

- Schwartz, J. (2002). *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México: Fondo de Cultura Económica, 403-408.
- Torre, G. de (1921). Gestos y teorías del Dadaísmo. *Cosmópolis*, 26, 339-352.
- (1919). Friso ultraísta. Film. *Grecia*, 20 mayo, 16, 20.
- (1920). Una página de Marinetti. *Grecia*, 1 julio, 45, 12-13.
- (1923). *Hélices*. Madrid: Mundo Latino.
- (1925). *Literaturas europeas de vanguardia*. Madrid: Caro Raggio.
- (1927). Del tema moderno. *Mediodía*, 8, 12-13.
- Unamuno, M. de (1909). El transhumanismo. *El Imparcial*, 29 de marzo, 3.
- Videla, G. (1971). *El Ultraísmo*. Madrid: Gredos.

O Futurismo, a consciência de descontinuidade e a reconfiguração identitária

VILA MAIOR, Dionísio (2019). O Futurismo, a consciência da descontinuidade e a reconfiguração identitária. Sandra Teixeira de Faria [Ed.], *El Futurismo en Europa y Latinoamérica: orígenes y evolución* (109-126). Madrid: Ediciones Complutense.

DIONÍSIO VILA MAIOR¹

Universidade Aberta / Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias

1. A sistematização e fundamentação de uma matriz operatória que configure o *discurso literário* português de coloração futurista deverá, como se sabe, ter em consideração questões importantes, como, por exemplo, o discurso da rutura e a crise da linguagem; e, por esta ótica, esse *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 manifestatório) futurista. No que a esta questão diz respeito, recorde-se como Henri Meschonnic 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); segundo ele, tal se deve, por um lado, ao «conflit continu, inachevé, entre l'industrialisation de masse qui commence au début du siècle dernier, avec sa misère de masse, et l'écrasement d'un humanisme individuel, né au XVIIe-XVIIIe siècles (...»); por outro, à «théologique hégélienne, qui nous a gavés de fins. Fin de la poésie, fin de l'art...» (Meschonnic 1993, 304). E porque deste contexto se não pode alhear um *sujeito*, o sujeito futurista, que estética e literariamente se exprime, torna-se evidente o privilégio a conceder, por um lado, à continuidade desse «conflito» que intimida um conjunto de valores de essência humana e humanista e, por outro lado, ao problema da «descontinuidade» que marca inevitavelmente o «discurso» e o «gesto» do

¹ Professor Auxiliar de nomeação definitiva do Departamento de Humanidades da Universidade Aberta e membro do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias (CLEPUL), Portugal.

sujeito futurista –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.

2. Acrescentando alguns dados a estas considerações iniciais, lembremo-nos, para já, dos três artigos que, 3 anos depois do manifesto marinettiano no Figaro e cinco anos antes da Revista *Portugal Futurista*, Fernando Pessoa publica, em 1912 (Abril, Maio e Setembro, respetivamente), na revista *A Águia*, sobre *A Nova Poesia Portuguesa* («A Nova Poesia Portuguesa Sociologicamente Considerada», «Reincidindo» e «A Nova Poesia Portuguesa no seu Aspeto Psicológico»), textos onde Pessoa (também) atacando a tradição, faz a apologia do futuro e aponta para a incompreensão de uma opinião pública que, habituada a certezas e a critérios estéticos convencionalmente aceites, reage agressivamente, segundo ele, aos poetas da «nascente geração portuguesa» (Pessoa 1986b, 1145)². E é precisamente no primeiro destes três textos que Pessoa afirma que «a actual corrente literária portuguesa é completa e absolutamente o princípio de uma grande corrente literária, das que precedem as grandes épocas criadoras das grandes nações de quem a civilização é filha», e que se prepara «em Portugal uma renascença extraordinária, um ressurgimento assombroso». Conclui, pouco depois, apelando: «Tenhamos fé. Tornemos essa crença, afinal, lógica, num futuro mais glorioso do que a imaginação o ousa conceber (...)» (*Idem*, 1153 e 1154). Ora, no que diz respeito à referida «actual corrente literária portuguesa» –o Saudosismo–, importa realçar dois aspetos abordados por Pessoa: a sua natureza de movimento precursor de «uma grande época criadora» e o facto de nele se instaurar a relação entre «um ressurgimento assombroso» e um «supra-Portugal» vindouro. Deste modo, quando Pessoa –num texto em forma de carta dirigida a Boavida Portugal, publicada no jornal *República*, em 21 de Setembro de 1912– escreve que «a nossa nova poesia é a poesia auroral

² Lembremo-nos, para já, que, a 20 de fevereiro de 1909, o Figaro publicara o texto marinettiano fundador do movimento Futurista, com o qual, segundo Claudia Salaris, Marinetti inaugura um novo género que se distancia da medida doutrinária dos manifestos políticos (Salaris 2009, 9 e ss) – texto esse e escola essa que seriam objeto de notícia, no mesmo ano, a 6 de abril no Jornal de Notícias (no breve noticiário levado a cabo pelo correspondente em Paris Xavier de Carvalho), a 1 de agosto no O Heraldo (antigo Jornal de Anuncios) em Tavira (pela mão irónica de Joaquim Ribeiro de Carvalho) e a 5 de agosto no Diário dos Açores (com a tradução do manifesto por Luís Francisco Bicudo) (cf. Palma 2013). De igual modo, e a título de curiosidade, não nos esqueçamos que o manifesto de Marinetti já tinha sido publicado em vários periódicos italianos (Gazzetta dell'Emilia, Piccolo de Trieste, Gazzetta di Mantova, Giorno di Roma, etc.), bem como no jornal romeno Democratia (aqui, quatro dias antes da publicação no jornal francês) (cf. Guerri 2009, 67 e ss.).

de uma Nova Renascença» (*Idem*, 1203), aponta para o sentido de «renascimento», assim como para a vinda próxima de um poeta superior a Camões, de um «Supra-Camões» (*Idem*, 1153 e 1178); e, note-se, em, provavelmente, 1914, Pessoa, referindo-se à moderna Literatura portuguesa, afirmará também: «Afastamo-nos de Camões, de todos os absurdos enfadonhos da tradição portuguesa, e avançamos para o futuro» (Pessoa 1966, 122). Destas afirmações, poderemos desde logo retirar dois sentidos: os que apontam (como encontraremos nos nossos órficos e em alguns textos literários e manifestários 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»³. 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.

