

COLÓQUIO

Letras

 FUNDAÇÃO
CALOUSTE GULBENKIAN

número 194 Janeiro/Abril 2017 

COLÓQUIO

Letras

número 194 Janeiro/Abril 2017

COLÓQUIO

Letras

REVISTA QUADRIMESTRAL

EDIÇÃO E PROPRIEDADE

 **FUNDAÇÃO
CALOUSTE GULBENKIAN**

CONSELHO EDITORIAL

Eduardo Lourenço
(PRESIDENTE)

Ana Paula Tavares
(ANGOLA)

Carlos Mendes de Sousa
(UNIVERSIDADE DO MINHO)

Cleonice Berardinelli
(PUC - BRASIL)

Germano Almeida
(CABO VERDE)

Gilda Santos
(UFRJ - BRASIL)

Helder Macedo
(KING'S COLLEGE - LONDRES)

Ida Ferreira Alves
(UFF-BRASIL)

José Manuel da Costa Esteves
(UNIV. PARIS NANTERRE LA DÉFENSE)

Laura Cavalcante Padilha
(UFF-BRASIL)

Leyla Perrone Moisés
(USP-BRASIL)

Luís Bernardo Honwana
(MOÇAMBIQUE)

Maria Andresen de Sousa Tavares
(UNIVERSIDADE DE LISBOA)

Maria Helena da Rocha Pereira
(UNIVERSIDADE DE COIMBRA)

Maria João Reynaud
(UNIVERSIDADE DO PORTO)

Massaud Moisés
(USP-BRASIL)

Oswaldo Manuel Silvestre
(UNIVERSIDADE DE COIMBRA)

Rita Marnoto
(UNIVERSIDADE DE COIMBRA)

Sérgio Nazar David
(UERJ-BRASIL)

DIRETOR

Nuno Júdice

APOIO À DIREÇÃO

Ana Marques Gastão

APOIO EDITORIAL

Maria Filipe Ramos Rosa

Número avulso

13 €

Assinatura anual (3 números)

36 € - Portugal

40 € - Especial*

55 € - União Europeia

65 € - Resto do Mundo

Os preços para Portugal incluem o IVA.

* Guiné-Bissau, S. Tomé e Príncipe
e Timor-Leste

DIREÇÃO, REDAÇÃO E ADMINISTRAÇÃO

Fundação Calouste Gulbenkian
Avenida de Berna, 45 - 1067-001 LISBOA
Telef.: 21 782 35 67 - Fax 21 782 30 48
www.coloquio.gulbenkian.pt

ASSINATURAS

Vendas - Fundação Calouste Gulbenkian
Avenida de Berna, 45 - 1067-001 LISBOA
Telef.: 21 782 32 33 - Fax 21 782 36 14
E-mail: vendas@gulbenkian.pt

DESIGN Overshoot Design

CAPA Overshoot Design

(a partir de uma obra de Helena Almeida)

IMPRESSÃO Greca Artes Gráficas, Lda.

DEPÓSITO LEGAL 44718/91

ISSN 0010-1451

Ah, poder ser futurista, sendo sensacionista!

FERNANDO PESSOA E A SUA POSIÇÃO
AMBIVALENTE PERANTE O FUTURISMO

STEFFEN DIX

A SENSIBILIDADE AUDITIVA DE PESSOA PERANTE O FUTURISMO

A publicação do «Fondation et Manifeste du Futurisme», no dia 20 de fevereiro de 1909 no jornal francês *Le Figaro*, foi um verdadeiro golpe publicitário e atraiu rapidamente a atenção de vários escritores e artistas. Desde o início, Marinetti e os seus colaboradores revelaram inclinação por um *marketing* agressivo: usaram praticamente todos os meios de promoção e conseguiram, de facto, uma projeção internacional quase instantânea do Futurismo. Como é sobejamente conhecido, em Portugal aparecem as primeiras alusões a Marinetti e ao Futurismo logo depois da publicação no *Le Figaro* — no dia 26 de fevereiro surgiu no *Jornal de Notícias*, do Porto, com o título «Carta de Paris», uma referência a «Uma nova escola poética — o Futurismo». No dia 5 de junho saiu, no jornal brasileiro *A República*, de Natal, uma primeira tradução em língua portuguesa de parte do manifesto, seguida de uma tradução completa no dia 30 de dezembro de 1909, no *Jornal de Notícias*, de Salvador da Bahia. No território português, a primeira tradução foi publicada no dia 5 de agosto, curiosamente em Ponta Delgada, no *Diário dos Açores* (Silveira, 1981; Saraiva, 2004; Marnoto, 2009; Peterle e Fogaça, 2014). Todavia, parece que o Futurismo desenvolveu, em Portugal, o seu verdadeiro impacto artístico e público apenas um pouco mais tarde, e sempre acompanhado por uma mescla peculiar entre atração e repúdio.

No dia 11 de março de 1912, Aquilino Ribeiro publicou, na *Ilustração Portuguesa*, uma reportagem sobre a célebre exposição futurista na galeria parisiense Bernheim-Jeune, e há vários indícios de que, o mais tardar, durante esta exposição foram estabelecidos os primeiros contactos pessoais entre o fundador do Futurismo e alguns jovens artistas portugueses. Respondendo a um comentário depreciativo em relação ao futurismo, publicado por Homem Cristo Filho na revista *A Ideia Nacional*, Santa Rita Pintor lembra-se, ainda em 1916, que os dois visitaram juntos a exposição na galeria Bernheim-Jeune

e iniciaram, nesta ocasião, uma amizade com Marinetti¹. Ou seja, foi muito provavelmente em 1912 que o Futurismo começou a ter um impacto direto e verdadeiro na trajetória do modernismo português (Miraglia, 2011: 237-38). Ao considerar que Mário de Sá-Carneiro parte no dia 13 de outubro de 1912 para Paris, onde terá uma convivência quotidiana e próxima com Santa Rita Pintor, pode-se adivinhar que o mesmo se familiarizou, a partir desta altura, com o Futurismo em primeira mão. No que diz respeito à adesão entusiástica de Santa Rita Pintor ao movimento, Mário de Sá-Carneiro escreve, no dia 12 de novembro de 1912, a Pessoa: «Num café [Santa Rita Pintor] apresentame a um conhecido como ‘operário futurista’. Ele diz-se pintor e conta ao seu interlocutor que os futuristas não pintam, que quem faz os quadros são operários como eu!!!» (Sá-Carneiro, 2015: 42-43). Infelizmente não se sabe como Pessoa interpretou aquela maneira de apresentar Sá-Carneiro como ‘operário futurista’, mas, ainda alguns anos depois do *Orpheu*, Pessoa reconhecerá que Sá-Carneiro tinha inicialmente alguma «sympatia pelo futurismo — mais, porém, pelo seu lado de escândalo e barulho do que pelo seu lado artístico, suppondo que no futurismo o haja» (Pessoa, 2009: 90). Tudo indica que esta *simpatia inicial* se prolongou ainda algum tempo, tendo em conta que Sá-Carneiro afirma — ainda em agosto de 1915 e depois de ter comprado em Paris a antologia *I Poeti Futuristi* — que a leitura de alguns dos autores do novo movimento o tinha impressionado. Ou seja, lendo este «catrapazio» (de quase 450 páginas) em apenas uma semana, Sá-Carneiro considera estes poetas futuristas «muito recomendáveis» (Sá-Carneiro, 2015: 351).

