

INTRODUÇÃO

Qualquer sistematização e fundamentação de uma matriz operatória que configure o *discurso literário* português de coloração futurista deverá ter em consideração algumas questões importantes, como, por exemplo, entre outras, o gesto dinâmico de *subversão* e a *crise da linguagem*.

Por esta ótica, aquele *discurso* pode, e deve, ser encarado num mais amplo processo cultural marcado essencialmente pelo sentimento geral de crise no final do século XIX, com todas as consequências que, no âmbito técnico, estilístico, ideológico e literário, se encontrarão visíveis, no século seguinte, no texto (sobretudo literário e manifestatário) futurista. No que a esta questão diz respeito, recordaremos a posição de Meschonnic, quando justifica a razão da continuidade, nos inícios do século XX, desse sentimento geral, dessa ideia de decadência (que foi, afinal, tão característica do final do século XIX).

E porque deste contexto se não pode alhear um *sujeito* — o sujeito futurista —, que estética e literariamente se exprime, é inevitável privilegiarmos a *continuidade* do conflito “entre l’industrialisation de masse qui commence au début du siècle dernier [XIX] [...] et l’écrasement d’un humanisme individuel, né au XVIIe-XVIIIe siècles” (MESCHONNIC, 1993, p. 307), que intimida um conjunto de valores de essência humana e humanista, e, por outro lado, o problema da *descontinuidade* que marca inevitavelmente o *discurso* e o *gesto* daquele sujeito — que aparece, assim, como entidade discursiva que, também sob o signo da segmentação de valores, se representa na condição de sujeito em busca de uma nova identidade individual e coletiva.

1 A LIBERTAÇÃO DO PESO OPRESSIVO DA HISTÓRIA

Com base nestas palavras, parece-nos pertinente lembrar: por um lado, a questão da visão dialógica da literatura, postulada em termos que se ligam também ao modo como se poderá entender também o Futurismo — que, desde o início se quis impor “non come una tra le tante scuole letterarie, ma come un movimento provvisto di un’ideologia globale, abbracciante i vari campi dell’esperienza umana, dall’arte al costume,

dalla morale alla politica” (DE MARIA, 1998 [1968], p. XXIX)¹; por outro, um conjunto de questões relacionadas com a (tentativa de) libertação do peso opressivo da História.

Lembremo-nos, a este propósito, do que escreve Isabel Ponce de Leão, quando destaca que o Futurismo não suprimiu completamente o passado (nunca o podia ter feito). Porquê? “Sendo diferente, herda dos árcades a simplicidade lexical, dos românticos o nacionalismo e a liberdade formal, vai buscar aos realistas e aos parnasianos a objetividade e cultiva a simbólica e a irracionalidade dos simbolistas” (PONCE DE LEÃO, 2018, p. 359). Por outro lado, são bem conhecidos os pressupostos teóricos que envolvem a questão da desumanização, inerente ao pensamento programático futurista. Enquanto “retorica dell’antiretorica” (PICCHIO, 1989, p. 220) e enquanto movimento pluridiscursivo (RAWSON, 1991, p. 245) — sustentáculo e ponto de partida de tantas outras tendências artísticas e vanguardas literárias (como a *Art Déco*, o Construtivismo, o Surrealismo, o Dadaísmo e a Poesia Concreta) — o Futurismo vive profundamente a crise da modernidade, procurando encontrar na literatura e na arte um meio para transformar esse estado de crise, facto que propiciou um cenário particular, sobretudo se encararmos a literatura e a arte (e ainda o discurso programático de índole manifestatária) futuristas como manifestações privilegiadas de *intensificação* do tratamento do material e procedimentos estéticos.

¹ Sobre o termo “futurismo”, tenha-se ainda em conta algumas considerações preliminares: já antes de Marinetti, o termo “futurismo” aparecera utilizada por Gioberti, em 1843, ainda que de forma muito genérica (autor de um importante estudo sobre o Renascimento italiano, *Del Primato morale e civile degli Italiani* [de 1843], Vincenzo Gioberti defendia uma Itália independente dos restantes países europeus). Mais tarde, em 1904, o poeta catalão Gabriel Alomar recorreria também à palavra “futurismo” no seu manifesto para a independência da Catalunha; e, em junho desse ano, no Atenéu Barcelonès, profere uma conferência que seria publicada mais tarde: *El Futurisme* (L’Avenç, Barcelona) (sobre o muito provável conhecimento de Marinetti deste texto de Gabriel Alomar, leia-se RAMON RESIMA, 1997, p. 66ss. Entretanto, mais tarde, em 1908, no *Mercure de France*, 76, 1 de dezembro, Marcel Robin publica uma resenha sobre o texto de Gabriel Galomar, onde escreve o seguinte: “Certes ce livre contient d’admirables pages sur le romantisme, sur le rôle joué dans l’histoire de l’humanité et de tout esprit pensant par ces deux courants don l’un s’alimente de la tradition et dont l’autre est un courant de réaction contre l’impulsion donnée, de diversification, d’individualisation, de révolte [...]. Mais l’argumentation d’Alomar nous semble beaucoup moins précise, lorsqu’il s’essaye à montrer que la Catalogne doit être futuriste et lorsqu’il préconise l’empire de la Cité contre na *ruralité*, de la Cité, fleur de la nation, essentiellement aristocratique et futuriste, contre les tendances patriotiques et traditionnalistes” (ROBIN, 1908, p. 559). Lembre-se também, a título de curiosidade (uma vez que a publicação em causa não teve nenhuma relação com o que seria o Futurismo italiano), o ano anterior, 1907, em que se publicou em Barcelona a revista *Futurismo* (com três números publicados). Para uma visão mais completa e esclarecida sobre esta questão, remetemos para PICCHIO, 1982, p. 308; SANSONE, 1976, p. 178-196; NEIRA, 2019, p. 91-108; ROBIN, 1908, p. 557-562.

