

PORTUGAL FUTURISTA

Santa Rita Pintor — José de
Almada-Negreiros — Amadeo de
Souza-Cardoso

Appollinaire
Mario de Sá-Carneiro — Fernando
Pessoa — Raul Leal — Alvaro de
Campos

Contexto, editora

Os editores agradecem ao bibliógrafo
Dr. Álvaro Bordalo a colaboração prestada

Edição n.º 56

- 1.^a edição facsimilada, Novembro, 1981: 3000 exemplares
- 2.^a edição facsimilada, Fevereiro, 1982: 3000 exemplares
- 3.^a edição facsimilada, (a presente): 3000 exemplares

Preço: 340\$00

Impresso por Safil, lda.
Copyright, Contexto, editora, lda., 1984
Rua Ilha Terceira, 42 D – Pavilhão 2
1000 Lisboa – Tel.: 57 00 82

PORTUGAL FUTURISTA

3.ª EDIÇÃO FACSIMILADA



CONTEXTO EDITORA
LISBOA

PARA O ESTUDO DO
FUTURISMO LITERÁRIO
EM PORTUGAL

por TEOLINDA GERSÃO

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY
1207 EAST 58TH STREET
CHICAGO, ILL. 60637

1. ANTECEDENTES. O FUTURISMO ITALIANO E OS MANIFESTOS LITERÁRIOS DE MARINETTI

Ao futurismo italiano coube um papel preponderante na revolução literária europeia do início do séc. XX; as mais significativas vanguardas, expressionismo, dadaísmo, surrealismo e a própria poesia concreta ser-lhe-ão devedoras em grande medida. Com algum exagero — mas também com alguma razão — Marinetti, num texto de 1924 intitulado *Ideologia do Futurismo e dos Movimentos que dele descendem*, coloca sob a bandeira futurista além dos vários futurismos nacionais praticamente todos os *ismos* surgidos até essa data, orfismo, cubismo literário, purismo, construtivismo, suprematismo, etc.⁽¹⁾

Na verdade, o futurismo foi o primeiro movimento “revolucionário” que assumiu uma forma estruturada e englobante afirmando-se como o grande movimento inovador, a grande rotura com a tradição, que levará para novos caminhos a literatura e a arte deste século.

O início do movimento costuma considerar-se coincidente com o aparecimento do *Manifesto Futurista* de Marinetti (“este manifesto com o qual fundamos hoje o futurismo”), na primeira página do *Figaro*, em 20 de Fevereiro de 1909. A nova estética é anunciada em termos provocatoriamente enfáticos, o carácter de rotura sublinhado, o papel revolucionário conscientemente assumido. Em síntese, o essencial do futurismo está contido neste texto, Marinetti e os seus companheiros de certo modo mais não farão do que reescrevê-lo, explicitando e desenvolvendo os seus temas e teorizando sobre os princípios *formais* correspondentes a esta nova estética; estes últimos serão os manifestos *técnicos*, que se sucedem em ritmo acelerado, expondo métodos e processos que deverão seguir as diversas formas de arte, da pintura e escultura à música, da literatura à arquitectura, do teatro ao cinema ou à dança.

Nenhum outro *ismo* europeu se afirmou num tão grande número de manifestos, nenhum outro teve a sua difusão espectacular: surgido em Paris, ao tempo capital cultural da Europa, por razões puramente estratégicas, rapidamente alastra à maior parte dos países da Europa e aos Estados Unidos, graças, em parte, a uma actividade propagandística incansável e bem organizada.

Os princípios futuristas são conhecidos: antinomia passado-futuro (morte-vida, imobilidade-movimento), anti-esteticismo (“criemos corajosamente o feio em literatura”⁽²⁾), dessacralização da arte (“deve-se cuspir todos os dias no Altar da Arte”⁽³⁾), (e, como consequência desta desvalorização, a quebra das fronteiras entre arte e vida, arte e não arte), dinamismo, simultaneidade (de tempo e de espaço, mas também — e sobretudo — de estados de alma)⁽⁴⁾, violência, força, dinamismo, radicalização de posições extremistas que por vezes conscientemente assumem facetas de humor e/ou de absurdo.

(1) In: Giovanni Lista, *Futurisme. Manifestes Documentations Proclamations*. Lausanne 1973, p. 98-9.

(2) Marinetti, *Manifesto Técnico da Literatura Futurista*. In: *Antologia do Futurismo italiano — Manifestos e poemas*. Organização, tradução, introdução e notas de José Mendes Ferreira. Lisboa 1979, p. 116.

Salvo indicação em contrário, as citações dos futuristas italianos serão retiradas desta fonte.

(3) *ibid.* p. 116.

(4) *Prefácio ao Catálogo das Exposições de Paris, Londres, Berlim, Bruxelas, Munique, Hamburgo, Viena, etc.*, loc. cit. p. 95.

PARA O ESTUDO DO FUTURISMO LITERÁRIO EM PORTUGAL

Para os futuristas a tradição, o passado, é “morto” e contra ele, em todas as suas formas, se dirige o gesto agressivo de destruição e de recusa. A velocidade, por outro lado (“há doravante uma nova beleza: a da velocidade”)⁽¹⁾ oferece uma nova visão do mundo em que, no limite, a distância será abolida. O homem futurista sonha ser ubíquo, da mesma forma que sonha superar (dominar) o tempo: num universo em movimento, o passado não existe e o presente que corre é já futuro.

O automóvel, e sobretudo o aeroplano, elevando-se acima da terra, galgando — negando — o tempo e o espaço, serão temas centrais, em último caso o próprio homem deverá transformar-se em máquina; inverte-se deste modo a tradição milenar da animização da matéria; agora é o homem que imita a máquina, nela se transforma: Marinetti visualiza no futuro o “homem mecânico com partes substituíveis”⁽²⁾, despido de todo o arsenal de arcaicos atributos humanos, “atravessando a vida quase sem amor numa bela atmosfera cor de aço”⁽³⁾. A sua virtude é, como a da máquina, a ausência de sentimentalismo, a força, o domínio, o triunfo.

Como corolário, a psicologia deverá desaparecer; cedendo à máquina o seu lugar privilegiado, o homem perdeu todo o sentido tradicional de centro organizador do universo; do mesmo modo, não poderá mais ser o “eu” isolado da visão individualista. O novo herói são as multidões, as massas, as fábricas, as turbinas, a atmosfera circundante.

O corte com a tradição é por demais patente: em relação ao naturalismo — toda a cópia do real foi excluída — como em relação ao simbolismo, que é para os futuristas o último avatar do romantismo, com o seu culto do impreciso, do vago, com a sua sensibilidade morna e difusa, e as suas combinações musicais de palavras “puras”: “Hoje odiamos, depois de os termos intensamente amado, os nossos gloriosos pais intelectuais, os grandes génios do simbolismo: Edgar Poe, Baudelaire, Mallarmé e Verlaine. Hoje conservamos o seu rancor por termos nadado no rio do tempo com a cabeça continuamente voltada para trás, para a longínqua nascente azul do passado, para o *ciel antérieur où fleurit la beauté*. Para aqueles génios não havia poesia sem nostalgia [...]”⁽⁴⁾ Aceitamos apenas a obra iluminada dos quatro ou cinco grandes precursores do futurismo. Refiro-me a Emile Zola, Walt Whitman, Rosny Ainé, autor do *Bilateral* e da *Vague Rouge*, a Paul Adam, autor do *Trust*, a Gustave Kahn, criador do verso livre e a Verhaern, glorificador das máquinas e das cidades tentaculares”⁽⁵⁾.

A par destas é necessário referir ainda, (sem esgotar todas as possíveis) a influência de Jules Romain (*La Vie Unanime* é de 1908), de Bergson (sensismo, energismo), de Nietzsche (mais forte, aliás a deste último, bem patente em temas como o amor do perigo, o desafio à morte, desprezo pelo cristianismo e pelo amor do próximo, apologia do egoísmo e do excesso, ironia — por vezes também auto-ironia, defesa do elitismo, desprezo pela democracia, etc.).

Note-se aliás que o corte com o passado não é tão radical como os futuristas pretendem fazer crer; o seu desejo de simultaneidade, de ubiquidade, de absoluto — “o tempo e o espaço morreram ontem. Vivemos agora no absoluto, pois criámos a velocidade omnipresente”, como se lia logo no primeiro manifesto — recupera, afinal, um mito romântico, como “romântica” é também a ironia que acompanha as suas atitudes e afirmações e frequentemente as põe em causa. Em parte, portanto, o futurismo assimila princípios contra os quais violentamente se revolta. Mas essa assimilação é “involuntária” ou inconsciente. A nível consciente, o futurismo é declaradamente anti-romântico, criando uma arte intranscendente, que reflecte sobre si, e encontra apenas em si a sua lei e o seu princípio, não precisando de outra justificação para além de si própria.

(1) Marinetti, *Fundação e Manifesto do Futurismo*, loc. cit. p. 49.

(2) Marinetti, *Manifesto Técnico da Literatura Futurista*, loc. cit. p. 117.

(3) Marinetti, *O Homem Multiplicado e o Reino da Máquina*, loc. cit. p. 84.

(4) Marinetti, *Nós Renegamos os Nossos Mestres Simbolistas Últimos Amantes da Lua*, loc. cit. p. 162.

(5) *Ibid.*, p. 165.

O primeiro manifesto era um manifesto *literário*, Marinetti fala como poeta (“queremos *cantar* o amor do perigo, o hábito da energia e da ousadia, queremos *exaltar* o movimento agressivo, queremos *glorificar* o homem que segura o volante, é preciso que o *poeta* se enriqueça com ardor, esforço e liberdade”, “a coragem, a audácia e a rebelião serão elementos da *nova poesia*”).⁽¹⁾ O seu grito foi contudo primeiro ouvido por artistas plásticos italianos, que orientavam as suas pesquisas em direcções afins e, juntamente com ele, serão, nos anos imediatamente seguintes, os grandes teorizadores do movimento. Mas, se da literatura veio o primeiro impulso, que se estendeu a outras formas de arte, estas por seu lado influenciam aquela, abrindo brechas na sua forma tradicional; a literatura abre-se ao domínio do visual e do acústico, é invadida pelo ruído, as palavras ultrapassam o seu significado para se tornarem puramente gráficas. O caminho da poesia fonética e visual, depois seguido sobretudo pelos dadaístas e neodadaístas e ainda hoje trilhado em direcções e ramificações várias, encontra no futurismo o seu ponto de partida.

