

A vanguarda florentina de *Lacerba* e *Portugal Futurista*: afinidades e divergências / *The Florentine Vanguard of Lacerba and Portugal Futurista: Affinities and Differences*

*Barbara Gori**

RESUMO

O objetivo do artigo é evidenciar os elementos do futurismo italiano, em particular do futurismo florentino da revista *Lacerba*, encontrados, *mutatis mutandis*, em *Portugal Futurista*, que se pode considerar o manifesto propagandista mais completo do futurismo em Portugal. A revista portuguesa denota claramente um conhecimento profundo, por parte dos portugueses, do futurismo italiano, visto que os textos de *Portugal Futurista* foram realizados, em boa parte, por extrapolação e reelaboração de conteúdos desenvolvidos sobretudo na revista *Lacerba* e, a partir dela, já divulgados e conhecidos em todos os grandes países europeus.

PALAVRAS-CHAVE: Futurismo português; *Portugal futurista*; Futurismo italiano; *Lacerba*

ABSTRACT

The aim of this article is to highlight the features of the Italian Futurism, especially the Florentine Futurism of the Italian literary magazine Lacerba, that are found, mutatis mutandis, in Portugal Futurista, considered the most complete propagandist manifesto of Futurism in Portugal. The Portuguese magazine clearly shows that the Portuguese had a deep knowledge of Italian Futurism texts, as the texts of Portugal Futurista were written in large part through the extrapolation and re-elaboration of contents developed in and from Lacerba, already divulged in all the major European countries.

KEYWORDS: *Portuguese futurism*; Portugal Futurista; *Italian futurism*; *Lacerba*

* Università de Pádua – Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari – DiSLL, Pádua, Itália, barbara.gori@unipd.it

O objetivo do artigo é evidenciar os elementos do futurismo italiano e florentino da revista *Lacerba* que se encontram, *mutatis mutandis*, em *Portugal Futurista*. Mas por que a revista *Lacerba* dentre tantas revistas da época? Antes de mais, porque *Lacerba* foi em absoluto uma das revistas futuristas de vanguarda mais importantes de todos os tempos – como defende também Alessandro del Puppo quando afirma:

Pela força da sua presença, pela fortuna, pela variedade de recepção; pelo tom polémico, riqueza e diversificação de propostas, léxico e assuntos, os textos e as imagens da revista qualificam-na como uma das principais publicações de vanguarda na Europa, ao lado da francesa *Les Soirées* de Paris, da alemã *Der Sturm* e do almanaque de *Blauer Reiter*, da inglesa *Blast* (2000, p.9)¹.

Depois, porque o número único de *Portugal Futurista*, que se pode considerar o manifesto propagandista mais completo do futurismo em Portugal, denota claramente um conhecimento profundo dos textos do futurismo italiano², tendo sido realizado em boa parte por extrapolação e reelaboração de conteúdos desenvolvidos sobretudo na revista *Lacerba* e, a partir dela, já divulgados e conhecidos em todos os grandes países europeus; sem contar que é precisamente o grupo que gravita à volta daquela revista que, em finais de 1913, ou melhor, a 12 de dezembro, promoveu uma manifestação, no Teatro Verdi de Florença, que passou à história como a *Battaglia di Firenze*. Esse texto, citado sinteticamente no número 24 da revista três dias depois, é muito parecido com o resumo do serão português organizado por José de Almada Negreiros e Santa-Rita Pintor no Teatro República de Lisboa, a sábado 14 de abril de 1917, data “da tumultuosa apresentação do futurismo ao povo português” (ALMADA NEGREIROS, 1981, p.35), e publicado no único número de *Portugal Futurista*. Como veremos, se, por um lado, confrontar os textos das duas revistas nos faz apreciar as evidentes afinidades

¹ No original: “Per intensità di presenza, fortuna, varietà di ricezione; per tono polemico, ricchezza e dispersività di proposte, lessico e argomenti, i testi e le immagini della rivista la qualificano come una delle principali pubblicazioni d’avanguardia in Europa, a fianco della francese *Les Soirées de Paris*, della tedesca *Der Sturm* e dell’almanacco del *Blauer Reiter*, dell’inglese *Blast*”.

² Sobre o reconhecimento do futurismo italiano como vanguarda que serviu de referência, de uma forma ou de outra, a todos os movimentos de vanguarda que lhe seguiram, veja-se o artigo de Rita Marnoto, quando afirma: “O próprio facto de se tratar da primeira vanguarda histórica potenciou essa projecção por latitudes e longitudes substancialmente diferenciadas, o que implica substratos literários, culturais e artísticos muito vários, numa proposta de renovação global de costumes e experiências de vida. A vastidão dessa articulação de factores, com as suas variáveis, não pode deixar de ser directamente proporcional à multiplicidade dos resultados decorrentes da sua recepção” (2009, p.62).

conteudísticas e conceptuais que objetivamente existem, por outro, mostram-nos quanta distância existe entre as duas publicações, não só em termos temporais – de quatro a dois anos, dos quais pelo menos três com grande parte da Europa no vórtice da guerra –, como também em termos de impacto cultural e social, ao repropor, no caso de *Portugal Futurista*, temáticas e textos que causaram tumulto entre os “bem pensantes” das capitais europeias, mas uns anos antes, num mundo ainda não turbado pela fúria do futurismo e não contagiado ainda pela doença da guerra.

Lacerba, como bem explica Andrea Galli no seu blog *Letteratura Tattile* (2017), é primeiro revista quinzenal e depois semanal, publicando de 01 de janeiro de 1913 a 22 de maio de 1915, um total de 69 números. A revista retoma o título do poema do século XIV de autoria de Cecco d’Ascoli – *L’acerba* –, inserindo na revista o verso: “Aqui não se canta à maneira das rãs”³, no qual é clara a referência ao sabor acre de um fruto ainda não maduro e o apelo, no verso, a um tom guerreiro e ao animal sacro à deusa da Caça. Os redatores florentinos são Ardengo Soffici, Giovanni Papini, Aldo Palazzeschi e Italo Tadolato. Juntam-se-lhes alguns membros do primeiro núcleo do movimento futurista: o fundador Filippo Tommaso Marinetti, os pintores Umberto Boccioni e Carlo Carrà, o pintor e músico Luigi Russolo (1885-1947). Além disso, nela colaboraram os poetas Camillo Sbarbaro, Dino Campana e Corrado Govoni. Entre os autores estrangeiros há Guillaume Apollinaire, Max Jacob, Theodor Daübler, Henri Des Pruniaux, Christophe Nevinson, Rémy de Gourmont, Hélène d’Oettingen. Publicam-se desenhos e quadros de Soffici, Boccioni, Carrà, Picasso, Archipenko, Férat, Galante, Gerebzova, Cézanne, Rosai, Severini, Zanini; desenhos arquitetónicos de Sant’Elia, páginas musicais de Balilla Pratella e Russolo; traduções de Mallarmé, Lautreamont, Kraus, Nietzsche. Portanto, na revista *Lacerba* desfilam os nomes mais significativos do panorama cultural e literário futurista italiano e europeu daqueles anos: até o jovem Giuseppe Ungaretti (1888-1970) publica ali as suas primeiras poesias. Quando eclode a Primeira Guerra Mundial e a Itália declara a sua neutralidade, *Lacerba* passa do descompromisso político anteriormente manifestado a um forte entusiasmo político de intervenção e afirma que, a partir desse número, a revista passará a ser só política para retomar a atividade teórica e artística apenas quando a guerra tiver terminado. Mas já em 1915, com o regresso de Aldo

³ No original: “Qui non si canta alla maniera delle rane”.