A razão, indicada por Pessoa, de que Sá-Carneiro tinha desenvolvido alguma simpatia pelo Futurismo é algo curiosa, tendo em consideração que foram exatamente o «escândalo» e o «barulho» do Futurismo que provocaram, em muitos casos, um distanciamento ou até uma rejeição. O próprio Pessoa mostrou-se, já bastante cedo, irritado com o «instincto commercial» de Marinetti (Pessoa, 2009: 200) e apelidou o mesmo, no dia 21 de novembro de 1914, de «grau superior de *clown*, mais nada». O teor geral deste fragmento é bastante autobiográfico e parece que a designação de Marinetti como «*clown*» associa-se a uma outra frase anterior na qual Pessoa exige para si próprio mais calma e sensatez: «A superioridade não se mascara de palhaço; é de renúncia e de silêncio que se veste» (*Ibid.*: 117-18). Ou seja, uma das razões principais pelas quais Pessoa se sentiu incomodado com o Futurismo consiste precisamente na inclinação futurista para o «escândalo» e o «barulho»².

Fernando Pessoa é, de facto, um caso emblemático a partir do qual se pode exemplificar a reação ambivalente face ao Futurismo, partilhada pela maioria das figuras-chave do modernismo europeu. Em geral, esta reação explica-se através de uma oscilação entre um claro interesse inicial e uma irritação perante as tendências «imperialistas» do Futurismo, perante o «baru-

lho» futurista e perante o esforço combativo de impor a sua superioridade. Em comparação com o «barulho» publicitário permanente do Futurismo, com as viagens incansáveis de Marinetti ou com a circulação rápida dos manifestos futuristas, a receção do Futurismo foi sempre um processo ambivalente, e nunca uniforme ou pacífico.

O objetivo principal deste ensaio consiste na tentativa de analisar detalhadamente a reação ambígua de Fernando Pessoa perante o Futurismo. Embora seja bastante conhecido que Pessoa reduziu o Futurismo, quase de imediato, a uma posição secundária e marginal, temos de reconhecer que o seu repúdio nunca foi muito linear e mostrou algumas facetas contraditórias, sobretudo no que diz respeito à sua colaboração na revista *Portugal Futurista* e à sua proximidade com alguns dos partidários mais fervorosos do Futurismo, tais como Santa Rita Pintor, Almada Negreiros ou Raul Leal. Para posicionar melhor a relação ambígua de Pessoa com o Futurismo dentro do modernismo europeu, e para identificar melhor o lugar onde Pessoa colocou o seu próprio Sensacionismo, começaremos com um pequeno olhar comparatista sobre a receção do Futurismo em Paris e Londres. Pelo menos em termos de confluências, estas duas cidades são as mais importantes para as primeiras manifestações do modernismo português. Em suma, a nossa tese principal consiste na suposição de que as formas mais genuínas do modernismo europeu não tiveram praticamente nenhuma outra alternativa senão rejeitar o Futurismo, ou quanto muito «sintetizá-lo».

A RECEÇÃO AMBIVALENTE DO FUTURISMO NO MODERNISMO EUROPEU

Nos primeiros tempos, a celebração do perigo, da energia ou da revolta despertou muita atenção, tornando-se o Futurismo atraente e sedutor, quer pela frontalidade com a qual tentou combater a tradição e o passado, quer pela sua ideologia, que ultrapassou as intenções meramente artísticas. Contudo, a receção do «Fondation et Manifeste du Futurisme», em Paris, não foi unanimemente positiva nem necessariamente relacionada com as inovações artísticas do Futurismo. Na nota editorial do *Le Figaro*, o Futurismo foi apresentado meramente como mais um movimento artístico, entre vários outros (Somigli, 2003: 93). Assim, a grande atenção pública não foi, à partida, estimulada pela criatividade futurista, mas sim pela provocação iconoclasta, pelo instinto publicitário de Marinetti e pela insistência numa superioridade italiana que não era propriamente adequada para criar muitos amigos dentro de um ambiente que começava a viver, com orgulho e autoconfiança, a sua própria modernidade artística: «C'est en Italie que nous lançons ce manifeste de violence culbutant et incendiaire, par lequel nous fondons aujourd'hui le *Futurisme*». Tendo em conta que a França reclamou para si, nesta altura, uma soberania nas artes modernas, esta frase e outras do mesmo teor foram

consideradas quase sacrílegas, ou pelo menos ímpias. Logo depois das primeiras apresentações públicas, Marinetti e os seus futuristas foram acusados de «barbaridade», «vandalismo» ou «blasfémia», ou foram retratados simplesmente como «palhaços» (Cescutti, 2014: 127-29)³. Embora muitas outras obras modernistas — como por exemplo a famosa estreia parisiense do ballet *Le Sacre du printemps*, de Igor Stravinsky, em 1913 — também tenham provocado verdadeiros motins públicos, temos de sublinhar que a indignação perante o Futurismo era de uma outra natureza. Os futuristas italianos não entraram apenas em conflito com os tradicionais hábitos sociais e culturais, usaram também todas as ocasiões para declarar a sua superioridade artística perante todos os outros movimentos de vanguarda e insistiram permanentemente na exclusividade do Futurismo.