Os manifestos especificamente literários de Marinetti situam-se entre 1912 e 14: *Manifesto Técnico da Literatura* e seu *Suplemento* (11 de Maio de 1912), *Destruição da Sintaxe — Imaginação sem Fios — Palavras em Liberdade* (11 de Maio de 1913), *O Esplendor Geométrico e Mecânico e a Sensibilidade Numérica* (18 de Março de 1914). O *Manifesto Técnico da Literatura Futurista*, em que se expõem os temas centrais que os seguintes irão explicitar e desenvolver, ocorre ao autor durante um voo, os seus princípios são-lhe ditados pela hélice do avião. Em síntese, a ideia fundamental é a necessidade de a linguagem se adaptar à nova era, ao universo modificado pela máquina. A sintaxe tradicional, em uso desde Homero, é impotente para traduzir a nova visão, é portanto preciso destruí-la, quebrar o período latino, desde há milénios construído a partir de sujeito e predicado. A teorização de Marinetti é radical: os substantivos deverão ser dispostos ao acaso, tal como surgem, o verbo será usado no infinitivo, para não estar submetido à subjectividade implicada pela flexão, o adjectivo deverá abolir-se para não prejudicar a força do substantivo isolado. Também o advérbio, que une as palavras entre si, dando à frase unidade de tom, deverá pôr-se de parte. Cada substantivo terá o seu duplo, a que estará ligado por analogia. A pontuação deverá desaparecer e ser substituída por sinais geométricos e musicais. A analogia ganhará cada vez mais importância, “a poesia deve ser um cortejo ininterrupto de imagens novas”. Estas têm todas a mesma validade, não haverá doravante imagens nobres ou vulgares, “o estilo analógico é dono absoluto de toda a matéria e da sua intensa vida”. Um objecto deve ser expresso não só por uma imagem, mas por toda a cadeia de analogias que evoca. As imagens são orquestradas, dispostas segundo “um máximo de desordem”. O “eu”, isto é, toda a psicologia, será abolida, a psicologia humana substituída pela “obsessão lírica da matéria”, pela “psicologia intuitiva da matéria”.

O primado do objecto torna-se, deste modo, uma ideia central: onde o período latino “corre”, atrás do seu objecto, sem conseguir alcançá-lo, a nova literatura *voa*, quebrada que foi a relação sintáctica. Procura dar-se apenas o essencial, expresso pelo substantivo, que traduz o objecto de modo imediato. Porque o que está em causa é suprimir a mediação e exprimir o objecto em toda a sua força. O “eu” deverá desaparecer, e com ele toda a descrição, necessariamente subjectiva, para que o objecto irrompa em todo o seu esplendor material (ruído, peso, cheiro, cacofonias, precisão numérica e outros dados concretos deverão acompanhar as referências aos objectos). O uso do verbo no infinito concorre para o mesmo fim: o verbo não flexionado não corresponde a pessoa alguma, é puro acontecer, possibilidade do objecto. Também a “psicologia intuitiva da matéria”, substituindo a psicologia humana, é uma forma de colocar o objecto em primeiro plano: em vez de pretender apreendê-lo como sujeito, é o sujeito (o “eu”) que

(1) Marinetti, *Manifesto Futurista*, loc. cit. p. 49-50. O sublinhado é meu.

“desaparece” perante aquele: “A matéria foi sempre contemplada por um eu distraído, frio, cheio de preconceitos de sabedoria e de obsessões humanas”, escreve Marinetti. Mas, agora, este “eu” caído da sua antiga — milenar — supremacia, cede o lugar ao objecto. O homem não é mais o centro do mundo, a visão doravante não só não será antropocêntrica, como também não será antropomórfica. (Assim, no manifesto presente, Marinetti, pondo a teoria em prática, não fala em seu próprio nome, antes escuta a hélice e reproduz o seu discurso...).

Corolário deste princípio, é a destruição das categorias que a visão tradicional considerou especificamente humanas, de apreensão do real. Com a sintaxe, é também a lógica que se quebra: o novo discurso é o da “desordem”, porque a matéria só é ordenada (ordenável) para o espírito que, ao tentar apreendê-la, lhe imprime uma ordem que, segundo a lição de Kant, é finalmente “sua”. Daí decorre também a ausência de pontuação — esta é produto de uma ordem “humana”, que interessa, justamente, abandonar.

A analogia é outro dos temas centrais: descobrindo relações não evidentes, suscita a surpresa do leitor pela sua revelação inesperada e repentina, é uma comparação a nível profundo, não traduzível em termos lógicos, portanto não racionais, e não voluntária, (ou pelo menos não inteiramente voluntária), porque pertence, em grande medida, ao domínio do inconsciente. Marinetti avança, aliás, da analogia entre dois termos — “a analogia não é mais do que o amor profundo que une as coisas distantes, aparentemente diversas e hostis” — para a apresentação mais ousada apenas do segundo termo, sem indicação do primeiro, e concebe que se chegará “um dia a uma arte ainda mais essencial, quando ousarmos suprimir todos os primeiros termos”. Que um tal discurso, sucessão de “saltos”, a partir de pontos de partida não expressos, possa não ser já inteligível, não é obstáculo, porque estamos fora do domínio da lógica e do conhecimento intelectual. Pode-se portanto, como escreve Marinetti, “renunciar a ser compreendido”.

Liberta do “peso de chumbo da lógica”, a visão analógica — ou puramente alógica — é aérea e alada. “A sintaxe era uma espécie de chave abstracta que servia aos poetas para dar vida à cor, à musicalidade, à plástica e à arquitectura do universo. A sintaxe era uma espécie de intérprete ou cicerone monótono. É preciso suprimir este intermediário para que a literatura entre directamente no universo e faça corpo com ele. (...) Por que razão nos devemos ainda servir de quatro rodas exasperadas que se enfadam a partir do momento em que nos podemos libertar do solo? Libertação das palavras, asas estendidas da imaginação, síntese analógica da terra abraçada num relance e inteiramente recolhida nas palavras essenciais. [...] Entramos no domínio sem fronteiras da livre intuição. Depois do verso livre aqui estão finalmente as *palavras em liberdade*”.⁽¹⁾

As “palavras em liberdade”, a “imaginação sem fios” (“por imaginação sem fios entendo a liberdade absoluta das imagens ou analogias expressas com palavras soltas, sem fios condutores sintácticos e sem qualquer pontuação”)⁽²⁾, pretendem, portanto, a apreensão *imediata* e veloz do real “abraçado”, dominado, num “voo” acima do universo lógico.

A libertação do referente (como da pontuação) multiplicaria, por outro lado, as potencialidades expressivas das palavras, que, em lugar de tentarem “traduzir” — sempre imperfeitamente — um sentido (relativamente) restrito, tocariam uma multiplicidade de sentidos possíveis sem se fixar em nenhum, influenciando-se também reciprocamente, em caleidoscópicas constelações de sentidos (“as palavras libertadas [...] brilharão umas sobre as outras, cruzarão os seus diferentes magnetismos, segundo o ininterrupto dinamismo do pensamento”)⁽³⁾, abrindo-se a uma pluralidade de leituras e tornando o leitor mais vincadamente co-autor do texto.

(1) Marinetti, *Manifesto Técnico da Literatura Futurista*, loc. cit., p. 116.

(2) Marinetti, *Destruição da Sintaxe Imaginação sem Fios Palavras em Liberdade*, loc. cit., p. 122.

(3) Marinetti, *Resposta às Objecções ao Manifesto Técnico da Literatura*, loc. cit., p. 120.

PARA O ESTUDO DO FUTURISMO LITERÁRIO EM PORTUGAL

As objecções levantam-se, todavia, se, rompendo a sintaxe e a lógica, e com elas também o universo referencial possível, as palavras não se tornam, elas próprias, em “coisas”, enquanto o real que pretendem “abraçar” ou “multiplicar” — mas na verdade substituem — lhes escapa afinal e as deixa “mortas” para trás.

Mas também a problemática daí decorrente (que se mantém evidentemente em aberto ...) se revelou, como se sabe, rica de consequências para a (ou alguma da) literatura posterior.

2. O FUTURISMO LITERÁRIO EM PORTUGAL

Do impacto do futurismo italiano, da sua enorme força, ao mesmo tempo destruidora e construtiva, o que foi recebido, assimilado, no campo literário, em Portugal, o que foi recusado, modificado, transposto? A questão é muito vasta, e não cabe tentar aqui mais do que uma breve perspetivação de alguns aspectos.

O futurismo na literatura portuguesa é parte integrante do movimento modernista da geração de Sá Carneiro, Pessoa e Almada, — da geração que em 1915 se reúne em torno do *Orpheu*; como escreve Jacinto do Prado Coelho, o modernismo liga-se a uma tendência inovadora autóctone (Eça de Queiroz das *Prosas Bárbaras*, criador com Antero do poeta fictício Fradique Mendes, Cesário Verde, Eugénio de Castro e outros), mas é a literatura europeia de vanguarda que lhe dá impulso e inspiração decisivos. Apreendendo desta elementos e características fundamentais, não deixa contudo de afirmar-se de modo especificamente nacional.⁽¹⁾

Constituído por volta de 1913 em Lisboa, o primeiro grupo modernista faz sair em 1915 os dois números de *Orpheu* (o terceiro não chega a publicar-se), *Exílio* (1916), *Centauro* (1916), *Portugal Futurista* (1917), *Contemporânea* (1922-26), *Athena* (1924-5). A revista *Presença*, surgida em 1927 e órgão da segunda geração modernista, representa um recuo em relação a *Orpheu* e em parte um regresso a uma estética neo-romântica.

Tal como as vanguardas europeias, e, de modo muito particular, o futurismo, se rebelam contra a tradição — simbolista, parnasiana, decadentista — também entre nós o modernismo rompe com a tradição simbolista e decadentista e, de um modo especialmente agressivo, com o saudosismo de *A Águia*. No entanto — o que é uma diferença significativa — o modernismo português revela uma dupla tendência: se por um lado se abre às novas estéticas, mantém por outro lado uma linha a que poderemos chamar decadentista, através da qual se continua a herança do passado. Não há, assim, unidade em nenhuma das revistas da primeira geração modernista, antes coexistem em todas elas duas tendências, na verdade antagónicas.