Também por esse lado demonstrou o Futurismo uma enérgica (excessiva, por vezes) consciência da contingência e uma percepção vigorosa da necessidade de desarmar a noção convencional de causalidade — consciência e percepção essas capazes de serem compreendidas como possibilidades abonadas pela *liberdade* do homem moderno, que, consciente da sua temporalidade e historicidade, se *representa* à margem de restrições de índole estético-literária.

Enunciando-se deste modo esta questão, abre-se a possibilidade de um outro equacionamento, se tivermos sobretudo em conta o ónus que essa liberdade acabou por acarretar para o sujeito futurista, quando nele tentamos compreender o gesto vanguardista: é que os usos que ele faz dessa *liberdade* (de criação, de atuação, de pensamento) e o modo, agónico, como encara esta *liberdade* acabam, também, por lhe trazer o seu próprio desassossego, quando, desiludido, vê subvertida a *promesse de bonheur*.

Na sequência deste raciocínio, importa, então, ter igualmente em conta o que, no palco estético e artístico, (também) se modificou com o gesto vanguardista futurista: um forte sentido de carnavalização e de transcensão; a intensificação da desumanização do sujeito; a categorização pluridiscursiva do discurso e gesto futuristas²; a configuração de uma atitude de revolta, que passa, em primeira instância, por uma reconfiguração da relação entre o indivíduo futurista e a coletividade e, em última instância, pela reconfiguração da identidade dessa coletividade.

2 ATOS CARNAVALESCOS

No caso português, lembraremos os artigos que — três anos depois da publicação do manifesto de Filippo Tommaso Marinetti no jornal francês *Figaro* (em 20 de fevereiro de 1909), três anos antes da publicação dos dois números da revista *Orpheu* (em março e maio de 1915) e cinco anos antes da publicação do número único da revista *Portugal Futurista* (cuja data de publicação é apontada, pelo horóscopo de Pessoa, para 31 de outubro de

² No que ao discurso manifestatário futurista italiano diz respeito, e no concerne, especificamente, a esta figuração, procuraremos também desenvolver uma reflexão, tentando relacionar alguns dos 221 manifestos que consultámos, escritos entre 1909 e 1944. Veja-se também <<https://digit.biblio.polito.it/4267/>>; <<https://www.memofonte.it/ricerche/futurismo/archivio-manifesti-futuristi/>>; <<https://archive.org/>>; <<http://apicesv3.noto.unimi.it/site/reggi/>>; <<http://futurismo.accademiadellacrusca.org/>>; <https://it.wikisource.org/wiki/I_Manifesti_del_futurismo>; <<http://web.archive.org/web/20160606134615/www.futurismo.altervista.org/manifesti.htm>>; <<https://monoskop.org/Futurism>>.

(PESSOA, 1966, p. 122). Destas afirmações, poderemos desde logo retirar dois sentidos importantes: eles apontam (como encontraremos nos órficos e em alguns textos literários e manifestatórios de medida futurista) quer para a vontade de os “novos” escritores portugueses romperem com a literatura do passado (“Camões” e “todos os absurdos enfadonhos da tradição portuguesa”), quer para a tendência (que se intensificará sobretudo no texto de sinal futurista) para a atualização do “futuro”. Isto quer dizer que estas duas orientações se resumem, por um lado, na vontade de destruir a tradição (o que implicaria a revisão da literatura nacional) e, por outro lado, no desejo de atualizar o futuro.

Reagindo consabidamente contra o convencional através de uma atitude ativa de intervenção (como foram, no caso italiano e no caso português, os manifestos futuristas, ou as conferências futuristas, por exemplo) — e onde (nos nossos textos futuristas, ao contrário do Futurismo italiano) a figuração do *eu* é sobrelevada —, o sujeito futurista (sobretudo na esfera de ação manifestatória) acaba, em primeira e última análises, por deixar em aberto uma mais forte possibilidade de leitura relativamente aos seus textos: a de (se tivermos em consideração o vigor que, por vezes, atinge o seu discurso e as suas atitudes performativas) podermos identificar esse sujeito futurista como uma entidade discursiva que, ao mesmo tempo, se subtrai à *voz* da tradição e imprime ao seu discurso um ímpeto animosamente comunicativo. Quererá isto dizer, por um lado, que, dada a correspondência estabelecida entre o seu discurso de intervenção e a tentativa de silenciamento do convencional, poderemos equacionar essa correspondência como um esforço de *apagamento* e *negação* de algo que, para o sujeito, se assume em falência significativa. Tal permitirá a constituição e a possível consolidação de um novo *discurso*, de um novo significado, de um novo sujeito, de uma nova *voz*.

Neste ponto, parece-nos, então, possível consolidar a definição do *gesto* futurista como um *ato carnavalesco*, definição que poderíamos creditar (ainda que num outro contexto) a Bakhtine (BAKHTINE, 1970 [1929], p. 170). O que por aqui se deve entender é, em primeiro lugar, o sentido decorrente da *inversão* de valores e da dessacralização da *auctoritas*; em segundo lugar, uma dinâmica de *excentricidade*, quando por essa dinâmica se percebe um coeficiente considerável de expressão do que estaria reprimido; finalmente, a incidência de *recomposição*, de uma

determinada reorganização e equilíbrio — natureza ambivalente, própria, aliás, do *discurso* carnavalesco (BAKHTINE, 1970 [1929], p. 173).

