

LABRA / 9
COLLANA LUSOAFROBRASILIANA

IL MODERNISMO PORTOGHESE

GUIDA ALLA LETTURA CON ANTOLOGIA SELEZIONATA

Il volume propone una lettura del Modernismo portoghese — presentando un insieme sistematizzato di letture su quel movimento letterario — e include in un'appendice diversi testi complementari (estratti di testi letterari, testi programmatici, manifesti) essenziali per una migliore comprensione di quel movimento letterario portoghese.



DIONÍSIO VILA MAIOR

Dionísio Vila Maior è Professore all'Universidade Aberta, Professore membro del Séminaire d'Études Lusophones (Université de Paris-Sorbonne Paris IV) e Coordinatore di gruppi e linee di ricerca di CLEPUL (Univ. Lisboa). Inoltre, è Visiting-Professor all'Università degli Studi di Padova e all'Univ. Marie Curie Skłodowska, Coordinatore della Commissione interistituzionale dell'Istituto Fernando Pessoa e della Commissione interistituzionale dell'Accademia Lusofona Luís de Camões. Altre opere dell'autore sono: *Sob o signo de Caliope. Sentidos Modernistas*. Roma: Aracne (2018); *Estudos Pessoaanos*. Lx: Univ. Aberta (CD-ROM) (2004); *O Sujeito Modernista*. Lx: Univ. Aberta (2003).



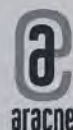
in copertina
Foto di lilartsy da Pexels

21,00 EURO



DIONÍSIO VILA MAIOR
IL MODERNISMO PORTOGHESE

LABRA
9



DIONÍSIO VILA MAIOR

LABRA 9

IL MODERNISMO PORTOGHESE

GUIDA ALLA LETTURA CON ANTOLOGIA SELEZIONATA

traduzione di

MARIA DA GRAÇA GOMES DE PINA



LABRA

COLLANA LUSOAFROBRASILIANA

9

Direttori

Barbara Gori
Università degli Studi di Padova

Maria Aparecida Fontes
Università degli Studi di Padova

Comitato scientifico

Antonio Carlos Secchin
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Cláudio do Carmo Gonçalves
Universidade do Estado da Bahia

Dionísio Vila Maior
Universidade Aberta — Portugal

Fabiola Padilha
Universidade Federal do Espírito Santo

Marcos Bagno
Universidade de Brasília

Maria da Graça Gomes de Pina
Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"

Roberto Mulinacci
Alma Mater Studiorum — Università di Bologna

LABRA

COLLANA LUSOAFROBRASILIANA



*Digo: o real não está na saída nem na chegada:
ele se dispõe para a gente é no meio da travessia.*

Guimarães Rosa

La collana "LABra" inserita nel contesto del programma di internazionalizzazione delle università italiane, brasiliane, portoghesi e africane, si pone come obiettivo la pubblicazione di testi scientifici e letterari in ambito della lusofonia (Brasile, Portogallo, alcuni paesi dell'Africa e dell'Asia). La collezione LusoAfroBrasiliana, oltre allo scopo di diffondere la letteratura di questi paesi, intende promuovere e presentare temi rilevanti che contribuiscono agli studi critici e alla costruzione delle conoscenze scientifiche nei campi della letteratura, della linguistica, della traduzione, della storia, della cultura e della società.

Il sistema di valutazione dei testi adottato è basato sulla revisione paritaria e anonima (*peer-review*).

Vai al conteúdo multimédia



Esta publicação foi financiada por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do Projecto UIDB/00077/2020.

DIONÍSIO VILA MAIOR

IL MODERNISMO PORTOGHESE

**GUIDA ALLA LETTURA
CON ANTOLOGIA SELEZIONATA**

Traduzione di

MARIA DA GRAÇA GOMES DE PINA





ISBN
979-12-5994-424-5

PRIMA EDIZIONE
ROMA XX SETTEMBRE 2021

INDICE

- 13 *Prefazione*
- 17 Capitolo I
 Contestualizzazione e letture dialogiche
 1.1. “Nada aparece do nada”, 20 – 1.2. Ottocento (fine)
 – Novecento (inizio): trionfalismo e crisi, 26 – 1.3.
 Generazione del '70: le ‘Conferências do Casino’ e la critica
 sociale, 31 – 1.4. Fine Ottocento e Decadentismo, 35 – 1.4.1.
 L’ultimatum inglese e il movimento di reazione sociale, 38
 – 1.4.2. Il fallimento del Positivismo e la “risposta” della
 Letteratura, 44 – 1.5. Impressionismo, 48 – 1.5.1. Cesário
 Verde, 51 – 1.6. Simbolismo, 57 – 1.6.1. Eugénio de Castro,
 63 – 1.7. Neogarrettismo, 72 – 1.7.1. Alberto de Oliveira, 78 –
 1.7.2. Ramalho Ortigão, 79 – 1.7.3. Eça de Queirós, 80 – 1.8.
 Saudosismo, 86 – 1.8.1. Teixeira de Pascoaes, la Renascença
 Portuguesa e la rivista *A Águia*, 86 – “*Árvore da Raça*” lusitana, 89
 – “*Saudade*”, 90 – “*Sebastianesimo*”, 91 – “*Rinascita Culturale*”,
 92 – “*Supra-Camões*”, 93 – 1.9. Conclusioni, 96

99 Capitolo II

Rappresentazione estetico-letteraria

2.1. La Generazione di Orpheu, 100 – 2.1.1. Una ‘generazione letteraria’, 100 – 2.1.2. Principali collaboratori, 102 – *Fernando Pessoa*, 103 – *Mário de Sá-Carneiro*, 103 – *Almada Negreiros*, 104 – *Luís de Montalvor*, 104 – *Ronald de Carvalho*, 105 – *Alfredo Pedro Guisado*, 105 – *Armando Côrtes-Rodrigues*, 105 – 2.1.3. Rivista *Orpheu*: i precedenti, 108 – 2.1.4. «O primeiro grito moderno que se deu em Portugal», 112 – 2.1.5. Impatto di *Orpheu 1* e di *Orpheu 2*, 116 – 2.1.6. Antagonismo e determinazione nei confronti della cultura ufficiale, 120 – 2.1.7. Rivista *Orpheu*: pluridiscorsività letteraria, 122 – 2.1.8. Ricollegamento all’eredità post-simbolista e decadentista, 124 – 2.2. Spirito di “rottura”, 127 – 2.3. Aspetti comuni e linee ideologico-letterarie fondamentali, 137 – 2.3.1. *Orpheu*: polifonia estetica, 141 – 2.4. La dissoluzione e il lascito del Gruppo di *Orpheu*, 147 – 2.4.1. La “fine” di *Orpheu*, 147 – 2.4.2. Il lascito di *Orpheu*, 148 – 2.5. Conclusione, 150

155 Capitolo III

Modernismo portoghese. Valori e atteggiamenti essenziali

3.1. Valori di “modernità”, 155 – 3.2. Il *gestus* di “avanguardia”, 160 – 3.2.1. Evoluzione del termine e concetto di “avanguardia”, 162 – 3.2.2. Procedimenti estetico-letterari e tecnico-discorsivi, 165 – 3.2.3. Relazione Arte e Vita, 168 – 3.2.4. Dominanti letterarie ed estetico-culturali, 171 – *Dimensione antitradizionalista e di futuro*, 172 – 3.3. I manifesti futuristi portoghesi, 174 – *Atteggiamento avanguardista e presenza della soggettività*, 177 – *Nascita del manifesto e teorizzazione di un programma*, 182 – *Disputa del potere simbolico*, 184 – *Elementi tecnico-retorici*,

185 – *Ingiuntività e la verità del manifesto*, 188 – *Dualità falsità/verità e discorso di confronto*, 192 – *Carnevalizzazione letteraria e dialogo distruzione/ricostruzione*, 195 – 3.4. Conclusione, 200

Testi complementari | Frammenti

- 205 Testo 01
“O ultimato inglês” (Eça de Queirós)
- 213 Testo 02
“O Sentimento dum Ocidental” (Cesário Verde)
- 221 Testo 03
“Prefácio de Oaristos” (Eugénio de Castro)
- 227 Testo 04
“A respeito de Portugal” (Alberto de Oliveira)
- 235 Testo 05
“O Saudosismo e a Renascença Portuguesa” (Teixeira de Pascoaes)
- 237 Testo 06
“A Nova Poesia Portuguesa” (Fernando Pessoa)
- 241 Testo 07
“O Modernismo português” (António Ferro)
- 243 Testo 08
“Orpheu” (Almada Negreiros)

- 251 Testo 09
“Orpheu” (Álvaro de Campos)
- 253 Testo 10
“Orpheu” (António Ferro)
- 255 Testo 11
“Orpheu” (Fernando Pessoa)
- 265 Testo 12
“Orpheu” (Mário de Sá-Carneiro)
- 267 Testo 13
“Pauis de roçarem ânsias pela minh’alma em ouro...”
(Fernando Pessoa)
- 269 Testo 14
“Ode Triunfal” (Álvaro de Campos)
- 273 Testo 15
“Canção” (José de Almada Negreiros)
- 275 Testo 16
“Cântico — Semi-Ramí” (Ângelo de Lima)
- 277 Testo 17
“Chuva Oblíqua” (Fernando Pessoa)
- 285 Testo 18
“Manucure” (Mário de Sá-Carneiro)

- 291 Testo 19
“Ultimatum” (Álvaro de Campos) [Facsimile]
- 297 Testo 20
“Manifesto Anti-Dantas” (Almada Negreiros)
- 303 Testo 21
“Manifesto da Exposição de Amadeo de Souza
—Cardoso” (Almada Negreiros)
- 307 Testo 22
“Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do
Século XX” (Almada Negreiros) [Facsimile]
- 311 Testo 23
“Nós” (António Ferro)
- 317 *Bibliografia*

PREFAZIONE

Con l'obiettivo di rispondere alle esigenze dei destinatari a cui si rivolge principalmente questo studio, studenti italiani di Letteratura Portoghese, si propone una *lettura* del *Modernismo portoghese* attraverso l'analisi di un insieme sistematizzato di opere che, in accordo con gli obiettivi programmatici di questo volume, è presentato *in appendice sotto forma di testi complementari* (brani letterari, programmatici, manifesti), la cui lettura è considerata essenziale per una migliore e più completa comprensione del movimento.

Non meraviglia, perciò, l'assenza talvolta di approfondimenti di tematiche importanti, come il Futurismo (un *ismo* che fa parte del contesto estetico modernista) — o anche, ad esempio, gli *ismi* e gli eteronimi di Fernando Pessoa, il cui studio avrebbe meritato di per sé uno studio a parte. Ad ogni modo, non mancheranno i riferimenti a tali ambiti artistici, in particolare quando rifletteremo sugli atteggiamenti di avanguardia che segnano in modo significativo la cultura e la letteratura portoghese della seconda metà del primo decennio del Novecento, così come su alcuni te-

sti che spiegano tali atteggiamenti — come nel caso dei manifesti letterari.

Ciò premesso, non significa tuttavia che si opereranno semplificazioni troppo riduttive. Ci avvarremo, infatti, del supporto di discipline come lo Strutturalismo, la Stilistica e la Semiotica, ma anche e soprattutto del contributo di procedimenti critici di impostazione dialogica. Ecco perché questa proposta di lettura passa soprattutto attraverso il filtro di una serie di informazioni, il cui obiettivo principale è inquadrare in modo quanto più possibile comprensibile il primo Modernismo portoghese.

Cercheremo quindi di chiarire e analizzare tre ambiti specifici:

1. il *sottostrato artistico-letterario* fin de siècle che informa il *Modernismo portoghese*; questa incursione nei movimenti di fine secolo è d'obbligo, innanzitutto per un motivo metodologico generico: è assolutamente necessario studiarli per capire meglio determinati aspetti del Modernismo, come ad esempio, la crisi del soggetto, i procedimenti tecnico-artistici e letterari dei modernisti portoghesi, gli atteggiamenti di avanguardia, ecc.;
2. la *Generazione di Orpheu*; indispensabile per delimitare esteticamente e ideologicamente il movimento;
3. i *valori e gli atteggiamenti essenziali del Modernismo portoghese*.

Gli obiettivi del presente volume sono quindi vari e molteplici, *affinché il lettore possa*:

- individuare sinteticamente il profilo ideologico-letterario della Generazione del '70;

– ragionare sulla doppia sensazione (trionfalismo e inquietudine) provata dall'uomo europeo a fine Ottocento e inizio Novecento;

– identificare, spiegare (e confrontare) gli *ismi* (di natura artistica, letteraria o programmatica) che nascono a fine Ottocento e/o a inizio Novecento in Europa Occidentale (in generale) e in Portogallo (in particolare), che denotano un clima generale di pessimismo, un'angoscia generalizzata, una posizione di rivolta e un soggetto "frammentato";

– commentare la posizione ribelle e iconoclasta di alcuni scrittori/gruppi letterari (riuniti attorno ad un ideale, ad una rivista, ad un programma) dell'Europa Occidentale (in generale) e in Portogallo (in particolare), in quel preciso contesto storico, in rapporto a quella specifica società in generale;

– valutare la discorsività ideologico-letteraria della rivista *Orpheu* e le principali linee letterarie ed ideologiche dei modernisti;

– sistematizzare il contesto letterario ed ideologico che ora accomuna, ora distingue i principali rappresentanti della Generazione di *Orpheu*;

– valutare criticamente le riviste *Orpheu* (soprattutto il numero 2) e *Portugal Futurista* (numero unico) come manifestazioni di una carnevalizzazione estetico-letteraria;

– valutare la specificità delle opere letterarie dei modernisti (essenzialmente Fernando Pessoa, Almada Negreiros, Mário de Sá-Carneiro e António Ferro, per quanto riguarda la rappresentazione estetica di matrice avanguardista);

– individuare, sistematizzare e spiegare le caratteristiche del manifesto letterario.

Infine, è importante ricordare che le letture qui proposte non sono e non vogliono essere considerate definitive, nella convinzione che esse acquisiscono valore solo quando confrontate con altre. Infatti, soltanto attraverso un approccio aperto al confronto si potranno trarre davvero delle conclusioni utili ad una comprensione più coerente e completa del primo Modernismo portoghese.

Coimbra/Roma, settembre 2020

CAPITOLO I

CONTESTUALIZZAZIONE E LETTURE DIALOGICHE

Tradizionalmente il nucleo del *primo Modernismo portoghese* è cronologicamente situato tra il 1912 e il 1917⁽¹⁾.

Tuttavia, questa affermazione deve essere giustificata innanzitutto da ragioni didattico-pedagogiche, visto che né nel Modernismo portoghese, né negli altri modernismi (europei o americani), nulla appare e/o si estingue in un momento preciso, determinato e definito. Per questo motivo Robert Wohl afferma che il moderno «does not replace the traditional; it joins with it to produce something new» (WOHL, R., 1986: 67). Ed è per questa stessa ragione che il primo numero della rivista *Orpheu*, pubblicato nel 1915 (rivista a volte indicata come la prima grande manifestazione del Modernismo portoghese), risulta ancora essere legato ai parametri estetici simbolisti. O, come afferma José—

(1) Si ricordi, per quel che riguarda il problema della *periodizzazione letteraria*, la semplice ma non per questo meno esemplare riflessione di Jorge de Sena, quando afferma che la periodizzazione letteraria «não pode senão ser aproximada, mesmo quando se considere simplisiticamente a sucessão dos períodos, porque nada se extingue ou aparece por decreto—lei [...]» (SENA, Jorge de, 1977: 186).

Augusto França, che quell'*Orpheu* «de que se fala quando se fala de *Orpheu* é o número dois» della rivista — visibile negli *hors-textes* futuristi di Santa-Rita Pintor e nelle poesie futuriste *Manucure* e *Apoteose*, di Mário de Sá-Carneiro, nella poesia sensazionista *Ode Marítima*, di Álvaro de Campos, e nella poesia intersezionista *Chuva Obliqua* (di Pessoa) (FRANÇA, J.-A., 1984: 18–19).

Ed è Fernando Guimarães, uno dei più autorevoli studiosi del Modernismo portoghese, colui che meglio sottolinea *l'inesistenza di una rottura radicale ed assoluta con i movimenti e i periodi letterari precedenti*, aiutandoci in questo modo a capire la condizione intertestuale e dialogica dell'opera letteraria — che non può mai essere scritta (né letta) al di fuori di una storicità che segna inevitabilmente lo scrittore (o il lettore). In questo senso, anche considerando l'effettiva sovversione stilistico-formale perpetrata dai poeti orfici nel 1915, e ricordando che, nella storia della letteratura portoghese, il Modernismo risponde alla «consciência duma ruptura total» nei confronti del passato, Fernando Guimarães sottolinea che alla fine questo “taglio” non sarà assoluto, preferendo invece parlare di «*continuidade*», in «sutura» e di «ausência duma radical e profunda ruptura entre os campos da linguagem que simbolistas e modernistas por caminhos diferentes conquistaram». (GUIMARÃES, F., 1982: 17)⁽²⁾.

(2) Si legga inoltre GUIMARÃES, F., 1984: 13–14 e GUIMARÃES, F., 1994: 9, 13. Una posizione simile, ma forse più generica, viene assunta dallo studioso in un altro studio significativamente chiamato “Entre o Passado e o Futuro”, nel quale afferma appunto che per quanto riguarda il «próprio sentido que prevalece no desenvolvimento da cultura humana ao longo do tempo [...], o modo como [...] [la literatura] se volta para o futuro não exclui [...] a referência a outra dimensão, a do passado, pois sem ela a cultura e o tempo não teriam sequer sentido» (GUIMARÃES, F., 1994: 103).

Quindi, qualunque direzione prendano gli studi sul Modernismo portoghese, non bisogna mai dimenticare che esso si situa dialogicamente nello scenario di crisi ideologica europea dell'Ottocento. Da questo punto di vista, la posizione di Pierre Zima costituisce un riferimento importante, quando, partendo da questa delimitazione storica, suggerisce una possibile coincidenza tra il sorgere di queste ideologie e il «desenvolvimento de uma sociedade de mercado individualista» (ZIMA, P.V., 1984: c4). Nella sua riflessione, Zima, giudicando non solo i fondamenti di una società di mercato di fine Ottocento, pone l'accento soprattutto sul fatto che, in questo scenario storico (che così reagisce all'ideologia monologica del Positivismo), si consacra *la pluralità delle ideologie* che coesistono tra di loro. In questo modo si tende in forma sempre più accentuata ad un inquadramento culturale segnato da una pluralità di discorsi estetico-letterari, così come da una diversificazione e segmentazione sul piano delle idee e delle etiche. Si tratta di una conferma dell'impossibilità di apprezzare un soggetto secondo un'ideologia dominante e definitiva, ma anche dell'esigenza di pensare, in questo quadro, non ad una *ideologia*, ma a più *ideologie*.

Si comprende quindi come in relazione ad un determinato periodo storico-letterario (fine Ottocento e inizio Novecento) attraversato da eventi che avranno considerevoli conseguenze, si possa parlare di *pluralità di estetiche*⁽³⁾; ed è appunto in funzione di questo contesto che la

(3) Henri Meschonnic, *tra il 1886 e il 1924* (dunque, tra il Simbolismo e il Surrealismo), individua *cinquantuno ismi* (avendo Jorge de Sena assertito precedentemente che gli *ismi* che appaiono a fine Ottocento e inizio Novecento «devem ser equiparados às discussões teóricas e às polémicas pessoais de, por exemplo, os séculos XV e XVI, ou às oposições existentes entre filósofos gregos ou medievais» [SENA, J. de,

polifonia estetica si manifesta nella letteratura e nella cultura portoghese.

1.1. “Nada aparece do nada”

È questa una tematica che, poiché riguarda le grandi linee di demarcazione temporale del Modernismo, ha goduto di una notevole considerazione, soprattutto quando si tratta delle creazioni di artisti e delle riviste che hanno segnato indelebilmente il *periodo temporale che va dal 1912 al 1917*.

Comunque sia, quando si parla di Modernismo portoghese, non ci si può basare soltanto su una semplice schematizzazione. È vero che una delle necessità pedagogiche per comprendere i periodi letterari è la loro categorizzazione in *periodi, movimenti, ere, scuole*, ecc., che modellano cronologicamente le più importanti manifestazioni culturali e letterarie, le quali, a livello tematico-ideologico e tecnico-formale, dominano un determinato tempo e/o un determinato spazio. Tuttavia, non bisogna dimenticare la nozione secondo cui lo *stile dell'epoca*, o la *maniera dell'epoca*, o la *strutturazione particolare dell'epoca* plasmano sensi e

1977: 208]): Acmeismo russo, Catastrofismo polacco, Costruttivismo, Creazionismo, Cubismo, Cubo-Futurismo, Dadaismo, Decadentismo, Espressionismo, Fauvismo, Formalismo polacco, Imagismo russo, Imagismo inglese, Impressionismo, Integralismo, Intersezionismo, Macchinismo, Neo-Plasticismo, Paulismo, Purismo, Saudosismo, Sensazionismo, Suprematismo, Surrealismo, Simbolismo, Sintetismo, Unanimismo, Ultraismo spagnolo, Verso-liberismo, Vorticismismo inglese, Zenitismo iugoslavo, tra altri (MESCHONNIC, H., 1993: 60, n.r. 56). Frederick Karl, dal canto suo, aggiunge ancora l'Orfismo e il Serialismo (KARL, F.R., 1988: 118).

atteggiamenti fondamentalmente *approssimativi*, dato che nulla viene dal nulla, né nulla si estingue in un determinato momento delimitato e precisamente definito.

D'altro canto, il confronto dialettico tra la ridondanza e la novità di sensi e tecniche di espressione non si risolve né in uno sviluppo della sensibilità artistica, né in un progresso dell'intelligenza; ciò che esiste realmente è, sì, un cambiamento di "aree di interesse" e di valori, così come un superamento nel modo di intenderli.

Si ricordi nuovamente la posizione centrale di Fernando Guimarães, quando scrive che il «Modernismo, enquanto designação dum período que a si mesmo se referencia num tempo que é afinal projectivo, representa na história da literatura um momento que corresponderia à consciência duma ruptura total»; e continua:

Mas há um certo perigo em confundir esses juízos de valor com a tal ruptura que, visível na sua aparência cultural, acabaria por não existir como algo que se demarcasse em termos absolutos. [...] Neste caso, aquilo que era entendido como ruptura poderá ser entrevisto em termos de *sutura*. (GUIMARÃES, F., 1982: 17)

Queste affermazioni suggeriscono la necessità di una riflessione riguardo all'*inesistenza di una radicale frattura definitiva del primo Modernismo portoghese con i periodi letterari precedenti*. Inoltre, ci portano anche *ad affermare che esiste una condizione intertestuale e dialogica dei discorsi letterari* degli scrittori e intellettuali modernisti che in questo modo si trovano radicati in una storicità dotata di circostanze sociali, politiche e culturali specifiche che contaminano i discorsi prodotti.

Queste indicazioni (che qui valgono essenzialmente come linee metodologiche) non prescindono anche da un'altra osservazione: la caratterizzazione ideologica del Modernismo portoghese si concretizza, nel contesto delle pratiche estetico-letterarie, in un *modo molto nazionale*; ossia: uno dei suoi tratti è visibilmente ispirato alla specificità dello spirito letterario portoghese. Ciò è confermato da Fernando Guimarães, quando parla della «ausência duma ruptura radical e profunda entre os campos da linguagem que simbolistas e modernistas por caminhos diferentes conquistaram» (ID.: 19). Un testo importante di Fernando Pessoa — la prefazione ad un'*Antologia de Poemas Portugueses Modernos*, del 1929 (e questo fatto è tanto più importante quanto lo è il distanziamento temporale tra questa data e le manifestazioni della *Generazione di Orpheu*)⁽⁴⁾ — serve inoltre a confermare questo concetto, soprattutto perché è qui che trova origine la dimensione eminentemente intertestuale e dialogica del Modernismo; in esso si legge:

O termo “moderno” nada significa em si mesmo. É moderna toda a civilização europeia em relação com o mundo greco-romano. É moderno tudo desde o romantismo em relação com tudo entre ele e a Idade Média, e com a mesma Idade Média. É moderno o que veio depois da Guerra Alemã em relação com o que imediatamente a precedeu. No caso presente, entendemos por poemas portugueses modernos os dos poetas portugueses que têm data literária desde a Escola de Coimbra, e incluindo essa Escola.

(4) La *Generazione di Orpheu* è il nome tradizionalmente attribuito ai *primi modernisti portoghesi*, in seguito alla pubblicazione della rivista *Orpheu* (il 1° numero, di marzo 1915; il 2° numero, del giugno dello stesso anno).

[...] *Assim o ser poeta português moderno no sentido em que entendemos “moderno”, coincide [...] com o ser poeta português.* [corsivi nostri] (PESSOA, F., 1986b: 1204–1205)

Lasciando un attimo da parte il senso che Pessoa attribuisce al termine e al concetto “Moderno” (e che ci ricorda Octavio Paz, quando, ne *Los Hijos del Limo*, parte dal presupposto che il “il *moderno* è una tradizione”), ciò che qui ci interessa in modo particolare considerare è la sua convinzione che i discorsi poetici del Modernismo portoghese sono moderni quando in essi si proiettano valori che si identificano con l’“essere portoghese”.

Si ricordi un altro testo di Fernando Pessoa (probabilmente del 1916) in cui il poeta si riferisce alla civiltà moderna:

A arte moderna deve [...]:

1) ou cultivar serenamente o sentimento decadente, escrupulizando em todas as cousas que são características da decadência — a imitação dos clássicos, a limpidez da linguagem, a cura excessiva da forma, características da impotência de criar;

2) ou, fazendo por vibrar com toda a beleza do contemporâneo, com toda a onda de máquinas, comércio, indústrias [...]. (PESSOA, F., 1966: 167–168)

Come si può vedere, non è irrilevante l’intonazione particolare che presiede alle parole sopra dette, quando Pessoa scrive che l’«*arte moderna deve [...] ou cultivar [...] o sentimento decadente*» o «*vibrar com toda a beleza do contemporâneo*». Si noti che queste affermazioni sono strettamente collegate al discorso programmatico, mirando ad uno degli

ismi creati da Pessoa, il Sensazionismo — una «corrente» letteraria la cui «única realidade da vida é a sensação» (ID.: 137). Nel presente contesto, è tuttavia più importante prendere in considerazione un'ipotesi che le sopracitate parole autorizzano a formulare, stabilendo una corrispondenza tra soggetto-scrittore e il mondo culturale che lo circonda. Così, si comprende innanzitutto come per Pessoa l'«arte moderna» si trova divisa basicamente in due sfere di preoccupazioni estetico-letterarie: quella che si vincola ad un «sentimento decadente» e quella che traduce un sentimento di contemporaneità, con tutta l'«onda di macchine, commerci, industrie» di per sé privilegiata.

Quindi, in queste linee di riflessione teorica di una delle più importanti personalità letterarie portoghesi, si delinea una ipotesi fondamentale per quel che riguarda la caratterizzazione di un contesto socioculturale ben determinato: la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. E ciò che questa posizione evidenzia è che, (anche) per il grande poeta portoghese, la letteratura non deve ignorare il *rapporto che necessariamente esiste tra lo scrittore e tutto un insieme di fattori di natura storica, sociale e ideologica che lo circondano*. Nelle parole di Mikhaïl Bakhtine — considerato il più importante pensatore sovietico, nel campo delle scienze umane, e il maggior teorico della letteratura del Novecento (TODOROV, T., 1981: 7):

Un énoncé concret est un maillon dans la chaîne de l'échange verbale d'une sphère donnée. [...] Un énoncé est rempli des échos et des rappels d'autres énoncés, auxquels il est relié à l'intérieur d'une sphère commune de l'échange verbale. Un énoncé doit être considéré, avant tout, comme une réponse à des énoncés antérieurs à l'in-

térieur d'une sphère donnée [...]: il les réfute, les confirme, les complète, prend appui sur eux, les suppose connus et, d'une façon ou d'une autre, il compte avec eux. (BAKH-TINE, M., 1984: 298)

Ciò che è importante sottolineare in questa citazione è la *condizione intertestuale dell'opera letteraria*, che non può, proprio per questo motivo, essere scritta (né letta) ai margini di una storicità che condiziona inevitabilmente lo scrittore (o il lettore). Si delinea così una problematica il cui obiettivo consiste sostanzialmente nell'individuare quali *discorsi* e quali dominanti estetico-letterarie precedono il primo Modernismo in Portogallo.

Senza dover riandare al Romanticismo ed all'Ultraromanticismo (che necessiterebbero di uno studio molto più approfondito), è importante ricordare le diverse correnti letterarie, considerate come le rappresentazioni artistiche delle categorie estetiche che informano la cultura portoghese a cavallo tra l'Ottocento e il Novecento. Naturalmente, si tratta, almeno per ora, (cercando di seguire una metodologia didattico-pedagogica) di tracciare brevemente quelle coordinate che delimitano il periodo di fine secolo e gli anni che immediatamente precedono il 1915. Ciò significa che studiare il Modernismo portoghese obbliga a pensare anche alla configurazione decadentista che attraversa la letteratura di fine secolo e, in primo luogo, dimostrare la pertinenza di un breve cenno al contesto storico-letterario di fine Ottocento — insistendo su alcune correnti culturali rappresentative, come il Decadentismo — per soffermarci solo successivamente sui principali vettori estetici e storico-culturali che informano l'insieme del movimento modernista.

1.2. Ottocento (fine) – Novecento (inizio): trionfalismo e crisi

In due testi molto importanti (probabilmente del 1916)⁽⁵⁾, *Fernando Pessoa* richiama l'attenzione sull'enorme *sviluppo scientifico-tecnologico* che aveva caratterizzato la scena socioculturale e tecnico-scientifica europea della seconda metà dell'Ottocento. In questi testi, Pessoa evidenzia le consèguenze che tale sviluppo aveva avuto sulla generazione a cui lui stesso appartiene, finendo per segnare intensamente il contesto culturale alla base del Modernismo letterario portoghese. Il senso delle sue parole mira quindi ad individuare un insieme di conseguenze che sono il risultato di quello specifico sviluppo, quando direttamente messe in rapporto con le invenzioni, con l'incremento delle comunicazioni, con il progresso industriale, commerciale, ecc.

In uno dei due studi, Pessoa scrive che la generazione a cui appartiene «traz consigo uma *riqueza de sensação*, uma *complexidade de emoção*, uma tenuidade e intercruzamento de vibração intelectual, que nenhuma outra geração nasceu possuindo»; e continua, poco dopo, facendo riferimento alla «proliferação [...] das indústrias», all'aumento e allo sviluppo notevole delle comunicazioni, delle attività commerciali e industriali, delle «facilidades de transporte», del «conforto», delle comunicazioni, così come alla conseguente trasformazione della personalità umana. Questa, a sua volta, non trovandosi ancora adeguatamente preparata a tali stimoli, comincia a partecipare a questa nuova tappa della civilizzazione; Pessoa conclude che: «A hiperexcitação passou a ser regra» (Pessoa, F., 1966: 163 SS).

(5) Testi presenti in *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*.

Nell'altro testo, Fernando Pessoa rileva anche il fatto che l'epoca in cui vive può ancora essere rappresentata dal protagonismo dell'«elemento commerciale e industriale»; epoca, questa, la cui tessitura socioculturale deve poter essere intesa ugualmente come conseguenza mediata dall'applicazione pratica dei componenti teorici e pratici di una *scienza positiva* che aveva segnato profondamente la seconda metà dell'Ottocento, «isto é, da ciência desenvolvida em todos os seus ramos aplicáveis à prática, e do desenvolvimento dessa própria aplicação» (ID.: 194).

Quello a cui, a prima vista, le posizioni di Pessoa sembrano mirare è al coinvolgimento dell'uomo, soprattutto quello europeo, nel contesto in cui si inserisce, coinvolgimento tradotto in un'euforia e in una *fiducia nel futuro*, prodotte dallo sviluppo tecnologico, scientifico, industriale, commerciale ed economico, le cui conseguenze si trovano direttamente in relazione con le grandi trasformazioni nelle aree della Fisica, della Medicina, della Psicologia, della Sociologia, della Filosofia, dell'Antropologia, dell'industria militare, della Genetica, della Geologia e della Termodinamica⁽⁶⁾.

(6) Si ricordi che la *seconda metà dell'Ottocento* e i *primi anni del Novecento europeo* sono segnati da una panoplia di *scoperte ed invenzioni* che lasciano una forte impronta sull'Umanità: il petrolio raffinato (1850), il dirigibile (pilotato per la prima volta da Jiffard, nel 1852), l'ascensore (1853), il *derrick* (1859), il primo vagone-letto (1859), la pasteurizzazione (1860), la metropolitana a Londra (con trazione a vapore) (1863), il lancio delle basi della genetica e la bicicletta (1865), il torpedo (1866), la macchina da scrivere (1867), il fonografo (1877), la lampadina elettrica e il registratore di cassa (1879), la scoperta del bacillo della tubercolosi e della pubblica illuminazione elettrica a New York (1882), l'automobile con motore a combustione interna (1883), la scoperta del vaccino contro la rabbia (1885), la macchina fotografica Kodak (1888), la proiezione del primo film a New York, la centrale

Ma, come avverte l'eminente personalità del primo Modernismo portoghese, gli effetti e le conseguenze lasciate da questa sensazione collettiva di trionfalismo avrebbero finito per condurre gradualmente ad una generalizzata *incertezza*. Quindi, è a partire da queste nozioni — che mirano ad un'immagine ambivalente (trionfalismo e sconfitta) delle disposizioni ontologiche e psicologiche collettive — che si può parlare, con Pessoa, di un ambiente di *crisi di fine Ottocento e inizio Novecento* che, sul piano dell'elaborazione storico-letteraria, finisce per tradursi nei seguenti aspetti:

— un sentimento generalizzato di diversità e pluralità di discorsi (visibili soprattutto alla fine dell'Ottocento, con il *moltiplicarsi di ismi* e, in un certo qual modo, con la conseguente crisi ideologica)⁽⁷⁾;

di energia e l'aria condizionata (1890), il periscopio (1891), la scoperta del siero antidifteretico (1892), il motore diesel (1893), il cinematografo (1894), la scoperta dei raggi X e il telegrafo senza fili (1895), la trasmissione via radio, la radioattività e la scatola del cambio (1896), la scoperta dell'elettrone (1897), la bachelite (la prima delle plastiche), l'aspirina e la scoperta della radio (1898), lo Zeppelin e la teoria quantica (1900), la lampadina ad ultraviolette (1904), la teoria della relatività ristretta (1905), i prodotti in plastica (1909), la prima automobile in serie (1910), la teoria generale della relatività, la struttura dell'atomo e il contatore Geiger (1913), il carro armato da guerra motorizzato (1916), il telescopio riflettore (California) (1917), ecc., ecc.

(7) Per una più completa e ampia informazione sulla problematica degli *ismi fin de siècle* nella letteratura portoghese, rimandiamo, essenzialmente, a: COELHO, J.P., 1976: 209–214; LOPES, Ó, 1987a: 85–90, 91–107, 225–231 e 329–334; LOURENÇO, E., 1991; GUIMARÃES, F., 1984; GUIMARÃES, F., 1992; GUIMARÃES, F., 1987; GUIMARÃES, F., 1988; GUIMARÃES, F., 1994: 74–81; GUIMARÃES, F., 1996; GUIMARÃES, F., 1999: 66 ss; MOURA, V.G., 1987; Morão, P., 1991; PEREIRA, J.C.S., 1979; CASTRO, E.M. de M., 1993a: *passim*; SEABRA, J.A.,

- un *sentimento pessimista dell'esistenza*;
- l'adozione, da parte di alcuni intellettuali, di *atteggiamenti* che si rivelano *ora di esplicita iconoclastia, ora di rifiuto* di qualsiasi forma di intervento culturale;
- un modo decadente che, secondo Pessoa, corrisponde:

– al *fallimento di personalità rappresentative* (che sarebbero state capaci, per la loro superiorità, di impedire la manifestazione di un decadimento dei valori);

– alla *brama del lusso*;

– al *vuoto delle relazioni sociali*;

– all'*individualismo eccessivo*;

– all'*esaurimento dei valori etico-morali* (PES-
SOA, F., 1966: 166 e 197–199).

La caratteristica lucidità che presiede alle riflessioni di Fernando Pessoa ci offre una visione completa e coerente della sua epoca, che può dunque essere affrontata secondo tre punti di vista:

1985: 121–146; JÚDICE, N., 1986: 9 ss; PEREIRA, J.C.S., 1995; PEREIRA, J.C.S., 1996; GOMES, P., 1987; CEIA, C., 2009; *Colóquio/Letras*, 1986, 93; SENA, T., 1986; GUIMARÃES, F., 2009; MACEDO, H., 1986: 19–49; MACHADO, Á.M., 1977; MARNOTO, R., 2009; BARREIRA, C., 1991; SAMUEL, P., 1990; FRANCO, A.C., 1996; PATRÍCIO, M.F., 1996; SPAGGIARI, B., 2014; TORGAL, L.R., 1993; CATROGA, F. e CARVALHO, P.A., 1996: 333–348; CRUZ, M.B., 1982; QUADROS, A., 1986: 15–33; D'ALGE, C., 1989: 42 ss; VILA MAIOR, D., 2011; VILA MAIOR, D., 2018b; VILA MAIOR, D., 2018c; VILA MAIOR, D., 2018d. Si veda inoltre PIMPÃO, Á.J.C., 1959; COELHO, J.P., 1977 (149–162); BELCHIOR, M.L. 1970; BUESCU, H.C., 1983; LOPES, T.R., 1984; MOURÃO-FERREIRA, D., 1986; GUIMARÃES, F., 1992; VIEIRA, L.C.S., 2008; IDEIAS, J.A.C., 2009; FRANCO, M.A., 2009; FERREIRA, J.E., 2011; SERAFIM, F.U.M. 2015.

1. da un lato, in quanto «*decadência* proveniente da falência de todos os ideais passados e mesmo recentes»;
2. dall'altro, in ciò che essa offre di «intensidade, [...] febre, [...] actividade turbulenta da *vida moderna*»;
3. infine, per quello che propone in termini di «*riqueza inédita de emoções*, de ideias, de febres e de delírios [...] a Hora europeia». (Pessoa, F., 1966: 167)

Sulla scia della riflessione di Fernando Pessoa, la rappresentazione letteraria di questo sentimento avviene anche attraverso la *voce* di un altro suo *io*, e cioè Bernardo Soares. In un frammento del *Livro do Desassossego* (frammento senza data, ma probabilmente del 1917), inserito in un passo culturalmente molto denso per quanto riguarda le deduzioni da trarre, questo semi-eteronimo pessoano si mostra colpito negativamente da un tempo storico-culturale segnato, in modo indelebile, dalla sensazione di non tranquillità. E se questo frammento serve, in parte, a giustificare l'incertezza esistenziale che, in un modo o nell'altro, in modo diverso segna Fernando Pessoa, ci conduce anche ad un'altra conclusione: la forte coscienza di un tempo di crisi. Dopo aver fatto riferimento al «trabalho destrutivo das gerações anteriores» (Pessoa, F., 2010a: 144), Pessoa ricorda che l'*insicurezza* ha cominciato a caratterizzare la vita dell'uomo occidentale, nella sfera "religiosa", "morale" e "politica": «Nascemos já em plena *angústia metafísica*, em plena *angústia moral*, em pleno *desassossego político*»; e continua, poco dopo:

Ébrias de uma coisa incerta, a que chamaram "positividade", essas gerações criticaram toda a moral, esquadrinharam todas as regras de viver, e, de tal choque de doutrinas, só ficou a certeza nenhuma, e a dor de não haver essa certeza.

Uma sociedade assim indisciplinada nos seus fundamentos culturais não podia, evidentemente ser senão vítima, na política, dessa indisciplína; e assim foi que acordámos para um mundo ávido de novidades sociais, e com alegria ia à conquista de uma liberdade que não sabia o que era, de um progresso que nunca definira. (*Ibid.*)

È dunque indicativa, in queste parole, la coscienza di un'*angoscia europea generalizzata*, che fa ricorso all'immagine fluttuante dell'*inquietudine* e della *fiducia* — quest'ultima ben visibile nel desiderio di ricerca di nuovi cammini da parte della civiltà occidentale («acordámos para um mundo ávido de novidades sociais, e com alegria [...] [íamos] à conquista de uma liberdade»); e, conseguentemente, che i virtuosismi semantici di questo sentimento di inquietudine si intreccino strettamente a questo (impreciso, certo) desiderio di "libertà" e di "progresso".

Ebbene, le parole sia di Pessoa, sia di Bernardo Soares sono, a questo proposito, inequivoche per quanto riguarda la rimarcazione di uno stato culturale molto particolare: un chiaro stato di *crisi della civiltà europea*, conseguenza (o 'riflesso', forse) di un forte sviluppo scientifico-tecnologico che, a fine Ottocento, ha alterato considerevolmente in tutta Europa i modi di vivere e i riferimenti culturali dell'uomo occidentale.

1.3. Generazione del '70: le 'Conferências do Casino' e la critica sociale

Per la definizione di tutte queste nozioni non è indifferente l'azione svolta in Portogallo, ancora nell'Ottocen-

to, da alcuni rappresentanti della cosiddetta *Generazione del '70*.

Si ricordi a questo proposito l'intuito programmatico di Antero de Quental, la cui posizione ideologico-culturale è del tutto conforme ai disegni generali delle *Conferências do Casino*. In un testo programmatico delle *Conferenze Democratiche*, Antero sottolinea la necessità urgente di indottrinamento e intervento:

[...] ligar Portugal com o movimento moderno, fazendo-o nutrir-se dos elementos vitais de que vive a humanidade civilizada; procurar adquirir a consciência dos factos que nos rodeiam, na Europa; agitar na opinião pública as grandes questões da Filosofia e da Ciência moderna; estudar as condições de transformação política, económica e religiosa da sociedade portuguesa. (Antero de Quental, *apud* SIMÕES, J.G., s/d: 65)

Non hanno né un significato né una portata estetico-letteraria molto diversa le parole di Eça de Queirós, quando nel maggio 1871 indica di natura pratica, «científica e experimental» (QUEIRÓS, E., 1978: 44) l'obiettivo delle *Conferências do Casino*: e cioè l'opposizione agli «aparatos retóricos» (*ibid.*). È anche in questo senso che la Generazione del '70 (costituita da Eça de Queirós, Antero de Quental e Oliveira Martins) insorge contro le concezioni passatiste della Letteratura e della Storia, difendendo invece tanto l'*europeizzazione del Portogallo* (nel tentativo di integrare il Paese nell'ambiente di progresso scientifico delle principali capitali europee), quanto una rivoluzione ideologica di taglio socialista (attraverso cui si sarebbe dovuta denunciare un'esacerbata estetica romantica ed affermare il dinamismo della Storia).

Ed in effetti, *tra il 1871 e il 1890*, il Portogallo assiste, grazie all'opera di questi scrittori ed intellettuali, ad una *critica generale della società portoghese* (vista come "ritardataria" nei confronti dell'Europa):

- ai paradigmi culturali stabiliti;
- ai baluardi ultraromantici;
- all'influenza della Chiesa (vista come responsabile della decadenza dei popoli peninsulari, data la sua posizione antimodernista);
- al tipo di giornalismo praticato;
- alla monarchia.

È certo che non tutti i protagonisti della Generazione del '70 condividono gli stessi principi. Si ricordi, a questo proposito, la divergenza tra Antero de Quental (il quale abbraccerà la dottrina socialista) e Teófilo Braga (che, invece, opterà per il Repubblicanesimo). Comunque sia, e indipendentemente dalle diverse posizioni, la cosa importante da sottolineare della Generazione del '70 (che, si noti, si costituisce come un gruppo attivo solo dopo il 1871) è la *concezione dinamica e impegnata del fenomeno letterario* — concezione che si traduce in un *discorso provocatorio*, mirato (con obiettivi connotati da qualche aggressività) a chiarire con un'impronta altamente pragmatica l'insieme degli ideali difesi. Questi ideali (ripresi da Marx, Comte, Flaubert, Baudelaire e Hegel) sono sostenuti grazie ad una rottura esplicita con la cultura (il distacco della cultura portoghese dalle esigenze dell'evoluzione storica), la politica (il regime monarchico-costituzionale e il ruolo considerato negativo della Controriforma...), la letteratura (il sentimentalismo ultraromantico, la mancanza

d'originalità) e le pratiche letterarie ufficiali (segnate fondamentalmente dall'accademismo)⁽⁸⁾.

Che questa rottura abbia acquisito spazi di aperto antagonismo (tra i «poeti della nuova generazione» e coloro che, secondo i primi, difendevano una concezione passatista della letteratura e della società, tutelati da Castilho) lo sappiamo da alcuni testi nel frattempo pubblicati, e dal tono con cui sono scritti, contribuendo ad una revisione della letteratura portoghese e, in ultima istanza, del senso della Storia del Portogallo; tra questi testi si ricordano:

— le *Odes Modernas* e le *Tendências novas da poesia contemporânea* (di Antero de Quental);

— le *Visões dos Tempos* e *Tempestades Sonoras* (di Teófilo Braga);

— l'opuscolo *Bom Senso e Bom Gosto* (di Antero de Quental);

— le conferenze intitolate *Causas da decadência dos povos peninsulares* (proferita da Antero) e *A Literatura Nova: o Realismo como nova expressão de arte* (proferita da Eça de Queirós).

In un certo modo, questi testi e l'insieme di ideali che li orientano hanno in sé una linea di pensiero che fa suo un discorso specifico che si avvicina, in parte, al *gesto* avanguardista che si amplificherà nel Novecento, se per quel *gesto* si intende il tono di aggressività che li informa, così

(8) Si ricordi la reazione sarcastica e negativa di *António Feliciano de Castilho*, nella lettera-posfazione al *Poema da Mocidade* (di Pinheiro Chagas), nei confronti delle opere di Antero e di Teófilo e dello spirito irreverente dei giovani scrittori, quando, indignato, appura che, contro la pratica frequente, si pubblicavano opere senza il suo *imprimatur*.

come il modo di pensare che determinano: la *critica del passato* e l'orientamento, ad essa associato, verso la *scoperta di nuove espressioni della sensibilità estetica*.

Comunque sia, è significativo il fatto che i giudizi espressi da questa generazione abbiano contribuito a determinare, in modo generale, un insieme di fattori che, *con l'avvicinarsi della fine dell'Ottocento*, finiscono per delineare in *Portogallo* una *crisi generale nel pensiero e nelle istituzioni*, con tutto quel sentimento di decadenza socioeconomica e politica che la crisi inevitabilmente avrebbe determinato — confermando così, gradualmente, un'inquietudine generale di fronte al fallimento della civiltà moderna, erede diretta del Romanticismo umanitario e del progresso scientifico.

1.4. Fine Ottocento e Decadentismo

Per capire con chiarezza quale è la visione del mondo culturale dell'uomo portoghese (e, in fondo, anche di quello europeo) di fine secolo, è importante riflettere su un'affermazione di Carlos Reis, quando dice che è il *senso «da diversidade»* que fomenta a proliferação das ideologias», e subito dopo aggiunge:

Isto mesmo é o que sucede, por exemplo, num momento crucial de crise ideológica: o do fim do século passado, cenário de uma crise em grande parte provocada pela perda da auto-segurança do homem positivista. Num contexto histórico-cultural muito preciso, localizado na passagem do século XIX para o século XX, o desmoronamento da confiança e da euforia científica do Positivismo

não traz consigo somente o florescimento de correntes filosóficas e artísticas de cariz individualista e de propensão idealista (intuicionismo, simbolismo, impressionismo, etc.); com essa crise chegam também as dúvidas do sujeito acerca da coesão e unidade existencial, dúvidas alimentadas pela multiplicação de ismos simultaneamente sedutores e dispersivos. (REIS, C., 1989a: 50)

Si tratta di una testimonianza che, nell'esaminare in modo esplicito un contesto particolare — la fine dell'Ottocento —, permette di specificare una problematica nella quale non mancano risonanze di natura ontologica, visto che in tale testimonianza traspaiono tre idee-chiave sul piano dell'elaborazione storico-letteraria: in primo luogo, quella che, a partire dalla nozione di «*diversità*», attribuisce un senso di molteplicità dei discorsi ad un tempo storico finisecolare; in secondo luogo, quella che inserisce questa dinamica di pluralità in una concezione che informa uno "spirito dell'epoca" congruo con un sentimento di «*crisi ideologica*»; infine, sottolineando lo spirito deluso dell'uomo finisecolare (in particolare quando allude a «*dúvidas do sujeito acerca da coesão e unidade existencial*»), Carlos Reis implicitamente suggerisce la necessità di una riflessione riguardo a un soggetto che, storicamente calato in un'atmosfera dalle tonalità decadenti, vede la *sfiducia che prima aveva riposto nella scienza positivista*.

Tale riflessione assume ancora più significato quando ripensata alla luce di quattro categorie fondamentali del Decadentismo, tutte intrecciate l'una all'altra:

— l'*inquietudine metafisica* che incupisce l'uomo post-positivista;

- il *sentimento vitale nevrotico* espresso in una concezione pessimista dell'uomo e dell'esistenza;
- l'*atteggiamento ribelle e iconoclasta* fatto proprio da non pochi scrittori;
- infine (ma non per ultimo) il *profilo anarchico di determinate posizioni* di alcuni degli uomini di lettere portoghesi più rappresentativi.

Se dovessero esserci dei dubbi riguardo al rilievo di cui godono tutte queste idee-chiave che caratterizzano il periodo *fin de siècle*, sarebbe sufficiente ricordare alcuni fattori che condizionano questa atmosfera pessimista in Portogallo e le diverse *circostanze di ordine storico-culturale* che contribuiscono alla configurazione nella cultura portoghese di questo clima di crisi — dove, tra l'altro, prevale un *sentimento generale di decadenza socioeconomica e politica*:

- il *fallimento degli ideali della Generazione del '70* a causa della disgregazione e della rinuncia (per quel che riguarda gli orientamenti programmatici) da parte di figure significative di questa generazione, tra cui Eça de Queirós, Antero de Quental, Guerra Junqueiro e Oliveira Martins — complici nella formulazione di un discorso che fa leva principalmente su una posizione irrequieta nei confronti della vita e del progresso tecnologico⁽⁹⁾;

(9) L'*inquietudine metafisica e esistenziale* sentita da queste personalità è ben visibile quando affermano che la civiltà moderna e industriale non aveva generato felicità, ma “uma massa imensa de miséria humana” (Eça de Queirós), che la fine a cui sono condannate tutte le costruzioni umane deve servire come motivo di riflessione per coloro che difendono vigorosamente la teoria del progresso “constante e sem limites” (Oliveira Martins).

- la propagazione di un'inquietudine generale di fronte al fallimento della civiltà moderna;
- la conferma di un alto tasso di *analfabetismo*;
- l'aumento dei *debiti esteri*;
- l'*angoscia generalizzata* che proviene dalla divulgazione dell'opera filosofica di *Schopenhauer* (per il quale tutta l'esistenza è una miseria e un male)⁽¹⁰⁾ e di *Hartmann* (la cui dottrina si basa sull'idea secondo la quale la specie umana vive, erroneamente, sotto il segno dell'illusione di una felicità irraggiungibile);
- la diffusione della tesi di *Max Nordau* sulla degenerazione nell'Arte e nella Letteratura;
- le conseguenze che, nel 1890, la questione dell'*Ultimatum inglese* determinano nella vita culturale portoghese.

1.4.1. L'ultimatum inglese e il movimento di reazione sociale

C'è un evento importante che non si può trascurare quando si parla di questa *impressione generale di irrequietezza nella società portoghese*, dipendendo questa impressione da motivi culturali, letterari, filosofici o sociali. Si tratta dell'Ultimatum inglese del gennaio 1890.

(10) Secondo *Schopenhauer*, il progresso tecnologico e culturale fa veramente diventare gli uomini più intelligenti e raffinati; però, secondo il filosofo tedesco, questa situazione non implica la felicità, visto che da una conoscenza superiore e più perspicace proviene una maggiore intensità della lettura che si fa dei mali dell'esistenza. Si pensi, al riguardo, a *Antero de Quental*, il massimo rappresentante della corrente pessimista che nel frattempo si diffondeva in Europa, il quale (nei suoi sonetti, e soprattutto nell'*Hino à Manhã*) dà un'espressione pregnante al *pessimismo schopenhauriano* in Portogallo.

«L'Ultimatum», scrive José Vicente Serrão, «consistiu num lacónico telegrama enviado, em 11 de janeiro de 1890, pelo governo inglês às autoridades nacionais, exigindo a imediata retirada das forças militares portuguesas estacionadas em territórios hoje correspondentes ao Zimbabué e ao Maláui e ameaçando com uma intervenção militar, na ausência de resposta satisfatória por parte de Portugal»; e continua:

[...] em época de corrida à África, era imperioso não desaceratar o passo com os demais e salvaguardar os direitos históricos de Portugal. Multiplicam-se então as chamadas “expedições científicas” ao continente africano, redobram-se os esforços diplomáticos e em 1886 as pretensões coloniais portuguesas adquirem mesmo uma expressão bem definida, sob a forma do “mapa cor-de-rosa” — projeto de ligação da costa angolana à costa moçambicana, sob a bandeira portuguesa. Portugal dá então início a várias tentativas de ocupação efetiva de territórios, lançando-se numa disputa colonial aberta com a Inglaterra. Foi a uma dessas tentativas que esta respondeu com o ultimato. (SERRÃO, J.V., 1990: 303–304)⁽¹¹⁾

Questa citazione sottolinea il *sentimento di umiliazione* (e quindi, di *crisi*) che l'ultimatum inglese infligge alla società portoghese — ultimatum considerato, inoltre, da Fernando Catroga e Paulo Archer de Carvalho come «o acontecimento político que mais repercussões teve nos meios culturais portugueses e que mais serviu de pretexto para a intensificação de uma meditação apaixonada sobre o destino português» (CATROGA, F. e CARVALHO, P.A., 1996: 251).