A ligação do grupo modernista com os movimentos vanguardistas europeus é feita através de Sá Carneiro, Santa Rita Pintor e Amadeo de Sousa Cardoso, residentes em Paris. A importância das artes plásticas, na assimilação do movimento, é sensível desde o início. Santa Rita assiste em 1912 à Exposição Futurista na galeria Bernheim Jeune e nessa data (ou já antes, através da leitura dos manifestos), adere com entusiasmo ao movimento: conhece pessoalmente Marinetti, cujos manifestos pretende traduzir e editar em Portugal⁽²⁾, entusiasma-se por Picasso e Max Jacob⁽³⁾, procura influenciar Sá Carneiro, em quem desperta interesse pela sua personalidade e ao mesmo tempo irritação pelas suas atitudes exibicionistas. Regressado a Portugal em 1914, com o propósito (entre outros) de propagandear o futurismo⁽⁴⁾, Santa Rita apresentar-se-á como tal até ao fim da sua vida: “Futurista declarado em Portugal há só um que sou eu”, dirá numa carta a Homem Cristo, publicada em *A Ideia Nacional*⁽⁵⁾, e ainda, no mesmo lugar:

(1) Jacinto do Prado Coelho, in: *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Porto 1973, *Modernismo*.

(2) *Cartas de Sá Carneiro e Fernando Pessoa*, Lisboa 1973. Carta de 13.7.1914.

(3) *Ibd.* Carta de 10.12.1912.

(4) *Ibd.*

(5) *A Ideia Nacional*, 4 de Maio de 1916.

“Você conhece-me bem, sabe qual tem sido a minha vida de trabalho artístico, de esforço constante e consciente. E você sabe que esse trabalho tem sido todo, de há anos para cá, adentro do Futurismo”.⁽¹⁾

Da sua “vida de trabalho artístico” restam, todavia, muito poucas obras: além de uma *Cabeça Cubo-Futurista* sem data, existem apenas quatro trabalhos no *Orpheu* e três no *Portugal Futurista*. Não se apurou se, depois da sua morte aos 27 anos, a obra foi, segundo o seu desejo, destruída pela família, ou se pura e simplesmente não existiu. Em todo o caso, embora seja inegável o seu papel — de divulgador sobretudo —, é com exagero que o *Portugal Futurista* o celebra como “o grande introdutor do movimento futurista” entre nós, guindando-o à altura de génio ímpar no panorama artístico nacional.

Amadeo de Souza Cardoso adere também ao futurismo, mas de modo menos exclusivo, considerando-o apenas como um aspecto — entre outros — da sua obra. “Eu não sigo escola alguma”, dirá numa entrevista a *O Dia* em 5.12.1916. “As escolas morrem. Nós, os novos, só procuramos a originalidade. Sou impressionista, cubista, futurista, abstraccionista? De tudo um pouco. Mas nada disso forma uma escola”. No entanto, durante a entrevista, cita sem indicação de fontes largas tiradas do primeiro manifesto de Marinetti, do *Manifesto Técnico da Pintura Futurista* e até (a menos que seja uma citação indirecta, retirada de outra fonte mais divulgada), de um manifesto muito menos conhecido, de Marinetti e Nevinson, *Contre l'Art Anglais* (1914). “Queremos uma arte viril, poderosa, anti-sentimental, cultivamos o optimismo, o desejo de aventura, a paixão pelo sport, a adoração dos músculos, a coragem física e moral”.⁽²⁾ De qualquer modo, o seu conhecimento dos textos futuristas é manifesto, conhece-os de cor a tal ponto que parecem palavras suas: “fala com energia, com decisão, com entusiasmo”, refere o entrevistador. “É tão caudalosa e torrente das suas palavras que quase o não interrompemos”. Do mesmo modo, está perfeitamente familiarizado com os autores de vanguarda que cita, não só no campo da pintura como no da escultura, da poesia e da música.

A posição de Sá Carneiro em relação aos movimentos de vanguarda, é, pelo contrário, reticente, como se verifica pelas suas cartas a Fernando Pessoa. Não se mostra curioso por conhecer os autores que Santa Rita admira, (“dos artistas de hoje [...] apenas tem culto por um literato cubista, Max Jacob, que ninguém conhece, e publicou dois livros em tiragens de cem exemplares”),⁽³⁾ nem se declara adepto das novas correntes. O que não o impede de pressentir a “razão” dos cubistas, em procurar exprimir “um sonho, um som, um estado de alma, uma deslocação de ar”, em vez dos temas tradicionais e convencionais da pintura, e de reconhecer que seria impossível que um artista da envergadura de Picasso, cuja fase ante-cubista considera admirável, se transformasse num simples blagueur. “Confesso-lhe, meu caro Fernando Pessoa, que sem estar doido, eu acredito no cubismo. Quero dizer: acredito no cubismo, mas não nos quadros cubistas até hoje executados”.⁽⁴⁾ Que o tema “cubismo” foi a seguir abordado epistolarmente por Pessoa depreende-se da carta de 25.3.1913: “É muito verdadeiro e lúcido o que você me diz acerca do cubismo. Plenamente de acordo”. Mas, curiosamente, a obra de Amadeo nada lhe diz: “Desse Amadeo Cardoso tenho ouvido falar muito elogiosamente ao Santa Rita e vi uns quadros dele, sem importância e disparatados, no Salão de Outono. Tratava-se de uma turbamulta de bonecos — era um inferno, um purgatório ou qualquer coisa assim. Sei que é um tipo blagueur, snob, vaidoso, intolerável etc., etc. Parece que não se pode ser cubista sem se ser impertinente e blagueur”.⁽⁵⁾

Por outro lado, não mostra empenho em divulgar textos futuristas em Portugal e é com indiferença que acolhe a ideia de Santa Rita de traduzir e

(1) *A Ideia Nacional*.

(2) *Contre l'Art Anglais*. In: Giovanni Lista, loc. cit., p. 127.

(3) *Cartas de Sá Carneiro a Fernando Pessoa*, Carta de 10.12.1912.

(4) *Ibd.*, Carta de 10.3.1913.

(5) *Ibd.*

publicar os manifestos de Marinetti: “Veio-me pedir para eu arranjar um editor para a tradução portuguesa dos manifestos do Marinetti (livro *Le Futurisme* e os últimos trabalhos). Pedido — disse — feito em nome do Marinetti. Para ser amável escreverei a qualquer livreiro daí, que dirá que não...”⁽¹⁾

Também da sua apreciação entusiástica à *Ode Triunfal* ressaltam as mesmas reservas em relação ao futurismo: “Não sei em verdade como dizer-lhe todo o meu entusiasmo pela *Ode* do Álvaro de Campos [...] É uma coisa enorme, genial, das maiores entre a sua obra. [...] Não tenho dúvida em assegurá-lo, meu amigo, você acaba de escrever a obra prima do futurismo. Porque, apesar de talvez não pura, escolarmente futurista — o conjunto da obra é absolutamente futurista. [...] Pelo menos a partir de agora, o Marinetti é um grande homem [...] porque todos o reconhecem como o fundador do futurismo, e essa escola produziu a sua maravilha. Depois de escrita a sua ode [...], 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”⁽²⁾

Pouco mais de um ano volvido pretende, todavia, que exemplares do *Orpheu* sejam enviados ao comité futurista italiano e admite a hipótese de colaborar, com Pessoa e outros, na revista de Marinetti *Poesia*⁽³⁾.

Se a adesão de Sá Carneiro às novas correntes europeias não chega a ser assumida, confessadamente pelo menos⁽⁴⁾, o mesmo não acontece em relação ao modernismo especificamente português. Nesse campo, o poeta tem consciência do seu papel relevante e inovador. A “modernidade” surge na sua correspondência sobretudo sob o nome de sensacionismo, de que, (como Pessoa escreverá) ambos são fundadores.⁽⁵⁾

A definição de sensacionismo, ou sequer subsídios para uma definição, está ausente da correspondência de Sá Carneiro. Em Pessoa, pelo contrário, iremos encontrar um esforço de especulação teórica sobre o tema — reflexões que não deixam todavia de ser problemáticas e não isentas de contradições. Sem pretender fazer uma análise aprofundada do seu universo estético, que seria descabida neste lugar, parece-me contudo que o aspecto relevante neste contexto, a relação com o futurismo, para ser definida com algum rigor, não dispensa uma incursão, embora rápida, nos *ismos* pessoanos.

Como tem sido referido, é o sensacionismo, representado por Álvaro de Campos, que assimila características futuristas, afastando-se dos dois *ismos* anteriores, paulismo e interseccionismo⁽⁶⁾. Convém no entanto ter em mente que, na altura em que o poeta se empenha no sensacionismo (isto é, na altura em que “nasce” o engenheiro Álvaro de Campos, em 1914), paulismo e interseccionismo não estão ultrapassados nem podem considerar-se etapas volvidas de um percurso, porque não se situam em relação uns aos outros numa sucessão temporal, antes são coincidentes no tempo. Assim, por exemplo, Pessoa refere num texto dactilografado provavelmente de 1916: “Em Portugal hoje debatem-se duas correntes [...]. Uma é a da Renascença Portuguesa, a outra é dupla, é realmente duas correntes. Divide-se no sensacionismo, de que é chefe o sr. Alberto Caeiro, e no paulismo, cujo representante principal é o sr. Fernando Pessoa.”⁽⁷⁾ O paulismo está portanto em 1916 tão vivo como o sensacionismo, e, numa valorização estética, situa-se em pé de igualdade com este. Fernando Pessoa é o seu representante principal. Mas noutros textos, igualmente de 1916, Fernando Pessoa auto-definido-se como sensacionista: “O sensacionismo começou com a amizade

(1) *Ibd.*, Carta de 13.7.1914.

(2) *Cartas de Sá Carneiro a Fernando Pessoa*, Carta de 20.6.1914.

(3) *Ibd.* carta de 13.8.1915

(4) Os poemas *Manucure* e *Apoteose*, demasiado conseguidos para que a mera “intenção de blague” seja aceitável, relativizam todavia esta afirmação.

(5) Fernando Pessoa, *Páginas Íntimas, e de Auto-Interpretação*, Lisboa s. d., p. 148.

(6) Cf. Jacinto do Prado Coelho, *loc. cit.*

(7) Fernando Pessoa, *Páginas Íntimas*, p. 125-6.

entre Fernando Pessoa e Mário de Sá Carneiro”, escreve por exemplo no prefácio a uma projectada antologia de poetas sensacionistas”; também um artigo intitulado *O Movimento Sensacionista* e publicado em *Exílio* é assinado por “Fernando Pessoa sensacionista”.