Assim, já nas semanas que precederam e se seguiram à exposição dos pintores futuristas italianos na galeria Bernheim-Jeune, Marinetti e os seus compatriotas deram conferências agressivas e proclamaram autoritariamente, em vários textos e no catálogo da exposição, a superioridade do Futurismo italiano perante o Cubismo (Cohen, 2004: 15). Em várias afirmações futuristas, o Cubismo apareceu ligado à arte académica, demasiado estático, ou simplesmente inferior ao Futurismo italiano. Ou seja, o Futurismo italiano viveu em França um enorme sucesso publicitário, mas estas e outras declarações provocaram uma grande dose de hostilidade e desconfiança na vanguarda francesa e uma rejeição do lado de vários intelectuais — e não só dos mais conservadores — do país (Cescutti, 2014: 129-31). No entanto, dentro deste ambiente de rivalidade e desconfiança, houve também, como observou Elza Adamowicz, várias tentativas importantes de diálogo ou sinais de influências mútuas, e uma das aproximações mais nítidas vê-se em Guillaume Apollinaire. Embora tenha declarado o Futurismo inicialmente como uma imitação simples ou uma interpretação falsa do Cubismo e do Fauvismo, Apollinaire reconhece no novo movimento a capacidade de despertar alguma vontade de aventura nos jovens pintores. Ou seja, independentemente das acusações mútuas ou dos mal-entendidos, não se pode negar que existiu uma certa forma de diálogo e que a partir da exposição na galeria Bernheim-Jeune o Cubismo tornou-se, de facto, mais dinâmico (Adamowicz, 2013: 133-44). Um dos textos mais enigmáticos, dentro deste ambiente de rivalidade ou de aproximação desconfiada, foi o manifesto «L'Anti-tradition futuriste», que Apollinaire publicou alguns meses depois da exposição, no dia 29 de junho de 1913. Tendo em conta que muito dificilmente se pode imaginar uma adesão entusiasta de Apollinaire ao Futurismo, houve quem interpretasse este manifesto como uma espécie de «blague antifuturista». No entanto, o subtítulo «Manifeste=synthèse» parece indicar que Apollinaire estava, de facto, interessado num diálogo com o Futurismo. Aceitando a ideia futurista da rejeição («MER... DE... AUX»)

dos professores, museus, historiadores, etc., Apollinaire celebra («ROSE aux») vários artistas modernistas, tais como Marinetti, Picasso, Boccioni, Max Jacob, Delaunay, Archipenko, Metzinger, Gleizes, Picabia, Marcel Duchamp, Léger, Stravinsky, Kandinsky, etc. De facto, trata-se de uma síntese de todos os representantes principais dos mais importantes e *diferentes* movimentos vanguardistas da altura. Neste sentido, o diálogo ou a *síntese* não significam uma adesão ao Futurismo, mas sim uma tentativa indireta e antecipada de incluir o Futurismo no «espírito novo» que Apollinaire apresenta ao público em novembro de 1917, no Théâtre Vieux-Colombier («L'Esprit nouveau et les Poètes», que será publicado postumamente, em dezembro de 1918, no *Mercure de France*). E este «espírito novo» representa uma liberdade criadora que inclui também a mitologia antiga e não está subordinada a qualquer escola artística que insista na sua exclusividade. Assim vistos, Marinetti e os seus compatriotas italianos conseguiram, de forma turbulenta, chamar bastante a atenção para si próprios, mas revelaram-se incapazes de enraizar verdadeiramente as ideias futuristas em território francês.

Devido sobretudo a um contexto sociocultural muito diferente, as primeiras manifestações públicas dos futuristas em Londres foram recebidas de maneira bastante menos hostil, mas também com muito menos atenção. Excertos do primeiro manifesto futurista foram publicados pela primeira vez em Inglaterra no dia 1 de agosto de 1910, na pequena revista *The Tramp*, que estava longe de ser capaz de atrair tanta atenção como a publicação no *Le Figaro* (Somigli, 2003: 167). Em dezembro do mesmo ano, Marinetti deu algumas conferências no Lyceum Club, em Londres, mas o Futurismo só ganhou realmente visibilidade com o enorme sucesso da exposição na Sackville Gallery, em Londres, inaugurada em março de 1912, logo depois da exposição em Paris. Todavia, a reação foi de ordem diversa. Enquanto em Paris predominou uma mistura entre o fascínio e uma verdadeira irritação perante os futuristas, as recensões nos jornais londrinos desvalorizaram a agressividade futurista e estiveram mais inclinadas em ver no Futurismo um divertimento inofensivo. É verdade que a exposição se tornou um sucesso enorme, mas este triunfo não foi necessariamente um resultado do «barulho» combativo de Marinetti ou dos futuristas. De uma forma geral, o sucesso foi principalmente um resultado do instinto de *marketing* dos organizadores da exposição: «The 'sensational' Futurist exhibition can be interpreted as part of a marketing strategy by the Sackville Gallery directors to attract ticket-paying customers to their establishment, not only to profit from their entry fees, but also with the aim of selling to them more profitable pictures and objects d'art.» E a prosa ruidosa dos futuristas «in the context of the London exhibition can be interpreted as a cry of violent anguish, ultimately frustrated, of being a powerless cog in a ruthless financial and promotional machine» (Pezzini, 2013: 478 e

472). Provavelmente este facto, e também o de Marinetti não dominar suficientemente a língua inglesa, contribuíram, pelo menos no início, para uma receção relativamente amigável e inócua do Futurismo por parte dos artistas modernistas ingleses. Na revista *The Freewoman*, Edith A. Browne descreve o seu primeiro encontro pessoal com Marinetti e Boccioni na Sackville Gallery em termos muito amáveis: «My immediate personal impression of these men is formed by the pleasing, but to me not at all surprising, discovery that everything in their appearance denotes health and strength» (Browne, 2012: 330).

Wyndham Lewis e outros modernistas importantes de Londres admiraram, pelo menos no início, a combatividade futurista e consideraram este movimento, durante algum tempo, quase o *sine qua non* da arte moderna (Edwards, 2009: vi). Para Wyndham Lewis e para os futuros colaboradores da revista *Blast*, as *parole in libertà* e o Futurismo em geral funcionaram como uma espécie de força libertadora em termos de expressão (Jameson, 1973). Contudo, Lewis detetou depressa uma «atitude romântica» no Futurismo e ficou profundamente incomodado quando, sem o seu consentimento, apareceu escrito no final do manifesto futurista «Vital English Art» o seu nome como um dos artistas que supostamente o subscreveram. O «Vital English Art» foi publicado no dia 7 de junho de 1914 pelo jornal *The Observer*; os autores foram Marinetti e o pintor C. R. W. Nevinson, que mencionaram, sem qualquer informação prévia, vários outros artistas como associados deste manifesto⁴. Esta apropriação ilícita de nomes conduziu à rutura instantânea de Wyndham Lewis e dos seus colaboradores principais na revista *Blast* com o Futurismo. À boa maneira vanguardista, Lewis decidiu imediatamente perturbar, com alguns amigos seus, uma das *performances* do futurista italiano na capital inglesa. No seu livro autobiográfico *Blasting and Bombarding* (1937), Lewis recorda este «ato bélico» da seguinte forma:

Marinetti brought off a Futurist *Putsch* about this time.