(11) Si veda inoltre SERRÃO, J., 1990: 159–169.

E inquadrare così il problema significa considerare un insieme di *fatti storici* ad esso collegati, tra cui:

- i fraintendimenti tra Lord Salisbury e Barros Gomes sui diritti del Portogallo e dell'Inghilterra (o meglio, in Portogallo, il sentimento antibritannico trova le sue motivazioni nella perdita dell'India e nel Trattato di Methuen [1703]);

- la spedizione portoghese nell'attuale Repubblica del Malawi (che al suo arrivo uccide alcuni indigeni sotto protezione britannica);

- la reazione inglese con una flotta minacciosa;

- la giustificazione del Portogallo; gli scambi di documenti a livello diplomatico e le proteste del Governo portoghese (con le quali si sostiene che il territorio dove è avvenuto l'episodio è di sua proprietà);

- il disonore diplomatico del Consiglio di Stato (il quale, umiliato, accetta il *diktat* inglese).

Dopo questa serie di eventi, si verifica in Portogallo una reazione collettiva che dimostra un malcontento generalizzato nei confronti dell'atteggiamento dei governanti — un malcontento che, se da un lato, secondo Eça de Queirós, prova che il Portogallo ha «vida, calor, energia, uma ideia, um propósito», una «vida que tão inesperadamente o país em si surpreende», dall'altro, acquisisce contorni criticabili, come la proposta di eliminazione della lingua inglese dal curriculum scolastico (cfr. QUEIRÓS, E., *s/d[a]*: 240 ss)⁽¹²⁾.

(12) Cfr. *Testi complementari* – *Testo 1*.

Comunque sia, l'ultimatum britannico (che il Partito Repubblicano sa abilmente usare)⁽¹³⁾ si rivela un evento che:

1. *intensifica un momento di crisi dell'identità nazionale portoghese* — crisi che sarebbe cresciuta:

- per la crisi economico-finanziaria in seguito all'accettazione dell'ultimatum;
- per il regicidio nel 1908;
- per l'instabilità, la delusione e l'esacerbazione di agitazioni e tensioni politico-sociali dopo l'istaurazione della Repubblica (al posto della Monarchia istituzionale) nell'ottobre 1910;
- per la conseguente istaurazione del Governo Provvisorio presieduto da Teófilo Braga;
- per la partecipazione del Portogallo alla Prima Guerra Mondiale⁽¹⁴⁾;

2. *causa un malcontento generale nella popolazione portoghese* — con alcune manifestazioni molto forti, ben rappresentative di questo «cúmulo de xenofobia atingido pelo sentimento antibritânico» (HOMEM, A.C., 2001: 96) — spesso finendo nella «prática da violênc-

(13) Sulle reazioni antimonarchiche, si legga la posizione di António Enes, ne «A situação», in *Jornal O Dia*, dal 6 all'8 febbraio 1890 (apud HOMEM, A.C., 1992: 288).

(14) Si noti, inoltre, che nella *Storia del Portogallo* ci sono altri momenti (di cui l'ultimatum inglese è solo un ulteriore esempio) che negativamente e fortemente creano un sentimento di *crisi nazionale*, momentaneamente evocati da António Sérgio, Jaime Cortesão e António Sardinha, tra gli altri, come, ad esempio, la sconfitta ad Alcácer-Quibir, le riforme pombaline (che 'denazionalizzano', invece di nazionalizzare), la rivoluzione liberale del 1820, o l'indipendenza del Brasile. Si veda HOMEM, A.C., 1995: 589 ss e CASCÃO, R.A.F., 1992: 331–337.

ia gratuita» e nel «gesto largo», nella «palavra enfática», nell'«atitude dramatizante», nella «vindicta miúda» (ID.: 95 e 97):

- manifestazioni contro la legazione britannica;
- lancio di pietre (nella notte dell'11 gennaio 1890) contro la casa dell'allora Ministro portoghese degli Affari Esteri;
- mal riuscita rivolta a Porto (il 31 gennaio 1891) da parte di intellettuali repubblicani, nel tentativo fallito di istaurare la Repubblica (rivolta che provocherà l'esilio di alcune personalità che capeggiavano la manifestazione);
- copertura della statua di Camões con «panni funerei» da parte degli studenti di Coimbra (ID.: 98);
- proliferazione di «panflet giornalistici» e «manifesti» (soprattutto a Coimbra);
- critica crescente alla monarchia;
- sollevamenti popolari;
- interpretazione del nuovo inno (*A Portuguesa*) composto da Alfred Keil e Henrique Lopes de Mendonça, alla fine dello spettacolo di rivista *A Torpeza*, al Teatro da Alegria, a Lisbona;
- eliminazione del vocabolario inglese da parte di alcuni periodici;
- dinamizzazione della Lega Liberale realizzata da militari (CATROGA, F. e CARVALHO, P.A., 1996: 251–252);
- reazione degli studenti a Coimbra (con il giornale *O Ultimatum*, ad esempio) e a Porto (con gli eccessi linguistici e il coinvolgimento [“forzato”] di Antero, delegato dalla Liga Patriótica do Norte) (cfr. HOMEM, A.C., 2001: 105–106);

– deterioramento dei rapporti economici e commerciali tra Portogallo e Inghilterra;

3. serve, soprattutto nel campo della letteratura, della storia e della cultura portoghesi, a far apparire un insieme di *testi di carattere nazionalista* (senza il carattere ideologico che oggi viene loro attribuito) — come la pièce *Anátoma* (collettiva), *A Vida de Nun'Álvares* (di Oliveira Martins), *A Pátria Portuguesa* (di Teófilo Braga), *Fim* (di António Patrício), i poemi *Castelo de Óbidos* e *San Gabriel* (di Camilo Pessanha), *O Desejado* [pubbl. post.] (di António Nobre), *O Encoberto* (di Sampaio Bruno), o il *Finis Patria* (di Guerra Junqueiro)⁽¹⁵⁾.

Ebbene, tutta questa ambivalenza a fine Ottocento e inizio Novecento è molto significativa perché permette (se non direttamente, almeno indirettamente) che si riveli, nel campo estetico-letterario, *un soggetto portoghese in crisi*. Tale idea rafforza la nozione secondo cui la categoria della *pluralità* avrebbe segnato visibilmente questo soggetto, caratterizzando, in modo non indifferente, anche la letteratura.

(15) Si citino i celebri versi del *Finis Patriae*, di Guerra Junqueiro, dove il soggetto poetico, nella poesia *O caçador Simão*, scrive, in forma tanto sintetica quanto convincente, che la «Pátria é morta!», che la «Liberdade é morta!», volendo ricordare come «Ri o estrangeiro odioso à nossa porta». Per una visione più accurata sugli interventi, in questo contesto, di Guerra Junqueiro e Sampaio Bruno, così come sulla “coscienza” generale di “finitudine collettiva”, si rimanda a CATROGA, F. e CARVALHO, P.A., 1996: 252–259.

1.4.2. Il fallimento del Positivismo e la “risposta” della Letteratura

È bene non dimenticare che il Positivismo, in quanto tendenza filosofica e scientifica, sistematizzata, a metà Ottocento, da Auguste Comte e da A. Taine, cercava il rigore nella determinazione dei fatti e il consolidamento di leggi per generalizzazione ed induzione.

Nel manifestare una propensione anti-idealista, *Auguste Comte* voleva ridurre e sottomettere, in termini sperimentali, il reale alle leggi universali della Ragione, mostrandosi così come un avversario intransigente di ogni forma di soggettivismo. In questo modo attribuiva priorità al materiale esteriore, osservabile e suscettibile di un'analisi sistematica, sovrapponendo, per questo stesso motivo, il razionale all'irrazionale.

Dal canto suo, *Taine* credeva di poter spiegare meccanicamente alcuni fenomeni della cultura, grazie all'imposizione di fattori come l'ambiente, la razza e il momento storico. Ma un tale sistema di pensiero, nel quale erano presenti alcune contraddizioni interne, è, come si è visto, criticato non solo in Portogallo, ma anche un po' in tutta Europa; pensatori ed intellettuali come Benedetto Croce, in Italia, Paul Hazard, in Francia, William Empson, in Inghilterra, Stefan George, in Germania, Roman Ingarden, in Polonia, contribuiscono, di fatto, agli inizi del Novecento, al *fallimento del Positivismo* — che, nel fare della Scienza la vera religione e del suo *corpus* dottrinario la spiegazione e non una spiegazione, cercando di spiegare dogmaticamente e globalmente la società e la problematica esistenziale dell'“io” nel mondo, combatteva per la sospensione del diritto alla differenza.

Quindi, a fine Ottocento e inizio Novecento l'arte europea comincia ad assumere una posizione ideologica profondamente significativa. In causa c'è la denuncia non più mascherabile di una crisi di civiltà e di cultura che tormenta l'Europa, crisi giustificata da teorici e pensatori che inquadrano la questione nella sfiducia verso le risposte e le 'certezze' univoche e razionaliste della Scienza che la civiltà moderna aveva difeso⁽¹⁶⁾.

Tutto ciò ha a che vedere direttamente con il fatto che l'*intelligenza fin de siècle* non è estranea allo spazio e al tempo storico di cui fa parte, contesto con il quale, al contrario, mantiene un profondo legame.

È da questo momento in poi che sorgono le condizioni per l'analisi del sentimento di decadenza che a poco a poco si insinua nella mente dei rappresentanti culturali della letteratura portoghese:

(16) È interessante, al riguardo, ricordare sinteticamente le molteplici contestazioni al Positivismo e all'euforia scientifica: sul piano filosofico, il ruolo di Émile Boutroux (che, in *De la contingence des lois de la nature* [1874], sostenendo una posizione ideologica di tenore spiritualistico, critica le teorie deterministe) e di Bergson (autore che, nell'*Essai sur les données immédiates de la conscience* [1889], definisce il "tempo psicologico", tempo soggettivo che non coincide con il tempo cronologico, valorizzando, in questo modo, l'intuizione in detrimento dell'intellettualismo e del razionalismo); nel dominio della pittura (come si vedrà), il ruolo dell'Impressionismo (le cui tecniche valorizzano tutto un insieme di cambi di luminosità e di tonalità cromatiche con la conseguente diluizione del rigore formale e della precisione mimetica, di modo che la realtà non sarebbe più stata rappresentata in modo univoco); nel contesto letterario, il ruolo, tra gli altri, di Huysmans (con il romanzo *A Rebours* [1884], dove il protagonista Des Esseintes si presenta agli antipodi del tipo naturalista), di Paul Bourget (che, ne *Le Disciple* [1889], cerca di disseccare l'universo psicologico dei personaggi) e di Édouard Dujardin (scrittore che, ne *Les Lauriers sont coupés* [1887], si interessa ugualmente dei meandri psicologici dei personaggi).

— è *Osório de Castro* colui che, nel 1889, parla del “século que morre”;

— è l'azzorreano *José de Lacerda* colui che, nel 1891 (nella poesia *Flor do Pântano*), si presenta come un “decadente”;

— è *Raul Brandão* colui che, nel 1896 (nell'*História dum Palhaço*), richiama l'attenzione su un'epoca in cui si è persa la fede nella scienza e dove l'“asa do sonho outra vez toca os espíritos”, facendo riferimento all'“agonia do século”;

— è *Eugénio de Castro* colui che si presenta con una poesia che sfiora lo spirito decadente (perché coltiva il paesaggio melanconico, la concezione pessimista dell'esistenza, il tedio, il gusto del vago);

— è *Gomes Leal* colui che, nel 1899 (nel volume *Fim de um mundo — Sátiras Modernas*), si riferisce all'«apocalipse social» e ai «buracos» del «direito», della «moral», delle «religiões», delle «instituições», dei «costumes», delle «consciências» di un fine secolo — segnato dalla decadenza, dalle «mentiras convencionais», dalla «Monstruosa corrupção histórica e moderna» e dalla «degenerescência das sociedades»;

— è *Camilo Pessanha* colui che, nella raccolta *Clepsi-dra*, finisce per rappresentare il dolore, la frustrazione, il fallimento di un soggetto poetico le cui ansie non si concretizzeranno appieno, suggerendo ripetute formulazioni poetiche che traducono disperazione, melanconia, delusione e una profonda negatività;

— è *Fialho de Almeida* colui che diversamente offre un'immagine inquietante delle piaghe di una società segnata da problemi profondi.

Le idee di decadenza, sfiducia e deperimento diventano ossessive⁽¹⁷⁾, e si estendono a tutta una civiltà occidentale, i cui spiriti si predispongono, di conseguenza, a fare proprio un atteggiamento generale di *rivolta*. E in effetti, l'incompatibilità *con gli interessi materialisti della classe borghese* diventa progressivamente un luogo comune nel contesto letterario *fin de siècle*, richiamando l'attenzione, in termini esplicitamente demistificatori, sul ruolo nocivo che si cela nel comportamento dell'industriale, del banchiere (rappresentanti nefasti della "modernità borghese"), così come sull'immagine di un *progresso tecnico che sovverte* la cultura, il paesaggio e lo stile di vita tradizionale del popolo portoghese. E nei cenacoli in cui si riuniscono, molti giovani poeti — i "*nefelibatas*" (come Alberto de Oliveira, Raul Brandão e D. João de Castro) — aggrediscono i "*políticos hidrocefalos*" e propongono una visione nuova e radicalmente diversa della vita e dell'arte, l' "*única religião*".

In questo modo, dopo quello che era stato un periodo di fioritura e di divulgazione degli ideali positivisti, si sviluppa una nuova generazione, riflesso della crisi dell'individualismo dell'Ottocento, i cui rappresentanti, basandosi su dominanti etiche e ideologiche collegate alla stanchezza di una civiltà che si credeva stesse 'morendo', e proclamandosi come i "*petroleiros do Ideal*", gli "*ateus do*

(17) *Verlaine*, nel primo verso del sonetto "Langueur", della collana *Jadis et Naguère* (1885), fa riferimento al tracollo ultimo di tutti i valori imposti dalle coordinate ideologiche positiviste: «Je suis l'Empire à la fin de la décadence». Si badi ancora a due cose: il sonetto era già stato pubblicato nel 1883 sulla rivista *Le chat noir*; inoltre, quella poesia sarebbe stata anche adottata come una sorta di manifesto dal gruppo che, con il sorgere della rivista *Le Décadent* (1886), lancia il movimento che sarebbe stato poi conosciuto come *Décadisme*.

Preconceito”, cercano di delegittimare questi ideali attraverso l'anarchia e la radicalizzazione delle differenti *praxeis* letterarie.

Si capisce come in rapporto ad un periodo di intensa crisi generalizzata, attraversato da eventi storico-culturali di notevole proiezione, si possa parlare di *pluralità di estetiche*. In questo contesto (*fine Ottocento e inizio Novecento*), la polifonia è segnata sul piano letterario portoghese da due caratteristiche basiche in rapporto con la cultura e la letteratura europee:

— la *natura centripeta* (si può parlare qui di *Impressionismo* e di *Simbolismo*, movimenti estetici che mantengono una forte attrazione e legame con i centri di diffusione della cultura e della letteratura europee);

— la *condizione centrifuga* (si trovano qui il *Neogarretismo* e il *Saudosismo*, movimenti estetici che rifuggono, rifiutano, in modo diverso, i valori diffusi dai centri letterari europei, mantenendo invece una forte attrazione e legame con la cultura e la letteratura portoghesi).

1.5. Impressionismo

Un (breve) riferimento all'Impressionismo come fenomeno artistico-letterario e storico-culturale ci interessa qui non solo perché ci introduce nella sfera estetica che lo inquadra, ma anche perché in funzione di questa sfera estetica si creano le condizioni per meglio comprendere parte di un periodo culturale di movimenti letterari diversificati, molti dei quali con informazioni estetiche significative acquisite fuori dal Portogallo.

Scuola di pittura di tendenza anticlassicista, l'Impressionismo nasce in Francia intorno al 1874⁽¹⁸⁾ — precedendo cronologicamente il Simbolismo — e segna deliberatamente il *superamento del sentimento accademico di produzione artistica*. In effetti, la rappresentazione pittorica compiuta dai suoi principali rappresentanti (nello specifico *Claude Monet, Edgar Degas, Pierre-Auguste Renoir e Alfred Sisley*) si realizza di norma secondo la via diretta che la dicitura estetica suggerisce. In altre parole, significa che la sua tecnica artistica implica *l'impressione immediata dell'oggetto e/o dell'evento* e la conseguente *rappresentazione immediata del sentimento provato*, nella misura in cui questa tecnica rimanda ad un atteggiamento che direttamente suggerisce *un'impressione non intellettualizzata del reale*: al di là della sua funzionalità propria, la valorizzazione dell'impressione pura si ispira alla necessità di rappresentare non l'oggetto in se stesso, ma l'effetto immediato che esso provoca nel soggetto pittore.

Questo fatto, del suggerire una manifestazione estetica in termini non mediati, obbliga a riflettere sulla particolare configurazione tecnico-artistica dell'elaborazione estetica di una tela impressionista.

A tale scopo, è utile sottolineare l'importanza concessa agli *spazi aperti*, all'*aria aperta*, alle possibilità che la loro valorizzazione comporta in termini di *esplorazione del colore e della luminosità*; si consideri, ad esempio, il quadro *Bal du moulin de la Galette* (1876), di Renoir, dove il pittore presenta un'atmosfera sentimentale di rappresentazione della natura che, colta in modo momentaneo, trova fonda-

(18) Si noti che la parola "*impressionismo*" è stata coniata, come termine peggiorativo, da un giornalista, in una critica dal tono canzonatorio al noto quadro di *Claude Monet* intitolato *Impression, Soleil Levant*.

mentalmente il suo valore nell'insinuazione di aspetti particolari, come il movimento dei personaggi e le diverse gradazioni di colore.

Ma il dominio in cui più visibilmente traspaiono le linee di forza artistiche dell'Impressionismo è quello dell'*espressione dell'oggetto con contorni sfumati* — fatto non estraneo ad un certo svuotamento dell'estetica realista e naturalista. Fomentata in particolare da 'strategie' di elaborazione pittorica, questa tecnica si rivela particolarmente feconda nell'ambito della pittura impressionista, soprattutto perché si afferma come pratica di tipo profondamente soggettivo, proveniente dall'immediata percezione della *soggettività del pittore* (si ricordi, a questo proposito, la serie *La Gare Saint-Lazare*, dipinta da Monet dopo il 1877, dove il pittore, sedotto dalle colorazioni sottili dei fumi fugaci e delle forme incostanti dei treni, lascia trasparire un reale in commistione con delimitazioni e tratti tenui). Un atteggiamento comune lega quindi gli impressionisti: dipingere l'apparenza che in un determinato momento il reale offre agli occhi del pittore, cercando di riprodurre i cambi di colore causati dall'atmosfera interposta e dall'influenza degli oggetti circostanti. Per questo motivo, i parametri impressionisti possono essere considerati come quell'insieme di tecniche genericamente viste come registri momentanei di una soggettività, e cioè quella del pittore, nella misura in cui la sua incidenza pittorica è normalmente cadenzata dall'insinuarsi di una *sensazione sperimentata in un breve istante*.

Si noti anche che la valorizzazione dell'impressione immediata e della rappresentazione di oggetti dai contorni mal definiti costituiscono tecniche dotate di certa uniformità artistica nel campo della pittura. Ma non solo: anche

la letteratura le sviluppa, ma il suo utilizzo ha nella letteratura *motivazioni* diversificate come la *crisi del Naturalismo*, il *disincanto dell'estetica realista*, la pura *dichiarazione del percettibile dipendente dalla sensazione immediata* (essendo la percezione del reale segnata dalla visione soggettivistica), o la percezione di ciò che è circostanziale. Si ricordi, ad esempio, la posizione che *Daudet* assume, ne *Les rois en exil*, quando si definisce come un "impressionista del romanzo", o i *fratelli Goncourt*, considerati, in genere, come gli scrittori impressionisti più caratteristici. Allo stesso modo, nella letteratura la tessitura tecnico-discorsiva del discorso letterario stabilisce un legame con il discorso pittorico impressionista, legame favorito anche dall'aspetto della sensazione.

1.5.1. Cesário Verde

Abbiamo quindi visto come il testo letterario faccia suoi i suggerimenti impressionisti. E il caso portoghese più evidente è quello di *Cesário Verde*.

Nato il 25 febbraio 1855, Cesário è morto giovanissimo (il 19 luglio 1886), a soli 31 anni. Curiosamente, era più conosciuto come commerciante che come poeta, anche se il suo ruolo sarebbe stato in seguito ampiamente riconosciuto dai modernisti portoghesi⁽¹⁹⁾. Nel corso della sua breve vita, pubblica diverse poesie in giornali e riviste di Lisbona, Porto e Coimbra⁽²⁰⁾.

(19) Si nota nella sua opera l'influenza della Generazione del '70, così come quella di un certo estetismo baudelairiano.

(20) Nel 1873, a soli 18 anni, pubblica alcune poesie nel giornale *Diário de Notícias*, ricevendo, tra l'altro, nello stesso anno, encomi dal *Diário Ilustrado*, il quale riconosce grandi qualità al giovane poeta. La sua opera sarà riunita nel 1887, da Silva Pinto, ne *O Livro de*

La poesia di Cesário Verde percorre in modo vario alcuni temi centrali:

- la problematica sociale⁽²¹⁾;
- la vita moderna;
- l'estetismo *fin de siècle*⁽²²⁾;
- la morte;
- la decadenza e il pessimismo;
- la *dualità campagna (euforica) / città (disforica)*⁽²³⁾.

Da ricordare, a questo proposito, il fatto che nell'estetica letteraria portoghese di fine Ottocento (europea), la *città* appare costantemente rappresentata in termini disforici. Nel riflettere, persino in una forma più ampia, una situazione di crisi della civiltà — così come, nel contesto specificamente portoghese, la crisi del Naturalismo e il disincanto dell'estetica realista (ben evidenti nella fugacità, nel dinamismo, nella frammentazione del reale, nella pluralità di prospettive presentate dal soggetto poetico, nella visione soggettivista) —, la poesia di Cesário rappresenta ricorrentemente la città come uno spazio che opprime il soggetto poetico (e, di conseguenza, tutta la civiltà occidentale), per l'ambiente di melanconia, di chiusura, di pessimismo, di decadenza e di morte; questi sentimenti appaiono in forma ben visibile in una poesia pubblicata il 10 giugno 1880, *O Sentimento dum Ocidental* ("poema-mito

Cesário Verde — e solo molto più tardi (1963) sarà rivista e ripubblicata in modo completo da Joel Serrão.

(21) La sua poesia si trova fortemente orientata verso l'analisi sociale, ma non la si deve ridurre in modo univoco alle influenze realiste.

(22) Si intravede significativamente l'impronta di Baudelaire.

(23) Mantenendo, in certo modo, una tradizione nella letteratura portoghese.

do universo de Cesário”, come lo ha definito Eduardo Lourenço⁽²⁴⁾. Avendo a che vedere con il contesto dell’ultimo quarto dell’Ottocento, alcuni versi di Cesário acquisiscono quindi una funzione specifica, aiutandoci a capire meglio i contorni di crisi che inquadrano il contesto oggetto del nostro studio. È ciò che sin da subito salta all’occhio quando leggiamo quel «desejo absurdo de sofrer» (VERDE, C., 1992: 149) sentito dal soggetto poetico (il quale, attraverso di esso, non fa altro che registrare poeticamente tutto un sentimento decadente letterario e storico, che rimanda a una situazione di turbamento generalizzato). Sembra chiaro, quindi, che in Cesário la rappresentazione poetica della città — quell’«Enorme [...] massa irregular / De prédios sepulcrais» (come ha scritto ne *O Sentimento dum Ocidental* [VERDE, C., 1992: 156]), quella «Babel [...] velha e corruptora» (come ha scritto ne *A Débil* [ID.: 111]) — ha a che vedere, in modo generale, con la necessità di legittimare la pertinenza della problematica della crisi di civiltà *fin de siècle*; come se la (grande) città, nata insieme alla “vita moderna”, si opponesse alla vita di campagna, luogo di tradizioni «antigas, primitivas», epicentro della «formidável alma popular» (ID.: 176)⁽²⁵⁾.

Vero *poeta-pittore*, Cesário Verde offre (tra gli altri aspetti) un’interpretazione che impone al lettore una strada precisa; il carattere pittorico che caratterizza la sua poesia si traduce essenzialmente in una *rappresentazione visiva del reale*, colpita dalla “visione soggettivista” — come si può vedere nella *poesia Nós*, quando afferma significativamente

(24) Cfr. *Testi complementari – Testo 2*.

(25) In effetti, nella poesia di Cesário Verde, la *campagna* (reale non utopica), *locus* delle tradizioni, appare spesso connotata con l’unità, con la liberazione amorosa, con i tratti salutarì.

che «[...] ao meu olhar / Tudo tem certo espírito secreto». Anche se considerate in modo generale come soluzioni modellate in modo vario sull'*estetica realista* (questo è il caso anche della poesia *O Sentimento dum Ocidental*)⁽²⁶⁾, le formulazioni stilistiche e tematiche di Cesário si collegano intimamente ai *processi della pittura impressionista* (si ricordi la poesia *De Tarde*, in cui il si impegna a far dialogare l'efficacia della luce solare [«inda o sol se via»] e l'atto di realizzare «uma aguarela», e cioè, la poesia [ID.: 157]).

A questo proposito, è opportuno citare le parole di David Mourão-Ferreira e di Jacinto do Prado Coelho, due noti studiosi di Cesário. Non limitandosi ad affermare che Cesário è un «*Pintor nascido poeta*», David Mourão-Ferreira asserisce anche che «Cesário Verde é um daqueles artistas para quem o mundo externo conta de modo primacial» e che «as suas emoções poéticas só atingem plena expressão quando preliminarmente aquecidas pela visão pictórica» (MOURÃO-FERREIRA, D., 1981: 69); e aggiunge subito dopo:

(26) Cfr. *Testi complementari – Testo 2*. Cesário, bisogna dire, è anche un *poeta realista*, un poeta del presente, della città reale. E questa poesia, *O Sentimento dum Ocidental*, costituisce, allo stesso tempo, un esempio evidente di questa posizione ideologico-letteraria. Nella poesia, il soggetto poetico *denuncia* le *differenze sociali* (il «courageado inglês», vero e proprio “hotel de moda”, in palese contrasto con le condizioni delle pescivendole, «Descalças» / “apinhando-se” «num bairro aonde miam gatas, / E o peixe podre gera os focos de infecção!»); le *istituzioni e i mali sociali*, criticando la mancanza di solide basi della società lisbonense di fine Ottocento (una società “minata” dalle «tubature» [fognarie], che appare rappresentata come malata e marcia, contaminata dalle prostitute «impuras», dalle «burguesinhas do Catolicismo» e dagli ospedali sfiorati dal «sopro» della morte); la *borghesia* (identificata con le apparenze, l'*apparire*, la falsità, i soldi, la moda, il lusso e il materialismo); il *passato inquisitoriale* («Duas igrejas [...] / Lançam a nódoa negra e fúnebre do clero»), segnato dall'«ermo inquisidor severo».

Um colorista e um selectivo: eis duas primeiras conclusões a que chegará, sem dúvida, quem reflecta um pouco sobre a estética de Cesário. Na sua visão pictórica, o elemento cor é fundamental e porventura o mais fecundo. Por isso, nos seus versos, a cor não qualifica, antes se destaca e se impõe como valor substantivo, que requer, por seu turno, adjectivação particular. [...] fácil será reconhecer que os seus melhores poemas [...] propõem sempre “quadros” já delimitados, em que parece ter havido uma selecção prévia. (ID.: 69–70)

Una lettura simile la presenta Jacinto do Prado Coelho, nello specifico quando dichiara che Cesário è, «de facto, um poeta-pintor, e aos seus quadros não falta perspectiva, as coisas vão-se distribuindo por planos sucessivos» (COELHO, J.P., 1976: 195), o ancora in un altro testo, quando afferma che:

[...] o estilo de Cesário Verde traduz, por vezes, uma atitude impressionista, em que avulta uma sensação inicial, só depois referida ao objecto (“Amareladamente, os cães parecem lobos”), ou então se combinam sensações e se misturam o físico e o moral (“Ombros em pé, medrosa e fina, de luneta!”). (COELHO, J.P., s/d: 197)

Si può dire, in effetti, che Cesário Verde, nel fare uso delle tecniche pittoriche della pittura impressionista, offre nella sua poesia veri e propri quadri ‘dipinti’ che sottolineano principalmente la capacità del poeta di rifarsi alla *forza della sensazione* (la poesia *Num Bairro Moderno* ne è un esempio, per l’assimilazione che lascia trasparire, della scrittura poetica alla pittura di una tela [VERDE, C., 1992:

116–117]); ed è proprio Fernando Pessoa che, nel teorizzare il Sensazionismo, asserisce che Cesário Verde è colui il quale per primo ha veramente “abbozzato” questa estetica (PESSOA, F., 1966: 168–169).

Oltre a questi aspetti, un ulteriore fatto importante da considerare in Cesário è costituito dal *sentimento (storico) decadente* che informa anche il suo discorso poetico⁽²⁷⁾. In effetti, la malattia, l'ostentazione e la corruzione morale della civiltà occidentale sono elementi che si ritrovano nelle sue poesie. Le seguenti tematiche dimostrano la pertinenza della suddetta dimensione decadente in Cesário:

- lo sregolamento del vizio (nella poesia *A Débil*);
- la nevrosi (in *Contrariedades*);
- la miseria dei «pobrezinhos» (nel testo *Em Petiz*);
- l'apoplessia (nella poesia *Num Bairro Moderno*);
- l'elemento femminile che appare costantemente come segno di morte (ne *O Sentimento dum Ocidental*, essa è l'“eleganza” che, come prodotto del lusso e delle spese frivole, “enluta” il soggetto e i cui «pós-de-arroz pairam sufocadores»);
- il «desejo absurdo de sofrer», il sentimento morboso (di perdita, di nostalgia, di disperazione) e decadente del soggetto (ne *O Sentimento dum Ocidental*).

Inoltre, se l'idea di decadenza assume qui una preminenza innegabile, a questa nozione non sono di certo estranee la propensione alla sensazione dell'Impressionismo e le conseguen-

(27) Si noti che non si tratta soltanto di un sentimento meramente letterario; si tratta anche del *sentimento decadente* sperimentato da qualcuno che *rappresenta la città di Lisbona di fine Ottocento*, ma anche, per vicinanza, *tutta la civiltà occidentale*.

ze stilistiche nel contesto letterario portoghese. Ciò significa che le caratteristiche tecnico-discorsive del testo letterario di Cesário Verde, ad esempio, non possono essere separate dalle scelte che, in termini di rappresentazione pittorica, sono operate dai pittori impressionisti francesi, con cui le soluzioni discorsive cesariane risultano essere in sintonia.

Se a ciò si aggiungono le influenze del Simbolismo, in quanto scuola altrettanto incentrata su una tendenza all'imitazione della cultura europea, soprattutto della letteratura francese, si capirà ancora meglio la problematica degli *ismi fin de siècle* — in parte connessi dialogicamente alla pratica letteraria dei modernisti orfici del 1915 —, la cui valutazione si farà soltanto dopo una breve analisi del Neogarrettismo e del Saudosismo.

1.6. Simbolismo

Scuola letteraria caratterizzata in primo luogo da un atteggiamento antiparnassiano⁽²⁸⁾, il Simbolismo nasce da una serie di pratiche letterarie portate a termine, intorno al 1880, da vari scrittori francesi (tra cui Verlaine, Mallarmé e Rimbaud), manifestazioni alle quali non sono estranee questioni legate all'essenza ontologica del fenomeno letterario e alle sue potenzialità estetiche.

In un certo qual modo, è *Paul Verlaine* uno dei primi poeti ad enunciare nel 1884 che la poesia moderna avreb-

(28) Se per il Parnassianesimo il linguaggio letterario deve essere obiettivo e preciso, costringendo lo scrittore al rigore estetico, al contenimento dei sentimenti, per il Simbolismo, invece, il linguaggio letterario è vago, diffuso, impreciso, e si privilegiano i temi della fuga al reale, della follia, della morte.

be dovuto dar vita a un'ampia produzione di testi capace di portare al *superamento dell'ordine e della proporzione formali*: «Prends l'éloquence et tords—lui son cou!», afferma nella sua celebre *Art Poétique* (VERLAINE, P., 1902: 312)⁽²⁹⁾ — volendo così allontanare dalla letteratura e dalla teorizzazione letteraria sia l'eloquenza, sia la disciplina ad essa connessa, e cioè la retorica. Ciò significa quindi che Verlaine richiama l'attenzione su idee semplici, che assume però come fondamentali. Sostiene anche una *concezione dinamica dell'atto di produzione letteraria*, che si traduce in una dialettica tra l'esplorazione di *gradazioni affettivo-sensoriali* (di natura imprecisa e tenue) *della parola* e la sua *musicalità ed espressività fonetiche*.

Inoltre, il Simbolismo, che ha come obiettivo principale questi procedimenti funzionali, fa proprio un insieme di *motivazioni di base filosofica, religiosa e letteraria*.

— Così, quando la *teoria filosofica idealista di origine tedesca* accentua il tenore eminentemente spiritualista del mondo materiale, idealismo in gran parte rafforzato dal soggettivismo di Hegel (il reale sarebbe un semplice prodotto dell'attività dello Spirito, di un'Idea immanente dell'Universo), altro non fa che denunciare e sovvertire il dualismo "spirito-materia" o "io-oggetto". Anche se in principio ha a che vedere soprattutto con una problematica specificamente filosofica, questa questione finisce per integrarsi, come base ideologica, nell'ampio quadro del

(29) Si noti che l'*Art Poétique* di Verlaine (VERLAINE, P., 1902) non è intesa qui come una serie di regole obbligatorie, nel senso di norme assolute da seguire, quanto piuttosto come un programma operativo che lo scrittore francese propone, un progetto d'opera da realizzare. Si noti, inoltre, un altro dettaglio curioso: questo testo è stato scritto circa vent'anni prima della sua pubblicazione, avvenuta soltanto nel 1884.

linguaggio letterario simbolista. E in questo senso è sintomatico il panteismo vago, caratteristico di questa scuola, che ci introduce immediatamente nei molteplici procedimenti tecnici che la informano:

- il *rifiuto di cogliere in modo definito la realtà esterna* (il che porta alla dissoluzione dei contorni ben delimitati di questa realtà);

- la *non* valutazione del fenomeno letterario attraverso *categorie logiche* e sicure;

- la *non* concretizzazione di un'elaborazione *segnico-poetica*, quando ciò implica fare uso dell'eloquenza della ragione illuminista;

- la convocazione di una *rappresentazione simbolica del reale*;

- la valorizzazione del *sogno*.

— Inoltre, le *proposte teoriche tratte dal teismo della Rivoluzione Francese e dal Romanticismo* portano allo sviluppo specificamente religioso di principi e idee panteisti. Questi principi [ri]aprono, per così dire, una via *alla problematizzazione della religiosità profonda dell'uomo*, suggerendo la condizione vaga ed errante dell'*homo religiosus* —, condizione radicata, in primo luogo, nella ricerca di una essenza, la *ricerca di una verità metafisica*, che si serve del *simbolo come strumento*. È da qui che si creano le condizioni per meglio comprendere il comportamento letterario-religioso dell'uomo simbolista, la cui personalità dispersa ed instabile si diluisce nell'Universo, risultato della nebulosità propria della visione simbolista⁽³⁰⁾.

— Ma forse più importante ancora è il fatto di ritrovare nelle *motivazioni di natura letteraria* virtuosi-

(30) Si veda, ad esempio, *Os Simples e A Velhice do Padre Eterno*, di Guerra Junqueiro, e le *Tentações de S. Frei Gil*, di Correia de Oliveira.

smi estetici che corrispondono a quelli che dominano la poetica del Simbolismo. Se ne trovano chiare tracce nella poesia di Charles Baudelaire e di Edgar Poe.

– Si può dire, ad esempio, che l'avvicinarsi al mondo del reale in termini indefiniti è presente in *Les Fleurs du Mal* di Charles Baudelaire, dove si sperimentano motivi che non sono lontani dal procedimento estetico-letterario precedentemente descritto:

– l'estetica del brutto e il gusto del fantastico morboso (aspetti anche del Decadentismo);

– il recupero del male nell'arte;

– l'idea secondo cui tutti gli esseri si assomigliano per analogie segrete;

– la fusione sinestesica delle diverse sensazioni in complessi stati d'animo (si ricordi ad esempio il sonetto *Correspondances*)⁽³¹⁾.

– D'altro canto, il gusto dimostrato da Edgar Allan Poe, nelle sue *Histoires Extraordinaires*, per il fantastico morboso e allucinante che disfa i limiti precisi della realtà e del sogno, del possibile e dell'impossibile, transita verso l'insieme artistico-letterario della letteratura simbolista. Ciò che adesso importa quindi sottolineare è come il centro della dimensione misteriosa e simbolica di questa letteratura corrisponda all'impossibilità di una rappresentazione ben definita e con contorni troppo nitidi del reale; farlo avrebbe significato, per i simbolisti, contribuire a cogliere le cose esatte, plastiche, di un unico piano (procedimento realista), per ottenere una lettura fredda, delimitata e unilaterale del reale (caratteristica della poesia parnassiana); avrebbe significato enfatizza-

(31) Cfr. BAUDELAIRE, C., 1857.

re artificialmente una componente della realtà esterna e dimenticare, infine, la dominante assiologica e filosofico–metodologica sostenuta: l'imperativo del contrapporre al reale esatto, plastico, definito, dai contorni nitidi, il mondo di mistero e di simboli che mette in crisi il significato preciso del reale.

In quanto detto, possiamo trovare le caratteristiche tecnico–discorsive e tematico–ideologiche per definire una scuola letteraria, come accade col Simbolismo francese. Queste caratteristiche diventano però più chiare quando ci avviciniamo ai motivi dominanti definiti, nel 1884, da *Verlaine* (nella sua *Art Poétique*)⁽³²⁾, *Jean Moréas*, nel 1886 (nel suo «Manifeste du Symbolisme», pubblicato in *Figaro*)⁽³³⁾, e *Mallarmé* (ne «Avant–dire au *Traité du verbe* de René Ghil») ⁽³⁴⁾. Il valore centrale per il quale si battono questi autori è fondamentalmente *un'estetica dell'imprecisione, della suggestione* e la *tendenza antiretorica* della poesia moderna — in modo tale che tanto la traduzione della *sensazione tenue e fuggitiva*, quanto l'*orrore per l'eloquenza* stabiliscono un rapporto indissolubile, con cui si tende a favorire un'atmosfera poetica circondata da una nebulosa metafisica e simbolica. Quest'atteggiamento è difeso sia da Mallarmé, nell'*Avant–dire*, sia da Jean Moréas, nel suo “manifesto” simbolista.

Inoltre, a queste affinità va aggiunta anche la *propensione anticlassicista*, per quel che riguarda la frase e l'ordine del discorso poetico. In effetti, Verlaine, non limitandosi ad affermare che la poesia moderna deve tradurre la suggestio-

(32) VERLAINE, P., 1902.

(33) Cfr. MORÉAS, J., 1886.

(34) Cfr. MALLARMÉ, S., 1887.

ne fuggitiva, l'inquietudine, il tutto calato in un *ambiente di mistero e di sogno*, sostiene anche il bisogno tanto di mettere da parte nelle poesie l'eloquenza dei classici («Pas la Couleur, rien que la nuance!» [VERLAINE, P., 1902: 312]), quanto l'abitudine a usare la parola vaga e l'aggruppamento di suoni inattesi e evocanti («De la musique avant toute chose» [ID.: 311]); e parlare della dimensione significativa del poema è, innanzitutto, insistere sulla sua *musicalità*. In effetti, Mallarmé insiste anche sul rapporto intrinseco e naturale tra significante e significato, più specificamente quando afferma: «A côté d'*ombre*, opaque, ténèbres se fonce peu; quelle déception, devant la perversité conférant à *jour* comme à *nuit*, contradictoirement, des timbres obscur ici, là clair» (MALLARMÉ, S., 1945: 364).

Ma il *Simbolismo portoghese* ci interessa anche nella misura in cui, essendo nato in un contesto post-positivista, presenta un'attrazione nei confronti della cultura e della letteratura europee. Per questo motivo, parlando di Simbolismo portoghese, bisogna sempre aver presente il magistero poetico francese di Verlaine e di Mallarmé. È da qui si parte per l'esame del Simbolismo portoghese ed è per questo motivo che è importante considerare innanzitutto due fattori:

— in primo luogo, il carattere estetico-discorsivo di parte del discorso letterario, ad esempio, di Cesário Verde e Gomes Leal, indirizzato ad un senso pre-simbolista. In effetti, se si pensa alla poesia *Responso* (1874), di *Cesário Verde* (in cui si intrecciano lo scenario irrealista e gli elementi con funzione simbolica — i corvi, il colore sangue dei tendaggi) e la serie di quattro sonetti *O Vi-*

sionário ou Som e Cor (1875), di *Gomes Leal* (sonetti che illustrano la teoria delle “corrispondenze”, di Baudelaire), non è scontato ammettere che sono presenti alcuni elementi della discorsività simbolista.

– lo statuto da corifeo, termine necessario per etichettare il simbolista *Eugénio de Castro*⁽³⁵⁾.

1.6.1. Eugénio de Castro

Nome ineludibile del Simbolismo portoghese, Eugénio de Castro, dopo qualche tempo trascorso a Parigi, introduce in Portogallo i motivi estetico-letterari del Simbolismo francese, istituendo il Simbolismo come Scuola⁽³⁶⁾. È risaputa l'importanza del suo libro *Oaristos*, opera paradigmatica del Simbolismo portoghese.

Pubblicata nel 1890, quest'opera non ignora una serie di postulati in genere legati alla condizione estetica che deve, secondo Eugénio de Castro, presiedere ad ogni atto poeti-

(35) Da non dimenticare altri rappresentanti portoghesi che legittimamente appartengono al Simbolismo. Per la poesia, *António de Oliveira Soares* (il quale, in *Paraíso Perdido*, si dissocia dalla “ridicola e impotente [...] ideia parnasiana”, aderendo al verso nebuloso e musicale, capace di esprimere il “sonho”, l’“imagem desregrada”, la “mancha”), *Camilo Pessanha* (uno dei poeti di maggior valore del Simbolismo portoghese, con l'opera *Clepsidra*), o *D. João de Castro* (con la serie di sonetti *Alma Póstuma*); nell'ambito drammatico, tra gli altri, *D. João da Câmara* (con i suoi drammi *O Pântano* e *Meia Noite*) e *Raul Brandão* (che scrive *A Noite de Natal*), i quali, influenzati dal dramma poetico sulla scia di Maeterlinck e di Ibsen, mettono in scena personaggi strani, dominati da forze occulte, come l'ossessione della morte, il sogno e la pazzia; nell'ambito narrativo, bisogna ricordare, ad esempio, il ruolo di *Trindade Coelho* (con il racconto *Os Meus Amores*).

(36) Cfr. LOPES, Ó., 1987a: 91–107; MARNOTO, R., 2009.

co⁽³⁷⁾. Vale quindi la pena di ricordare il ruolo importante che il «Prólogo–Prefácio» di *Oaristos* svolge nel contesto della riflessione estetica simbolista⁽³⁸⁾. Considerato come un testo di fondamentale importanza storico-letteraria (poiché è in genere considerato l'unico testo programmatico del Simbolismo portoghese) — anche se è solo una breve esposizione di alcuni problemi di linguaggio poetico e di versificazione —, questo «Prologo» cerca di stabilire un legame dinamico tra una codifica responsabile dell'articolazione del *discorso letterario simbolista* e il sottostrato ideologico che si deve proiettare sulla sua superficie. In questo modo, la posizione cruciale dell'autore è fondamentalmente un'accusa di *mancaza di originalità dei poeti portoghesi di allora*. E tale accusa diventa particolarmente espressiva quando è in causa un problema specifico delle tecniche letterarie di questi poeti: l'utilizzo corrente e onnipresente di stereotipi copiati, uso visibile nella povertà dei testi prodotti. Ciò vuol dire che, secondo Castro, bisogna cercare alter-

(37) Si ricordi, tuttavia, il ruolo che, nel 1889, due [effimeri] *fogli studenteschi di Coimbra* hanno in questo contesto di rinnovamento letterario. In effetti, sia la *Boémia Nova* — a cui collaborano, tra gli altri, Alberto de Oliveira, António Nobre e Alberto Osório de Castro (che su tale rivista pubblica una cronaca dove descrive con sguardo critico la cultura dell'epoca e propone non solo che si studi la letteratura moderna francese, ma anche che si inizi con coraggio e entusiasmo una "Escola Juvenil e forte" che dia alla letteratura portoghese un "frémto novo") —, sia *Os Insubmissos* (a cui collabora Eugénio de Castro) si disputano il primato per quel che riguarda l'introduzione di nuove esperienze letterarie, ostentando i nomi allora in voga nella letteratura francese. Questo atteggiamento avrebbe costituito, inoltre, un punto di partenza per il conflitto ideologico che si crea tra i due fogli studenteschi (trasformandosi la *Boémia Nova* nell'organo dei Neogarrettiani, rimanendo, invece, il foglio *Os Insubmissos* fedele ai valori estetici del Simbolismo).

(38) Cfr. CASTRO, E., 1890. Cfr. *Testi complementari – Testo 3*.

native pratiche che, senza mettere in discussione i fondamenti della poesia portoghese, superino queste limitazioni.

In questo modo, Eugénio de Castro intende creare un nuovo discorso poetico con un carattere basato fondamentalmente su cinque linee teoriche:

1. il *superamento del luogo comune*;

a. disdegno di espressioni, come ad esempio «olhos cor do céu», «olhos como as estrelas», «cabelos de ouro», «brancura de luar e de neve», «mãos patricias», «dentes como fios de pérolas», «brisas que esfolham rosas», «risos de cristal», «luas de marfim», «luas de prata», «searas ondulantes», «borboletas violando rosas»...;

2. l'*utilizzo di nuove rime*;

a. disprezzo per le rime di molta «pobreza franciscana», e abbastanza utilizzate, come *caminhos/ninhos*, *pérolas/cérulas*, *nuvens/Rubens*, *lábios/sábios*, *sol/rouxinol*, *noite/çoite*...;

3. la *rivalutazione di vocaboli dimenticati*;

4. il superamento di un ritmo delimitato da contorni invariabili e ripetitivi dei “velhos prosodistas” — e la conseguente introduzione della *libertà ritmica*, della *prosa ritmica* e del *verso libero*;

5. infine, la sostituzione delle vecchie combinazioni strofiche e la necessità di *nuove soluzioni discorsive*, come la ballata e il *rondel* (produzioni artistiche di cui Eugénio de Castro rivendica di aver affermato la nazionalità).

Ciò che si vuole mostrare, sul piano della praxis letteraria, sono le potenzialità poetiche capaci di essere inserite efficacemente in un determinato processo discorsivo,

di natura predominantemente formale, discorso indissociabile dai contorni fondamentali propri del Simbolismo francese.

Che il testo poetico simbolista costituisca, in termini generali, un universo di manifestazione espressiva che tende a proporre un *cambiamento negli aspetti tecnico-discorsivi e tecnico-stilistici*, è provato da varie componenti, tra cui:

— *ogni poesia è vista come una realtà misteriosa* (nel rifiutare il lirismo romantico, il poeta simbolista crea un'*estetica carica di suggestione* e velata da stati d'animo evocati dalle parole);

— il linguaggio poetico è impressionista (nel senso che può essere rappresentato solo attraverso sollecitazioni allusive e plurisignificative)⁽³⁹⁾ e il *testo* appare *come risultato di un processo di conoscenza* in quanto *mezzo più idoneo per esprimere la faccia occulta, ma essenziale, della realtà e degli esseri*;

— la poesia simbolista presenta, in generale, un *atteggiamento antiretorico* (aspetto indispensabile alla con-

(39) È su questo senso che, ad esempio, Mallarmé richiama l'attenzione, nel difendere la necessità di *spogliare la parola dal suo significato quotidiano* e di *potenziare e trasfigurare la frangia semantica del lessema* contestualizzato: «Au contraire d'une fonction de numéraire facile et représentatif, comme le traite d'abord la foule, le Dire, avant tout, rêve et chant, retrouve chez le poète, par nécessité constitutive d'un art consacré aux fictions, sa virtualité»; e aggiunge: «Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole: niant, d'un trait souverain, le hasard demeuré aux termes malgré l'artifice de leur retrempe alternée en le sens et la sonorité, et vous cause cette surprise de n'avoir ouï jamais tel fragment ordinaire, en même temps que la réminiscence de l'objet nommé baigne dans une neuve atmosphère» (MALLARMÉ, S., 1945: 857-858).

cretizzazione di un'antipoesia architettonica e alla difesa della *composizione breve*);

– da un punto di vista esclusivamente stilistico, nella poesia si intonano le molteplici possibilità significative sia dell'*immagine intellettualizzata ed inedita*, sia della *metafora* (che suggeriscono, più che significare direttamente, e si sviluppano in un'espressione complessa) e del *simbolo 'magico'* — ambiguo, antirealista e privo di realtà, capace di rivelare l'occulto e il trascendente (secondo Mallarmé, nella poesia *Le tombeau d'Edgar Poe*, è necessario dare «un sens plus pur aux mots de la tribu»);

– a livello fonetico, nel testo poetico simbolista si mette in pratica la ricerca sia della *musicalità* e dell'*espressività fonetica* — tecnica che (nel vincolare un nesso intrinseco tra i suoni e i significati) celebra, tra altre figure retoriche, la sinestesia e l'allitterazione, presenti in modo esplicito nel noto sonetto *Voyelles*, di Rimbaud⁽⁴⁰⁾, nel poema XI del libro *Oaristos*, di Eugénio de Castro (*Na messe, que enlourece, estremece a quermesse...*)⁽⁴¹⁾, o nella poesia *Violoncelo*, di Camilo Pessanha⁽⁴²⁾ —, sia

(40) Cfr. RIMBAUD, A., 1895.

(41) Cfr. CASTRO, E., 1990b.

(42) Cfr. PESSANHA, C., 2014. Da sottolineare due aspetti, per quanto riguarda questo punto: in primo luogo, non bisogna dimenticare che già Novalis [1772–1801] e Baudelaire [1826–1867] avevano sostenuto questo principio. Infatti, mentre Novalis difende il *primato della musica nelle arti* e la necessità che la poesia si imbeva di musicalità, Baudelaire difende l'importanza della *sinestesia poetica* nel sonetto *Correspondances* («[...] [les] longs échos qui de loin se confondent, / Dans une ténébreuse et profonde unité, / Vaste comme la nuit et comme la clarté, / Les parfums, les couleurs et les sons se répondent. / Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants, / Doux comme les hautbois, verts comme les prairies» [BAUDELAIRE, C., 1857: 19–20]). D'altro canto, il riconoscimento simbolista dell'esistenza di una *relazione intrinse-*

dei *ritmi liberi*, di una nuova collocazione degli accenti del decasillabo;

— sul piano sintattico, la poesia simbolista consacra la *dissoluzione della sintassi rigorosa* — oltrepassando le restrizioni imposte dalle regole logico-grammaticali, sopprimendo i nessi logici, invertendo l'ordine sintattico e l'architettura tradizionale della poesia, reinventando le relazioni sintattiche tra i vari elementi della frase e scrivendo in *verso libero*;

— sul dominio lessicale e morfologico, la poesia si arricchisce di un *vocabolario evocativo e raffinatamente raro* (allusivo ad un mondo di pietre rare, simboli araldici, profumi esotici), con formazioni lessicali audacemente neologiche, con lessemi arcaici e con una preziosa suffissazione (spesso gallica o latineggiante — quasi sempre in -al, -ente e -ante);

— infine, da un punto di vista esclusivamente tecnico-artistico, il *soggetto poetico simbolista* (il “profeta”, il “veggen- te”, il “sacerdote” dotati di potere di discernimento dell'essenza del mondo ideale, dissimulata dagli oggetti del reale)⁽⁴³⁾ cerca, a volte, di *annullarsi come soggetto poetico* in una “neutralità sovraperpersonale”, posizione che apre la via

ca e naturale tra testo poetico e musica passa attraverso la concezione della musicalità non solo come melodia puramente esterna ma anche come insieme di sensi che devono eccheggiare nel *mondo soggettivo* e sono di suggestioni del lettore.

(43) Si noti come questa concezione di Simbolismo trascendentale sia già presente nell'“Allegoria della Caverna” di Platone (forse per questo c'è la presenza nella poesia baudelairiana *Correspondances* di quella «Nature» come «un temple où de vivants piliers / Laissent parfois sortir de confuses paroles; / L'homme y passe à travers des forêts de symboles / Qui l'observent avec des regards familiers» [BAUDELAIRE, C., 1857: 19]).

alla crisi del soggetto nella poesia moderna e contemporanea (di cui Fernando Pessoa è l'esempio più rappresentativo)⁽⁴⁴⁾.