A ambiguidade provém do próprio conceito de sensacionismo, que na verdade é para Pessoa uma pluralidade de conceitos. Assim, há a considerar uma faceta “futurista” que o poeta assume: “Ricardo Reis e Álvaro futurista — silenciosos” lê-se numa carta a Cortes Rodrigues (este é aliado o único passo em que esse atributo é declaradamente dado a Campos). A ascendência futurista é — a par de outras, note-se desde já — reconhecida em outros passos. Um antecedente do sensacionismo é “a baralhada de coisas sem sentido e contraditórias de que o futurismo, o cubismo e outros quejandos são expressões ocasionais, embora [...] descendamos mais do seu espírito do que da sua letra”.⁽¹⁾ “Quanto às influências por nós recebidas do movimento moderno que compreende o cubismo e o futurismo, devem-se mais às sugestões que 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), situamo-la nós no que julgamos ser a esfera própria dessa decomposição — não as coisas, mas as nossas sensações das coisas”⁽²⁾.

No entanto, se ainda em 1917 Álvaro de Campos publica no *Portugal Futurista* o *Ultimatum* que é o manifesto desse sensacionismo, nascido em 1914, por outro lado já em escritos teóricos anteriores Pessoa nos dá definições de sensacionismo incomparavelmente mais vastas e complexas do que esta perspectiva “futurista” admite, e em certa medida, a ela se opõem: “O sensacionismo não reivindica para si ser, excepto em certo sentido restrito, uma corrente ou um movimento, mas apenas, em parte, uma atitude, e em parte um acréscimo a todas as correntes que o precederam”⁽³⁾. Deste modo, é também um acréscimo ao simbolismo, (como ao classicismo e ao romantismo). “Do simbolismo” — diz-se textualmente — “aceita a análise profunda dos estados de alma, mas procura intelectualizá-la”⁽⁴⁾. Nesta perspectiva é compreensível que, como se lê noutros passos, Pessoa pretenda que paulismo e interseccionismo sejam não superados mas *englobados* pelo sensacionismo. (Em última instância, aliás, o sensacionismo englobará “tudo”, “todas as maneiras de sentir e de pensar” e o poeta capaz de “sentir tudo de todas as maneiras” será finalmente igual a Deus)⁽⁵⁾.

Poetas sensacionistas serão, no prefácio à antologia acima citado, Pessoa e Sá Carneiro, mais próximos dos simbolistas, como também Campos e Almada, estes “mais afins da moderna maneira de sentir e escrever”, a par de outros “intermédios” (Almada, assume igualmente o epíteto, auto-intitulando-se por exemplo na *Cena do Ódio* “Almada Negreiros poeta sensacionista e narciso do Egipto”).

No artigo inserido em *Exílio*, o sensacionismo é “a primeira manifestação de um Portugal-Europa, a única ‘grande arte’ literária que em Portugal se tem revelado” e tornou-se a grande corrente nacional a que, de um modo ou de outro, todos os escritores aderem: “De todos os solos do país, de todos os estrados de cultura, [se vêem brotar] poetas da prosa e do verso, que, levemente uns, vincadamente outros, com consciência uns, outros como que ‘malgré eux’, vêm aderir de inspiração aos princípios que constituem a atitude sensacionista. Por toda a parte a sociedade ocultamente constituída pelas inteligências portuguesas vai sendo ensopada em sensacionismo”. Noutro lugar, todavia, o sensacionismo tem só um autor: o próprio poeta (Caeiro-Reis-Campos).⁽⁶⁾

(1) Fernando Pessoa, *Páginas Íntimas*, p. 134.

(2) *Ibid.*, p. 136-7.

(3) *Ibid.*, p. 210.

(4) *Ibid.*, p. 190.

(5) *Ibid.*, p. 217-8.

(6) *Ibid.*, p. 168-9.

Os breves exemplos citados são talvez suficientes para apontar a pluralidade de aspectos contidos no mesmo termo. Também a faceta “futurista” do sensacionismo é, em si própria, complexa e não isenta de ambivalências.

Da sua análise ressaltam, em primeiro lugar, os aspectos comuns ou afins às correntes de vanguarda, como seja o primado da vivência, do imediato, da visão dinâmica que exprime a força e a totalidade incoerente e múltipla do real: “O sensacionismo afirma, primeiro, o princípio da primordialidade da sensação — que a sensação é a única realidade para nós”⁽¹⁾. “O sensacionismo prende-se à atitude enérgica, vibrante, cheia de admiração pela Vida, pela Matéria e pela Força, que tem lá fora representantes como Verhaeren, a Condessa de Noailles e Kipling (tantos géneros diferentes dentro da mesma corrente!”⁽²⁾

Num mundo modificado pela velocidade e pela máquina, pela indústria e pelo mercantilismo, pelas facilidades de comunicação e transporte, a maneira de sentir modificou-se (e conseqüentemente a literatura deverá ser outra): “A geração a que pertencemos [...] traz consigo uma riqueza de sensação, uma complexidade de emoção, uma tenuidade e inter cruzamento de vibração intelectual que mais nenhuma outra nasceu possuindo”⁽³⁾. “A hiperexcitação passou a ser a regra”⁽⁴⁾, “temos a riqueza inédita de emoções, de ideias, de febres e delírios que a hora europeia nos traz”⁽⁵⁾. “Em cada alma giram os volantes de todas as fábricas do mundo, em cada alma passam todos os comboios do globo, todas as grandes avenidas de todas as grandes cidades acabam em cada uma das nossas almas. Todas as questões sociais, as perturbações políticas, por pouco que com elas nos preocupemos, entram no nosso organismo psíquico, no ar que respiramos psiquicamente, passam para o nosso sangue espiritual, passam a ser inquietamente nossas, como qualquer coisa que seja nossa”⁽⁶⁾.

De afirmações como estas, em que a proximidade do futurismo é por demais evidente para que se torne necessário pormenorizá-la, poderiam facilmente multiplicar-se os exemplos, em textos teóricos como na lírica. No entanto é fundamental verificar que esta perspectiva é relativizada por outros elementos que com ela se articulam numa relação antinómica. Assim, segundo Pessoa, o sensacionismo descende, além das correntes de vanguarda, simultaneamente também de duas outras correntes: o simbolismo francês e o transcendentalismo panteísta português⁽⁷⁾. Na verdade ambas são *opostas* ao futurismo. Não é portanto de estranhar que o sensacionismo (*este* sensacionismo “futurista”) em alguns aspectos se distancie por completo futurismo, assumindo a ambiguidade da sua origem. Deste modo — repare-se — não é só cada um dos heterónimos que envereda por um caminho diferente, a ambivalência está contida (de forma naturalmente mais esbatida, mas, mesmo assim, evidente), também no heterónimo mais declaradamente voltado para o universo “futurista”, Álvaro de Campos. Olhada de perspectivas diversas, esta “ambiguidade” foi assinalada por críticos pessoanos fundamentais como Jacinto do Prado Coelho, Eduardo Lourenço ou Teresa Rita Lopes⁽⁸⁾.

Um dos aspectos mais evidentes de oposição ao futurismo é a presença do elemento decadentista. Para Pessoa “os sensacionistas são, antes de

(1) *Páginas Íntimas*, p. 190.

(2) *Ibd.*, p. 126.

(3) *Ibd.*, p. 163-4.

(4) *Ibd.*, p. 164.

(5) *Ibd.*, p. 167.

(6) *Ibd.*

(7) *Ibd.*, p. 134.

(8) Respectivamente em: *Unidade e Diversidade em Fernando Pessoa*, Lisboa 1950, *Fernando Pessoa Revisitado*, Porto 1973, *Fernando Pessoa et Le Drame Symboliste*, Paris 1977.

Cf. ainda de Teresa Rita Lopes os seguintes subsídios para a definição de sensacionismo: *Pessoa e Sá Carneiro, Itinerário de um Percurso Estático em Comum*, in: *Colóquio/Letras*, Abril de 1968 e *Pessoa, Sá Carneiro e as Três Dimensões do Sensacionismo*. In: *Colóquio/Letras*, Dezembro de 1971.

mais, decadentes, descendentes directos dos movimentos decadente e simbolista⁽¹⁾ e o próprio dinamismo é “uma corrente decadente, o elogio e a apoteose da força, que o caracterizam, é apenas aquela ânsia de sensações fortes, aquele entusiasmo excessivo pela saúde que sempre distinguiu certas espécies de decadentes”⁽²⁾. Quando na verdade as correntes dinamistas — que, como Pessoa refere, “partem de Walt Whitman” — são opostas à tendência decadentista.

Assim, por exemplo, o excerto acima citado, em que o poeta se referia à hiperexcitação da moderna “hora europeia”, tem uma outra face, a da decadência — de todo ausente do universo futurista, voltado com optimismo para um mundo frenético mas deslumbrante e rico, que o futurismo julga pode dominar em voos superhumanos: “Chegámos a uma época singular, em que nos aparecem todos os característicos de uma decadência, conjugados com todos os característicos de uma vida intensa e progressiva”⁽³⁾. O passo que atrás transcrevi, à primeira vista transbordante de entusiasmo “futurista”, de grande “fome” de universo, como se fosse possível ao poeta agarrar o mundo às mãos cheias, está precedido por uma frase que, como um sinal algébrico, nega, ou pelo menos relativiza, o seu valor positivo: “Cada um de nós nasceu doente de toda esta complexidade”⁽⁴⁾.

Deste modo, para Pessoa, a arte moderna — e “o movimento sensacionista português é o mais importante da actualidade”⁽⁵⁾ — deve: “ou cultivar serenamente o sentimento decadente, escrupulizando em todas as cousas que são características da decadência — a imitação dos clássicos, a limpidez da linguagem, a cura excessiva da forma, característica da impotência de criar” ou: “fazendo por vibrar com toda a beleza do contemporâneo, com toda a onda de máquinas, comércios, indústrias [...]”⁽⁶⁾.

Também a preocupação estética — “o sensacionismo representa a atitude estética em todo o seu esplendor pagão”⁽⁷⁾ — é o reverso da atitude futurista, provocatoriamente anti-esteticista (“deve cuspir-se todos os dias no Altar da Arte”), e do mesmo modo a exigência (predominantemente whitmaniana) de Álvaro de Campos de ultrapassar o subjectivismo, de pôr de parte a psicologia individual, está longe de se poder identificar sem mais com o desejo futurista de assumir efectivamente as características da máquina.

Alheia ao universo futurista é também a preocupação formal, a ideia de que “a arte é supremamente construção”⁽⁸⁾, encarando a obra de uma perspectiva aristotélica (harmonia das partes com o todo, a obra — o poema — como “animal”, como “organismo”)⁽⁹⁾. É certo que Álvaro de Campos escreve em 1924, na revista *Athena*, *Elementos para uma Estética não Aristotélica*, em que se procura não a beleza (a harmonia) mas a força, o dinamismo, o domínio sobre os outros, afirmando que desta arte não aristotélica só houve “três verdadeiras manifestações”: os poemas de Whitman, os poemas de Caeiro e as Odes *Triunfal* e *Marítima* dele próprio, Álvaro de Campos. Mas não é assim que Pessoa o encara no prefácio à citada antologia de poetas sensacionistas, em 1916: “Álvaro de Campos define-se exactamente como sendo um Walt Whitman com um poeta grego lá dentro. Há nele toda a pujança da sensação intelectual, emocional e física que caracterizava Whitman; mas nele verifica-se o traço precisamente oposto — um poder de construção e de desenvolvimento ordenado de um poema que nenhum poeta depois de Milton jamais alcançou. A *Ode Triunfal* de Álvaro

(1) *Páginas Íntimas*, p. 204.