It started in Bond Street. I counterputsched. I assembled in Greek Street a determined band of miscellaneous anti-futurists. Mr. Epstein was there; Gaudier Brzeska, T. E. Hulme, Edward Wadsworth... There were about ten of us. After a hearty meal we shuffled bellicosely round to the Doré Gallery.

Marinetti had entrenched himself upon a high lecture platform... Gaudier... was sniping him without intermission, standing up in his place in the audience all the while. The remainder of our party maintained a confused uproar.

The Italian intruder was worsted. [...] And at last this man [Marinetti] attempted a *Putsch* against the «great London Vortex». He denounced me in letters to the Press, as the major obstacle to the advance of Futurism in England. And that was perfectly true... (*apud* Pillai e Onar, 2007: 47).

Esta rutura foi entendida por Wyndham Lewis como a condição necessária para a afirmação ou para a emancipação do Vorticismo inglês enquanto movimento independente de vanguarda. Assim, o fascínio inicial pelo Futurismo tinha-se transformado rapidamente numa rejeição violenta; a revista *Blast* foi finalmente uma tentativa clara de estabelecer uma alternativa inglesa ao Futurismo italiano, e os vários ataques contra este não deixaram margem para dúvidas: eles podem ser lidos como verdadeiras declarações de guerra — «The artist of the modern movement is a savage (in no sense an 'advanced,' perfected, democratic, Futurist individual of Mr. Marinetti's limited imagination)» (*Blast* 1: 33)⁵.

«SUGESTÕES» FUTURISTAS EM PESSOA

Fernando Pessoa foi um leitor muito atento da revista *Blast*, e esta leitura influenciou, pelo menos em parte, a conceção do segundo número de *Orpheu*. Não se sabe se Pessoa conhecia os pormenores que originaram a rutura entre os colaboradores da *Blast* e o Futurismo de Marinetti, mas não há dúvida de que ele reparou nas constantes flechadas de Wyndham Lewis contra Marinetti e o seu Futurismo (McNeill, 2015: 170-71). E, de facto, ao olhar para a receção do Futurismo por Pessoa, nota-se uma certa semelhança entre ambos — uma oscilação peculiar entre o fascínio momentâneo e a rejeição aberta e violenta. Embora a sua rejeição seja bastante notória e constante, há alguns apontamentos nos quais Pessoa atribui ao Futurismo, pelo menos indiretamente, um certo papel pioneiro dentro do modernismo europeu.

Estas notas obrigam-nos a uma leitura mais atenta para conseguirmos compreender melhor algumas particularidades do modernismo de Pessoa, nomeadamente o seu Sensacionismo. Comum a todos os textos que não podem ser entendidos manifestamente como uma rejeição do Futurismo, é o reconhecimento de que o Sensacionismo é um produto da modernidade europeia: embora Pessoa sempre o tenha defendido como um movimento genuíno e absolutamente original, inclui-se nas «tendências da civilização contemporânea». Assim, nele podem transparecer algumas analogias com outros movimentos vanguardistas, e sobretudo com o Futurismo ou o Cubismo. No rascunho de uma carta, provavelmente datada de 1916 e destinada a um editor inglês, a quem está a propor uma «Anthology of Portuguese 'sensacionist' poetry», Pessoa admite que o Sensacionismo recebeu «sugestões» e não vem diretamente dos Deuses: «It would be idle to pretend of Sensationism that it comes direct from the Gods or dates only from the souls of its creators, without the human concourse of forerunners or influences. [...] As to our influences from the modern movement which embraces cubism and futurism, it is rather owing to the suggestions we received from them than to the substance of their works properly speaking» (Pessoa, 2009: 403). Também não é muito

surpreendente que o próprio Álvaro de Campos reconheça uma inspiração pelo lado do Futurismo, proclamando que o Sensacionismo se prende com uma «attitude energetica» representada, entre outros, por F. T. Marinetti (*ibid.*: 161). Ou, sumariamente, uma analogia com «alguns movimentos do estrangeiro, como o futurismo e o cubismo, não é difficil de constatar» (*ibid.*: 45). Nos vários rascunhos para prefácios ou introduções ao Sensacionismo há um fragmento em inglês que se torna — na confrontação com estes reconhecimentos — bastante enigmático, sobretudo quando reparamos nas datas mencionadas: «The sensationists date back only to 1914, as far as published works are concerned, and to 1909, as I am informed, in point of real beginning of the movement, though it was in 1912 that its leader came to know the other authors who were to take part in the movement» (*ibid.*: 160). Em relação às primeiras obras publicadas em 1914 e depois, o autor deste fragmento⁶ refere-se concretamente a Mário de Sá-Carneiro e a Alfredo Pedro Guisado. O ano de 1912 é, sem dúvida, a data a partir da qual se tornaram mais próximos os principais protagonistas de *Orpheu*. Todavia, a alusão ao ano de 1909, enquanto «point of real beginning of the movement», continua a ser bastante nebulosa, tendo em consideração que se trata de uma altura em que não se distingue qualquer acontecimento relacionado diretamente com o modernismo português. Embora esta data possa referir-se aos primeiros planos de uma revista (*Lusitania* ou *Ibis*), há alguma possibilidade de o autor ter tido em mente também a publicação do «Fondation et Manifeste du Futurisme» no *Le Figaro*, pelo menos se incluirmos esta publicação nas sugestões de que Pessoa fala no rascunho da sua carta acima citada. Porém, Pessoa não se refere a nenhum acontecimento concreto em 1909 que pudesse ser entendido enquanto «início verdadeiro» do Sensacionismo português. Por outro lado, um relacionamento direto com o manifesto de Marinetti seria talvez demasiado especulativo, mas não há dúvida de que o mesmo é considerado, hoje em dia, como o «manifesto primordial» do modernismo europeu.

