeira de, *Renascença*. In: *A Águia*, Porto, 2ª série, 1912;
- PAULA, Marcelo Ferraz de, *Saudade e Saudosismo: ressonâncias do passado na poesia de Álvaro de Campos e Augusto Casimiro*, Labirintos - Revista eletrônica do núcleo de estudos portugueses, n° 1, 2009;
- PEREIRA, José Carlos Seabra, *História crítica da literatura portuguesa – Do fim-de-século ao modernismo*, Lisboa/São Paulo: Editorial Verbo, 1995;

- PEREIRA, Margarida Isabel Esteves Da Silva, *A vanguarda histórica na Inglaterra e em Portugal – Vorticismo e Futurismo*, Braga: Universidade do Minho, 1998;
- PESSOA, Fernando, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, Lisboa: Ática Editores, 1966;
- PICCHIO, Luciana Stegagno, *Dalle Avanguardie ai Modernismi. I nomi e le cose in Portogallo e Brasile*. In: Id., *Nel Segno di Orfeo – Fernando Pessoa e l'Avanguardia portoghese*, Genova: Il Melangolo, 2004;
- Id., *Il manifesto come genere letterario: i manifesti modernisti portoghesi*. In: Id., *Nel Segno di Orfeo – Fernando Pessoa e l'Avanguardia portoghese*, Genova: Il Melangolo, 2004;
- Id., *Pessoa, Marinetti e il futurismo mentale della generazione dell'Orpheu*. In: Id., *Nel Segno di Orfeo – Fernando Pessoa e l'Avanguardia portoghese*, Genova: Il Melangolo, 2004;
- PICCOLO, Francesco, *Storia della letteratura portoghese*, Milano: Nuova Accademia Editrice, 1961;
- PIMENTA, Fernando Tavares – ZENIER, Tiziana (a cura di), *Storia politica del Portogallo contemporaneo (1800-2000)*, Firenze: Le Monnier, 2011;
- QUADROS, António, *O Primeiro Modernismo Português. Vanguarda e Tradição*, Mem-Martins: Publicações Europa-América, 1989;
- QUEIROS, Eça de, *O Manifesto d'Os Vencidos*. In: Ilsa Prigogine (a cura di), *Os Vencidos da Vida*, Porto: Fronteira do Caos, 2006;

- QUENTAL, Antero de, *Bom senso e bom gosto: Carta ao Excelentíssimo Senhor António Feliciano de Castilho por Antero de Quental*, Coimbra: Imprensa da Universidade, 1865;
- Id., *Odes Modernas*, Coimbra: Imprensa da Universidade, 1865;
- RAIMONDI, Ezio – ANSELMINI, Gian Mario – FENOCCHIO, Gabriella, *Tempi e immagini della letteratura – volume 5*, Milano: Mondadori, 2007;
- REIS, Carlos – LOURENÇO, António Apolinário, *Historia crítica da literatura portuguesa: o Modernismo*, Lisboa: Editorial Verbo, 2005;
- SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Em Ouro e Alma – Correspondência com Fernando Pessoa*, Jerónimo Pizarro e Ricardo Vasconcelos (ed), Lisboa: Tinta da China, 2015;
- SEGRE, Cesare, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino: Einaudi, 1985;
- SENA, Jorge de, *Estudos de Literatura Portuguesa I*, Lisboa: Edições 70, 1982;
- Id., *Orpheu*. In: *Fernando Pessoa & C.a Heteronímica (Estudos Coligidos 1940-1978)*, Lisboa: Edições 70, 1984;
- SÉRGIO, António, *Sonetos de Antero de Quental*, Lisboa: Sá Da Costa, 1962;
- SILVA, Celina, *Almada Negreiros. A busca de uma poética da ingenuidade*, Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1994;
- SILVA, Manuela Parreira da, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2006;

- SIMÕES, João Gaspar, *Vida e Obra de Fernando Pessoa*, Volume II, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987;
  
- SOARES, Catarina, *Note Biografiche (José de Almada Negreiros)*. In: *Modernismo in Portogallo 1910-1940 – Arte e Società nel tempo di Fernando Pessoa*, Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1997;
  
- SOUZA, Francisca Zuleide Duarte de, *Literatura Portuguesa III*, João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2010;
  