(2) *Ibd.*, p. 177.

(3) *Ibd.*, p. 166.

(4) *Ibd.*

(5) *Ibd.*, p. 168.

(6) *Ibd.*, p. 167-8.

(7) *Ibd.*, p. 214.

(8) *Ibd.*, p. 212.

(9) *Ibd.*, p. 212.

de Campos, whitmanescamente caracterizada pela ausência de estrofe e de rima (e regularidade), possui uma construção e um desenvolvimento ordenado que estultifica a perfeição que *Lycidas*, por exemplo, pode reivindicar neste particular. A *Ode Marítima*, que ocupa nada menos de 22 páginas de *Orpheu*, é uma autêntica maravilha de organização. Nenhum regimento alemão jamais possuiu a disciplina interior subjacente a essa composição, a qual, pelo seu aspecto tipográfico, quase se pode considerar um espécime de desleixo futurista. As mesmas considerações são de aplicar à magnífica *Saudação a Walt Whitman* no terceiro *Orpheu*⁽¹⁾.

A mesma concepção aristotélica está expressa no artigo citado de 1916, em *Exílio*, e assinado por “Fernando Pessoa sensacionista”. “Uma obra de arte, por dispersa que seja a sua realização detalhada, deve ser sempre uma coisa una e orgânica, em que cada parte é essencial, tanto ao todo como às outras que lhe são anexas, e em que o todo existe sinteticamente em cada uma das partes, e na ligação dessas partes umas às outras. Compreenda isto até à inconsciência. [Pessoa dirige-se a Cabral do Nascimento, tecendo considerações sobre um seu livro.] Sinta isto até não o sentir. E, sentindo isto até com o corpo, despreze todo o resto. Salte por cima de todas as lógicas. Rasgue e queime todas as gramáticas. Reduza a pó todas as coerências, todas as decências, e todas as convicções. Feita sua aquela, a única regra de arte, pode desvairar à vontade, que nunca desvairará; pode exceder-se, que nunca poderá exceder-se; pode dar ao seu espírito todas as liberdades, que ele nunca tomará a de o tornar um mau poeta”.

Na verdade, mantendo a disciplina interior, a proporção, a fórmula milenar da obra una e orgânica, todas as subversões formais são aparentes, porque justamente o que não é possível é “saltar” sobre a lógica (nem, conseqüentemente, “rasgar” ou “queimar” a gramática).

Repare-se ainda, para finalizar este ponto, que a atitude de Pessoa em relação ao futurismo europeu é fundamentalmente depreciativa: o que em Portugal se faz nesse campo é-lhe incomparavelmente superior (antecipam-se assim as afirmações do *Ultimatum*):

“Creio que o futuro da arte europeia está no movimento sensacionista”⁽²⁾.

“O sensacionismo é um grande progresso sobre tudo quanto lá fora na mesma orientação se faz”⁽³⁾.

“O cubismo, o futurismo e outros ismos menores têm-se tornado bem conhecidos e muito falados por se haverem originado nos centros aceites da cultura europeia. O sensacionismo, que é muito mais interessante, um movimento muito mais original e atraente do que aqueles outros, continua desconhecido por haver nascido longe desses centros”⁽⁴⁾.

Dos três grandes nomes do modernismo literário português, Sá Carneiro Pessoa e Almada Negreiros, é este último o que mais justamente se pode aproximar do futurismo. Por razões temperamentais, desde logo: dinâmico, ágil, irreverente, combativo, “mais espontâneo e rápido [...] mais novo do que os outros, não só em idade como também em espontaneidade e efervescência”,⁽⁵⁾ sem o pendor profundamente reflexivo de Pessoa nem a sensibilidade doentia de Sá Carneiro, Almada está temperamentalmente muito mais predisposto a aderir à escola de Marinetti.

A ele caberá a maior parte da actuação na I Conferência Futurista de 14.5.1917 no Teatro República (hoje São Luis), que inaugura oficialmente o futurismo em Portugal, e cujo programa, reproduzido a p. 35 do *Portugal Futurista*, constava da leitura do seu próprio *Manifesto Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*, do *Manifesto Futurista da Luxúria* de

(1) *Páginas Íntimas*, p. 149-150.

(2) *Ibd.*, p. 124.

(3) *Ibd.*, p. 126.

(4) *Ibd.*, p. 203.

(5) *Ibd.*, p. 149.

Valentine de Saint-Point e dos manifestos de Marinetti *Music Hall* e *Tuons le Clair de Lune*. Nos seus textos de 1915 e 1916 (*A Engomadeira*, de Janeiro de 1915, anunciada no *Portugal Futurista*, *A Cena do Ódio*, de 14.5.1915, assinada por “Almada Negreiros poeta sensacionista e narciso do Egipto” e destinada ao n.º 3 de *Orpheu*, e os poemas *Mima Fatáxa* de 18.3.1916 e *Litoral* de 7.5.1916, o texto em prosa *Saltimbancos* de 1916 e o *Manifesto Anti-Dantas*, escrito provavelmente entre Abril e Setembro de 1916 e assinado por “Almada Negreiros Poeta d’*Orpheu* Futurista e Tudo”) a influência ou a inspiração, futurista em alguns casos, mais genericamente vanguardista em outros, é acentuada (cf. adiante como exemplo a breve análise de *Saltimbancos*).

Embora a sua carreira tenha depois seguido um percurso único, sui generis, de “português sem mestre”⁽¹⁾ Almada auto-classifica-se ainda em 1932 (por exemplo) como futurista (“nós os futuristas portugueses”), orgulhando-se do que “nomes heróicos do futurismo fizeram aqui nesta terra em guerra sem tréguas contra putrefactos e botas de elástico” e considera que “Portugal é o único país latino, além da própria Itália, onde houve futurismo”⁽²⁾.

Note-se ainda que Almada que, como se sabe, era simultaneamente pintor, sofreu, também como escritor, de um modo que estava vedado aos seus companheiros de formação diferente, o impacto das artes plásticas de vanguarda. O seu entusiasmo perante a Exposição de Souza Cardoso é nesta medida extremamente significativo⁽³⁾ (Veja-se a posição oposta de Sá Carneiro em relação a Amadeo atrás referida). Um papel relevante teve também, neste sentido, o seu contacto com os Delaunay, residentes em Portugal de 1915 a 1917.⁽⁴⁾ Vindos do cubismo, evoluem para o simultaneísmo, de que Robert Delaunay será o teorizador a partir de 1913.

De qualquer modo, os textos “futuristas” ou próximos do futurismo, surgem entre 1915 e 1917 isolados e algo dispersos, e são pouco numerosos (os já citados de Almada, *Ode Triunfal* (Junho de 1914), *Ode Marítima* (1914) *Saudação a Walt Whitman* (11.6.1915) de Álvaro de Campos, *Manucure* e *Apoteose* de Sá Carneiro). As conferências futuristas anunciadas em *Orpheu 2*, *A Torre Eiffel* e o *Génio do Futurismo*, por Santa Rita Pintor, *Teatro Futurista no Espaço*, por Raul Leal, *As Esfinges* e o *Guindaste*, *Estudo do Bi-metalismo Psicológico*, por Mário de Sá Carneiro, não chegaram a realizar-se.

Até 1917, portanto, o Futurismo, “concretamente, não se vê”, como escreve com razão João Alves das Neves⁽⁵⁾, porque as manifestações que dele existem não são suficientes, nem suficientemente estruturadas, para afirmá-lo como grupo. Em 1917 tenta-se modificar este estado de coisas, fazendo surgir o futurismo como movimento organizado. A Conferência Futurista de 14.5.17 no Teatro República é a sua primeira manifestação pública “oficial”; como era de esperar e em certa medida se pretendia, foi recebida com algum escândalo, e a repercussão na imprensa não se fez esperar.

Em Novembro do mesmo ano publica-se o primeiro — e único — número do *Portugal Futurista*, que, na sequência da Conferência, deveria ser um passo decisivo para a afirmação do movimento. Esse intuito foi contudo frustrado à partida pela imediata apreensão da revista (provavelmente devido às referências sexuais em *Saltimbancos* ou à virulência destrutiva do *Ultimatum* que, entre outras coisas, ousava escrever Merda com todas as letras e em caixa alta...).

(1) Cf. José Augusto França, *Almada o Português sem Mestre*, Lisboa, 1974.

(2) Almada Negreiros, *Um Ponto no i do Futurismo*. In: *Obras Completas*. Lisboa 1972, vol. V, p. 136.

(3) Almada Negreiros, *Manifesto da Exposição de Souza Cardoso*. In: *Obras Completas*, vol. VI, p. 19 e sgts.

(4) Cf. as cartas de Almada Negreiros a Sónia Delaunay. In: Paulo Ferreira, *Correspondance de Quatre Artistes Portugais*, Paris, 1972.

(5) João Alves das Neves, *O Movimento Futurista em Portugal*, Lisboa 1966, p. 29.

O título *Portugal Futurista* tem talvez algo a ver com o título de uma revista bi-mensal de Florença, *L'Italia Futurista*, cujo primeiro número é de 1 de Junho de 1916 e se publicou até 14.2.1918. No que respeita à organização interna, nota-se uma enorme desproporção entre a relevância dada a Santa Rita Pintor e o peso efectivo da revista, no campo das artes plásticas. Santa Rita Pintor aparece como a grande figura, o introdutor e o chefe do movimento, “genial representante de uma época e de uma raça” (Bettencourt Rebello), o seu quadro *Abstracção Congénita Intuitiva (Matéria Força)* reproduzido na p. 10 é qualificado no artigo em língua francesa de Raul Leal como “a suprema realização do futurismo”. No entanto, como tem sido notado, Santa Rita não escreve artigo algum, limitando-se a sua colaboração, para além do quadro citado, à reprodução de três outros, *Orfeu nos Infernos, Perspectiva Dinâmica de um Quadro ao Acordar* (1912) e *Cabeça = Linha Força. Complementarismo Orgânico* (1913). No campo das artes plásticas, há além disso apenas a assinalar a reprodução de dois quadros de Amadeo de Souza Cardoso, *Farol* e *Cabeça Negra*, ambos de 1914, sem acompanhamento de qualquer artigo ou referência de carácter teórico.