«GRANDE SYNTHÈSE» VS. FUTURISMO

Em Pessoa, contrariando estas «sugestões» futuristas, estão presentes vários ataques impiedosos e uma irritação permanente perante o Futurismo e Marinetti que se explicam sobretudo por três razões interligadas. A primeira razão é bastante simples e corresponde, *grosso modo*, ao caráter de Pessoa, que já antes da publicação de *Orpheu* afirmou estar longe do «plebeísmo artístico insupportavel, de querer *épater*» (*ibid.*: 355). Embora a própria publicação de *Orpheu* e, sobretudo, a carta provocante ao diretor de *A Capital* possam ser claramente interpretadas como formas de *épater la bourgeoisie*, temos de reconhecer que o próprio Pessoa não partilhou o mesmo temperamento de Álvaro de Campos, que se mostrou capaz, pelo menos temporariamente, de provocar

algum tumulto na esfera pública. Na sua carta a Côrtes-Rodrigues, datada de 19 de janeiro de 1915, Pessoa é bem claro quando sublinha que a «*blague* só um momento, passageiramente, a um mórbido período transitório, de grosseira (felizmente incharacterístico), me pode agradar ou atrair» (*ibid.*). A personalidade de Pessoa era simplesmente incompatível com qualquer agitação futurista, ou em geral com os «momentos futuristas» que foram comparados a uma deselegante e desajeitada linguagem corporal quando «troçamos numa pedra» (*ibid.*: 178). Em princípio, Pessoa viu no Futurismo apenas uma extravagância grotesca sem qualquer conteúdo artístico profundo que conseguisse entrar na atenção coletiva apenas através do seu «barulho comercial». Sabendo perfeitamente que a modernidade é um fenómeno complexo que não se reduz à velocidade ou à destruição de museus⁷, Pessoa entendeu o seu próprio Sensacionismo mais apto a interpretar ou interagir artisticamente com os tempos modernos — ele é a «nova arte que, através de tentativas frustres e blagues parisienses, ha tanto tempo a Europa espera» (*ibid.*: 44), e a mesma não precisa, nem pode ser anunciada como uma excentricidade burlesca.

A segunda razão pela qual Pessoa recusou o Futurismo explica-se pela «trapalhada, que a ignorancia dos nossos criticos está fazendo, com a palavra *futurismo*». Ao consultar os jornais e as revistas da época pode-se, efetivamente, diagnosticar uma certa preguiça mental na maioria dos jornalistas que designaram como futuristas praticamente todas as expressões de arte que não correspondiam aos conceitos tradicionais, e sintomáticas desta preguiça são as reações provocadas pela publicação do *Orpheu* em 1915, ou seja, ainda dois anos antes da publicação da revista *Portugal Futurista* (ver, por exemplo, «Praxedes futurista», *A Capital* de 31/3; «O Futurismo está em Lisboa...», *O Povo* de 6/4; «... o futurismo não tem produzido senão aberrações», *O Primeiro de Janeiro* de 7/4; «Já cá temos um jornal, ou revista, de futuristas portugueses», *O Século Comico* de 14/4; etc., etc.). Tratava-se de uma realidade que foi descrita por Álvaro de Campos, na sua carta ao diretor do *Diário de Notícias*, de 4 de junho de 1915, com o superlativo «lamentabilíssimo». Esta indignação de Campos, ou de Pessoa, resume-se à suspeita de que a indolência intelectual dos jornalistas traz consigo automaticamente o triste efeito secundário de sufocar, ou pelo menos de ignorar, todas as inovações modernistas autónomas do próprio país — tais como o Interseccionismo ou o Sensacionismo —, na medida em que as resume ou engloba sob o conceito de Futurismo (Pessoa, 2009: 375-76).

Na irritação com esta indolência jornalística já está apontada, de forma bastante visível, a terceira e a mais importante razão pela qual Pessoa rejeitou o Futurismo. Embora sempre tenha tido uma curiosidade por todas as expressões do modernismo europeu, Pessoa nunca mostrou o mínimo interesse em aderir a qualquer vanguarda estrangeira. Já as suas colaborações na revista

A Águia revelam a ambição em criar uma arte genuinamente portuguesa e ao mesmo tempo cosmopolita. Ora, a identificação com o Futurismo, que sempre proclamou as suas origens italianas e se viu como uma arte *exclusiva*, seria, neste esforço, e por consequência, inteiramente contraproducente. Ao contrário das intenções do Futurismo, Pessoa entendeu o seu Sensacionismo como uma arte *inclusiva*, ou seja, como o resultado de uma «Grande Synthese» ou como «uma arte synthese de nações e de epochas e de artes» que abrange a «subtileza dos symbolistas» e a «velocidade dos whitmanistas (chamo assim, para lhes marcar a origem, a cubistas, futuristas e a outros modernos [...]) dynamistas» (*ibid.*: 75).

A tentativa de compatibilizar a autonomia do Sensacionismo com o seu carácter sintético explica a oscilação constante entre a rejeição e um reconhecimento parcial do Futurismo. Neste sentido, a posição de Pessoa perante o movimento futurista assemelha-se, ao mesmo tempo, à recusa de Wyndham Lewis e à conceção sintética de Guillaume Apollinaire. A autonomização do Sensacionismo exige uma rejeição firme do Futurismo, mas o carácter sintético do primeiro permite uma inclusão do segundo. A diferença entre Pessoa, Lewis e Apollinaire consiste simplesmente no facto do isolamento geográfico e cultural de Lisboa, e Pessoa mostra-se particularmente sensível a esta desvantagem geográfica quando escreve de uma forma algo resignada: «Cubism, futurism and other lesser isms have become well-known and far-talked, because they have originated in the admitted centres of European culture. Sensationism, which is far more interesting, a far more original and a far more attractive movement than those, remains unknown because it was born far from those centres» (*ibid.*: 214). De certa maneira, Pessoa teve apenas menos hipóteses de tornar o Sensacionismo internacionalmente mais conhecido⁸, mas a luta contra a indolência jornalística no próprio país e a insistência na autonomia sensacionista foram o mínimo que podia fazer.

A «ODE TRIUNFAL» ENQUANTO «OBRA-PRIMA DO FUTURISMO» E OUTRAS CONTRADIÇÕES

É de supor que Pessoa considerasse as suas tentativas de autonomizar o Sensacionismo duplamente frustrantes, na medida em que alguns dos seus antigos colaboradores de *Orpheu* fundaram, em 1916, o Comité Futurista de Lisboa e se dedicaram entusiasticamente, em 1917, à publicação do *Portugal Futurista*⁹. Com esta revista tornou-se realidade um sonho já antigo de Santa Rita Pintor, que tinha proposto, no outono de 1915, a adoção e a continuação de *Orpheu*. Com a plena consciência de que a proposta de Santa Rita Pintor não ia significar mais do que a simples transformação de *Orpheu* numa revista futurista, Pessoa recusou a proposta, em carta de 21 de setembro de 1915 e com o consentimento de Sá-Carneiro, indicando que se tratava da revista de

«uma determinada corrente». Na última frase da sua carta, Pessoa torna-se mais direto e designa a orientação de *Orpheu* como «revista sensacionista» (Pessoa, 2009: 389). No entanto, considerando a sua posição geralmente negativa perante o Futurismo, existem em Pessoa algumas atitudes que podem ser interpretadas, no mínimo, como incoerências.