- TOCCO, Valeria, *José de Almada Negreiros – Prosa d’Avanguardia*, Chiusi: Edizioni dell’Urogallo, 2016;
  
- VECCHI, Roberto, *Lettura «senza maestro» di un topos decadente: Pierrot e Arlequin di Almada Negreiros*. In: *Scrittori “contro”: modelli in discussione nelle letterature iberiche – atti del convegno di Roma 15-16 marzo 1995*, Roma: Bulzoni Editore, 1996;
  
- VIOLA, Gianni Eugenio, *Filippo Tommaso Marinetti: lo spettacolo dell’arte*, Palermo: L’Epos, 2004;



## ALMADA NEGREIROS E IL DISCORSO FUTURISTA IN PORTOGALLO

Il Portogallo del XIX secolo vive un periodo di grande incertezza e instabilità dal punto di vista politico: la perdita dei territori brasiliani a seguito dell'indipendenza degli stessi avvenuta nel 1822 indebolisce la forza di uno stato fortemente imperniato sulla politica coloniale, con conseguenze disastrose dal punto di vista economico e non solo. I risvolti politici di tale crisi saranno portarono a continui stravolgimenti governativi, ai tentativi ripetuti di instaurare un sistema repubblicano e alle aspre lotte tra cartisti e settembristi. La grande difficoltà nel trovare stabilità si protraggono anche nella seconda metà dell'Ottocento, portando ad un'insofferenza diffusa tra i portoghesi causata anche dalle palesi contraddizioni di un sistema governativo, quello monarchico-costituzionale, la cui ideologia ormai non attirava più nemmeno le generazioni più giovani, ammaliate invece dalla forza ideologica di movimenti esteri come socialismo e repubblicanesimo. A partire dagli anni '70 il paese vive un periodo di calma apparente garantito dal Rotativismo, che prevede l'alternarsi dei due partiti più importanti di centro-destra e centro-sinistra dell'epoca, nella maggior parte dei casi il *Partido Regenerador* e il *Partido Progressista*. Nel frattempo, piccoli gruppi di repubblicani e socialisti trovavano sempre maggiore adesione da parte del popolo portoghese, finendo per creare dei veri e propri partiti; il *Partido Republicano*, in particolar modo, si rende protagonista di un operato quantomeno sovversivo. Il periodo di apparente equilibrio e calma per partiti e monarchia si incrina definitivamente a seguito di uno degli eventi chiave della storia recente del Portogallo, ossia l'Ultimatum con cui la Gran Bretagna chiede la rinuncia del controllo di un vasto territorio coloniale in Africa minacciando, in caso di rinuncia, l'uso della forza. La resa obbligata apre una ferita nell'orgoglio del paese che influenzerà in maniera pesante l'economia e la cultura, oltre ovviamente a compromettere definitivamente il sistema politico. La vittoria del *Partido Republicano* alle elezioni del 1910 e la successiva rivoluzione militare e civile portarono alla proclamazione della Prima Repubblica Portoghese il 5 ottobre dello stesso anno.

Mentre nei grandi paesi europei si vivono appieno le novità industriali, politiche e culturali del nuovo secolo, il Portogallo, complice il difficile quadro appena trattato,