Palazzeschi, a literatura e a arte voltam às suas páginas, junto com os artigos políticos. A revista cessa as publicações a 22 de maio de 1915, dois dias antes da entrada em guerra da Itália e, não por acaso, o último editorial de Papini traz o título *Abbiamo vinto!*

Como afirmado na abertura deste artigo, *Lacerba* passou à história porque se considerou espetacular o serão futurista dos seus promotores no Teatro Verdi de Florença a 12 de dezembro de 1913, apesar de os futuristas já terem posto em cena nos teatros italianos numerosos serões desse tipo e de o público saber o que esperar. Os serões futuristas começam em 1909 e considera-se o primeiro serão futurista o que decorreu no teatro Chiarella de Turim a 8 de março de 1909. Filippo Tommaso Marinetti é o organizador e o propugnador: ele entretém os espectadores com declamações de poesia e manifestos futuristas ou promovendo espetáculos musicais, provocando-os e ao mesmo tempo difundindo as ideias futuristas. Muitas vezes a provocação é desejada, dando os primeiros lugares a pessoas iradas ou então atribuindo o mesmo lugar a mais do que uma pessoa. Em geral, os serões concluem-se com a intervenção da polícia que esvazia o teatro e prende os organizadores. Sendo um dos pontos programáticos dos futuristas infiltrar-se no consenso passadista para o destruir e sendo o teatro, em começos do século XX, o símbolo burguês do consumo passivo da cultura, o teatro torna-se não só o lugar privilegiado da comunicação futurista, como também é utilizado de forma completamente nova,⁴ semelhante à que encontramos no serão português organizado por Almada Negreiros e Santa-Rita Pintor no Teatro República, em abril de 1917. A comunicação é direta – os futuristas não leem ou declamam as suas teses como puros textos escritos, mas agem livremente no palco enquanto falam, provocando assim reações nos espectadores e dando vida a uma nova forma de arte-ação que resulta de atos reais, muitas vezes até espontâneos, e da interação do público – e substitui os meios tradicionais de expressão por dinâmica, movimento e agressão de modo metodológico e formal. Marinetti assim define esta nova estratégia: “Sair às ruas, assaltar os teatros, introduzir o punho da luta artística!”⁵ (2010, p.201). No que diz respeito ao serão florentino, segundo Soffici (1955, p.38), no Teatro Verdi haveria, apertados, entre 2.000 e 7.000 espectadores e só com a

⁴ A este propósito, veja-se o manifesto *La volontà d'essere fischiati* de 1911.

⁵ No original: “Scendere nelle vie, dar l’assalto ai teatri e introdurre il pugno nella lotta artistica!”. Sobre o desenvolvimento da primeira arte-ação dos futuristas, veja-se também o contributo do Ann-Katrin Günzel (GÜNZEL, 2006).

aparição dos futuristas em palco, por volta das 21h30, teria eclodido o “inferno”⁶. Como se lê no resumo sintético, o serão é apresentado como o combate de dois grupos antagônicos: por um lado, os futuristas armados de coragem, descaramento, novas ideias e poesia original; por outro, cerca de 5.000 inimigos com batatas, cenouras, cebolas e maçãs, lâmpadas elétricas, trombas e buzinas. Enquanto os futuristas – segundo *Lacerba* – sentem uma grande alegria, os inimigos demonstram só cansaço, rouquidão, gastos e, por fim, debandam. O poeta florentino Giovanni Papini lê o seu manifesto intitulado *Contro Firenze passatista*, em que declara que Florença é a cidade “menos futurista do mundo [...] uma das tumbas mais verminosas da arte”⁷ (1958, p.180), chamando e convidando os florentinos a não serem um grande museu para os turistas, mas a viverem no presente e no futuro, e a jogarem no rio Arno os passadistas e os dantistas, de modo a poderem criar, finalmente, uma cidade cosmopolita diversa da Florença museal e medieval. Para isso, diz, é preciso ter a coragem de desembaraçar-se da aparente herança grandiosa, que na verdade é só um peso mortal que danifica a alma (PAPINI, 1958, p.183). Com esta proclamação de desprezo, Papini desencadeia uma tempestade de indignação, porque o público reage com fúria a esta ofensa por parte de um florentino à própria terra natal: grita e assobia, toca o apito e o corno, faz barulheira com chocalhos e atira para o palco todos os objetos possíveis e imagináveis, junto com as hortaliças de praxe. Apesar de o andamento do serão, o programa continua. Carrà é atingido por um ovo podre enquanto recita o seu trabalho sobre a pintura dos perfumes, Soffici completa os seus esclarecimentos sobre a pintura futurista e Boccioni disserta sobre o dinamismo plástico⁸. No final, a polícia sobe ao palco, encerrando o serão florentino. Os futuristas festejam o sucesso até à manhã seguinte no *Café Giubbe Rosse* de Piazza Vittorio

⁶ Segundo Alberto Viviani (1983, p.66): “Depois de o pano de fundo ter sido corrido e de os futuristas terem subido ao palco, houve um ruído bestial e terrífico” [“Dopo che il sipario si alzò e i futuristi furono saliti sul palco, ci fu un rumore bestiale e terrificante”]; *La Nazione* (Firenze 13.12.1913) fala de cerca de 2.000 presenças enquanto os futuristas aumentam o número para 5.000, como se lê em *Lacerba* (*Grande serata futurista* 15.12.1913) e em *Le serate futuriste* de Francesco Cangiullo (1961, p.102), enquanto o *Corriere della sera*, no artigo intitulado *Serata di baccano a Firenze* fala até de 7.000 pessoas: “Alguns palcos foram ocupados com mais de vinte pessoas” [“Alcuni furono occupati da più di venti persone”]. Infelizmente o arquivo do Teatro Verdi foi destruído pela aluvião do rio Arno em 1966 e não há mais documentos sobre o serão futurista.

⁷ No original: “Meno futurista del mondo [...] una delle tombe più verminose dell’arte”.

⁸ Sobre o assunto, veja-se o contributo de Theodor Däubler (1919).

Emanuele II (hoje Piazza Repubblica)⁹. Na imprensa, todavia, poucas são as notícias acerca do serão florentino. O motivo justifica, contudo, o silêncio: na mesma noite recupera-se o quadro de Leonardo da Vinci, a *Gioconda*, escondido num antiquário em Borgo Ognissanti, roubado do Louvre de Paris dois anos antes, a pintura “passadista” se tornar o assunto principal da imprensa local no dia seguinte.