Considerar, então, o *gesto* futurista com o sinal ambivalente obrigarnos-á a considerá-lo, no domínio das componentes ideológicas, com a figuração da dualidade *mentira/verdade* — mais facilmente se percebendo aí o dualismo das “imagens”, do “fogo” e o do “riso” carnavalescos.⁴

3 O “SILENCIAMENTO” DO SUJEITO

Contudo, não poderá isto significar que nos deparamos com o *silenciamento* do próprio sujeito?

Não é tanto por aí que essa *suspensão* do sujeito deixaria de ser expressiva — sobretudo se tivermos em conta algumas virtualidades particularmente significativas acarretadas ao nível da manifestação alteronímica — presente, por exemplo, nas odes sensacionistas, em parte de traço e limite futuristas, de Álvaro de Campos; seguindo esta perspectiva, a *suspensão* do sujeito futurista poderia de igual modo entender-se ou como uma forma de este se colocar à margem do contingente, enquanto alternativa à sociedade, ou como entidade desumanizada, passando a máquina, e não o *eu*, a ocupar o lugar central.

A este nível, no caso do Futurismo italiano, recordemos, por exemplo: o manifesto *L’Uomo Moltiplicato e il Regno Della Macchina* (1910), de Marinetti (com a necessidade proclamada da “*identificazione dell’uomo col motore*”); o manifesto *L’Arte dei Rumori* (1913), no qual Luigi Russolo descreve os ruídos elétricos; o manifesto *Lo Splendore Geometrico e Meccanico e la Sensibilità Numerica - Manifesto Futurista* (1914), de Marinetti (com a entusiástica “*imitazione dell’elettricità e della macchina*”); o manifesto *La Declamazione Dinamica e Sinottica - Manifesto Futurista* (1916), no qual Marinetti instiga à necessidade de imitarmos os motores e os seus ritmos; as danças de plástico (1917) de Gilbert Clavel e Fortunato Depero, nas quais os movimentos mecanizados eram associados aos movimentos das marionetas; o manifesto *L’Arte Meccanica – Manifesto Futurista* (1923), de Enrico Prampolini, Ivo Pannaggi e Vinicio

⁴ Bakhtine relembrou a essência das “imagens carnavalescas” do seguinte modo: “Elles sont toujours doubles, réunissant les deux pôles du changement et de la crise: la naissance et la mort [...], la bénédiction et la malédiction [...], la louange et l’injure, la jeunesse et la décrépitude, le haut et le bas, la face et le dos, la sottise et la sagesse” (BAKHTINE, 1970[1929], p. 174); e essa ideia é reforçada quando imputa o mesmo atributo ambivalente tanto à “imagem du feu” (“destructeur et rénovateur à la fois”), como ao riso carnavalesco (que incorpora em si “la morte et la renaissance” (BAKHTINE, 1970[1929], p. 174-175).

Paladini (com o apelo à obrigação de se “sentir mecanicamente”) e, no mesmo ano, o manifesto *Estetica Meccanica*, de Vinicio Paladini (que defende que “Un Diesel, un volano, un apparecchio ‘T.S.F.’” têm um “immenso valore nella conformazione del nostro ‘io’”); o manifesto *Arte Sacra Meccanica - Manifesto Futurista* (1926), de Pino Curtoni e Caligaris (quando se referem ao “altro superumano e meccanico”).

No caso português, é possível estabelecer uma relação entre o desenvolvimento tecnológico e a formulação de uma discursividade combinada com a (e implicada pela) ideia de *subversão* do *eu*. No Texto pessoano, por exemplo, essa relação determina-se ou na vivência do sujeito poético à margem do “mundo exterior”, ou na sua entrega a esse “mundo exterior”; isto é: o sujeito poético deve ou reagir “inertemente e passivamente contra a vida moderna”, ou, desumanizando-se, integrar-se com “esse ruidoso mundo, a natureza” (PESSOA, 1986c, p. 149). Seguindo este raciocínio — numa época (início do século XX) muito marcada pelos signos do contexto urbano, da máquina, do automóvel, da velocidade, da sensação e forma dinâmicas, da alternância de planos, da sobreposição de imagens, da estética do fragmento, do aeroplano, numa época em que surge a necessidade artística de a linguagem se adaptar a uma nova vivência, de elogio da máquina e de integração da sua “linguagem”⁵, na qual predomina o primado do objeto, a abolição do *eu*, a desordem das “palavras em liberdade” (desprendidas da gramática tradicional), a exploração sinestésica da palavra, bem como a exploração experimentalista e onomatopaica da linguagem, a “imaginação sem fios” —, é Álvaro de Campos quem (na faceta sensacionista onde ressoa a sua irmanação com “todos os Césares”) (PESSOA, 1990, p. 229, 240-241) melhor manifesta o seu desejo de se identificar com o “mundo exterior”. Isso acontece de forma evidente na *Ode Triunfal*, na *Ode Marítima* e n’*A Passagem das Horas*, textos onde o sujeito poético chega ao ponto de se assumir como máquina e como animal. E o seu desejo futurista (e

⁵ É assim que o heterónimo pessoano Álvaro de Campos, na *Ode Triunfal* (publicada no número 1 da revista *Orpheu*), exalta as máquinas, os “ruídos modernos”, os motores, as correias de transmissão, os êmbolos e os volantes, o comboio, as fábricas, as “Grandes cidades” e a “Actividade internacional, transatlântica”, as debulhadoras a vapor, os grandes armazéns, os *music-halls*, os elevadores e os grandes edifícios, os metropolitanos, os automóveis, os cais, os portos, os guindastes e os rebocadores, os “Instrumentos de precisão” e as máquinas rotativas (PESSOA, 1990, p. 66ss). E repare-se ainda que, na *Ode Marítima* (publicada no número 2 da revista *Orpheu*), se Campos, por um lado, rejeita os artificialismos impostos pela civilização — “Fugir [...] à civilização! / Perder [...] a noção da moral!” —, por outro lado, aceita dela apenas “as coisas modernas e úteis”: os navios de carga, os paquetes e os grandes vapores, a “vida / Comercial, mundana, intelectual, sentimental” (PESSOA, 1990, p. 90ss).

sensacionista) de totalidade, revestindo-se numa identificação com as máquinas (e com todas as coisas), é representada por uma espécie de “fome abstracta das coisas” (PESSOA, 1990, p. 166), pelo querer exprimir-se como máquinas, motores e com todo o mundo; pelo desejo de se exprimir “como um motor se exprime! / Ser completo como uma máquina!” (PESSOA, 1990, p. 66).