Talvez a maior incoerência consista no facto de o autor de *O Marinheiro* (*drama estático*) colaborar numa revista que pretende a reprodução ou a celebração — em palavra e imagem — da *sensação dinâmica*. Contudo, esta incoerência de Pessoa torna-se imediatamente menos contraditória se constatarmos que *Portugal Futurista* é, no seu conjunto, uma revista de facto mais eclética do que futurista. Embora haja nela uma preponderância óbvia dos corifeus futuristas italianos e portugueses, teremos algumas dificuldades em encontrar, em todas as colaborações, os atributos típicos do Futurismo. O poema «A Mumia», de Pessoa, por exemplo, parece quase uma caricatura do dinamismo futurista, pelo menos quando se lê como «as lâmpadas se apagam» ou como uma mãe «embaraço ao collo um filho morto» (*Portugal Futurista*: 21-22). Num sentido mais rigoroso, seria bastante desproporcionado designar as colaborações de Pessoa, Sá-Carneiro, Amadeo de Souza-Cardoso e também de Blaise Cendrars ou Guillaume Apollinaire¹⁰ como futuristas. O caso mais curioso é o «Ultimatum» de Álvaro de Campos, que representa claramente algumas qualidades do movimento, tais como as conhecidas expressões imperativas dos futuristas «nous combattons» («Tirem isso tudo da minha frente! / Fóra com isso tudo! Fóra!», etc.) ou «nous déclarons» («ATENÇÃO! / Proclamo, em primeiro lugar», etc.). Tal como apresentado na revista, o «Ultimatum» pode ser lido como um texto que se «aproxima» de facto de um manifesto futurista. No entanto, já muito antes da publicação no *Portugal Futurista*, Pessoa entendeu o «Ultimatum» como manifesto interseccionista, ou mais ainda como manifesto sensacionista do que futurista (Pessoa, 2009: 284 e 334), e não há a mínima margem de dúvida quando declara que este manifesto «é superior, em todos os sentidos, a todos os manifestos simbolistas, cubistas ou futuristas» (*ibid.*: 239)¹¹. E há pelo menos uma tentativa categórica e mesmo pública de desvincular o «Ultimatum» do Futurismo, quando Pessoa editou, ainda em 1917, uma separata do «Ultimatum», exatamente com a mesma apresentação gráfica com que aparecera na revista, embora com uma pequena, mas significativa diferença: nesta separata, Álvaro de Campos foi apresentado, pelo editor Fernando Pessoa, como SENSACIONISTA (com maiúsculas!). Ou, por outras palavras, mesmo a sua colaboração mais «aproximadamente» futurista foi posteriormente desassociada do Futurismo.

Uma outra incoerência aparente consiste na designação da «Ode Triunfal» como futurista no rascunho da carta a Marinetti na qual Álvaro de Campos tencionava dedicar-lhe a mesma. Num fragmento, seguramente

escrito depois da publicação do primeiro número de *Orpheu*, Pessoa refere-se à «Ode Triunfal» como uma «obra-prima do futurismo [...] que tem o ruído de uma fábrica ou de um boulevard, e que por certo só podia ter sido escripta num delírio de febre que, por um prodígio de arte, conseguisse constantemente equilibrar os seus desvairamentos naturais» (*ibid.*: 44). Tendo em mente alguns outros textos de Pessoa, nos quais a «Ode Triunfal» é descrita, no máximo, como «aproximadamente» futurista, podemos supor que esta alusão de Pessoa se baseia talvez numa carta de Mário de Sá-Carneiro e na qual o mesmo se refere, já no dia 28 de junho de 1914, a esta ode com um entusiasmo efusivo:

Não tenho dúvida em assegurar-lo, meu Amigo, você acaba de escrever a obra-prima do Futurismo. Porque, apesar de talvez não pura, escolarmente futurista, o conjunto da ode é absolutamente futurista. Meu amigo, pelo menos a partir d'agora o Marinetti é um grande homem... porque todos o reconhecem como fundador do futurismo, e essa escola produziu a sua maravilha. (Sá-Carneiro, 2015: 223)

Ou seja, quando Pessoa falou da «Ode Triunfal» como uma «obra-prima do futurismo», provavelmente repetiu apenas as palavras de Sá-Carneiro. Também há indícios claros de que a proposta de dedicar a «Ode Triunfal» a Marinetti não corresponde, de maneira nenhuma, a uma admiração por este. A razão para esta aparente generosidade foi talvez muito mais prosaica e está ligada a outra carta de Sá-Carneiro, datada de 13 de agosto de 1915, na qual ele menciona a possibilidade de serem colaboradores na revista *Poesia*, dirigida por Marinetti: «não se esqueça por principio nenhum de mandar com brevidade 2 exemplares do *Orfeu* (ou 3) p[ar]a o movimento futurista. [...] Se a revista [*Poesia*] existisse — nós poderíamos m[ui]to possivelmente ser colaboradores. Por tudo isto, não deixe de enviar o *Orfeu* aos homenzinhos» (Sá-Carneiro, 2015: 351-52). Tendo em conta que o rascunho da carta de Álvaro de Campos a Marinetti começa com a frase «Je vous envoie, par ce courrier, un numéro de la revue portugaise *Orpheu*» (Pessoa, 2009: 377), pode-se imaginar que ele tencionava cumprir o favor a Sá-Carneiro. Contudo, no resto da carta, Campos explica detalhadamente o seu Sensacionismo, sublinhando que as «palavras em liberdade» não fazem sentido, mais importante são as «sensações em liberdade». Ou seja, Campos teve talvez inicialmente a intenção de cumprir o pedido de Sá-Carneiro, que correspondeu ao objetivo de divulgar o *Orpheu* internacionalmente, mas parece ter perdido a vontade logo após as primeiras frases, e a carta acaba com um nítido desinteresse no Futurismo e com um tom quase ofensivo. Perante esta falta de convicção, a intenção de dedicar a «Ode Triunfal» a Marinetti nunca existiu na prática¹².

Sumariamente, podemos dizer que até a suposta «proximidade» futurista em Pessoa, e nomeadamente em Campos, foi sempre bastante distante, e este distanciamento foi repetido anos depois da sua colaboração na revista *Portugal Futurista*. Ainda em 1922, e lembrando-se dos tempos de *Orpheu*, Pessoa escreve: «Por mim, nunca acceitei o futurismo, nunca sympathizei com o futurismo, nunca — nem por blague — escrevi coisa que se parecesse com o futurismo» (*ibid.*: 90).

CONCLUSÃO: AH, PODER SER FUTURISTA, SENDO SENSACIONISTA!