La poesia simbolista non presenta però soltanto virtuosismi di ricerca formale. In un altro ambito — quello dei *valori tematici* —, possiamo individuare un insieme di categorie letterarie costanti che presuppongono l'esistenza di un processo di semiosi ricorrente in quanto fenomeno transindividuale; questa nozione si basa sull'idea di "convergenza sistemica" di elementi appartenenti a uno stesso *Zeitgeist*, a uno stesso "spirito dell'epoca". Questa premessa è confermata da Jacinto do Prado Coelho, quando afferma che «serão simbolistas os poetas [portugueses] que participam de todas, ou quase todas, as seguintes características: revivescência do gosto romântico do vago, do nebuloso, do impalpável; amor da paisagem esfumada e melancólica, outoníca ou crepuscular; visão pessimista da existência, cuja efemeridade é dolorosamente sentida; temática do tédio e da desilusão»⁽⁴⁵⁾. Il valore di queste parole riguarda quattro elementi di grande rilievo, capaci di conferma-

(44) È a Mallarmé che si attribuisce, in genere, la responsabilità dell'entrata in *crisi* e della conseguente svalorizzazione *della funzione dell'emissore/autore nella poesia moderna* (concezione che troverà un'eco evidente nell'eteronimia di *Fernando Pessoa*), perché la sua concezione del testo letterario si basa sull'idea secondo cui quello stesso testo, una volta lontano dall'autore, si trasforma in un'entità autonoma: «L'oeuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots»; o ancora: «Impersonnifié, le volume, autant qu'on s'en sépare comme auteur, ne réclame approche de lecteur. Tel, sache, entre les accessoires humains, il a lieu tout seul: fait, étand» (MALLARMÉ, S., 1945: 366 e 372, rispettivamente). A questa concezione dell'espressione poetica, secondo cui *il soggetto poetico viene svuotato della sua identità costitutiva*, rimanda anche il notissimo "Je est un autre" di Rimbaud, nella lettera scritta a Paul Demeny il 15 maggio 1871.

(45) COELHO, J.P., 1990: 1026.

re virtuosismi tematici non di rado presenti nella produzione letteraria simbolista:

- il *culto del sogno* e delle *idee avvolte da nebbia* e oscurità;
- il gusto per il *paesaggio tetto e cupo*;
- il *sensò disfattista e nichilista dell'esistenza* (e, in concomitanza, dell'arte poetica)⁽⁴⁶⁾, similmente a quanto sostenuto da Schopenhauer;
- il *disinganno* che questo senso causa nel soggetto poetico⁽⁴⁷⁾.

Ma il Simbolismo non si configura soltanto secondo le potenzialità semantico-ideologiche sopra dette. Anche altre sono le potenzialità tematiche che possiamo trovare, trattate in modo più o meno uniforme:

- la valorizzazione della *degenerazione*, già da sola capace di indicare lo spirito decadente *fin de siècle*;
- la passione per il *fantastico* e per l'*occulto*;
- la ricerca di stati di esaltazione, così come *l'impiego di gradazioni sensoriali affettive sregolate*, il tutto suppor-

(46) Si noti come Mallarmé tratta questa questione: «[...] nous ne sommes que de vaines formes de la matière — mais bien sublimes pour avoir inventé Dieu et notre âme... s'élançant forcément dans le rêve qu'elle sait n'être pas, chantant l'Âme et toutes les divines impressions pareilles qui se sont amassées en nous depuis les premiers âges, et proclamant, devant le Rien qui est la vérité, ces glorieux mensonges» (MALLARMÉ, S., 1946: 59).

(47) Del resto, è appunto contro questi elementi — la “liturgia cenografica de bric-à-brac deliquescente”, il tedio convenzionale, l'immagine oscura, le “esquisitices do vocabulário”, lo strumentalismo esagerato — che, più tardi, Guerra Junqueiro e Fialho de Almeida (che prima avevano manifestato affinità con il Simbolismo) si pronunceranno.

tato fisicamente dal *delirio del linguaggio*⁽⁴⁸⁾. Inoltre, i poeti simbolisti appaiono sensibili alle *potenzialità pragmatiche* di un tipo di discorso specifico, ossia:

– un “*egotismo aristocratico*” — da non dimenticare che il Simbolismo dà vita a una determinata concezione della poesia, basata sul principio del non impegno artistico, sotto la circoscritta diffusione dei messaggi estetici prodotti.

Ciò vuol dire, in altre parole, che *lo scrittore simbolista scrive «para os raros apenas»* (CASTRO, E., 1990a: 181), e questa sua scelta si rapporta alla propensione verso un atteggiamento di “*nefelibatismo*” *aristocratico e di ostilità verso la società borghese*⁽⁴⁹⁾.

Comunque, anche se, come dichiara Jacinto do Prado Coelho, il *Simbolismo portoghese* assume «caracteres próprios, integrando-se na continuidade da tradição lírica nacional» (COELHO, J.P., 1990: 1030), si può ugualmente dire che costituisce innanzitutto un'evidente affermazione del suo *legame con i poeti simbolisti francesi*, alla funzionalità che caratterizza le loro linee tecnico-discorsive, tecnico-stilistiche e tematico-ideologiche.

(48) Ciò si può leggere in una citazione di *Rimbaud*, quando dice: «Je dis qu'il faut être *voyant*, se faire *voyant*. Le poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens*. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences: Ineffable torture où il devient entre nous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit — et le suprême Savant! — Car il arrive à l'*inconnu*» (RIMBAUD, A., 1854: 270). Rimbaud adotta qui un atteggiamento simile a quello dei romantici tedeschi, che vedevano nella *poesia una via verso il sogno*.

(49) Cfr. MALLARMÉ, S., 1945: 260, dove l'autore esclude l'ipotesi che i suoi testi poetici si rivolgano ad un pubblico di massa.

Sembra quindi possibile ora sviluppare e consolidare un'altra asserzione precedentemente formulata, per quanto riguarda l'idea secondo cui, nel panorama estetico-letterario portoghese a cavallo tra Ottocento e Novecento, è possibile cogliere un determinato sottostrato letterario che rimanda ad una dinamica discorsiva specifica e ad un insieme di componenti tematiche di rappresentatività significativa, alle quali presiede un altro atteggiamento peculiare: una tecnica artistica dotata di certa autonomia in relazione alla cultura europea, che si basa su un universo di riferimenti che si adeguano in modo vario all'appropriazione e alla rappresentazione di informazioni legate alla cultura e alla letteratura portoghese. Il che significa che, in questo contesto, le manifestazioni letterarie di cui ci occuperemo — il Neogarrettismo e il Saudosismo — costituiscono l'orizzonte delimitativo di un breve approfondimento, fondamentale per lo studio del Modernismo portoghese propriamente detto.

1.7. Neogarrettismo

Se consideriamo, senza preoccupazioni di tipo esaustivo, il cammino seguito dagli scrittori realisti, si noterà che alcuni cercano di incentrare la loro produzione letteraria su quelle ideologie che rifuggono dal culto di ciò che è straniero, attribuendo quindi valore a ciò che è nazionale e portoghese.

Una delle caratteristiche più importanti su cui si basa, in genere, la letteratura portoghese tra il 1527 e il 1825 è quella di forgiare la sua condizione estetica secondo una rappresentazione immediata delle componenti proprie della cultura e della letteratura greco-latine; la fonte dell'ispi-

razione è l'Antichità Classica, vista come motore e fattore che, per primi, dovevano servire da condizionatori delle scelte estetiche.

Contro queste caratteristiche si manifesta in termini generali il *Romanticismo*. In effetti, *il dominio della Storia* costituisce, in ogni discorso che si voglia dir romantico, un ambito che merita un'attenzione particolare, sia perché favorisce una concentrazione di fattori di verosimiglianza, sia soprattutto perché costituisce un pretesto per una riflessione *centrata sulle nazionalità*. Nel contesto del Romanticismo, quindi, questa importanza appare rafforzata da e incrociata con motivazioni estetico-filosofiche che sono all'origine dell'introduzione del movimento e che naturalmente condizionano tanto la *selezione degli scenari nazionali medievali e popolari*, quanto il trattamento ai quali sono soggetti⁽⁵⁰⁾.

A questa tendenza non è estraneo neanche il *Romanticismo portoghese*. Basta ricordare i termini con cui [anche] i romantici portoghesi inquadrano l'esistenza della diade tradizione nazionale/spirito nazionale per confermare quanto detto. Motivati da una *propensione storicista*, e come conseguenza appunto di questo *impulso nazionalista-culturale* (senza la connotazione ideologica che attualmente le si attribuisce), cercano di valorizzare temi, figure ed episodi della Storia Portoghese, come afferma Oliveira Martins, quando dice che una «das mais conspícuas» avventure del Romanticismo «foi decerto a tentativa de criar uma tra-

(50) Si fa riferimento alle teorie del filosofo e critico tedesco Herder [1744–1803], esposte fondamentalmente nella sua opera *Frammenti sulla moderna letteratura tedesca*, dove raccomanda agli scrittori suoi compatrioti di tornare alle origini germaniche. In altre parole, un tale suggerimento non fa altro che condurre agli elementi spaziotemporali del Medioevo, nei quali avrebbe abitato il vero “spirito del popolo”.

dição nacional portuguesa», concludendo poi che quell'atteggiamento «obedecia à moda que lavrava nas nações germânicas» (MARTINS, O., 1977: 111).

Ebbene, nel Romanticismo portoghese, una delle voci che in modo più forte si fa sentire è quella di *Almeida Garrett*. Rivitalizzando una *letteratura di fondo e di forma nazionali*, ispirata alla Storia del Portogallo, alle sue tradizioni e al suo folclore, Garrett cerca di trattare temi che riguardano direttamente la cultura portoghese. Lo si può desumere quando, in un passo delle *Viagens da Minha Terra*, il narratore focalizza sia l'essenza spirituale, sia *la purezza e il buon gusto popolari* («o povo, que tem sempre melhor gosto e mais puro do que essa espuma descorada que anda ao de cima das populações, e que se chama a si mesma por excelência a *Sociedade*») [GARRETT, A., 1983: 85]), *rivendicando l'autenticità della cultura portoghese come valore supremo*:

A antiga capela real e veneranda igreja da Alcáçova foi passando por sucessivos reparos e transformações, até que chegou a esta miséria.

Perverteu-se por tal arte o gosto entre nós desde o meio do século passado especialmente, os estragos do terramoto grande quebraram por tal modo o fio de todas as tradições da arquitectura nacional, que na Europa, no mundo todo talvez se não ache um país onde, a par de tão belos monumentos antigos como os nossos, se encontrem tão vilãs, tão ridículas e absurdas construções públicas e particulares como essas quase todas que há um século se fazem em Portugal.

Nos reparos e reconstruções dos templos antigos é que este péssimo estilo, esta ausência de todo estilo, de toda a arte mais ofende e escandaliza.

Olhem aquela empena clássica posta de remate ao frontispício todo renascença da Conceição Velha em Lisboa. Vejam a emplastagem de gesso com que estão mascarados os elegantes feixes de colunas góticas da nossa sé.

Não se pode cair mais baixo em arquitectura do que nós caímos quando, depois que o Marquês de Pombal nos *traduziu*, em vulgar e arrastada prosa, os *rococós* de Luís XV, que no original, pelo menos, eram floridos, recortados, caprichosos e galantes como um madrigal, esse estilo bastardo, híbrido, degenerando progressivamente e tomando presunções de clássico, chegou nos nossos dias até ao chariz do passeio público! (GARRETT, A., 1983: 234–245)

Da una prima lettura di queste parole (che in questo testo sono scritte all'arrivo del narratore a Santarém), ci sembra possibile trarre una conclusione di tipo estetico-culturale: quella che il narratore, a partire da una situazione concreta del suo viaggio e adottando un atteggiamento dall'evidente intento ideologico, critica il francesismo culturale, fattore e causa di una perdita di caratterizzazione dell'identità nazionale portoghese.

Tuttavia, quel che più ci interessa nel presente contesto è l'implicito legame che si può stabilire tra la critica all'invasione di modelli estetici stranieri e la concretizzazione di un determinato programma letterario di Garrett, nelle cui linee di orientamento si trova l'*esame di temi e leggende dai contorni storici*. Ne sono esempi i testi *Camões* [1825], *Dona Branca* [1826], *Um Auto de Gil Vicente* [1838], *Dona Filipa de Vilhena* [1840], *O Alfageme de Santarém* [1842], *Frei Luís de Sousa* [1843], *O Arco de Santana* [1845–1850]. In particolare ci interessa considerare l'importanza dell'espressione di *temi della tradizione popolare*, dato che Garrett utilizza

la *cultura nazionale* come fonte di quegli stessi temi, a partire dalla valorizzazione:

— di *figure storiche della storia letteraria e culturale portoghesi* (Gil Vicente, B. Ribeiro, a Infanta D. Beatriz [ne *Um Auto de Gil Vicente*], D. Filipa de Vilhena [in *Dona Filipa de Vilhena*], Nuno Álvares Pereira [ne *O Alfageme de Santarém*], D. João de Portugal e Manuel de Sousa Coutinho [in *Frei Luís de Sousa*]);

— di *motivi che agiscono intensamente sull'immaginario portoghese* (come il Sebastianesimo);

— di *momenti di enorme rilievo nella Storia del Portogallo* (come la Guerra d'Indipendenza contro Castiglia, l'occupazione dei Filippi, la Riconquista dell'Indipendenza...);

— di *elementi diversificati, collegati tra di loro da relazioni che immediatamente rinviano all'ambito del meraviglioso nazionale* — come appare ben esplicitato nel poema *Dona Branca*, di Garrett, testo che nel complesso dà vita a una poesia di indole nazionale, con un profondo elogio della tradizione popolare portoghese (il «novo altar») e con il conseguente abbandono della mitologia pagana:

I

Áureos numes de Ascreu, ficções risonhas
Da culta Grécia amável, crença linda
De Vénus bela, Vénus mãe de Amores
Brincões, travessos; — do magano Jove,
Que do sétimo céu atrás das moças
Vem andar a correr por este mundo,
Já níveo touro, já dourada chuva,

Já quando mais lhe apraz; — de Baco alegre,
 Do louro Apolo, e das formosas nove
 Castas irmãs que nos vergéis do Pindo
 Tecem aos sons da lira eternos carmes;
Gentil religião, teu culto abjuro,
Tuas aras profanas renuncio:
Professei outra fé, sigo outro rito,
E para novo altar meus hinos canto [corsivo nostro].

II

[...]

Disse adeus às ficções do paganismo,

[...]

[...] Ouve, escuta

O alaúde romântico, ouve as coplas

Do amigo trovador: à nossa terra

Vamos, amigo [...] (GARRETT, A., s/d: 465–466)

In questo studio, quando si parla delle ideologie fondamentali del Neogarrettismo (o il Simbolismo, o l'Impressionismo), non si vogliono mettere in evidenza elementi sconosciuti, dato che i critici si sono ampiamente dedicati all'estetica o alle estetiche in questione. Ciò premesso, bisogna riconoscere che a *fine Ottocento* c'è un insieme di manifestazioni estetico-letterarie in relazione diretta con la sollecitazione ispirata ad un *rivivere romantico* all'interno dei parametri nazionalistici che gli scrittori prendono dall'opera di Garrett. In effetti, se ci si interrogasse su alcune proposte di presa di coscienza di queste manifestazioni, si arriverebbe facilmente alla conclusione che a partire da un certo momento diventa pertinente parlare di *Neogarrettismo*.

1.7.1. Alberto de Oliveira

Alberto de Oliveira (considerato l'araldo di quest'estetica), nel 1894, nel libro *Palavras Loucas*, asserisce che gli scrittori avrebbero dovuto seguire le orme di Almeida Garrett⁽⁵¹⁾; e in questo libro, nel capitolo "Do neo-garrettismo no teatro", Alberto de Oliveira ricorda che l'autore di *Viagens na minha terra* «sonhou, com olhos de génio, uma Literatura portuguesa nova, pujante, toda de regresso às tradições, com a melancolia e o maravilhoso do povo» (OLIVEIRA, A. de, 1894: 36)⁽⁵²⁾.

Facendo, quindi, propria un'ideologia dal carattere nazionalista, Alberto de Oliveira rivolge le sue preoccupazioni in una direzione particolare: quella della rieducazione estetica di coloro che si dedicano al lavoro letterario. In questo senso, difende la nozione secondo cui gli scrittori avrebbero dovuto cantare la storia del Portogallo, i paesaggi lusitani, il modo di vivere della gente di paese (la sua semplicità, il suo folclore, le sue superstizioni). Propone quindi il ritorno alla semplicità rurale, «afastada da [...] civilização banal» (ID.: 82). Così scrive, ad esempio, nel capitolo "A respeito de Portugal":

A pior coisa, o meio mais imbecil, a atmosfera mais banal e deprimente que se respira neste povo, é, sem dúvida, Lisboa (ID.: 217);

(51) Cfr. *Texti complementari* – Testo 4.

(52) Poco oltre, nel capitolo "A língua Portuguesa", scrive ancora, ricordando l'importanza di Garrett per la *Lingua Portoghese*: «[...] a beleza, a harmonia, a graça da língua portuguesa ficaram sobretudo dentro de algumas páginas de Garrett, e é ali que há-de ir buscar a semente quem quiser neste terreno pisado e abandonado da literatura nacional fazer crescer árvores que se vejam» (OLIVEIRA, A. de, 1894: 243).

e poi continua:

Portugal é o Minho, o Douro, as duas Beiras, o Alentejo,
o Algarve (ID.: 219).

Ciò vuol dire che Alberto de Oliveira riconosce e sottolinea la pertinenza dei messaggi letterari di contenuto interamente portoghese che, sotto il magistero di Garrett, utilizzano la storia del Portogallo e il folclore portoghese come fonti di ispirazione letteraria, propongono il ritorno alla semplicità rurale “longe da civilização banal” e assumono un carattere di spiccato vernacolo linguistico.

1.7.2. Ramalho Ortigão

Anche la propensione in certo modo disfattista che caratterizza il discorso di alcuni dei rappresentanti realisti portoghesi ha qualcosa a che vedere con il nazionalismo. In effetti, i testi *As Farpas* o *O Culto da Arte em Portugal* di Ramalho Ortigão [il primo testo è scritto con Eça de Queirós], ad esempio, tendono ad accentuare una visione in cui si enfatizza soprattutto l'*amore verso le cose nazionali*, informazione che si può dedurre da:

- l'osservazione affettuosa di paesaggi, costumi, abiti, strumenti da lavoro popolari;
- la difesa entusiastica della personalità collettiva.

Si ricordi inoltre il ruolo di *Teófilo Braga*. Consacrando la sua vita intellettuale alla presa di coscienza della realtà nazionale nei suoi aspetti più evidenti, Braga indaga e analizza (soprattutto nella *História da Poesia Popular Portuguesa*, nel

Cancioneiro Popular, nel *Romanceiro Geral* [tutti del 1867], nei *Contos Tradicionais do Povo Português* [1883] e ne *O Povo Português nos seus Costumes, Crenças e Tradições* [1885]) alcuni dei più importanti *elementi della cultura portoghese* (*leggende, miti, costumi*), proclamandosi un accanito difensore della letteratura popolare e del folclore portoghese.

1.7.3. *Eça de Queirós*

Tra questi autori non si può non ricordare l'ultima fase di *Eça de Queirós*, che si riduce ad una discorsività le cui costanti tematico-ideologiche sono codificate anche:

- dalla difesa di un “*rilusitanismo*” del Portogallo⁽⁵³⁾;
- dalla *denuncia dell'importazione acritica di pratiche culturali* (come ad esempio i francesismi⁽⁵⁴⁾ e dalla interpretazione erronea delle medesime).

Ancora riguardo a *Eça de Queirós*, si ricordi uno dei passi finali del suo romanzo *Os Maias* [1888], quando Carlos da Maia ritorna a Lisbona e si incontra con João da Ega. In questo contesto, Ega, in sintonia con lo stesso registro ideologico del “Carlos-voce”-critica del narratore”, spiega:

Tendo abandonado o seu feitio antigo, à D. João VI, que tão bem lhe ficava, este desgraçado Portugal decidira arranjar-se à moderna: mas sem originalidade, sem força, sem carácter para criar um feitio seu, um feitio próprio,

(53) Cfr. QUEIRÓS, E., 1983: 315.

(54) Si veda il saggio di *Eça de Queirós*, intitolato «O “Francesismo”», dove l'autore definisce il Portogallo come “um país traduzido do francês em calão” (cfr. QUEIRÓS, E., s/d[b]: 322–343).

manda vir modelos do estrangeiro — modelos de ideias, de calças, de costumes, de leis, de arte, de cozinha... Somente, como lhe falta o sentimento da proporção, e ao mesmo tempo o domina a impaciência de parecer muito moderno e muito civilizado — exagera o modelo, deforma-o, estraga-o até à caricatura. (QUEIRÓS, E., 2017: 684–685)

Senza che ci sia una incrinatura causata da [apparenti] fratture occasionali con la problematica del Neogarrettismo, ciò che sembra legittimo proporre è l'esistenza di condizioni che fanno trionfare la nozione secondo cui nel *Portogallo fine Ottocento* c'è un *affievolimento dell'identità culturale* (il Portogallo non ha «originalidade», né «força», né «carácter para criar um feitio seu, um feitio próprio»); questo indebolimento diventa particolarmente espressivo quando è in causa l'*introduzione sregolata e intemperante di modelli stranieri* («como lhe falta o sentimento da proporção», quel Portogallo «exagera o modelo [importato], deforma-o, estraga-o até à caricatura»).

Si noti, però, che la dinamica d'accusa queirosiana a cui si fa riferimento non implica l'eliminazione di nessuno dei termini nazionalistici peculiari al modello del Neogarrettismo. Anzi: già ne *Os Maias* Eça lascia intravedere una posizione dai contorni ideologici propri dell'estetica citata. Da qui la necessità dello scrittore di sottomettere la categoria dell'«elemento nazionale» alla particolarità di una posizione condizionata dall'esigenza di un registro critico nei confronti della ricezione e del trattamento deformante del metro straniero. È ancora Eça colui che guarda in questa direzione quando, dalla prospettiva di Carlos da Maia, commenta quanto ancora di autentico esista nel panorama culturale portoghese:

Carlos, recostado no banco, apontou com a bengala, num gesto lento:

— Resta aquilo, que é genuíno...

E mostrava os altos da cidade, os velhos outeiros da Graça e da Penha, com o seu casario escorregando pelas encostas ressequidas e tismadas do sol. No cimo assentavam pesadamente os conventos, as igrejas, as atarracadas viviendas eclesiásticas, lembrando o frade pingue e pachorrento, beatas de mantilha, tardes de procissão, irmandades de opa atulhando os adros, erva-doce juncando as ruas, tremoço e fava-rica apregoadas às esquinas, e foguetes no ar em louvor de Jesus (QUEIRÓS, E., 2017: 685).

Come si può vedere, queste parole riconoscono l'importanza di un passato che gli «altos da cidade», i «velhos outeiros», i «conventos», le «igrejas» evocano. In questo modo, conscio delle insanabili limitazioni del tempo presente, il protagonista Carlos da Maia identifica l'*autenticità nazionale* non in quel passato liberale e costituzionale ma nel Portogallo assolutista precedente il 1820. Ma anche qui gli errori storici, assolutistici e clericali esistono, ragion per cui la vera e propria identità portoghese si troverebbe in un passato precedente — *quello del Portogallo delle Scoperte* —, epoca aurea della Storia portoghese, tempo rappresentato dalla statua di un Camões «triste» per l'arretratezza a cui si è arrivati, si direbbe "disincantato" per le crisi del Liberalismo e dell'identità nazionale.

Chiarire le coordinate che sottostanno al Neogarrettismo non significa prescindere anche da un breve riferimento a due altre note opere di Eça de Queirós: *A Ilustre Casa de Ramires* e *A Cidade e as Serras*.

Ne *A Ilustre Casa de Ramires*⁽⁵⁵⁾ è utile evocare due problemi che meritano una certa attenzione soprattutto tenendo conto delle insinuazioni neogarrettiane. In primo luogo, da notare che questo romanzo non è propriamente un'opera informata dalle linee di orientamento ideologico positivista, il che equivale a dire che Eça si propone di superare la concezione naturalista della narrativa. In altre parole: si tratta di evidenziare la nozione secondo cui l'ereditarietà non è più uno dei presupposti più importanti, bensì la genealogia di Gonçalo Mendes Ramires e del Portogallo; perché Gonçalo, il protagonista, nello scrivere una novella in cui descrive i suoi precedenti storici e in cui riporta le gesta dei suoi antenati, ritorna alle origini. In questo modo quella conoscenza voluta da Gonçalo si comprende soltanto se messa al servizio di una funzione 'didattica', in cui Eça ha come obiettivo un destinatario disposto a comprendere una serie di considerazioni su base ideologica. È a partire da qui che è possibile stabilire un collegamento tra, da un lato, l'idea che dal *contatto con la Storia del Portogallo* (che Gonçalo porta a termine) si raggiunge un determinato grado di nazionalismo e, dall'altro, una concezione precisa dell'uomo *fin de siècle*, il che ci conduce al secondo problema: pensiamo concretamente al *sentimento di rinuncia e di pessimismo* che percorre quei naturalisti che si definiscono i "Vencidos da Vida"⁽⁵⁶⁾

(55) Cfr. REIS, C., 1985; MASSA, F., 1997; NETO, F.F.C., 2003.

(56) Si tratta di un gruppo di intellettuali e politici portoghesi (il "grupo jantante", come li ha definiti Eça de Queirós) che aggregava alcuni dei principali scrittori della Generazione del '70 (tra cui Ramalho Ortigão, Guerra Junqueiro, Oliveira Martins e, in seguito, lo stesso Eça de Queirós). I "Vencidos da Vida" (denominazione coniata da Oliveira Martins) hanno fatto diverse attività di tipo politico, culturale e letterario, dalle quali si evinceva un profondo disincanto per il fallimento delle proposte ideologiche per le quali, in gioventù, il gruppo si era battuto.

e che cercano di dar risposta a quella sensazione attraverso strategie in vario modo adattate alla dimensione nazionalista che il contatto con il Portogallo antico implica; si potrà vedere Gonçalo come una di queste possibilità.

D'altro canto, non deve meravigliare nemmeno che ne *A Cidade e as Serras* Eça si proponga di dimostrare e di riconoscere che, se c'è una concezione capace di accettare una condotta di vita centrata sul senso fondamentale della felicità, questa concezione è quella che difende il semplice *ritorno alla natura*⁽⁵⁷⁾; perché se l'esistenza umana si costruisce in funzione delle circostanze che la segnano indelebilmente, allora essa trova la sua base di felicità essenziale nella possibilità che l'uomo ha di entrare in contatto con le bellezze naturali [del proprio paese] e non nel progresso tecnologico. In effetti, Jacinto, immerso in un ampio ambito di informazioni tecnologiche (informazioni risultanti dal pensiero e dall'azione dell'uomo positivista [Jacinto vive al celebre 202, ai Champs Elysees, in un palazzo dove introduce i macchinari più perfezionati e moderni: luce elettrica, telefono, telegrafo, una serie di automi nei bagni...]), avrebbe poi considerato inutili tutti quegli elementi, simboli del progresso razionalista e materialista. Nel farlo, Eça cerca di *criticare la credenza cieca dell'uomo positivista nelle virtù della scienza e della macchina* come mezzi per la felicità umana, soprattutto se a ciò si aggiunge l'idea di oziosità e di tedio in essa presente. Jacinto viaggia di ritorno in Portogallo ed entra in contatto con le colline, le montagne, le genti del luogo e le loro semplici abitudini

(57) Cfr. COELHO, J.P., 1977: 169-174; BERRINI, B., 1987; BERRINI, B., 1992; PIWNIK, M.-H., 1987; PIWNIK, M.-H., 1991; PAGEAUX, D.-H., 1985; OLIVEIRA, P.F.M., 1997; FRONCKOWIAK, Â.C., 2000; MASSA, F., 1997; SILVA, T.C.C., 1998.

alimentari; smette di pensare a Parigi; l'aristocratico ozioso del 202 si trasforma nel proprietario terriero, che socializza con tutti, comincia a vivere la vera vita. In altre parole, si può dire che è nel *contatto con le bellezze naturali portoghesi* e in un certo *bucolismo di essenza tradizionalista e passatista* che si trova la somma felicità, non nella "somma scienza" né nella "somma potenza".

In funzione di quanto esposto, possiamo fare nostra l'idea secondo cui alcune tecniche letterarie di fine Ottocento si mostrano, per le informazioni di tipo nazionalista-culturale che contengono, capaci di rivelarsi domini estetici dai contorni tematico-ideologici inquadrati in un *discorso neogarrettiano*. Ciò si verifica:

- per il trattamento concesso a *temi di fondo e di forma nazionali*, ispirati alla storia e alle tradizioni del Portogallo;

- per le scelte tecnico-discorsive capaci di introdurre nel discorso uno statuto concreto di *rappresentazione* (che va dalla *denuncia di un presente fermo* e vissuto sotto il prisma di modelli stranieri alla *rivitalizzazione di un passato di autenticità*);

- per il recupero di una logica esistenziale segnata dal *convivio con la natura* [portoghese] e con i *motivi strettamente relazionati a quella bellezza naturale*.

In un certo modo, questa questione apre la possibilità a un altro esame del problema, avendo adesso chiaro il profilo culturale e letterario che l'inizio del Novecento ha: il riferimento è ad un insieme di tecniche discorsive di carattere estetico-letterario, i cui virtuosismi di rappresentazione semantico-ideologiche — che si basano sull'ideali-

smo e sul nazionalismo tradizionalista del Neogarrettismo — suggeriscono, con procedimenti semiotici specifici, la nascita di un movimento peculiare: il Saudosismo.

1.8. Saudosismo

Uno degli aspetti più diffusi del pensiero saudosista è quello che riguarda i rapporti tra letteratura e cultura portoghese, problematica che, attraverso la particolare via della *valorizzazione dell'“anima” e della “saudade” portoghese*, si collega inevitabilmente alla tendenza estetico-culturale neogarrettiana. In effetti, l'atteggiamento letterario saudosista prende avvio da una formulazione che lo pone in sintonia con la teoria culturale e letteraria neogarrettiana, alla luce della quale perdono ragione tutti gli atteggiamenti artistici che affrontano il discorso letterario straniero come fonte di ispirazione.

1.8.1. Teixeira de Pascoaes, la Renascença Portuguesa e la rivista *A Águia*

Nel rifiutare la diffusione culturale dei grandi centri europei, i saudosisti cercano di *far risaltare temi e valori della cultura portoghese*. Per questo motivo, *Teixeira de Pascoaes* (la principale figura teorica del Saudosismo) si propone, nell'*Arte de Ser Português*, di rivelare “a alma portuguesa a todos os portugueses”, identificando il Saudosismo come una dottrina politico-sociale non riconducibile allo spirito positivista.

Il Saudosismo s'inserisce in un insieme di attività portate avanti da una società di Porto creata nel 1912: la *Renascença Portuguesa*, fondata da Teixeira de Pascoaes, Jai-

me Cortesão, Álvaro Pinto e Leonardo Coimbra — gruppo di intellettuali che vivono con profonda intensità la letteratura e la cultura portoghese di allora. Ed è proprio nel reclamare una ricostruzione culturale del Portogallo che cercano di [ri]costruire le basi per la [ri]definizione dell'autenticità, dell'essenza portoghese⁽⁵⁸⁾.

Si ricordi a questo proposito che, sebbene la Prima Repubblica si presenti come un progetto di rivitalizzazione della salute politica in Portogallo, l'obiettivo fallisce; in altre parole non riesce né a superare né ad armonizzare le discrepanze e i fraintendimenti politici del momento, creando le condizioni affinché si sviluppi un'atmosfera sociale di delusione e disincanto. E la pratica estetico-letteraria non si può estraniare da questo contesto; ecco perché i rappresentanti della *Renascença Portuguesa* cercano essenzialmente di adottare un codice specifico, dotato di segni propri, di determinate virtualità discorsive, di capacità di modificazione semantica, il tutto mirando ad un determinato impatto pragmatico. Quel che è in causa, dunque, è portare sul piano della riflessione tutto l'ambiente di crisi che

(58) In questo contesto, non si dimentichi anche il gruppo dell'*Integralismo Lusitano*, movimento dottrinario che si presenta anche, ad inizio Novecento, debitore, sul piano teorico-programmatico, di concezioni estetico-ideologiche nazionaliste — rispecchiando un profondo disincanto nei confronti del contesto culturale e politico portoghese. Si noti, inoltre, che questo movimento dottrinario (le cui motivazioni ideologiche attingono dalle riflessioni di Herculano, Garrett, Oliveira Martins e Eça), soprattutto attraverso il suo leader, António Sardinha, e il suo organo di espressione dottrinaria, la *Nação Portuguesa*, propugna idee antirepubblicane, la riformulazione della monarchia, l'esaltazione della razza portoghese e della tradizione (alcuni dei suoi elementi e delle sue riflessioni, si noti, saranno alla base ideologica del Salazarismo). Sull'*Integralismo Lusitano*, si legga TORGAL, L.R., 1993; CATROGA, F. e CARVALHO, P.A., 1996: 333-348; CRUZ, M.B., 1982; QUADROS, A., 1986: 15-33; D'ALGE, C., 1989: 42 ss.

si fa sentire, e che rallenta la ricostruzione del paese. E di quell'atteggiamento è specifica una problematica basata su due aspetti:

1. quello del *ripensare l'“essência de ser português”*, vista come obiettivo primo e ultimo di ogni discorso letterario;
2. quello delle *strategie da privilegiare*, in vista del raggiungimento di tali obiettivi.

La ricerca di soluzioni estetiche è vista quindi come dominio di informazioni che enfatizzano le virtù, l'essenza, la forza vitale portoghese.

Da questo punto di vista, è meritevole d'attenzione il ruolo svolto dalla rivista *A Águia*, la quale, fondata nel dicembre 1910 (due mesi dopo la proclamazione della Repubblica Portoghese), diventa (a partire dal 1912, con l'inizio della 2ª serie) proprietà della *Renascença Portuguesa* e organo di espressione culturale di questa società. Propensa, proprio per questo motivo, ad una proposta effettivamente rinnovatrice della mentalità portoghese repubblicana, la rivista non può non reagire alle tensioni di natura politica che al tempo dividono il palcoscenico culturale portoghese; è inegabile l'attenzione che questo aspetto avrebbe finito per meritare, denunciando un'azione artistico-letteraria dotata di dinamismo, da un lato debitore, sul piano teorico-programmatico, di una *concezione estetica d'ispirazione nazionalista* (senza attribuire a questa espressione il carattere ideologico che normalmente le si riconosce oggi) e, d'altro lato, conscio della necessità di un *impegno, sul piano socioculturale*, nella diffusione dei principi ideologici che sono alla base di tale concezione.

Si noti, innanzitutto, che questo 'programma' letterario deve molto a un gruppo relativamente ristretto di intel-

lettuali che meritano di essere considerati come la sua coscienza teorica privilegiata. Tra questi si annoverano alcune personalità come Teixeira de Pascoaes, Jaime Cortesão e lo stesso Fernando Pessoa. Senza voler approfondire questa questione (visto che non è il principale obiettivo di questo studio), non ci si può dimenticare i due nuclei fondamentali che focalizzano il *discorso programmatico del Saudosismo*:

1. *in primis*, si ricorderà che questo discorso *cerca nel passato, nelle fonti genuine della nazionalità portoghese, il tratto più caratteristico dell'anima lusitana*, volendo con questo rivitalizzare la mentalità culturale;

2. *in secundis*, è importante considerare che nell'insistere sulla problematica della rappresentazione e della riconquista di un tempo passato, la teorizzazione saudosista mira di fatto ad un dominio sostenuto da intrinseche componenti pragmatiche: l'attenzione di cui beneficia il *passato* si giustifica per il fatto che esso costituisce la *fonte d'ispirazione per un futuro di grandezza rinnovata*.

La portata di questi obiettivi ha dunque a che vedere direttamente con il loro inserimento in uno spazio dottrinario nel quale si concretizza un discorso estetico in quanto pratica che si comprende solo in funzione di concetti come "Árvore da Raça", "Saudade", "Sebastianismo", "Renascença Cultural" e "Supra-Camões".

"Árvore da Raça" lusitana

L'"Árvore da Raça" *lusitana* avrebbe dovuto, secondo Jaime Cortesão, immergere e conficcare bene le proprie radici nella «Terra-Mãe»; esso avrebbe dovuto abbeverarsi alla

“seiva original”, per far i suoi “ramos subirem ao Céu, perdendo—se de vista”, nella “descoberta das certezas divinas”.

“Saudade”

In certo modo, questo significato proprio dell’“Árvore da Raça” lusitana apre la possibilità a un’altra valutazione del problema, che si focalizza sull’importanza attribuita alla “Saudade”.

È indicativo che nel riferirsi alla *Saudade*, Teixeira de Pascoaes, nella sua *Arte de Ser Português*, cerchi di sottolineare la complessa rete di virtù spirituali alla base di questo sentimento che definisce la cultura portoghese. E nel farlo consiglia implicitamente la svalorizzazione della dimensione esclusivamente sentimentale a cui correntemente il termine e il concetto rimandano, a beneficio dei suoi valori spirituali, seguendo, quindi, le linee fondamentali dell’estetica saudosista, secondo cui la saudade sarebbe il «sangue espiritual da Raça», un «sentimento—ideia», un’«emoção reflectida». In questo modo si stabilisce una relazione tra il carattere nazionalista del Saudosismo e lo statuto di trascendentalismo attribuito alla Saudade; questa, secondo lo stesso Pascoaes, avrebbe assunto il profilo di una “Religione”, di una “Filosofia” e di una “Politica”, avrebbe condensato la specificità spirituale della visione del mondo e della cultura portoghesi. Inoltre, coloro che l’avessero vissuta avrebbero condiviso la condizione contemplativa del “regno spirituale”, dato che la situazione concreta di imperfezione e finitudine sarebbe stata superata⁽⁵⁹⁾.

(59) Cfr. *Testi complementari – Testo 5*. In quello che è considerato il primo manifesto-programma della *Renascença Portuguesa*, intitolato “Renascença” (anche se questo testo non viene accettato dal gruppo

“Sebastianesimo”

Adesso è possibile esaminare un altro problema collegato alla funzionalità estetica ed ontologica che la nostalgia della spiritualità saudosista determina: quello della possibilità, tramite la sollecitazione di una visionarietà passatista, di sostenere il discorso saudosista anche a partire dall'idea di “*Sebastianesimo*”, in quanto tematica capace di suscitare un orizzonte di riferimenti mitici incentrati sulla figura del re D. Sebastião⁽⁶⁰⁾.

che aveva fondato il movimento della “*Renascença Portuguesa*”), scrive Teixeira de Pascoaes: «É preciso [...] chamar a nossa Raça deserta à sua própria realidade essencial, ao sentido da sua própria vida, para que ela saiba quem é e o que deseja. E então poderá realizar a sua obra de perfeição social, de amor e de justiça, e poderá gritar entre os Povos: *Renasci!*» (PASCOAES, T., 1988: 35–36). Per un approfondimento sulla *Renascença Portuguesa*, sui suoi rappresentanti, sulle polemiche, sulle linee ideologico-programmatiche, sulle attività svolte, cfr. GUIMARÃES, F., 1987; 1988; 1996a; 1999: 66 ss; FRANCO, A.C., 1996; GOMES, P., 1987; CASTRO, E.M. de M., 1993a: *passim*; SEABRA, J.A., 1985: 121–146; JÚDICE, N., 1986: 9 ss; SENA, T., 1986; MOURA, V.G., 1987; BARREIRA, C., 1991; BOTELHO, A., 1990; PATRÍCIO, M.F., 1996; SAMUEL, P., 1990. Si ricordi, inoltre, che la problematica diviene bersaglio di una polemica, ne *A Águia*, tra i saudosisti e alcuni spiriti positivisti, come, ad esempio, António Sérgio e Júlio de Matos. In effetti, Pascoaes e i suoi seguaci vengono criticati fondamentalmente per le loro convinzioni troppo fantasiose, idealiste, passatiste, utopiche, sfasate dalle realtà veramente reali (come il progresso tecnologico, lo sviluppo economico), convinzioni che sono da loro considerate incompatibili con lo spirito positivista.

(60) Per una visione generale di questo mito, si rinvia a COELHO, J.P., 1992: 60–62 (l'autore considera questo mito come una delle manifestazioni tipiche dell'uomo portoghese), LOUREIRO, F.S., 1984: 56–60 (qui brevemente si presenta la storia del mito). Da non dimenticare, i due noti volumi di António Quadros sulla poesia e la filosofia del mito sebastianista: QUADROS, 1982 (primo volume, dove si tratta della

Teixeira de Pascoaes, nell'*Arte de Ser Português*, identifica il Saudosismo con il Sebastianesimo, linea di pensiero presentata dai nuovi poeti. Sulla scia di queste idee — e relativamente all'importanza programmatica (per questi poeti) del ritorno a un passato vago, del valutare positivamente la figura di D. Sebastião e del bisogno di concentrare su questo personaggio storico un insieme di categorie specifiche che finiscono per definirlo come un'entità provvidenziale —, non stupisce che questa dinamica discorsivo-ideologica coinvolga l'*idea di risorgimento patrio*. In questo modo, secondo Pascoaes, la mitificazione dell'immagine del Padre Perduto e la consustanziazione del Saudosismo in un qualche salvatore politico avrebbero costituito i fattori per far superare il clima di crisi che allora si viveva.

"Rinascita Culturale"

Secondo quanto detto, è possibile stabilire un collegamento tra due ambiti funzionalmente affini, innanzitutto perché entrambi sono il risultato effettivo di una dinamica discorsiva reclamata dal Saudosismo: la concezione (presente in un insieme di articoli di Fernando Pessoa, pubblicati ne *A Águia*, su *A Nova Poesia Portuguesa*), che interessa la nozione di *"Rinascita Culturale"* e la peculiare dimensione che implicano questi articoli, secondo cui a breve sarebbe apparso un poeta supremo, un *"Supra-Camões"*.

"poética do sebastianismo português") e QUADROS 1983: 75-109, fondamentalmente (passo dove studia la figura di D. Sebastião, 7° re del Portogallo, scomparso nella battaglia di Alcácer-Quibir, senza lasciare eredi al trono).

“Supra-Camões”

In un testo intitolato “*A Nova Poesia Portuguesa sociologicamente considerada*”, pubblicato sulla rivista *A Águia*, nell’aprile 1912, Pessoa afferma che «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 che si prepara «em Portugal uma renascença extraordinária, um ressurgimento assombroso»; conclude poi:

Tenhamos fé. Tornemos essa crença, afinal, lógica, num futuro mais glorioso do que a imaginação o ousa conceber, a nossa alma e o nosso corpo, o quotidiano e o eterno de nós. Dia e noite, em pensamento e acção, em sonho e vida, esteja connosco, para que nenhuma das nossas almas falte à sua missão de hoje, de criar o supra-Portugal de amanhã. (PESSOA, F., 1986b: 1153 e 1154, rispettivamente)⁽⁶¹⁾

Come si può vedere, strettamente dipendenti dai termini del discorso saudosista, queste riflessioni denotano deliberatamente una matrice concettuale dotata di un certo spessore ideologico, soprattutto quando in essa sono presenti attributi di ordine filosofico propri di motivazioni di ordine estetico-letterario. La «corrente literária portuguesa» del *Saudosismo*, in funzione del contesto di riferimento elaborato da Pessoa, si rivela non di rado dotata di incidenze ideologiche molto chiare, in questo caso favorite da due caratteristiche basiche:

(61) Cfr. *Testi complementari – Testo 6 | Frammento 1.*

— la sua natura di *movimento precursore* di “*uma grande época criadora*”;

— il fatto che in essa si stabilisce una relazione tra «um ressurgimento assombroso» e un «supra-Portugal» a venire.

In questo modo Pessoa — in un testo in forma di lettera diretta a Boavida Portugal (“*Uma Réplica (ao Dr. Adolfo Coelho)*”), pubblicato nella *República* il 21 settembre 1912 — scrive che «*a nossa nova poesia é a poesia auroral de uma Nova Renascença*, que é uma poesia perfeita e plenamente original» e che «erram [...] os que a consideram doentia e confusa, lançando sobre ela a sombra da sua própria incompreensão» (ID.: 1203); in causa c’è la definizione di un’estetica che rinvia a sensi chiaramente dipendenti da una discorsività ideologica di carattere “rinascente”⁽⁶²⁾.

(62) Cfr. *Testi complementari – Testo 6 | Frammento 2*. Boavida Portugal apre sul giornale *República*, di Lisbona, un *Inquérito* sulla vita letteraria portoghese, cercando di individuare le posizioni di alcune delle più importanti personalità della vita intellettuale di allora (come Júlio de Matos, Adolfo Coelho, Luís de Mendonça, Augusto de Castro, Gomes Leal...) a proposito di questioni come, ad esempio: “As tendências dos novos escritores indicarão, porventura, a ressurreição da vida nacional?”; “Quais as características que marcam um presente de renascimento, entre as várias manifestações da literatura?” La *Renascença Portuguesa* e i collaboratori dell’*A Águia* sono sotto gli occhi del pubblico sul piano letterario, fondamentalmente dopo gli articoli di Fernando Pessoa su *A Nova Poesia Portuguesa*. Non ci si meraviglia, quindi, che tutto questo panorama costituisca il nucleo della maggior parte delle risposte. In una di quelle risposte, il Professore Adolfo Coelho non solo afferma che i poeti «novíssimos» erano inferiori ai migliori, almeno del periodo precedente, ma sostiene anche che mancano all’epoca condizioni per un vero e proprio rinnovamento letterario, e taccia Pessoa di megalomania e di messianesimo. Si spiega, quindi, il testo sopra citato, la *Réplica* a Boavida Portugal.

Cercando di integrare, forse, un movimento letterario “representativo da nova geração”, o per ubbidire ad una sollecitazione interna a scrivere qualcosa che elevasse il nome del Portogallo, Fernando Pessoa caratterizza l'*estetica della nuova poesia portoghese* (informata nella sua opinione da tre principi: il «vago», la «subtileza» e la «complexidade») e basa il pensiero di Teixeira de Pascoaes su un «*futuro glorioso* que espera a Pátria Portuguesa».

Tutti questi sensi, per la configurazione “rinascentista” che denotano, mirano in ugual modo ad un'altra direzione presentata in forma ricorrente che suggerisce principi pieni di inequivoca incidenza ideologica: quella della *prossima venuta di un poeta superiore a Camões*, di un “*Supra-Camões*”. Questa posizione è evidente quando Pessoa, anche se in un nazionalismo apparentemente saudosista, afferma: «[...] deve estar para muito breve o inevitável aparecimento do poeta ou poetas supremos, desta corrente, e da nossa terra, porque fatalmente o Grande Poeta, que este movimento gerará, deslocará para segundo plano a figura, até agora primacial, de Camões» (ID.: 1153); o quando avverte: «[...] o grande Poeta proximamente vindouro [...] realizará o máximo equilíbrio da subjectividade e da objectividade. [...] Super-Camões lhe chamámos, e lhe chamaremos, ainda que a comparação implícita, por muito que pareça favorecer, anteaesquinhe o seu génio, que será, não de grau superior, mas mesmo de ordem superior ao do nosso ainda –primeiro poeta» (ID.: 1178); o ancora quando avvisa: «Deve estar para muito breve [...] o aparecimento do poeta supremo da nossa raça, e [...] o poeta supremo da Europa, de todos os tempos» (ID.: 1193).

Da tener conto le virtù di significato ideologico che incidono su tutta la discorsività del movimento della *Renascença*

Portuguesa, discorsività capace di contribuire alla manifestazione di una ragnatela polifonica di presupposti ideologici (a volte non sempre concordanti) che comprende:

- i concetti come *Razza*, *Saudade*, *Sebastianesimo*;
- un *registro di superamento* (di Luís de Camões) — riformulando, in questo modo, Fernando Pessoa il mito camoniano sotto forma di un altro “mito”;
- l’idea di *Rinascita Culturale Portoghese*.

Anzi, è tenendo fondamentalmente in considerazione quest’ultimo aspetto che Pessoa dice in tono chiaramente profetico:

[...] *a nossa grande Raça partirá em busca de uma Índia nova*, que não existe no espaço, em naus que são construídas “daquilo que os sonhos são feitos”. E o seu verdadeiro e supremo destino, de que a obra dos navegadores foi o oscuro e carnal antearremedo, realizar-se-á divinamente (ID.: 1194–1195)⁽⁶³⁾.

1.9. Conclusion

Quanto detto conferma la possibilità e la necessità di partire dai discorsi letterari di fine Ottocento ed inizio Novecento per un’azione di riflessione complementare, stimolata, in primo luogo, da alcuni spunti che i suddetti discorsi ci hanno offerto.

Uno di questi spunti incide principalmente sulla nozione secondo cui *la lettura dell’opera letteraria deve sem-*

(63) Cfr. *Testi complementari – Testo 6 | Frammento 2*.

pre tener conto sia del contesto storico-culturale in cui è stata scritta, sia delle motivazioni estetico-letterarie che hanno preceduto immediatamente la sua realizzazione.

Inoltre, se la problematica della contestualizzazione letteraria di *fine Ottocento e inizio Novecento* assume in questo contesto una preminenza innegabile, a tale nozione non è di certo estraneo l'ambiente di *crisi culturale*, dove affiorano e si sviluppano *molteplici incidenze estetiche* che polarizzano il panorama sociale e letterario portoghese, dal quale si sviluppa una vera e propria polifonia di soluzioni discorsive che si adattano in modo diverso all'incorporazione e alla rappresentazione artistica di informazioni ideologiche precise; ciò significa che le variegate posizioni delle figure culturali portoghesi più importanti vengono guidate da un atteggiamento bivalente, dato che in esse è possibile trovare sia una tessitura semantico-ideologica orientata verso la cultura portoghese, sia opzioni vincolate esteticamente e letterariamente a modelli di ispirazione straniera.

Ad ogni modo, quel che importa sottolineare è che il discorso letterario si adatta a una certa *polifonia estetico-letteraria* che i movimenti artistico-letterari studiati finiscono esplicitamente per confermare. Risultato di uno scenario confuso, complesso e agitato da innumerevoli convulsioni e problemi politici, una tale situazione avrebbe inevitabilmente condotto ad una produttività discorsiva specifica, segnata da contorni letterari polifonici e pluridiscorsivi. Come ciò si verifichi e quali saranno le conseguenze per quanto riguarda l'articolazione del discorso estetico-letterario è quanto bisogna studiare adesso.

CAPITOLO II

RAPPRESENTAZIONE ESTETICO-LETTERARIA

Dopo aver esaminato brevemente l'aspetto temporale, dai movimenti fine Ottocento all'apparizione del primo Modernismo, bisogna ora approfondire e chiarire possibilità di lettura circoscritte ad un ambito che si manifesta su una doppia dimensione: quello che consiste, da un lato, nel fare della problematica del Modernismo portoghese un ambito di analisi critica e quello che si riduce, dall'altro, ad un'analisi del dibattito orientato fondamentalmente verso il campo culturale ed estetico-letterario.

L'approfondimento di questo campo non prescinde dal contributo di elementi conosciuti. In effetti, riflettere non soltanto sulle circostanze storico-sociali e letterarie che hanno coinvolto i modernisti portoghesi, ma anche sulle formulazioni che sono alla base del suo esame, significa tenere in considerazione un ampio ventaglio di coordinate già anticipate dalla teoria e dalla critica letterarie.

In ogni caso, ci sembra necessario richiamare l'attenzione su due problemi che da sempre hanno suscitato il più grande interesse da parte dei critici del primo Modernismo

portoghese. Ossia, in primo luogo, i *contorni temporali* del movimento estetico-letterario; poi i suoi *valori e gli atteggiamenti estetico-letterari essenziali*.