4 A CATEGORIZAÇÃO PLURIDISCURSIVA

Deste modo, cúmplice (e promotor) de uma certa mundividência teórico-programática e manifestatária, o discurso futurista (português e italiano) inscreve-se num quadro sociocultural marcado pela apreensão imediata do real e pela autonomia do referente, que a apreciação da subversão do *eu* deixa perceber. Por essa razão, encontrando-se marcados os textos futuristas por um contexto histórico pluridiscursivo (também porque multissensorial), cremos ser de toda a pertinência refletir sobre a multidiscursividade futurista. E também por isso se justifica relembrar que há enormes diferenças entre o que foi o Futurismo italiano e as manifestações futuristas em Portugal.

A este nível, lembraremos o modo como Futurismo italiano se organizou estrategicamente, sublinhando um conjunto de atividades de ofensiva contra a sociedade convencional e o *establishment* artístico: exposições, teatros de rua, discursos, entrevistas, exibições, encontros, jantares, performances, reuniões para a promoção de tumultos, provocações diversas⁶ e, sobretudo, manifestos. Com uma proliferação espantosa, estes são publicados em jornais e revistas, ou são distribuídos sob a forma de panfletos⁷, abrangendo uma incrível vastidão de temas (literários, artísticos, culturais, políticos, etc.). Utilizados variavelmente como instrumentos de propaganda, são textos que, mais do que obedecerem a uma dinâmica discursiva racional, procuram, acima de tudo: a adesão emocional do leitor; a imediatez na receção e na interpretação; a

⁶ Posters de cor vermelha, com enormes letras quadradas, onde aparecia a palavra ‘Futurismo’, foram colados por toda Itália em fábricas, salões de dança, cafés e praças; dois bilhetes para um mesmo assento eram vendidos para provocar discussões; música ruidosa era tocada durante récitas de poesia ou exibições de pintura; quando fruta estragada era lançada pela audiência, Marinetti, por exemplo, comia-a, em atitude sobranceira.

⁷ Declamados em *soirées*, em atitude provocatória; Fidele Azari chega a distribuir panfletos por avião, sobrevoando Milão; Marinetti distribui panfletos, pelo seu carro, nas ruas de Berlim; panfletos eram lançados de janelas de hotéis; Marinetti chega mesmo a lançar do alto do relógio da Piazza San Marco, em Veneza, o seu manifesto. Cf. Bortulucce, 2010.

apreciação para lá dos próprios limites dos princípios programáticos. Resulta daí a possibilidade de podermos encarar o manifesto futurista como o próprio objeto de si mesmo: ele é, simultaneamente, declaração e execução. Mais ainda: podendo também ser equacionado como objeto de si mesmo, como obra considerada reflexivamente, os manifestos futuristas italianos devem, acima de tudo, ser encarados enquanto textos urbanos, justificados pelo prisma do coletivo e do agónico. O mesmo é dizer que devem ser julgados enquanto textos que, sendo distribuídos e declamados performativamente, lidos ao ar livre, em grupo, à multidão (a esse novo grande público leitor, em que cada elemento individual do público é encarado como um futurista em potência), pretendem perturbar, provocar, estimular o outro, subverter horizontes de expectativas (Cf. STEFANELLI, 2017). Essas contexturas serão tidas em conta, na reflexão cruzada dos cerca de 221 manifestos que consultámos, aceitando-se, como procuraremos confirmar, efetivamente, a noção dos futuristas italianos como um *grupo literário*, não comparável com a movimentação mais ténue, pontual e individualista do contexto português — onde se destacam o *Ultimatum* (de Campos), o *Manifesto Anti-Dantas*, o *Manifesto da Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso* e o *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX* (de Almada), o manifesto *Nós* (de António Ferro), o folheto *Negreiros-Dantas. Uma página para a história da literatura nacional* (do estudante coimbrão Francisco Levita) e o *Coimbra Manifesto de 1925* (de Mário Coutinho, João Carlos Celestino Pereira Gomes, Abel Almada de Nascimento, António de Albuquerque Andrade).

Já no que (entre 1909 e 1944 [ainda que, note-se, o Futurismo italiano, se encarado como “fenómeno histórico”, possa ser balizado entre os anos de 1909 e de 1918]) diz respeito a Itália, recorde-se, por exemplo, alguns manifestos (escritos e publicados num ritmo extraordinário e abarcando de modo multiforme uma diversidade de planos culturais): os que convergem para a reflexão sobre o próprio Futurismo, enquanto movimento literário; outros, centrando-se na área literária; outros ainda, unificados sob o signo da arquitetura; os que desenvolvem os seus princípios no âmbito da estética, no domínio da escultura, fotografia, publicidade e pintura; aqueles que abordam a imprensa, o cinema, a dança, ou o espetáculo teatral; depois, os que se centram no discurso musical, ou na moda, sociedade e gastronomia; finalmente, os de coloração político-ideológica.