E em Portugal? O que acontece em Portugal nesses mesmos anos? Podemos dizer que, ao fim e ao cabo, o vírus futurista atinge de certa forma também Portugal, importado quase inteiramente por aqueles portugueses que viviam em Paris: Mário de Sá-Carneiro¹⁰, mas sobretudo Santa-Rita Pintor e Amadeo de Souza-Cardoso. De fato, podemos afirmar que o Futurismo, em Portugal, vem de Paris, visto que o simples convite lançado por Marinetti alguns anos antes ao mundo e, por conseguinte, também a Portugal, passa quase despercebido. Estamos sempre no ano de 1909. O *Diário dos Açores* – que é também um jornal importante, é certo, mas sempre um jornal das ilhas perdidas no Atlântico, dado que os maiores jornais de Lisboa perdem a exclusividade e parece não lhes importar muito – publica, pouco depois de *Le Figaro*, a tradução do primeiro manifesto de Marinetti, aquele famoso da “bofetada” e do “soco” e do “automóvel de corrida”. Efeito da publicação: nulo¹¹. Algum tempo depois, outras crônicas jornalísticas sobre exposições

⁹ Em seguida, Marinetti definirá o serão florentino “bestial e nocivo sob todos os pontos de vista” [“bestiale e nocivo da tutti i punti di vista”] por causa do tumulto exagerado e recusar-se-á a organizar outra manifestação em Florença, como se lê numa carta a Papini datada de 16 de dezembro de 1913 (BERGHAUS, 1998, p.127).

¹⁰ Embora Mário de Sá-Carneiro manifeste um certo interesse pelo cubismo – admirando sobretudo Max Jacob e Picasso – e pelo futurismo, na realidade demonstra sempre um certo cepticismo, uma certa reserva em relação a este movimento, por um lado, devido a uma mistura de atração/repulsa relativamente à figura de Santa-Rita Pintor, apóstolo declarado do movimento e, por outro, devido a uma adesão mais forçada e de moda que atribui ao espírito futurista, como se deduz das várias cartas enviadas a Fernando Pessoa.

¹¹ Sobre as opiniões discordantes da imprensa portuguesa acerca dos primeiros textos futuristas, são interessantes as reflexões de Gianluca Mitraglia. Com efeito, podemos ler que se a reação de Xavier de Carvalho, no artigo intitulado *A New School of Poetry – Futurism* publicado no *Jornal de Notícias* do Porto em 26 de fevereiro de 1909, “revela claramente que ele desprezava as idéias de Marinetti. [...] o jornalista termina o artigo levantando a suspeita de que não era mais que algum tipo de *blague* ou brincadeira carnavalesca, tendo em conta que a sua publicação coincidiu com o período do Carnaval” (MIRAGLIA, 2011, p.238; tradução minha). [No original: “clearly reveals that he despised Marinetti’s ideas. [...] the journalist ends the article by raising the suspicion that it was nothing but some kind of carnivalesque *blague* or prank, bearing in mind its publication coincided with the Carnival period”]. A reação do jornalista Luís Francisco Bicudo, autor de um segundo artigo, publicado no *Diário dos Açores* em 5 de agosto de 1909, mostra, ao contrário, “um grande interesse no movimento vanguardista. A sua convicção de que se tratasse de um fenômeno literário e cultural significativo leva-o a escrever um artigo longo e bem documentado e a oferecer a seus leitores informações exaustivas sobre o futurismo e o seu líder carismático” (MIRAGLIA, 2011, p.238; tradução minha). [No original: “a great deal of interest in the avant-gard moviment. His

parisienses dos pintores futuristas italianos tentam despertar novamente a intelectualidade portuguesa. Mais uma vez, nenhum efeito apreciável. Mais uma ou outra estação e chegamos a 1915 – entretanto, Marinetti é homenageado pelo belo mundo moscovita e de São Petersburgo e vexado pelos cubofuturistas, ou pelo menos por alguns deles encabeçados por Chlebnikov, o futurismo chega ao Mar do Japão, da estética mergulha-se na política, eclode até uma guerra mundial em que o futurismo está a esvaír as suas jovens veias criativas – e finalmente os lusitanos dizem algo de futurista: em *Orpheu I* aparece uma composição de Álvaro de Campos intitulada *Ode Triunfal*; em verdade, a *Ode Triunfal* tem só o corpo de futurista, mas não a alma – apesar de Mário de Sá-Carneiro a saudar como “obra-prima do Futurismo” (2001, p.108)¹² – dado que a redundância verbal de grandes lâmpadas eléctricas da fábrica, rodas dentadas, engrenagens, cimento armado, maquinismos em fúria, metralhadoras, aviões, submarinos e metropolitanos desenrola-se numa paisagem emocional que não é autenticamente futurista – o futurismo não repousa comprazendo-se de reflexões de sentimento, quer seja orgulho ou saudade, porque simplesmente nunca repousa, nunca está parado – e tal adesão estranha e *détourné* (trasladada e reconvertida) à vanguarda do momento – “nas mãos de Fernando Pessoa até o Futurismo se transforma”,¹³ como recorda Ugo Serani citando as palavras de Luciana Stegagno Picchio (SERANI, 2006, p.11) – se reafirma numa carta ao *Diário de Notícias* de 4 de junho de 1915, em que Álvaro de Campos precisa que é mais correto falar de interseccionismo e sensacionismo que de futurismo¹⁴; ao futurismo, anuncia, todavia, dedicar-se-á o número 2 de *Orpheu*. No número 2 de *Orpheu*, de junho de 1915, que tem a legenda “Colaboração especial do futurista Santa-Rita Pintor”, aparecem quatro obras, a *Ode Marítima* de Álvaro de Campos e duas poesias de Mário

conviction that this is a literary and cultural phenomenon of remarkable significance leads him to write a long, well document article and provide his readers with exhaustive information about futurism and his charismatic leader”].

¹² Trata-se da carta datada de 20 de junho de 1914, escrita em Paris.

¹³ “Nelle mani di Fernando Pessoa persino il Futurismo si trasforma”.