Note-se aliás que, do ponto de vista teórico, os panegíricos de Bettencourt Rebello e Raul Leal pouco ou nada contribuem para uma definição das novas correntes estéticas e da forma como Santa Rita as assume ou ultrapassa. Assim, por exemplo, Bettencourt Rebello não define o que deve entender-se por modernidade e muito menos por futurismo, e por que razão a obra de Santa Rita é admirável. No aspecto técnico, refere apenas, e de passagem, que a sua pintura não é a reprodução fotográfica do objecto, mas antes a sua interpretação emocional e filosófica, tentativa de tradução da “natureza íntima das coisas”. Haverá assim (interpreto dando formulação lógica ao que no texto se encontra impreciso e disperso) no “lirismo geométrico” e na “configuração abstracta” dos seus quadros uma superação ou inutilização da forma (tradicional). Quanto à figura do pintor, as afirmações encomiásticas apresentam-se destituídas de qualquer suporte documental. A custo se vislumbram, no meio de superlativos gerais e vagos, características que poderiam considerar-se futuristas: a audácia, a força, o triunfo, a vontade de afirmação pela acção, (ele “convulsiona a vida”), a violência, a crueldade, o gosto da emoção (“a sádica volúpia de quem sabe vencer”), a capacidade intuitiva (“adivinhão latino, como ele próprio se define”). Mas, por outro lado, estas características vão a par de outras, que nada têm de futurista, ou lhe são declaradamente opostas: “nele a inspiração é como uma argila delicada, e o raciocínio o fogo imortal e divino que lhe transmite a vida e o sonho”.

Curiosa (convencimento megalómano? pura blague?) é a introdução do quadro *Orfeu nos Infernos*, com a indicação em subtítulo de ter sido pintado pelo autor aos 14 anos de idade e chamando a atenção para a presença de “elementos como aeroplanos, de todo inarmónicos perante um conceito clássico do tema” e para a “fisionomia mefistofélica da obra, expressa entre outras coisas pelo facto rebelde de Veloso Salgado, então professor do Artista, ser por este colocado entre as personagens do seu inferno”. A sugestão implícita na legenda é não só a precocidade “genial” do autor, como o facto de ele ser — já em 1903! — uma espécie de futurista “avant la lettre”, tratando provocatoriamente, à maneira dos futuristas, o mestre, a escola, (a instituição) e a tradição clássica do mito de Orfeu, e utilizando elementos futuristas como os aeroplanos... Deste modo a obrinha de adolescente, que, como refere José Augusto França, é um mero “canular” de estudante de Belas-Artes,⁽¹⁾ mereceria as honras de figurar no *Portugal Futurista*...

Apesar do relevo dado ao artista plástico, é no campo literário que a colaboração é mais extensa e a revista verdadeiramente se afirma. Note-se todavia que neste campo a teorização praticamente não existe: enquanto o *Manifeste des Peintres Futuristes* é reproduzido na íntegra, em língua fran-

(1) Cf. José Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XX*, Lisboa 1974, p. 52.

cesa, não há mais que citações muito breves dos manifestos literários de Marinetti — e eles foram de importância fundamental, pode dizer-se que para toda a moderna literatura da Europa, que avidamente os traduziu e divulgou. Por outro lado, nos dois manifestos portugueses, as referências à literatura decorrem como corolário de posições culturais muito mais vastas, e não são nunca de carácter *técnico*, (para usar o termo habitual dos futuristas neste sentido), isto é, não se reportam ao nível específico da *escrita*.

Vale a pena analisar em pormenor, através dos textos transcritos, o conhecimento havido de fontes italianas, e quais as que se consideraram prioritárias: além do citado *Manifeste des Peintres Futuristes* (trata-se aliás do texto de 11 de Abril de 1910, cujo título exacto é: *La Peinture Futuriste, Manifeste Technique*, que retoma e desenvolve o *Manifeste des Peintres Futuristes* de 11 de Fevereiro do mesmo ano), reproduzem-se em tradução dois dos manifestos lidos na I Conferência Futurista: *O Manifesto Futurista da Luxúria* de Valentine de Saint-Point e o manifesto de Marinetti *O Music Hall*. Sob o título de *O Futurismo*, Bettencourt Rebello faz uma montagem de vários outros manifestos fundamentais do futurismo italiano. Assim, a p. 6 o passo: “Deitemos abaixo a velha sintaxe” até “libertar-nos-emos assim da ideia da morte e da própria morte” (p. 8) é retirado (apenas com algumas omissões) do *Manifesto Técnico da Literatura Futurista* de 1912. Os dois parágrafos seguintes, “para dar mais carácter à palavra deve operar-se uma revolução tipográfica” até “o tipo maior para onomatopeias violentas” é extraído de *Destruição da Sintaxe Imaginação sem Fios Palavras em Liberdade* (1913). Na mesma página, o parágrafo “dispondo convenientemente as letras” até “sem a necessidade de longas descrições” pertence ao manifesto *O Esplendor Geométrico e Mecânico e a Sensibilidade Numérica* (1914). O início da II parte, desde “a forma e a cor” (p. 8) até “mais largos horizontes” (p. 9), é retirado de *A Pintura Futurista, Manifesto Técnico* (reproduzido como se disse na íntegra p. 10-12). O passo seguinte “os sons os ruídos e os cheiros podem pintar-se” até “a agitação e o perfume da mulher” é uma reprodução condensada e não textual de passos do manifesto de Carrá *A pintura dos Sons dos Ruídos e dos Odores* (1913), e os três parágrafos a seguir são respigados livremente de Boccioni, *Manifesto Técnico da Escultura Futurista* (1912).

Se *Portugal Futurista*, logo apreendido, não veiculou junto do público os princípios das novas escolas, podemos pelo menos verificar que os textos fundamentais dos italianos eram do conhecimento do nosso grupo de vanguarda. Aos manifestos enunciados há a acrescentar os que foram lidos na I Conferência Futurista, e é lícito supor que Santa Rita Pintor, que visitou a Exposição de 1912 em Paris, conheceu também o seu *Catálogo*, em que se expõem princípios futuristas fundamentais, como o estilo do movimento e a simultaneidade.

A escolha dos manifestos *Music Hall* e *Da Luxúria*, em lugar de quaisquer outros, porventura mais representativos, tem talvez uma razão de ser: o primeiro refere de modo particularmente vivo e sintético uma multiplicidade de princípios futuristas que interessava divulgar, como a simultaneidade, a utilização do elemento da surpresa, a criação do maravilhoso futurista através de recursos técnicos sempre novos, o gosto pelo caricatural, pela mistura dos géneros, do sublime ao vulgar e ao obscuro, a fusão da arte e da vida, o anti-esteticismo, etc. Por outro lado, a sua escolha tem talvez ainda relação com o interesse de Almada (e não só) pelo espectáculo, sobretudo pela dança, interesse de que o texto inicial, sobre os Bailados Russos, fornece um novo testemunho. (Almada chega a projectar, com Sónia Delaunay, a realização de “ballets simultaneos” nas principais capitais europeias).

O manifesto *Da Luxúria*, lido também na I Conferência, tem provavelmente um duplo significado no contexto português: por um lado a intenção de chocar o público, com um texto que necessariamente iria ferir susceptibilidades, enquanto por outro lado é uma chicotada na nossa literatura, sobretudo lírica, desenfreadamente idealizada e vaga, uma literatura de vazio, de não acontecer, toda feita de amadas inexistentes de tão etéreas, de pai-

xões sem objecto que se alimentam de si mesmas, enrodilhando-se sobre a sua própria impotência. Contra este erotismo “decadente”, o novo erotismo, nietzschianamente liberto da pseudo moral do cristianismo, aponta no sentido da vida, do triunfo, da afirmação e da força.

De importância fundamental são os dois manifestos portugueses que a revista inclui, o de Almada, igualmente lido já na I Conferência, e o de Álvaro de Campos, inédito. Curiosa é desde logo a designação de “ultimatum”, em lugar de “manifesto”. O termo “ultimatum”, retirado stricto sensu da esfera do Direito internacional público, tem uma conotação de violência muito mais vinculada do que o termo habitual de “manifesto”, é a ameaça de utilização unilateral da força se não forem satisfeitas determinadas exigências. Assim, o notificador do ultimatum é o detentor da força que, por uma lógica viciada, confunde com a razão. É de admitir, como tem sido notado, que o *Ultimatum* inglês de 1890, não esquecido ainda em 1917, tenha relação com a escolha do termo; o *Ultimatum* de Pessoa, dirigido ao mundo, e em especial à Europa, sua guarda avançada, é uma desforra simbólica pela humilhação sofrida: em lugar de ser como habitualmente foi sempre, “receptor” de influências estrangeiras (neste caso futuristas), é Portugal que indica agora, pela voz do autor do *Ultimatum*, os novos rumos da Europa.

A Europa, “*fons et origo* deste tipo civilizacional, que dá o *tipo* e a *directão* a todo o mundo”, como Pessoa diz noutra lugar⁽¹⁾, é recusada em bloco, em todas as esferas possíveis da sua cultura; a parte “destrutiva” do manifesto condena-a com virulência extrema, a que se procura dar ainda maior força através da repetição, como se a simples afirmação não fosse suficiente para abarcar todo o desprezo do poeta. A palavra, demasiado enfática, transformou-se em grito e simultaneamente em gesto; o poeta de *Ultimatum* é uma personagem *gesticulante*, que dramatiza, teatraliza, uma atitude; esta representa, repare-se, uma situação-limite: literalmente, a personagem, “despeja”, “deita fora” “tudo”, a Europa, (o mundo), porque a Europa (o mundo) a “sufocam”, agiganta-se perante um adversário que a sua fúria e o seu “asco” reduzem a proporções cada vez mais diminutas, “Liliput-Europa”, “aldeia”, “lixo”, “esterco”, até ao ponto máximo de agressividade assinalado pelo palavrão: “Merda!” A partir deste ponto começa a parte “construtiva” do manifesto: a personagem, que acabou de “destruir” a Europa num confronto imaginário, indica o caminho para a nova Europa, da Inteligência, da Sensibilidade Novas; do alto da sua estatura gigantesca (“sou uma grande Ânsia do tamanho exacto do Possível!”) aponta o caminho do Futuro.