5 DA DESCONTINUIDADE À RECONFIGURAÇÃO

Como quer que seja, e no que diz essencialmente respeito à delimitação do *sujeito* futurista, é necessário entender uma coordenada vertebral: a relação desse *sujeito* com a coletividade, tornando-se tanto menos precária esta relação quanto mais esse sujeito se *inscrever* ativamente no processo de transformação, estética ou social, do contexto que o rodeia. Essa relação manifesta-se, por exemplo, através quer da exploração estético-literária da correlação *eu—outros*, quer de uma atitude cuja eficácia poderá ser entendida em função da repercussão ao nível do grupo social. E esta ligação, em certa medida, incorre manifestamente na rutura dos “conventional ties between the individual and society” (EYSTEINSSON, 1990, p. 26) — o que significa estabelecer uma relação entre o problema da *solidão* do sujeito futurista e a sua *inserção* no contexto histórico e sociocultural.

Assim sendo, o que está em causa é enquadrar o discurso estético-literário futurista como um *discurso de desagregação*, com o mesmo sentido que Bradbury e McFarlane emprestam, de uma forma mais ampla, ao discurso literário modernista, quando enunciam que, neste, encontramos uma polifonia de opções temáticas, artísticas e técnico-literárias “that destroyed the tidy categories of thought, that toppled linguistic systems, that disrupted formal grammar and the traditional links between words and words, words and things” (BRADBURY e MCFARLANE, 1991, p. 48-49). Como se vê, o que desde logo se pode encontrar nestas palavras são fundamentalmente duas noções: por um lado, a subversão do discurso convencional; por outro lado, e numa conceção literária mais dilatada, a dimensão renovadora do discurso modernista, dimensão essa reconhecida nas práticas discursivas que se ligam a graus de eficácia estética e funcionalmente diferentes — circunstância esta que reajustará, portanto, o discurso literário futurista à noção de *descontinuidade*.

Entretanto, e num âmbito cronologicamente mais alargado, esta noção remete para diversos sentidos. Poderá, por exemplo, significar a “non-unité de l’unité”, a experimentação formal — que assenta na utilização das “techniques de brouillage, de mixage”, da “collage” e da “montage” (técnicas “inventadas”, segundo Henri Meschoninc, pela modernidade (MESCHONNIC, 1993, p. 100) —, o que desde logo acarreta (especialmente em alguns textos futuristas) uma reutilização, seguindo o princípio das “palavras em liberdade”, da apresentação formal e visual

do texto (lembremo-nos, por exemplo, do poema *Zang tumb tumb*, de Marinetti [1914], no caso italiano, ou, no caso português, de *Manucure*, de Sá-Carneiro, ou em algumas composições de Francisco Levita).

Mas outros sentidos poderão ainda envolver aquela *descontinuidade*: os que assentam na exploração estilístico-literária dos sons (“no longer vehicles of anything but themselves” (KARL, 1988, p. 104), na exploração estética da interrupção ou da suspensão temporal e/ou espacial, no verso livre e na desestabilização da sintaxe normal. E, a este propósito, recordemos o que Carlos D’Alge diz, quando se refere aos futuristas portugueses e aos recursos a que frequentemente recorrem: “Os futuristas portugueses (sensacionistas como Álvaro de Campos e Sá-Carneiro, mesmo pela blague; utopistas como Raul Leal, excêntricos como Santa-Rita Pintor e Amadeo de Sousa-Cardoso; e futuristas e tudo como Almada Negreiros) projectam nos seus trabalhos a linguagem inovadora do Futurismo: as onomatopeias, as palavras em liberdade, sem pontuação, os artifícios tipográficos” (D’ALGE, 1989, p. 178).

Em 1917, Almada declama o seu manifesto *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX* (manifesto que publicaria depois na revista *Portugal Futurista*). Note-se como, logo desde o início do texto, Almada manifesta uma presença muito forte e muito vincada do seu *eu*:

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

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

Eu tenho 22 anos fortes de saúde e de inteligência.

Eu sou o resultado consciente da minha própria experiência [...].

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

Eu não tenho culpa nenhuma de ser português, mas sinto a força para não ter, como vós outros, a cobardia de deixar apodrecer a pátria (NEGREIROS, 1993, p. 37).

Para além de claramente expressar algumas das suas orientações político-ideológicas — de incontestável “reação contra o liberalismo, nomeadamente republicano” (LOPES, 1987, p. 559) —, o que, nestas

palavras, e para o presente contexto, importa realçar é o modo como Almada se caracteriza. Ao fazê-lo, recorre, em *gesto* caracteristicamente futurista, a enunciados arrojados, à manifestação animada de um forte egotismo, bem evidenciado quer na reiteração anafórica da partícula “Eu”, quer no “direito”, que reclama como sendo seu, de “exigir uma pátria que [...] [o] mereça” (MCNAB, 1984, p. 108-109)⁸.

Compreende-se, assim, que a “verdade” proclamada pelo autor do manifesto literário seja encarada como a sua solução ideal para um determinado estado cultural que, na sua perspetiva, deve ser superado. Contudo, essa solução apresenta-se não raras vezes como uma resposta utópica, resposta essa que, de um modo aparentemente paradoxal, se orienta para um futuro que constitui “une sorte de retour aux sources, un retour à quelque état paradisiaque” (DEMERS, 1980, p. 19-20). E, no que à problemática assim considerada diz respeito, os manifestos de Almada e o *Ultimatum* de Álvaro de Campos constituem exemplos paradigmáticos: o primeiro, por apontar para a criação futura de uma nova pátria, de um novo povo com uma nova mentalidade, do “Homem Definitivo”; o segundo, por proclamar a vinda do “Super-Homem”, e pelo facto de o seu autor se afirmar como sendo “da Raça dos Navegadores” e dos “Descobridores” (portador por isso da solução para a reedificação e a redenção cultural da Europa). E quando Almada e Campos colocam a tónica dos seus textos na conceção agónica do discurso, indicando, e indiciando, a possibilidade de soluções que configurem *outras* virtualidades, mais não fazem do que conferir, em último grau, uma faculdade simbólica ao *gesto* futurista e do que encará-lo como fator de “carnavalização literária”.