Como vimos, confirmam-se várias semelhanças entre Pessoa e a receção do Futurismo em Paris e Londres. Embora tenha sido bastante incomodado com o «barulho» dos futuristas, Pessoa reconheceu no Futurismo uma certa «sugestão», e assim o seu papel relevante no arranque dos modernismos europeus. Mas este reconhecimento foi sempre bastante hesitante se considerarmos que as suas tentativas em afirmar e divulgar publicamente o Sensacionismo como uma forma genuína do modernismo português se encontravam necessariamente em conflito com o feitio futurista em insistir na exclusividade e superioridade. Pessoa expõe o seu próprio Sensacionismo como a «Grande Synthese», e *Orpheu* — enquanto revista sensacionista — representa «the sum and synthesis of all modern literary movements» (*ibid.*: 219). A partir destas condições, ou a partir deste carácter *inclusivo* do Sensacionismo, surge o único verdadeiro equívoco no que diz respeito à questão futurista: sendo sensacionistas, Pessoa e nomeadamente Campos podem ser — pelo menos pontualmente — futuristas. Ou seja, na medida em que o Sensacionismo é *inclusivo*, não é de estranhar que nele apareçam elementos futuristas. Na vida de um poeta sensacionista, alguns breves momentos futuristas não representam contradição nenhuma.

Todavia, mesmo o Sensacionismo revelou-se em Pessoa como passageiro. Embora tenha mostrado uma produtividade enorme no seu período «ista», transpõe nele, já muito cedo, um pressentimento de que todos os «ismos» representariam apenas uma fase transitória — mas importante — no início da modernidade. Num dos textos que parecem pertencer aos esboços do «Ultimatum», reparamos que todas as escolas artísticas podem ser entendidas como limitadoras: «Vós todos que tendes uma escola, que andaes sob a canga de uma orientação, que pertenceis a qualquer cousa que acabe em ISMO, que sois quaesquer entes que acabem em ISTAS! Para que o limite se para ser limitado basta existir?» (*ibid.*: 243). E ainda por volta de 1929, Álvaro de Campos desenvolve, referindo-se à obra do seu mestre Caeiro, uma noção própria da palavra «futurista», entendendo este conceito agora, singularmente, como uma obra com futuro: «‘Futurista’ é só toda a obra que dura; e por isso os disparates de Marinetti são o que há de menos futurista» (Pessoa, 2014:

502). Ou seja, Campos escreveu estas linhas na altura em que Marinetti já se tinha tornado «académico», o que foi para ele a prova definitiva de que o fundador do Futurismo não foi «futurista», nem foi «futuroso».

NOTAS

- ¹ Esta carta tem a data de 29 de abril de 1916 e foi publicada a 4 de maio do mesmo ano n.º 4 *Ideia Nacional*. Trata-se de uma resposta indignada a um ataque violento contra o Futurismo por parte de Homem Cristo Filho, publicado na mesma revista a 27 de abril. Concretamente, Santa Rita Pintor acusa Homem Cristo Filho de traição dos ideais futuristas: «V. foi amigo do Marinetti em Paris. Leu os seus livros nos exemplares que ele próprio lhe ofereceu. Foi comigo — recordo-me perfeitamente — ouvi-lo algumas vezes no seu esforço heroico de propaganda, às conferências que ele realizava na casa Bernheim Jeune.» Curiosamente, a carta foi datilografada na máquina de escrever de Fernando Pessoa e encontra-se, ainda hoje, no seu espólio (sem cota).
- ² E, de facto, a excitação — e sobretudo o «barulho» — futurista parece ter sido uma das características mais emblemáticas deste movimento. Até o próprio Aquilino Ribeiro escreve: «há uma semana [depois da inauguração da exposição na galeria Bernheim-Jeune] que Paris não come, não dorme, não ama; Paris sonha futurismo [...] que acaba de estalar em Paris como uma bomba» (*Ilustração Portuguesa*, 11/3/1912).
- ³ Trata-se de uma reação negativa que se repercutiu, aliás, nas primeiras referências ao Futurismo em Portugal. Assim, Xavier de Carvalho designa, na sua «Carta de Paris» de 26 de fevereiro de 1909, o primeiro manifesto futurista uma «*blague* carnavalesca». E, tal como na introdução do *Le Figaro*, Xavier de Carvalho indica também que o Futurismo é apenas um exemplo numa longa série de Ismos (cf. Marnoto, 2009: 64-65).
- ⁴ Wyndham Lewis e outros artistas modernistas aparecem — sem querer — no manifesto «Vital English Art» enquanto «great Futurist painters or pioneers and advance-forces», *The Observer* (7/6/1914). Quase imediatamente depois da publicação deste manifesto no *The Observer*, Lewis e os outros artistas, tais como Richard Aldington, Ezra Pound ou Gaudier-Brzeska, enviaram para vários jornais e revistas uma carta aberta, insistindo na dissociação nítida deste manifesto e do Futurismo em geral: «We, the undersigned [...] beg to dissociate ourselves from the 'futurist' manifesto which appeared in the pages of the *Observer* of Sunday, June 7». Cf. *The Egoist*, n.º 12, 15/6/1914, p. 239.
- ⁵ A utilização da palavra «advanced» entre aspas parece uma reação direta à designação abusiva «advance-forces» no *The Observer*.
- ⁶ Eventualmente Thomas Crosse. Cf. anotação de Pizarro (Pessoa, 2009: 160).
- ⁷ Ao responder ao pedido — feito por Carlos Augusto Lyster Franco, diretor do semanário algarvio *O Heraldo* e admirador de *Orpheu* — de comentar as correntes e as direções da literatura contemporânea, Pessoa descreveu, em 1915, os tempos modernos concretamente como uma existência sincrónica do internacionalismo ou do cosmopolitismo que deriva «da extensão do comércio, da multiplicação das indústrias, da facilidade excessiva de comunicações, do aumento de conhecimentos interlinguísticos» (Pessoa, 2009: 395-96). Ou seja, em Pessoa não há nenhuma descrição dos tempos modernos que corresponda claramente aos atributos do

Futurismo. Ao considerar que *O Heraldo* foi o único jornal português a apoiar o movimento futurista, é interessante saber que Pessoa acaba a sua carta com a indicação de que os tempos modernos são representados corretamente apenas a partir do Sensacionismo.