A aproximação com textos e, mais ainda, com atitudes, futuristas (e por detrás destas, ou assimilado por estas, com um certo perfil nietzschiano), é, evidentemente, possível: também nos futuristas, em Marinetti sobretudo, encontramos violência verbal, dramatização de situações, uma posição semelhantemente megalómana que, com desprezo e raiva, faz tábua rasa de toda a tradição cultural europeia, proclamando em termos grandiloquentes a Era das Máquinas, dos Destinos Científicos, a Época das Cousas Eléctricas, da criação científica dos superhomens, a vinda da Grande Humanidade, capaz de apreender o mundo através de uma sensibilidade renovada. Na própria atitude gestual se poderiam encontrar paralelismos: assim, Álvaro de Campos proclamando isto “bem alto e bem no auge, na barra do Tejo, de costas pra Europa, braços erguidos, fitando o Atlântico e saudando abstractamente o Infinito”, não está longe da atitude de Marinetti no primeiro manifesto: “*Debout sur la cime du monde nous lançons encore une fois le défi aux étoiles!*”

Também a ideia de que o homem de hoje está desadaptado do mundo porque a sua sensibilidade não consegue apreendê-lo na sua multiplicidade, velocidade, intensidade, e que é por isso necessário criar artificialmente uma “nova sensibilidade”, se encontra nos futuristas. Também estes recu-

(1) *Páginas Íntimas*, p. 113-4.

saram o que Álvaro de Campos pretende aqui “amputar” no “psiquismo contemporâneo”, o subjectivismo, o “dogma da personalidade”, o “preconceito da individualidade”.

Mas, como atrás referi, uma tal aproximação só é legítima — e fecunda — se efectuada adentro da problemática especificamente pessoana. Assim, por exemplo, é necessário verificar, na perspectiva da obra de Pessoa o que significa “despersonalização” e em que medida esta se afasta da “desumanização” *maquinal* de Marinetti. Afirmações como: “O maior artista será o que menos se definir, e o que escrever em mais géneros com mais contradições e dissemelhanças”, (em que “despersonalização” se torna portanto sinónimo de “multiplicação”) “nenhum artista deverá ter uma só personalidade, deverá ter várias, organizando cada uma por reunião concretizada de estados de alma semelhantes, dissipando assim a ficção grosseira de que é uno e indivisível”, e outras semelhantes, levam ao problema dos heterónimos, que não caberia aqui abordar.

No *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX* de Almada Negreiros repercutem-se, igualmente, temas centrais do futurismo: corte radical com a tradição (“prescindindo em absoluto de todas as épocas passadas”), glorificação das virtudes futuristas: intensidade, força, dinamismo, audácia, optimismo viril da juventude (“dispensai os velhos... e atirai-vos independentes prá sublime brutalidade da vida”), apologia da guerra, que Marinetti chamou a “única higiene dos povos” e Almada considera “a grande experiência” o “ultra-realismo positivo, a prova de fogo que separa os fortes dos fracos”. “Futurista” é também a arrogância com que se erige em detentor único da razão e da verdade que pretende vigorosamente impor, chamando à acção a “geração construtiva” a que pertence, a arrogância com que, depois de afirmar que “não tem culpa nenhuma de ser português”, exige a criação de uma pátria que o mereça.

Muito mais contundente todavia que qualquer crítica de Marinetti ao imobilismo e ao passadismo italianos, é o “retrato” do povo português, ao qual contrapõe, em termos antinómicos, a imagem positiva em que deverá tornar-se, através da criação da preconizada “pátria portuguesa do século XX”. O povo português define-se por características decadentes, que Almada condena sem hesitação ou ambiguidade; “O português, como todos os decadentes, só conhece os sentimentos passivos: a resignação, o fatalismo, a indolência, o medo do perigo, o servilismo e até a inversão”. Aliás, todas as demais características, ao longo do texto, se integram no conceito de passividade: fraqueza, indiferença, ausência de ódio, saudade (sentimento síntese nacional), inconsciência, desnacionalização, pessimismo maledicente, descrença em si próprio, que vai de par com a falta de auto-conhecimento, amadorismo.

A imagem oposta, virtual porque ainda não realizada, é um retrato futurista: cosmopolita, elitista (“é preciso violentar todo o sentimento de igualdade”), capaz de insultar o perigo, desejar a glória, a aventura, a intensidade (mesmo se exclui a duração), orgulho, luxúria, força, inteligência, glorificação dos vencedores, despertar do “cérebro espontaneamente genial da raça latina”.

Também nos futuristas se encontra, por outro lado, a faceta de humor e cinismo (“coragem, portugueses, só vos faltam as qualidades”), que em certa medida relativiza o sentido literal de afirmações levadas aos paroxismos do exagero. No texto presente, a guerra, por exemplo, é olhada mais como um meio de “despertar” um povo que se considera “a dormir desde Camões” “assassinando todo o sentimentalismo saudosista e regressivo”, apagando “todos os ideais românticos e outras fórmulas literárias e ensinando que a única alegria é a vida”, do que propriamente um fim ou um valor em si mesma. Nesta perspectiva é evidente que o incitamento a entrar na guerra — “aproveitai sobretudo este momento único em que a guerra da Europa vos convida a entrardes para a Civilização” — não pode ser tomada pelo seu valor facial (o autor do *Ultimatum Futurista* é o primeiro a estar bem longe de se seguir à letra a si próprio).

Os dois outros textos de Almada, *Mima Fatáxa* e *Saltimbancos*, são literariamente os mais inovadores e ousados que a revista contém. Assimilando-os e utilizando-os a seu modo, estão presentes elementos vanguardistas fundamentais e, confrontando-os com os *Frisos* de *Orpheu 1*, é visível uma grande distanciação do autor em relação à sua posição de 1915, que se situava ainda numa estética decadentista.

Em *Mima Fatáxa* (retomando o tema e o título de um dos *Frisos*) empregam-se agora processos simultaneístas: o lugar apresentado no início, onde surge a figura da dançarina, que a seguir será ao mesmo tempo igreja circo e mundo (“o circo agita-se... em turbilhões concêntricos e de repente o palco desfaz-se pró tamanho do mundo”), é logo no início, simultaneamente também Paris (“il n’y a qu’une VILLE: PARIS. C’est là haut qu’ELLE vive [sic] partout!” — os boulevards de Paris fluem na pandeireta que acompanha a dança (Para o pulso no giro d’Ela solta. Fluxo e refluxo dos boulevards acesos na pandeireta ruiva”); simultâneo ao acontecer exterior e fundindo-se (confundindo-se) com ele é o acontecer interior; a memória, a imaginação, a livre associação reúnem-se à sensação vivida do imediato, alargando-a, em perspectivas múltiplas, que se articulam numa relação dinâmica. Deste modo, não é possível (ao “eu” do poema como ao leitor) fixar-se numa perspectiva única, porque estas constantemente se alteram: assim “aquela que ri nos relâmpagos” a “do sangue verde esmeralda” é também a Santa, a princesa, a prostituta, a invertida, a Salomé e outras ainda, e finalmente a FEMINA - todos - os nomes, como o poema diz — *graficamente*, repare-se — no momento em que se torna puramente *visual*: o A maiúsculo é igual a todos os nomes de mulher e a Ela, é a letra feminina e o triângulo púbico, cuja “apologia” é anunciada no título.

A arquitectura lógica está ausente do poema, que se constrói, estrofe após estrofe, a partir de puras associações alógicas. Paralelamente às imagens, também as palavras se “soltam”, se independentalizam, à maneira das “palavras em liberdade” de Marinetti, associando-se segundo relações não lógicas, por vezes nem sequer analógicas, mas puramente *fónicas*, sem formar qualquer sentido: “pirilampos de baile às listas militares de trintanário bric-à-brac”, “Tis (~) petulantes de cegonhas cinzentas desfazem-se lentos em linhas azuis”, “tâmara lâmpada atarantada d’Arara tarântola esdrúxula bruxuleante”, etc.

O poema abre-se, assim, para lá da esfera intelectual, à esfera do visual e do auditivo, e, como pretendiam ainda os futuristas, o mundo objectal faz sentir o seu impacto sobre a consciência humana, que perde a sua força de centro organizador, englobante, porque a possibilidade de articular o conjunto numa visão inteligível a cada passo lhe escapa: assim, há frases que mantêm a sua irredutibilidade *material*, se mantêm impenetráveis, na sua força bruta de “coisas”, produzindo no leitor o sobressalto do “estranhamento”, do logicamente inintegrável, como é o caso de frases como: “Opera — 7 h et 50: Thais” (anúncio? lembrança?) ou por exemplo ainda: “O desastre do tonneau! Significado da Unidade!” (cabeçalhos de jornais?..)

Em *Saltimbancos*, cujo subtítulo é *Contrastes Simultâneos*, Almada está, mais que em qualquer outro texto, próximo de princípios pictóricos; (note-se que *Contrastes Simultâneos* era também o título de uma série de telas de Robert Delaunay expostas em Berlim na Galeria Sturm em 1913); tal como na pintura de vanguarda (simultaneístas cubistas e futuristas utilizam os mesmos processos) o espectador era colocado no centro do quadro, fazendo parte do “espectáculo”, abolindo-se portanto a distância, numa óptica em que a perspectiva cedia o lugar à superfície; também no texto de Almada o leitor é “atirado” para “dentro”, sem dele poder distanciar-se, perspectivá-lo, olhando-o “de fora”; a sua visão é fragmentária e caótica, porque não conseguirá obter uma visão de conjunto. A visão global é substituída pela visão de uma multiplicidade de planos que não se desenvolvem, antes são interrompidos constantemente por outros, que com eles se interseccionam ou “compenetram” (a “compenetração de planos” é um dos princípios do simultaneísmo pictórico); é uma visão “quebrada”, em ângu-

los sucessivos (“a casa em altura era só metade de casa com o telhado guardado pra dentro da metade de tudo guardado pra dentro das janelas fingidas no muro amarelo ao sol”); não se distingue, na óptica do texto, o que significa “pra dentro” “pra baixo” ou “pra cima” porque a visão não consegue perspectivar-se a partir de um ponto exterior e fixo, e resvala portanto para o incompreensível e o caótico (“co’uma guarita verde também a querer fugir pra dentro do sul por todos os lados do sol sempre pra baixo do sol sempre prós olhos do sol”). À quebra da perspectiva corresponde, a nível verbal, a quebra da sintaxe: não existe uma sequência de sujeito e predicado, as frases começam mas não acabam, ou nenhuma começa nem acaba verdadeiramente, porque nenhuma é realmente uma frase, mas apenas fragmentos de frases justapostos. Do mesmo modo, também o texto não começa nem acaba verdadeiramente, surge de maneira abrupta como uma secção, um corte, numa sequência mais vasta que já lhe preexistisse e fosse depois dele indefinidamente continuável.