⁸ Este aspeto é igualmente acentuado por Luciana Stegagno Picchio, quando se refere ao “egotismo aristocrático” (PICCHIO, 1989, 234) presente neste texto. Nesta fase, convém recordar a presença de uma semelhante manifestação egotista logo no início d’*A Cena do Ódio* (*incipit* esse que constitui um “verdadeiro núcleo de dinamização de todo o texto” [SILVA, 1994, p. 154]). Sublinhe-se como este poema — escrito para o nº 3 da revista *Orpheu* — evidencia em certa medida ligações ao Nietzsche do *Assim Falava Zaratustra*, assim como ao ideário futurista, sobretudo pelo tom: provocatório, no modo como o sujeito reage contra uma apática coletividade no seu conjunto (e nomeadamente contra a figura do burguês); arrogante, na forma como esse sujeito (que se coloca à margem da coletividade em que está inserido) se apresenta; subversivo face às convenções e à moral tradicional; iconoclasta, pelo seu evidente antipassadismo e posição anticanónica. Sobre estes aspetos, veja-se também FRANÇA, 1986, p. 197; LOPES, 1987, p. 554; SARAIVA, 1986, p. 253ss; NEVES, 1987, p. 44; D’ALGE, 1989, p. 106; SILVA, 1994, p. 152ss; SANTILLI, 1984, p. 13; AMARAL, 1990, p. 148. De qualquer modo, o que sobretudo interessa, no caso, destacar é a presença constante e envolvente do *eu*, quer essa presença assuma a forma de um “egotismo” (LOPES, 1987, p. 554), de uma “obsessão pelo emprego da primeira pessoa” (AMARAL, 1990, p. 148), de um “individualismo hedonista e pragmático” (SILVA, 1994, p. 150), de uma “fé em si mesmo” (SILVA, 1994, p. 152), de uma “hipertrofia do eu” (SILVA, 1994, p. 173), ou de um “narcisismo [...] metamórfico” (SILVA, 1994, p. 149).

6 CONCLUSÃO

Em última instância, e no presente contexto, o que esta questão acaba por fazer é reenviar-nos para a relação entre o indivíduo e a coletividade, para a relação entre o *eu* (no caso português), ou o *nós* (no caso italiano) futurista e o *outro* coletivo. E, no jogo relacional que os futuristas mantêm com a coletividade, trata-se de saber até que ponto essa relação conjuga a atitude de confronto aberto com a *modificação* da consciência coletiva e a *construção* de um novo estádio histórico e de uma nova identidade. O mesmo é dizer que a essa relação deve presidir a noção segundo a qual os futuristas (portugueses, e italianos) estão conscientes de que a reorganização de uma Comunidade passa, é certo, pelo *desacordo* com essa coletividade, mas passa também pela *complementaridade* com a “personalidade coletiva”.

E se, nesse posicionamento ideológico, o *eu* futurista procura, numa derradeira análise, modificar a consciência coletiva, construir um novo estádio histórico, mudar a identidade coletiva, é porque pretende reestruturá-la. Isto significará, portanto, que, também pelo teor da atitude provocatória — no modo como os futuristas reagem contra um grupo, ou contra uma coletividade no seu conjunto, assumindo, é certo, uma atitude ativa e arrogante, iconoclasta e subversiva face às convenções e à moral tradicional —, pretenderão, em primeiro lugar, que a sociedade pense seriamente na sua situação; em segundo lugar, que eles próprios sejam envolvidos pela sensação de *diferença* em relação à coletividade nacional; depois, que consigam encontrar nessa *diferença* o caminho para alcançar a identidade consigo mesmo e com o(s) outro(s).

REFERÊNCIAS

- ABASTADO, Claude. “Introduction à l’analyse des manifestes”. *Littérature*, 39, p. 3-11, octobre, 1980.
- ADAMSON, Walter L. “Avant-garde modernism and Italian Fascism: cultural politics in the era of Mussolini”. *Journal of Modern Italian Studies*, Special I, v. 6, n. 2, p. 230-248, Summer, 2001.
- AMARAL, Ana Luísa. “A Cena do Ódio de Almada-Negreiros e *The Waste Land* de T. S. Eliot”. *Colóquio/Letras*, 113-114, janeiro-abril, 1990, p. 145-156.

BAKHTINE, Mikhaïl. *La poétique de Dostoïevski*. Paris: Éditions du Seuil, 1970 [1929].

BORTULUCCE, Vanessa Beatriz. “Manifesto futurista: texto-ação”. *Revista de Letras*, v. 50, n. 1, p. 63-76, 2010.

BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James. “The Name and Nature of Modernism”. In: BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James (ed.). *Modernism 1890-1930*. Harmondsworth: Penguin Books, 1991, p. 19-51.

CAPORALETTI, Vincenzo. “Dal Tattilismo all’Audiotattile: per un’interpretazione del Futurismo musicale”. In: POLI, Diego; MELOSI, Laura (org.). *I linguaggi del Futurismo. Atti del Convegno internazionale di studi* (Macerata, 15-17 dicembre 2010). Macerata: Eum, 2013, p. 261-282.