¹⁴ De fato, na carta supracitada lê-se: “Falar em futurismo, quer a propósito do 1º nº *Orpheu* quer a propósito do livro do sr. Sá-Carneiro, é a coisa mais disparatada que se pode imaginar. Nenhum futurista tragará o *Orpheu*. O *Orpheu* seria, para um futurista, uma lamentável demonstração de espírito obscurantista e reaccionário. A atitude principal do futurismo é a Objetividade Absoluta, a eliminação, da arte, de tudo quanto é *alma*, quanto é sentimento, emoção, lirismo, subjetividade em suma. O futurismo é dinâmico e analítico por excelência. Ora se há coisa que [seja] típica do Interseccionismo (tal é o nome do movimento português) é a subjetividade excessiva, a síntese levada ao máximo, o exagero da atitude *estática*. «Drama estático», mesmo, se intitula uma peça, inserta no 1.º número do *Orpheu*, do sr. Fernando Pessoa. E o tédio, o sonho, a abstracção são as atitudes usuais dos poetas meus colegas naquela brilhante revista”.

de Sá-Carneiro sob o título de *Poemas sem suporte. Manucure*, uma das duas, pode ser objetivamente considerada uma homenagem à teoria das palavras em liberdade e ao estilo anárquico-tipográfico dos futuristas, mas também neste caso: quanto há de autenticamente futurista? Em *Manucure* encontramos a exaltação da “beleza futurista” e de um “Novo” que todavia são vistos sempre com olhares multi-prospectivos e, portanto, interseccionistas: “E tudo, tudo assim me é conduzido no espaço/Por inúmeras intersecções de planos/Múltiplos, livres, resvalantes” (SÁ-CARNEIRO, 2010, p.42); “meus olhos futuristas, meus olhos cubistas, meus olhos interseccionistas” (SÁ-CARNEIRO, 2010, p.45). E embora o estilo seja futurista – com colagens adequadas de manchetes jornalísticas e marcas comerciais e com resultados até transmentais à maneira de Kručěnych –¹⁵ mais uma vez surge a suspeita de que se trata mais de um exercício de estilo ou de um deleite estético, mais de sensacionismo e interseccionismo que de adesão forte ao espírito futurista. Do mesmo modo a *Ode Marítima* de Álvaro de Campos é muito *saudosa* na imagem da doçura dolorosa da solidão, da distância e das partidas, do vazio interior e enquanto tal bastante pouco futurista. Em definitivo, no último número de *Orpheu*, o único autêntico futurista parece ser Santa-Rita Pintor, embora ele não contribua com nenhum artigo de sua autoria e limite a sua colaboração à apresentação de quatro quadros: *Abstracção congénita intuitiva (Matéria Força)*, reproduzido na página 10 de *Portugal Futurista* e definido no artigo em francês de Raul Leal como “a realização integral de todas as teorias futuristas sobre a Vida!” (1981, p.13); *Orfeu nos Infernos, Perspectiva dinâmica de um quadro de acordar e cabeça = Linha Força Complementarismo Orgânico*. Santa-Rita Pintor, que volta de Paris em setembro de 1914 e traz consigo o futurismo e a veleidade de publicar em Portugal as obras e os manifestos de Marinetti, encontra logo um companheiro futuristicamente entusiasta em José de Almada Negreiros (1893-1970) que se define “poeta d’Orpheu futurista e tudo” (2014, p.11) e que com o *Manifesto Anti-Dantas* de 1915 se atira, com a raiva verbal típica dos futuristas, contra um dos máximos intelectuais burgueses da época, Júlio Dantas, o qual, embora não seja por si mesmo a única voz crítica, se dá ao luxo de taxar os redatores de *Orpheu* como gente sem cérebro. Trata-se da polêmica mais violenta *ad personam* do

¹⁵ “Beleza Numérica [...] nova sensibilidade tipográfica [...] Nova simpatia onomotopaica [...] beleza alfabética pura: Uu-um... kess-kress... vliiim... tlin... blong... flong... flak... Pâ-am-pam! Pam... pam... pum... pum... Hurrah!” (SÁ-CARNEIRO, 2010, p.49).

grupo de redatores de *Orpheu*; o objetivo, todavia, é atacar, atingindo o autor Dantas, toda a classe literária ligada à tradição portuguesa. É o que acontece mais ou menos na intervenção de Papini no teatro Verdi na noite de 12 de dezembro de 1913 quando, ao atacar o passadismo e a tradição Papini deseja, em verdade, atacar a classe professoral da Universidade florentina da época que é tanto mais atingida quanto é mais conhecida a nível internacional pelos estudos clássicos, históricos, filológicos e papirológicos. Mas, sobretudo, os redatores de *Lacerba* não aturam os dantistas, cujo máximo expoente, Guido Mazzoni, aluno de Carducci, é secretário da Academia da Crusca e cofundador da Sociedade dantesca. Um defeito a dobrar, aos olhos dos futuristas, pois Mazzoni é dantista e afiliado à Crusca! Para mais, tem o defeito imperdoável de ser um bom poeta, obviamente em estilo tardo romântico. Para tornar evidente este rancor, leia-se o que escreve o bilioso Papini, sempre em 1913, ao fazer a recensão da quinta edição das *Poesie* de Mazzoni¹⁶:

O senador Mazzoni parece-me um daqueles passaritos ágeis que voam livres pela casa: cantam mal, cagam constantemente e andam sempre à tua volta mesmo quando não tens vontade de os ouvir nem de os ver. No fundo, não incomodam muito, mas é-se incapaz, uma vez ou outra, de não os pisar ou esmagar. Há tanto tempo que o tenho atravessado na garganta, este homúnculo representativo da literatura universitária, florentina e da Crusca! (p.3)¹⁷.

Mas o ano decisivo para o futurismo português é 1917. A 14 de abril o Teatro República de Lisboa apresenta a *1ª Conferência Futurista*, durante a qual Almada Negreiros, vestindo roupa de mecânico, declama, à moda futurista e podemos dizer à *Lacerba*, o seu *Ultimatum Futurista às Gerações portuguesas do século XX*. Nessa

¹⁶ A História, que é um bom juiz, haveria de castigar o nosso Futurista, quando, ao eclodir da Grande Guerra, o reformam, ele que intervém sempre, deixando-o em casa, enquanto Guido Mazzoni, com mais de sessenta anos, se alista nos Alpinos, para substituir o filho, prisioneiro dos Austríacos. A mesma situação que Papini cria em Florença ao atacar Guido Mazzoni, que é Senador também, e que representa um excelente alvo quer cultural quer político, em função do “escândalo” que se quer criar, se verifica em Portugal com o ataque de Almada Negreiros a Júlio Dantas. Que Mazzoni seja um eminente Dantista, atribuindo à sua especialização o apelido do adversário de Almada Negreiros, é só um evento accidental, embora muitas vezes, na história da literatura em particular, as homonímias e as homofonias não sejam tão casuais...

¹⁷ No original: “Il senatore Mazzoni mi somiglia a un di quei passerotti agevolini che girano liberi per la casa: cantan male, cacano ogni momento e ti son sempre attorno anche quando non avresti voglia né di sentirli né di vederli. Non danno, in fondo, gran noia, ma non si può fare a meno, una volta o l'altra, di pestarli o di spiaccicarli. È tanto tempo che ce l'ho sullo stomaco, questo omiciattolo rappresentativo della letteratura universitaria, cruscante e fiorentina!”.