- ⁸ A intenção frustrada de internacionalizar o Sensacionismo revela-se concretamente a partir dos rascunhos das cartas que Pessoa pretendeu enviar a Harold Monro ou John Lane — duas figuras importantes no âmbito do modernismo inglês. Harold Monro fundou em 1913 o Poetry Bookshop em Londres e divulgou, entre outras obras influentes, algumas das antologias mais importantes do Imagismo. John Lane foi editor da revista *Blast*. No que diz respeito à divulgação de *Orpheu* em França, pode-se citar uma pequena nota de Pessoa sobre a despedida de Sá-Carneiro, no dia 11 de julho de 1915, que corresponde ao pedido deste em enviar mais exemplares da revista para Paris: «Partiu para Paris o snr. Mario de Sá-Carneiro, um dos diretores do *Orpheu*, tendo ido aquela cidade para tratar a colocação no estrangeiro da revista que dirige» (BNP/E3, 48B-44v).
- ⁹ Em relação à adesão portuguesa ao Futurismo, cf. os artigos mais recentes de Júdice (2013), Martins & Costa (2013), Silva (2013), Henriques (2013) e Miraglia (2011).
- ¹⁰ No que diz respeito à participação de Blaise Cendrars e Guillaume Apollinaire devia-se acrescentar que os dois poemas foram cedidos por Sonia Delaunay-Terk. Não se sabe se houve, de facto, uma autorização pessoal dos dois poetas. Pelo menos é seguro que os dois não viram as provas da revista. Caso o tivessem feito, teriam reparado que os dois apelidos foram escritos erradamente.
- ¹¹ Na verdade, há várias semelhanças entre o «Ultimatum» de Álvaro de Campos e o manifesto «L'Antitradition futuriste» de Apollinaire. Embora os dois tenham claramente um carácter sintético, eles tornaram-se publicamente conhecidos como textos «futuristas». Ou seja, foram designados com um atributo que não corresponde necessariamente à intenção dos autores.
- ¹² De uma forma mais pormenorizada, o rascunho desta carta é estudado por Pizarro (2012: 113-26).

BIBLIOGRAFIA

- ADAMOWICZ, Elza, «Fernand Léger's 'La Noce': The Bride Stripped Bare?», in Elza Adamowicz e Simona Storchi (eds.), *Back to the Futurists: The Avant-garde and its Legacy*, Manchester, Manchester University Press, 2013, p. 133-44.
- BERGHAUS, Günter (ed.), *International Yearbook of Futurism Studies*, Berlim/Boston, De Gruyter, vol. 3 — *Iberian Futurism*, 2013.
- BROWNE, Edith A., «Free Art», *The Freewoman*, vol. 1, n.º 17, 14 /3/1912, p. 229-331.
- CESCUTTI, Tatiana, «The Reception of Futurism in France (1909-1912)», in Günter Berghaus (ed.), *International Yearbook of Futurism Studies*, Berlim/Boston, De Gruyter, vol. 4, 2014, p. 118-33.
- COHEN, Milton A., *Movement, Manifesto, Melee: The Modernist Group 1910-1914*, Oxford, Lexington Books, 2004.
- EDWARDS, Paul, «Foreword», *Blast* (edição fac-similada), Londres, Thames & Hudson, 2009, p. v-xii.
- HENRIQUES, Marisa das Neves, «Two Futurists Fallen into Oblivion: José Pacheco and Santa Rita Pintor», in Günter Berghaus (ed.), *ob. cit.*, p. 416-44.
- JAMESON, Fredric, «Wyndham Lewis as Futurist», *The Hudson Review*, vol. 26, n.º 2, verão 1973, p. 295-329.

- JÚDICE, Nuno, «Futurism in Portugal», in Günter Berghaus (ed.), *ob. cit.*, p. 351-70.
- MARNOTO, Rita, «Futurismo e Futurismos em Portugal», *Estudos Italianos em Portugal*, n.º 4, 2009, p. 61-75.
- MARTINS, Fernando Cabral, e Sílvia Laureano Costa, «Almada Negreiros, a Portuguese Futurist», in Günter Berghaus (ed.), *ob. cit.*, p. 371-93.
- MCNEILL, Patricia Silva, «Orpheu e Blast: Intersecções do Modernismo Português e Inglês», in Steffen Dix (ed.), *1915 — O Ano do 'Orpheu'*, Lisboa, Tinta-da-China, 2015, p. 168-83.
- MIRAGLIA, Gianluca, «The Reception of Futurism in Portugal», in Steffen Dix e Jerónimo Pizarro (eds.), *Portuguese Modernisms. Multiple Perspectives on Literature and the Visual Arts*, Oxford, Legenda, 2011.
- PESSOA, Fernando, *Álvaro de Campos: Obra Completa*, ed. Jerónimo Pizarro e Antonio Cardillo, Lisboa, Tinta-da-China, 2014.
- , *Sensacionismo e Outros Ismos*, ed. Jerónimo Pizarro, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009.
- PETERLE, Patricia, e Aline Fogaça, «The Reception of Italian Futurism in Brazilian Periodicals: 1909, 1922 and after», in Günter Berghaus (ed.), *International Yearbook of Futurism Studies*, Berlim/Boston, De Gruyter, vol. 4, 2014, p. 328-59.
- PEZZINI, Barbara, «The 1912 Futurist Exhibition at the Sackville Gallery, London: An Avant-garde Show within the Old-master Trade», *The Burlington Magazine*, jul. 2013, p. 471-79.
- PILLAI, Johann, e Anber Onar, «Tracing the Performative: F. T. Marinetti, C. R. W. Nevinson, and the English Futurist Manifesto», in Michael J. K. Walsh (ed.), *A Dilemma of English Modernism: Visual and Verbal Politics in the Life and Work of C.R.W. Nevinson (1889-1946)*, Newark, University of Delaware Press, 2007, p. 47-71.
- PIZARRO, Jerónimo, *Pessoa Existe?*, Lisboa, Ática/Babel, 2012.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Em Ouro e Alma: Correspondência com Fernando Pessoa*, ed. Ricardo Vasconcelos e Jerónimo Pizarro, Lisboa, Tinta-da-China, 2015.
- SARAIVA, Arnaldo, *Modernismo Brasileiro e Modernismo Português*, São Paulo, Editora Unicamp, 2004.
- SILVA, Manuela Parreira da, «Ultra-Futurism, Occultism and Queer Politics: Concerning an (almost unpublished) Letter of Raul Leal to F. T. Marinetti», in Günter Berghaus (ed.), *ob. cit.*, p. 394-415.
- SILVEIRA, Pedro da, «O Que Soubemos logo em 1909 do Futurismo», *Revista da Biblioteca Nacional*, vol. 1, n.º 1, jan.-jun. 1981, p. 90-103.
- SOMIGLI, Luca, *Legitimizing the Artist: Manifesto Writing and European Modernism, 1885-1915*, Toronto, University of Toronto Press, 2003.