CECCUCCI, Piero. “Il periodo ‘eroico’ del Futurismo italiano (1909–1918): tra interventismo ideologico e socio-politico (Manifesti) ed effimeri raggruppamenti sperimentali nelle arti plastiche”. In: GORI, Barbara (org.). *Futurismo Futurismos*. Roma: Aracne, 2019, p. 103-130.

D’ALGE, Carlos. *A experiênciã futurista e a geração de “Orpheu”*. Lisboa: ICALP, 1989.

DE MARIA, Luciano. “Il ruolo di Marinetti nella costruzione del futurismo”. In: DE FELICE, Renzo (org.). *Futurismo, Cultura e Política*. Turim: Fondazione Giovanni Agnelli, 1988, p. 33-47.

DE MARIA, Luciano (org.). *Teoria e invenzione futurista*. Milano: Mondadori, 1998 [1968].

DEI SHIRÒ, Luis Bensaja. “Futurismo e fascismo: percorsi paralelos”. *Revista Lusófona de Humanidades e Tecnologias*, n. 6/7/8, dezembro, 2002, p. 171-178.

DEMERS, Jeanne. “Entre l’art poétique et le poème: le manifeste poétique ou la mort du père”. *Études Françaises*, v. 16, n. 3-4, 1980, p. 3-20.

ELDER, R. Bruce. *Cubism and Futurism: Spiritual Machines and the Cinematic Effect*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2018.

EYSTEINSSON, Astradur. *The Concept of Modernism*. Ithaca / London: Cornell Univ. Press, 1990.

FAULKNER, Peter. *Modernism*. London/New York: Methuen, 1977.

FERRO, António. *Obras de António Ferro — Intervenção Modernista*. Lisboa: Verbo, 1987.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. “‘Agora é a guerra’. A relação Homem/Máquina no Futurismo e no Modernismo”. In: VILA MAIOR, Dionísio; RITA, Annabela (org.). *100 Futurismo*. Lisboa: Edições Esgotadas, 2018, p. 229-240.

FRANÇA, José-Augusto. *A arte em Portugal no século XX — 1911-1961*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1974.

FRANÇA, José-Augusto. *Amadeo & Almada*. Lisboa: Livraria Betrand, 1986.

FRASSICA, Pietro (org.). *La cucina futurista / F. T. Marinetti e Fillia*. Milano: Viennepierre, 2009.

GENTILE, Emilio. “Il futurismo e la politica. Dal nazionalismo modernista al fascismo (1909-1920)”. In: DE FELICE, Renzo (org.). *Futurismo, Cultura e Política*. Turim: Fondazione Giovanni Agnelli, 1988, p. 105-159.

GUERRI, Giordano Bruno. *Filippo Tommaso Marinetti. Invenzioni, avventure e passioni di un rivoluzionario*. Milano: Mondadori, 2009.

IALONGO, Ernest. “Filippo Tommaso Marinetti: the Futurist as Fascist, 1929-1937”. *Journal of Modern Italian Studies*, v. 18, n. 4, Sep, 2013, p. 393-418.

IALONGO, Ernest. “Futurism from foundation to world war: the art and politics of an avant-garde movement”. In: *Journal of Modern Italian Studies*, v. 21, n. 2, p. 306-323, mar. 2016.

KARL, Frederick R. *Modern and Modernism. The Sovereignty of the Artist 1885-1925*. New York: Atheneum, 1988.

LIND, Georg Rudolf. *Estudos sobre Fernando Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981.

LISTA, Giovanni. “Génèse et analyse du ‘Manifeste du Futurisme’ de F. T. Marinetti, 1908-1909”. In: OTTINGER, Didier (ed.). *Catalogue Le Futurisme à Paris: une avant-garde explosive*. Paris, Centre National Georges Pompidou, Milan, 5 Continents Éditions, 2008, p. 78-86.

LOPES, Óscar. *Entre Fialho e Nemésio II*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.

MARKUS, Ruth. “Light and Dynamism in Futurist Art and Scenography. The realization of Futurist theories in art and on stage”. *Assaph*, n. 9, 2005, p. 123-134.

MARNOTO, Rita. “A cozinha futurista, de Itália ao Palace do Buçaco”. In: *Alimentação e Cultura. Textos e Contextos da Cozinha Italiana*. Coimbra: Pro-Reitoria para a Cultura da Universidade de Coimbra, 2000, p. 62-68.

McNAB, Gregory. "Sobre duas 'intervenções' de Almada Negreiros". *Cadernos da Colóquio/Letras*, 2, 1984, p. 101-110.

MESCHONNIC, Henri. *Modernité Modernité*. Paris: Gallimard, 1993.

NEGREIROS, José de Almada. *Obras Completas — Artigos no Diário de Lisboa*. Vol. III. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988.

NEGREIROS, José de Almada. *Obras Completas — Textos de Intervenção*. Vol. VI. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993.

NEIRA, Julio. "Nuevos dados sobre la recepción del Futurismo en España". In: FARIA, Sandra Teixeira de (ed.). *El Futurismo en Europa y Latinoamérica: orígenes y evolución*. Madrid: Ediciones Complutense, 2019, p. 91-108.

NEVES, João Alves das. *O movimento futurista em Portugal*, 2ª ed. Lisboa: Dinalivro Lopes 1987.

PESSOA, Fernando. *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Textos estabelecidos e prefaciados por G. Rudolf Lind e J. do Prado Coelho. Lisboa: Edições Ática, 1966.

PESSOA, Fernando. *Obras de Fernando Pessoa*. Introdução, organização, biobibliografia e notas de António Quadros. Vol I. Porto: Lello & Irmão Editores, 1986a.