ocasião, exibe-se também Santa Rita Pintor. Sempre em 1917, Almada Negreiros publica *K4, O quadrado azul*, obra editada juntamente com o importante pintor de vanguarda português Amadeo de Souza-Cardoso, ele também de formação parisiense, que, em 1916, exibira no Porto uma grande mostra intitulada *Abstraccionismo*. Depois, em novembro de 1917, sai o primeiro número da revista *Portugal Futurista*; uma revista que sai e logo desaparece, por ter sido imediatamente apreendida pela polícia. E parece que o motivo, à parte o perigo social e o potencial eversivo das ideias e das palavras futuristas, se devia procurar no *Ultimatum* de Álvaro de Campos. Mas em verdade, também neste caso, como Ugo Serani bem precisa na introdução ao *Ultimatum e altre esclamazioni* (2006, p.56), o manifesto de Álvaro de Campos, embora siga o traçado estilístico agressivo dos manifestos futuristas, o faz com um clímax diverso, um clímax que é descendente, que vai da invetiva vertical e escandalosa ao nostálgico amarrar no Atlântico, olhando para o Infinito, quando pelo contrário, recorde-se, Marinetti concluía lançando o desafio às estrelas. Lembre-se também que 1917 é um ano difícil para a jovem República portuguesa, turbada por lutas internas, tentativas de revolta e golpes de estado. Além disso, Portugal está a braços com a Grande Guerra junto com os Aliados: em fevereiro de 1917 o primeiro contingente português está na primeira linha nas Flandres e a censura de guerra instaura-se a partir de março de 1916, depois da declaração de guerra da Alemanha, e o *Ultimatum* de Álvaro de Campos contém ataques “perigosos” aos Aliados e a Portugal também, considerados antipatrióticos pelo regime democrático, que poucos dias depois cairá sob o golpe de Sidónio Pais.

Em suma, *Portugal Futurista* vem à luz num momento política e socialmente complicado. A revista, ideada e organizada essencialmente por Almada Negreiros e Santa-Rita Pintor, que aparece só numa fotografia com roupa xadrez de palhaço, além do *Ultimatum* de Álvaro de Campos publica muitas citações retiradas de vários manifestos futuristas italianos, com trechos de manifestos todos publicados em *Lacerba*¹⁸, o

¹⁸ É o caso, por exemplo, do *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, publicado pelas edições futuristas de *Poesia* em maio de 1912, mas reproposto em *Lacerba* em 1914; da *Distruzione della sintassi – Immaginazione senza fili – Parole in libertà*, que reúne o manifesto *L’immaginazione senza fili e le parole in libertà*, de 11 de maio de 1913, e a sua integração *Dopo il verso libero le parole in libertà* de 15 novembro de 1913, que apareceu em *Lacerba* em janeiro de 1914; de *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica. Manifesto futurista*, cuja primeira parte é publicada em italiano no número 6 de *Lacerba* de 15 março de 1914 com o título *Lo splendore geometrico e meccanico nelle parole in libertà* e a segunda parte no número seguinte de *Lacerba*, portanto, no n.7 de 1 de abril de 1914, com o título *Onomatopée astratte e sensibilità numerica*.

monólogo *Saltimbancos – Contrastes simultâneos* de Almada Negreiros, os ensaios sobre a arte de Santa-Rita elaborados por José Rebelo de Bettencourt e Raul Leal, algumas poesias de Apollinaire e de Mário de Sá-Carneiro que, entretanto, se suicidara em Paris no ano anterior, e a reprodução do programa, na página 35, da *Iª Conferência Futurista* de que fazem parte o *Ultimatum às gerações portuguesas do século XX*, o *Manifesto Futurista da luxúria* de Valentine de Saint-Point e o manifesto de Marinetti *Music Hall*. Infelizmente, o desaparecimento precoce de Santa-Rita Pintor em 1918, seguido poucos meses depois da morte de Amadeo de Souza-Cardoso e da partida de Almada Negreiros para Paris no ano seguinte fazem com que o futurismo português “nascente” possa ser considerado, já em 1918, uma experiência concluída. Em Lisboa permanece a obscura solidão de Pessoa que ao idear heterônimos, ficções, cartas a diretores de jornais nunca enviadas, traduções nunca publicadas, ao teorizar a necessidade do indivíduo múltiplo e arquitetar até o sensacional (e falso) desaparecimento na Boca do Inferno do ocultista inglês Aleister Crowley, antecipa temáticas e práticas de entoação situacionista V blissettiana.

Além do mais, vale a pena lembrar que a maior parte dos Futuristas europeus, em 1917, estão empenhados em outras coisas. Para nos limitarmos só ao grupo de Marinetti, este é reunido, mandando às malvas a velocidade, numa Companhia de exploradores-ciclistas e enviado para a frente; alguns já caíram ou se aprestam para cair em batalha (por exemplo, Umberto Boccioni); outros afastaram-se já do movimento e estão a perseguir uma sua via de “normalização” pessoal – por exemplo, Papini que, reformado por asma e mantido à distância daquele conflito com o qual se comprometera fortemente, se aproxima do cristianismo. Pode-se dizer que o eclodir da Grande Guerra constitui uma linha de separação, uma espécie de clivagem da qual se desce para a mais horrível das realidades. Nesta espécie de descida para os Infernos as ideias cristalizam-se, e – algo terrível para um Futurista – perdem a sua energia expansiva para implodir numa espécie de retorno à ordem do Eu individual, onde cada manifestação da arte deixa de ser rebelião e passa a ser expressão de pura sobrevivência. A *locutio* de Ungaretti, por exemplo, nada tem a ver com as “palavras em liberdade” futuristas, embora o poeta (conterrâneo de Marinetti – ambos nasceram em Alexandria no Egito) tenha partilhado o mesmo interesse pelo Futurismo com muitos outros jovens contemporâneos e tenha apoiado o intervencionismo. No primeiro ano de guerra na frente italiana (1915) florescem – é

verdade – muitos textos de inspiração futurista, entre os quais as famosas “tábuas futuristas”, ponto de chegada da síntese de Marinetti entre artes visuais e literárias. Mas são esboços que não mudam a tendência – sempre mais forte à medida que o massacre se faz mais trágico – de um regresso dos poetas futuristas a uma expressão mais tradicional e mais conforme à realidade que têm pela frente. O único a permanecer imune a tal nova sensibilidade é Marinetti que, no seu papel de Oficial destinado à propaganda (um autêntico “batedor livre” do Comando supremo) viaja velozmente por trás das linhas num automóvel blindado poderoso (pedalar não era com ele...) e, de quando em vez, compõe à sua maneira. *L’Italia futurista*, revista que vem à luz em junho de 1916 (Corra e Settimelli são os diretores) e cujo título Teolinda Gersão dá como hipótese que seja um modelo possível de *Portugal Futurista* (GERSÃO, 1981, p.XXXIII), nada tem a ver com *Lacerba*: carecendo de textos literários de um certo nível, o jornal concentra-se no nacionalismo político e, naturalmente, no apoio ao esforço bélico. É como se o futurismo em na Itália já tivesse morrido: continua apenas nas artes visuais e a sua “ressurreição” pós-bélica, ao lado do movimento fascista, propagará a sua existência (agora “acadêmica”, com Marinetti consignado ao desejado lugar de Presidente da Academia de Itália) por duas décadas, mas sem desenvolvimentos artísticos de qualquer valor. Esta breve parêntese só para demonstrar que o Futurismo português “nascente” pagou, historicamente, em relação ao movimento futurista, por um atraso cronológico gravíssimo – como afirma Luciana Stegagno Picchio (2004, p.109): “O encontro de Marinetti com os futuristas portugueses aconteceu tarde, muito tarde. Deu-se quando o nome Futurismo já havia perdido o seu valor revolucionário e se carregara, em Portugal e noutros países, de conotações bem diversas e negativas”¹⁹ – para não falar da ausência de um autêntico grupo coeso como o que fora encabeçado por Marinetti, dando assim ao movimento uma característica mais divulgadora que propriamente inovadora e criativa e ao movimento o aspeto mais de uma expressão de manifestações individuais do que de um autêntico movimento²⁰. Não foi suficiente a experiência precedente do grupo de *Orpheu*, uma

¹⁹ No original: “L’incontro di Marinetti coi futuristi portoghesi avviene tardi, molto tardi. Avviene quando il nome stesso di Futurismo ha perduto ormai il suo valore rivoluzionario e si è caricato, in Portogallo come altrove, di ben diverse e negative connotazioni”.