Ainda nesta ordem de ideias, e a um nível mais global, repare-se como Peter Faulkner realça a noção de rutura (em alguns setores da vida cultural, nos inícios do século XX) em relação aos «consensos» do século XIX (Faulkner 1977, 14): socialmente, o enfraquecimento da ideia de subordinação e dos valores defendidos pela religião cristã, e a luta de alguns grupos pela definição de uma identidade; no campo da Filosofia, a importância do instinto (lembrando para isso o papel de Nietzsche e de Bergson); no campo da Psicologia, o «sentido da complexidade» e a importância do inconsciente (com Freud e, depois, com Jung).

3. Reagindo consabidamente contra o convencional através de uma atitude ativa de intervenção (como foram os casos dos manifestos, ou das conferências) –e onde a figuração do *eu* é sobrelevada⁴–, o futurista (sobretudo na esfera de ação

³ Seguindo a perspectiva cronológica sugerida didaticamente por Giorgio De Marchis (2007), o Futurismo Português –que, em 1917, veria Almada, no então Teatro República, declamar, a 14 de Abril, o seu manifesto intitulado Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX– integrará-se na fase do «Futurismo tardio» (que De Marchis identifica entre os anos de 1916 e 1918), altura em que o movimento italiano se desagrega.

⁴ A presença desse investimento subjetivo, em que o eu futurista se procura destacar da sociedade (da banalidade e da convenção), encontra-se de modo bem evidente em António Ferro, no manifesto Nós, publicado em 1921, quando aí apresenta um aberto e inequívoco agonismo (aqui, este eu aparece pronominalmente expresso onze vezes). Entretanto, note-se que, embora este manifesto se intitule Nós (os que representam o 'moderno', os «carregadores do Infinito», ou seja, Gabriele d'Annunzio, Nijinsky, Marinetti, Picasso, Cocteau, Blaise de Cendrars, Picabia, Stravinsky, Baskt, Bernard Shaw, Colette, Anatole e Ramór

manifestatária) acaba, em primeira e última instâncias, por deixar em aberto a mais forte possibilidade de leitura relativamente aos seus textos: se tivermos em consideração o vigor que, por vezes, atinge o seu discurso e as suas atitudes de intervenção, a de 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, essa correspondência se equaciona 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, enfim, de uma nova voz. Contudo, não poderá isto significar que nos deparamos com o «silenciamento» por parte do próprio sujeito? Não é por isso que essa *suspensão* do sujeito deixaria de ser expressiva – sobretudo se tivéssemos 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, o *silêncio* do su-

Gómez de la Serna), a tónica colocada sobre o eu é tão evidente quanto o é o modo como António Ferro se apresenta agressivamente contra a «multidão», contra os «embalsamados», os «retardatários» da cultura (Ferro 1987, 151). Daí decorre, aliás, um dos vetores dotados de alguma espessura ideológica, já que Ferro procura negativamente atingir nomes como Paul Bourget, Richepin, Marcel Prévost, Paul Gerdly, Jacinto Benavente, Lopes de Mendonça, Júlio de Matos, Antero de Figueiredo e Júlio Dantas. Aproximando-se mesmo (pelo menos em termos estruturais) do modelo futurista italiano – pelo «diálogo Eu-Multidão» (Lopes 1987, 605) que se encontra presente ao longo de todo o texto –, o manifesto de Ferro pode ser visto mais como um texto que regista um conflito entre um eu e um vós, configurando-se essa relação como um dos pilares centrais do texto e como um fator ao serviço do posicionamento ideológico do autor; dito de outro modo, e recorrendo às palavras de Luciana Stegagno Picchio: «(...) dans le Modernisme portugais (...), les manifestes, même écrits selon le modèle immédiat des manifestes du Futurisme italien (version française), disent toujours je et non nous» (Picchio 1982, 321). Mas ainda a este propósito, lembremo-nos também do «discurso futurista» pronunciado por Almada Negreiros numa Reunião de Artistas no Banquete de Homenagem ao Distinto Pintor João Vaz (publicado no Diário de Lisboa, em 15 de Dezembro de 1921 [Negreiros 1988, 57-58]); aí – notando-se o valor expressivo conferido por Almada a si próprio, por intermédio de um eu que aparece simetricamente distribuído no início de cada frase, acabando o autor por enfatizar a caracterização de si mesmo e por conferir um encadeamento bastante expressivo a um texto cujos intuitos autorretratistas parecem indiscutíveis –, Almada recorre às virtualidades expressivas da cadência anafórica, asseverando: «Eu aprendi com os conselhos de Deus a estar só e inocente. / Eu não odeio nem estimo ninguém, eu sei exactamente o que quero! / Eu não prefiro nem desprezo nada, eu sei exactamente o que faço. / Eu não tenho desejos nem remorsos, eu sou homem do meu século, eu conheço exactamente todos os números! / Eu não sou pessimista nem optimista, entre mim e a vida não há nenhum mal-entendido, / eu sou exactamente um homem do nosso século!» (*idem*, 58).

jeito futurista poderia de igual modo entender-se, por um lado, como uma forma de este se colocar à margem do contingente, *preenchendo-se*, e, por outro, como uma alternativa à sociedade, *ouvindo-se*.

Como quer que seja, e no que diz essencialmente respeito à delimitação do *sujeito* futurista (e, de um modo mais geral, do sujeito modernista)⁵, é necessário entender uma coordenada primordial: a relação desse sujeito com o(s) outro(s), 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 (como, por exemplo, as que se verificam no discurso de intervenção, manifestatário e panfletário, mas também programático [e não nos esqueçamos do plano epistolográfico e diarístico]). E esta ligação, em certa medida, incorre mesmo manifestamente na rutura dos «conventional ties between the individual and society» (Eysteinson 1990, 26) – o que significa que se deveria estabelecer uma relação entre o problema da *solidão* do sujeito modernista (que, sentindo-se afetado pelas práticas convencionais da sociedade, se *representa*, e é *representado*, numa posição de expectativa, ou de descrença para com o que o rodeia) e a sua inserção (mais ou menos explícita, ativa, eufórica, confrontadora) no contexto histórico e sociocultural, posição essa que o conduz a *interrogar* a sociedade.