PESSOA, Fernando. *Obras de Fernando Pessoa*. Introdução, organização, biobibliografia e notas de António Quadros. Vol II. Porto: Lello & Irmão Editores, 1986b.

PESSOA, Fernando. *Obras de Fernando Pessoa*. Introdução, organização, biobibliografia e notas de António Quadros. Vol III. Porto: Lello & Irmão Editores, 1986c.

PESSOA, Fernando. *Edição crítica de Fernando Pessoa - Poemas de Álvaro de Campos*. Vol. II. Edição e introdução de Cleonice Berardinelli. Nota prévia de Ivo Castro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *La Méthode Philologique. Écrits sur la Littérature Portugaise — I. Poésie*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian / Centro Cultural Português, 1982.

PICCHIO, Luciana Stegagno. "Il Manifesto come genere letterario. Premesse a uno studio dei manifesti modernisti porthoghesi e brasiliani: i

manifesti portoghesi”. In: *Studi in Memoria di Erilde Melillo Reali*. Napoli: Istituto Universitario Orientale, 1989, p. 219-237.

POLI, Diego. “Cucina Futurista”. In: PAPETTI, Stefano (org.). *Venti futuristi, Catalogo della mostra, Senigallia 13 aprile - 2 luglio 2017*. Cinisello Balsamo/MI. Silvana Editoriale, 2017, p. 89-97.

PONCE DE LEÃO, Isabel. “Marinetti e o Futurismo em Portugal”. In: VILA MAIOR, Dionísio; RITA, Annabela (ed.). *100 Futurismo*. Lisboa: Edições Esgotadas, 2018, p. 335-366.

PULSONI, Enrico. “Il linguaggio futurista della scenografia”. In: POLI, Diego; MELOSI, Laura (org.). *I linguaggi del Futurismo. Atti del Convegno internazionale di studi* (Macerata, 15-17 dicembre 2010). Macerata: Eum, 2013, p. 447-450.

QUADROS, António. *O primeiro Modernismo português - Vanguarda e tradição*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1989.

QUEIRÓS, Eça de. “O ‘Ultimatum’”. In: *Cartas inéditas de Fradique Mendes e mais páginas esquecidas*. Porto: Lello & Irmão Editores, s/d, p. 233-255.

RAMON RESIMA, Joan (ed.). *El aeroplano y la estrella: el movimiento de vanguardia en los Países Catalanes (1904-1936)*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1997.

RAWSON, Judy. “Italian Futurism”. In: BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James (ed.). *Modernism 1890-1930*. Harmondsworth: Penguin Books, 1991, p. 243-258.

RIBEIRO, Aquilino. “A Pintura Futurista”. *Ilustração Portuguesa*, n. 316, p. 345-347, 11 de março, 1912.

ROBIN, Marcel. “Lettres espagnoles”. *Mercure de France*, n. 76, p. 557-562, 1 dezembro, 1908.

SALARIS, Claudia. *Futurismo: L'avanguardia delle avanguardie*. Milão/Florença: Giunti, 2009.

SANSONE, Giuseppe E. “Gabriel Alomar e il Futurismo italiano”. *Lettere Italiane*, v. 28, n. 2, p. 178-196, aprile-giugno, 1976.

SANTILLI, Maria Aparecida. *Entre Linhas. Desvendando textos portugueses*. São Paulo: Ática, 1984.

SARAIVA, Arnaldo. *O Modernismo Brasileiro e o Modernismo Português. Documentos dispersos*. Porto: s/ed, 1986.

SCHEMBS, Katharina. "Traces of Modernism between Art and Politics: From the First World War to Totalitarianism". *Scienza & Politica*, v. 27, n. 53, p. 411-417, 2015.

SILVA, Celina. *Almada Negreiros. A busca de uma poética da ingenuidade*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1994.

STEFANELLI, Stefania. "A palavra no Futurismo. As palavras do Futurismo". *Colóquio Letras*, n. 194, p. 12-22, janeiro/abril, 2017.

STEFANELLI, Stefania (ed.). *I manifesti futuristi. Arte e lessico*. Livorno: Sillabe, 2001.

TAYLOR, Joshua C. "Futurism: Dynamism as the Expression of the Modern World". In: CHIPP, Herschel Browning (ed.). *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics*. Berkeley, University of California Press, 1968, p. 281-308.

VILA MAIOR, Dionísio. *Sob o signo de Calíope. Sentidos Modernistas*. Roma: Aracne Editora, 2018.

VILA MAIOR, Dionísio; RITA, Annabela (org.). *100 Futurismo*. Lisboa: Edições Esgotadas, 2018.

ZAPPONI, Niccolò. "Futurismo e fascismo". In: DE FELICE, Renzo (org.). *Futurismo, Cultura e Política*. Turim: Fondazione Giovanni Agnelli, 1988, p. 161-176.

Recebido em 26 de julho de 2021

Aprovado em 21 de agosto de 2021

Dionísio Vila Maior

Professor Associado com Agregação na Universidade Aberta (Portugal). Visiting Professor na Università degli Studi di Padova (Itália). Visiting Professor na Universidade Marie Curie Skłodowska (Polónia). Membro investigador integrado do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias (CLEPUL), da Universidade de Lisboa. Professor-Investigador da Universidade da Sorbonne (Paris IV).

Contato: dionisiovm@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-5425-0051>

A Revista *Desassossego* utiliza a Licença Creative Commons Attribution que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial neste veículo – **Attribution-NonCommercial-NoDerivates 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)**, e reconhece que os Autores têm autorização prévia para assumirem contratos adicionais separadamente para distribuição não-exclusiva de versão dos seus trabalhos publicados, desde que fique explicitado o reconhecimento de sua autoria e a publicação inicial nesta revista.