2.1. La Generazione di *Orpheu*⁽¹⁾

2.1.1. Una 'generazione letteraria'

Parlare di 'generazione letteraria' significa tener conto di alcune direttrici che mirano soprattutto a sei componenti, che possono essere intese (quando articolate nel loro insieme) come quesiti fondamentali che la definizione di questo termine necessariamente comporta:

1. una generazione letteraria rappresenta innanzitutto un *fenomeno sociologico e storico*, la cui presenza nel contesto culturale deve essere considerata nel quadro globale di un'ideologia propria, alla quale non sono estranee determinate e particolari condizioni di una po-

(1) Sulla Generazione di *Orpheu*, rinviamo ad un insieme di riferimenti che sono considerati essenziali per il suo studio: LOURENÇO, E., 1974: 47-67; GUIMARÃES, F., 1982: 17-24; 35-43; LOURENÇO, E., 1984; SENA, J., 1984a; FRANÇA, J.-A. 1984; GUIMARÃES, F. 1984a; HATHERLY, A., 1984; PORTUGAL, J.B. 1984; FERREIRA, V. 1984; ANDRADE, E., 1984; GALHOZ, M.A. D., 1984a; GALHOZ, M.A.D., 1984b; SARAIVA, A., 1984; SENA, J., 1984b: 97-108; BERARDINELLI, C., 1985: 159-179; SEABRA, J.A., 1985: 133-195; JÚDICE, N., 1986: pp. 20 ss; SENA, J., 1988: 271-274; QUADROS, A., 1989: 40-41, 123-139, 223-225; NEVES, J.A., 1987: 179-182; D'ALGE, C. 1989: 57-70; MENDES, C., 1993. Si legga anche: LOURENÇO, E., 2015a: 9-15; SARAIVA, A. 2015; *Colóquio/Letras* (2015), 190; GORI, B., 2015: *passim*; PONCE DE LEÃO, I., 2016; RAMALHO-SANTOS, M.I., 2017; *Pessoa Plural* (2017), 11; VILA MAIOR, D., 2019.

lifonia discorsiva di carattere socioculturale capace di favorire l'apparire di quella stessa generazione;

2. una generazione letteraria è costituita basicamente da un gruppo di artisti (una "microcollettività", o, nelle parole di Ortega y Gasset, un "compromisso entre a massa e o indivíduo")⁽²⁾ che, proprio per quelle condizioni, raggiunge in un momento specifico un ruolo di spicco nella vita culturale di un paese, fatto da cui, in termini pragmatici e sociali, si sviluppa un'azione estetica ed artistica alquanto importante (positivamente o negativamente) di quel gruppo nella società;

3. la *componente riguardante l'età* rappresenta un aspetto importante nella definizione di una generazione letteraria, dato che gli artisti che costituiscono una generazione letteraria appartengono in genere alla stessa fascia di età (anche se questo non è un fattore *sine qua non*, costituisce però una condizione affinché, conseguentemente, si operi un salto qualitativo nella quarta caratteristica della generazione letteraria)⁽³⁾;

4. la condizione sopraddeita implica che questi artisti non solo partecipano allo *stesso quadro di riferimenti* e manifestazioni vitali, culturali ed artistiche di un medesimo tempo storico, ma anche che si confrontino con le *stesse manifestazioni collettive* di natura culturale, politica, ideologica, mitico-simbolica e assiologica, dalla cui interazione risulta, quindi, la struttura polifonica e pluridiscorsiva di un determinato contesto storico; que-

(2) ORTEGA Y GASSET, J., 1966: 147.

(3) *Fernando Pessoa* nasce nel 1888; *Mário de Sá-Carneiro*, nel 1890; *Almada Negreiros*, nel 1893 (così come *Ronald de Carvalho*); *Raul Leal*, nel 1886; *Alfredo Pedro Guisado*, *Armando Côrtes-Rodrigues* e *Luis de Montalvor*, nel 1891. Più grande, ma appartenente alla stessa Generazione di *Orpheu*, è *Ângelo de Lima*, che nasce nel 1872.

ste due ultime nozioni permettono anche lo stretto legame con una quinta caratteristica della generazione letteraria;

5. in modo generale, coloro che costituiscono una generazione letteraria condividono e si orientano insieme a partire dagli *stessi principi e valori ideologici*, per quel che riguarda la concezione dell'uomo, della società e dell'universo;

6. infine, in una generazione letteraria, è possibile trovare un'omogenea unità d'azione e di attuazione attraverso cui traspaiono visibilmente *linee di forza tecnico-artistiche ed estetico-semantiche* simili che finiscono per farsi notare in modo tanto più significativo quanto più 'nota' è la loro rivelazione.

2.1.2. Principali collaboratori

La *Generazione di Orpheu*, oltre ad essere costituita da un gruppo di amici che sono informati su cosa succede nel panorama culturale europeo, oltre a condividere obiettivi comuni (intervenire e mostrare le loro qualità nel contesto letterario portoghese) e lavorare in un ambito particolare (quello della poesia), annovera tra i suoi principali collaboratori personalità già note prima della pubblicazione della rivista *Orpheu*.

Vero è che i nomi legati al Modernismo portoghese sarebbero stati pienamente conosciuti — dal pubblico lettore non del tutto a conoscenza del fenomeno letterario che è stato appunto il Modernismo portoghese — soltanto a fine anni Trenta e anni Quaranta, grazie alla divulgazione operata dal Gruppo della rivista *Presença*. Tuttavia, come detto, i primi collaboratori non sono propriamente degli sconosciuti.

Fernando Pessoa

Per quanto riguarda Fernando Pessoa, si ricordi la polemica con Adolfo Coelho e le sue collaborazioni con le riviste *A Águia* (gli articoli su *A Nova Poesia Portuguesa*, il testo *Na Floresta do Alheamento* e il testo critico *As caricaturas de Almada Negreiros*), *Teatro* e *A Renascença* (dove pubblica *Impressões do Crepúsculo*).

Mário de Sá-Carneiro

Per quanto riguarda Mário de Sá-Carneiro, considerato da José Régio «o nosso maior intérprete da melancolia moderna» (RÉGIO, J., 1977: 28), si può ugualmente dire che è già conosciuto dal pubblico (a quell'epoca, forse anche più di Pessoa): ha pubblicato, nel 1908 e nel 1909, sulla rivista *Azulejos*, poesie e racconti (firmandosi a volte con l'anagramma Sirconera); nel 1910, su *O Século*, un articolo di encomio al Liceo Camões; nel 1911, sull'*Almanaque dos Palcos e Salas*, il monologo *Beijos*; nel 1912, sull'*A Ilustração Portuguesa*, ha pubblicato *O Sexto Sentido*. In questo stesso anno, pubblica anche la pièce *Amizade* (scritta insieme a Tomaz Cabreira Júnior) e *Princípio* (raccolta di novelle, dedicata al padre) — volume varie volte citato dalla stampa (Sá-Carneiro avrebbe conservato questi ritagli in un quadernetto comprato a Parigi). Si noti anche che l'anno precedente, quando è ancora studente al Liceo Camões, tiene una conferenza (che sarebbe stata considerata dai giornali come un lavoro di grande valore) su “a situação poética nacional”. Nel 1913, anche se datati 1914, pubblica i volumi *A Confissão de Lúcio* (novella) e *Dispersão* (libro di poesie), libri sui quali la stampa fa numerose recensioni critiche.

Almada Negreiros

E Almada Negreiros, colui che si sarebbe donato «de corpo e alma, com todos os sentidos»⁽⁴⁾ al progetto *Orpheu*? Nel 1911, quando frequenta la Escola Internacional, pubblica il suo primo disegno (intitolato *Razão Ponderosa*) ne *A Sátira*. Nel 1912, pubblica il giornale illustrato *A Paródia* (giornale manoscritto nella Escola Internacional) — firmandosi “Espinafre” (nomignolo che gli era stato dato ai tempi del collegio) —, partecipa alla I Exposição do Grupo dos Humoristas Portugueses (realizzata a Lisbona, nel Grémio Literário, e considerata la prima manifestazione del Modernismo portoghese, nel campo delle arti plastiche) e collabora, con disegni, con *A Luta* (Lisbona), *A Rajada* (Coimbra), *A Bomba* e *A Manhã* (Porto). L'anno successivo, espone circa 90 disegni nella Escola Internacional, partecipa alla II Exposição de Humoristas Portugueses, illustra alcuni giornali (come *O Século Cómico*, *A Capital* e il *Jornal de Argamila*) e crea una serie di pannelli decorativi di figurini per la sartoria Alfaiataria Cunha, a Lisbona. *L'Illustração Portuguesa* e il settimanale *Papagaio Real* avrebbero contato, nel 1914, sulla collaborazione artistica di Almada, il quale, come detto, pubblica anche sul n° 1 del *Portugal Artístico*.

Luís de Montalvor

Anche Luís de Montalvor (pseudonimo di Luís Filipe de Saldanha da Gama da Silva Ramos) è conosciuto. Colui che sarebbe stato il primo direttore (in Portogallo) della rivista *Orpheu*, che avrebbe fondato nel 1916 la rivista *Centauro*, che avrebbe coordinato realizzazioni grafiche e che

(4) Cfr. *Testi complementari* — *Testo 07*.

avrebbe fondato l'editrice Ática, ha vissuto a Rio de Janeiro, dove lavora all'Ambasciata Portoghese. E in Brasile ha l'opportunità di conoscere un poeta: Ronald de Carvalho.

Ronald de Carvalho

Sarebbe stato l'altro direttore (in Brasile) di *Orpheu 1*. Si può dire che, oggi, Ronald de Carvalho (che esordisce poeticamente nel 1913, con *Luz Gloriosa*) è conosciuto soprattutto per la partecipazione alla Settimana di Arte Moderna, per la carriera diplomatica intrapresa dopo *Orpheu*, così come per la saggistica, la critica e gli studi sulla storia della letteratura e dei problemi politici del Brasile.

Alfredo Pedro Guisado

L'ultimo sopravvissuto di "Orpheu", Alfredo Pedro Guisado (che sarebbe morto nel 1975), portoghese di ascendenza gallega, è stato deputato e Governatore Civile. Questo poeta, che più tardi si sarebbe opposto a Salazar, è stato vicedirettore del giornale *República*. È lo stesso poeta che, sotto lo pseudonimo di Pedro de Meneses, avrebbe pubblicato *As Treze Baladas das Mãos Frias* (nel 1916), *Mais Alto* (nel 1917) e *Ânfora* (nel 1918), e che, prima del 1915, ha già pubblicato un libro di poesia, intitolato *Rimas da Noite e da Tristeza* (1913).

Armando Côrtes-Rodrigues

Armando César Côrtes-Rodrigues, futuro professore al Liceo di Ponta Delgada (Azzorre) e futuro direttore della Sezione Etnografica del Museo Carlos Machado (anche a

Ponta Delgada), col suo amore per le Azzorre, di dove è originario, avrebbe fondato la Società degli Amici di Lettere e la Società degli Studi Azzorreani Afonso Chaves. Prima del marzo 1915, non è molto conosciuto al pubblico, come, ad esempio lo è invece Mário de Sá-Carneiro. Tuttavia, anche il poeta che avrebbe vinto il Premio Antero de Quental (con *Horto Fechado e Outros Poemas*) nel 1953 fa suoi gli obiettivi del Gruppo di *Orpheu*. Conosce Pessoa a Lisbona e, su suo consiglio, pubblica poesie di ispirazione saudosista sulla rivista *A Águia*. È certo che nell'avventura orfica, Armando Côrtes-Rodrigues (al quale si deve l'idea di una collaborazione "femminile" ad *Orpheu 2*, pubblicando un suo articolo con lo pseudonimo femminile di Violante de Cysneiros) non mostra mai l'atteggiamento di vanagloria presente all'*Ode Triunfal* di Álvaro de Campos, preferendo addentrarsi, su *Orpheu 1*, nell'esuberanza immaginativa ed estetica, vicina a una figurazione 'paulica'. È certo anche che al tempo non ha opere pubblicate. Tuttavia, è importante non dimenticare il ruolo di quasi confidente di Fernando Pessoa, negli ultimi mesi prima dell'uscita di *Orpheu*. Con Pessoa scambia molta corrispondenza. In effetti, è soprattutto con Côrtes-Rodrigues che Pessoa, prima di pubblicare *Orpheu*, parla della problematica del processo eteronimico, della produzione degli eteronimi, dei momenti di crisi, della possibilità di pubblicazione di un'*Antologia do Interseccionismo*, della sua «terrível e religiosa missão que todo o homem de génio recebe de Deus»; a questo proposito, si ricordi, solo come esempio, la tanto importante lettera che Pessoa gli scrive il 19 gennaio 1915, o anche la lettera del 4 aprile dello stesso anno, nella quale Pessoa rivela all'amico il modo in cui la rivista era stata accolta dal pubblico a Lisbona: «Somos o assunto do dia em Lisboa; sem exagero

lho digo. O escândalo é enorme. Somos apontados na rua, e toda a gente — mesmo extraliterária — fala no *Orpheu*»⁽⁵⁾.

Sono questi i collaboratori di *Orpheu 1*: Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros, Luís de Montalvor, Ronald de Carvalho, Alfredo Pedro Guisado e Armando Côrtes-Rodrigues; si aggiungano anche altri tre collaboratori: l'eteronimo pessoano Álvaro de Campos (la sua partecipazione è considerata una delle più importanti in questo numero); António Ferro, "costretto" ad essere editore della rivista (e che, nel 1912, in collaborazione con Augusto Cunha, ha già pubblicato alcune quartine di gusto popolare, intitolate *Missal de Trovas*); José Pacheco (che disegna la copertina di *Orpheu 1*, così come ne disegnerà quella di *Orpheu 2*).

Altri poeti, però, avrebbero collaborato su *Orpheu 2*, tra loro Ângelo de Lima, Raul Leal e Santa-Rita Pintor.

Per quanto riguarda Ângelo de Lima (nato nel 1872), bisogna dire che la sua poesia è considerata un contributo importante per capire l'estetica simbolista, anche se molti dei suoi testi sono stati pubblicati nel secondo decennio del Novecento⁽⁶⁾.

Raul Leal (il cui nome completo è Raul de Oliveira Sousa Leal), nato nel 1886, discendente di famiglia nobile e laureato in Giurisprudenza nell'Universidade de Coimbra (nel 1909), abbandona la pratica della magistratura per dedicarsi

(5) Cfr. *Testi complementari – Testo 11 | Frammento 1*.

(6) A titolo di curiosità, vale la pena di ricordare che Ângelo de Lima partecipa, nel 1891 e nel 1892, come volontario ad una spedizione Militare in Mozambico; nel novembre 1894, è ricoverato all'ospedale di Conde de Ferreira, a Porto, dove rimarrà fino al 1898. Nel 1900, è nuovamente ricoverato, questa volta a Lisbona, all'Hospital de Rilhafoles.

alla Letteratura. Raul Leal, che sarebbe poi diventato famoso soprattutto per testi come *l'Antéchrist et la Gloire du Saint-Esprit*, o *Sodoma Divinizada*, o ancora *Uma lição de moral aos estudantes de Lisboa*, ha già scritto nel 1909 l'«*Apassionata*» di Beethoven e Viana da Mota, proferendo, l'anno successivo, la conferenza *A situação do estudante em Portugal*.

Per quanto riguarda Santa-Rita Pintor (Guilherme de Santa-Rita), nato nel 1889, dopo aver concluso (nel 1908) con un voto alto (18/20) il corso all'Escola das Belas Artes, viene nominato borsista a Parigi, dove avrebbe vissuto per quattro anni, e dove avrebbe frequentato, ad esempio, Mário de Sá-Carneiro. Di ritorno in Portogallo, si sarebbe proclamato adepto del Cubismo e sostenitore del Futurismo (estetica di cui sarebbe diventato, in Portogallo, uno dei più importanti riferimenti). Già allora conosciuto per i suoi atteggiamenti stravaganti e per la sua irreverenza (per questo sarebbe stato un po' mitizzato dai suoi compagni, soprattutto da Raul Leal e Bettencourt-Rebello, che su di lui hanno scritto), collabora su *Orpheu* 2, dove si trovano riprodotti alcuni suoi disegni e collage futuristici.

2.1.3. Rivista *Orpheu*: i precedenti

Si ricordano di seguito, brevemente, alcune informazioni che in modo più significativo segnano la vita della rivista *Orpheu*⁽⁷⁾.

Per contestualizzare il sorgere di questa rivista, è necessario risalire sino agli anni 1912 e 1913 — date delle *diverse riunioni nei caffè della baixa lisboeta* (il Martinho, la Brasileira, gli Irmãos Unidos) tra alcuni degli elementi che, più tardi, avrebbero costituito quella che sarebbe stata nota come

(7) Si legga, fondamentalmente, JÚDICE, N., 1986: pp. 20 ss.

la Generazione di *Orpheu*. In questi anni che precedono la nascita della rivista *Orpheu*, l'amicizia tra Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros, António Ferro e Alfredo Guisado si fortifica; si discutono progetti e programmi; si commentano le partecipazioni alla vita culturale dei colleghi... E, tra queste, da non dimenticare una già citata: la partecipazione di Fernando Pessoa, sulla rivista *A Águia*, con la tesi sul "super-Camões" e sull'estetica della nuova poesia portoghese — affermazioni che avrebbero provocato reazioni dentro e fuori il Gruppo della *Renascença Portuguesa*; si ricordi, a tal proposito, la famosa polemica con il Professore Adolfo Coelho, sul giornale *República*, in cui questi accusa Pessoa di messianesimo. Si noti che sino a questo momento, Pessoa è conosciuto come critico. È vero che ha già scritto alcune poesie e creato alcuni pseudonimi, e che Mário de Sá-Carneiro (che parte per Parigi ad ottobre) lo incoraggia a farsi conoscere anche come poeta. Inoltre, l'anno 1912 segna esattamente l'inizio della *corrispondenza tra Pessoa e Sá-Carneiro* — un Sá-Carneiro che, si ricordi, pubblica, sempre nel 1912, la pièce *Amizade* e un volume di novelle intitolato *Princípio* —, corrispondenza considerata essenziale per comprendere meglio ciò che è stato il Modernismo in Portogallo, dato che in queste lettere si trovano alcuni dei principi fondamentali della rivista *Orpheu*.

Nel frattempo, durante il 1913, continua l'intenso convivio intellettuale tra Fernando Pessoa e i suoi compagni. È con loro che condivide la sua attività di *produzione estético-letteraria* e di *critica letteraria*. In questo senso, e con tono provocatorio, elogia sulla rivista *Teatro* il testo *Bartolomeu Marinheiro* di Afonso Lopes Vieira, e commenta la scrittura di Manuel de Sousa Pinto. E comincia anche a farsi notare come poeta, leggendo persino alcuni versi suoi a

João Correia de Oliveira e a Rui Coelho, dimostrando di preferire la declamazione alla pubblicazione. A marzo scrive *Paulis de roçarem ânsias pela minh'alma em ouro...*⁽⁸⁾ — poesia che darà origine ad una sottocorrente modernista (il *Paulismo*) e che, pubblicata l'anno successivo, segnerà il suo esordio poetico nel contesto letterario portoghese.

Dal canto suo, *Mário de Sá-Carneiro* — che tra gennaio e maggio, a Parigi, assiste agli spettacoli di teatro e frequenta alcuni artisti portoghesi (alcuni dei quali verranno presi di mira nelle sue novelle) — si dedica alla scrittura di poesia e di prosa. I suoi progetti, le sue idee, i suoi commenti vengono raccontati al suo grande amico Pessoa nelle lettere che gli scrive. A giugno, *ritorna a Lisbona*, riprende il convivio con i compagni e continua a scrivere (*O Fixador de Instantes*, *Mistério*, *Eu próprio o Outro* e *A Confissão de Lúcio*). A novembre, su *O Rebate*, pubblica un testo dottrinario sul teatro (*O Teatro Arte*), in cui loda le riviste dei *music-halls* di Parigi — testo dove si trovano alcune delle ragioni che spiegano le future critiche ad *Orpheu*⁽⁹⁾. Nel frattempo, nel 1914, scrive alcune novelle (*A estranha Morte do Prof. Antena* e *Ressurreição*) e alcune poesie (7 e 16), e di ritorno in Portogallo a causa della prima Grande Guerra, ancora da Parigi (da dove è partito a giugno), si rivede con gli amici, nei caffè di Lisbona, come al solito⁽¹⁰⁾.

(8) Cfr. *Testi complementari* — Testo 13.

(9) Per quanto riguarda *Almada Negreiros*, è importante ricordare che, nel 1913, realizza la sua prima mostra individuale (per il catalogo su cui scrive un testo provocatorio) all'Escola Internacional, sulla quale Pessoa pubblicherà un articolo sulla rivista *A Águia*, e che, nel 1914, dirige artisticamente il settimanale *O Papagaio Real* e collabora graficamente all'*Ilustração Portuguesa*.

(10) In questo stesso anno, c'è ancora un altro importante evento che non deve essere dimenticato: il ritorno dal Brasile del capoverdiano

Si noti che l'anno 1914 si sarebbe rivelato di estrema importanza non solo per il convivio, ma anche per la produzione letteraria. *Fernando Pessoa*, sotto la voce *altra*, eteronimica, di Álvaro de Campos, scrive l'*Ode Triunfal* (facendosi leggere da Almada, che la approva entusiasticamente); si accorge inoltre della mancanza di personalità letterarie di valore sul palcoscenico letterario portoghese — e gli eteronimi, consciamente o inconsciamente, avrebbero risposto a questa carenza. Secondo Pessoa, diventa dunque urgente un qualcosa che faccia vedere questi "intenti". Attraversato da una *crisi profonda*⁽¹¹⁾, scrive una *lettera a Álvaro Pinto*, il 12 novembre, chiudendo la sua collaborazione con la rivista *A Águia*. Il mese precedente, inoltre, in un'altra lettera diretta a Côrtes-Rodrigues, considera importante pubblicare un'antologia con testi del gruppo, il cui titolo, secondo lui, avrebbe potuto essere *Antologia do Interseccionismo* (e dove si sarebbero potuti inserire testi di Pessoa, Sá-Carneiro e l'eteronimo pessoano Álvaro de Campos).

Tutti questi eventi creano in Pessoa uno stato d'animo tale che gli avrebbe permesso di essere più libero di dedicarsi ad altri progetti. Nei mesi che precedono la nascita della rivista *Orpheu*, l'idea di pubblicare una rivista prende forma nelle conversazioni tra gli elementi del

Luis de Montalvor — dove è stato a lavorare all'Ambasciata Portoghese, svolgendo l'incarico di segretario del Dott. Bernardino Machado, allora Ministro Plenipotenziario del Portogallo in Brasile.

(11) Questa crisi è confidata da Pessoa in una lettera inviata all'amico Armando Côrtes-Rodrigues, dove fa capire che è provocata, da un lato, dalla critica negativa dell'indagine del giornale *República* sulla "produção literária da *Renascença Portuguesa*" e, dall'altro, dal disinteresse che *A Águia* aveva mostrato nel pubblicare il suo "drama estático" *O Marinheiro*.

gruppo. È *Ronald de Carvalho*, in Brasile, che propone quest'idea a *Luis de Montalvor*, il quale, di ritorno in Portogallo, la comunica a Pessoa e a Mário de Sá-Carneiro. A febbraio 1915, è deciso: *Orpheu* sarebbe stata una rivista trimestrale, i cui direttori sarebbero stati *Luis de Montalvor*, in Portogallo, e *Ronald de Carvalho*, in Brasile. Il 26 marzo, il numero 1 della rivista *Orpheu* è messo in vendita⁽¹²⁾.

2.1.4. «O primeiro grito moderno que se deu em Portugal»

In uno dei più interessanti testi dedicati allo studio della Generazione di *Orpheu*, intitolato “*Orpheu* ou a poesia como realidade”, Eduardo Lourenço scrive quanto segue: «No coro dos imortais, Orfeu é apenas um semideus. Os jovens de 1915, porém, invocaram-no como Deus da Poesia, ou, mais gravemente, viram nele a poesia como deus. Talvez mesmo como Deus»; più in avanti prosegue, riferendosi alle conseguenze che tale atteggiamento e comportamento avrebbero determinato:

[...] diante do seu exigente deus se despirão de toda a habitual dignidade humana, de todo o direito ao respeito público, nada lhes ficando como prova da sua sinceridade senão a coragem de se confrontar sem temor com uma solidão extrema, a loucura ou a morte. (LOURENÇO, E., 1974: 57)

Ciò che è fondamentale importante sottolineare in queste parole sono due aspetti:

(12) Cfr. *Testi complementari – Testo 11 | Frammento 8.*

1. *in primis*, il fatto che i giovani poeti che nel 1915 hanno collaborato alla e pubblicato la rivista *Orpheu* abbiano fatto ricorso alla *figura di Orfeo*, intitolando la rivista con il nome del personaggio mitologico, rivelatore dei misteri dionisiaci;

2. *in secundis*, il fatto che questo rimando alla mitologia abbia coinvolto una serie di eventi che ancora oggi sono presenti nella *memoria collettiva* portoghese.

Si conosce l'importanza di *Orfeo* nella riformulazione del culto di Dioniso, così come le funzioni (di indole filosofica) che gli vengono attribuite: iniziare e rivelare il mistero divino, insegnare la condotta morale e indirizzare l'Uomo alla purificazione (attraverso la liberazione da tutto ciò che è maligno), orientandolo con il fine di far parte del divino.

Ma c'è ancora un altro aspetto che fa della figura mitologica di Orfeo un personaggio singolare: il rapporto con l'amore, la poesia e la musica (capace persino di dominare la morte e gli dèi degli inferi). Quindi, per "quei giovani del 1915", appropriarsi della figura di Orfeo significa vivere appieno l'atto della creazione poetica. In altre parole: quest'atto avrebbe realizzato la poesia nella sua totale dimensione, come pienezza artistica e magica. In fondo, tale scelta può essere intesa come la possibilità di, attraverso la poesia, *criticare ciò che di negativo c'è nella collettività portoghese* e di agire "*sobre o psiquismo nacional*" (come scrive Pessoa nel 1915), forse in nome di quel "futuro glorioso", di quel "supra-Portugal de amanhã" che, nel 1912, Fernando Pessoa profetizza quando (come si è visto) pubblica ne *A Águia* il testo *A Nova Poesia Portuguesa Sociologicamente Considerada*⁽¹³⁾.

(13) Cfr. *Testi complementari – Testo 6 | Frammento 1.*

Tuttavia, si ricordi che in accordo ai primi obiettivi del Gruppo che convenzionalmente si chiama Generazione di *Orpheu* i collaboratori della rivista *non devono interessarsi ai problemi politici e sociali*. Contrariamente a quanto programmaticamente e dottrinarmente voleva la Generazione del '70, *Orpheu* avrebbe dovuto mantenersi a margine di un atteggiamento engagé. Almeno è quanto sostenuto dalla voce di uno dei suoi direttori, *Luís de Montalvor*, nell'*Introdução* al numero 1 della rivista *Orpheu*⁽¹⁴⁾. In effetti, quando il 26 marzo 1915, *Orpheu* 1 è messo in vendita, i lettori si trovano di fronte alle seguenti parole:

Bem propriamente, ORPHEU, é um *exílio de temperamentos* [corsivi nostri] de arte que a querem como a um segredo ou tormento...

Nossa pretensão é formar, em grupo ou ideia, um número escolhido de revelações em pensamento ou arte, que sobre este *princípio aristocrático* [corsivi nostri] tenham em ORPHEU o seu *ideal esotérico* [corsivi nostri] e bem nosso de nos *sentirmos e conhecermo-nos*.

A fotografia de geração, raça ou meio, como o seu mundo immediato de exibição a que frequentemente se chama literatura e é sumo do que para aí se intitula revista, com a variedade a inferiorizar pela igualdade de assuntos (artigo, secção ou momentos) qualquer tentativa de arte — deixa de existir no texto preocupado de ORPHEU (MONTALVOR, L. 1915).

(14) Da qui in avanti, anche per una questione di metodologia, sempre con l'obiettivo di facilitare la lettura, e sempre che si presenti necessario, il riferimento ai tre numeri della rivista *Orpheu* si farà nel seguente modo: *Orpheu* 1, *Orpheu* 2 e *Orpheu* 3.

Le parole citate parlano da sé, contenendo uno dei propositi che, sin dall'inizio, avrebbe dovuto esser proprio di tutti i collaboratori della rivista: un *distacco rispetto al contesto politico-sociale*, per la vocazione estetica di un certo "exílio de temperamentos". Il presupposto che è alla base di queste parole — che richiede ad *Orpheu* una posizione di *disimpegno politico-ideologico*, nel tentativo di allontanarsi da un *discorso* di intervento (secondo i modelli scelti dalla Generazione del '70) — sarebbe stato ribadito più tardi da Almada Negreiros: nel 1935, in un testo intitolato "Um aniversário: Orpheu", oltre a riaffermare che *Orpheu* era stato "o primeiro grito moderno" emesso in Portogallo, dice che *Orpheu* "era exclusivamente literário" e che «não tinha o mais pequeno vislumbre político»⁽¹⁵⁾. In questo senso, il distacco doveva essere ottenuto con l'impiego della differenza.

Tuttavia, questa differenza (alla quale [sulla stessa linea di alcuni simbolisti precedenti] non sono estranei un certo *elitismo* ed *antiborghesismo*) sarebbe stata sentita, almeno dalla stampa dell'epoca, come una dimensione nettamente *provocatoria*. È per questo, per questa "insolenza" sentita dai lettori del 1915, che si può comprendere fino a che punto la Generazione di *Orpheu* continui in un certo qual modo lo spirito della Generazione del '70. E se si considera che il *gesto contestatario* degli orfici può essere visto anche come un atteggiamento di *taglio con il passato* e come la *seduzione per la novità e per le nuove espressioni della sensibilità estetica*, si può capire fino a che punto quest'atteggiamento si avvicini al *gesto d'avanguardia* (PESSOA, F., 1966: 122). Probabilmente nel 1914, nel riferirsi alla Letteratura Portoghese di allora, Pessoa scrive:

(15) Cfr. *Testi complementari – Testo 8 | Frammento 2.*

Afastamo-nos de Camões, de todos os absurdos enfiados da tradição portuguesa, e avançamos para o futuro (PESSOA, F., 1966: 122).

Come si può vedere, è sin da subito evidente la doppia portata di queste affermazioni:

- *rompere con la letteratura del passato* (e con i simboli e le immagini della memoria culturale) e
- *attualizzare il futuro*.

In questo senso, è più facile capire la dinamica di *antagonismo* che segna in modo netto la Generazione di *Orpheu* in relazione ad un pubblico del 1915, il quale, in un modo generale, non capisce la vera portata del gruppo — un gruppo che, nelle parole di Almada, costituisce «o primeiro grito moderno que se deu em Portugal»⁽¹⁶⁾, un gruppo che, infine si caratterizza per il tono della modernità:

O selo do “Orpheu” era a modernidade. Se quiserem, a vanguarda da modernidade. A nossa vanguarda da modernidade⁽¹⁷⁾.

2.1.5. Impatto di *Orpheu 1* e di *Orpheu 2*

È nota la *ricezione negativa* che la rivista ha, sia dalla letteratura ufficiale che dal pubblico, in generale. Lo stesso Fernando Pessoa allude all'aridità estetica e intellettuale esistente allora nella Cultura Portoghese (in un testo pub-

(16) Cfr. *Testi complementari* – Testo 8 | Frammento 2.

(17) Cfr. *Testi complementari* – Testo 8 | Frammento 3.

blicato nel 1916)⁽¹⁸⁾, o alle prese in giro di cui *Orpheu* è vittima (in un testo probabilmente del 1915)⁽¹⁹⁾.

Considerati “doidos varridos” dalla *stampa* (che si mostra intransigente verso la nuova estetica e incapace di comprendere il vero valore della rivista)⁽²⁰⁾, i poeti orfici vengono duramente criticati — senza che, a volte, negli articoli compaia la firma dell'autore, o confondendo spesso il piano della critica letteraria (che si vuole lucida) con il piano politico. Quindi, la pubblicità negativa, spesso accompagnata dalla critica e dalla battuta giocosa, richiama inevitabilmente l'attenzione dei lettori: viene ingigantito soprattutto il proposito di *blague* degli orfici; la stampa (e qui spiccano i giornali *A Capital* e *O Século Cómico*) fa ricorso frequentemente al vocabolario psichiatrico (vocabolario usato nel quotidiano dalla voce comune) e persino definisce alcuni passi come “pornografici”, associando in modo perfido alcuni testi alle biografie degli autori...⁽²¹⁾

Nel frattempo, il 28 giugno, *Orpheu 2* è messo in vendita, ma ora con un nuovo direttivo: Luís de Montalvor e Ronald de Carvalho non sono più i direttori, ma *Fernando Pessoa*

(18) Cfr. *Testi complementari – Testo 11 | Frammento 10*.

(19) Tuttavia, si noti che paradossalmente o meno allude in ugual modo all'imitazione successiva dello stile dei suoi collaboratori (Cfr. *Testi complementari – Testo 11 | Frammento 13*).

(20) Cfr. *Testi complementari – Testo 7 | Testo 10 – Frammento 2*.

(21) Appare, subito dopo la messa in vendita di *Orpheu 1*, il 26 marzo 1915, un confronto di discorsi tra un gruppo di poeti che (volendo o meno farlo deliberatamente) turba la cultura e la letteratura ufficiale, e agita la retrograda mentalità portoghese. Nella sequenza del confronto, Pessoa scriverà il mese successivo una cronaca su *O Jornal* (diretto da Boavida Portugal), dove (anche se avendo di fatto come bersaglio il Sr. Crispim, di *A Nação*, che aveva attaccato *Orpheu*) fa un'allusione agli *chauffeurs* di Lisbona, in termini che provocano immediatamente una loro reazione violenta.

e Mário de Sá-Carneiro (fatto che avrebbe determinato un orientamento più lontano dall'estetismo *fin de siècle* che aveva caratterizzato *Orpheu 1*). Con questo cambio di direttori (i precedenti erano certamente preoccupati dal ridicolo di cui erano stati fatti oggetto), il Gruppo di *Orpheu* fa vedere che l'unione così caratteristica di una generazione letteraria non è, alla fine, tanto consistente come all'inizio si era creduto.

Ad ogni modo, è importante ricordare che in *Orpheu 2*, più svuotato da incidenze estetico-letterarie simboliste, *si intensifica il clima di antagonismo* degli orfici nei confronti della società, la stampa, la critica ufficiale, il "lepidóptero burguês". Si pubblicano *testi ancor più oscuri per il lettore comune* (*Chuva Obliqua* [di Pessoa], *Ode Marítima* [di Álvaro de Campos] e *Manucure* [di Sá-Carneiro]), e *nuovi collaboratori* (tra cui Ângelo de Lima, Raul Leal, Eduardo Guimarães e Santa-Rita Pintor) rafforzano il carattere contestatario⁽²²⁾.

Dopo l'uscita di *Orpheu 2*, quali sono gli eventi che meritano di essere ricordati? Sostanzialmente tre:

- un *pamphlet* scritto e distribuito da Raul Leal;
- un *articolo* pubblicato il 5 giugno 1915, ne *A Capital*;
- i *problemi economici* che creano difficoltà alla continuazione della rivista *Orpheu*.

Senza voler direttamente agire sul palcoscenico politico, alcuni poeti orfici si dichiarano monarchici. Dopo l'uscita di *Orpheu 2*, Raul Leal (identificato come monarchico) distribuisce a Lisbona un pamphlet suo (*O Bando Sinis-*

(22) Tra i nuovi collaboratori, c'è anche, come detto sopra, un nome femminile, *Violante de Cysneiros*, pseudonimo di Armando Côrtes-Rodrigues — che usa questo espediente, per paura di rappresaglie da parte dei professori del corso in Lettere, che frequenta come studente.

tro), firmandosi come “collaboratore di *Orpheu*”). Tale testo provoca risate e derisione, come dimostra il giornale *O Mundo*, nel numero del 5 luglio 1915.

Ma è un altro fatto a mettere alla prova l'unità degli orfici: lo stesso giorno, l'*A Capital* pubblica la notizia in toni offensivi e canzonatori di una “*récita paúlica*” programmata dal Gruppo di “*Orpheu*”:

Entre outras produções cénicas pensam em representar um “drama dinâmico”...

Graças a Deus, há gente para tudo. Nunca, porém, as boas tradições históricas foram tão religiosamente respeitadas como nesse grupo de inofensivos futuristas que se propõem enriquecer a teratologia literária e artística da nossa terra publicando o *Orfeu*, planeando conferências e dispondo-se até a exhibir a maluqueira no tablado de um teatro. Os antigos reis não dispensavam, na corte, o concurso dos bobos. Há pessoas que imaginam ser ainda indispensável esse concurso à vida das sociedades do nosso tempo...

A última é uma *récita paúlica*, planeada em segredo, destinada a irritar o burguesismo artístico e a criar mais um motivo para que se fale no assunto, porque esses pobres moços, afinal, não desejam outra coisa mais senão que se fale deles. Bem ou mal, pouco importa.

[...] O clou do espectáculo é um *drama dinâmico!* intitolado *A Bebedeira*, representado por... pernas. O pano sobe apenas até à altura do joelho dos actores, de forma que o espectador não vê mais do que pernas humanas, pernas de cadeiras, pernas de mesas, tudo isto iluminado por estranhos efeitos de luz, dançando coisas macabras e desconexas...

A realizar-se, porém, a *récita*, envolve um perigo para o público, porque é natural que as batatas encareçam.

Com vista à comissão reguladora dos preços dos géneros de primeira necessidade...⁽²³⁾

Come si può vedere, il tono è evidentemente di scherno, fatto che provoca immediatamente la *reazione violenta di Pessoa*. *Firmando con il nome eteronimico di Álvaro de Campos, scrive una lettera al Direttore del giornale A Capital*, dove manifesta la sua avversione nei confronti dell'articolo pubblicato; in un passaggio, *prende di mira Afonso Costa* (Capo del Partito Democratico) — il quale, qualche giorno prima, aveva avuto un incidente (era caduto da un tram ed era rimasto mortalmente ferito): «De resto seria de mau gosto repudiar ligações com o futurismo numa hora tão deliciosamente mecânica em que a própria Providência Divina se serve dos carros eléctricos para os seus altos ensinamentos». Il giorno successivo (il 6 luglio, quindi), *A Capital* pubblica non tutta la lettera di Pessoa (Álvaro de Campos), ma soltanto il passo in cui parla di Afonso Costa, qualificando gli orfici come «criaturas de vis e baixos sentimentos» (PESSOA, F., 1986b: 1101–1102). Immediatamente, *gli elementi del Gruppo di "Orpheu"* (eccetto Pessoa) *ritrattano, prendendo le distanze da Raul Leal e da Pessoa / Álvaro de Campos*.

2.1.6. Antagonismo e determinazione nei confronti della cultura ufficiale

Ma cosa è esattamente *Orpheu*? È Fernando Pessoa stesso che con più lucidità affronta questo argomento, distinguendo le "tre cose che di solito si confondono" quando ci riferiamo ad *Orpheu* o ai "poeti di *Orpheu*":

(23) *Apud* SÁ-CARNEIRO, M., 1992b: 204–205.

1. in primo luogo, *la rivista* propriamente detta, con due numeri pubblicati a marzo e a giugno del 1915⁽²⁴⁾;
2. in secondo luogo, «*os que estiveram ligados a ela*», direttamente o indirettamente⁽²⁵⁾;
3. infine, «*os que escreveram subseqüentemente em estilo semelhante ou aproximado ao dos que de facto colaboraram no Orpheu*»⁽²⁶⁾.

Ad ogni modo, ciò che è importante rilevare è la *coscienza generazionale* molto forte di alcuni del Gruppo di *Orpheu* (soprattutto dei suoi principali rappresentanti, come Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa), coscienza alla quale non è indifferente lo *scandalo* provocato dalla rivista, tanto che Eduardo Lourenço definisce il Gruppo di *Orpheu* come «a experiência mais radical de quantas a história da nossa poesia dá conta» (LOURENÇO, E., 1974: 51).

Bisogna tenere conto di un fatto: che il *discorso di Orpheu* — in considerazione di tutto l'insieme di circostanze che

(24) *Orpheu 3* (che non è stato pubblicato a causa di mancato finanziamento economico) sarebbe stato pubblicato soltanto nel 1984, in edizione facsimile.

(25) In questo senso, è importante ricordare la presenza di *Fernando Pessoa* (del suo eteronimo Álvaro de Campos), *Mário de Sá-Carneiro*, *Almada Negreiros*, *António Ferro*, *Luís de Montalvor*, *Ronald de Carvalho*, *Alfredo Pedro Guisado*, *Armando Côrtes-Rodrigues* (e *Violante de Cysneiros*, suo pseudonimo), *Ângelo de Lima*, *Eduardo Guimarães*, *Carlos Pacheco*, *Raul Leal*, *José Pacheco*, *Santa-Rita Pintor*, *Augusto Ferreira Gomes*, *D. Tomás de Almeida*, *Castelo de Morais* e *Albino de Meneses*. Si sottolinei, però: *in primis*, che i quattro ultimi avrebbero collaborato soltanto ad *Orpheu 3*; *in secundis*, che un contributo di Amadeo de Sousa-Cardoso (con i suoi *hors-textes*), annunciato da Pessoa a Côrtes-Rodrigues (nel settembre 1916), non si sarebbe concretizzato; infine, che il ruolo di *António Ferro* è ridotto unicamente a quello di editore.

(26) Cfr. *Testi complementari – Testo 11 | Frammento 7*.

coinvolgono la preparazione, la presentazione e la recezione della rivista — suggerisce la possibilità di essere considerato come se si trattasse della *manifestazione di una carnevalizzazione letteraria*, quando invece con tale idea si deve intendere il tentativo di ribellione e di antagonismo nei confronti della cultura canonica. In effetti, *Orpheu*, per il modo in cui sfida la cultura ufficiale, si confronta con una certa tradizione letteraria. Tuttavia, si noti che se oggi *Orpheu* è così considerato, deve essere considerato anche *non tanto per lo spirito della novità totale* (spirito di novità che, come si vedrà, non segna mai in modo inconfutabile i testi pubblicati sulla rivista), *ma per una pluridiscorsività di esperienze estetico-letterarie* (che hanno il loro culmine nella pubblicazione della rivista) e, soprattutto con un obiettivo: *mettere in questione il Portogallo e rivalutare la Letteratura Portoghese* — anche se non tutti i testi allora pubblicati sulla rivista devono essere intesi come testi di rottura. In questo senso si può affermare che gli elementi del gruppo, pur con le loro *differenze* (per quanto riguarda, ad esempio, il luogo di nascita o il tipo di educazione)⁽²⁷⁾, si arrogano, però, il diritto di, insieme, *interrogarsi* sullo stato della Cultura Portoghese di allora.

2.1.7. Rivista *Orpheu*: pluridiscorsività letteraria

José-Augusto França, in uno studio su *O significado histórico do "Orpheu"*, afferma quanto segue:

(27) Si ricordi, ad esempio, che Pessoa e Mário de Sá-Carneiro nascono nel *continente portoghese*; Almada Negreiros, a *São Tomé e Príncipe*; Ronald de Carvalho, in *Brasile*; Armando Côrtes-Rodrigues, nelle *Azzorre*; Luís de Montalvor, a *Capo Verde*. D'altro canto, si noti che Fernando Pessoa studia in *Sud Africa*, Mário de Sá-Carneiro e Santa-Rita Pintor, a *Parigi*; o anche che Armando Côrtes-Rodrigues si laurea in Lettere, Alfredo Pedro Guisado e Raul Leal, in *Giurisprudenza*.

Orpheu, a revista e o movimento que lhe tomou o nome, marca uma data de extrema importância na evolução da mentalidade portuguesa — até ao ponto de assumir a situação do primeiro “Modernismo” português. Não deve, porém, esquecer-se que há dois *Orpheus* (se não três) e que, no primeiro número da revista, que esteve para se chamar *Lusitânia* e depois *Europa*, um simbolismo decadentista representa uma fase paramodernista mal saída da Águia; os “Frisos” de Almada Negreiros exprimem essa situação literária que na capa de José Pacheco se traduz, entre velas meio consumidas e uma nudez feminina... Eram produtos do confessado “exílio de temperamentos de arte” que o divino poeta cantor simboliza com o seu próprio nome. O *Orpheu* de que se fala quando se fala de *Orpheu* é o número dois, com a “Manucuré” e a “Ode Marítima” e os quatro “hors-textes” futuristas de Santa-Rita Pintor; o número três (para Pessoa-Álvares de Campos mais interessante que o fim da guerra...) traria a “Cena do Ódio” do autor dos “Frisos”, que entretanto mudara (provisoriamente) de rumo, e reproduções de Amadeo.

No primeiro *Orpheu* estamos dentro da estética simbolista defendida no Porto por “modernistas” que assim se baptizavam com duvidosa consciência, longe de qualquer aventura futurista, e mais perto de Carrière ou de Rodin. No Segundo *Orpheu*, irrompe a aventura e o escândalo desejado, que dois anos mais tarde terminaria nas páginas do *Portugal Futurista* [...]. (FRANÇA, J.-A., 1984)

Anche se lunga, questa citazione è pienamente giustificata. In effetti, alcuni testi pubblicati sulla rivista *Orpheu*

rimandano ad un'estetica simbolista. Si è visto che nessun discorso, qualunque esso sia, nasce fuori dalla storia. Jorge de Sena, Rita Lopes, Fernando Guimarães e Seabra Pereira, tra gli altri, hanno sostenuto quest'idea, ricordando *l'eredità visibile del Simbolismo e del Decadentismo, presente fondamentalmente in Orpheu 1*. Il tono veramente polemico, di un *effettivo desiderio di rottura con la tradizione*, si fa evidente soprattutto in *Orpheu 2*. Questa idea ci rimanda ad altre due questioni: la *pluridiscorsività* della rivista *Orpheu* (tema esemplarmente trattato e sintetizzato da Maria Aliete Galhoz) — specificità che Almada considera «a característica da modernidade actual» — e la sua *duplicità* estetico-letteraria⁽²⁸⁾.

2.1.8. Ricollegamento all'eredità post-simbolista e decadentista

Quando si parla dell'*eredità post-simbolista e decadentista della rivista modernista Orpheu*, non si può dimenticare un insieme di particolarità che, in genere, segnano la poesia degli ultimi anni dell'Ottocento. Questo non significa che il decadentismo equivalga al passatismo; si ricordi, a questo proposito, che Fernando Pessoa, attraverso la voce di Álvaro de Campos, definisce *Orpheu* «a soma e a síntese de todos os movimentos literários modernos»⁽²⁹⁾.

Inoltre, si ricordi che alcuni dei segni stilistico-formali normalmente indicati come caratterizzanti il lato avanguardista di *Orpheu* — la *disarticolazione logica delle immagini*, il *verso libero* e la *musicalità poetica* — si trovano già in poesie di stampo simbolista. Inoltre, tradizionalmen-

(28) Cfr. *Testi complementari* – Testo 8 | Frammento 4.

(29) Cfr. *Testi complementari* – Testo 9 | Frammento 1.

te, i simbolisti sono indicati come i primi responsabili della *crisi del soggetto emittente/autore*, tema normalmente indicato come una delle principali caratteristiche della poesia modernista⁽³⁰⁾.

Si ricordi inoltre che l'*atteggiamento di superiorità culturale* e l'*impegno alla differenza*, ad esempio — caratteristica dei simbolisti (e sostenuta, come si è visto, da Eugénio de Castro nel *Prólogo-Prefácio* di *Oaristos* [1890] e nel libro *Horas* [1891], nella difesa sentita di un 'nefelibatismo' e di un deliberato distanziamento riguardo alle cose triviali) — sono enunciati da Luís de Montalvor, nell'*Introdução* a *Orpheu 1*, quando scrive che *Orpheu* è «um exílio de temperamentos de arte que a querem como a um segredo ou tormento», o quando si riferisce al «princípio aristocrático» e all'«ideal esotérico» che,

(30) Si ricordi la posizione di Mallarmé sul suo *Livro*. Si ricordi ancora che, nell'ambito europeo, non è *Fernando Pessoa*, con il *sistema eteronimico* che ha sviluppato, l'unico ad aver illustrato questa crisi del soggetto. Altre personalità della letteratura universale (Robert Browning, Kierkegaard, Pirandello, Unamuno, Antonio Machado) e, in particolare, anche della letteratura portoghese (Sá de Miranda, Verney, Correia Garção, Bocage, Camilo, Joaquim Guilherme Gomes Coelho, Eça de Queirós...) hanno fatto ricorso a questo artificio ideologico-discorsivo, o su di esso hanno riflettuto (in termini somiglianti). In effetti, Fernando Pessoa è un soggetto segnato da una storicità e non può essere letto fuori da un contesto (diacronico e sincronico) dotato di determinati contorni culturali e estetico-letterari i cui riflessi si proiettano dialogicamente nella sua pratica letteraria. E, nel creare gli eteronimi, continua un lungo processo che si manifesta nella letteratura europea, soprattutto dopo il Romanticismo, e che si intensifica gradualmente. Si noti inoltre che lo stesso Pessoa riconosce che l'*eteronimia* costituisce «não um processo novo em literatura, mas uma maneira nova de empregar um processo já antigo» (PESSOA, F., 1986b: 1023)... «processo já antigo», è vero, ma mai con un così grande statuto di 'veridicità', di credibilità e di autonomia come quello che Pessoa gli ha attribuito.

secondo lui, avrebbe dovuto caratterizzare il Gruppo di "Orpheu"⁽³¹⁾.

Per queste ed altre ragioni è quindi necessario rafforzare l'idea secondo cui *Orpheu* conserva un rapporto dialogico con l'estetica simbolista.

Ronald de Carvalho, ad esempio, con i suoi *Poemas*, non aggiunge di fatto niente di nuovo, che giustifichi una rottura con la tradizione letteraria: «Fujo de mim como um perfume antigo / foge ondulante e vago de um missal / e julgo uma alma estranha andar comigo»; «vago perdido em outros num jardim»; «A Vida é uma princesa dolorosa / no seu castelo de rubis e opalas, / tanjendo ao poente»; «Dor dos repuxos ao Sol-Pôr agonizando»; «Dor dos repuxos ao crepúsculo cantando!». Come si può vedere, questi versi accentuano esteticamente gli obiettivi palesi nell'"Introdução" di Luís de Montalvor. E con il fervore teorico che li caratterizza — il *vago* e l'*interiorità*, il *paesaggio melancolico e crepuscolare*, la *fluidità del tempo*, le *pietre rare*, alcune *idee sconnesse* —, si rapportano intimamente alla poetica simbolista.

O Marinheiro, il «drama estático» di Fernando Pessoa, composto nel 1913, non segue le leggi del teatro che può esser messo in scena ma quelle del teatro simbolista (teorizzato da Mallarmé e messo in pratica da Maeterlinck nei suoi «drammi estatici»); in esso non esiste propriamente una trama, né una linearità temporale; lo *spazio* è *infinito, fittizio*; la *morte* è *presente in forma ossessiva*; i [falsi] *personaggi vivono in un'immobilità quasi totale*: le tre «veladoras», personaggi del poema, non rappresentano di-

(31) E che dire della *copertina di Orpheu 1*, di José Pacheco, segnata da linee di forza simbolista — le vele consunte a metà, la nudità femminile?

scorsi individualizzati, ma si costituiscono come un'unica voce⁽³²⁾.

E cosa dire degli indizi decadentisti e simbolisti in *Alfredo Pedro Guisado*, nei suoi *Sonetos*, con l'evocazione di palazzi, re, principesse, sogni, *saudades* e armature, del «Dor», del «templo do [...] Ser», con la reinvenzione dei rapporti sintattici e delle analogie semantiche dell'uso corrente («Os lagos dormem cisnes na alameda», «Fita paisagens-Ânsia». «Cismam príncipes-Cor», «E desci Deus para me encontrar em mim. / Voei-me sobre pontes de marfim»)?

Da un punto di vista estetico-letterario, non si può quindi sostenere una rottura *radicale* tra la poesia modernista di *Orpheu* e la poesia simbolista. In effetti, ciò che esiste, soprattutto in alcuni testi di *Orpheu 1*, è una *sutura*, una continuità letteraria rispetto a Camilo Pessanha, Eugénio de Castro, António de Oliveira Soares, tra gli altri. In questa prospettiva, è del tutto pertinente l'affermazione secondo cui «o moderno é uma tradição», intendendo per *moderni* coloro che aggiungono un nuovo piano culturale ad una strada già percorsa, coloro che (spesso sotto l'epiteto di maledetti) rivelano ai contemporanei una nuova percezione, una nuova prospettiva delle ricchezze (o difetti) dell'Uomo.

2.2. Spirito di «rottura»

Per quanto riguarda la rivista *Orpheu*, quindi, che cosa è che realmente provoca lo *scandalo*, tanto da giustificare la considerazione del *discorso* di *Orpheu* (idea da pren-

(32) Esse funzionano, secondo Manuel Gusmão, «como uma dimensão íntima de uma única voz» (GUSMÃO, M., 1986: 146).

dere con ogni cautela) come se si trattasse di un *discurso di rottura*?

È l'*Ode Triunfal* (*Orpheu 1*)⁽³³⁾, dell'eteronimo pessoano Álvaro de Campos — testo *sensazionista*, molto vicino al registro orale, chiaramente provocatorio, costituito da versi liberi e svincolati dalla struttura melodica tradizionale, toccando *motivi allora considerati meno poetici* (le macchine, i motori, le fabbriche, i manifesti, gli annunci luminosi, i «progressos dos armamentos gloriosamente mortíferos», dinamica che avrebbe continuato con l'*Ode Marítima* [pubblicata su *Orpheu*])⁽³⁴⁾:

À dolorosa luz das grandes lâmpadas eléctricas da fábrica
Tenho febre e escrevo.
Escrevo rangendo os dentes, fera para a beleza disto,
Para a beleza disto totalmente desconhecida dos antigos.
Ó rodas, ó engrenagem, r-r-r-r-r-r-r eterno!
Forte espasmo retido dos maquinismos em fúria!
Em fúria fora e dentro de mim,
Por todos os meus nervos dissecados fora,
Por todas as papilas fora de tudo com que eu sinto!
Tenho os lábios secos, ó grandes ruídos modernos,
De vos ouvir demasiadamente de perto,
E arde-me a cabeça de vos querer cantar com um excesso
De expressão de todas as minhas sensações,
Com um excesso contemporâneo de vós, ó máquinas!