vive un periodo di arretratezza economico-commerciale che contribuisce ad instaurare un senso di inadeguatezza nel popolo portoghese. L'incapacità di adeguarsi ad un mondo nuovo si riflette anche in ambito culturale e artistico: già la *Geração de 70*, creata proprio a causa del ristagnamento diffuso, si era resa portavoce di un malcontento che esprimeva il bisogno di un rinnovamento ed uno svecchiamento delle vecchie istituzioni politiche, economiche e culturali. Le novità letterarie che sorgono in Europa e in particolare in Francia arrivano in Portogallo grazie al lavoro di Mário de Sá-Carneiro, una delle più influenti personalità portoghesi dell'epoca, che trascorre gran parte della sua vita a Parigi dove entra in contatto con correnti inedite: la grande amicizia che Sá-Carneiro stringe con Fernando Pessoa – figura di spicco della letteratura portoghese del ventesimo secolo – e il fitto scambio di corrispondenza tra i due, crea un legame che funge da tramite tra Parigi e il Portogallo e che permette, appunto, la diffusione delle novità artistiche in voga nel resto del continente. L'impulso di Sá-Carneiro e Pessoa porta, negli anni '10 del Novecento, all'organizzazione di un gruppo di intellettuali i quali condividono tra loro gli stessi intenti innovatori e che, nel 1915, saranno in grado di collaborare alla creazione e alla pubblicazione di *Orpheu*, la rivista più importante del cosiddetto *primeiro Modernismo português*. La *Geração de Orpheu*, la quale prende il nome proprio dall'iconica rivista, propone un distacco dai modelli tradizionali per proporre un tipo di arte nuova, ispirata alle correnti di avanguardia che arrivavano dall'estero e che sembravano rispondere alle esigenze di un paese che per troppo tempo era rimasto ai margini delle dinamiche europee. Tra le tante personalità che collaborano alla vita del movimento modernista vi è anche José de Almada Negreiros, un giovane disegnatore e caricaturista che avrà un ruolo di fondamentale importanza nella diffusione in Portogallo di un'altra corrente: il Futurismo. Nel 1909, infatti, Filippo Tommaso Marinetti, un'irriverente artista italiano, riesce a far pubblicare tra le colonne del giornale francese *Le Figaro* il suo *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, opera che di fatto inaugura la stagione futurista. L'enorme stupore – in positivo e in negativo – che tale pubblicazione provoca tra gli artisti dell'epoca è frutto dell'ideologia che sta alla base del movimento marinettiano, fatta di apologia della guerra, di glorificazione della macchina ma soprattutto dell'attitudine antipassatista espressa per mezzo di una violenta furia iconoclasta volta a distruggere le grandi figure dell'arte del passato. Le evidenti affinità ideologiche di fondo tra il movimento futurista e la generazione di *Orpheu* catalizzano



l'interesse di alcuni tra gli artisti di avanguardia portoghesi, in particolar modo Guilherme de Santa-Rita, pittore a diretto contatto con la realtà parigina e proprio Almada Negreiros: la collaborazione tra i due, infatti, darà al Portogallo un proprio movimento futurista.

La proposta avanzata in questa tesi è dimostrare come, nonostante alcuni esponenti della critica fatichino a riconoscere l'esistenza di un Futurismo portoghese, sia possibile affermare che questo movimento, per quanto breve, sia effettivamente riconoscibile e abbia apportato influenze molto importanti all'interno della storia artistica dei suoi promotori; si è cercato inoltre, una volta riconosciuto quanto detto sopra, di identificare nella figura di José de Almada Negreiros l'artista più importante del Futurismo in Portogallo. Al fine di strutturare le ipotesi avanzate su una base tematica sufficientemente solida, è stata affrontata l'analisi, tra le altre, di due delle opere programmatiche più importanti di Marinetti e del Futurismo in generale, ovvero il già citato *Fondazione e Manifesto del Futurismo* e il *Manifesto Tecnico della Letteratura Futurista*. Quanto risultato a seguito dello studio di queste due opere è stato poi utilizzato come strumento attraverso cui analizzare i due manifesti più importanti del Modernismo portoghese, come affermato in conclusione, ossia il *Manifesto Anti-Dantas* e l'*Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*, entrambe scritte da Almada. Ciò ha permesso di evidenziare tratti comuni e tratti differenti tra i due autori e di avere quindi un effettivo riscontro della presenza di vari elementi appartenenti alla corrente italiana all'interno dell'opera almadina. Nella parte conclusiva è stato possibile altresì ricondurre l'esperienza artistica di Almada Negreiros all'interno di un *unicum* artistico di cui lui stesso si dichiarava sostenitore: egli è, di fatto, non solo caricaturista e scrittore di manifesti, ma anche poeta, romanziere, artista plastico, tragediografo, attore e ballerino e questo suo essere artista a tutto tondo costituisce per lui solamente una «mesma coisa», una 'stessa cosa' di cui le varie discipline non sono altro che espressioni. La longevità di Almada Negreiros, che vivrà fino al 1970, e la sua capacità di risultare sempre influente nel panorama artistico in Portogallo lo rendono uno degli artisti più importanti del paese in tutto il XX secolo. Al fine di svolgere in maniera esaustiva il lavoro di tesi sono stati analizzati e riportati numerosi testi di letteratura secondaria in lingua italiana e portoghese ad integrare quanto già emerso dall'analisi dei testi degli autori dell'epoca.