²⁰ Escreve Silva Pereira: “O Futurismo em Portugal estaria circunscrito a dois ou três nomes, daqui se depreendendo a sua fragilidade como grupo. [...] não existe em Portugal uma verdadeira dinâmica de

revista modernista mas nunca verdadeiramente futurista, e menos ainda o pequeno grupo que se criou à volta de *Portugal Futurista*²¹.

Debrucemo-nos sobre a “tumultuosa apresentação do futurismo ao povo português” (ALMADA NEGREIROS, 1981, p.35) que, já pelo léxico usado por Almada Negreiros, aparece como o repropor de um evento, como o florentino, que tinha causado furor quatro anos antes, sobretudo graças à prontidão e à astúcia com que Marinetti e o seu grande grupo o divulgaram. Como se disse, durante o turbulento serão de 12 de dezembro de 1913 no Teatro Verdi de Florença, Giovanni Papini grita contra o passadismo, contra a tradição e até contra o turismo, sobretudo anglófilo, e as iniciativas para apoiar. Na plateia, quem o escuta, é precisamente a alta burguesia florentina que se gabava:

Florença tem vergonha, junto a Roma e Veneza, de ser uma daquelas cidades que não vive com o trabalho independente dos seus cidadãos vivos, mas com a exploração indecente e mendicante do génio dos pais e da curiosidade dos estrangeiros. [...] E como os estrangeiros vem ver a antiguidade, procura-se dar a Florença o aspeto mais antigo possível. Raspam-se as velhas casas para mostrar as pedras; raspam-se as paredes das igrejas para exhibir os velhos frescos; raspa-se a terra para mostrar as lápides e tumbas. E como se não bastasse constroem-se de novo casas em estilo do século XIV – como as famosas casas de Dante que são a maior ofensa à memória daquele pobre poeta a quem não faltavam algumas boas qualidades. [...] Numa cidade como esta completamente cheia, doente e pobre de passadismo, havia necessidade de um vendaval de futurismo que recordasse a esta gente, que vive só de século XIV e no século XIV, que estamos em 1913 e que o futuro é mais verdadeiro e maior do que o passado. [...] Se tivermos a força de abater os cenários que metem dó à nossa obstinada velhice, [...] de atirar ao Arno os professores, os porteiros de museu, os eruditos, os dantistas, os da Crusca e os outros passadistas nojentos que aqui têm ninho, Florença deixará de ser a graciosa cidade medieval, meta dos snobs do mundo para passar a ser uma grande cidade europeia (PAPINI, 1958, p.181)²².

grupo, ao contrário do que acontece em Itália (e à semelhança do que acontece em Inglaterra). Não existe, por exemplo, no Futurismo português, nenhum manifesto colectivo, que só faria sentido se de facto existisse um grupo” (1998, p.119).

²¹ Vale a pena recordar os textos “futuristas” publicados em 1916-1917 no jornal *O Heraldo* de Faro, onde foram coligidos numa edição organizada por Nuno Júdice em 1981. Como se pode ler na resenha de Alberto Pimenta (1983, p.103): “A maioria destes textos situa-se numa área de influência muito mais marcada pelo estilo de Mário de Sá-Carneiro que pelo Futurismo propriamente dito. [...] é um exemplo interessante daquilo a que no *jargon* de hoje se chamaria «descentralização» cultural”.

²² No original: “Firenze ha la vergogna, insieme a Roma e a Venezia, d'essere una di quelle città che non vivono col lavoro indipendente dei loro cittadini vivi, ma con lo sfruttamento indecente e pitocco del genio

No *Ultimatum Futurista* da 1ª Conferencia Futurista de Almada, encontramos os mesmos temas centrais: corte radical com o passado e a tradição – “prescindindo em absoluto de todas as épocas passadas” (ALMADA NEGREIROS, 1981, p.36) –, glorificando as virtudes futuristas: intensidade, força, dinamismo, audácia, otimismo viril da juventude – “dispensai os velhos... e atirai-vos independentes prá sublime brutalidade da vida” (ALMADA NEGREIROS, 1981, p.36) –, apologia da guerra, definida por Marinetti a única higiene dos povos, que Almada considera “a grande experiência”, e o ultra-realismo positivo, “a prova do fogo que separa os fortes dos fracos” (ALMADA NEGREIROS, 1981, p.36-38). Futurista é também a arrogância com que Almada se ergue como único detentor da razão e da verdade que quer vigorosamente impor, chamando à ação a “geração construtiva” a que pertence, a arrogância com que exige a criação de uma pátria que o mereça. Em termos muito parecidos com os de Papini, Almada define o povo português decadente, condenando-o sem hesitação nem ambiguidades: “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” (ALMADA NEGREIROS, 1981, p.37). É interessante a insistência sobre o conceito de passividade, que engloba outras características, obviamente negativas aos olhos do futurista, como: a fraqueza, a indiferença, a ausência de ódio, a saudade (sentimento síntese nacional), a inconsciência, o pessimismo maldizente, a falta de confiança em si próprio. Tem o mesmo tom um texto malthusiano de Papini publicado em 1914, sempre para as edições de *Lacerba*, que soa assim: “É Florença aquela coisa/ onde tudo cheira a bolor/tudo vive na vigarice”²³ (PAPINI, 1958, p.182). É o caso de lembrar que os malthusianos são poesias breves utilizadas frequentemente pela Vanguarda florentina de *Lacerba*, moduladas em versos

dei padri e della curiosità dei forestieri. [...] E siccome i forestieri vengono a vedere l'antichità, si cerca di ridare a Firenze l'aspetto più antico che sia possibile. Si grattano le vecchie case per far tornare fuori le pietre; si grattano i muri delle chiese per far tornare fuori i vecchi affreschi; si gratta la terra per tirar fuori lapidi e tombe. E quasi non bastasse si rifabbricano di sana pianta le case nello stile del Trecento - come quelle famose case di Dante che sono il più grande oltraggio alla memoria di quel povero poeta che non mancava di qualche buona qualità. [...] In una città come questa ch'è tutta intrisa, malata e marcia di passatismo c'era bisogno di una ventata di futurismo che ricordasse a questa gente, che vive soltanto di trecento e sul trecento, che siamo nell'anno 1913 e che l'avvenire è più vero e più grande del passato. [...] Se avremo la forza di buttare giù gli scenari pietosi del nostro ostinato vecchiume, [...] di buttare in Arno i professori, i portieri di museo, gli eruditi, i dantisti, i cruscanti e gli altri schifosi passatisti che hanno qui il nido, Firenze non sarà più la graziosa città medievale meta di tutti gli snobs del mondo ma diventerà una grande città europea”.