4. De igual modo, não nos podemos esquecer de que, quando se fala em *sujeito* futurista (e modernista), o que também se encontra em causa é algo mais do que uma simples constatação da atitude de rutura, no seu *gesto* literário, ou manifestatário. É que as componentes temáticas e pragmáticas envolvidas por esse processo de atuação passam necessariamente pela sua expressão estético-literária.

Tendo essencialmente em consideração o Modernismo anglo-saxónico e germânico, e recordando Ortega y Gasset (1883-1955), bem como as suas reflexões sobre a *desumanização da arte* (considerada como um dos resultados imediatos do refinamento estético), Malcolm Bradbury e James McFarlane afirmam que «Modernism might mean not only a new mode or manneirism in the arts, but a certain magnificent disaster for them» (Bradbury e McFarlane 1991, 26). Com estas palavras, acabam por contribuir para o estabelecimento de um cenário particularmente significativo, no seio da Literatura e das Artes

⁵ Veja-se Almeida 2018.

[modernistas], sobretudo quando estão em causa duas possibilidades de encarar esse cenário: considerar essa Literatura e essas Artes como manifestações privilegiadas ou de reformulação no tratamento do material estético, ou de *intensificação* dos procedimentos estéticos (utilizados por períodos precedentes) – passando alguns desses procedimentos, segundo Bradbury e McFarlane, pelo «anti-representationalism in painting, atonalism in music, vers libre in poetry, stream-of-consciousness narrative in the novel» (*Ibidem*)⁶. Quer isto dizer, por outras palavras, que a vertente técnico-formal do discurso modernista não só se erige dialogicamente como um reesquadrinhamento de mecanismos já utilizados em momentos anteriores e que ressurgem «from movement to movement, even when these are radically at odds in other ways» (*Ibidem*), mas também se caracteriza pela ativação de mecanismos que potenciam uma situação estética marcada pela rutura. E, reforçando a ideia de «crise cultural», adiantam Bradbury e McFarlane:

The crisis is a crisis of culture; it often involves an unhappy view of history – so that the Modernist writer is not simply the artist set free, but the artist under specific, apparently historical strain. If Modernism is the imaginative power in the chamber of consciousness (...), it is also often an awareness of contingency as a disaster in the world of time (...). If it is an art of metamorphosis, a Daedalus voyage into unknown arts, it is also a sense of disorientation and nightmare (...) (*Ibidem*).

Neste contexto, recorrendo a este testemunho, pretende-se reforçar um ponto fundamental: a necessidade de considerar que o discurso estético-literário modernista assegura uma situação de ambivalência, cuja fecundidade é, aliás, reconhecida. Ora, as reflexões de Bradbury e McFarlane são significativas quanto a essa ambivalência e valem como afirmação quase programática no estudo daquele discurso, sendo muito claras nas características que realçam. De facto, pode dizer-se que, com essas reflexões, nos encontramos

⁶ Sobre a escrita modernista europeia, no que diz respeito aos procedimentos estéticos e/ou técnico-literários, remetemos também para Carlos, L. A. 1989, 252-259; Coelho 1986, 49 e ss; Sheppard 1991 e 1991a, passim; Furbank e Kettle 1980, 33-41; Chávarri 1980, 95-96; D'Alge 1989, 178; Eysteinson 1990, 73-74; Gross 1986; Guimarães 1994, 10, 86 e 95; Isaak 1986; Karl 1988, passim; Lodge 1991; Meschonnic 1993, 100-102; Nervo 1980, 101-102; Régnier 1994, 80-83; Scott 1991a; Adorno s/d, 177-178. Sobre a linguagem das vanguardas, leia-se ainda o interessante estudo de Diego Poli, intitulado «Línguas e linguagens para o século XX: em direção do absoluto, contra a estética do universalismo e o regresso dos particularismos» (Poli 2018).

numa importante etapa de clarificação do discurso estético modernista (mas também, neste caso, futurista), no que naquele é suscetível de perspetivar de dinâmica de representação de uma situação de crise. Repare-se em alguns dos sentidos que as afirmações destes dois investigadores podem envolver: o experimentalismo estético (*Ibidem*), a crise cultural geral, as qualidades do «imaginative power» (o que reenvia para a problemática da criação artístico-literária); a «awareness of contingency» (noção que vem corroborar uma outra, que diz respeito ao reconhecimento da sua condição humana) e a representação do desassossego e do desnorteamento do sujeito.

De resto, ainda no caso concreto do discurso modernista contemplado nos termos de Bradbury e McFarlane, note-se⁷, cabem outras componentes específicas daquela crise geral: o «"Uncertainty principle"», o «dis-establishing of (...) conventional notions of causality», a «destruction of (...) individual character», o «absurdo» e a «decomposição» de «"old" frames of "reference"». Trata-se, mesmo, segundo eles, de uma crise que pode ser culturalmente encarada em termos apocalípticos (*Idem*, 27). Encontramo-nos, assim, muito perto das palavras de Alan Bullock, quando se referiu à «general crisis of European society» (Bullock 1991, 58) – ainda que este autor aponte para uma das duas faces (a outra identifica a *estabilidade*) que, segundo ele, caracterizam os anos que precedem imediatamente a Primeira Guerra Mundial.