(33) Cfr. *Texti complementari* – *Texto 14*.

(34) Le macchine, i motori, le fabbriche, i manifesti, gli annunci luminosi, i «progressos dos armamentos gloriosamente mortíferos». Questa dinamica di rottura sarebbe proseguita con l'*Ode Marítima* (*Orpheu 2*).

Em febre e olhando os motores como a uma Natureza tropical —

Grandes trópicos humanos de ferro e fogo e força —

Canto, e canto o presente, e também o passado e o futuro,

Porque o presente é todo o passado e todo o futuro

E há Platão e Vergílio dentro das máquinas e das luzes eléctricas

Só porque houve outrora e foram humanos Vergílio e Platão,

[...]

Ah, poder exprimir-me todo como um motor se exprime!

Ser completo como uma máquina!

[...]

Fraternidade com todas as dinâmicas!

Promíscua fúria de ser parte-agente

Do rodar férreo e cosmopolita

Dos comboios estrénuos,

Da faina transportadora-de-cargas dos navios,

Do giro lubrício e lento dos guindastes,

Do tumulto disciplinado das fábricas,

E do quase-silêncio ciciante e monótono das correias de transmissão!

Horas europeias, produtoras, entaladas

Entre maquinismos e afazeres úteis!

Grandes cidades paradas nos cafés,

Nos cafés — oásis de inutilidades ruidosas

Onde se cristalizam e se precipitam

Os rumores e os gestos do Útil

E as rodas, e as rodas-dentadas e as chumaceiras do Progressivo!

[...]

Hé-lá as ruas, hé-lá as praças, hé-lá-hô *la foule!*

[...]

Presença demasiadamente acentuada das cocottes;

Banalidade interessante (e quem sabe o quê por dentro?)

Das burguesinhas, mãe e filha geralmente,

Que andam na rua com um fim qualquer;

A graça feminil e falsa dos pederastas que passam, lentos

(ORPHEU 1: 103-105);

Indipendentemente dalla problematica delle relazioni tra soggetto poetico e propensione euforico-trionfalista, ciò che fondamentalmente interessa sottolineare in questi versi di Campos sono due spunti (entrambi abbastanza espliciti, e che mostrano una posizione ideologica aggressiva molto significativa, che causa forse la situazione di maggior scandalo, dopo la pubblicazione del primo numero della rivista «Orpheu»):

— il fatto che per la prima volta si pubblicano in Portogallo versi di questo tipo: *versi liberi da ogni struttura melodica*, capaci, quindi, di richiamare l'attenzione non più sulla linearità del verso di origine simbolista, ancora basato su elementi musicali; c'è in questa scelta la possibilità di stabilire un nesso tra questa discorsività e la poesia dell'americano Walt Whitman (e anche di Valéry Larbaud);

— questa testimonianza di Campos si basa su *tematiche allora considerate 'meno poetiche'*; la bellezza delle «fábricas», delle «rodas», degli «engrenagens» e dei «maquinismos», i «ruídos modernos», le «máquinas», il «rodar férreo e cosmopolita / Dos comboios», «navios», i «guindastes», le «correias de transmissão», i «cafés»,

l'«electricidade» ed anche, senza sorpresa (se si considera la scia ideologica che percorre tutto il testo), le armi:

Progressos dos armamentos gloriosamente mortíferos!
Couraças, canhões, metralhadoras, submarinos (ORPHEU
1: 105).

Questa scrittura si fa sempre più spregiudicata e ardita, come indicano i termini con cui il soggetto poetico valuta la vita del tempo presente. Il rapporto del soggetto poetico con questo presente traccia, sul piano della pragmatica ideologica, un dinamismo temporale inerente alla pluralità e diversità degli elementi invocati, così come al carattere dell'identificazione tra l'*io* e i segni di modernità; è quanto il verso «Ah, poder exprimir-me todo como um motor se exprime» racchiude ed esprime, la nota dominante che sottende questo rapporto di identificazione.

L'importanza del *discorso* di *Orpheu 1* può essere dimostrata inoltre dalle scelte di *rappresentazione* poetica di *Almada Negreiros*, scelte che sono innegabilmente importanti perché evidenziano virtuosismi tecnico-discorsivi che rasentano lo scandalo. In effetti, quando si parla della *scrittura* dell'Almada che pubblica i *Frisos* in *Orpheu 1*, non si tratta specificamente di un rapporto di aggressività; ciò che interessa è piuttosto la capacità dello scrittore di scrivere poesie in prosa le cui caratteristiche tecnico-discorsive appaiono come soluzioni testuali dotate di una grande sobrietà e *semplicità* (anche se di una semplicità inquietante), in quanto scelte rivelatrici di un'espressione diretta, lineare, *molto vicina all'espressione infantile*, e traduce una visione del mondo [apparentemente] *ingenua*. Ecco perché i lettori del 1915 vengono scioccati da

questa scrittura; perché abituati ad una poesia diversa, quasi “ornamentale”. E «Canção» è forse la poesia in cui in modo più chiaro si evidenziano le suddette potenzialità:

A pastorinha morreu, todos estão a chorar. Ninguém a conhecia e todos estão a chorar.

A pastorinha morreu, morreu de seus amores. À beira do rio nasceu uma árvore e os braços da árvore abriram-se em Cruz.

As suas mãos compridas já não acenam de além. Morreu a pastorinha e levou as mãos compridas.

Os seus olhos a rirem já não troçam de ninguém. Morreu a pastorinha e os seus olhos a rirem.

Morreu a pastorinha, está sem guia o rebanho. E o rebanho sem guia é o enterro da pastorinha.

Onde estão os seus amores? Há prendas para Lhe dar. Ninguém sabe se é Ele e há prendas para Lhe dar.

Na outra margem do rio deu à praia uma santa que vinha das bandas do mar. Vestida de pastora p'ra se não fazer notar. De dia era uma santa, à noite era o luar.

A pastorinha em vida era uma linda pastorinha; a pastorinha morta é a Senhora dos Milagres (José de Almada Negreiros, ORPHEU 1: 81)⁽³⁵⁾.

(35) Cfr. *Testi complementari* – Testo 15.

Anche altri testi contribuiscono a creare lo scandalo di *Orpheu*, per il fatto di mettere in discussione il *linguaggio* tradizionalmente accettato dai «lepidópteros burgueses». Questi testi inoltre aiutano ad inquadrare il Gruppo di *Orpheu*, secondo le parole di Jorge de Sena, come un gruppo iscritto nella Letteratura Portoghese per la sua «tão lúcida iconoclastia» e «equilibradamente juvenil audácia de espírito» (SENA, J., 1984b: 103):

– i *Poemas Inéditos* (*Orpheu* 2) di Ângelo de Lima, i quali, nell'anticipare in qualche modo il *Surrealismo*, sono caratterizzati da un linguaggio illogico, sufficiente a colpire il significato del poema⁽³⁶⁾;

– la prosa “vertigica” di *Atelier* (*Orpheu* 2), di Raul Leal (con la complessità del suo discorso, al quale soggiace una filosofia visionaria ed una *divinizzazione dell'omosessualità*);

– i *4 hors-textes futuristi* di Santa-Rita Pintor (*Orpheu* 2), celebre *blagueur*, noto per il comportamento eccentrico (è famosissima la sua fotografia, in cui si presenta vestito da *clown*), contribuiscono a rafforzare l'idea generale “dos rapazes de *Orpheu*” come di un gruppo di *personalità eccentriche*, fuori dalle convenzioni;

– la serie di poesie di *Chuva Obliqua* (*Orpheu* 2) di Fernando Pessoa, che sarebbe diventato il testo paradigmatico dell'*Intersezionismo* — l'*ismo* modernista che meglio enuncia la dialettica tra unità e diversità del sog-

(36) Cfr. *Testi complementari* – Testo 16. Si noti anche che il fatto che Ângelo de Lima fosse ricoverato in un manicomio porta la critica ufficiale giornalistica a svalorizzare ancor di più il gruppo e, per estensione, i testi pubblicati.

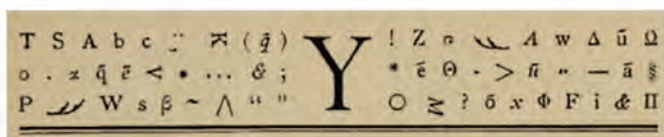
getto poetico. Da questo punto di vista, costituisce un testo davvero importante, soprattutto per lo stretto *rapporto* che stabilisce *con* il fenomeno dell'*eteronomia pessoal*⁽³⁷⁾.

A tutto ciò si aggiunge l'importanza della scrittura di *Mário de Sá-Carneiro*, irriducibile, a volte, ai codici del tempo. Mário de Sá-Carneiro esacerba il linguaggio post-simbolista, rafforzando la frammentazione del soggetto e facendo appello all'innovazione morfologica e sintattica (i sostantivi sono aggettivi, i verbi intransitivi diventano transitivi...), all'ellissi, alla giustapposizione, al venir meno dell'opposizione tra realtà e finzione, all'assurdo, all'innovazione semantica⁽³⁸⁾. Ciò che causa ancora più scandalo è lo *sperimentalismo* nelle poesie *Manucure* e *Apoteose* (*Orpheu* 2), che possono essere considerate tentativi formali di una fusione dei presupposti teorici del *Futurismo* letterario; si notino, ad esempio, i seguenti versi di *Manucure*⁽³⁹⁾:

(37) Si ricordi che lo sviluppo poetico di *Chuva Obliqua* si basa sulla rappresentazione simultanea di vari piani della realtà (terrestre / acquatico, luce / ombra, orizzontalità / verticalità, passato / presente, suono / silenzio, tra altri), attraverso un intercalare (inter + sezionismo) di quei piani, senza che nessuno di essi perda la propria identità. Cfr. PICCHIO, L.S., 1977; GOTLIB, N.B., 1976; TEIXEIRA, H.G., 1980; CENTENO, Y.K., 1988: 11-31. Cfr. *Testi complementari - Testo 17*.

(38) Si notino alcuni versi della poesia *Apoteose* (*Orpheu* 1): «Mastros quebrados, singro num mar d'Ouro»; «E em metade de mim hoje só moro...»; «São tristezas de bronze as que ainda choro — / Pilastras mortas, mármore ao Poente...»; «Lagearam-se-me as ânsias brancamente»; «Desci de mim»; «Findei... Horas-platina... Olor-brocado...»; «Luar-ânsia... Luz-Perdão... Orquídeas pranto...».

(39) Cfr. *Testi complementari - Testo 18*.



— Abecedários antigos e modernos,

Gregos, góticos,

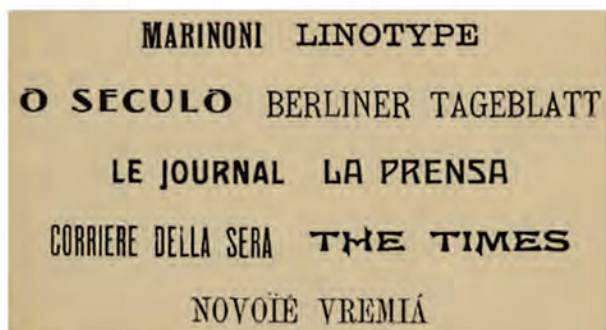
Slavos, árabes, latinos —,

Eia-hô! Eia-hô! Eia-hô!...

[...]

— Hurrah! por vós, indústria tipográfica!

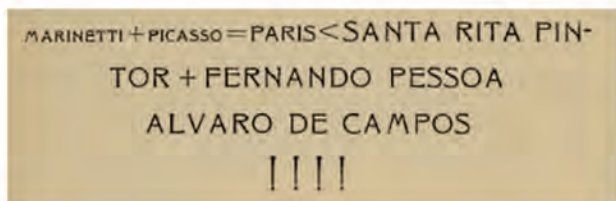
— Hurrah! por vós, empresas jornalísticas!



[...]

Números e letras, firmas e cartazes—

Altos-relevos, ornamentação!... —



(Mário de Sá-Carneiro, in ORPHEU 2: 102–106)

Palavras em liberdade, sons sem-fio,

Oltre a questo contributo, la componente *futurista* di *Orpheu* è ben rappresentata da un altro testo di *Almada Negreiros: A Cena do Ódio*. Scritto per essere pubblicato sul numero 3 della rivista *Orpheu*, viene pubblicato soltanto nel numero 7 della rivista *Contemporânea* (e, in forma integrale, nel 1958). Da un punto di vista estetico-ideologico, questa poesia (la più lunga dell'autore) ha legami con il pensiero di Nietzsche e con gli ideali futuristi, principalmente per gli atteggiamenti di arroganza e di iconoclastia che la percorrono. Provocazione contro cosa e contro chi? Contro il convenzionalismo di una morale tradizionale e contro una collettività portoghese apatica, nel suo insieme (aristocratici, intellettuali, anarchici, prostitute, gente umile e semplice, classe operaia, politici, giornalisti, ecc.), ma fondamentalmente contro la figura del borghese — figura che, secondo l'autore, riunisce tutti i difetti nazionali.

Quale è l'obiettivo di questa invettiva? Contribuire alla rivitalizzazione socioculturale della società portoghese.

2.3. Aspetti comuni e linee ideologico-letterarie fondamentali

Indipendentemente dell'interesse estetico-letterario che tutte queste informazioni posseggono, è importante soprattutto sottolineare come esse rimandino, sostanzialmente, ad una unica questione fondamentale: quella secondo cui *alcuni degli elementi del Gruppo di "Orpheu"* mostrano, in modi diversi, di avere la *coscienza dello svuotamento della funzione paralizzante della tradizione*.

Se, *internamente*, questa coscienza promuove in certo modo una *unione di gruppo* (caratteristica fondamentale, come si è detto, di una generazione letteraria), *da un punto di vista esterno*, l'unione non si verifica — come dimostrano l'*allontanamento* dei primi direttori e quello che segue all'*affair* Afonso Costa.

Ad ogni modo, quando si parla della *Generazione di Orpheu* e della dinamica che, esteticamente, letterariamente e sociologicamente la coinvolge, bisogna considerare alcuni parametri:

1. è un gruppo di personalità che, innanzitutto, *vive artisticamente il fenomeno letterario* e lascia un segno fondamentale nell'estetica modernista in Portogallo;

2. è un gruppo che *non cerca di seguire scuole (al contrario, cerca di sintetizzarle e di trascenderle)*, tentando di aprirsi alle nuove estetiche europee — dal momento che non si estranea mai dal contesto generale che lo circonda, mantenendo invece con esso intensi e complessi rapporti;

3. è un gruppo che accetta la *diversità nell'unità* (il che non significa ammettere il volgare);

4. è un gruppo le cui collaborazioni si distinguono anche per la *diversificazione estetica*: la rivista *Orpheu* è, nelle parole di Almada, un «*encontro português das letras e da pintura*»⁽⁴⁰⁾;

5. è un gruppo che manifesta il problema letterario della *dispersione dell'io* (sulla rivista si trovano te-

(40) Cfr. *Testi complementari* – Testo 8 | Frammento 3. In effetti, la rivista unisce non solo il *discorso letterario*, ma anche il *discorso delle arti plastiche*, con enfasi sui disegni e collage futuristi di Santa-Rita Pintor in *Orpheu* 2.

sti dell'eteronimo pessoano Álvaro de Campos e dello pseudonimo femminile di Armando Côrtes-Rodrigues, Violante de Cysneiros);

6. è un gruppo che *in modo vario sovverte il linguaggio comune*, facendo ricorso ad una nuova sostantivazione, all'infrazione delle proposizioni, all'uso di analogie forzate, alla manipolazione 'feroce' e 'insolita' del vocabolario, alla forma libera di certe poesie, all'illogicità di determinate immagini⁽⁴¹⁾;

7. è un gruppo i cui elementi *desiderano essere «portugueses simplesmente»*. Ciò non annulla, tuttavia, l'intenzione di *armonizzare il lusitanismo e l'europismo*, dal momento che, si noti, si affermano con lo spirito unanimista nei confronti dei movimenti letterari europei⁽⁴²⁾.

(41) In una lettera a Camilo Pessanha, probabilmente del 1915 (non si sa se sia stata spedita), Fernando Pessoa rende chiaro questo desiderio di *Orpheu* di *contrariare la volgarità e l'insipido che si coltivava nel panorama culturale portoghese* (cfr. *Testi complementari – Testo 11 | Frammento 5*); in un altro testo, scritto probabilmente tra il 1915 e il 1917, arriva persino ad attribuire alla rivista *Orpheu* l'unico rapporto tra la Letteratura Portoghese e la Letteratura Europea (cfr. *Testi complementari – Testo 11 | Frammento 12*). E molto più tardi, nel 1934, Almada Negreiros avrebbe sottolineato, con lo stesso tono, il *carattere precursore del Gruppo di Orpheu*, enfatizzando inclusivamente i difetti e la decadenza letteraria evidente nella Cultura Portoghese, così come l'incomprensione e l'odio di molti nei confronti degli orfici: «[...] surpreendeu-nos o ódio que levantámos contra nós. [...] Não os tínhamos adivinhado tão concretos. Pelo contrário, julgávamos os erros que atacávamos e a rotina que queríamos romper como defeitos de nós todos, mais do que apenas de alguns que se sentiram molestados nos seus prestígios» (cfr. *Testi complementari – Testo 8 | Frammento 1*).

(42) Cfr. *Testi complementari – Testo 9 | Frammento 1*; cfr. *Testo 11 | Frammento 12*. Questa circostanza non può non pesare, quando si tratta di valutare l'ambito in cui più visibilmente traspaiono le linee di forza del primo Modernismo portoghese: quello dell'*apertura alle nuove estetiche europee*. E ciò ha direttamente a che vedere con la nozione che

La ragione la spiega Almada Negreiros, quando afferma che l'uomo portoghese «não pode deixar de ser europeu, e cada vez menos pode deixar de o ser, pela simples razão de que a Europa é cada vez mais Europa»⁽⁴³⁾.

Tutto ciò premesso, si può affermare che la Generazione di *Orpheu* è una «verdadeira arte moderna», un'«arte cosmopolita no tempo e no espaço»⁽⁴⁴⁾. Tuttavia, è importante dedicare qualche altra parola alla necessità sentita dai modernisti portoghesi di *trascendere questo desiderio di cosmopolitismo e sintetismo*. Ciò significa che il discorso ideologico di questa generazione parte da un codice proprio che non abdica alla sua specificità, anche se deve adattarsi alle dominanti stilistiche e tematiche proprie di altre estetiche straniere. Questa specificità passa attraverso il superamento dei segni propri di altri codici tecnico-letterari, e la Generazione di *Orpheu* si costituisce *non soltanto in un rapporto di specularità*, ma in termini di *emulazione*, in cui è presente l'importanza attribuita alla trasformazione di questi codici; è da questa emulazione che risulta un tessuto discorsivo che cerca di attingere un certo grado di efficacia estetica, senza disdegnare la sua condizione di entità intertestuale. Del resto, Fernando Pessoa vi accenna in una lettera (datata 26 marzo 1915) al poeta spagnolo Miguel de Unamuno:

la Generazione di *Orpheu* costituisce una forma di *coscienza sociale e letteraria*, non estranea al contesto generale di cui fa parte, mantenendo invece con esso intensi e complessi legami. Del resto, basterebbe pensare che alla base ideologico-programmatica di questa generazione c'è un desiderio di concretizzazione di uno spirito sintetico e totalitario, come affermato da Fernando Pessoa, in una nota ad un'intervista, forse del 1915 (cfr. *Testi complementari – Testo 11 | Frammento 6*).

(43) Cfr. *Testi complementari – Testo 8 | Frammento 2*.

(44) Cfr. *Testi complementari – Testo 11 | Frammento 6*.

Ex.mo Senhor D. Miguel de Unamuno:

Por este correio enviamos a V. Ex.^a o primeiro número da nossa revista «Orpheu». Como depreenderá de uma, ainda que rápida, leitura, esta revista representa a conjugação dos esforços da nova geração portuguesa para a formação de uma corrente literária definida, contendo *e transcendendo* as correntes que têm prevalecido nos grandes meios cultos da Europa. Tomamos a liberdade de chamar para isto a sua atenção, e de lhe pedir que examine de perto a atitude essencial da nossa arte literária; estamos certos que nela terá a surpresa de encontrar qualquer coisa que não se lhe terá deparado no seu percurso através das literaturas conhecidas. Como temos a consciência absoluta da nossa originalidade e da nossa elevação, não temos escrúpulo algum em dizer isto. (PESSOA, F., 1986b: 200)⁽⁴⁵⁾

2.3.1. *Orpheu*: polifonia estetica

È possibile quindi considerare la rappresentazione letteraria di *Orpheu* come una *discorsività pluridiscorsiva* costituita da caratteristiche estetico-letterarie di *derivazione franco-italiana* (il Simbolismo poetico francese, le avanguardie formali francesi e il futurismo di Marinetti), *germanica* (Nietzsche e gli espressionisti) e *anglo-americana* (fondamentalmente Walt Whitman).

Si tratta di una questione che rientra nel campo generico della produzione artistica di *Orpheu* intesa come ambito discorsivo polifonico. Si dice che *Orpheu* assume il *carattere polifonico* quando lo si intende come messaggio artistico capace di produrre non una ma *varie* voci irriducibili ad una discorsività monologica e omogenea, dal punto di vista sia tecnico-stilistico, sia tematico-ideologico. In que-

(45) Cfr. *Testi complementari – Testo 11 | Frammenti 3*.

sto caso, ciò che è in causa è l'esistenza di una serie di filoni letterari, dalla cui riunione deriva un tessuto discorsivo variegato riducibile ad un *eclettismo estetico*, dal momento che i testi dei poeti di *Orpheu* si comprendono soprattutto in funzione del grado considerevole di impatto sociale che ha. La condizione letteraria di *Orpheu* non può, per questo motivo, essere vista a margine di uno spazio sociale, di un terreno interindividuale, quanto piuttosto come un mes-saggio polifonico e dialogico. Si notino, a questo proposito, le riflessioni di Pessoa e di Almada Negreiros:

É uma revista, da qual saíram já dois números; é a única revista literária a valer que tem aparecido em Portugal, desde a "*Revista de Portugal*", que foi dirigida por Eça de Queirós. A nossa revista acolhe tudo quanto representa a arte avançada; assim é que temos publicado poemas e prosas que vão do ultra-simbolismo até ao futurismo. (Pessoa, F., 1986b: 203)

Descendemos de três movimentos mais antigos — O "simbolismo" francês, o panteísmo transcendentalista português, e a baralhada de coisas sem sentido e contraditórias de que o futurismo, o cubismo e outros quejandos são expressões ocasionais, embora, para sermos exatos, descendamos mais do seu espírito do que da sua letra. (Pessoa, F., 1966: 134)

Enquanto que a "Águia" não tinha senão um ismo, o saudosismo, o "Orpheu" tinha três ismos criações suas por Fernando Pessoa: paúlismo, interseccionismo, sensacionismo, além dos ismos que estavam já generalizados mundialmente e os criados de novo. (Negreiros, J.A., 1993a: 187)

È in questi termini che deve essere altrettanto prospettata la rappresentazione letteraria di *Orpheu*. Si tratta, quindi, di affrontare il(i) suo(suoi) discorso(i) letterario(i) come risultato dell'unione di elementi che traducono il risultato finale di vari *Ismi* (come affermano anche alcuni orfici):

— *il Decadentismo*

O terceiro tipo de decadentismo é que trará novidades; será uma exacerbação dos dois reunidos [o decadentismo que representa uma revolta contra as regras — que parte de Verlaine — e o decadentismo que procura criar uma indiferença à introspecção — que parte de Mallarmé]: qualquer prenúncio dele surgiu, de resto, já antes da guerra, na corrente portuguesa que veio [?] depois a manifestar-se em *Orpheu* (PESSOA, F., 1966: 176);

— *il Sensazionismo*

[...] com a publicação de “Orpheu”, um oásis [...] abriu[—se] no deserto da inteligência nacional [...].

[...] Tudo isto representa — outro sentido não pode ter — uma instância da Hora da Raça, que, sentindo a necessidade de realizar Cosmopolis em si, se vira para o único núcleo de artistas que, além de darem ao seu instinto de Chefes a garantia primária de serem quase todos homens de génio, que tomaram de nascença nas mãos o pendão da Raça (há tanto tempo bolorejando no túmulo de Camões, de Garrett ou de outros bric-à-brac), representam, manifestamente, uma plêiade luzida que nas suas

obras enfeixa com o máximo utilizável do sentimento português, o máximo aproveitável nas actuais correntes europeias.

[...] Sintético [...], o Sensacionismo triunfou. Primeiro pelo escândalo, que outro não podia ser o triunfo entre os feirantes que ergueram barracas no terreno desocupado da nossa crítica (PESSOA, F., 1986B: 1329);

[o Sensacionismo é uma corrente] a que pertencem a maioria das composições de “Orpheu” [...] (PESSOA, F., 1966: 163);

A estes autores modernos convém aquela designação de *sensacionistas*, que alguns poetas do nosso *Orpheu* escolheram para designar(em)-se. São pessoas que não têm outro intuito artístico, que não o de exporem as suas sensações, e isto sem mesmo aquela disciplina rudimentar que deriva do emprego das formas convencionais da literatura em verso. Não têm a disciplina de uma teoria estética que transcenda os seus temperamentos, nem a de uma teoria religiosa cujos lemas excedam os seus caprichos, nem a de uma doutrina filosófica que, através das suas inteligências, subordine as suas sensibilibidades (LÓPES, T.R., 1990b: 429–430);

— *il Paulismo* (presente nelle poesie di Armando Côrtes-Rodrigues che rivelano l’influsso del Paulismo, così come teorizzato in termini programmatici da Pessoa);

— *l’Intersezionismo* (in questo caso, è particolarmente significativa la serie di poemi di *Chuva Obliqua*, che Fernando Pessoa pubblica su *Orpheu* 2).

Oltre a queste riflessioni, c'è un'informazione importante: *i collaboratori di Orpheu ripudiano l'etichetta di Futuristi*, rifiuto che rivela, da un lato, una teorizzazione da non dimenticare e, dall'altro, una certa intuizione per capire alcune caratteristiche fondamentali del fenomeno *Orpheu* (*non siamo pienamente d'accordo*, dato che, ad esempio, le odi di Álvaro de Campos — testi pubblicati sulla rivista *Orpheu* — non permettono di accettare pacificamente questa posizione). Si noti a questo proposito la posizione di Pessoa attraverso sia il “se stesso”, sia il suo eteronimo Álvaro de Campos (posizioni che rafforzano l'idea che, nonostante l'ambiguità con cui i lettori identificano *Orpheu* con il Futurismo, i testi [non i disegni] presenti sulla rivista non sono futuristi):

Tão pouco éramos futuristas, como vulgarmente se crê. Ligado ao *Orpheu* houve só um futurista, Guilherme de Santa-Rita, ou, como a si mesmo se designava, Santa-Rita Pintor. Mas Santa-Rita, que era inteligentíssimo e muito pitoresco e nos moeu o juízo a todos com a sua mania de converter o *Orpheu* numa revista futurista, não esteve ligado ao *Orpheu* senão no número 2 (PESSOA, F., 1986b: 1327).

O que quero acentuar, acentuar bem, acentuar muito bem, é que é preciso que cesse a trapalhada, que a ignorância dos nossos críticos está fazendo, com a palavra *Futurismo*. Falar em futurismo, [...] a propósito do 1º nº “*Orpheu*” [...], é a cousa mais disparatada que se pode imaginar. Nenhum futurista tragaria o “*Orpheu*”. O “*Orpheu*” seria, para um futurista, uma lamentável demonstração de espírito obscurantista e reaccionário.

[...] No 2º número do “*Orpheu*” virá colaboração realmente futurista, é certo. Então se poderá ver a diferença, se bem que seja, não literária, mas pictural essa colaboração. São quatro quadros que emanam da alta sensibilidade moderna do meu amigo Santa-Rita Pintor. (ID.: 1099–1100)

Ciò che queste parole fanno capire, innanzitutto, è che i presupposti artistico-ideologici che informano i discorsi di *Orpheu* lasciano aperta la possibilità di guardarlo come spazio di relazione tra i vari *ismi* citati (i quali si potrebbero relazionare ugualmente all’Unanimismo, all’Espressionismo, al Dadaismo e, persino al Futurismo e al Surrealismo)⁽⁴⁶⁾.

Vale ancora la pena di ricordare brevemente la posizione di Almada Negreiros, per quel che riguarda l’importanza che la rivista «*Orpheu*» ha nell’«*encontro português das letras e da pintura*»:

Há quem persista em que “*Orpheu*” foi início de um epocal das letras quando afinal era já a consequência do encontro das letras e da pintura. Era mesmo a primeira vez que tal acontecia em Portugal desde o nosso século XV. Entretanto as letras eram as aficionadas da pintura, e a pintura estava sempre por dar-se, e deste modo era-lhes arrebatada a única possibilidade de encontro.

Cinco séculos depois “*Orpheu*” faz o segundo encontro português das letras e da pintura (NEGREIROS, J.A., 1993a: 174).

(46) È bene non dimenticare, ad esempio, che l’*Ultimatum*, di Álvaro de Campos, così come l’*Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do século XX* e «*Mimã-Fatáxã*», di Almada — entrambi elementi della Generazione di *Orpheu* —, costituiscono testi (pubblicati nell’unico numero della rivista *Portugal Futurista*) profondamente futuristi nella forma e nel contenuto.

[...] “Orpheu” tinha sido o nosso encontro actual das letras e da pintura. (ID.: 178)

2.4. La dissoluzione e il lascito del Gruppo di *Orpheu*

2.4.1. La “fine” di *Orpheu*

Due sono i fatti che si sarebbero rivelati decisivi per la fine della rivista *Orpheu*: i debiti causati dalla pubblicazione della rivista e la mancanza di risorse economiche per consentirle una continuità.

In effetti, qualche tempo dopo l'uscita di *Orpheu* 2, la fattura per i costi della rivista non è ancora saldata. Sá–Carneiro parte per Parigi, abbozzando anche il numero 3, che è stampato in un'altra tipografia⁽⁴⁷⁾. Tuttavia, dopo la sfuriata di suo padre, Sá–Carneiro chiede a Pessoa di sospendere la pubblicazione di *Orpheu*. Lo stesso Sá–Carneiro arriva a proporre a Pessoa che sia lui a continuare la rivista, delegandogli la decisione di accettare o meno una “marachella” di Santa–Rita Pintor, che vuole “appropriarsi” della direzione della rivista — fatto questo impensabile per Sá–Carneiro, visibilmente irritato dagli atteggiamenti assunti dal pittore, e dalla possibilità che possa diventare il “capo” della rivista⁽⁴⁸⁾. Il 13 settembre 1915, da Parigi, Sá–Carneiro dichiara la fine di *Orpheu* — anche se per diverse volte Pessoa tenta invano di pubblicare il terzo numero.

(47) Più tardi, i creditori della tipografia avrebbero venduto a peso d'oro *Orpheu* 3, parzialmente stampato.

(48) Cfr. *Testi complementari – Testo 12 | Frammenti 1, 2.*

2.4.2. Il lascito di *Orpheu*

In uno studio su varie personalità della Cultura Portoghese su *O significado histórico do "Orpheu"*, Vergílio Ferreira riprende la seguente questione: «Em que medida [...] a lição de *Orpheu* se nos extinguiu ou não?»; e risponde, considerando che «a poesia de hoje» è «dificilmente concebível [...] sem tal lição» (FERREIRA, V., 1984: 24).

In base a queste parole, e tenendo conto della lettura che (in funzione degli obiettivi di questo libro) ha cercato di sistematizzare i fondamenti socioculturali, estetici e letterari del Gruppo di *Orpheu*, si può comprendere meglio in che modo il *discorso* degli orfici sia un *discorso di sovversione* — nonostante gli stretti rapporti con l'estetismo *fin de siècle*.

Con questo *discorso* — che si sintonizza in parte con quello della Generazione del '70 —, gli orfici cercano essenzialmente di negare ciò che è convenzionale.

Con questo *discorso*, alcuni elementi del Gruppo favoriscono una nuova *discontinuità nella Letteratura Portoghese*, nel tentativo di risvegliare la collettività nazionale e di sintonizzarla sugli spartiti estetico-letterari europei. Senza, tuttavia, mai perdere di vista «o mais difícil dos títulos portugueses: [...] [serem] portugueses simplesmente!»⁽⁴⁹⁾, *Orpheu* accompagna il movimento europeo di rinnovamento della Letteratura, esprimendo le tendenze esteticamente più 'audaci' dello scenario europeo del tempo.

Nel frattempo l'eredità storico-culturale ed estetico-letteraria della Generazione di *Orpheu* sarebbe continuata negli anni successivi: sotto forma di atteggiamenti e di

(49) Cfr. *Testi complementari – Testo 8 | Frammento 2*.

manifestazioni culturali di alcuni degli elementi che nel 1915 si “erano lanciati in quell'avventura”. Tali atteggiamenti e manifestazioni sarebbero diventati fatti di riferimento della storia della Letteratura portoghese: l'esempio più evidente è la pubblicazione della rivista *Portugal Futurista*, nel 1917⁽⁵⁰⁾ nella quale il *discorso* di sovversione assume un rilievo ancora più grande, per il linguaggio bellicista, così come per la dinamica demistificatrice e demistificatoria presente in molti testi dei suoi collaboratori. Tra questi testi, si segnalano quelli di Almada Negreiros (con l'*Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*) e di Álvaro de Campos (con l'*Ultimatum*). Ma il “taglio epistemologico”, il colpo all'estetica grammatizzata, l'inclinazione ad un estraniamento estetico-letterario, il bisogno di épater le bourgeois, tutto ciò porta già il segno di *Orpheu*.

Il gruppo sarebbe stato pienamente riconosciuto anni dopo, soprattutto per la divulgazione che di esso avrebbe fatto il *Grupo di Presença*. È certo, come afferma José Blanc de Portugal, che *Orpheu* non ha fatto altro che attualizzare «componentes dos invariantes estéticos e literários que são de todas as épocas» (PORTUGAL, J.B., 1984: 21). Tuttavia, non è meno vero che della Generazione di *Orpheu* sono molti i poeti che, dopo il 1915, sarebbero entrati a far parte della Storia della Letteratura Portoghese del Novecento. A questo proposito, è noto ad esempio il rapporto (soprattutto sul piano della materialità del testo) che, negli anni Cinquanta, i *surrealisti* portoghesi avreb-

(50) *Portugal Futurista* — il cui nome forse ha a che vedere con il nome di un'altra rivista italiana, *L'Italia Futurista* — è una rivista che esce in un numero unico (nel 1917), ritirato immediatamente dalla circolazione dalla polizia.

bero mantenuto con gli orfici. Cuadrado Fernández lo dimostra in maniera inequivocabile⁽⁵¹⁾ quando, nella poesia dei surrealisti, trova proprietà essenziali che derivano direttamente o indirettamente da alcuni elementi del Gruppo di *Orpheu* — tra cui la concezione della poesia come forma privilegiata di autoconoscenza, il ricorso allo humour sovversivo e la percezione del poeta come figura a margine della società.

Lo stesso Fernando Pessoa avrebbe riconosciuto, durante la propria vita, il posto d'onore conquistato da «*Orpheu*» nella Letteratura Portoghese del Novecento. E nel 1935, un mese prima di morire, la rivista *Sudoeste* avrebbe pubblicato un testo suo, dove, in poche parole, il leader del Gruppo afferma:

Orpheu acabou. Orpheu continua (PESSOA, F., 1986b: 1333–1334)⁽⁵²⁾.

2.5. Conclusione

Indipendentemente dalle prospettive scelte per studiare la *Generazione di Orpheu*, persiste l'idea che tale generazione si caratterizzi essenzialmente per la sfacciataggine con cui ogni poeta a modo suo *cerca di mettere in dubbio il Portogallo*. Questo principio può essere inteso o come una protezione nei confronti dell'incomprensione del pubblico, o come coraggio nel capitalizzare la voglia di novità. Ciò che resta è sicuramente l'*esempio di questi modernisti*, nel difendere l'integrità estetico-letteraria, anche se ciò

(51) Cfr. CUADRADO FERNÁNDEZ, P., 1987: 79 ss.

(52) Cfr. *Testi complementari – Testo 11 | Frammento 11*.

costa loro una piccola deviazione dalla via diretta all'universalità, per quel che di costante *presentificazione* tal nozione comporta. Perché è proprio questa *presentificazione* a voler riallineare i *discorsi* della Generazione di *Orpheu* con il *Discorso* della *posterità*; ed è sempre la stessa *presentificazione*, che si può cogliere dalle parole di Pessoa, quando nel 1915 afferma:

Na mitologia dos antigos, que o meu espírito radicalmente pagão se não cansa nunca de recordar, numa reminiscência constelada, há a história de um rio, de cujo nome apenas me entrelembro, que, a certa altura do seu curso, se sumia na areia. Aparentemente morto, ele, porém, mais adiante — milhas para além de onde se sumira — surgia outra vez à superfície, e continuava, com aquático escrúpulo, o seu leve caminho para o mar. (PESSOA, F., 1993: 257)⁽⁵³⁾

Se le testimonianze precedenti non sono state sufficienti ad attestare l'importanza, nel panorama della letteratura portoghese, dei significati evidenziati da *Orpheu*, altri elementi lo potrebbero facilmente confermare. Si ricordino di nuovo le parole di Eduardo Lourenço, quando afferma che «No coro dos imortais, *Orfeu* é apenas um semideus» e che «*Os jovens de 1915, porém, invocaram—no como Deus da Poesia, ou, mais gravemente, viram nele a poesia como deus. Talvez mesmo como Deus. Esta promoção estava carregada de consequências. Ela mesma era já uma consequência. Os altares não existiam em vão*»; e prosegue:

(53) Cfr. *Testi complementari – Testo 11 | Frammento 14*.

Todos os deuses exigem sacrificios e, como são deuses de homens, todos os sacrificios são sacrificios humanos. Um após outro, esses jovens trarão aos pés do deus evocado por necessidade ou capricho tudo quanto os deuses exigiram sempre dos homens para aplacar a desmedida que o seu contacto gera neles. (LOURENÇO, E., 1974: 57)

Come si può vedere, queste parole riconoscono in modo chiaro ciò che ideali agonisti possono provocare tra coloro che lo praticano: il "sacrificio umano". «Todos os deuses exigem sacrificios», afferma Eduardo Lourenço; a un tale disegno, i mortali poeti di *Orpheu*, nonostante la loro volontà peculiare, soccombono, a causa appunto dell'audacia orfica e icarica dei loro obiettivi⁽⁵⁴⁾.

Si noti che la posizione di Eduardo Lourenço traduce un atteggiamento di glorificazione della generazione di *Orpheu*. E parlare, in questo contesto, di «coro dos imortais» è accentuare la *dimensione intemporale di questi poeti che "ousaram ousar"*. La loro portata ha a che vedere con l'integrazione dei loro testi in un *dinamismo cronotopico*, nel cui seno si concretizza quel *discorso letterario* diretto ad un *altro tempo* e ad un *altro spazio*. Lo stesso è dire che il suo significato non è meramente puntuale e storico (dal punto di vista sia della letteratura portoghese, sia di quella della letteratura universale). Ci sembra

(54) Da tener conto non solo della morte di «Orpheu», in quanto rivista, ma anche dell'effimerità di alcuni dei suoi collaboratori: Mário de Sá-Carneiro si suicida a Parigi, nel 1916; Ângelo de Lima "si suicida" simbolicamente attraverso la pazzia; Fernando Pessoa "si suicida" attraverso la nausea e i "copinhos de aguardente".

pertinente quindi valorizzare la Generazione di *Orpheu* come un fenomeno che è rimasto nella memoria culturale portoghese. Come si sa, questa memoria culturale vale soltanto per la specificità della tensione che la caratterizza: il *dialogo tra l'invariabilità* (la conservazione, il canone) e la *trasformazione* (la "rottura", la novità e l'originalità). *Orpheu*, che dà forma all'emergenza storico-letteraria di un nuovo "codice", è stato un momento di contestazione di regole e di standard estetici (anche se continua, in fondo, tutta una tradizione di antitradizione). Ma la lettura che si deve fare dalle pratiche di questa generazione è quella che le riconosce come un *discorso polifonico, la cui dimensione estetica deve essere valorizzata e intesa fondamentalmente come una discorsività di ricerca e di provocazione*; quest'ultima sarebbe continuata negli anni successivi con alcuni degli orfici (ciò sarà confermato nella terza parte di questo volume, quando si rifletterà sui valori e gli atteggiamenti essenziali dei modernisti portoghesi).

In un certo qual modo, è questa l'idea di (ancora una volta) Eduardo Lourenço — che ci permette di concludere questo capitolo —, quando scrive:

Para uma seriedade tão funda a Lisboa de 1915 não estava preparada. Mas talvez não seja escandaloso afirmar que os seus portadores também o não estavam. Como o navegador Ponce de León evocado por Eça, eles tinham querido ver "algo nuevo" e na realidade o haviam visto. Mais misteriosamente, tinham-se aproximado de "algo nuevo" mas a sua relação com o novo continente entrevisto era — lhes ainda oculta. A sua poesia foi a maneira de se lançar ao mar. O que haviam visto, ao mesmo tempo no mundo

e em si mesmos, fora um espectáculo de tal natureza que as barreiras comuns entre sonho e vigília, entre realidade e loucura, tinham sido consumidas pela visão e era necessário encontrar de novo terra firme ou desaparecer. (LOURENÇO, E., 1974: 52)⁽⁵⁵⁾

(55) Il fatto che i poeti di *Orpheu* abbiano assunto il *mito di Orfeo*, l'aedo della Tracia, trova la sua motivazione nel modo in cui vedono la Poesia, ossia come mezzo per arrivare alla totalità, il che implica non solo concedere alla poesia il ruolo principale di riscatto della coscienza collettiva portoghese, ma anche unire il verbo alla prassi. Da non dimenticare l'importanza dell'*Orfismo greco*, che — come tendenza, o 'movimento' intellettuale, seguito da un'élite di filosofi greci (tra cui, Platone) — sosteneva la concezione secondo cui l'uomo e, soprattutto, il poeta orfico (rappresentante di questa dottrina), avendo costanti *riminiscenze della sua natura divina*, cerca di *purificarsi da tutto ciò che ha di maligno*, con lo scopo di *migliorare la sua condotta morale e reintegrare l'unità divina*. Ma il poeta orfico è anche un *telestai*, un rivelatore dei misteri, che insegna il ritorno a quella natura, raggiungibile con l'iniziazione, con la poesia e con la filosofia, usando la magia della parola. Sul mito di Orfeo nella letteratura portoghese, si rinvia a PEREIRA, M.H.R., 1988: 69–81 e 303–322.

CAPITOLO III

MODERNISMO PORTOGHESE

VALORI E ATTEGGIAMENTI ESSENZIALI

3.1. Valori di “modernità”

L'attribuzione del senso di modernità al Modernismo portoghese determina quattro linee di interpretazione fondamentali⁽¹⁾.

(1) Su questa problematica, nel presente contesto, si rimanda, essenzialmente, a: CALINESCU, M., 1991: 16 ss, 23–97, 99 ss; 169 ss, 221 ss; CALINESCU, M., 1995; BERMAN, M. 1989; MCMAHON, F.; GIRAUD, P.–H., 2018; EYSTEINSSON, A., 1990: 18–24 HABERMAS, J., 1981; HABERMAS, J., 1993; BERNSTEIN, R., 1985; MESCHONNIC, H., 1993; *Nomenclatura*, 2017; PEÑAS ESTEBAN, F.J. 2012; SANTOS, B.S., 1994: 34 ss, 69–101, 119–137; DOMENACH, J.–M., 1986; DOMENACH, J.–M., 1995; JAUSS, H.R., 1990: 158–209; BUESCU, H. C., 2008; BUESCU, H.C. e DUARTE, J.F., 2007; DE MAN, P., 1971; *Modernités*, 1994; GOBBERS, W., 1995; WOHL, R., 1986; VADÉ, Y, 1995; CARLOS, L.A., 1989; CASCARDI, A.J., 1992; BARRENTO, J., 1987; RUIZ, J.E., 1998. Si legga anche: CUADRADO FERNÁNDEZ, P., 1994, *passim*; CUADRADO FERNÁNDEZ, P., 1997; BUCK–MORSS, S., 1993; COOKE, P., 1988: 475–482; PITA, A.P., 1988; SIMMEL, G., 1989: 231–277; SENA, J. 1978: 404 ss; DÉCAUDIN, M., 1986; DESSONS, G., 1989; HELLER, A., 1998; ESSLIN, M., 1986; FERRY, L., 1991; GROSS, H., 1986; GUIMARÃES, F., 1994;

1. Innanzitutto, la portata della modernità — considerata ora come una vera e propria idea-forza che sorregge il Modernismo portoghese — ha a che vedere con la sua radicalizzazione in un ampio processo di pratiche artistico-letterarie mirate al conseguimento di un certo numero di strategie che puntano alla *transizione*. Si tratta di una questione sulla quale si è cercato di riflettere, quando si è studiata la Generazione di *Orpheu*, per quel che riguarda i tessuti discorsivi che cercano di raggiungere un certo grado di efficacia ideologica, attraverso strategie di manifestazione semantico-pragmatica in funzione di un *discorso di provocazione*. E, essendo facile rivendicare al *discorso* degli orfici questa condizione di incitamento, è ovvio che la sua efficacia finisce per non essere priva di conseguenze. Il pubblico, abituato a determinati valori e principi che orientano le sue letture è colpito dai nuovi ideali, propri di un nuovo *codice* presentato dai modernisti. E di fatto il cambiamento dell'“orizzonte di aspettative” dei lettori, in funzione del contesto di riferimenti in cui un nuovo scenario critico si sviluppa, si rivela non di rado dotato di incidenze semantiche e tecnico-discorsive molto chiare che esigono la concretizzazione di un processo di decodifica diverso.

2. In un certo qual modo, questa questione apre la possibilità ad un'altra (anche se relazionata a questa) prospettiva del problema, che tiene conto in particolare del condizionamento esercitato dal profilo del valore di modernità sullo scenario culturale modernista: il riferimento è alla questione della *secolarizzazione*. È indicativo che, nella seconda metà dell'Ottocento, il Positivismo si manifesti —

13-16; GUISLAIN, G., 1986; LEROY, C., 1986; PEREIRA, M.B., 1990: 5-38; CARRILHO, M.M., 1989: 57 ss; WAUGH, P., 1992: 73-81.

attraverso un *discorso* che cerca di enunciare con molta trasparenza le direttrici ideologiche che lo orientano — contro *la* ideologia monologica, che interessa anche il culto religioso monologico. In effetti, Dio è il valore supremo; la trasparenza religiosa si manifesta attraverso un insieme di virtù evocative di fede in un Dio creatore e salvatore, l'unico protagonista della Storia. Quello che si valorizza è basicamente la tessitura monodiscorsiva della Tradizione e della fede in una trasparenza religiosa. Ma con l'avvento, prima delle correnti illuministe, poi delle pratiche ideologiche positiviste, e un poco più tardi, del Modernismo, la sovversione di quella "religione" monologica è inevitabile, ispirata e favorita dal carattere plurivoco dei linguaggi che *le* ideologie provenienti dal culto della modernità offrivano. Qualunque sia la designazione preferita o le sfumature di concettualizzazione adottate, la dimensione propria del messaggio ideologico cristiano soffre gradualmente l'impatto della credenza in una nuova fede: la fede nel processo di creazione estetica e letteraria; il protagonista della Storia non è più un'entità monolitica, ma diventa il soggetto individuale — l'artista che, nel far proprie le ideologie della modernità, crede nella ragione come elemento capace di rivelare esplicitamente e pragmaticamente il reale. Ecco perché è pertinente stabilire sempre una connessione tra il valore di modernità — intesa in quanto risultato di un lavoro comunicativo-ideologico che mira alla produzione del discorso delle ideologie, al plurale — e la problematica della rottura.

3. Se si insiste su questo aspetto del problema è perché ci sembra necessario sottolineare l'importanza, in funzione di quanto esposto, del confronto del vecchio codice con i nuovi codici. Questo confronto acquisisce dunque

per gli studiosi un doppio significato: esso viene inteso, innanzitutto, nell'accezione di valutazione dei sistemi di segni semiotici coinvolti in qualsiasi atto di natura culturale, ma anche in quanto fattore di emulazione, nella misura in cui si traduce nel tentativo di superamento dei codici che il soggetto è stato costretto ad accettare. E si pensi soprattutto ai codici ideologici del Modernismo, da cui deriva la valorizzazione delle componenti di *novità, attualità e contemporaneità*. Questa propensione non solo è ammessa, ma persino giustificata da José-Augusto França, che inquadra tale valorizzazione alla luce dei principi basilici che orientano il valore di modernità, in quanto affermazione contraria al passato:

Modernista é o adepto do moderno e moderno é o actual ou de agora, quando muito o de há pouco, se o radicarmos, como deve ser, no advérbio "modo" que Cícero, por exemplo, assim empregava. Mas não deixa, por isso, de ser também, lembrado o "modus", medida, regra ou método, uma maneira de ser (modo) tanto quanto uma maneira de fazer (moda), estrutural a primeira, conjuntural a segunda. (FRANÇA, J.-A., 1979: 367)

4. Naturalmente, i termini in cui si presenta la questione — soprattutto perché rapportati alla panoplia di informazioni estetiche che, provenienti fondamentalmente da centri culturali europei, circolano in modo più o meno esplicito tra i modernisti portoghesi — si riferiscono ad un'altra linea caratterizzante la modernità: il *cosmopolitismo*, idea che, derivando dal valore di contemporaneità (Jorge de Sena affermerà: «"Modernidade", sem mais, é ser-se do tempo em que se vive» [SENA, J., 1978: 409]), ten-

de a rivestirsi di un'importanza capitale per il Modernismo portoghese. Vera e propria affermazione di natura tematica, ideologica e tecnico-letteraria, il valore di modernità per i modernisti portoghesi veicola, dunque, un elevato indice di informazione a cui non è estranea la coscienza di ciò che, sul piano artistico, accade in Europa. In testi diretti a Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa cerca di tradurre questo concetto, utilizzando una frase che è diventata, per così dire, lo scopo e la divisa orientatrice per i modernisti portoghesi: "ter um pouco de Europa na alma". Il desiderio di essere europeo attraverso l'apertura alla cultura europea del tempo costituisce, così, la premessa del comportamento artistico-letterario dei modernisti portoghesi. Questa premessa subordina, di conseguenza, la loro produttività testuale a strategie ideologiche sintonizzate con una affermazione trasnazionalista dei valori estetici, affermazione che si risolve con l'appropriazione dei valori europei — senza che ciò impedisca una vera e propria letteratura modernista portoghese, con il suo grado di specificità e autonomia.

Conscio delle limitazioni di vario ordine che la mentalità culturale portoghese del primo decennio del Novecento presenta, Pessoa formula alcune osservazioni pertinenti a questa problematica:

Não somos portugueses que escrevem para portugueses; isso deixamo-lo nós aos jornalistas e aos autores de artigos de fundo políticos. Somos portugueses que escrevem para a Europa, para toda a civilização. (PESSOA, F., 1986: 121)

Come si vede, le parole di Pessoa non solo cercano di sottolineare che alla produzione letteraria modernista spetta la missione cosmopolita e europeista che il valore di mo-

derinità comporta, ma soprattutto, quando supera direttamente la soglia del primato dell'atto di scrivere «para toda a civilização», insiste sull'importanza di un'altra componente basilica del Modernismo portoghese: il desiderio di universalità; sulla propensione all'attualità e alla contemporaneità della scrittura modernista, che questa citazione di Pessoa rivela, si fonda l'ansia di totalità (per il superamento delle frontiere portoghesi) e, chissà, di intemporalità.

Con questa breve esposizione, si dà quindi per acclarata la possibilità e la necessità di partire dal valore di modernità verso un complementare atto di riflessione sul Modernismo portoghese, riflessione suscitata, in primo luogo, da spunti che il suddetto valore, nel panorama della storia della cultura, ci ha offerto dal Settecento sino agli inizi del Novecento.

Se a ciò si aggiungono le influenze proprie degli atteggiamenti di avanguardia (e anche futuristi), saremo in grado di capire, nell'ambito della produttività estetico-letteraria, in generale, e del manifesto programmatico, in particolare, uno dei principali pilastri ideologici del Modernismo portoghese.

3.2. Il *gestus* di "avanguardia"

Parlare, in questo contesto, di *avanguardia* è associare la problematica generica della rappresentazione letteraria di alcuni testi del Modernismo portoghese alla dinamica *agonistica* assunta da questi stessi testi — e alla quale qui è importante fare brevemente riferimento, in funzione delle conseguenze operative che la loro valutazione può avere⁽²⁾.

(2) Su questa questione, si veda, essenzialmente, CALINESCU, M., 1991: 99-147 e POGGIOLI, R., 1968, BÜRGER, P., 1993, *Cadernos da*

Su questa linea di pensiero, è importante analizzare quattro aspetti che possono essere considerati spazi di significato primordiale nell'ambito dello studio degli atteggiamenti avanguardisti nel Modernismo portoghese:

1. in primo luogo, bisogna chiarire in poche parole l'evoluzione del *termine e il concetto di 'avanguardia'*;
2. in secondo luogo, e strettamente legati a quelle dominanti, ci sono i *procedimenti estetico-letterari e tecnico-discorsivi* che sono alla base dei comportamenti di avanguardia;
3. in seguito bisognerà, parlando di avanguardia(e), esaminare brevemente il problema *del rapporto Arte e Vita* in essa(e) presente;
4. per ultimo, è importante riflettere sulle *dominanti letterarie e estetico-culturali* proprie degli atteggiamenti di avanguardia, le cui potenzialità si rivelano particolarmente importanti nei *manifesti letterari*. Questa questione ci riporterà necessariamente ad analizzare alcuni manifesti importanti del futurismo [portoghese e italiano].