A ausência de maiúsculas, de pontuação e de espaços, revela-se — como pretendia Marinetti — um elemento funcional: o texto inicia-se com minúscula (como se não se tratasse de um começo), e segue sem qualquer pontuação, sem espaços em branco, como uma massa compacta, indivisível, agredindo o leitor pela sua opacidade de matéria, resistente à “ordem”, às leis da perspectiva como às da lógica.

Dentro de uma estética de vanguarda estão também os poemas inéditos *Arbre e À la Tour*, respectivamente de Appollinaire e Cendrars, publicados por Sonia Delaunay: a sua presença na revista não é pois, arbitrária ou fortuita; embora não se possam classificar como futuristas, utilizam princípios de que também o futurismo (a par de outras correntes modernistas) se reclama. Assim, no texto de Cendrars, a Torre Eiffel atravessa sob várias formas “todo” o universo do tempo e do espaço, é há milénios a torre de Babel, milénios depois o fogo do Pentecostes, é um mastro no mar, está no polo Norte, no Mississipi, na Europa, no coração da África e na Austrália, é uma girafa, uma avestruz, uma sonda celeste, o pincel do simultaneísta Delaunay, é por fim simultaneamente “tudo”, “tu és tudo”, em movimento, “torre” e “volta” ao mundo. Aboliu-se o tempo e o espaço (ou, o que é equivalente, criou-se a ilusão de absolutamente os dominar). O “eu” do poema é contemporâneo do universo, abraçando, num gigantesco abraço whitmaniano, o mundo, que a Torre encarna, em metamorfoses sucessivas. Repare-se ainda que a multiplicidade de perspectivas — rápidas, fragmentárias, em movimento (e a exclusão por conseguinte, da perspectiva “única” e “imóvel”), se relaciona com princípios pictóricos das novas escolas; não é por acaso que o poema é dedicado ao “simultaneísta Delaunay”, autor de uma série de quadros simultaneístas que tinham justamente por tema a Torre Eiffel (1910-11). Em pintura como em literatura, de facto, a atitude do espectador/leitor é a mesma: um e outro foram “atirados para o meio” não existindo mais uma perspectiva única, mas uma pluralidade de *planos* que se interseccionam, produzindo a sensação de “vertigem” a que frequentemente os futuristas aludem; a pluralidade de perspectivas aponta para uma insegurança ontológica (“a única folha que cai transforma-se em miragens várias” diz-se no poema de Appollinaire), não é possível situar-se (parar) no tempo ou no espaço, a memória de um som do passado coincide já com uma voz futura, do mesmo modo que os lugares se sucedem (Ispahan, arredores de Lyon, carruagens do Transsiberiano, Leipzig, Finlândia...) ou se interpenetram (“passear na Europa permanecendo na América”); o “eu” e o “tu” a que o poema faz referência não são igualmente definíveis como centros organizadores de visão alguma, também eles são apenas “elementos”, em pé de igualdade com os objectos que se acumulam, ligados entre si por relações não lógicas.

Voltando aos textos portugueses da revista, que mais centralmente nos importam, verifica-se que tanto os *Três Poemas* de Sá Carneiro, como os dois de Fernando Pessoa, *Episódios e Ficções do Interlúdio*, se situam fora da estética futurista. Num e noutro caso, todavia, integram-se na concepção pessoana de “sensacionismo”, que, como atrás se referiu, constituía

para Pessoa “o movimento mais importante da actualidade”. Assim, para além de elementos de raiz simbolista ou decadentista que recuperam ou, mais exactamente, transfiguram, (perceptíveis por exemplo na musicalidade, no ritmo, no poder encantatório das palavras, (*Ficções do Interlúdio*) na sensibilidade exacerbada, no auto-comprazimento ou auto-piedade narcísica, (Três Poemas) na presença de termos como “saudade”, “lua”, “lunar”, na paisagem vaga, interior, nocturna, (*Ficções do Interlúdio*), etc., surgem outros declaradamente — revolucionariamente — modernistas: a *ficção* que os poemas, em último caso, constituem, porque o próprio “eu” se tornou fictício, “falso”, plural, e a si mesmo se espelha e persegue, em jogo vário, misturando planos múltiplos e reflectindo sobre si próprio, a cada passo construindo e destruindo as imagens — as máscaras — que de si mesmo propõe.⁽¹⁾

É fundamentalmente a partir desta ruptura que se define a revolução que *Orpheu* inicia, e de que *Portugal Futurista* foi uma das etapas. Assim, se é verdade que, em sentido restrito, o futurismo teve em Portugal uma existência breve,⁽²⁾ não é menos verdade que, em sentido lato, não é possível marcar limites temporais à sua influência, ligada à influência “modernista” em geral, na literatura posterior. “Em Março de 1915, muito poucas pessoas, certamente, terão sequer suspeitado de que esse primeiro número da revista *Orpheu* assinalava o início de uma nova época na história da poesia portuguesa — e de que pelo menos três dos seus colaboradores viriam a ser os vultos tutelares da poesia do futuro. Esse futuro de então — é o nosso presente”⁽³⁾.

(1) Cf. neste sentido Jacinto do Prado Coelho, *Les Relations entre le Langage et le Réel dans le Premier Modernisme Portugais. Actes du VIII.º Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée, Budapest, s.d.*: “L'esthétique anti-romantique de Pessoa repose sur cette conception de l'écriture comme rupture et absence” e Eugénio Lisboa, *Poesia Portuguesa: do Orpheu ao Neo-realismo*, Biblioteca Breve, MEC., 1980: “é este, quanto a nós, o verdadeiro cerne do primeiro modernismo: uma paroxística fuga ao eu” (p. 31).

(2) A I Conferência “inaugura-o” oficialmente em Abril de 1917, e *Portugal Futurista*, de que saiu apenas um número, foi em Novembro do mesmo ano a sua última manifestação notória. Pontualmente, surgiram outras tentativas, como por exemplo as dos poetas do jornal *O Heraldo* de Faro, (1916-7), recentemente editados por Nuno Júdice.

(3) David Mourão-Ferreira, *Hospital das Letras*, Guimarães Editores, Lisboa 1966, p. 168. Citado por Eugénio Lisboa, op. cit., p. 15-6.

BIBLIOGRAFIA SUMÁRIA

I

- Baumgarth, Christa — *Geschichte des Futurismus*. Rowohlt, Munique, 1966.
- Bergman, Pär — “Modernolatria” et “Simultaneità”. *Recherches sur Deux Tendances dans l’Avantgarde Littéraire en Italie et en France à la Veille de la Première Guerre Mondiale*. Uppsala, 1962.
- Calvesi, M. — *Dinamismo e Simultaneità nella Poetica Futurista*. Fabri, Milão, 1967.
- Carrieri, R. — *Il Futurismo*. Ed. del Milione, Milão, 1951.
- Crispolti, E. — *Il Mito della Macchina e Altri Temi del Futurismo*. Celebes, 1969.
- Falqui, E. — *Bibliographie e Iconografia del Futurismo*. Sansoni, Florença, 1959.
- Gambillo, M. D. (compil.). — *Archivi del Futurismo*. De Luca, Roma, 1962, 2 vols.
- Lista, G. — *Futurisme. L’Age d’Homme*, Lausanne, 1973.
- Maria, L. de — *Marinetti e il Futurismo*. Arnoldo Mondadori, Verona, 1973.
- Martin, M. — *Futurist Art and Theory 1909-1915*. Oxford Clarendon Press, 1968.
- Pomorska, Krystyna — *Formalismo e Futurismo*. Perspectiva, São Paulo, 1972.
- Réunion des Musées Nationaux — *Le Futurisme 1909-1916*. Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1973.
- Taylor, J. C. — *Futurism*. Nova York, 1961.

II

- Carneiro, Mário de Sá — *Cartas a Fernando Pessoa*. Ática, Lisboa, 1973.
- Castro, E. M. de Melo e — *As Vanguardas na Poesia Portuguesa do Século XX*. Biblioteca Breve, Inst. Cult. Língua Port., MEC, Lisboa 1980.
- Coelho, J. do Prado — *Dicionário de Literatura Portuguesa*. Porto 1973.
- *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, Verbo, Lisboa, 2ª ed. 1963.
- *Les Relations entre le Langage et le Réel dans le Premier Modernisme Portugais*. Actes du VIII.º Congrès de l’Association Internationale de Littérature Comparée. Budapest, s.d.
- Ferreira, D. Mourão — *Hospital das Letras*. Guimarães Edit., Lisboa, 1966.
- Ferreira, J. Mendes — *Antologia do Futurismo Italiano. Manifestos e Poemas*. Vega, Lisboa, 1979.
- Ferreira, Paulo — *Correspondance de Quatre Artistes Portugais avec Robert et Sonia Delaunay*. Fondation Calouste Gulbenkian, Publications du Centre Culturel Portugais, P.U.F. 1972.
- França, José Augusto — *A Arte em Portugal no século XX*.
- Júdice, Nuno — *A Poesia Futurista Portuguesa (Faro 1916-7)*. A Regra do Jogo, Lisboa, 1981.
- Lisboa, Eugénio — *Poesia Portuguesa: do “Orpheu” ao Neo-Realismo*. Biblioteca Breve, Inst. Cult. Língua Port., MEC, Lisboa, 1980.
- Lopes, T. Rita — *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste*. Fundação C. Gulbenkian, Centro Cultural Português, Paris 1977.
- *Pessoa e Sá Carneiro, Itinerário de um Percorso Estético em Comum*. In: *Colóquio/Letras*, Abril de 1968.
- *Pessoa, Sá Carneiro e as Três Dimensões do Sensacionismo*. In: *Colóquio/Letras*, Dezembro de 1971.
- Lourenço, Eduardo — *Fernando Pessoa Revisitado. Leitura Estruturante do Drama em Gente*. Inova, Porto, 1973.
- Negreiros, J. de Almada — *Obras Completas*. Estampa, Lisboa, 1970.
- Neves, J. Alves das — *O Movimento Futurista em Portugal*. Divulgação, Porto, 1966.
- Pessoa, Fernando — *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Ática, Lisboa, 1966.
- *Páginas de Doutrina Estética*. Inquérito, Lisboa, 1946.
- Petrus (compil.) — *Os Modernistas Portugueses. Textos Universais*, C.E.P., Porto, s.d.
- Seabra, José Augusto — *Le Retour des Dieux, Manifestes Portugais*. Champ Libre, Paris, 1973.
- Simões, J. Gaspar — *Vida e Obra de Fernando Pessoa*. Bertrand, Lisboa, 1951.