5. O privilégio da ideia de texto modernista (e, neste caso, também futurista) não pode deixar de se relacionar, portanto, com a de «crise da linguagem», ganhando nesta «crise» uma importância nuclear a noção de *pluralidade*. Tal se deve à já pacífica postulação da interligação entre *crise e mudança*. Segundo esta perspetiva, Robert Morgan reconhece:

It is frequently noted that a «crisis in language» accompanied the profound changes in human consciousness everywhere evident near the turn of the

⁷ Impõe-se, a este propósito, recordar e sublinhar dois pontos: em primeiro lugar, que as reflexões de Bradbury e McFarlane têm sobretudo em conta, como acima se disse, o Modernismo anglo-americano e o Modernismo germânico; em segundo lugar, que abalizam periodologicamente o Modernismo entre, aproximadamente, 1890 e 1930 (período temporal demasiadamente lato, como é sabido, para enquadrar o primeiro Modernismo português [bem como as presentâneas manifestações futuristas que em Portugal acabam por se manifestar e cujo epicentro é identificado com a revista Portugal Futurista]). Isto justifica, em parte, segundo esses autores, o facto de, por vezes em atitudes e registos antagónicos, diversos investigadores integrarem, nessa «international tendency» (Bradbury e McFarlane 1991, 29), nesse «international movement and a focus of many varied forces» (*idem*, 30), ismos como, naturalmente, o Futurismo, mas também o Impressionismo, o Simbolismo, o Imagismo, o Expressionismo e o Surrealismo, entre outros.

century. As the nature of *reality* itself became problematic (...) so, necessarily, did the *relationship of language to reality* (Morgan, 1984, 444; Itálicos nossos);

e continua, referindo-se à crise do carácter convencional da linguagem nos finais do século XIX:

(...) in the later nineteenth century, the adequacy of an essentially standardized form of «classical» writing was increasingly questioned as an effective vehicle for artistic expression (...). (...) Language in its normal manifestations –with its conventionalized vocabulary and standardized rules for syntactical combination– proved inadequate for an artistic sensibility (...) (*Ibidem*).

Notar-se-á, antes de mais, que a noção de «crise da linguagem» parece ligar-se preambularmente a qualquer situação que implique mudança «in human consciousness». Isso não será difícil de perceber, se advogarmos o raciocínio do autor, quando incide na conexão de causa-efeito existente no facto de a relação dos sujeitos falantes com a linguagem (com todas as consequências que advêm ao nível da expressão estético-literária) se encontrar associada a qualquer alteração que se verifique no contexto que os rodeia.

Mas encontramos, logo a seguir, de forma ainda mais clara, a explicação daquela «crise da linguagem», uma vez que a tentativa de definição dessa crise enfatiza a necessidade que (nos finais do século XIX) as sensibilidades artísticas sentiram em interrogar a «“classical” writing», marcada por recursos já gramaticalizados⁸; torna-se necessário, assim, conciliar, por este ponto de vista, dois âmbitos nucleares: o da inadequação (ou esgotamento)⁹ da «lin-

⁸ O mesmo, aliás, avança Richard Sheppard, num estudo intitulado «The Crisis of Language», quando, apoiando-se, também, em posições de Roland Barthes, afirma: «The Modernist crisis of language is thus located not in the impotence of the creative individual or a literary style within a language which is assumed to be living and potentiated, but in the ‘de-potentialization’ of an entire language as such» (Sheppard 1991, 329).

⁹ Tendo, note-se, como pano de fundo o modernismo hispano-americano, Amado Nervo –num texto de 10 de Novembro de 1907, incluído em *La Cuna de América*, nº 45 (onde considera o Modernismo uma «escola», uma «tendência», uma «modalidade literária»)– realça também esta ideia, considerando que os seus representantes (Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Enrique Gómez Carrillo, Valle-Inclán, José Juan Tablada, Guillermo Valencia, Julián del Casal, José Asunción Silva, entre outros) tinham criado uma «escrita nova». Esses «modernistas», segundo Amado Nervo, «para auscultar (...) las íntimas pulsaciones de los nervios modernos, del alma de ahora», tiveram necessidade de «nuevas palabras» (Nervo 1980, 101). E acrescenta: «La humanidad pensaba y hablaba con locuciones rituales, con frases hechas,

guagem clássica» (nos termos utilizados por Robert Morgan) e o da situação de crise que tal inadequação acarreta para esse sujeito. E é em função desta crise que se pode falar noutras dominantes (sobretudo ao nível do discurso estético-literário), que constituem como que a consequência mediata da relação entre a escrita futurista e a «crise da linguagem»: a rutura com o convencional, o pendor consciente dessa rutura, a procura de um estilo individual e os artificios técnico-literários utilizados (que não raras vezes apontam para a noção de *descontinuidade*) – onde as construções onomatopeicas, as palavras em liberdade e os recursos tipográficos têm visibilidade preponderante, bem como uma referência manifesta à época em que os futuristas viveram (ainda que o façam em tempos diferentes)¹⁰, esse «início deste século (...) visto como o limiar de uma nova cultura, de uma nova arte, de uma nova sensibilidade» (Guimarães 2018, 344), um início de século onde as vanguardas levam a cabo uma profunda «mudança (...) nas modalidades de percepção» (Poli 2018, 553).

6. No caso da rutura com o convencional, o que está em causa é também enquadrar o discurso estético-literário futurista como um *discurso de desagregação*, no mesmo sentido em que Bradbury e McFarlane emprestaram, de uma forma mais ampla, ao discurso literário modernista, quando enunciavam que, neste, encontramos uma polifonia de opções temáticas, artísticas e técnico-literárias «that destroyed the tidy categories of thought, that toppled

que le distribuían en cada generación los académicos. Hemos creado nuevas combinaciones, nuevos regímenes; hemos constituido de una manera inusitada, a fin de expresar las infinitas cosas inusitadas que percibíamos» (*Ibidem*).

¹⁰ Note-se, por exemplo: em Álvaro de Campos, na Ode Triunfal (publicada no número 1 da revista *Orpheu*), quando 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, 66 e ss); em José de Almada Negreiros, no *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*, onde proclama a necessidade de destruir «todas as fórmulas das velhas civilizações» e de cantar a «vitória do cérebro sobre todas as nuances sentimentais do coração» (Negreiros 1993, 38); em António Ferro, ao apontar para o movimento, o dinamismo, as corridas, a submissão às «fábricas» e aos «automóveis» (Ferro 1922, 32 e 1927, 74-75); em Mário de Sá-Carneiro (poeta que «absorve e traduz para a sua obra o melhor que a vanguarda do seu tempo tem para lhe oferecer, dando assim vida a uma obra que é, de facto, plástica – pela fluidez das cores, pelo carácter pictórico das imagens e pela nuance dos contrastes– e moderna– pela deformação e fragmentação do Eu que habita os seus versos» [Gori 2018, 322]), quando se pronuncia sobre a «beleza numérica» (Sá-Carneiro s/d, 175), o «Comércio & Indústria / Em trânsito cosmopolita» (*Idem*, 172), a «sensibilidade tipográfica», a «estética futurista (...) das marcas comerciais» e as «Palavras em liberdade, sons sem-fio» (*Idem*, 179).

linguistic systems, that disrupted formal grammar and the traditional links between words and words, words and things» (Bradbury e Mcfarlane 1991, 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, tendência essa que imediatamente conduz a um esvaziamento funcional deste e à conseqüente necessidade de o reformular¹¹; por outro lado, 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 ajustará também o discurso literário futurista à noção de *descontinuidade*.