Colóquio/Letras, 1984, SILVA, V.A., 1995, BRADBURY, M./McFARLANE, J., 1991a: 19–51, 192–205, EYSTEINSSON, A., 1990: 143–178, AA.VV., 2003, JÚDICE, N., 1992, WHITE, J.J., 1990, KRYSINSKI, W., 1995, POLI, D., 2018, CUADRADO FERNÁNDEZ, P., 1987, GUIMARÃES, F., 1982: 17–24, GUIMARÃES, F., 1994: 38–45, BEEKMAN, K.D., 1984, BESSE, M.G., 2011. Cfr. anche i seguenti studi: ARAÚJO, M.M., 2019; GORI, B., 2018; SILVA, P., 2017; CAPASSO, V., 2018; FERNANDES, M.L.O., 2016; GILMAN, R., 1972. Per il contributo arricchente a torno a questa problemática, si legga anche: KARL, F.R., 1988: *passim*; HARDT, M., 1984; D'ALGE, C., 1989: 11–23; TELES, G.M., 1987: 219–223; EGBERT, D.D., 1967; SÁEZ DELGADO, A., 1999.

3.2.1. Evoluzione del termine e concetto di “avanguardia”

La parola ‘*avanguardia*’ presenta una costituzione ibrida: essa è il risultato, secondo alcuni critici, della coniugazione della parola francese *avant* e della parola di origine germanica *warten* (‘aspettare, attendere’ [nell’aspettativa di qualche evento, in modo da premunirsi da esso]).

Parola che avrebbe avuto un ruolo fondamentale nella cultura e nelle arti (soprattutto plastiche), questo termine e concetto deriva da una metafora del *discorso militare*, termine e concetto che, con l’evolversi delle culture, transita progressivamente al campo culturale, anche se i valori del discorso militare, con le connotazioni che ne derivano, non scompariranno mai del tutto fino alla fine dell’Ottocento.

Quindi, nel Trecento e nel Quattrocento, per *avanguardia* si intende, innanzitutto, un ‘reparto frontale di un esercito’, e cioè nel senso di ‘posizione avanzata del corpo militare che esplora il terreno per il riconoscimento’. Da qui si deduce inoltre il significato spaziale, topografico, invece del termine e concetto *Modernismo* (originariamente con un significato temporale)⁽³⁾.

(3) Si noti che il termine *modernus* — aggettivo e nome — proviene da *modo* — avverbio temporale che, in latino antico, significa ‘proprio ora’, ‘che è appena successo’, in opposizione ad *antiquus, vetus, prius* (cfr. *Thesaurus Linguae Latinae*, Leipzig, Tubner, 1966, vol. VIII, p. 1211). Con lo sviluppo della cultura e della civiltà, l’uso dell’aggettivo “moderno” diventa sempre più pregnante, aparendo documentato per la prima volta nel tardo latino del V secolo, cominciando a circolare in un contesto segnato dal Cristianesimo (qui, *modernus* è ‘ciò che appare nuovamente’, in opposizione culturale, religiosa e antropologica alla Tradizione), assumendo la funzione di sostantivo soprattutto dal secolo X, epoca in cui diventano frequenti parole come *modernitas* (‘tempi moderni’) e *moderni* (‘uomini di oggi’).

Nel Cinquecento, la parola è utilizzata in relazione al *dominio della cultura*. L'umanista e storico Étienne Pasquier (1529–1615), nell'opera *Recherches de la France*, utilizza questa parola quando fa riferimento ai movimenti della Riforma francese, i quali, secondo lui, sono stati una “guerra contro l'ignoranza”, guerra alla quale contribuisce l’“avanguardia” a Scève, Bèze e Pelletier. Si noti, inoltre, che il contesto verbale in cui questa parola viene inserita da Pasquier evidenzia ancora un legame con il discorso militare⁽⁴⁾.

Più tardi, a fine Settecento, nel contesto della Rivoluzione Francese, il termine appare come titolo di una rivista fondata dai Giacobini (il gruppo più radicale della Rivoluzione): *L'Avant-Garde de l'armée des Pyrénées orientales* (1790). Nel frattempo, il significato militare del termine è semplicemente portato al *campo politico-culturale*; la parola avanguardia, anche se applicata all'ambito del discorso culturale, continua ad avere un significato dai contorni ideologici che la inquadrano in un discorso segnato dal persistere di segni militari.

Questo rapporto con il discorso militare, anche se non totalmente esplicito, si mantiene durante la prima parte dell'Ottocento. È spesso segnato dall'esistenza di situazioni politico-ideologiche abbastanza significative, con le conseguenze che ne risultano. In effetti, il termine avanguardia si utilizza spesso per designare il gruppo di filosofi, artisti, pensatori (connotati come della sinistra radicale) che si considerano i primi nel combattimento per una causa. La parola mira dichiaratamente ad un significato politico-ideologico, rapportandosi strettamente ad una concezione strumentalista dell'arte e facendo propria, dunque, un'op-

(4) Étienne Pasquier, *apud* CALINESCU, M., 1991: 102.

zione concreta di colui che la utilizza, che si mette al servizio di grandi ideali sociali e politici. È nel Charles Baudelaire della prima fase (1852–1853) e nel socialismo utopico di Charles Fourier e di Saint-Simon (filosofia che caratterizza gran parte del Romanticismo francese) che il termine acquisisce, in questa prospettiva, una maggiore importanza, il cui sostrato ideologico particolare che lo informa interferisce con la menzionata difesa di una letteratura strumentale: questa incisività è evidente in espressioni come “armi di ogni specie”, espressione utilizzata da Saint-Simon, volendo riferirsi alla poesia, alla pittura e alla musica.

La diffusione della parola avanguardia negli ambiti ideologici e politici è, tuttavia, ancora più densa nella seconda metà dell'Ottocento, fondamentalmente negli ambienti culturali che si identificano con l'ideologia marxista-leninista. Marx utilizza questo termine per identificare i comunisti che avrebbero dovuto essere “l'avanguardia” all'interno del movimento generale di liberazione del proletariato. È naturale quindi che il termine assuma progressivamente una dimensione ortodossa nel futuro dell'ideologia marxista-leninista⁽⁵⁾.

Ma il superamento di queste posizioni — in cui il termine e concetto di avanguardia è utilizzato essenzialmente in ambito politico-ideologico — è inevitabile nel contesto culturale

(5) Nella tradizione ideologica marxista-leninista, il termine *avanguardia* assume sempre di più questa dimensione. Ed è soprattutto a partire dalla Rivoluzione Russa del 1917 che il termine si associa all'idea di partito comunista, essendo il ruolo di Lenin fondamentale. Si noti ancora che Marx e Engels non utilizzano esplicitamente il termine *avanguardia* nel *Manifesto Comunista* (1848), anche se il concetto vi è compreso. Paradossalmente, le avanguardie estetico-artistiche sono sempre state condannate dagli intellettuali marxisti. Nell'antica URSS, sotto il governo di Stalin, la proibizione delle avanguardie artistiche avrebbe finito per essere un esempio evidente.

della fine Ottocento ed inizio Novecento. A partire dal 1878 (data in cui Bakunin fonda il giornale *L'Avanguardia*), il termine *avanguardia* avanza sempre più verso il *campo estetico*.

Proprio perché questo termine acquisisce nuovi valori e si proietta su nuovi orizzonti, la frattura nell'uso del termine in campo politico-ideologico e in campo artistico-culturale è inevitabile (anche se continua ad essere utilizzato da pensatori politici). Ed è noto come il *Futurismo* sia considerata la prima *avanguardia* storica nella cultura europea (anche se si considera il primo *Manifesto Futurista* [1909] di Marinetti in stretto legame con un determinato orientamento politico).

3.2.2. Procedimenti estetico-letterari e tecnico-discorsivi

L'idea di un riferimento generale e schematico alle principali risorse estetico-letterarie e tecnico-discorsive che caratterizzano gli atteggiamenti *avanguardisti* del primo Modernismo portoghese non può prescindere dalla dinamica di *crisi del soggetto modernista*, risultato appunto di un'enorme esasperazione estetica.

Dominato da un desiderio di trasformazione che quasi lo rapisce a se stesso, dissolto o svanito nel proprio discorso incentrato su un inquieto dinamismo che si eleva, a volte, a dimensioni di eccessivo egotismo, il soggetto che manifesta l'*atteggiamento d'avanguardia* cerca l'affermazione (quasi sempre passionale) di un senso di chiaro rifiuto dello *status quo*. Corrispondendo alle linee-forza già descritte, questo discorso accentua, quindi, la *negazione* di vari registri:

- i *convenzionalismi* tradizionali;
- le *matrici dominanti di rappresentazione estetico-culturale*;

- i *processi mimetici e realisti*;
- l'*universo discorsivo dominante*;
- la *significazione dell'espressione lessicalizzata*.

Dall'altro lato, questo stesso discorso si riduce basicamente all'*apologia*:

- della *liberazione e dell'autonomizzazione dell'arte*;
- del *trasgressivo*;
- della *proiezione verso il futuro*.

Di conseguenza, i procedimenti discorsivi che veicolano queste caratteristiche finiscono per plasmare la necessità di trasmettere i *sensi di dinamismo e di cambiamento* che ideologicamente informano gli atteggiamenti di avanguardia. Dalla lettura di testi fondamentali che trasmettono queste posizioni è possibile individuare una serie di elementi non trascurabili. Considerando certi tratti dominanti, i procedimenti utilizzati possono riassumersi in tre vie: quella socio-culturale, quella morfologica e quella sintattico-semantica⁽⁶⁾.

— *Quanto all'aspetto socioculturale*, si caratterizza per la costante *violazione delle convenzioni e del decoro culturale ed etico*;

— Per quel che riguarda l'*aspetto morfologico*, la propensione d'avanguardia deve essere identificata con altri mezzi (anche se collegati al punto precedente), come quelli che occorrono quando si mette l'accento sulla *persistente "sperimentazione delle forme espressive"*;

— In ultimo, l'*aspetto sintattico-semantico*, che è il più importante dal punto di vista tecnico-discorsivo, e che mette in moto essenzialmente quattro processi:

(6) Si rinvia a CARLOS, L.A., 1989.

1. la *disarticolazione del linguaggio logico* (risorsa legata ad una funzionalità ideologico-letteraria che denuncia chiaramente un atteggiamento di antiaccademismo);

2. la *riorganizzazione "logico-sintagmatica del discorso"* (con cui si vuole liberare il linguaggio dalle "correlazioni logiche e semantiche" lessicalizzate);

3. la *ricerca di nuovi linguaggi artistici*, processo che si moltiplica in quattro fondamentali soluzioni:

i. innovazione e sovversione dei linguaggi estetici;

ii. atteggiamenti di tipo sperimentale (si ricordi, a questo proposito, la poesia caligrammatica *Manucure* di Mário de Sá-Carneiro);

iii. sovversione delle regole grammaticali;

iv. figure di retorica audace (come, ad esempio, il *Manifesto Anti-Dantas* di Almada Negreiros, come si vedrà in seguito).

4. la *"riorganizzazione del rapporto significante/significato"*, che si concretizza in molteplici risorse:

- intersezionismi;

- polisemie;

- parodizzazione del significato;

- sovversione del significante ("giustapposizioni, agglutinazioni, neologismi, collage, anagrammi"...).

Facendo ricorso prevalentemente a questi aspetti, e senza mai abbandonare il tono di aggressività, esitando tra il motivo e la propensione trasformatrici di questa peculiare direzione ideologica, le tre vie intraprese finiscono per rispecchiare la *dissoluzione del soggetto modernista*

(risultato che rimanda all'eteronimia di Fernando Pessoa).

E così che si creano le condizioni per comprendere il discorso di questo soggetto (integrato in e partecipante ad un ampio spazio storico-culturale) come il risultato di una visione del mondo provocatoria, ispirata soprattutto ad un desiderio globale di superare la percezione passiva della cultura e della letteratura — un desiderio che lascia intravedere la necessità urgente di *disorientare*, di far diventare *indisciplinata* e, infine, di *aggredire la ragione positivista* — che è stata il principale baluardo della cultura della seconda metà dell'Ottocento, epoca di ottimismo e di fiducia nei presupposti naturalistici. Questa fiducia si disintegrerà con i fallimenti della metodologia e del pensiero positivista, fatto di cui si servono le personalità letterarie del Modernismo, alcune delle quali sottopongono i loro testi di carattere avanguardista ad una produttività discorsiva a cui non è estraneo un atteggiamento altamente interventista.

3.2.3. Relazione Arte e Vita

Non casualmente nelle ultime pagine si è parlato della frammentazione del discorso positivista e subito dopo si è sottolineata l'importanza dell'intervento da parte del soggetto avanguardista; l'obiettivo è sottolineare, ancora una volta, il forte legame tra la posizione del soggetto avanguardista e il contesto socioculturale.

Questa questione ha a che vedere, in primo luogo, con lo stretto rapporto che c'è tra le parole *avanguardia* e *rottura*, e in secondo luogo, con il passaggio dalla tendenza conformista del Simbolismo al desiderio pragmatico dell'a-

zione avanguardista sul fronte politico, sociale, estetico e letterario del tempo storico-culturale.

In effetti, e in accordo con quanto detto, gli atteggiamenti di avanguardia possono intendersi come un processo attivo, nella misura in cui in essi gode della massima importanza l'ansia di un certo *engagement sociale*. In altre parole, ciò significa che il soggetto che si autodefinisce avanguardista cerca di entrare in *conflitto con i valori ideologici dominanti*, propri essenzialmente del codice di riferimento della *borghesia* (forza politica, ideologica e economica dominante nell'Europa di fine Ottocento) — valori che entrano gradualmente in contraddizione, a mano a mano che si va avanti nel Novecento.

È in questo contesto che è possibile parlare di nuovo di *crisi* di valori di un soggetto di fine secolo, la cui negatività, visibile nei suoi messaggi estetici, avrebbe continuato ad inizio Novecento, attraverso il linguaggio artistico che le avanguardie letterarie propongono. Secondo alcuni, sarebbe stato del tutto impensabile ritenere che l'attività estetica avanguardista si fosse potuta sviluppare in modo autonomo e specifico senza essere anche un'attività pragmatica — ragion per cui, per accettare questa idea è necessario ammettere l'esistenza di un rapporto diretto tra arte e società, rapporto che attribuisce ai modi avanguardisti un senso particolarmente significativo: si cerca un intenso *attivismo sociale*, non chiudendo l'arte negli ambiti aristocratici dei simbolisti.

Un importante testo di Peter Bürger conferma questa posizione, facendo sua la dimensione predominantemente non autotelica e autoriflessiva dell'avanguardia, così come la sua dimensione di intervento:

Os movimentos históricos de vanguarda negam [...] as características essenciais da arte autónoma: a separação da arte em relação à praxis vital, a produção individual e a consequente recepção também individual. A vanguarda intenta a superação da arte autónoma no sentido de uma recondução da arte em direcção à praxis vital. (BÜRGER, P., 1993: 96)

È anche in questi termini che può essere ricondotta la problematizzazione della rappresentazione letteraria del comportamento avanguardista: nel rapporto arte — vita. Si tratta, quindi, di affrontare questo discorso come risultato di una dialettica di unione di importanti ideologie che negano ogni specie di “nefelibatismo” alienato.

Inoltre, è l'essenza dell'atteggiamento avanguardista, con la trasposizione della rigida separazione tra la sfera dell'arte e la sfera sociale — entrambe in costante trasformazione —, che rafforza un'altra nozione: quella che riguarda il rapporto diretto tra *avanguardia* e *transizione*.

Si ricordi come, nel richiamare l'attenzione sulla continuità dell'avanguardia, António Quadros associ il carattere deliberatamente effimero e precario degli atteggiamenti di avanguardia. Del resto, l'ideologia agonica e iconoclasta delle avanguardie invita proprio a questo: al suo stesso superamento — il che, in certo modo, non solo causa difficoltà alla formazione duratura di un determinato sostrato ideologico, ma spiega anche come le avanguardie storiche caratteristiche degli inizi del Novecento si siano estinte negli anni Trenta ([ri]apparendo, negli anni Cinquanta e Sessanta, con le cosiddette neoavanguardie). Quadros sottolinea appunto questa autodistruzione delle avanguardie, quando dichiara:

[...] a *vanguarda*, quinta-essência da modernidade porque é o que vai à frente, logo se torna o que ficou para trás, passando a ter, quando assim enfocada, um interesse meramente histórico ou erudito [...] (QUADROS, A., 1989: 19)

3.2.4. Dominanti letterarie ed estetico-culturali

È il momento ora di analizzare le caratteristiche letterarie ed estetico-culturali (qui ricordate soltanto come punti fondamentali didattico-pedagogici) degli atteggiamenti avanguardisti di alcune manifestazioni moderniste, in grado di suggerire linee di ricerca teorica e pratica:

- da un lato, quella che riguarda la *dimensione di futuro* che i suddetti atteggiamenti fomentano e che costituiscono la base dei loro principi base;

- dall'altro lato, quella che riguarda la problematica dei *manifesti letterari*, soluzioni testuali discorsive che rispondono alle esigenze persuasivo-pragmatiche dell'atteggiamento avanguardista — punto di partenza per una visione generale sul termine e concetto “manifesto”, e analisi di alcuni manifesti che caratterizzano il Modernismo portoghese (il che giustifica [anche] l'esistenza di alcune manifestazioni futuriste in Portogallo [e non propriamente di un Futurismo vero e proprio e onnipresente, come invece accade in Italia]).

Dimensione antitradizionalista e di futuro

L'avanguardia contiene in sé un complesso gioco di linee di pensiero con un discorso specifico: quello che accentua un *discorso di aggressione* — in quanto mezzo per colpi-

re il passaggio, tramite la concatenazione teleologica, da uno stato culturale ad un altro, privilegiando la separazione del passato e il conseguente orientamento verso la scoperta di nuove espressioni della sensibilità estetica. Si ricordi di nuovo l'affermazione (probabilmente del 1914) di Fernando Pessoa:

Afastamo-nos de Camões, de todos os absurdos enfadonhos da tradição portuguesa, e avançamos para o futuro. (PESSOA, F., 1966: 122)

Come si è visto, si possono trarre due conclusioni: quella che mira alla volontà degli scrittori modernisti portoghesi di rompere con la letteratura del passato («Camões» e «todos os absurdos enfadonhos da tradição portuguesa») e la conseguente tendenza all'attualizzazione del «futuro».

António Quadros richiama l'attenzione su questo atteggiamento avanguardista nei modernisti portoghesi, che consiste non solo nell'assumere l'imperativo l'«ora», ma anche nell'«*avanzare verso il Futuro*», anticipando appunto l'arte del futuro, rendendola presente. Cercando di rispondere alla questione sul modo «como se enquadram na atitude órfica o modernismo, o vanguardismo ou o futurismo», Quadros sottolinea che si tratta, «ou tratar-se-á, mesmo nos futuristas a princípio muito marinettianos, de assumir a Hora e avançar para o Futuro, mas destruindo, fazendo mover, purificando o que é e o que está, em nome de um renascimento futuro, a caminho da reintegração de *Deus*»; e continua, affermando che l'avanguardia portoghese «*as-sobia a vida*, como por mandato do alto, e o seu teatro de eleição é Portugal, pátria-símbolo da decadência e do exílio» (QUADROS, A., 1989: 138).

Se si accettano questi principi, bisogna ammettere l'idea secondo cui l'avanguardia contempla due atteggiamenti complementari: guardare in modo iconoclasta al passato e superarlo. Questi atteggiamenti sono confermati di nuovo da António Quadros:

Com o advento das correntes iluministas, positivistas–progressistas, evolucionistas (ao modo de Darwin ou Spencer) inicia-se um combate à tradição, vista como impeditiva de progresso e da própria evolução. Se esta pode ser tomada em mãos pelo homem [...], então o predomínio deverá ser, não da tradição, mas da inovação. É o fundamento teórico das *vanguardas*. O modernismo vanguardista, efectivamente, organiza-se sobre o princípio de que à geração nova cabe o papel messiânico de romper com o passado e de, sobre os escombros da herança destruída e abandonada, acelerar a evolução, inventar o futuro, criar um mundo novo.

Se observarmos as principais tendências do primeiro modernismo em geral, encontramos numa primeira fase duas vertentes: a antitradicionalista e iconoclastica, e a futurista. (ID.: 30)

Ciò che in queste parole è importante sottolineare è che, oltre ad assumere un atteggiamento che fa riferimento alla crescente lotta alla tradizione, osservabile dal Settecento, l'autore attribuisce un'importanza indiscutibile alle «principais tendências do primeiro modernismo [portoghese]», vedendolo come fenomeno connesso principalmente a due comportamenti estetici: l'«antitradicionalista» e il «futurista». Ciò vuol dire che le preoccupazioni avanguardiste nel Modernismo portoghese esprimono in termini bifocali:

1. da un lato, la voglia di *distruggere la tradizione*, i simboli e le immagini della memoria culturale (il che implica una profonda revisione della letteratura nazionale — in cui prende corpo un *gestus* antiaccademico sentito:

- a. nell'opposizione ai musei e biblioteche ("depósitos de cultura", "cemitérios");
- b. nell'aggressività;
- c. nel sarcasmo iconoclastico;
- d. nelle affermazioni programmatiche;
- e. nella critica al gusto kitsch e sentimentalista del "rotundo e paçudo—sanguessuga" borghese;

2. dall'altro lato, il desiderio di superare il passato, di saltare il presente e *attualizzare il futuro* — desiderio che si materializza:

- a. nell'esaltazione dell'euforia di vivere, della scienza e della tecnologia;
- b. nell'apologia del futuro.

3.3. I manifesti futuristi portoghesi

La questione sopramenzionata ha a che vedere, in primo luogo, con la dimensione dei manifesti letterari. In effetti, quando si tratta, nel Modernismo, la questione dicotomica del rifiuto della tradizione e dell'esaltazione del futuro, l'informazione espressa dai manifesti quanto a soluzioni tecnico-discorsive, tematico-ideologiche e ingiuntivo-pragmatiche deve esser vista come una base in cui confluiscono gli atteggiamenti di avanguardia — e che qui saranno schematicamente presentate, con la finalità di permettere al lettore una diversità di letture, analisi letterarie e riflessioni critiche.

Avendo un profilo molto particolare e proprio, il manifesto letterario mostra infatti una problematica essenziale per le linee di lettura che offre e per quel che riguarda il registro teorico-programmatico, estetico, ideologico e stilistico. È importante, quindi, sistematizzare alcune linee di lettura essenziali che delimitano la questione. Analizzeremo l'informazione espressa dai manifesti in termini tecnico-discorsivi, tematico-ideologici e ingiuntivo-pragmatici, aspetti che in questa sistematizzazione devono essere visti come riferimenti base, in cui confluiscono gli atteggiamenti di avanguardia — si noti, tuttavia, che tra gli obiettivi di questo studio non è contemplata una definizione esaustiva di manifesto che possa dare una visione totale di quello che il manifesto effettivamente è⁽⁷⁾. Si comprende quindi come si renda necessaria una breve definizione del testo *manifesto* — considerando essenzialmente il manifesto futurista portoghese. Per questo motivo, rimanderemo ad alcuni dei testi più noti del Modernismo portoghese: l'*Ultimatum* (di Álvaro

(7) Sulla problematica (profilo, caratteristiche generali, dimensione ideologica, programmatica, letteraria, ecc.) del manifesto (nel suo registro essenzialmente letterario), si rimanda ad un insieme di studi considerati veramente fondamentali: CHOUINARD, D., 1980; DEMERS, J., 1980; La rivista *Littérature*, 1980 (tit. generico: "Les Manifestes"; qui, si rimanda specialmente ad ABASTADO, C., 1980; BAURET, G., 1980; FILLIOLET, J., 1980; GLEIZE, J.-M., 1980; IDT, G., 1980; LEROY, C., 1980; MEYER, A., 1980; PELLETIER, A.-M., 1980; YAHALOM, S., 1980); ANGENOT, M., 1982: 60-61; PICCHIO, L.S., 1989; 1982; D'ALGE, C., 1989: 105-117, 129-157; LIND, G. R., 1981: 204-222; NEVES, J.A., 1987: 35-41; McNAB, G., 1984; QUADROS, A., 1989: 31-37; La rivista *Études Françaises*; 1980 (tit. generico: "Le manifeste Poétique / Politique"); SILVESTRE, O.M., 1990: 120-124; BRADBURY, M. E. McFARLANE, J., 1991B.

de Campos)⁽⁸⁾; il *Manifesto Anti-Dantas*⁽⁹⁾, il *Manifesto da Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso*⁽¹⁰⁾ e l'*Ultimatum Fu-*

(8) Cfr. *Testi complementari – Testo 19 [Facsimile]*. Pubblicato nel 1917, sulla rivista *Portugal Futurista*, l'*Ultimatum* si riveste di una dimensione avanguardista strettamente connessa al suo statuto di testo con tre segni ideologici inequivoci, che, evidentemente connessi l'uno all'altro, percorrono in modo ricorrente questo manifesto: il *lato nichilista*, la *posizione futurista* e una *posizione estetica che traduce motivazioni di ordine eteronimico*.

(9) Cfr. *Testi complementari – Testo 20*. Il *Manifesto Anti-Dantas* appare in pubblico nel 1916, in un *pamphlet* abbastanza innovativo, dal punto di vista grafico; questo manifesto di Almada Negreiros ha a che vedere fondamentalmente con la *critica non propriamente di una figura del panorama storico-culturale portoghese, Júlio Dantas, quanto piuttosto delle istituzioni che esprimono l'accademismo e la tradizione* (cfr. SILVESTRE, O.M., 1990: 130). Si noti, a questo proposito, la posizione di Cl. Abastado, che sostiene che un manifesto non può essere interpretato «fora de um contexto histórico que condiciona a sua produção, a sua recepção, o seu sentido» (ABASTADO, C., 1980: 7). Questa posizione è, inoltre, sostenuta da D. Poliquin-Bourassa e D. Latouche, quando — individuando sei caratteristiche del manifesto — enfatizzano il fatto che questo tipo di testo «existir em função de um contexto sociopolítico», perché è uno *scritto «em situação»* (possedendo, sempre secondo questi autori, il testo manifesto le seguenti caratteristiche: è «portador de uma mensagem», «refere-se a uma *ação concreta*», possiede una *dimensione collettiva* [il *noi* predomina sull'*io*], si definisce per la sua «publicação» e non soltanto per la sua scrittura, è portatore di un «certo grau de violência verbal») (cfr. POLIQUIN-BOURASSA, D.; LATOUCHE, D., 1980: 32-36).

(10) Cfr. *Testi complementari – Testo 21*. Si tratta di un testo che Almada Negreiros scrive nel 1916, per le mostre che Amadeo de Souza-Cardoso realizza, prima, al salone di feste del Jardim Passos de Manuel, a Porto, e, poi, al Clube Naval di Lisbona. In funzione proprio dell'accoglienza negativa da parte del pubblico, persino con l'aggressione fisica al pittore, Almada risponde con il manifesto, che lui stesso distribuisce alle persone che si recano alla mostra, molte delle quali certamente motivate dallo scandalo. Documento essenziale per la comprensione della posizione critica di Almada nei confronti della gene-

turista às Gerações Portuguesas do Século XX⁽¹¹⁾ (di Almada Negreiros); il manifesto *Nós* (di António Ferro)⁽¹²⁾.

Atteggiamento avanguardista e presenza della soggettività

I manifesti costituiscono, nella produzione modernista portoghese, testi di riferimento, non solo perché danno

razione "cieca", rispettosa dei valori profondamente tradizionalisti, il *Manifesto da Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso* costituisce anche un testo da non sottovalutare, se pensiamo agli atteggiamenti d'avanguardia nel Modernismo portoghese. Cfr. SILVESTRE, 1990: 130; Cfr. INOLTRE FRANÇA, J.-A., 1986: 118-120 e 208-209.

(11) Cfr. *Testi complementari – Testo 22 [Facsimile]*. Recitato il 14 aprile 1917, a Lisbona, all'allora Teatro República, e pubblicato in seguito sulla rivista *Portugal Futurista*, gli obiettivi provocatori di questo *Ultimatum* sono evidenti già nel titolo, che rimanda ad una Storia recente che aveva portato, per l'Ultimatum inglese del 1890, all'umiliazione della patria portoghese. Quindi, sarebbe stato per la dimensione mordace del titolo che si sarebbe voluta far passare l'idea che l'*intelligentsia* portoghese non avrebbe dimenticato né taciuto, rappresentando, quasi certamente, una reazione all'ultimatum britannico (QUADROS, 1989: 286.).

(12) Cfr. *Testi complementari – Testo 23*. Il Manifesto *Nós* è un testo pubblicato nel 1921 a Lisbona (edizione dell'autore) e ripubblicato nel 1922 (15 luglio) nel n° 2 della rivista *Klaxon*, importante organo del Modernismo brasiliano (SILVESTRE, 1990: 155). Valorizzare questo testo di António Ferro come un elemento altrettanto cruciale del discorso di ambito programmatico è, in effetti, concordare innanzitutto con una posizione che si vuole orientata dagli atteggiamenti di sarcasmo verso la cultura istituita. Anche se considerato da molti critici come una *manifestazione tarda in relazione al punto più alto del Modernismo portoghese* (che, come si è visto, ha il suo apice con la pubblicazione di *Orpheu*), ciò non inficia l'appartenenza di questo manifesto a un determinato contesto letterario nel quale sono ancora visibili i prolungamenti, sul piano della visione del mondo culturale, delle ideologie sostenute dalla Generazione del 1915.

corpo, in modo vario, all'*atteggiamento di carattere avanguardista*, ma anche perché rappresentano esempi paradigmatici della critica all'ortodossia estetico-letteraria; ed è in questo senso che possiamo ugualmente dire che essi contribuiscono a quello che, in un altro contesto, Adorno chiama «trasformazione della coscienza» operata dalle opere d'arte:

Pela afronta feita às necessidades dominantes, pela mudança de iluminação do que é familiar, a que tendem, as obras de arte correspondem à necessidade objectiva de uma transformação da consciência que poderia mudar-se em modificação da realidade. (ADORNO, T.W., s/d: 272)

Queste considerazioni valgono ugualmente come punto di partenza per poter valorizzare la presenza significativa della *soggettività* nel discorso d'avanguardia — che può e deve essere vista in quanto particolarità estetico-letteraria rapportata ad un lato della *modernità*; e se è possibile scoprire in questa *soggettività* la formulazione di una modalità discorsiva che si lega direttamente alla manifestazione (anche) controllata di un soggetto che, a livello estetico-letterario, si pone delle domande (sulla sua condizione individuale, sulla condizione del gruppo in cui vive e sulla condizione umana, in generale), non è altrettanto meno possibile percepire in essa un dialogo con quell'«*expérience subjective*» modernista accennata da Jean-Claude Barrot (1994: 97).

Sulla scia di questa riflessione, è possibile anche estendere il nucleo di questa soggettività alla proposta avanzata da Teixeira Coelho. Nel suo libro *Moderno, Pós-Moderno*

no, Teixeira Coelho individua *sette aspetti caratterizzanti la modernità nelle arti*:

1. *l'isolamento dell'artista*;
2. *l'opposizione alla società*;
3. *la simpatia per l'abisso* e/o per il suicidio;
4. *l'autointerrogarsi del linguaggio*;
5. *l'unione tra arte e vita*;
6. *la presenza costante di determinati temi* (come il quotidiano, la città, l'eroticismo, la notte, l'artista e l'uomo comune, il viaggio, l'assurdo della vita, il fantastico dell'esistenza) e *tecniche* (come ad esempio il montaggio);
7. infine, *il primato della soggettività sul collettivo* (COELHO, T., 1986: 40–54).

Come si può facilmente vedere, queste considerazioni rimandano alla problematica dell'avanguardia, in generale, e dei manifesti letterari, in particolare. Per questo, si giustificano anche, in parte, le potenzialità estetico-letterarie della presenza costante del *pronomine personale io nel manifesto futurista*, che corrisponde a molteplici motivazioni:

- strategia per l'autocaratterizzazione del soggetto estetico;
- manifestazione di un desiderio alteronimico e sensazionalista di cogliere tutto, di sentire tutto e di essere tutto;
- il modo in cui l'autore si pone nei confronti dell'"altro" (la convenzione sociale, letteraria, estetica), per il bisogno di trascenderlo; mezzo per concretizzare in modo abbastanza espressivo il vivere l'Ora, il presente⁽¹³⁾.

(13) Anche se non necessariamente con la presenza dominante dell'autore, appare spesso nel manifesto l'apologia di tutte le *forme e rap-*

La presenza di questo investimento soggettivo, in cui l'autore cerca di emergere dalla società (dalla banalità e dalla convenzione), si trova in modo evidente in António Ferro nel *manifesto Nós*, pubblicato per la prima volta nel 1921 (e ripubblicato nel n° 3 della rivista *Klaxon*, a luglio 1922) dove si nota un aperto e inequivoco agonismo, proveniente da una *sopravalutazione dell'io* (che appare nominalmente espresso undici volte). Si noti che, anche se questo manifesto si intitola *Nós* (coloro che rappresentano il 'moderno', i «carregadores do Infinito», e cioè Gabriele d'Annunzio, Nijinsky, Marinetti, Picasso, Cocteau, Blaise de Cendrars, Stravinsky, Bernard Shaw, Colette, Ramón Gómez de la Serna...), l'accento calcato sull'*io* è tanto evidente come lo è il modo in cui António Ferro si presenta in forma aggressiva contro la «multidão», gli «embalsamados», i «retardatários» della cultura» (Paul Bourget, Richepin, Lopes de Mendonça, Júlio de Matos, Júlio Dantas, ecc.), avvicinandosi anche al modello futurista italiano — dal «diálogo Eu–Multidão» (il “Noi–Moltitudine” italiano) che si trova presente in tutto il testo.

Ciò non significa che António Ferro, e nemmeno Almada Negreiros, con l'ossessiva presenza dell'*io* nel suo *Ul-*

presentazioni della vitalità e della modernità, come succede, ad esempio, nell'*Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*, del futurista-poeta-pittore-drammaturgo-saggista Almada Negreiros: il *corpo* («a adoração dos músculos»); il *sentimento d'avventura* («É preciso criar o espírito da aventura»); il *tempo presente* («É preciso criar as aptidões pró heroísmo moderno: o heroísmo quotidiano»); «É preciso ter a consciência exacta da Actualidade»); il *cosmopolitismo* («É preciso criar e desenvolver a actividade cosmopolita»); la *città* («É absolutamente necessário resolver o maravilhoso cidadão»); i «*creatori*» del *XX secolo* («Edison, Marinetti, Pasteur, Elchriët, Marconi, Picasso, e il prete portoghese Gomes de Himalaia») (NEGREIROS, J.A., 1993a: 37-43).

timatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX, si chiudono nei limiti dei loro universi individuali, rifiutando la collettività e la Patria portoghesi. Al contrario, significa che entrambi (Almada Negreiros in modo più evidente) vogliono che la società portoghese venga corretta, ma anche che li capisca.

Si noti ad esempio come, sin da subito, l'inizio dell'*Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*, Almada manifesti una *presenza molto forte e molto segnata del suo io*:

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, J.A., 1993a: 37 [corsivo nostro])

Come si può vedere, oltre ad esprimere alcuni dei suoi orientamenti politico-ideologici — di incontestabile «reacção contra o liberalismo, nomeadamente republicano»

(Lopes, Ó., 1987b: 559) —, ciò che vale la pena di essere notato è il modo in cui Almada caratterizza se stesso. Nel farlo, ricorre a enunciati audaci, nei quali possiamo vedere la manifestazione aspra di un *forte egotismo*, ben evidenziato sia nella reiterazione anaforica del pronome «Eu», sia nel «direito», che reclama come suo, di «exigir uma pátria que [...] [lo] mereça» (presenza egotista che appare anche all'inizio de *A Cena do Ódio*, poema scritto per il n° 3 della rivista *Orpheu* e che evidenzia profondi legami con il Nietzsche di *Così parlava Zarathustra*).

Questa è una prospettiva che inizialmente si potrà adottare per chiarire alcuni caratteri importanti del modello manifesto. Ma si deve ricordare anche come il manifesto letterario sia stato diversamente considerato dalla Teoria dei Sistemi, o dalla lettura ispirata a principi linguistico-comunicativi, come il tentativo di *sostituzione di un codice con un altro codice*; e se dall'ottica sociologica è visto come esempio della *“luta pelo poder simbólico”*, l'ottica psicanalitica gli attribuisce la *pretesa (per il “figlio”) della morte del “padre”*. Comunque sia l'interpretazione o la filiazione critica, è fondamentale caratterizzare in modo preciso il manifesto letterario come *discorso di disintegrazione* e *discorso di carnevalizzazione*.

Nascita del manifesto e teorizzazione di un programma

Il manifesto è considerato un *testo che appare soprattutto in «epoche di crisi» culturale (elo letteraria)*⁽¹⁴⁾. Inoltre, ricordando che i manifesti di Marinetti e di Marx e Engels costituiscono oggi esempi paradigmatici di questa forma discorsiva, non ci si può dimenticare che il manifesto mo-

(14) Cfr. MEYER, A., 1980: 29; SILVESTRE, O.M., 1990: 120.

dero nasce a fine Settecento — da ricordare, ad esempio, il manifesto di Brunswick (1792) —, essendo un testo che segna profondamente tutta la seconda metà dell'Ottocento — soprattutto il *Manifesto del Partido Comunista* (1848) (che Luciana Stegagno Picchio considera «il grande modello anti-normativo e rivoluzionario dei manifesti eversivi dell'Ottocento» [PICCHIO, L.S., 1989: 223]), così come la «produção intensa de manifestos» a fine secolo, dovuta fondamentalmente alla crescente forza delle “correntes de índole anarquista”⁽¹⁵⁾.

Inoltre, il manifesto è la *teorizzazione di un programma o di una poetica*⁽¹⁶⁾ (non nel senso noto [dal punto di vista teorico-letterario] di “arte poetica”, dal momento che questa si trova in connivenza con il sistema e il codice letterario): il manifesto letterario deve, quindi, essere visto come

(15) Cfr. ABASTADO, C., 1980: 3–4; MEYER, A., 1980: 29; SILVESTRE, O.M., 1990: 120. A questo proposito, Stegagno Picchio richiama l'attenzione sull'importanza che gli *anarchici* hanno per i manifesti di Marinetti e per i primi manifesti anarchici in Francia e in Italia, a fine Ottocento (STEGAGNO PICCHIO, L., 1989: 221). Per quanto riguarda la «tradition rhétorique» dei manifesti futuristi portoghesi, L. Stegagno Picchio afferma, in un altro articolo, che quella tradizione si colloca nei «manifestes-affiches [...] que dès la fin du XIXe siècle la petite presse anarchiste diffusait (notamment à Porto) dans les éditions “de cordel” et sur les panneaux que les aveugles mettaient sur les murs de la ville» (STEGAGNO PICCHIO, L., 1982: 322–323). Da non dimenticare anche la posizione di Daniel Chouinard (anche se situa nel Cinquecento le «obscuras et modestes» caratteristiche del manifesto, sottolinea che il manifesto moderno prende forma nell’«época das guerras de religião» ([Chouinard, D., 1980: 21–22])). Si noti ancora, come Marc Angenot e Darko Suvin ricordano, che il manifesto è legato «à l'histoire primitive du mouvement ouvrier» (ANGENOT, M. e SUVIN, D., 1980: 43).

(16) Secondo L. Stegagno Picchio, nel riferirsi al manifesto futurista, una “peça de literatura”, caratterizzata da «norme anti-normative» (STEGAGNO PICCHIO, L., 1982: 323).

un'opzione testuale che gira (fondamentalmente) attorno ad un tentativo di sistematizzazione e di *divulgazione di un insieme di idee appartenenti ad un gruppo, ad una generazione, ad una scuola*⁽¹⁷⁾.

Disputa del potere simbolico

Si può quindi più facilmente comprendere l'opportunità di esaminare il manifesto come un testo che non può esimersi da un breve riferimento alla teoria dei generi. In effetti, dobbiamo tener conto che certi impieghi discorsivo-ideologici del manifesto indicano la sua definizione come «antigenere» (SILVESTRE, O.M., 1990: 120; Nuno Júdice, d'altro canto, lo considera un «subgénero literário» [JÚDICE, N., 1990]) — ciò soprattutto in virtù di tre elementi che essenzialmente lo caratterizzano:

(17) YAHALOM, S., 1980: 112, BAURET, G., 1980: 96 e SILVESTRE, O.M., 1990: 121. Ancora sui *rapporti che il manifesto stabilisce con il "sistema letterario"*, si legga Demers, J., 1980: 5-10, per il quale il manifesto, contrariamente all'"arte poetica" («complice du système par définition» [ID.: 6]), si può soltanto «afastar desse sistema»; però, se il manifesto «n'existe qu'en opposition au système littéraire, il est bien forcé de prendre appui sur lui» (ID.: 6), quando, nel perdere il suo «caractère immédiat», *incorpora il sistema letterario* (ID.: 8); per questo, aggiunge ancora Jeanne Demers: «L'existence d'un horizon d'attente du manifeste le pose déjà comme genre» (*ibid.*) — statuto anche accettato da L. Stegagno Picchio (STEGAGNO PICCHIO, L., 1982: 321), ma non, ad esempio, da Jean-Marie Gleize e Anne-Marie Pelletier —, anche se «em detrimento [...] da sua identidade» (Demers, J., 1980: 10). È, inoltre, considerando questa questione che Demers parla delle *tre fasi che segnano l'evoluzione dei manifesti*: la «phase déclaratoire» — l'autore cerca di scandalizzare, provocare, insultare, dichiarare «a morte do pai e a sua substituição» —, la «phase explicative» — l'autore delimita gli obiettivi e individua i «mezzi» necessari al conseguimento dei suoi obiettivi — e la «phase art poétique» — il manifesto acquisisce le caratteristiche dell'arte poetica (ID.: 12 ss).

— il suo *carattere polemico* (in certo modo, è qui che, secondo Jacques Filliolet, si trova il paradosso del manifesto: il fatto che, da un lato, deve essere un «texte compréhensible» da un grande numero di lettori, per essere “accettato” e “seguito” e, dall’altro lato, deve fare uso di una «écriture révolutionnaire» [FILLIOLET, J., 1980: 25–27]);

— l’*opposizione all’ortodossia estetico-ideologica* — aspetto che, si noti, svanisce, a partir dal momento in cui, in una fase di accettazione da parte del pubblico, passa a far parte del codice letterario;

— la “*disputa per la conquista del potere simbolico*”⁽¹⁸⁾; e, a questo proposito, si ricordi anche ciò che dice Clément Moisan, quando, presentando alcune riviste letterarie, accenna, tra altri aspetti (come il “terrorismo literário”, il “campo dos bens simbólicos”), alla “luta pelo poder simbólico” e al conseguente vocabolario bellico a cui gli autori di queste presentazioni fanno ricorso [MOISAN, C., 1980: 143–144]).

Elementi tecnico-retorici

Da questa problematica non può prescindere la questione degli *elementi tecnico-retorici* generalmente utilizzati nel manifesto. In effetti, nel contesto di un vasto e variegato ventaglio di strumenti discorsivi, si assiste all’impiego dei più svariati ricorsi stilistici:

- l’“allusione breve”;
- la “dichiarazione assertiva e ingiuntiva”;

(18) Cfr. ABASTADO, C., 1980: 5–6; GLEIZE, J.-M., 1980: 12; SILVESTRE, O.M., 1990: 121.

- la “frase esclamativa ed esortativa”;
- il “verbo all’imperativo”;
- la “frase in prima persona” (plurale e/o singolare);
- la “reiterazione anaforica”;
- l’“ironia”;
- il “sarcasmo”;
- la “diatriba”;
- l’“ingiuria esplicita”;
- la “metafora”;
- l’“iperbole”;
- il “terrorismo intellettuale” tra gli altri⁽¹⁹⁾;

(19) Cfr. ABASTADO, C., 1980: 6 ss; GLEIZE, J.-M., 1980: 13 ss; IDT, G., 1980: 63–64; SILVESTRE, O.M., 1990: 121 ss. Da questo problema non si può dissociare l'importanza delle *figure retoriche del manifesto proletario*, che, secondo L. Stegagno Picchio, *soggiacciono al manifesto futurista* (STEGAGNO PICCHIO, L., 1989: 223). Si ricordi, però, ad esempio, nel *Manifesto Anti-Dantas*, il ricorso: all'*interiezione* («Pim!») — con cui l'autore cerca di trasmettere la forte carica emotiva; al *modo congiuntivo con intonazione imperativa* («Morra o Dantas, morra!») — con l'intento di esortare il lettore a compiere con intensità l'azione simbolica di “matar o Dantas”; all'*anafora* («O Dantas [...] / O Dantas [...] / O Dantas [...] / O Dantas [...] /», «Morra o Dantas, morra! Pim!») — con cui Almada cerca, da un lato, di richiamare il ridicolo sulle caratteristiche non tanto della personalità storica, dell'esistenza effettivamente reale (il «Dantas»), ma essenzialmente dei valori da essa connotati e, dall'altro lato, fare appello alla “morte do Dantas” (scopo palese, ad esempio, attraverso il ricorso paralinguistico della mano nera che indica) (NEGREIROS, J.A., 1993a: 22 ss). Anche nell'*Ultimatum*, di Campos, si registra il ricorso: all'*ossimoro* («Fora tu, mercadoria Kipling, homem-prático do verso, imperialista das sucatas») — con l'obiettivo di offendere il destinatario; alla *ripetizione* («Fora! Fora!», «Todos! todos! todos!», «Nem [...] nem [...] nem») — con l'obiettivo di dare enfasi all'atto di “despejo” dei “Mandarins da Europa”; all'*anafora* («Fora tu, [...] / Fora tu»; «Falência geral»; «Tu»; «Nenhuma ideia»; «Nem um(a)») — assumendo, qui, un tipo di insulto più diretto e personale; all'*iperbole* («Homens-altos de Liliput-Europa») —

ma tutti con un obiettivo: *imporre una verità, la verità, quella del(degli) autore(i) del manifesto*⁽²⁰⁾.

È a questo senso che Frederick R. Karl guarda quando parla delle «waves of artists, poets, novelists, and composers», che nel Modernismo europeo offrono «not only beauty but truth, in fact TRUTH. This “truth” [...] was often of the kind one had associated with religion, the received truth of God’s existence [...]. Manifestoes [...] were, in fact, presented like Mosaic Laws, truths handed down from Mount Sinai» (KARL, F.R., 1988: 118). E considerare *la verità dell’autore del manifesto* è collocare il problema sulla “laicità” del testo, questione ricordata anche da Claude Leroy, che vede il manifesto come una «parole prophétique», non solo paragonando il “registro manifestatario” al “messianico”, ma affermando che quel registro è «lui-même le messie» (LEROY, C., 1980: 122); e si spinge oltre, quando afferma: «Le modèle religieux qui travaille la parole manifestaire n’est [...] ni le discours prophétique, ni exactement le discours messiani-

con cui si cerca di dilatare il potere significativo dell’invettiva; all’*antite-si* («azeite de cristismo e vinagre de nietzschização»; «transbordamento imperialóide de servilismo») — che mira ad un effetto di shock sul lettore; all’*insulto senza maschere* («Anatole France [...] ténia-Jaurès»; «Maurice Barrès [...] alcoviteiro de palco»; «Bourget [...] reles snob plebeu»; «Kipling [...] imperialista das sucatas»; «George Bernard Shaw [...] tumor frio do ibsenismo»; «H. G. Wells [...] saca-rolhas de papelão»; «G. K. Chesterton [...] barril de cerveja ao pé do altar»; «Yeats [...] saco de podres»; «Todos! todos! todos! Lixo, cisco, choldra provinciana, safardanagem intelectual!»; «Lacaios») — che rimanda direttamente al discorso parodistico (PESSOA, F., 1986b: 1102–1117).

(20) Cfr. anche GLEIZE, J.-M., 1980: 13; LEROY, C., 1980: 122 ss; TISON-BRAUN, M., 1980: 70; YAHALOM, S., 1980: 112; BAURET, G., 1980: 96; SILVESTRE, O.M., 1990: 121.

que, c'est *le discours eucharistique*, celui de l'incarnation et de la présence vraie» (ID: 125)⁽²¹⁾.

Ingiuntività e la verità del manifesto

È, anzi, con questa coscienza che Almada Negreiros, ad esempio, nell'*Ultimatum Futurista* e nel *Manifesto Anti-Dantas*, cerca forse di raggiungere un *grado elevato di imperatività pragmatica* (scandalizzare direttamente quel "rotundo e paçudo-sanguessugo"), non sottraendosi mai ad una *forte presenza egotica*. E più facilmente si comprende l'imperativo dei manifesti di Almada (così come dell'*Ultimatum*, di Álvaro de Campos), se si considera che questi testi si basano sull'idea di *efficacia pragmatica*; e, naturalmente, tanto più significativo diventa considerare questa funzione quanto più si guarda al fatto che, nel manifesto letterario, il suo autore si presenta, a volte, in modo intensamente antisociale, individualista, egocentrico.

In effetti, il concetto di manifesto implica tener presente una dinamica discorsiva strettamente relazionata a *componenti di ordine pragmatico-ideologico* quando si parla di risorse discorsive. Ciò significa che, senza prescindere dagli aspetti tecnici che la sua funzione implica, questa questione è intimamente legata al fatto che il manifesto colloca «son efficacité au plan de l'action» e che, per questo motivo, costituisce un discorso «centré sur son destinataire», "di-

(21) In questo contesto, non si devono dimenticare nemmeno le posizioni di Marc Angenot e Darko Suvin (1980: 46-47, n.r. 4), quando affermano che il termine 'manifesto' ha un *legame etimologico* con il termine 'manifestazione' (che ha, nel XII secolo, una *connotazione religiosa legata alla 'rivelazione' della volontà divina*) e che questa connotazione lungo gli anni si è "laicizzata", «en passant de Dieu au Prince, à l'État, au Parti», e, in questo caso, all'autore del manifesto.

pendendo” molto della «fonction conative» (DEMERS, J., 1980: 11), e da quest’ottica Wladimir Kryszinski caratterizza il manifesto come un «un acte de langage, un acte perlocutionnaire»⁽²²⁾. Ma ciò che si cerca di sottolineare è la necessità di capire il manifesto come spazio di segni dove l’efficacia di tenore pragmatico-ideologico si opera attraverso varie strategie. Si consideri, ad esempio:

- la *configurazione imperativa e coercitiva del discorso*;
- il tentativo di accattivarsi il lettore — attraverso un’*adesione passionale*;
- o, come si è detto prima, l’*imposizione di una verità*.

Si capisce come la “verità” proclamata dall’autore del *manifesto letterario* sia vista come *la* soluzione ideale per un determinato stato culturale che, nella sua prospettiva, deve essere superato.

Questa soluzione si presenta non di rado come una *risposta utopica*⁽²³⁾ (risposta che in modo apparentemente paradossale può implicare anche altre visioni del problema)⁽²⁴⁾. E a questo livello, l’*Ultimatum* di Álvaro de Campos e l’*Ultimatum Futurista* di Almada costituiscono due esempi paradigmatici: il primo perché proclama *la venuta del «Super-Homem»* e perché il suo autore si afferma come facente parte

(22) KRYSINSKI, W., 1980: 91, 101; cfr. inoltre ANGENOT, M., 1982: 60–61; DEMERS, J., 1980: 11; SILVESTRE, O.M., 1990: 122.

(23) Cfr. PELLETIER, A.-M., 1980: 30; DEMERS, J., 1980: 19; GLEIZE, J.-M., 1980: 18; ABASTADO, C., 1980: 6; MEYER, A., 1980: 30; KRYSINSKI, W., 1980: 92.

(24) Questa utopia può anche avere il suo *[non-]luogo in un passato ideale* — dal momento che, secondo Jeanne Demers, il manifesto «est tourné vers un avenir qui constitue une sorte de retour aux sources, un retour à quelque état paradisiaque» (1980: 20).

«da Raça dos Navegadores» e dei «Descobridores» (portatore della soluzione per la riedificazione e la redenzione culturale dell'Europa); il secondo perché guarda alla creazione futura di una nuova patria, di un nuovo popolo con una nuova mentalità, dell'«Homem Definitivo»⁽²⁵⁾.