²³ No original: “É Firenze quella cosa/ dove tutto sa di muffa/tutto vive nella truffa/ “Movimento Forestier”.

octossílabos rimados, cujo último verso é agudo. O nome deriva de Thomas Robert Malthus e da sua teoria demográfica centrada no desenvolvimento excessivo da população e no controlo dos nascimentos. Neste caso, faz-se referência à prática do *coitus interruptus*, assim como se interrompe o metro. Há uma analogia evidente com *A lei de Malthus da densibilidade*, proclamada no *Ultimatum* de Álvaro de Campos na sua intervenção em *Portugal Futurista*, embora não saibamos se o heterônimo pessoano se inspirou nos Futuristas florentinos. Regressando a *Ultimatum Futurista* de Almada, a imagem futura por ele proposta é de um povo cosmopolita, elitista, capaz de insultar o perigo, desejar a glória, a aventura, a intensidade, o orgulho, a luxúria, a força, a inteligência, a glorificação dos vencedores, o despertar do “cérebro espontaneamente genial da raça latina” (ALMADA NEGREIROS, 1981, p.38).

A dívida de Almada Negreiros para com os Futuristas de *Lacerba* é mais concreta no que diz respeito ao título do compridíssimo texto de sua autoria *Saltimbancos. Contrastes simultâneos*. Muitas vezes utilizado pelos poetas de *Lacerba*, a partir do célebre autorretrato em versos *Chi sono?* de Aldo Palazzeschi, a metáfora do saltimbanco conota um artista anticonvencional e rebelde:

Sou então... o quê?
Eu ponho uma lente
à frente do meu coração
para o mostrar à gente.
Quem sou?
O saltimbanco da minha alma (2002, p.457)²⁴

Continuando a análise comparada dos textos presentes em *Portugal Futurista* com tantos contributos do grupo de redatores e colaboradores de *Lacerba*, o olho cai no *Manifesto Futurista da luxúria*, da autoria de M.me Valentine de Saint Point. Mais ou menos os mesmos conceitos desenvolvidos no referido *Manifesto* são amplamente tratados por Italo Tavolato, crítico literário e de arte, entre os fundadores de *Lacerba*, no seu *Contro la morale sessuale*, publicado em Florença, pela editora de Vallecchi, em 1913. Este texto, com a intenção de subverter os preceitos da moral burguesa, vem

²⁴ No original: “Son dunque...che cosa?/Io metto una lente/davanti al mio core/per farlo vedere alla gente./Chi sono?/Il saltimbanco dell'anima mia”.

acompanhado de muitos outros, sobre o mesmo assunto, que apareceram diretamente na revista florentina.

Os Futuristas florentinos não só concordam teoricamente com Tavolato, como põem em prática os princípios, junto às suas companheiras e amigas; recorde-se a longa estadia (1906-1916) em Florença de Mina Loy, célebre e belíssima modernista norte-americana, amante de Marinetti e de Papini, a quem dedica os seus versos em *Love songs*. A poetisa e romancista Sibilla Aleramo era ainda mais conhecida pelo vasto público, sendo um verdadeiro ícone do primeiro feminismo italiano e amante primeiro do poeta Vincenzo Cardarelli e em seguida de vários componentes da malta simpática dos escritores de “Lacerba”, para acabar por viver o caso famoso e tempestuoso com Dino Campana, amigo-inimigo de Soffici, Papini, etc.

No número único de *Portugal Futurista*, depois do *Manifesto da luxúria* segue *O Music-Hall, Manifesto futurista de Marinetti publicado pelo DAILY-MAIL de 21 de Novembro de 1913*. Trata-se evidentemente da tradução para português de uma tradução do texto italiano em inglês, pois o texto de Marinetti aparece, em italiano, com o título de *Il teatro di Varietà. Manifesto Futurista* precisamente em *Lacerba* no n. 19 de 1 de outubro de 1913, portanto quase dois meses antes da data mencionada em *Portugal Futurista*. A presença deste texto, dentre tantos outros talvez até mais significativos que Almada poderia ter inserido, deve-se provavelmente ao facto de o music hall exprimir toda uma série de princípios futuristas que Almada quer divulgar como o da simultaneidade, o da utilização do factor surpresa, o da criação do maravilhoso futurista através de recursos técnicos sempre novos, o do gosto pela caricatura, pela mistura de géneros, do sublime ao vulgar até ao indecente, o da fusão entre arte e vida, o do anti-estetismo, etc. Não convém esquecer o interesse de Almada pelo espetáculo, sobretudo pela dança, interesse de que o texto inicial da revista nos dá um testemunho ulterior. O artigo de abertura de *Portugal Futurista* sobre os bailados russos é de derivação mais imediata, balés dirigidos, como é sabido, por Djagilev, empresário russo que os torna famosos internacionalmente. Talvez por impulso de Djagilev, Marinetti inaugure, em julho de 1917, o *Manifesto della danza futurista*, publicando-o em *Le Figaro*. As cenografias dos espetáculos são encomendadas a pintores da vanguarda, futuristas (como Giacomo Balla) ou próximos do Futurismo (como Picasso), com músicas de célebres compositores (Stravinski, Debussy, etc.). A sinergia entre Futurismo e bailados russos

acha-se já consolidada quando Almada Negreiros anuncia a sua chegada e estreia em Lisboa.

Aqui aparece a interrogação sobre qual é a fonte direta de Almada Negreiros e dos seus colaboradores, não só no que diz respeito a este texto, mas também a outros que podemos citar nestas notas. A prova certa de que a revista florentina *Lacerba* chegava pontualmente a Paris e que não só era lida, como também examinada com grande interesse pelos artistas da vanguarda, é-nos dada por um quadro, não de um pintor qualquer, mas de Pablo Picasso, cuja obra é introduzida na Itália precisamente por Ardengo Soffici no primeiro número de *Lacerba*. O interesse de Soffici pelo cubismo e por Picasso receberão a homenagem do pintor espanhol na obra *Pipa, bicchiere, bottiglia di Vieux Marc (e Lacerba)*, uma colagem extraordinária, hoje conservada em Veneza no Peggy Guggenheim Collection, na qual se usa o frontispício da revista florentina de 1 de janeiro de 1914. A técnica do *papier collé* elaborada por Picasso em 1912 junto a Braque, ao colar na base da obra recortes de papel pensados como elementos compositivos objetivos e reconhecíveis, manifesta-se aqui com o uso da página da revista de vanguarda de onde sobressai o frontispício com os caracteres etruscos reconhecíveis, um pedaço de papel de parede ao lado, recortes de papel que simulam uma mesa e alguns objetos em cima, uma garrafa, uma cachimbo, uma guitarra, com o efeito claro-escuro escolhido para a tridimensionalidade. Mas não se trata da única colagem em que se utilizam as folhas de *Lacerba*. Isto é só um exemplo de quão importante é a revista *Lacerba* naqueles anos e de quanto inspira os artistas do seu tempo, tanto que a tornam protagonista das suas produções artísticas. Tendo isto como assente, sendo conhecida a frequência assídua de Santa-Rita Pintor e Amadeo de Souza-Cardoso do ambiente artístico parisiense, é quase certo que os exemplares de *Lacerba* entraram em contacto com os intelectuais portugueses (inteiramente ou por trechos) já na capital francesa. O serviço postal, nos anos que nos interessam, é (pode parecer estranho) muito mais rápido e pontual de quanto não seja agora. Uma encomenda enviada de Florença chegava rapidamente a Paris em 72 horas. É certo, portanto, que *Lacerba* chegava regularmente a todos os amigos e simpatizantes (entre os quais, evidentemente, Braque e Picasso) que na época se achavam na capital francesa. Portanto: de Florença a Paris e de Paris a Lisboa, graças aos escritores que viviam na Cidade da Luz.