A este nível, e num âmbito cronologicamente mais alargado do discurso literário modernista, esta noção poderá remeter 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 Meschonnic, pela modernidade [Meschonnic 1993, 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, de *Manucure*, de Sá-Carneiro). Mas outros sentidos poderão ainda envolver aquela *descontinuidade*: o que assenta na reexploração estilístico-literária dos sons («no longer vehicles of anything but themselves» [Karl 1988, 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 inovado-

¹¹ Frederick Karl vai mais longe, ao afirmar que a «linguagem tradicional», «was not only something to be purified; it was the enemy which must be decomposed (...)» (Karl 1988, 165). A este propósito, compreende-se melhor até que ponto se pode perspetivar o discurso literário do Orpheu também enquanto discurso de rutura – um discurso, como se sabe, caracterizado, entre outros aspetos, pela forma livre de certos poemas, pela utilização de versos libertos da estrutura melódica simbolista, pela quebra do discurso comum, pela novidade linguística, pela inovação semântica e vocabular, pelo recurso a elementos do real até então considerados pouco poéticos (normalmente identificados com o desenvolvimento tecnológico)... Provas indelévels são, por exemplo, os poemas Distante Melodia e Apoteose (Orpheu 1 e Orpheu 2), de Mário de Sá-Carneiro, ou a futurista Ode Triunfal, de Álvaro de Campos.

ra do Futurismo: as onomatopeias, as palavras em liberdade, sem pontuação, os artificios tipográficos (...)» (D'Alge 1989, 178).

Por aqui se pode deduzir até que ponto se justifica, então, falar-se na *descontinuidade* do discurso estético-literário futurista. Em primeira e última instâncias, ela pressupõe alguns sentidos que podem ora conduzir o sujeito futurista a um estado de crise, ora aquilatá-lo afirmativamente com uma maior autonomia – a partir do momento em que encaremos essa *descontinuidade* como uma panóplia de opções técnico-discursivas capazes de serem compreendidas como possibilidades abonadas pela *liberdade* daquele sujeito.

É esta *liberdade*, aliás, segundo Gilbert Azam, uma característica do «homem moderno» – o homem que traduz a dinâmica da modernidade (Azam 1989, 13-14), um sujeito que, consciente da sua temporalidade e historicidade, se *representa* à margem de restrições de índole estético-literária que o impeçam de se afirmar contra o passado. Por outro lado, a questão assim enunciada abre a possibilidade de um outro equacionamento, se tivermos sobretudo em consideração o ónus que essa liberdade acarreta para aquele sujeito e, em termos decisivos, para a manifestação de crise: é que os usos que faz dessa *liberdade* (de criação, de atuação, de pensamento) e o modo como a encara acabam, afinal, por lhe trazer a sua própria «degradación» (*Idem*, 14) – ideia que se coaduna com as atitudes agónicas e egóticas que por vezes parece não conseguir refrear, quando, desiludido, vê subvertida a *promesse de bonheur*.

Em 1917, como se disse, Almada declama o seu manifesto *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX* (manifesto que publicaria depois na revista *Portugal Futurista*)¹². Notê-se como, logo desde o início do texto, Almada manifesta uma presença muito forte e muito vincada do seu *eu*:

¹² Não podemos deixar de lembrar que, como António Quadros notou (Quadros 1989, 286), a provocação futurista deste Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX se encontra desde logo presente no título, ao reenviar para a humilhação que, em 1890, o Ultimato inglês –que exigia «a imediata retirada das forças militares portuguesas estacionadas em territórios hoje correspondentes ao Zimbabwe e ao Malawi e ameaçando com uma intervenção militar» (Serrão 1990, 303)– trouxera para a Pátria portuguesa, facto histórico que, como se sabe provocou um conjunto de manifestações de descontentamento por todo o país e nos diferentes sectores da cultura portuguesa. Desse descontentamento nos dá conta Eça de Queirós, num texto intitulado precisamente O «Ultimatum», publicado em Fevereiro de 1890, na Revista de Portugal, e inserido nas Cartas inéditas de Fradique Mendes e mais páginas esquecidas (Queirós s/d): colocando em causa a forma como foram ideologicamente conduzidas, Eça refere-se às manifestações do «movimento nacional» que se seguiram ao ultimato inglês («protestos, declarações, manifestos, cartas, apelos») – algumas das quais visivelmente «instintivas», de «irreflectida cólera», reveladoras

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

Eu sou um poeta português que ama a sua pátria. Eu tenho a idolatria da minha profissão e peso-a. Eu resolvo com a minha existência o significado 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, 37).

Para além de claramente expressar algumas das suas orientações político-ideológicas –de incontestável «reacção contra o liberalismo, nomeadamente republicano» (Lopes 1987, 559)¹³–, o que, para este contexto, importa realçar nestas palavras é o modo como Almada se caracteriza. Ao fazê-lo, recorre, ao bom gesto futurista, a enunciados arrojados, nos quais podemos ver a manifestação violenta 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»¹⁴.

de algum «ignorantismo», e cujos objetivos gerais são criticados por Eça, quando por eles se entendia a «injúria», o «fomento» do ódio e o «boicote» à Inglaterra.

¹³ Atitude diferente mostraria Almada, em 1935, num artigo com o título de Vistas do SW, publicado na revista Sudoeste, onde se confessa desencantado com as questões político-ideológicas, onde enuncia que a política só lhe interessa «no campo da observação, isto é, ignoro-a no campo da acção»; e acrescenta, logo a seguir: «Para mim, o único campo de acção, encontro-o em absoluto nos domínios da Arte» (Negreiros 1993, 121).