Si comprende quindi meglio perché Almada e Campos esprimono manifestamente questo *egotismo esacerbato*; Almada, nel suo testo recitato il 14 aprile 1917, a Lisbona, nell'al-

(25) In questo contesto, è importante anche richiamarci a quanto è stato diversamente definita come *la burla*, non tanto al *manifesto letterario* in sé, ma al suo autore: nel caso concreto portoghese, è curioso constatare che l'António Ferro che scrive il manifesto *Nós* (pubblicato a Lisbona nel 1921 e riprodotto nel 1922 (il 15 luglio), nel n° 3 della rivista *Klaxon*) sarebbe stato nel 1932 criticato da Almada Negreiros, nell'articolo *Um ponto no i do Futurismo*. Questa critica si desume dai suggerimenti e dalle ironie di Almada nei confronti di quella che allora sembrava essere una specie di perversione dei principi che Ferro aveva sostenuto nel suddetto manifesto futurista. Si noti che il *manifesto Nós* di Ferro si basa fundamentalmente su tre pilastri ideologici di carattere avanguardista, sui quali, con maggiore o minore intensità, si erano basati anche i manifesti di Almada e di Campos: il *conflitto tra il soggetto e la moltitudine* (e il comportamento iconoclasta su cui si basa questo conflitto), la *negazione dei "ritardatari"* e la *apologia di coloro che rappresenteranno i tempi presente e futuro* (i veri artisti dell'"hoje-amanhã"). Comunque sia, secondo Almada, sembra che Ferro, nel 1932, si sia dimenticato dei fondamenti ideologici che con tanta veemenza aveva difeso nel 1921. Anzi, è in questo senso che Almada lo critica perché, alla vigilia del consolidamento dell'Estado Novo, aderisce alle strutture del Potere — secondo la sua prospettiva con l'obiettivo di promuovere se stesso; da considerare essenzialmente i riferimenti di Almada alle «habilidades e caprichos mundanos do programa pessoalíssimo» di Ferro, all'«acção mundana» di questi e all'«ameno sarau mundano» (NEGREIROS, J.A., 1993a: 92), in cui Ferro si integra, promosso dallo Stato portoghese durante la visita di Marinetti in Portogallo, precisamente nel 1932; e Arnaldo Saraiva ricorda appunto che, fino al 1916, il Futurismo non viene accettato molto bene proprio per i rapporti che nel frattempo aveva stabilito, erroneamente, o meno, con il fascismo (SARAIVA, A., 1986: 165).

lora Teatro República (che sarebbe stato poi pubblicato sulla rivista *Portugal Futurista*) — percettibile nell'appello che fa alla «*geração portuguesa do século XX*» affinché crei la vera «*pátria portuguesa do século XX*», manifestando, così, esplicitamente una superiorità individuale nei confronti del resto della nazione portoghese; Campos, d'altro canto, nel suo *Ultimatum* (pubblicato anche sulla rivista *Portugal Futurista*), affermandosi come detentore della risposta alla decadenza socioculturale europea, denunciata nel suo generale «mandado de despejo» e (in posizione quasi profetica), iperbolizzandosi («Eu, ao menos, sou uma grande Ânsia do tamanho exacto do Possível! [...] Vou indicar o Caminho!»), ricordando Nietzsche (nel proclamare la venuta del «Super-Homem») e sottolineando il suo disprezzo per l'Europa attraverso la superpotenza del suo *io* («Proclamo isto [...] de costas para a Europa [...] e saudando abstractamente o Infinito!»).

Il problema così visto riapre la possibilità a un altro punto di vista, nello specifico quello che riguarda l'*influenza*, su questo tipo di discorso, della filosofia di Nietzsche e delle teorie evoluzioniste di Darwin.

In effetti, è risaputo che nel guardare all'avvento di una nuova età, Nietzsche disprezza basicamente tre valori e/o entità ereditati dalla tradizione cristiana: l'umanesimo (che difende la fraternità e la solidarietà), la donna (che considera un essere debole) e lo stesso Cristianesimo (che identifica con la religione dei deboli). Per il filosofo tedesco, è necessario difendere il concetto di distruzione totale — perché soltanto così è possibile ricostruire l'umanità e creare una nuova terra e un nuovo uomo, il Super-uomo.

Dall'altro lato, il naturalista inglese Charles Darwin difende, nella sua opera *L'origine della specie attraverso la sele-*

zione naturale (1859), la superiorità di una razza che, per la forza e l'energia, è riuscita a sopravvivere, in detrimento di altre, più deboli, condannate all'estinzione. Come si può facilmente vedere, è evidente l'omologia tra le idee di queste due figure e il discorso del manifesto: sia la filosofia di Nietzsche e la teoria di Darwin, sia il manifesto 'disconoscono' la solidarietà, suggerendo inoltre la svalorizzazione della Storia, in quanto fenomeno considerato diacronico-passatista⁽²⁶⁾.

Dualità falsità/verità e discorso di confronto

Considerare secondo quest'ordine di idee il manifesto letterario ci obbliga a osservarlo anche nell'ambito delle com-

(26) Si noti che *il manifesto reagisce contro qualsiasi forma di tradizione, guardando, invece, al futuro*, comportamento ben caratteristico del *discorso* d'avanguardia. L'eccezione a questo atteggiamento può forse essere considerato il *Dadaismo*, avanguardia che, avendo come principale rappresentante Tristan Tzara, è considerata come il movimento letterario più radicale degli ultimi tempi, arrivando persino ad essere visto come una forma di vero e proprio terrorismo intellettuale nel suo senso più ampio, per la dimensione totalmente nichilista dei testi dei suoi teorizzatori. In effetti, questo movimento internazionale — che, nonostante abbia il suo epicentro a Zurigo, arriva anche a Berlino, Colonia, Monaco, Vienna, New York, Parigi, Barcellona, Mosca — tanto rifiuta il passato e il futuro (e qui resiede l'eccezione prima accennata), come, attraverso l'opposizione a qualsiasi forma di equilibrio, difende l'agnosticismo e il disordine totale, in tutti gli ambiti culturali. Tristan Tzara, nel suo *La prima avventura celeste del Signor Anti Pyrine* (letto durante la prima manifestazione Dada, a Zurigo, il 14 luglio 1916) afferma: «DADA reste dans le cadre européen des faiblesses, c'est tout de même de la merde, mais nous coulons dorénavant chier en couleurs diverses pour orner le jardin zoologique de l'art de tous les drapeaux des consulats» (TZARA, T., 1987). Da non dimenticare le parole di Octavio Paz, quando ricorda che il "moderno è una tradizione" — ragioni per cui anche le avanguardie storiche di inizio Novecento non costituiscono una rottura totale con la tradizione letteraria.

ponenti ideologiche, con *la figurazione della dualità falsità/verità*. E, da qui, più facilmente si comprende la riflessione di Mikhail Bakhtine sul dualismo delle “immagini”, del “fuoco” e della “risata” carnevaleschi. Si ricordi come *definisce l'essenza delle “immagini carnevalesche”*:

Elles sont toujours doubles, réunissant les deux pôles du changement et de la crise: la naissance et la mort [...], la bénédiction et la malédiction [...], la louange et l'injure, la jeunesse et la décrépitude, le haut et le bas, la face et le dos, la sottise et la sagesse. (BAKHTINE, M., 1970: 174)

E questa idea è rafforzata quando assegna lo stesso attributo ambivalente sia all'«image du feu» («destructeur et rénovateur à la fois»), sia alla risata carnevalesca (che incorpora in sé «la morte et la renaissance» [ID.: 174–175])⁽²⁷⁾.

Qualunque siano le sfumature di concettualizzazione adottate, è indiscutibile che da quanto finora esposto sul manifesto è possibile trarre due conclusioni, intimamente connesse tra di loro:

1. il manifesto, per la presenza costante di strategie discorsive di carattere sovversivo, ha visibilmente una *dinamica agonica e, a volte, nichilista*;
2. il manifesto è uno *spazio discorsivo-ideologico di confronto*, per l'attacco (spesso satirico) diretto, indivi-

(27) Anche se in altro contesto teorico, un giorno Edgar Morin chiede: come evitare la possibile disintegrazione dell'equilibrio di un sistema a cui gli elementi di antagonismo potrebbero condurre? (MORIN, E., 1976: 152). Paradossalmente, o meno, la risposta a questa domanda ci rimanda alla valorizzazione di ciò che quegli elementi potenziano in se stessi: la propria *vitalità*.

dualmente o emblematicamente, ai *rappresentanti della tradizione e dell'accademismo*⁽²⁸⁾.

(28) Cfr. QUADROS, A., 1989: 32. Nel caso di Almada Negreiros, ciò è palese. Nel *Manifesto Anti-Dantas* («embrião do que viria a ser a Conferência almadiana» del 1917 [Sara Afonso Ferreira, in NEGREIROS, J.A., 2018: 60]), si noti il vigore con cui l'autore attacca sei comportamenti: 1) *la mancanza di originalità* («O Dantas fez uma soror Mariana que tanto o podia ser como a soror Inês ou a Inês de Castro, ou a Leonor Teles, ou o Mestre d'Avis, ou a Dona Constança, ou a Nau Catrineta, ou a Maria Rapaz!»); 2) *la copia di mode e modelli culturali* («Basta andar com as modas, com as políticas e com as opiniões!»); 3) *la complicità con il convenzionalismo* («Basta usar o tal sorrizinho, basta ser muito delicado, e usar coco e olhos meigos! Basta ser Judas!»); 4) *la collusione con i valori mercantili del consumo della cultura* («O Dantas é um autómató que deita pra fora o que a gente já sabe que vai sair... Mas é preciso deitar dinheiro!»); 5) *la mancanza di originalità e di genio* («O Dantas em génio nem chega a pólvora seca e em talento é pim-pam-pum»); 6) *gli atteggiamenti di protezione* («E quem lhe lave a roupa!») (cfr. NEGREIROS, J.A., 1993a: 22-23). Già nel *Manifesto da Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso*, c'è un confronto diretto con la scena politica e culturale, soprattutto nel campo delle arti plastiche (essendo, in questo caso, José de Figueiredo colui che è preso di mira) (cfr. *id.*: 29-30). Per quanto riguarda Álvaro de Campos, si veda, nell'*Ultimatum*, l'attacco iconoclastico agli scrittori nelle cui opere l'artificialismo è, secondo lui, il principale responsabile di questa decadenza: «Anatole France, Epicuro de farmacoopia homeopática, [...] salada de Renan-Flaubert em louça do século dezassete, falsificada», «Maurice Barrès, [...] alcoviteiro de palco da pátria de cartaz», «Bourget, [...] Bourget, [...] psicólogo de tampa de brasão», «Kipling, [...] épico para Majuba e Colenso», «George Bernard Shaw, vegetariano do paradoxo», «H. G. Wells, ideativo de gesso» (PESSOA, F., 1986b: 1102 ss). Infine, si ricordi un altro manifesto precedente, del 1912: un testo firmato da Maiakovski, Khlebnikov, Burliuk e Kruchënik, intitolato *Schiaffo al gusto corrente*, nel quale i suoi autori difendono sia la rottura con il passato — «O passado é estreito», «Quem não souber esquecer o primeiro amor não conhecerá o último» —, sia con gli stereotipi linguistici e la ricerca di un linguaggio letterario nuovo, proclamando il diritto di «ampliar o volume do vocabulário com palavras arbitrárias e derivadas (neologismos)» e di «odiar sem remissão a língua que existiu antes de nós» (TELES, G.M., 1987: 127-128).

Carnevalizzazione letteraria e dialogo distruzione/ricostruzione

Se insistiamo sugli aspetti di questa problematica è perché ci sembra necessario sottolineare il fondamentale significato semiotico del manifesto: esso è, innanzitutto, *una forma di carnevalizzazione letteraria*⁽²⁹⁾.

(29) Nell'opera *Il Potere Simbolico* (BOURDIEU, P., 1989), Pierre Bourdieu, per quanto riguarda la problematica del "potere simbolico" — con tutta una serie di combinazioni tipologicamente sviluppate con le quali quella problematica si rapporta ("sistemi simbolici", "campo di produzione simbolica", "campo sociale", "lotta simbolica", "capitale simbolico", ecc.) —, scrive parole molto chiare, che è bene sottolineare, per le inevitabili conclusioni che si possono trarre, quando si considera *il manifesto* come *una forma di carnevalizzazione letteraria*. Vi si afferma che «as relações de comunicação são, de modo inseparável, sempre, relações de poder que dependem, na forma e no conteúdo, do poder material ou simbólico acumulado pelos agentes (ou pelas instituições) envolvidos nessas relações» (BOURDIEU, P., 1989: 11); e aggiunge: «É enquanto instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e de conhecimento que os "sistemas simbólicos" cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação» (*ibidem*). Da qui, sono poste le basi che ci permettono sin da subito inserire *il manifesto* — in quanto "*spazio discorsivo-ideologico di confronto*" con il sistema letterario dominante (contro il "capital simbólico imposto oficialmente", direbbe Bourdieu) — nell'ampio «campo de produção simbólica» (ID.: 12), «microcosmos da luta simbólica entre as classes» (*ibidem*). Quindi, in quanto *forma di carnevalizzazione letteraria*, il manifesto artistico-letterario si caratterizza, in partenza, come un discorso portatore di un determinato "potere simbolico" che "insulta" un "agente" speciale: l'"*auctoritas*". Afferma Bourdieu che «todas as estratégias simbólicas por meio das quais os agentes procuram impor a sua visão das divisões do mundo social e da sua posição nesse mundo podem situar-se entre dois extremos: o insulto, *ideos logos*, pelo qual um simples particular tenta impor o seu ponto de vista correndo o risco da reciprocidade; a *nomeação oficial*, ato de imposição simbólica que tem a seu favor toda a força do coletivo, do consenso, do senso comum, porque ela é operada por um mandatário do Estado, detentor do *monopólio da violência simbólica legítima*» (ID.: 146).

Significativo a questo proposito è, si ricordi nuovamente, il *manifesto di Marinetti* pubblicato su *Le Figaro*, il 20 febbraio 1909 —, vero e proprio progetto dionisiaco di una poetica fondata su un movimento aggressivo, nel quale si esalta:

- il “movimento aggressivo”;
- l’“insonnia febbrile”;
- il “passo di corsa”;
- il “salto mortale”;
- lo “schiaffo e il pugno” (espressioni che informano tutto un campo semantico di aggressività);
- l’“amore per il pericolo”;
- l’“abitudine all’energia e alla temerarietà”.

Marinetti cerca anche di definire determinati comportamenti poetici (“coraggio”, “audacia”, “rivolta”), facendo l’apologia di una “bellezza nuova: la *bellezza della velocità*”, di una bellezza associata, dunque, all’energia e alla forza, risultato della società industriale (esalta l’“eterna velocità onnipresente”, il canto delle “grandi multitudini”, delle “rivoluzioni”, dei “ponti”, delle “navi”, delle “locomotive”). Così, con questo manifesto, Marinetti difende una *concezione agonica dell’arte*, collocandosi, dunque, contro la tradizione e contro le regole:

- per lui, «*non v’è più bellezza se non nella lotta*»; per lui non può esserci un “capolavoro senza un carattere aggressivo”;
- la *poesia* deve essere «*un violento assalto contro le forze ignote*»⁽³⁰⁾;

(30) L’importanza che, nel manifesto futurista, questo “assalto violento” assume è confermata da Wladimir Kryszinski, quando difende

— i *poeti futuristi*, di cui Marinetti è il portavoce, sono «nel promontorio estremo dei secoli!...», vogliono «*glorificare la guerra — sola igiene del mondo*», il militarismo, il patriottismo», «distruggere i musei, le biblioteche, combattere contro il moralismo, il femminismo»⁽³¹⁾;

— i *poeti futuristi* canteranno il «vibrante fervore notturno degli arsenali»..., proclamando che i «musei» sono «cimiteri!... Identici, veramente, per la sinistra promiscuità dei loro corpi che non si conoscono. Musei: dormitori pubblici in cui si riposa per sempre accanto ad esseri odiati o ignoti!».

che il «*futurismo é inconcebível sem a proliferação de manifestos que exprimem a violência ideológica [corsivo nostro]*» (KRYNSKI, W., 1980: 79), o quando dice che il *manifesto futurista* é una «prática sistemática de um discurso excessivo e ritualmente violento» (ID.: 80), o ancora quando — nel riferirsi, in generale, alla «narrativa futurista» e, in particolare, al manifesto futurista — lo caratterizza come una «fábula para —militar», che utiliza «o discurso como instrumento de guerra» (ID.: 91).

— (31) Nel caso dell'*Ultimatum Futurista*, la «*guerra almadiana*» appare caratterizzata in modo simile, in termini generali, come: 1) *antitradizionalista* («destrói todas as fórmulas das velhas civilizações»); 2) *anticonvenzionalista* («arruína todas as proporções do valor académico, todas as convenções de arte e de sociedade»); 3) *antisaudosista* (assassina «*tudo o sentimentalismo saudosista e regressivo*», «acaba com todo o sentimento de saudade»); 4) *antiromantica* («apaga todos os ideais românticos e outras fórmulas literárias»); 5) *generatrice di virilità* («restitui às raças toda a virilidade»); 6) *garanzia dell'apertura di orizzonti* («desloca o cérebro do limite doméstico prá concepção do Mundo»); 7) *generatrice dell'istinto* (transforma «o dever em instinto»); 8) *consolidatrice della Patria come valore supremo* («proclama a pátria como a maior ambição do homem»); 9) *detentrice di un effetto selettivo e purificatore* («a melhor das selecções», «serve para mostrar os fortes»); 10) *autrice dell'elogio dos Vivos*» (NEGREIROS, J.A., 1993a).

Ecco perché per Marinetti è necessario dare «fuoco agli scaffali delle biblioteche!...», sviare «il corso dei canali, per inondare i musei!...», demolire «senza pietà le città venerate» (MARINETTI, F.T., 1996: 16 ss).

Dunque, è nella sua *corporizzazione carnevalesca* che il testo manifestatario assume il suo marchio cruciale: quello di *agente trasformatore di coscienze*.

— Lo fa Almada nel 1916, nel *Manifesto Anti-Dantas* — con il suo rifiuto di tutta quella generazione che è scesa a patti con quello che Júlio Dantas rappresenta (l'accademismo formalista, la mancanza di originalità) — o, in seguito, nell'*Ultimatum Futurista* — quando dichiara guerra alla tradizione («as fórmulas das velhas civilizações») e all'accademismo («as proporções do valor académico, todas as convenções de arte e de sociedade»)⁽³²⁾.

— Lo fa anche Álvaro de Campos, sempre nel 1917, quando, nel suo *Ultimatum*, sottolinea un rapporto di conflitto con tutti i «mandarins da Europa» — rappor-

(32) Si notino — per quanto riguarda questa «guerra» di Almada (la cui esaltazione costituisce una delle linee fondamentali di questo testo — le parole di Carlos D'Alge, quando dichiara che la «*guerra almadiana*» «não é só o confronto bélico e armado. [...] é a guerra das palavras e das acções, a guerra da vanguarda [...]. A guerra de que fala Almada propõe-se a apagar todos os ideais românticos [...]. A guerra é contra um Portugal decadente e fraco» (D'ALGE, C., 1989: 136). G.R. Lind, inoltre, dice quanto segue: «Almada Negreiros apoia-se, inteiramente, em Marinetti, ao glorificar a guerra como o banho purificador dos fortes, ao recomendá-la ao cidadão decadente como panaceia universal e ao pregar, mais ainda, o nacionalismo gravado no escudo do futurismo italiano» (LIND, G.R., 1981: 206). Su questo motivo in Almada, si legga anche McNAB, G., 1984: 108-109.

to sintetizzato nell'immagine «Homens—altos de Lili-put—Europa».

In quest'ordine di idee sembra dunque possibile consolidare la definizione di manifesto letterario come *agente di carnevalizzazione* e, allo stesso tempo, come un *atto carnevalesco* (definizione che, come visto, si può attribuire a Bakhtine). Quindi, gli elementi da comprendere sono:

1. gli effetti su *confronto e desacralizzazione dell'autoritas*;
2. la *dinamica di eccentricità* (quando per dinamica si intende un coefficiente notevole di espressione di quanto era represso);
3. il senso conseguente all'*inversione e alla ricomposizione di valori* (si ricordi: «Le carnaval est la fête du temps destructeur et régénérateur», afferma Bakhtine [1970: 172]).

In effetti, se è vero che alla nozione di manifesto letterario sono vincolate le *idee di rottura e di discontinuità*, è altrettanto vero che lo stesso mira a una determinata *riorrganizzazione e equilibrio* (natura ambivalente, propria, del *discorso carnevalesco* [ID.: 173])⁽³³⁾.

(33) Questa idea appare sviluppata da Álvaro de Campos nell'*Ultimatum*, quando asserisce che l'«Europa» «tem sede de que se crie, tem fome de Futuro!», «quer grandes Poetas, quer grandes Estadistas, quer grandes Gerais!», «quer a Grande Ideia», «quer a Inteligência Nova», «Quer a Vontade Nova»; «Quer a Sensibilidade Nova»; «quer Donos!»; ambisce «Cantores—Videntes do seu Futuro!» — ragion per cui si può trovare qui il primo abbozzo ordinato (e di importanza crescente), da parte di Campos, di un percorso discorsivo orientato da un'idea base: la *ricostruzione dell'Europa*, percorso segnato, qui, da una posizione mol-

3.4. Conclusione

Nel presente contesto, questa questione finisce per rimandarci all'eterno problema della relazione tra l'individuo e la collettività, tra il modernista portoghese e la società nella quale vive e che critica.

Nel gioco dei rapporti che il soggetto stabilisce con l'altro—gli altri, si tratta di sapere fino a che punto, attraverso le riviste, gli interventi, i manifesti, il legame che ogni individuo stabilisce con la società si coniunga con un'atteggiamento di indifferenza, o di confronto aperto. E se, secondo questa posizione ideologica, la rivista *Orpheu* e i manifesti letterari futuristi (nel contesto portoghese) cercano, in ultima analisi, di *modificare la coscienza collettiva*, di costruire un nuovo stadio storico, è perché vogliono *rimodellare l'identità nazionale*.

Ciò significa, in conclusione, che anche per l'atteggiamento provocatorio — per il modo in cui reagiscono contro un gruppo o contro una collettività nel loro insieme, assumendo a volte un atteggiamento superbo ed arrogante, iconoclasta e sovversivo dinanzi alle convenzioni e alla morale tradizionale —, i modernisti portoghesi vogliono:

— *che la società portoghese rifletta seriamente sulla sua situazione;*

to più razionale che intuitiva. E questa dinamica potrà, secondo Campos, essere stabilita, se si privilegieranno *tre atteggiamenti*: 1) la «Legge di Malthus della Sensibilità» (Campos tiene conto del problema del disadattamento della sensibilità agli stimoli del reale); 2) la «Necessità dell'Adattamento Artificiale» (è possibile trovare quest'idea di Campos, per il quale la sensibilità evolve soltanto in modo generazionale, una concezione della società come un gruppo di masse, dal momento che non attribuisce loro una capacità di adattamento propria, poiché è artificiale; 3) l'«*Intervento Chirurgico Anticristiano*».

— *che loro stessi siano coinvolti dalla sensazione di differenza* nei confronti della collettività nazionale;

— riuscire a trovare in quella *differenza* la via per raggiungere — o *reformulare* — l'*identità con se stessi e l'identità nazionale*.

TESTI COMPLEMENTARI | FRAMMENTI

TESTO 01

“O ULTIMATO INGLÊS” (EÇA DE QUEIRÓS)

Sul «movimento nacional» apparso dopo l'*ultimatum* inglese, afferma: «Belo e de bom presságio se nos apresenta este movimento! Mas todavia, por ora, não há nele senão os sintomas materiais de vida. É o respirar, o mover, o palpitar, o falar de um corpo que muitos julgavam morto, gelado, fácil de pisar, e talvez de retalhar. E resta agora saber em que séria e útil ocupação, em que fim de alto patriotismo, se vai empregar essa vida que tão inesperadamente o país em si surpreende, e que tão dispersamente manifesta na primeira e imensa alegria de a sentir correr, quente e forte, nas veias?

That is the question, se esta citação ainda é permissível... Porque se todo o patriota se alegrou como nós, ao ver o esplêndido movimento da nação — nenhum verdadeiro patriota pode conservar alegria ao verificar que esse movimento se começa a perder em direcções desviadas, transversais, inúteis — à maneira de uma torrente que, em lugar de correr direita ao moinho para o fazer trabalhar, se espalha pelos lados em riachos esguios e lentos que bem depressa a areia suga!

As primeiras manifestações deste movimento foram as instintivas, as da irreflectida cólera do homem que subitamente na rua leva com lama na face. Todas as multidões, em todas as capitais, se têm um dia abandonado a estas violências clássicas. Mas, encadeados com estas e numa rapidez de rastilho aceso, começaram logo as manifestações de indivíduos e de corporações contra a Inglaterra — cada um sinceramente, na sua possibilidade, praticando um acto de desforra ou tomando uma decisão de hostilidade. E aqui, começámos a assistir a actos menos justificáveis. O sentimento inspirador era sempre muito belo, muito nobre — mas a expressão exterior e especial desse sentimento nem sempre participava dessa beleza e dessa nobreza. Com efeito, quando homens respeitáveis devolviam à legação de Inglaterra as medalhas ganhas ao seu serviço, ou se demitiam de empregos remunerados por companhias inglesas, estávamos claramente em presença de actos de seriedade e dignidade. Quando, porém, professores dos liceus reclamam, como defesa nacional, que se elimine a língua inglesa do ensino das línguas vivas — estamos já diante, não de um acto de patriotismo, mas de ignorantismo. E quando as actrizes dos teatros, para mostrar como Portugal sabe repelir um ultraje, resolvem por declaração pública retirar do palco os seus sorrisos desde que surja na plateia um espectador inglês — estamos diante de um acto positivamente risível.

[...] Ora, a julgar pelos incontáveis protestos, declarações, manifestos, cartas, apelos, etc., que trasbordam na imprensa, não nos parece que por ora o pensar e o querer do país se estejam exercendo para fins verdadeiramente sérios, úteis, práticos e patrióticos. De todos esses documen-

tos, com efeito, em que o país, decerto reflectidamente e serenamente (porque num longo mês sobra tempo para serenar e reflectir), tem exprimido a sua ideia e a sua vontade — que propósito exacto e definitivo ressaltava com saliência? Um só: — *fazer mal à Inglaterra*. Como? Injuriando a Inglaterra; fomentando o ódio à Inglaterra; *boycottando*, tirando a freguesia à Inglaterra.

[...]

Injuriar a Inglaterra! De que serve? Se o fazemos por meio daquele processo que se denomina *chamar nomes* (e que parece exclusivo de Portugal e da Inglaterra, porque só estas duas nações possuem nos seus idiomas essa expressão) não aproveitamos decerto os primeiros dias do nosso despertar patriótico em obra muito bela, nem muito digna. Ressurgir de um longo adormecimento, para *chamar nomes*, é de péssimo presságio para a seriedade e fecundidade desse ressurgimento. E por outro lado se o fazemos de um modo mais grave, denunciando e verberando todo o mal da Inglaterra (onde o mal tanto abunda), dissiparemos o tempo a repetir, com pálida superfluidade, tudo o que contra a Inglaterra já demasiadamente vociferaram os seus próprios filhos, os melhores, os mais ilustres, com soberba eloquência e certeza impecável.

[...] Odiar a Inglaterra! Sentimento bem legítimo — porque, por muito cristão que se seja (e nós somos inteiramente pagãos), não podemos abençoar quem nos brutalizou. Mas o ódio fixo, em perpetuidade, cultivado e organizado como programa nacional (e assim o pregam os manifestos) que significa? O ódio pode formar um factor na vida de um povo, quando apaixonadamente incite e aqueça a actividade que prepara a desforra. Ora a desforra consiste em derrotar quem nos derrotou, humilhar quem

nos humilhou. E que esperança pode ter este frágil reino de abater o mais forte dos impérios, dura ressurreição do duro império romano?

[...] O ódio é um sentimento negativo que nada cria e tudo esteriliza: — e, quem a ele se abandona, bem depressa vê consumadas na inércia as forças e as faculdades que a Natureza lhe dera para a acção. O ódio, quando impotente, não tendo outro objecto directo nem outra esperança senão o seu próprio desenvolvimento — é uma forma da ociosidade. É uma ociosidade sinistra, lívida, que se encolhe a um canto, na treva.

Não, por Deus! O povo alegre e franco, que outrora em Dio atirava por entre as bombardas gracejos aos mouros, e que é hoje ainda na Europa o único que trabalha cantando — não pode empregar e estragar os seus dias nessa negra e fúnebre ocupação, o ódio!

Detestemos a Inglaterra, de acordo, toda a Inglaterra — mesmo sem distinguir se foi a Inglaterra como nação, ou apenas um partido inglês como Governo, que nos ultrajou. Mas que esse sentimento seja secundário na vasta obra que temos diante de nós, agora que acordamos — e não essencial, supremo e tão absorvente que só ele ocupe a nossa vida, e se substitua à própria obra.

Os que afirmam (e muitos afirmam) que «o único dever de Portugal agora é odiar a Inglaterra», ou se contentam com um desabafo vão ou sinceramente aconselham ao país que nada faça, permaneça na sua inferioridade e acentue mais a sua impotência final entregando a direcção da sua vida a um sentimento impotente.

Se tais conselhos são considerados como nobres expressões de patriotismo — então o patriotismo, como ideia, tem mudado desde as idades em que, nas praças de Atenas,

os patriotas que iam, em Plateia e Salamina, dar ao mundo o inigualável exemplo do patriotismo heróico, exclamavam: — «Não se trata de parolas e de odiar a Pérsia — trata-se de actos e de salvar a Grécia!»

Temos depois, como plano, *boycottar* a Inglaterra. Ideia bem natural e bem lógica. A Inglaterra é uma imensa loja. Nós somos dos seus mais antigos fregueses. A prosperidade de uma loja depende da sua freguesia: retirando portanto a nossa freguesia à Inglaterra, comprometemos a sua prosperidade. É perfeito. Resta averiguar se é eficaz.

Os homens positivos, experimentados e práticos, afirmam que, desgraçadamente, este plano, tão tentador na sua simplicidade, não dará resultado que nos console e vingue — porque ao fim de um tempo, para a Inglaterra, não será sensível a conta do seu prejuízo, enquanto para nós montará pavorosamente a conta do nosso dano.

[...] ao fim de um ou dois anos de quebrar as relações comerciais com a Inglaterra, teríamos as nossas despesas consideravelmente elevadas, os nossos rendimentos consideravelmente diminuídos, obras colossais a pagar e nenhum lucro a tirar delas.

[...] O único objecto por que dignamente poderíamos sofrer perdas e angústias seria, como se tem dito nos manifestos e protestos, o de matar o leão britânico! Mas que conseguimos? Arrancar-lhe alguns pêlos da juba bruta, que bem cedo renascerão — mais duros e fortes.

Todo este movimento público, pois, que, para *fazer mal* à Inglaterra, se impõe como missão odiar a Inglaterra, ofender a Inglaterra, *boycottar* a Inglaterra — a si mesmo se esteriliza, errando a sua direcção: porque, evidentemente, como movimento nacional, nascido da alma da nação para proveito da nação, nunca lhe cumpriria tomar por fim úni-

co o fazer *mal à Inglaterra*, mas, antes de tudo e sobretudo, *fazer bem a Portugal*.

Uma vez que, segundo tão altamente se proclama, acordámos do nosso letargo, urge empregar este alento que nos volta, não na teima improfícua de destruir o que é indestrutível — mas de reconstruir tudo o que em torno de nós se deteriorou e derrocou, durante o nosso imenso sono. Esta seria a direcção única a imprimir ao movimento nacional — que se não deve dispersar em tentativas ou brados efémeros contra a Inglaterra, mas concentrar em obras sólidas a proveito de Portugal. Até agora nada se fez, porque (como todos violentamente constataam, por experiência própria) jazíamos ressonando, no esquecimento de todo o dever cívico. Pois bem! agora que todos se declaram despertados, e saltam para a arena, bradando, de braços arregaçados, prontos para a faina — comece a empresa, única verdadeiramente patriótica, que é a de reconstituir a pátria. Se as forças e as vontades abundam (como afirmam manifestos e protestos) não faltará também obra urgente e boa em que elas se empreguem com glória. Temos quase tudo por fazer — tudo teríamos a refazer. Teríamos antes de tudo de criar riqueza, porque, sem esse instrumento, o braço mais forte fraqueja. Teríamos de criar a riqueza, como povo agrícola que somos, pelos meios que o saber positivo tem indicado e que a política tem desdenhado. Criar riqueza, através do fomento rural — repovoando o reino pela colonização interior; metodizando as culturas; congregando a propriedade excessivamente fragmentada, criando o crédito rural; dirigindo o aproveitamento das águas públicas e organizando a economia hidráulica; fazendo a repovoação florestal do país; regulando o exercício da caça e da pesca, etc., etc. Teríamos ainda de fundar indústrias, nacionalizando os for-

necimentos públicos para as fazer viver, e nacionalizando os transportes para as fazer circular... Obtidos estes primeiros recursos, teríamos então de alargar a nossa marinha de guerra, reorganizar o nosso exército, construir as defesas dos nossos portos. Teríamos ainda de reformar o ensino científico e fundar seriamente o ensino técnico. Teríamos enfim (para não desanimar as boas vontades com um programa muito pesado) de preparar, por meio de educação física, gerações que possuam o músculo, o vigor, a saúde e o poder de arrostar trabalhos — que a nós nos falta tão lamentavelmente. E teríamos ainda (só este detalhe mais) de criar em nós mesmos hábitos de energia e disciplina, ordem, força, perseverança — reflectindo que sem bons costumes de nada valem as boas instituições [...].

[...] Assim julgamos que devia ser utilizada e regularizada essa bela efervescência de vida, que se denomina o «movimento nacional». Porque de resto, bradar nas ruas contra a Inglaterra, elaborar manifestos, fundar comissões, agitar archotes, desfraldar bandeiras, abater tabuletas, não nos parecem na verdade os modos de um povo que, sob o impulso do patriotismo, se prepara para a regeneração: — antes se nos afiguram os modos de um povo que, através do patriotismo, se está educando para a insurreição.

E que a mocidade das escolas dê, ela, o exemplo mais directo e melhor.

[...]

E deixemos a Inglaterra, que, quieta na sua ilha, digere sombriamente, como nação de rapina, a presa que rapi-nou. Chamar pelas praças *Delenda Cartago!* é excelente — quando já estão reunidas no porto de ístia as galeras que vão levar Cipião à «frica. Mas nós não nos podemos ufanar, por ora, nem de galeras nem de Cipião. De que valem

pois brados vãos? O grande grito a gritar não é — *Delenda Britannia!* O grande grito a gritar é — *Servanda Lusitania!* Porque se não trata infelizmente de destruir a Inglaterra — mas de conservar Portugal.

[...] A forte, sólida e tenaz unanimidade, porém, com que a nação inteira, que tão pobre é, acode a abrir a sua bolsa para um alto objectivo nacional, prova que este movimento, tendo raízes na razão e na consciência do país, não somente na sua imaginação móbil, constitui uma força duradoura e viva que convém dirigir para onde ela possa fecundar e criar. E indicar a sua direcção é concorrer para a sua fecundidade — porque decerto aqueles que tão ardentemente querem preparar a defesa exterior, não se mostram menos prontos a trabalhar na ordem interior. De pouco serviria ter muralhas novas por fora e só velhas ruínas por dentro. A peito doente nada vale couraça de bronze!» (QUEIRÓS, Eça de (s/d). O “Ultimatum”. In *Cartas Inéditas de Fradique Mendes e mais páginas esquecidas*. Porto: Lello & Irmão Editores, pp. 240–255)

TESTO 02

“O SENTIMENTO DUM OCIDENTAL” (CESÁRIO VERDE)

I

Ave-Marias

Nas nossas ruas, ao anoitecer,
Há tal soturnidade, há tal melancolia,
Que as sombras, o bulício, o Tejo, a maresia
Despertam-me um desejo absurdo de sofrer.

O céu parece baixo e de neblina,
O gás extravasado enjoa-me, perturba;
E os edifícios, com as chaminés, e a turba
Toldam-se duma cor monótona e londrina.

Batem os carros de aluguer, ao fundo,
Levando à via-férrea os que se vão. Felizes!
Ocorrem-me em revista exposições, países:
Madrid, Paris, Berlim, S. Petersburgo, o mundo!

Semelham-se a gaiolas, com viveiros,
As edificações somente emadeiradas:
Como morcegos, ao cair das badaladas,
Saltam de viga em viga os mestres carpinteiros.

Voltam os calafates, aos magotes,
De jaquetão ao ombro, enfarruscados, secos;
Embrenho-me, a cisma, por boqueirões, por becos,
Ou erro pelos cais a que se atracam botes.

E evoco, então, as crónicas navais:
Mouros, baixéis, heróis, tudo ressuscitado!
Luta Camões no Sul, salvando um livro a nado!
Singram soberbas naus que eu não verei jamais!

E o fim da tarde inspira-me; e incomoda!
De um couraçado inglês vogam os escaleres;
E em terra num tinir de louças e talheres
Flamejam, ao jantar, alguns hotéis da moda.

Num trem de praça arengam dois dentistas;
Um trôpego arlequim braceja numas andas;
Os querubins do lar flutuam nas varandas;
Às portas, em cabelo, enfadam-se os lojistas!

Vazam-se os arsenais e as oficinas;
Reluz, viscoso, o rio, apressam-se as obreiras;
E num cardume negro, hercúleas, galhofeiras,
Correndo com firmeza, assomam as varinas.

Vêm sacudindo as ancas opulentas!
Seus troncos varonis recordam-me pilastras;
E algumas, à cabeça, embalam nas canastras
Os filhos que depois naufragam nas tormentas.

Descalças! Nas descargas de carvão,
Desde manhã à noite, a bordo das fragatas;

E apinham-se num bairro aonde miam gatas,
E o peixe podre gera os focos de infecção!

II

Noite Fechada

Toca-se às grades, nas cadeias. Som
Que mortifica e deixa umas loucuras mansas!
O Aljube, em que hoje estão velhinhas e crianças,
Bem raramente encerra uma mulher de «dom»!

E eu desconfio, até, de um aneurisma,
Tão mórbido me sinto, ao acender das luzes;
À vista das prisões, da velha Sé, das Cruzes,
Chora-me o coração que se enche e que se abisma.

A espaços, iluminam-se os andares,
E as tascas, os cafés, as tendas, os estancos
Alastram em lençol os seus reflexos brancos;
E a lua lembra o circo e os jogos malabares.

Duas igrejas, num saudoso largo,
Lançam a nódoa negra e fúnebre do clero:
Nelas esfumo um ermo inquisidor severo,
Assim que pela História eu me aventuro e alargo.

[...]

Mas, num recinto público e vulgar,
Com bancos de namoro e exíguas pimenteiras,
Brônzeo, monumental, de proporções guerreiras,

Um épico doutro ascende, num pilar!

E eu sonho o Cólera, imagino a Febre,
Nesta acumulação de corpos enfezados;
Sombrios e espectrais recolhem os soldados;
Inflama-se um palácio em face de um casebre.

Partem patrulhas de cavalaria
Dos arcos dos quartéis que foram já conventos;
Idade Média! A pé, outras, a passos lentos.
Derramam-se por toda a capital, que esfria.

Triste cidade! Eu temo que me avives
Uma paixão defunta! Aos lampiões distantes,
Enlutam-me, alvejando, as tuas elegantes,
Curvadas a sorrir às montras dos ourives.

E mais: as costureiras, as floristas
Descem dos *magasins*, causam-me sobressaltos;
Custa-lhes a elevar os seus pescoços altos
E muitas delas são comparsas ou coristas.

E eu, de luneta de uma lente só,
Eu acho sempre assunto a quadros revoltados:
Entro na *brasserie*; às mesas de emigrados,
Ao riso e à crua luz joga-se o dominó.

III

Ao Gás

E saio. A noite pesa, esmaga. Nos
Passeios de lajedo arrastam-se as impuras
Ó moles hospitais! Sai das embocaduras
Um sopro que arripia os ombros quase nus.

Cercam-me as lojas, tépidas. Eu penso
Ver círios laterais, ver filas de capelas,
Com santos e fiéis, andores, ramos, velas,
Em uma catedral de um comprimento imenso.

As burguesinhas do Catolicismo
Resvalam pelo chão minado pelos canos;
E lembram-me, ao chorar doente dos pianos,
As freiras que os jejuns matavam de histerismo.

Num cutileiro, de avental, ao torno,
Um forjador maneja um malho, rubramente;
E de uma padaria exala-se, ainda quente,
Um cheiro salutar e honesto a pão no forno.

E eu que medito um livro que exacerbe,
Quisera que o real e a análise mo dessem;
Casas de confecções e modas resplandecem;
Pelas *vitrines* olha um ratoneiro imberbe,

[...]

Mas tudo cansa! Apagam-se nas frentes
Os candelabros, como estrelas, pouco a pouco;

Da solidão regouga um cauteleiro rouco;
Tornam-se mausoléus as armações fulgentes.

«Dó da miséria! ... Compaixão de mim! ...»
E, nas esquinas, calvo, eterno, sem repouso,
Pede-me sempre esmola um homenzinho idoso,
Meu velho professor nas aulas de latim!

IV

Horas Mortas

O tecto fundo de oxigénio, de ar,
Estende-se ao comprido, ao meio das trapeiras;
Vêm lágrimas de luz dos astros com olheiras,
Enleva-me a quimera azul de transmigrar.

Por baixo, que portões! Que arruamentos!
Um parafuso cai nas lajes, às escuras:
Colocam-se taipais, rangem as fechaduras,
E os olhos dum caleche espantam-me, sangrentos.

[...]

Ó nossos filhos! Que de sonhos ágeis,
Pousando, vos trarão a nitidez às vidas!
Eu quero as vossas mães e irmãs estremecidas,
Numas habitações translúcidas e frágeis.

Ah! Como a raça ruiva do porvir,
E as frotas dos avós, e os nómadas ardentes,
Nós vamos explorar todos os continentes

E pelas vastidões aquáticas seguir!

Mas se vivemos, os emparedados,
Sem árvores, no vale escuro das muralhas! ...
Julgo avistar, na treva, as folhas das navalhas
E os gritos de socorro ouvir estrangulados.

[...]

E os guardas, que revistas as escadas,
Caminham de lanterna e servem de chaveiros;
Por cima, as imorais, nos seus roupões ligeiros,
Tossem, fumando sobre a pedra das sacadas.

E, enorme, nesta massa irregular
De prédios sepulcrais, com dimensões de montes,
A Dor humana busca os amplos horizontes,

E tem marés, de fel, como um sinistro mar.» (VERDE, Cesário (1992). *O Sentimento dum Ocidental*. In *Obra Completa*. Prefácio, organização e notas de Joel Serrão. 6ª ed. Lisboa: Livros Horizonte, pp. 149–156)

TESTO 03

“PREFÁCIO DE OARISTOS” (EUGÉNIO DE CASTRO)

«[Prefácio de *Oaristos*]

O autor deste livro não espera o favor do público nem os louvores da imprensa: o público deixará que os Oaristos amareleçam nas montras dos livreiros, esta encontrará ocasião de exhibir a sua talhante e acutângula dicacidade.

A despeito, porém, dessa dicacidade e dessa indiferença, o Poeta saberá ficar tranquilo, consoladamente consciente de que fez um livro *honrado*.

Com duas ou três luminosas exceções, a Poesia portuguesa contemporânea assenta sobre algumas dezenas de coçados e esmaiados *lugares comuns*.

Tais são:

olhos cor do céu, olhos comparados a estrelas, lábios de rosa, cabelos de ouro e de sol, crianças tímidas, tímidas gazetas, brancura de luar e de neve, mãos patricias, dentes que são fios de pérolas, colos de alabastro e de cisne, pés chineses, rouxinóis medrosos, brisas esfolhando rosas, risos de cristal,

cotovias soltando notas também de cristal, luas de marfim, luas de prata, searas ondulantes, melros farçolas assobian-do, pombas arrulhadoras, andorinhas que vão para o exílio, madrigais dos ninhos, borboletas violando rosas, sebes or-valhadas, árvores esqueléticas, etc.

No tocante a rimas, uma pobreza franciscana: *lábios* ri-mando sempre com *sábios*, *pérolas* com *cérulas*, *sol* com *rou-xinol*, *caminhos* com *ninhos*, *nuvens* com *Rubens*, (?), *noite* com *açoite*, um imperdoável abuso de rimas em *ada*, *ado*, *oso*, *osa*, *ente*, *ante*, *ão*, *ar*, etc.

No tocante a vocabulário, uma não menos franciscana pobreza: talvez dois terços das palavras, que formam a lín-gua portuguesa, jazem absconditas, desconhecidas, inertes, ao longo dos dicionários, como tarecos sem valor em lojas de arrumação.

Tais são os *rails* por onde segue num monótono anda-mento de procissão o comboio *misto* que leva os Poetas portugueses da atualidade à Santa Apolónia da POSTE-RIDADE, Poetas suficientemente tímidos para temerem o vertiginoso correr do *expresso* da ORIGINALIDADE.

Inexperiente, o autor dos *Oaristos* teve um dia a când-ida ingenuidade de se meter nesse moroso *misto*: cinco anos suportou a lentidão da viagem e a má companhia, até que uma e outra começaram a incomodá-lo de tal maneira, que resolveu mudar para o supracitado *expresso*, preferin-do deste modo um descarrilamento à secante expectativa de ficar eternamente parado na concorridíssima estação da VULGARIDADE.

Depois daquela resolução, o primeiro ato praticado pelo Poeta foi a rescisão do contrato feito com a casa Guillard-Aillaud, de Paris, que lhe tomara a edição de um livro, NOVAS POESIAS, para o qual Columbano Bordalo Pinheiro, o nosso primeiro Pintor, começava algumas preciosas ilustrações, para o qual João de Deus, o nosso primeiro Poeta, escrevera esta penhorante

CENSURA

*“Tem fantasia, coração sensível
E, apesar de baixinho, ergue-se ao nível
De mais dum escritor, que em verso e rima
Aí cultiva a língua com primor.*

*Como qualificador
(Por comissão e favor),
Amigo e admirador,
Voto que a obra se imprima.*

Taxá-la... taxe o leitor.”

Inutilizou todos os trabalhos feitos, determinou recommear, por um caminho, que não fosse a rotina, e fixou, como suprema ambição a glória de poder um dia repetir com consciência as nobres palavras de Musset: *“mon verre n'est pas grand, mais je bois dans mon verre”*.

Os OARISTOS são as primícias dessa nova maneira do Poeta.

Registrando:

Este livro é o primeiro que em Portugal aparece defendendo a liberdade do Ritmo contra os dogmáticos e estultos decretos dos velhos prosodistas.

As ARTES POÉTICAS ensinam a fazer o alexandrino com cesura imutável na sexta sílaba. Desprezando a regra, o Poeta exige alexandrinos de cesura deslocada e alguns outros sem cesura. Tal fizeram, em França, Francis Vielé-Griffin e Jean Moréas. Falando deste, o crítico Félix Fénéon escreveu: *«Moréas répudie tout règle préétablie pour la contexture de ses vers, ne veut pas les jalonner d'équidistantes césures: apparente revolte, qui n'est qu'une soumission plus féale aux lois de la logique, et qui l'astreint à calculer pour chaque vers une corrélation entre la position des syllabes toniques, la donnée thématique et les intervalles. Tels les maîtres impressionistes, qui, au lieu de préparer sur la palette la valeur d'un morceau en un bas mélange où s'aveuillent les couleurs, les trouvent sur la toile par l'action des tons purs les uns sur les autres»*.

Os alexandrinos são lançados em pares, mas os últimos quatro versos de cada poema têm (tal se faz nos tercetos) suas rimas cruzadas. Salvo erro, é a primeira vez que assim se corta o alexandrino.

Pela primeira vez, também, aparece a adaptação do delicioso ritmo francês *rondel*.

Introduz-se o desconhecido processo da *aliteração*: veja-se o poema XI e muitos versos derramados ao longo desta silva.

Ao contrário do que por aí se faz, ornaram-se os versos de rimas raras, rutilantes: na mais extensa composição, a composição IV, que tem cento e sessenta e dois alexandrinós, não se encontra uma única rima repetida.

O vocabulário dos OARISTOS é escolhido e variado. Algumas palavras menos vulgares darão certamente lugar aos comentários cáusticos da *crítica*. Embora.

O Poeta empregou esses raros vocábulos:

Em primeiro lugar, porque às fastidiosas perífrases prefere o termo *preciso*;

Em segundo lugar, porque pensa, como Baudelaire, que as Palavras, independentemente da ideia que representam, têm a sua beleza própria. Assim *gomil* é mais belo que *jarro*, *cerusa* mais belo que *alvaiade*, etc.;

Em terceiro lugar, porque se sente irremediavelmente atraído pelo estilo chamado *decadente*, que tão bem definido foi por Théophile Gautier: «style ingénieux, compliqué, savant, plein de nuances et de recherches, reculant toujours les bornes de la langue, empruntant à tous les vocabulaires techniques, prenant des couleurs à toutes les palettes, des notes à tous les claviers, s'efforçant à rendre la *pensée dans ce qu'elle a de plus ineffable*, et la *forme en ses contours les plus vagues et les plus fuyants*, écoutant pour les traduire les *confidences subtiles de la névrose*, les *aveux de la passion vieillissante qui se déprave* et les *hallucinations bizarres de l'idée fixe tournant à la folie*... Ce n'est pas chose aisée, d'ailleurs, que ce style méprisé des pédants, car il exprime des idées neuves avec des formes nouvelles et des mots qu'on n'a pas entendus encore... ».

Tais são, sumariamente, as capitais inovações que este livro apresenta

Coimbra, 10 de Janeiro de 1890» (CASTRO, Eugénio de (1890). Prefácio. *Oaristos*. Coimbra: Livraria Portuguesa e Estrangeira, pp. V–VIII [portoghese attualizzato])

TESTO 04

“A RESPEITO DE PORTUGAL” (ALBERTO DE OLIVEIRA)

«Todos os escritores sinceros que em Portugal sofrem da mediocridade de ignorar a sua terra, encontrariam a primeira cura, suponho eu, na terapêutica das viagens. Quero referir-me aos escritores que mais se ocupam de surpreender a alma e a fisionomia interior de um povo, que de estontear-se com as suas aparências e a pompa dos seus aspetos externos. Assim, enquanto o espírito fino e suscetível de Oliveira Martins se chocou com a espessura de alma do povo inglês, o sr. Ramalho Ortigão, apenas preocupado do pitoresco, não querendo (mais do que não podendo) ver o x sempre misterioso e diferente que se oculta sob cada peitilho branco e cada fato cosmopolita e igual de civilizado, veio dos nevoeiros londrinos como enjoado dos seus patrícios e penoso de não haver nascido nas terras frias da rainha Victoria, para daí a pouco, com paralela convicção, chorar desolado o erro do destino que o não gerou flamengo, e porventura a estas horas, entre bizzaros e hospitaleiros grandes de Espanha, estar cismando como teria corrido outra a sua vida, se em vez dos granitos fúne-

bres do Porto, houvesse tido por panoramas de infância os laranjais doirados da Andaluzia.

[...]

Assim me é doce cismar quando leio páginas onde o génio português é saboreado sem banais incensos, e insinuar a minha gôndola de sonho por esta atmosfera de letras protestadas, neste ciclo humilhante e miserável para Portugal, de crise sem grandeza, de fome sem tragédia, de agonia sem desespero, pois toda a gente se deixa escorregar no pântano sem gritar alto a sua miséria, sem tomar atitudes que, ao menos, se lhe não salvarem a vida, lhe salvem a memória. Ainda se perdoava um fim de povo que desse inspiração aos poetas, para lhe rezarem o de—profundis. No meio de uma guerra doida ou de um cataclismo sinistro, a Morte vale a Vida ou mais que ela. Mas acabar no meio de casas com escritos, ter por inquisidores as lojas de prego, estar com os pés para a cova, mas com os pés de botas cambadas — é a morte de um títere, não é a de um povo, nem a de um poeta.

Levantemos as almas para o alto, ao menos nós, que alimentando—nos de sonho simulamos matar a fome! Ergamos a nossa pequena torre de marfim artística, todos quantos pensamos em arte, pintores, poetas, moralistas, sábios! Como havemos de esquecer—nos que somos portugueses, se a fatalidade ou felicidade da pátria é a causa da nossa pobreza como homens e como artistas, e se a única coisa que nos resta a salvar do naufrágio é a nossa Arte, perpetuada pela nossa língua, visto que lá está o Brasil infante para um dia a fazer célebre, e a pôr de novo triunfante e aclamada nos flancos dos seus galeões?

Amanhã, de aqui a dez ou a cinquenta anos, talvez já as serranias da Beira estejam povoadas de hotéis ingleses, e

as viris e altivas florestas portuguesas, cheias hoje de árvores veneradas como velhos frades, se achem terraplenados e penteados bosques de chaminés de fábricas. Quem nos assegura que em meio século, as noites de luar não se poderão ver mais senão através da trama dos fios telegráficos que tornem internacional e prestável à Europa este bom partido geográfico que nós somos, noiva com nome ilustre destinada a cair nos braços sujos do primeiro negreiro milionário? Quem nos dá a certeza de que os nossos bisnetos não terão já as veias mais ensanguentadas de sangue estrangeiro que palpitantes do nosso? Há algum pacto que nos segure por um século ao menos, os olhos pretos das nossas mulheres, a virgindade das nossas árvores, a inviolada cor azul do nosso céu meridional?