Em conclusão, a experiência de *Portugal Futurista* e mais em geral do Futurismo português, mesmo demonstrando ser mais divulgadora que propriamente criativa e inovadora, pode ser definida como uma série de manifestações intensas e fugazes. Intensas porque, apesar do momento social e historicamente não propício e do evidente atraso cronológico em relação à propagação do movimento no resto da Europa, consegue, apesar disso, dar vida a um grupo de personalidades com excelentes dotes artísticos que, basicamente num só ano, em 1917, tentam e conseguem criar, juntar e divulgar ideias, temáticas e textos futuristas; fugaz porque o futurismo em Portugal de facto nasce em 1917 mas em 1918 já está morto. Os principais motivos são dois: o primeiro é de teor cronológico – *Portugal Futurista* serve-se, sim, de temáticas futuristas mas que em 1917 eram mais do que conhecidas em toda a Europa e muitas delas, como se demonstrou, nasceram e desenvolveram-se nas páginas da revista *Lacerba*; o segundo é de teor causal – a morte prematura de dois dos seus principais promotores: Santa-Rita Pintor e Amadeo de Souza-Cardoso, sem esquecer, como diz Nuno Júdice nas suas páginas na edição facsimilada de *Portugal Futurista* de 1981 “o esquecimento dos demais – daqueles que deram o nome (Carlos Porfírio e S. Ferreira) e que secundaram (Bettencourt-Rebello), enfim, dos figurantes de uma aventura que no *Portugal Futurista* encontrou a sua fugaz apoteose” (JÚDICE, 1981, p.XIII).

REFERÊNCIAS

- ALMADA NEGREIROS, J. 1ª Conferência Futurista. *Portugal Futurista*. Lisboa: Contexto Editora (edição facsimilada), n. 1, p.35-42, 1981.
- ALMADA NEGREIROS, J. Manifesto Anti-Dantas. In: TOCCO, V. *Prosa d'avanguardia*. Perugia: Urogallo, 2014.
- BERHAUS, G. *Italian futurist theatre. 1090-1944*. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- CANGIULLO, F. *Le serate futuriste*. Milano: Ceschina, 1961.
- DÄUBLER, Th. *Im Kampf um die moderne Kunst*. Berlin: E. Reiss, 1919.
- DEL PUPPO, A. *Lacerba. 1913-1915*. Bergamo: Lubrina, 2000.
- GALLI, A. Letteratura tattile. Studio bibliografico. Disponível em: [<http://www.letteraturatattile.it/novecento/avanguardie/lacerba-1913-1915.htm>]. Acesso em: 19 set. 2017.
- GERSÃO, T. Para o estudo do futurismo literário em Portugal. *Portugal Futurista*. Lisboa: Contexto Editora (edição facsimilada), n. 1, p.XIX-XL, 1981.
- GÜNZEL, A-K. *Eine frühe Aktionskunst: Die Entwicklung der arte-azione im*

italienischen Futurismus zwischen 1910 und 1922. Ein Vergleich mit Happening und Fluxus. Frankfurt: Peter Lang, 2006.

JÚDICE, N. O futurismo em Portugal. *Portugal Futurista*. Lisboa: Contexto Editora (edição facsimilada), n.1, p.V-XIII, 1981.

JÚDICE, N. *Poesia Futurista Portuguesa (Faro 1916-1917)*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1981.

LEAL, R. L'abstractionisme futuriste. *Portugal Futurista*. Lisboa: Contexto Editora (edição facsimilada), n.1, p.13-14, 1981.

MARINETTI, F. Guerra sola igiene del mondo. In: DE MARIA, L. *Teoria e invenzione futurista*. Milano: Mondadori, 2010, p.198-209.

MARNOTO, R. Futurismo e Futurismos em Portugal. *Estudos Italianos em Portugal* (4); p.61-76, 2009.

MIRAGLIA, G. The Reception of Futurism in Portugal. In: DIX, S.; PIZARRO, J. (Eds.). *Portuguese Modernism: Multiple Perspectives on Literature and the Visual Arts*. New York: Legenda, 2011, p.236-249.

NEVES, J. *O movimento futurista em Portugal*. Lisboa: Dinalivro, 1987.

PALAZZESCHI, A. *Tutte le poesie*. Milano: Mondadori, 2002.

PAPINI, G. Guido Mazzoni non poeta. *Nuovo Fiera-mosca*, I, 18, 18 maggio 1913, p.3-7.

PAPINI, G. Contro Firenze Passatista. In: DRUDI GAMBILLO, M.; FIORI, T. *Archivi del Futurismo*. Roma: De Luca Editori, 1958, vol.1, p.180-183.

PIMENTA, A. Resenha crítica a “Portugal Futurista”. *Revista Colóquio/Letras*, 71, Jan., p.102-103, 1983.

SÁ-CARNEIRO, M. *Cartas a Fernando Pessoa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.

SÁ-CARNEIRO, M. *Verso e prosa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

SERANI, U (a cura di). *Fernando Pessoa. Ultimatum (ed altre esclamazioni)*. Torino: Robin Edizioni, 2006.

STEGANO PICCHIO, L. Pessoa, Marinetti e il futurismo mentale della generazione dell'Orpheu, In: STEGANO PICCHIO, L. *Nel segno di Orfeo. Fernando Pessoa e l'avanguardia Portoghese*. Genova: Il melangolo, 2004, p.109-136.

SILVA PEREIRA, M. *A vanguarda histórica na Inglaterra e em Portugal*. Braga: Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, 1998.

SOFFICI, A. *Fine di un mondo: Autoritratto d'artista italiano nel quadro del suo tempo. IV. Virilità*. Firenze: Vallecchi, 1955.

VIVIANI, A. *Giubbe rosse: Il caffè fiorentino dei futuristi negli anni incendiari 1913-1915*. Roma: Studio Bibliografico La Linea D'Ombra, 1983.

Recebido em 12/06/2017

Aprovado em 25/11/2017