¹⁴ Cf. McNab 1984, 108-109. 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, 154]). Sublinhe-se como este poema – escrito para o n.º 3 da revista Orpheu – evidencia em certa medida ligações ao Nietzsche do Assim Falava Zarathustra, 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 França 1986, 197; Lopes 1987, 554; Saraiva

Recorde-se que este manifesto se encontra estruturalmente enquadrado (como, aliás, já lembrámos noutra vez [Vila Maior 2018, 621]) por um apelo que Almada lança à «pátria portuguesa do século XX» (Negreiros 1993, 37)¹⁵, por uma preocupação em encarar a guerra (não só «confronto bélico e armado», mas também «guerra das palavras e das acções», «guerra da vanguarda» [D'Alge 1989, 136]) como solução para a renovação de Portugal (Negreiros 1993, 38-39)¹⁶, por um levantamento das causas da decadência de Portugal (por aí transparecendo as linhas de força da posição ideológica do autor neste manifesto [*Idem*, 39-41])¹⁷ e pela tentativa de agir sobre o perfil ideológico-afetivo do(s) seu(s) destinatário(s) (*Idem*, 41-42)¹⁸. Como quer

1986, 253 e ss; Neves 1987, 44; D'Alge 1989, 106; Silva 1994, 152 e ss; Santilli 1984, 13; Amaral 1990, 148. De qualquer modo, o que sobretudo nos interessa, no caso, destacar é a presença constante e envolvente do eu, quer essa presença assumida a forma de um «egotismo» (Lopes 1987, 554), de uma «obsessão pelo emprego da primeira pessoa» (Amaral 1990, 148), de um «individualismo hedonista e pragmático» (Silva 1994, 150), de uma «fé em si mesmo» (*Idem*, 152), de uma «hipertrofia do eu» (*Idem*, 173), ou de um «narcisismo (...) metamórfico» (*Idem*, 149).

¹⁵ Este apelo surge enriquecido pelo recurso ao vocativo («Vós, oh portugueses da minha geração») e ao imperativo («Resolvei», «Dispensai», «Atrai-vos», «Criai», «Ide» [Negreiros 1993, 38]), que reforçam a dimensão incitativa e injuntiva deste texto.

¹⁶ Nesta fase, segundo Óscar Lopes, Almada revela «afinidades com o pré-fascismo de Marinetti» e com o «amoralismo nietzschiano, na sua feição mais (...) antidemocrática» (Lopes 1987, 558); segundo Luciana Stegagno Picchio, mostra uma «rígida ortodoxia profuturista» (Picchio 1989, 234). O que entretanto se torna igualmente importante destacar é a caracterização que Almada faz dessa guerra: antitradicional; anticonvencional e antiacadémica; antirromântica; anti-saudosista; geradora de virilidade e do instinto; confirmadora da Pátria como um valor supremo; detentora de um efeito seletivo e purificador; feitora do «elogio dos Vivos». Sobre a «guerra» almadiana, veja-se Lind, 1981, 206; McNab 1984, 108-109; Lopes 1987, 559; D'Alge 1989, 136 e ss; Silvestre 1990, 137. Para uma visão mais sustentada relativamente à atitude, no âmbito estético, por parte de Almada e de Campos relativamente à guerra, leia-se Finazzi-Agrò 2018.

¹⁷ Essas causas centram-se em alguns pontos: indiferença do povo português; falta de sentimento patriótico; literatura piegas e sentimentalista; predileção pelas coisas estrangeiras. Leia-se, a este propósito, França 1974, 66; 1986, 213-215; Lopes 1987, 560; D'Alge 1989, 136 e ss; Silvestre 1990, 137-138.

¹⁸ Este facto, no que diz respeito ao estatuto do manifesto, assume importância nuclear (cf. Abastado 1980, 9), tal se tornando visível, por exemplo, quando Almada –interferindo na esfera de ação do seu destinatário que é, afinal, o povo português– recorre anaforicamente a enunciações assertivas do tipo «É preciso» e a imperativos, sublinhando a urgência da reforma sociocultural. Segundo ele, esta reforma deveria centrar-se, por um lado, na destruição do sentimentalismo, do pessimismo, dos autores consagrados pela tradição e, por outro lado, na defesa de uma reeducação do povo e da mulher, na apologia do corpo, do sentimento da aventura, do tempo presente, do cosmopolitismo e dos «criadores» do século XX – como, por exemplo, Edison, Marinetti, Pasteur, Marconi e Picasso; veja-se D'Alge 1989, 136 e ss; McNab 1984, 108-109; Lopes 1987, 560. Curiosamente, também Eça de Queirós, no texto O «Ultimatum», defendera de igual modo que o que importava

que seja, se o povo português correspondesse, estaria criado o «Homem Definitivo» (*Idem*, 42), que o mesmo é dizer, «a pátria portuguesa do século XX». Porém, isto não significa que Almada não duvide do advento desse novo «Homem», desse «novo povo» com uma nova mentalidade. Com efeito, a frase com que ele acaba este *Ultimatum* —«O povo completo será aquele que tiver reunido no seu máximo todas as qualidades e todos os defeitos. Coragem, Portugueses, só vos faltam as qualidades» (*Idem*, 43)¹⁹—, ainda que denotativamente se enquadre na crítica à sociedade portuguesa de então, também revela, no fundo, o ceticismo de Almada perante a regeneração dessa sociedade. Mas mais do que isso, o que interessa fundamentalmente reter é o facto de Almada terminar o texto com uma ideia que nos remete novamente para a presença de um *eu* cada vez mais fortalecido. E isso é visível pela forma como ironicamente deprecia os «Portugueses» — sendo, afinal, o *eu* que acaba por prevalecer em relação à coletividade portuguesa, já que se deduz que aquelas «qualidades» que ela não tem, possui-as ele, pelo que, se seguirmos linearmente este raciocínio, seria então ele, Almada, com o seu «organismo transbordante», o «Homem Definitivo», o «homem completo» (*Idem*, 37).

7. 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* (porque é essencialmente disso que se trata) futurista português e o *outro* coletivo. E, nesse jogo, impõe-se saber até que ponto a correlação do *eu* futurista com a sociedade se conjuga com uma atitude de indiferença, ou de confronto aberto. E se, nesse posicionamento ideológico, o *eu* futurista procura, numa derradeira análise, modificar a consciência coletiva, construir um novo estádio histórico, mudar a identidade do homem português, é porque pretende reestruturar a identidade nacional. Isto significará, portanto, que, também pelo teor da atitude provocatória —no modo como os nossos futuristas reagem contra um grupo, ou contra uma coletividade no seu conjunto, assumindo por vezes uma atitude altiva e arrogante, iconoclasta e subversiva face às convenções e à moral tradicional—, terão pretendido, em primeiro lugar, que a sociedade portuguesa pensasse seriamente na sua situa-

realmente era olhar para Portugal (e não criticar a Inglaterra), corrigindo e melhorando as estruturas económico-industriais, sociais, militares e culturais. Nesse sentido, advogara o desenvolvimento rural, económico e industrial, a reestruturação do exército e, sobretudo, a reorganização do ensino: «O grande grito a gritar», alega, «não é —Delenda Britannia! O grande grito a gritar é —Servanda Lusitania!» (Queirós s/d, 254).

¹⁹ Note-se como o conteúdo significativo desta frase final é realçado por Luciana Stegagno Pichio, quando afirma: «A conclusão do manifesto é bem portuguesa, tragicamente portuguesa» (Picchio 1982, 325).

ção; em segundo lugar, que eles próprios fossem envolvidos pela sensação de *diferença* em relação à coletividade nacional; depois, que conseguissem encontrar nessa *diferença* o caminho para alcançar a identidade consigo mesmo e com o(s) outro(s).

Bibliografia

- Abastado, C. (1980). Introduction à l'analyse des manifestes. *Littérature*, 39, octobre, 3-11.
- Adorno, T. W. (s/d). *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70.
- Almeida, O. T. (2018). Futurismo, modernismo, modernidade — uma clarificação conceptual. In Dionísio Vila Maior e Annabela Rita [Orgs.], *100 Futurismo* (pp. 29-42). Lisboa: Edições Esgotadas.
- Amaral, A. L. (1990). *A Cena do Ódio* de Almada-Negreiros e *The Waste Land* de T. S. Eliot. *Colóquio / Letras*, 113-114, Janeiro-Abril, 145-156.
- Azam, G. (1989). *El modernismo desde dentro*. Barcelona: Anthropos.
- Bradbury, M. e Mcfarlane, J. (1991). The Name and Nature of Modernism. In Malcolm Bradbury e James Mcfarlane [Eds.], *Modernism 1890-1930* (pp. 19-51). Harmondsworth: Penguin Books.
- Bullock, A. (1991). The Double Image. In Malcolm Bradbury e James Mcfarlane [Eds.], *Modernism 1890-1930* (pp. 58-70). Harmondsworth: Penguin Books.
- Carlos, L. A. (1989). Poesia moderna e dissolução. In *Revista da Faculdade de Letras do Porto*, II (VI), 249-261.
- Cerdeira, T. C. (2016). Mário de Sá-Carneiro e a festa parisiense da Belle Époque. *Anuário de Literatura*, 21(2), 21-29.
- Chávarri, E. L. (1980). ¿Qué es el modernismo y qué significa como escuela dentro del arte en general y de la literatura en particular? In Ricardo Gullón [Ed.], *El Modernismo visto por los modernistas* (pp. 91-98). Barcelona: Labor.
- Coelho, T. (1986). *Moderno pós-moderno*. Porto Alegre /São Paulo: Editores L & PM.
- D'alge, C. (1989). *A experiência futurista e a geração de "Orpheu"*. Lisboa: ICALP.
- De Marchis, G. (2007). *Futurismo da ripensare*. Milão: Electa.
- Eysen, A. (2017). Em ouro e alma: diálogos entre Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa. *Pessoa Plural*, 11, Primavera, 418-421.
- Eysteinson, A. (1990). *The Concept of Modernism*. Ithaca: Cornell Univ. Press.
- Faulkner, P. (1977). *Modernism*. London: Methuen.
- Ferro, A. (1922). *As Grandes Trágicas do Silêncio*. Lisboa: H. Antunes Editor, 2^a ed.
- (1927). *Viagem à Volta das Ditaduras*. Lisboa: Empresa Diário de Notícias.
- (1987). *Obras de António Ferro — Intervenção Modernista*. Lisboa: Verbo.

- Finazzi-Agrò, E. (2018). *Agora é a guerra. A relação Homem/Máquina no Futurismo e no Modernismo*. In Dionísio Vila Maior e Annabela Rita [Orgs.], *100 Futurismo* (pp. 229-240). Lisboa: Edições Esgotadas.
- França, J. A. (1974). *A arte em Portugal no século XX – 1911-1961*. Lisboa: Livraria Bertrand.
- (1986). *Amadeo & Almada*. Lisboa: Livraria Bertrand.
- Furbank, P. N. e Kettle, A. (1980). *Modernism and Its Origins*. Walton Hall: The Open University Press.
- Gori, B. (2018) – A lírica de Mário de Sá-Carneiro e a pintura de vanguarda. In Dionísio Vila Maior e Annabela Rita [Orgs.], *100 Futurismo* (pp. 321-337). Lisboa: Edições Esgotadas.
- Gross, H. (1986). Parody, Reminiscence, Critique: Aspects of Modernism Style. In Monique Chefdor, Ricardo Quinones e Albert Wachtel [Eds.], *Modernism: Challenges and Perspectives* (pp. 128-145). Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Guerri, G. B. (2009). *Filippo Tommaso Marinetti. Invenzioni, avventure e passioni di un rivoluzionario*. Milano: Mondadori.
- Guimarães, F. (1994). *Os problemas da modernidade*. Lisboa: Editorial Presença.
- (2018). Futurismo até quando? In Dionísio Vila Maior e Annabela Rita [Orgs.], *100 Futurismo* (pp. 343-349). Lisboa: Edições Esgotadas.
- Isaak, J. A. (1986). The Revolution of a Poetics. In Monique Chefdor, Ricardo Quinones e Albert Wachtel [Eds.], *Modernism: Challenges and Perspectives* (pp. 159-179). Urbana: University of Illinois Press.
- Karl, F. R. (1988). *Modern and Modernism. The Sovereignty of the Artist 1885-1925*. New York: Atheneum.
- Lind, G. R. (1981). *Estudos sobre Fernando Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Não aparece referido na tese Lodge, D. (1981). *Working with Structuralism: Essays and Review on Nineteenth- and Twentieth-Century Literature*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Lopes, Ó. (1987). *Entre Fialho e Nemésio II*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Lopes, T. R. [Org.] (2013). *Modernista. Antologia de artigos da revista Modernista*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Marques, R. (2016). Algumas notas para a leitura de *Manucure*, de Mário de Sá-Carneiro. *Anuário de Literatura*, 21 (2), 30-41.
- Mcnab, G. (1984). Sobre duas intervenções de Almada Negreiros. *Cadernos de Colóquio / Letras*, 2, 101-110.
- Meschonnic, H. (1993). *Modernité Modernité*. Paris: Gallimard.
- Miraglia, G. (2017). Londres, 1914 – Junho: A obra-prima do Futurismo. *Pessoa Plural*, 11, Primavera, 176-209.
- Morgan, R. P. (1984). Secret Languages: The Roots of Musical Modernism. *Critical Inquiry*, 10(3), 442-461.

- Negreiros, J. A. (1988). *Obras Completas – Artigos no Diário de Lisboa (III)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- (1993). *Obras Completas – Textos de Intervenção (VI)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Nervo, A. (1980). El modernismo. In Ricardo Gullón [Ed.], *El Modernismo visto por los modernistas* (pp. 99-102). Barcelona: Labor.
- Neves, J. A. das (1987). *O movimento futurista em Portugal*. Lisboa: Dinalivro, 2ª ed.
- Palma, P. J. (2013). Novos dados para a história do Futurismo em Portugal. In Teresa Rita Lopes [Org.], *Modernista. Antologia de artigos da revista Modernista* (pp. 113-126). Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Pessoa, F. (1966). *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. [Textos estabelecidos e prefaciados por G. Rudolf Lind e J. do Prado Coelho]. Lisboa: Edições Ática.
- (1986a). *Obras de Fernando Pessoa (I)*. [Introduções, organização, biobibliografia e notas de António Quadros]. Porto: Lello & Irmão Editores.
- (1986b). *Obras de Fernando Pessoa (II)*. [Introduções, organização, biobibliografia e notas de António Quadros]. Porto: Lello & Irmão Editores.
- (1986c). *Obras de Fernando Pessoa (III)*. [Introduções, organização, biobibliografia e notas de António Quadros]. Porto: Lello & Irmão Editores.
- (1990). *Edição crítica de Fernando Pessoa – Poemas de Álvaro de Campos (II)*. [Edição e introdução de Cleonice Berardinelli; Nota prévia de Ivo Castro]. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Picchio, L. S. (1982). *La Méthode Philologique. Écrits sur la Littérature Portugaise (I)*. Poésie. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian / Centro Cultural Português.
- (1989). Il Manifesto come genere letterario. Premesse a uno studio dei manifesti modernisti portoghesi e brasiliani: i manifesti portoghesi. In António Soares Amora (Ed.), *Studi in Memoria di Erilde Melillo Reali* (pp. 219-237). Nápoles: Istituto Universitario Orientale.
- Poli, D. (2018). Línguas e linguagens para o século XX: em direção do absoluto, contra a estática do universalismo e o regresso dos particularismos (529-543). In Dionísio Vila Maior e Annabela Rita [Orgs.], *100 Futurismo* (pp. 543-557). Lisboa: Edições Esgotadas.
- Quadros, A. (1989). *O primeiro Modernismo português – Vanguarda e tradição*. Lisboa: Publicações Europa-América.
- Queirós, E. de (s/d). O *Ultimatum*. In *Cartas inéditas de Fradique Mendes e mais páginas esquecidas* (pp. 233-255). Porto: Lello & Irmão Editores.
- Régner, C. (1994). *Modernism et fiction romanesque en Angleterre*. In Yves Vadé (Org.), *Modernités (5)* (pp. 73-86). Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux.
- Sá-Carneiro, M. de (s/d). *Obras Completas de Mário de Sá-Carneiro – Poemas*. Lisboa: Edições Ática.
- Salaris, C. (2009). *Futurismo: L'avanguardia delle avanguardie*. Milão: Giunti.

- Santilli, M. A. (1984). *Entre Linhas. Desvendando textos portugueses*. São Paulo: Ática.
- Saraiva, A. (1986). *O Modernismo Brasileiro e o Modernismo Português. Documentos dispersos*. Porto: s/ed.
- Não aparece referido na tese Scott, C. (1991). Symbolism, Decadence and Impressionism. In Malcolm Bradbury e James Mcfarlane [Eds.], *Modernism 1890-1930* (pp. 206-227). Harmondsworth: Penguin Books.
- Serrão, J. V. (1990). Ultimato. In *Dicionário Enciclopédico da História de Portugal*. S/L: Publicações Alfa, 2, 303-304.
- Sheppard, R. (1991). The Crisis of Language. In Malcolm Bradbury e James Mcfarlane [Eds.], *Modernism 1890-1930* (pp. 323-336). Harmondsworth: Penguin Books.
- (1991a). German Expressionism. In Malcolm Bradbury e James Mcfarlane [Eds.], *Modernism 1890-1930* (pp. 274-291). Harmondsworth: Penguin Books.
- Silva, C. (1994). *Almada Negreiros. A busca de uma poética da ingenuidade*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida.
- Silvestre, O. M. (1990). *A vanguarda na literatura portuguesa. O Futurismo*. [Dissertação de Mestrado]. Coimbra: Faculdade de Letras.
- Vila Maior, D. (2018). O manifesto futurista. In Dionísio Vila Maior e Annabela Rita [Orgs.], *100 Futurismo* (pp. 611-631). Lisboa: Edições Esgotadas.

CAPÍTULO II DE EUROPA A LATINOAMÉRICA