[...] Poderão os bárbaros do Norte extinguir a tua raça e a dinastia dos teus cabelos, violeteira morena de Coimbra, mas nenhum terramoto ou indústrias novas embaciarão o encanto dos versos de João de Deus, ou destruirão a armadura sombria dos sonetos de Antero. Tenho mais fé na imortalidade dos nossos poetas, que na de muitos poetas franceses deste século. E no entanto, como eles são enfáticos e grandes, ao pé da nossa simplicidade e despreensão, e como as suas coroas de loiro em vida parecem fulminar o barretinho de seda e o xaile manta com que o nosso grande poeta das *Flores do Campo* acolhe as suas visitas e os vassallos rendidos do seu talento?

*

É por isso que, com uma teimosia que reconheço fere, e enquanto outros lutam por extinguir o deficit, por proclamar a República, por ressuscitar idos tempos de bem-estar político e económico, eu, com o mesmo critério, e por certo com a mesma inutilidade, oponho o meu desprezo, quase a

minha raiva, a toda a obra de arte que não for universal ou nossa. No campo da Arte, ou não se tem pátria, ou se tem a sua. E por mais que os competentes me digam que o génio português é crítico mais do que criador, que nunca tivemos escola de pintura, nem de arquitetura, nem de literatura, a minha obstinação limita-se a perguntar por que motivo, e quais são as fontes maravilhosas de inspiração que os outros povos têm, e a nós nos faltam.

O nosso mal, parece-me, é antes de educação que de origem. Queremos ser civilizados, banais, cosmopolitas, sem pitoresco, fazer dos nossos vinhedos sábias hortas, das nossas florestas leões domados. Entretanto, criaturas! a civilização cá não existe, olhai que os pastores da Serra da Estrela são ainda como no tempo de Viriato, nem mesmo o Século lá pôde chegar até agora, e por isso a manteiga e queijo que fabricam é tão saborosa e nos dá tanto saínete aos almoços. Oliveira Martins afirma que Londres é o abcesso da velha Inglaterra; Paris, por sua vez, é a macrocefalia da França. Todavia, as duas grandes colmeias humanas são a melhor síntese, o definitivo suco e miolo do povo a que pertencem. Não acontece assim em Portugal. A pior coisa, o meio mais imbecil, a atmosfera mais banal e depressiva que se respira neste povo, é, sem dúvida, Lisboa. Só não me acreditarão os estadistas futuros, ainda a chocar na província. Desde que eu me convencesse de que Portugal era Lisboa, o meu estímulo para fazer arte extinguir-se-ia como uma estrela num sumidouro. Não há coisa que me desalente e entristeça mais do que o aspeto do Chiado, com pessoas a abrir a boca, mendigos em esquadões a pedir esmola, e toda a gente a discutir os ministros, os deputados, os *Palmas-Cavalões* da imprensa. Reli há tempos o final dos *Maias*: é fotográfico. Vejam se Lisboa

gera um poeta, uma figura original. São tudo faias, disfarçados de mil modos. Que raça diferente da portuguesa se encarregou de perverter e de sujar aquela linda cidade, possuidora de uma tão grandiosa antecâmara de água como é o Tejo? Não sei quem me disse que eram berberes.

E, no entanto, não temos outra cidade. Que importa? É a grande originalidade de Portugal, essa. A cidade é apenas uma instituição burocrática e administrativa. Compreendo que tenha exigências de música aos domingos, um amanuense. Bibliotecas, museus, há-os pelo Mundo, e a civilização servir-nos-á ao menos para termos, fáceis e baratas, as viagens. Demais, quanto menos correremos a Europa, em *sud-express*, mais jornadearemos em Portugal, na mala-posta, a cavalo, lendo as serras, soletrando os panoramas. Somos um povo de poetas: quanto menos livros, quanto menos comboios, melhor. E preciso castigar Lisboa não a fixando na história: não há um facto dela, um político moderno, que mereça duas linhas de menção. Quis-se fazer passar por Portugal, aos olhos da civilização: por essa burla merece a pena máxima. Envergonha-nos tanto, é de tal modo a nossa roupa suja, que nem uma página de artista deve ficar a servir de epitáfio às suas misérias.

Portugal é o Minho, o Douro, as duas Beiras, o Alentejo, o Algarve, Vamos, não tens espaço bastante, Geração Nova? Se te queixas que a civilização te requintou e só entre sedas, embora de lã, e oiros, conquanto oiroleis, podes viver, digo-te que és medíocre, e ignoras que, quanto mais se vive, mais se aprende a mesquinhez da Vida, e a necessidade de procurar nela um alvo moral. Não tens a Bíblia, ó Geração preocupada de misticismo, a ensinar-to? Traz os teus fauteuils de moscovia, os teus órgãos, as tuas sensações raras, são caprichos de temperamento naturais, e encontra-

rás casas, quintas (em vez de andares) onde os asiles, mas não te esqueças que, entre a bagagem, há de vir alma, talento, intensa vida cerebral, alevantado senso da virtude. Só com literatura já nem os tolos se inebriam.

Que estimulante, que imortal e grandiosa obra era essa de uma geração de rapazes que deliberasse, neste poente da pátria, antes que ela morra, tirar-lhe a máscara, como se usa com os grandes cadáveres! Poderiam vir escultores, pintores, romancistas, dramaturgos, músicos, poetas. Na província vive-se como em Atenas, com uma azeitona e um bocado de pão. Não havia lavrador que nos não aboletasse: e escusávamos de nos desmoralizar pedindo empregos, e não salvaríamos na rua, por gratidão, os conselheiros. Cada temperamento escolheria a província própria: os calmos para o Minho, os melancólicos para a Beira, os desesperados e *audelàistas* para as serras trágicas de Trás-os-Montes. Ao fim do ano, cada um vinha com a sua colheita: uns com bucólicas que as raparigas cantariam nas esfolhadas, outros com romances estudando a miséria do transmontano, a sua vida de família, os seus descabros de temperamento, outros com dramas sentidos, humanos, escritos numa linguagem viva e forte. Juro que os lavradores os compreenderiam e abençoariam mais presto que os da cidade. Os pintores igualmente poupavam as suas cómicas vilegiaturas na Bretanha; mandaríamos alguns para as praias a fim de não acontecer como numa recente exposição, em que não havia uma marinha tolerável, apesar de ser Portugal um país de beira-mar, de pescadores e de navegadores. Imaginem como estão baixas as almas, que nem o mistério do Mar as toca já. Poderíamos uma caravana de paisagistas em Coimbra, onde a natureza é tão variada e pródiga, que quatro pintores sen-

tados em cruz no meio de um campo, encontrariam cada um a sua nota diferente e palpitante.

E os músicos? Assombrariam a Europa, só com rapso-diar em óperas, em sonatas, em marchas fúnebres, os acordes da música do povo. Aos escultores ficava reservada a idealização da beleza da mulher que é fina e subtil em tantos sítios. Ou a formosura clássica, ou a moderna, cheia de ângulos e assimetrias, consistindo sobretudo na expressão, todas encontrariam aqui em abundância os correligionários de Praxiteles e de Velasquez, sem emigrar, e embora tomassem uma vez por outra, um banho de imersão no Museu do Prado. Enfim, aos arquitetos não restava senão um dever bem grato de cumprir: fazerem voto de frades no mosteiro da Batalha.

Assim se estenderia uma rede intelectual pelo país fora, segura por gente de pulso, e capaz de ir educando Portugal por gradações e sem abalos, lento e lento; e a nossa raça, desde a fisionomia até à alma, as qualidades e os defeitos, iria transcrita para a posteridade em obras grandiosas, de que seria portadora uma geração grave, orgulhosa, tendo bastante dignidade para chorar com decoro a sua pátria morta, e lhe fazer condignos funerais. Porto, 1893» (OLIVEIRA, Alberto de (1894). *A respeito de Portugal. Palavras Loucas*. Coimbra: F. França Amado, pp. 209–221 [português atualizado])

TESTO 05

“O SAUDOSISMO E A RENASCENÇA PORTUGUESA” (TEIXEIRA DE PASCOES)

«O fim desta revista [refere-se à revista *A Águia*], como órgão da “Renascença Portuguesa” será, portanto, dar *um sentido* às energias intelectuais que a nossa Raça possui [...]: — Criar um novo Portugal, ou melhor, ressuscitar a Pátria Portuguesa, arrancá-la do túmulo onde a sepultaram alguns séculos de escuridade física e moral, em que os corpos definharam e as almas amorteceram.

Por isso, a *Sociedade* a que me referi, se intitula “Renascença Portuguesa”. Mas não imagine o leitor que a palavra Renascença significa simples regresso ao Passado. Não! Renascer é regressar às fontes originárias da vida, mas para criar uma nova vida.

[...] É preciso [...] chamar a nossa Raça desperta à sua própria realidade essencial, ao sentido da sua própria vida, para que ela saiba quem é e o que deseja. E então poderá realizar a sua obra de perfeição social, de amor e de justiça, e poderá gritar entre os Povos: *Renasci!*

Ora, esta obra sagrada compete ao espírito português, a todos os portugueses que encerrem no seu ser uma parcela viva da alma da nossa Pátria.

[...] a *alma portuguesa* existe, vem desde a origem da Nacionalidade; de mais longe ainda, da confusão de povos heterogêneos que, em tempos remotos, disputaram a posse da Ibéria. [...] A Saudade é Viriato, Afonso Henriques e Camões desmaterializados, reduzidos a um sentimento, postos em alma estreme. A Saudade é o próprio sangue espiritual da Raça [...]. Claro que é a saudade no seu sentido profundo, verdadeiro, essencial, isto é, o *sentimento—ideia, a emoção reflectida*, onde tudo o que existe, corpo e alma, dor e alegria, amor e desejo, terra e céu, atinge a sua unidade divina. Eis a Saudade vista na sua essência religiosa, e não no seu aspecto superficial e anedótico de simples *gosto amargo de infelizes*.

[...] Sim: a alma portuguesa existe, e o seu perfil é eterno e original.

Revelemo-la agora a todos os portugueses, na sua maior parte afastados dela, pelas más influências literárias, políticas e religiosas vindas do estrangeiro.

Revelemo-la a todos os portugueses, para que todos comuniquem o seu próprio espírito, e possam cumprir o destino que por natureza, nascimento e sangue lhes pertence.

E então um novo Portugal, mas *português*, surgirá à luz do dia, e a civilização do mundo sentir-se-á mais dilatada.» (PASCOAES, Teixeira de (1988). Renascença. In Pinharanda Gomes [Ed.], *Teixeira de Pascoaes. A Saudade e do Saudosismo*. Compilação, introdução, fixação do texto e notas de Pinharanda Gomes. Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 34–37) [texto publicado in *A Águia*, vol.1, 2ª Série, nº1]

TESTO 06

“A NOVA POESIA PORTUGUESA” (FERNANDO PESSOA)

Frammento 1. O Futuro glorioso da Pátria Portuguesa | Prepara-se um ressurgimento em Portugal | O Supra- Portugal de Amanhã)

«O primeiro facto que se nota é que a actual corrente literária portuguesa é *absolutamente nacional*, e não só nacional com a inevitabilidade bruta de um canto popular, mas nacional com *ideias* especiais, *sentimentos* especiais, *modos de expressão* especiais e distintos de um movimento literário completamente *português*: e, de resto, se fosse menos, não seria um *movimento literário*, mas uma espécie de traje psíquico nacional, relegável da categoria de movimento de arte para a, para este caso sociológico nula, de um mero *costume* característico.

O segundo facto a notar é que o movimento poético português contém individualidades de vincado valor: não são Miltons nem Shakespeares, mas são gente que se extrema, além de pelo *tom*, que é da corrente, pelo valor mesmo, dentre os contemporâneos europeus, com excepção de um ou dois italianos [...].

O terceiro e último facto que se impõe é que este movimento poético dá-se coincidentemente com um período de pobre e deprimida vida social, de mesquinha política, de dificuldades e obstáculos de toda a espécie à mais quotidiana paz individual e social, e à mais rudimentar confiança ou segurança num, ou de um, futuro.

Vistos estes elementos sociológicos do problema, salta aos olhos a inevitável conclusão. É ela a mais extraordinária, a mais consoladora, a mais estonteante que se pode ousar esperar. É ela de ordem a coincidir absolutamente com aquelas intuições proféticas do poeta Teixeira de Pascoaes sobre a *futura civilização lusitana*, sobre o *futuro glorioso* que espera a Pátria Portuguesa.

[...] deve estar para muito breve o inevitável aparecimento do poeta ou poetas supremos, desta corrente, e da nossa terra, porque fatalmente o Grande Poeta, que este movimento gerará, deslocará para segundo plano a figura, até agora primacial, de Camões. Quem sabe se não estará para um futuro muito próximo a ruidosa confirmação deste deduzidíssimo asserto?

[...] Ousemos concluir isto, onde o raciocínio excede o sonho: 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*.

[...] Prepara-se em Portugal uma renascença extraordinária, um ressurgimento assombroso

Tenhamos fé. Tornemos essa crença, afinal, lógica, num futuro mais glorioso do que a imaginação o ousa conceber, a nossa alma e o nosso corpo, o quotidiano e o eterno de nós. Dia e noite, em pensamento e acção, em sonho e vida, esteja connosco, para que nenhuma das nossas almas falte à

sua missão de hoje, de criar o supra-Portugal de amanhã.» (PESSOA, Fernando (1986b [1912])). A nova Poesia Portuguesa sociologicamente considerada. In *Obras de Fernando Pessoa*. Vol. II. Introduções, organização, biobibliografia e notas de António Quadros. Porto: Lello & Irmão Editores, pp.1151–1154) [Texto publicado na revista *A Águia*, II Série, 4, Porto, Abril de 1912]

Frammento 2. “Em busca de uma Índia nova”

«[...] a nossa grande Raça partirá em busca de uma Índia nova, que não existe no espaço, em naus que são construídas “daquilo de que os sonhos são feitos”. E o seu verdadeiro e supremo destino, de que a obra dos navegadores foi o obscuro e carnal antearremedo, realizar-se-á divinamente.» (PESSOA, Fernando (1986b [1912])). A nova Poesia Portuguesa no seu aspecto psicológico. In *Obras de Fernando Pessoa*. Vol. II. Introduções, organização, biobibliografia e notas de António Quadros. Porto: Lello & Irmão Editores, pp.1194–1195) [Texto publicado na revista *A Águia*, II Série, 12, Porto, Dezembro de 1912]

Frammento 3. “O super-Camões”

«[...] a nossa nova poesia é a poesia auroral de uma Nova Renascença, [...] é uma poesia perfeita e plenamente original. Mas [...], se é perfeitamente original, é equilibrada: erram, portanto, os que a consideram doentia e confusa, lançando sobre ela a sombra da sua própria incompreensão. — Se é original, equilibrada e nacional produz ou produzirá

[...] grandes e máximas figuras de poetas: erra, portanto, o professor Adolfo Coelho, primeiro, quando acha inferiores os nossos novíssimos poetas, e depois quando considera *messianismo* a ideia de um super-Camões, isto é, de um poeta máximo, inevitavelmente maior do que aquele poeta verdadeiramente grande, mas longe de ser um Dante ou um Shakespeare.» (Pessoa, Fernando (1986 [1912])). Uma Réplica (ao Dr. Adolfo Coelho). In *Obras de Fernando Pessoa*. Vol. II. Introduções, organização, biobibliografia e notas de António Quadros. Porto: Lello & Irmão Editores, p.1203) [Texto publicado in *República*, em 21 de Setembro de 1912]

TESTO 07

“O MODERNISMO PORTUGUÊS” (ANTÓNIO FERRO)

«O modernismo em Portugal, começou, há uns quinze anos, com Mário de Sá-Carneiro [...]. A atmosfera de arte em Portugal — digam o que disserem os que sofreram a influência sem a sentir — é uma coisa antes de Sá-Carneiro e outra depois do grito admirável do *Orfeu*.

[...] Relembro, com saudade e ternura, aquela tarde em que Sá-Carneiro se dirigiu a mim no Rossio, de braços abertos, com uma alegria infantil que era, afinal, a alegria do mártir: — Você leu os jornais? Leu a *Capital*? Vê o que dizem sobre o *Orfeu*? Somos todos doidos varridos! Da fama já ninguém nos livra... Reclamam, para mim, o colete de forças e um exame às minhas faculdades mentais... Estou contentíssimo! O êxito excedeu a minha expectativa.

[...] Não é menor a figura de Fernando Pessoa — o “clássico” da revolução [...] ... Santa-Rita Pintor, o apóstolo das formas novas, que trouxe Picasso, no coração, para Portugal, foi o ponteiro da geração, o seu perfil mais singular e mais flagrante. Se se escrevesse um romance sobre o movimento moderno, em Portugal, ele seria a personagem

principal, a mais impressionante. Amadeu de Sousa Cardoso, outra vítima, o nosso Modigliani, não no feitio da sua arte mas no feitio da sua vida, um Modigliani para quem não soou ainda a hora da justiça. Almada Negreiros, que se entregou de corpo e alma, com todos os sentidos, ao movimento iniciado por Sá-Carneiro, foi uma das grandes forças que impulsionaram o nosso “modernismo” [...]. José de Almada Negreiros lutou, como Sá-Carneiro, desprezando a glória fácil e impondo, rudemente, a sua alma. Alguns dos seus gestos, algumas das suas obras, são datas memoráveis da “vanguarda” portuguesa. Cito, por exemplo, a sua conferência a “Invenção do Dia Claro”.

[...] Triunfou o modernismo em Portugal? Suponho que sim porque o sinto, cada vez mais, na própria alma de quem o combate. Toda essa mocidade que anda aí pelos jornais, pelas capas dos livros, pela fisionomia gráfica das revistas, pela pintura, pelos cartazes, pelas montagens de certas peças ligeiras — é obra nossa, é o nosso influxo, a nossa respiração, é o braço de Sá-Carneiro “a dançar nos salões do vice-rei...”» (FERRO, António (1987). *Obras de António Ferro — Intervenção Modernista*. Lisboa: Verbo, pp. 368–372) [«Alguns Precursores»; publicado em *O Notícias Ilustrado*, a 24 de Fevereiro de 1929]

TESTO 08

“ORPHEU ORPHEU” (ALMADA NEGREIROS)

Frammento 1. “Os intérpretes”

«Aqueles que ao findar o século assistiram simultaneamente ao nascimento do novo século, puderam verificar uma modificação total no aspecto exterior dos valores imutáveis da humanidade. Por grande casualidade a idade dos séculos coincidindo com a idade das épocas.

[...] Uns começam primeiro do que outros a ver como nasce de novo o mundo para o presente, este presente que todos havemos de frequentar e que bem poucos saberão viver. Os primeiros são os pioneiros e não deve haver posição de herói nem mais invejável nem mais difícil de sustentar do que esta.

Com uma herança literária e artística bastante desorientadora, sobretudo para os que se iniciavam nas letras e nas artes; uma herança literária e artística resumida aos talentos isolados de um período manifestamente decadente; num meio hostil, congestionado de realidades políticas que tiranizavam exclusivisticamente todo o país; num de-

sinteresse máximo e nacional pelas coisas chamadas do espírito; tais foram os primeiros dias que couberam por sorte aos desta geração.

[...] Não tardou muito que uns quantos se sentissem visados. A sua oposição excedeu as nossas expectativas e começava a ter efeito indirectamente mas de uma maneira material, eficaz e concludente. Chegaram a apelar para a polícia e para o manicómio, acusando-nos de andarmos à solta. Enfim, ódio puro.

[...] surpreendeu-nos o ódio que levantámos contra nós. [...] Não os tínhamos adivinhado tão concretos. Pelo contrário, julgávamos os erros que atacávamos e a rotina que queríamos romper como defeitos de nós todos, mais do que apenas de alguns que se sentiram molestados nos seus prestígios.

O público interessava-se pela batalha. Os nossos rivais tinham direitos adquiridos na imprensa onde nos ofendiam sem defesa ou nos votavam ao silêncio, e esta desvantagem nossa trouxe-nos a simpatia geral.

[...] Qual foi o sentido do nosso grupo? Este: direcção nenhuma, colaboração convidada por unanimidade entre todos os colaboradores.

Procedíamos conscientemente na formação de um grupo de elite, sem chefes e todos autores, o que na verdade só é possível entre gente de Arte. O nosso desiderato era por conseguinte só um: os autores. E foi o que ficou.

Mário de Sá-Carneiro, o grande animador, o entusiasta sem limites do novo, seria ainda hoje o maior aliciador da mocidade para a Arte, se tivesse podido resistir à violência do seu próprio caso pessoal.

Fernando Pessoa, o valor de mais peso na literatura actual portuguesa, difícil e agudo, conflito pessoalíssimo esca-

pado por várias personalidades pseudónimas, o mais lúcido companheiro literário que possa alguma vez ter um autor, e o porta-bandeira erudito do nosso grupo.

Simultaneamente ao nosso movimento literário, o grupo completava-se com os pintores vindos de Paris de 1914. Completava-se e excedia-se. Guilherme de Santa-Rita e Amadeu de Sousa-Cardoso, duas fortes personalidades opostas, plenas de modernismo e absolutamente inéditas na ideologia e sensibilidade portuguesas, mas portuguesas, encontraram-se menos exilados no seu próprio país do que o haviam previsto, ao encontrarem-se com o grupo literário. Desta maneira fortificado o grupo foi tal a produção variada e prolífica dos nossos, que o inimigo estremeceu visivelmente pela primeira vez nas suas trincheiras. A vitória prosseguia naturalmente.

[...] Qual foi o destino que juntou estes nomes senão uma única fé que animava estas personalidades tão distintas umas das outras?» (NEGREIROS, José de Almada (1992b). *Obras Completas — Ensaios*. Vol. V. Lisboa: Imprensa Nacional—Casa da Moeda, pp. 55–58) [“Os pioneiros (Para a história do movimento moderno em Portugal)”]; Outubro de 1934]

Frammento 2. “O primeiro grito moderno em Portugal”

«A 21 de Março de 1915 Lisboa conhece o primeiro número da revista literária *Orpheu*.

[...] Na formação de *Orpheu* os primeiros nomes que aparecem são os do poeta português Luiz de Montalvor e o do escritor brasileiro Ronald de Carvalho.

[...] A seguir vêm Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro.

A estes juntam-se-lhes José Pacheco, Santa-Rita Pintor, José de Almada Negreiros, Eduardo Guimarães (brasileiro), Alfredo Guisado e Cortes Rodrigues.

Tiveram colaboração extra, o poeta Ângelo de Lima e o filósofo Dr. Raul Leal.

[...] O escândalo que o aparecimento de *Orpheu* produziu no público, foi e ficou inédito na vida literária portuguesa. Portugal leitor, de Norte a Sul, delirava de regozijo, exactamente como se cada português tivesse sido o achador daqueles loucos à solta. Nem mais nem menos.

[...] Mais extraordinário parecerá ainda quando se disser que *Orpheu* era exclusivamente literário, que não tinha o mais pequeno vislumbre político, que não era como os jornais e revistas literárias portuguesas da actualidade, nas quais é afinal a política que se mascara de letras. *Orpheu* era honradamente literário!

Sem programa, a não ser o de reunir autores, assim se fez *Orpheu*. Todos autores e sem chefes, o que de verdade só é possível entre gente de Arte. Independência da colaboração. Até a ortografia era a dos autores. E foi esta independência da colaboração o que afinal deixava perceber uma unanimidade de ideias entre os seus colaboradores: A necessidade da elite portuguesa, a qual não estava em parte nenhuma!

Estava desabitada a cabeça de Portugal!

[...] *Orpheu* era uma consequência fatal de determinados portugueses, desligando-se dos outros portugueses, porém ligados entre si pela mesma fé na elite de Portugal. As suas personalidades vinham já esclarecidas o bastante para uma dignidade comum, por isso mesmo éramos portugueses sem sermos nacionalistas, nem regionalistas, nem indigenistas. Queríamos apenas o mais difícil dos títulos portugueses: sermos portugueses simplesmente!

[...] Outra característica de *Orpheu* era o europeísmo.

[...] o que para o português representa o europeísmo, é evidentemente para o brasileiro o americanismo. [...] O português é que não pode deixar de ser europeu, e cada vez menos pode deixar de o ser, pela simples razão de que a Europa é cada vez mais Europa.

[...] É um europeu quem pergunta porque Portugal, que foi o melhor dos europeus nos tempos em que a Europa apenas começava, não o é hoje também quando a Europa entra já na sua maioridade?

[...] foram estas as duas características mais importantes de *Orpheu*: portuguesa e europeia.

[...] *Orpheu*, meus senhores, foi o primeiro grito moderno que se deu em Portugal.

Orpheu é o pioneiro do movimento moderno em Portugal!

E segue.» (NEGREIROS, José de Almada (1992b). *Obras Completas — Ensaios*. Vol. V. Lisboa: Imprensa Nacional — Casa da Moeda, pp. 59–63) [“Um aniversário: *ORPHEU*”; PUBLICADO EM *DIÁRIO DE LISBOA*, A 8 DE MARÇO DE 1935]

Frammento 3. “Encontro das Letras e da Pintura”

«[...] Os inesquecíveis companheiros do “Orpheu” foram os meus precisamente por nos ser comum uma mesma não-identidade, um mesmo escorraçar comum que a vida nos fazia. Absolutamente mais nada de comum. Éramos reclusos da mesma cela de prisão.

Entre nós havia o mesmo mal-estar da impertinência da presença dos metidos na mesma cela, na mesma não-identidade. Éramos em realidade muito estranhamente

diferentes uns dos outros, e todos suspensos do mesmo fio de nos faltar território. E assim nasce o profundo da palavra companheiro.

Era arte que nos juntava? Era.

[...] Ao ser-me rogado evocar os dias do “Orpheu” não encontro memória senão de companheiros, de amigos, de poetas, sim poetas, cujas categorias em arte não vêm para o caso, não as sei, não são comigo, nunca foram comigo, e deles apenas sei que a minha vida passa com a deles ao mesmo tempo e espaço, e não tenho outro calendário que eles mesmos para a terapêutica de rever e contar os meus próprios passos e antepassos.

[...] Há quem persista em que “Orpheu” foi início de um epocal das letras quando afinal era já a consequência do encontro das letras e da pintura. Era mesmo a primeira vez que tal acontecia em Portugal desde o nosso século XV. Entretanto as letras eram as aficcionadas da pintura, e a pintura estava sempre por dar-se, e deste modo era-lhes arrebatada a única possibilidade de encontro.

Cinco séculos depois “Orpheu” faz o segundo encontro português das letras e da pintura.

[...] o “Orpheu” não era grupo. Era-lhe indiferente toda a opinião política, religiosa, literária, artística, filosófica, científica, desde o momento que não se a “pusesse”.

[...] Ao evocar o advento do “Orpheu” vê-se o que nele scandalizou ser o epocal. Escandalizou apenas o ser doutra maneira que a habitual. Mas a atitude humana que esta “outra maneira” implicava, escapava clamorosamente ao escândalo. Diziam “escândalo” estoutra maneira, quando o escandaloso dormia há muito repimpado num habitual estagnado.

[...] Fernando Pessoa vindo da “Águia” e a seguir criador do “paúlismo” (Palludes, André Gide) antes do “Or-

pheu”. A sua nomeada hoje é universal. A sua incomparável genialidade é remanescente do momento inicial do “Orpheu”, quando ensaia nos heterónimos a sua única saída para a modernidade.

[...] Fernando Pessoa, literato erudito na grande aceção destas duas palavras, a sua versatilidade poética corre mundo como linguagem de modernidade que é, mas esta modernidade está mais na sua estilística poética do que em ser moderno o teor da sua poética.

[...] A colaboração de Amadeo ficou nas fotografias em meu poder de quadros seus para o “Orpheu”-3.

A colaboração de Santa-Rita foi transferida para “Portugal Futurista” apreendido pela polícia à porta da tipografia. Por minha culpa: palavrões escamados.

[...] De mais extraordinário não vejo senão que tenha sido um movimento os nossos encontros pessoais entre companheiros de revista.

[...] Mas “Orpheu” tem sobreviventes. Além dos que restam do “Orpheu” toda a nossa mais gente lhe é sobrevivente. E onde está esta nossa gente toda? Uma pequena parte dela está de visita turística ao “Orpheu”. E ainda não foi disparada.

[...] “Orpheu” tinha sido o nosso encontro actual das letras e da pintura. É tudo o que queria ter dito. A continuar seria isto mesmo no resultado do “Orpheu”. Nenhuma geração post “Orpheu” se acusa no da pintura não separada do seu encontro com as letras. “Orpheu” continua.

[...] O selo do “Orpheu” era a modernidade. Se quisessem, a vanguarda da modernidade. A nossa vanguarda da modernidade.

Toda a modernidade nasce vanguarda. É universal. A modernidade é nacional, o que nada diz sem o universal.

É universal.» (NEGREIROS, José de Almada (1993a). *Obras Completas — Textos de Intervenção*. Vol. VI. Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda, pp. 169–178) [“Orpheu” (1965)]

Frammento 4. “Os ismos O super–Camões”

«Uma característica do “Orpheu” (a qual chegou a ser hilariante) era a de perpassar por uma série infindável de ismos. E tanto mais infindável quanto no “Orpheu” era o encontro de letras e pintura, cada uma com a sua série infindável de ismos.

Esta característica do “Orpheu” é a característica mesma da modernidade actual.

Enquanto que a “Águia” não tinha senão um ismo, o saudosismo, o “Orpheu” tinha três ismos criações suas por Fernando Pessoa: paúlismo, interseccionismo, sensacionismo, além dos ismos que estavam já generalizados mundialmente e os criados de novo.

[...] Estes ismos que se criam a Arte e a Ciência, e as letras e a pintura, para reencontro do seu ancestral encontro, não são mais que a imitação da natureza, na mecânica fisiológica dos nossos cinco sentidos: para que um dos sentidos seja, é necessário que os outros quatro estejam.» (NEGREIROS, José de Almada (1993a). *Obras Completas — Textos de Intervenção*. Vol. VI. Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda, p.187) [“Orpheu” (1965)]

TESTO 09

“ORPHEU” (ÁLVARO DE CAMPOS)

«Há apenas duas coisas interessantes em Portugal — a paisagem e o “*Orpheu*”. Tudo o que está de permeio é palha podre usada, que serviu pela Europa em fora e acaba entre as duas coisas interessantes em Portugal. Por vezes estraga a paisagem pondo-lhe lá portugueses. Mas não pode estragar o “*Orpheu*” porque esse é à prova de Portugal.

[...] A paisagem está lá sempre e pode ser contemplada por quem queira e possa. O “*Orpheu*” lá está, mas dificilmente pode ser lido por toda a gente. Quando muito poderá ser lido por muito poucos. Mas vale a pena fazê-lo. Vale a pena aprender português para o ler. [...] O “*Orpheu*” é a soma e a síntese de todos os movimentos literários modernos [...].» (CAMPOS, Álvaro de (1986b), in Fernando Pessoa, *Obras de Fernando Pessoa*. Vol. II. Introduções, organização, biobibliografia e notas de António Quadros. Porto: Lello & Irmão Editores, pp. 1087–1088) [prefácio a uma antologia de poetas sensacionistas portugueses a ser apresentada a um público britânico, projecto que não se concretizou; texto de 1916]

TESTO 10

“ORPHEU” (ANTÓNIO FERRO)

Frammento 1. “Um marco histórico”

«A atmosfera de arte em Portugal — digam o que disserem os que sofreram a influência sem a sentir — é uma coisa antes de Sá-Carneiro e outra depois do grito admirável do *Orpheu*.» (FERRO, António (1987). *Obras de António Ferro — Intervenção Modernista*. Lisboa: Verbo, p.368) [«Alguns Precursores»; publicado em *O Notícias Ilustrado*, a 24 de Fevereiro de 1929]

Frammento 2. “A recetividade”

«Relembro, com saudade e ternura, aquela tarde em que Sá-Carneiro se dirigiu a mim no Rossio, de braços abertos, com uma alegria infantil que era, afinal, a alegria do mártir:

— Você leu os jornais? Leu a *Capital*? Vê o que dizem sobre o *Orpheu*? Somos todos doidos varridos! Da fama já

ninguém nos livra... Reclamam, para mim, o colete de forças e um exame às minhas faculdades mentais... Estou contentíssimo! O êxito excedeu a minha expectativa.» (FERRO, António (1987). *Obras de António Ferro — Intervenção Modernista*. Lisboa: Verbo, p.369) [«Alguns Precursores»; publicado em *O Notícias Ilustrado*, a 24 de Fevereiro de 1929]

TESTO 11

“ORPHEU” (FERNANDO PESSOA)

Frammento 1. “A recetividade”

«Somos o assunto do dia em Lisboa; sem exagero lho digo. O escândalo é enorme. Somos apontados na rua, e toda a gente — mesmo extraliterária — fala no *Orpheu*.» (PESSOA, Fernando (1986b). *Obras de Fernando Pessoa*. Vol. II. Introduções, organização, biobibliografia e notas de António Quadros. Porto: Lello & Irmão Editores, p.185) [em carta, de 4 de Abril de 1915, enviada a Armando Côrtes-Rodrigues]

Frammento 2. “Originalidade”

«Da feição cosmopolita desta corrente não será preciso falar a V. Ex^a, pois que, melhor do que nós, o seu espírito, quando ler, disso falará. [...] Hoje contém e como, através das nossas congruentes individualidades, as sintetizamos para uma corrente original [...]. Claro está que há em nós um fundo de originalidade, de primitividade metafísica

de emoção, que permitiu, não só inevitabilizar em nós a tendência para essa síntese, como, conexadamente, no valizar dessa síntese, ir deixando escrito em cada frase psíquica — como, por fim, no conjunto organizado — o nome da nossa Individualidade.» (PESSOA, Fernando (1986b). *Obras de Fernando Pessoa*. Vol. II. Introduções, organização, biobibliografia e notas de António Quadros. Porto: Lello & Irmão Editores, pp. 195–196) [em carta, de 31 de Março de 1915, enviada a Sampaio Bruno]

Frammento 3. “Originalidade”

«Ex.mo Senhor D. Miguel de Unamuno:

Por este correio enviamos a V. Ex.^a o primeiro número da nossa revista “Orpheu”. Como depreenderá de uma, ainda que rápida, leitura, esta revista representa a conjugação dos esforços da nova geração portuguesa para a formação de uma corrente literária definida, contendo *e transcendendo* as correntes que têm prevalecido nos grandes meios cultos da Europa. [...] estamos certos que nela terá a surpresa de encontrar qualquer coisa que não se lhe terá deparado no seu percurso através das literaturas conhecidas. Como temos a consciência absoluta da nossa originalidade e da nossa elevação, não temos escrúpulo algum em dizer isto.» (PESSOA, Fernando (1986b). *Obras de Fernando Pessoa*. Vol. II. Introduções, organização, biobibliografia e notas de António Quadros. Porto: Lello & Irmão Editores, p. 200) [em carta de 26 de Março de 1915, enviada a Unamuno]

Frammento 4. “Cosmopolitismo”

Sulla «corrente» di “Orpheu”, afferma che è «[...] a mais cosmopolita de quantas têm surgido em Portugal [...]» (PESSOA, Fernando (1986b). *Obras de Fernando Pessoa*. Vol. II. Introduções, organização, biobibliografia e notas de António Quadros. Porto: Lello & Irmão Editores, p.201) [em carta de 26 de Março de 1915, enviada a Unamuno]

Frammento 5. “A Revista de Portugal e a Revista Orpheu”

«Resta explicar o que é “Orpheu”. É uma revista, da qual saíram já dois números; é a única revista literária a valer que tem aparecido em Portugal, desde a “*Revista de Portugal*”, que foi dirigida por Eça de Queirós. A nossa revista acolhe tudo quanto representa a arte avançada; assim é que temos publicado poemas e prosas que vão do ultra-simbolismo até ao futurismo. [...] ela tem sabido irritar e enfiar, o que, como V. Ex^o muito bem sabe, a mera banalidade nunca consegue que aconteça.» (PESSOA, Fernando (1986b). *Obras de Fernando Pessoa*. Vol. II. Introduções, organização, biobibliografia e notas de António Quadros. Porto: Lello & Irmão Editores, p.203) [em carta, de provavelmente 1915, a Camilo Pessanha, embora não se saiba se chegou a ser enviada ao destinatário, nesta ou noutra versão]

Frammento 6. “Cosmopolitismo”

«— O que quer *Orpheu*?

— Criar uma arte cosmopolita no tempo e no espaço. A nossa época é aquela em que todos os países, mais materialmente do que nunca, e pela primeira vez intelectualmente, existem todos dentro de cada um, em que a Ásia, a América, a África e a Oceânia são a Europa, e existem todos na Europa. Basta qualquer cais europeu — mesmo aquele cais de Alcântara — para ter ali toda a terra em comprimido. E se chamo a isto *europeu*, e não americano, por exemplo, é que é a Europa, e não a América, a *fons et origo* deste tipo civilizacional, a região civilizada que dá o *tipo* e a *directão* a todo o mundo.

Por isso a verdadeira arte moderna tem de ser maximamente desnacionalizada — acumular dentro de si todas as partes do mundo. Só assim será tipicamente moderna.» (PESSOA, Fernando (1986b). *Obras de Fernando Pessoa*. Vol. II. Introduções, organização, biobibliografia e notas de António Quadros. Porto: Lello & Irmão Editores, p.1318) [«A arte cosmopolita do “Orpheu”»; texto provavelmente del 1915]

Frammento 7. “Orpheu: revista, companheiros e legado”

«Começemos por distinguir três coisas que habitualmente se confundem quando se fazem referências ao “Orpheu” ou aos “poetas do Orpheu”. Por “Orpheu” entende-se umas vezes a revista com aquele nome, de que saíram só dois números, em Março e Junho de 1915; outras vezes os que estiveram ligados a ela, ainda que como simples

espectadores próximos ou amigos, e sem que nela influíssem ou colaborassem; outras vezes ainda, os que escreveram subsequentemente em estilo semelhante ou aproximado ao dos que de facto colaboraram no *Orpheu*.» (PESSOA, Fernando (1986b). *Obras de Fernando Pessoa*. Vol. II. Introduções, organização, biobibliografia e notas de António Quadros. Porto: Lello & Irmão Editores, p.1323) [texto publicado pelo estudioso francês François Castex, na *Colóquio*, I série, Lisboa, nº 48, Abril de 1968, e que se admite ser de 1916–1917]

Frammento 8. “Como nasceu”

«— Vamos [...] ao caso do aparecimento da revista. Em princípios de 1915 (se me não engano) regressou do Brasil Luís de Montalvor, e uma vez, em Fevereiro (creio), encontrando-se no *Montanha* comigo e com Sá-Carneiro, lembrou a ideia de se fazer uma revista literária, trimestral — ideia que tinha tido no Brasil, tanto assim que trazia alguns poemas de poetas brasileiros jovens, e a ideia do próprio título da revista — «Orpheu». Acolhemos a ideia com entusiasmo, e como o Sá-Carneiro tinha, além do entusiasmo, a possibilidade material de realizar a revista, passou imediatamente a dar o caso por decidido, e desde logo se começou a pensar na colaboração. Com tanto mais entusiasmo acolhemos a ideia quanto é certo que ambos nós havíamos projectado várias revistas, mas, sempre por qualquer razão, os projectos haviam esquecido.

[...] — O certo, porém, é que se decidiu publicar *Orpheu*. Sem perda de tempo se adoptaram o nome e a periodicidade, e se estabeleceu o número de páginas — de 78 a

80 em cada número. E ficou igualmente assente que figurariam como directores o Luís de Montalvor e um dos poetas brasileiros seus amigos — Ronald de Carvalho. Digo «figurar como directores» sem intuito algum reservado. A direcção real da revista era, e foi sempre, conjunta, por estudo e combinação entre nós três e também o Alfredo Guisado e o Côrtes-Rodrigues [...]. Ficou assente também, que o Luís de Montalvor escrevesse o prefácio da revista, o que de facto fez, não colaborando porém no primeiro número por não ter pronto ou não considerar pronto o poema com que de facto colaborou no nº 2.

No mesmo dia ou no dia seguinte expusemos, Sá-Carneiro e eu, a ideia da revista ao Alfredo Guisado e ao Côrtes-Rodrigues, e pode dizer-se que o número ficou completo, sobretudo depois de termos obtido a colaboração do Almada Negreiros, que providencialmente tinha completado uma pequena série, interessantíssima, de trechos em prosa, a que chamou «Frisos» quando os inseriu na revista.

O *Orpheu* foi logo para a tipografia, ficando eu apenas a completar o «Opiário» do meu personagem Álvaro de Campos [...].

O número foi de facto bem organizado. Começava, à parte o prefácio, com uns poemas de Sá-Carneiro e fechava com a «Ode Triunfal» do meu velho e inexistente amigo Álvaro de Campos.» (PESSOA, Fernando (1986b). *Obras de Fernando Pessoa*. Vol. II. Introduções, organização, biobibliografia e notas de António Quadros. Porto: Lello & Irmão Editores, pp. 1324–1325).

Frammento 9. “Sem chefes, nem mestres”

«Tão pouco éramos futuristas, como vulgarmente se crê. Ligado ao *Orpheu* houve só um futurista, Guilherme de Santa-Rita, ou, como a si mesmo se designava, Santa-Rita Pintor.

[...] No *Orpheu*, corrente ou revista, não havia chefes nem mestres. É costume, de vez em quando, atribuir uma chefia ou a Sá-Carneiro, ou a mim, ou a nós ambos. Isso, porém, não é exacto. Nenhum de nós se propôs ser chefe de qualquer coisa ou influir, em estilo de chefe, sobre os outros. Tanto eu como Sá-Carneiro éramos individualistas absolutos — Sá-Carneiro instintivamente, eu com instinto, inteligência e tudo. Nenhum de nós admitiria sequer aquilo que há de antipático em toda a chefia — a invasão da personalidade alheia pela nossa, a perversão, pela sugestão, da liberdade que cada um tem de ser quem é.» (PESSOA, Fernando (1986b). *Obras de Fernando Pessoa*. Vol. II. Introduções, organização, biobibliografia e notas de António Quadros. Porto: Lello & Irmão Editores, pp. 1327–1328) [texto pubblicato dallo studioso francese François Castex, sulla *Colóquio*, I série, Lisboa, nº 48, Abril de 1968, e che si pensa essere del 1916–1917]

Frammento 10. “A recetividade”

«[...] com a publicação de “Orpheu”, um oásis [...] abriu[se] no deserto da inteligência nacional [...].

[...] O nosso meio jornalístico e “literário”, acostumado ou a ser latoeiramente estrangeiro, ou a ser nacional no nível da Praça da Figueira, deu a “Orpheu” a única honra que em tais almas cabia conferir — a da sua invertebradamen-

te espontânea, surpreendentemente sincera aversão.» (PESSOA, Fernando (1986b). *Obras de Fernando Pessoa*. Vol. II. Introdução, organização, biobibliografia e notas de António Quadros. Porto: Lello & Irmão Editores, pp. 1329–1330) [texto dedicado ao “Movimento Sensacionista” e publicado no 1º e único nº da revista *Exílio*, de 1916]

Frammento 11. “Orpheu continua”

«*Orpheu* acabou. *Orpheu* continua.» (PESSOA, Fernando (1986b). *Obras de Fernando Pessoa*. Vol. II. Introdução, organização, biobibliografia e notas de António Quadros. Porto: Lello & Irmão Editores, pp. 1333–1334) [publicato in *Sudoeste*, 3, Lisboa, Novembre 1935]

Frammento 12. “Orpheu e a Europa”

«Acaba de publicar-se o terceiro número de ORPHEU.

Esta revista é hoje, a única ponte entre Portugal e a Europa, e, mesmo, a única razão de vulto que Portugal tem para existir como nação independente.

Ler ORPHEU é o único acto civilizado que é possível praticar hoje em Portugal, excepto o suicídio com ordem de incineração no testamento.

[...] Comprar ORPHEU é, enfim, ajudar a salvar Portugal da vergonha de não ter tido senão uma literatura portuguesa. ORPHEU é todas as literaturas.» (PESSOA, Fernando (1993). *Pessoa Inédito*. Coordenação de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Livros Horizonte, p. 254) [“Atenção!”; testo probabilmente del 1915, 1916 o 1917]

Frammento 13. “A recetividade”

«Como todos os inovadores, fomos objecto de largo escárnio e de extensa imitação. Não esperávamos, para falar verdade, nem uma cousa nem outra; dadas elas, não nos preocupou uma, nem a outra nos envaideceu. O simples escárnio nada significa; o escárnio de uns, acompanhado da imitação de outros, designa a inovação.» (PESSOA, Fernando (1993). *Pessoa Inédito*. Coordenação de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Livros Horizonte, p.256) [texto provavelmente del 1925]

Frammento 14. “Orpheu continua”

«[...] “Orpheu” não acabou. “Orpheu” não pode acabar. Na mitologia dos antigos, que o meu espírito radicalmente pagão se não cansa nunca de recordar, numa reminiscência constelada, há a história de um rio, de cujo nome apenas me entrelembro, que, a certa altura do seu curso, se sumia na areia. Aparentemente morto, ele, porém, mais adiante — milhas para além de onde se sumira — surgia outra vez à superfície, e continuava, com aquático escrúpulo, o seu leve caminho para o mar. Assim quero crer que seja — na pior das contingências — a revista sensacionista “Orpheu”.» (PESSOA, Fernando (1993). *Pessoa Inédito*. Coordenação de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Livros Horizonte, p.257) [lettere del 21 settembre 1915, diretta a Santa-Rita]

TESTO 12

“ORPHEU” (MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO)

Frammento 1. “Santa-Rita Pintor”

«Você tem mil razões: O *Orpheu* não acabou. De qualquer maneira, em qualquer “tempo” há-de continuar. O que é preciso é termos “vontade”. Mas junto envio-lhe um coup-de-théâtre: a carta ontem recebida do futurista Rita Pintor que não quer que o *Orpheu* acabe, e o *continuará*, com alguns haveres que possui, caso nós nos não oponhamos, etc., etc. — e contando comigo e *consigo* — pois já lhe não chama nomes feios!... O caso é bicudo — especialmente para você que o tem de aturar. Dou-lhe carta branca. O meu querido amigo diz-lhe o que entender, resolve o que entender. Por mim limito-me a escrever-lhe logo uma carta vaga: que sim e mais que também... Esse sarilho resolva-o você. Claro que Santa-Rita “maître” do *Orpheu* acho pior que a morte.» (SÁ-CARNEIRO, Mário de (1992b). *Obras Completas de Mário de Sá-Carneiro — Cartas a Fernando Pessoa II*. 2ª ed. Lisboa: Edições Ática, pp. 88–89) [in lettera del 25 settembre 1915; Paris; Café Royal]

Frammento 2. “Santa-Rita Pintor”

«Escrevi ao Santa-Rita pelo mesmo correio o seguinte, em resumo: longe e atravessando demais a minha vida vários perigos (*sic*) — desinteresse-me por completo da questão do *Orpheu*, do qual — se ele continuasse — eu seria apenas um colaborador intermitente. Mas isto nada quer dizer, pois para mim, eu coisa alguma posso decidir. O *Orpheu* é propriedade espiritual tanto minha como sua. Eu desisti da minha parte: *logo hoje o Orpheu é propriedade exclusiva de você, Fernando Pessoa* — que se encontra ser assim actualmente o seu único árbitro. Digo-lhe a ruína que é a sua exploração financeira: que se ele “emprestar” dinheiro a *Orpheu*, este nunca mais lho pagará... Acrescento que lhe mostre a minha carta. Assim você proceda como entender, à bruta. — Incite Guisado e Mira à revista, tanto mais que tem dinheiro.» (SÁ-CARNEIRO, Mário de (1992b). *Obras Completas de Mário de Sá-Carneiro — Cartas a Fernando Pessoa II*. 2ª ed. Lisboa: Edições Ática, pp. 97–98 [in lettera del 2 ottobre 1915; Paris; Café Riche])

TESTO 13

“PAUIS DE ROÇAREM ÂNSIAS PELA MINH’ALMA EM OURO...” (FERNANDO PESSOA)

«Pauis de roçarem ânsias pela minh’alma em ouro...
Dobre longínquo de Outros Sinos... Empalidece o louro
Trigo na cinza do poente... Corre um frio carnal por
minh’alma...
Tão sempre a mesma, a Hora!... Balouçar de cimos de
palma...
Silêncio que as folhas fitam em nós... Outono delgado
Dum canto de vaga ave... Azul esquecido em estag-
nado...
Oh que mudo grito de ânsia põe garras na Hora!
Que pasmo de mim anseia por outra coisa que o que
chora!
Estendo as mãos para além, mas ao estendê-las já vejo
Que não é aquilo que quero, aquilo que desejo...
Címbalos de Imperfeição... Ó tão antiguidade
A Hora expulsa de si-Tempo!... Onda de recuo que in-
vade
O meu abandonar-me a mim próprio até desfalecer,
E recordar tanto o Eu presente que me sinto esquecer!...

Fluido de auréola, transparente de Foi, oco de ter-se...
O Mistério sabe-me a eu ser outro... Luar sobre o não
conter-se...

A sentinela é hirta — a lança que finca no chão
É mais alta do que ela... Para que é tudo isto?... Dia
chão...

Trepadeiras de despropósito lambendo de Hora os
Aléns...

Horizontes fechando os olhos ao espaço em que são elos
de erro...

Fanfarras de ópios de silêncios futuros... Londres
trens...

Portões vistos longe... através de árvores... tão de fer-
ro!...»

(PESSOA, Fernando (2018). *Edição crítica de Fernando Pessoa — Mensagem e poemas publicados em vida*. Vol. I. Edição de Luís Fagundes Duarte. Lisboa: Imprensa Nacional — Casa da Moeda, pp. 34–35) [poesia pubblicata sulla rivista *Renascença*, febbraio 1914)

TESTO 14

“ODE TRIUNFAL” (ÁLVARO DE CAMPOS)

À dolorosa luz das grandes lâmpadas eléctricas da fábrica
Tenho febre e escrevo.

Escrevo rangendo os dentes, fera para a beleza disto,
Para a beleza disto totalmente desconhecida dos antigos.

Ó rodas, ó engrenagem, *r-r-r-r-r-r-r* eterno!
Forte espasmo retido dos maquinismos em fúria!
Em fúria fora e dentro de mim,
Por todos os meus nervos dissecados fora,
Por todas as papilas fora de tudo com que eu sinto!
Tenho os lábios secos, ó grandes ruídos modernos,
De vos ouvir demasiadamente de perto,
E arde-me a cabeça de vos querer cantar com um excesso
De expressão de todas as minhas sensações,
Com um excesso contemporâneo de vós, ó máquinas!
Em febre e olhando os motores como a uma Natureza
tropical —
Grandes trópicos humanos de ferro e fogo e força —
Canto, e canto o presente, e também o passado e o futuro,

Porque o presente é todo o passado e todo o futuro
E há Platão e Vergílio dentro das máquinas e das luzes
eléctricas

Só porque houve outrora e foram humanos Vergílio e
Platão,

[...]

Ah, poder exprimir-me todo como um motor se exprime!
Ser completo como uma máquina!

[...]

Fraternidade com todas as dinâmicas!

Promíscua fúria de ser parte-agente

Do rodar férreo e cosmopolita

Dos comboios estrénuos,

Da faina transportadora—de—cargas dos navios,

Do giro lúbrico e lento dos guindastes,

Do tumulto disciplinado das fábricas,

E do quase—silêncio ciciante e monótono das correias de
transmissão!

Horas europeias, produtoras, entaladas

Entre maquinismos e afazeres úteis!

Grandes cidades paradas nos cafés,

Nos cafés — oásis de inutilidades ruidosas

Onde se cristalizam e se precipitam

Os rumores e os gestos do Útil

E as rodas, e as rodas—dentadas e as chumaceiras do

Progressivo!

[...]

Hé—lá as ruas, hé—lá as praças, hé—lá—hò *la foule!*

[...]

Presença demasiadamente acentuada das cocottes;

Banalidade interessante (e quem sabe o quê por dentro?)

Das burguesinhas, mãe e filha geralmente,
Que andam na rua com um fim qualquer;
A graça feminina e falsa dos pederastas que passam,
lentos;

[...]

Eia comboios, eia pontes, eia hotéis à hora do jantar,
Eia aparelhos de todas as espécies, férreos, brutos, mínimos,

Instrumentos de precisão, aparelhos de triturar, de cavar,
Engenhos, brocas, máquinas rotativas!

Eia! eia! eia!

Eia electricidade, nervos doentes da Matéria!

Eia telegrafia-sem-fios, simpatia metálica do Inconsciente!

[...]

Eia! eia-hô! eia!

Eia! sou o calor mecânico e a electricidade!

Eia! e os *rails* e as casas de máquinas e a Europa!

Eia e hurrah por mim-tudo e tudo, máquinas a trabalhar, eia!

Galgar com tudo por cima de tudo! Hup-lá!

Hup lá, hup lá, hup-lá-hô, hup-lá!

Hé-há! Hé-hô! Ho-o-o-o!

Z-z-z-z-z-z-z-z-z-z-z!

Ah não ser eu toda a gente e toda a parte! (Álvaro de Campos, ORPHEU 1: 103–110)

TESTO 15

“CANÇÃO” (JOSÉ DE ALMADA NEGREIROS)

A pastorinha morreu, todos estão a chorar. Ninguém a conhecia e todos estão a chorar.

A pastorinha morreu, morreu de seus amores. À beira do rio nasceu uma árvore e os braços da árvore abriram-se em Cruz.

As suas mãos compridas já não acenam de além. Morreu a pastorinha e levou as mãos compridas.

Os seus olhos a rirem já não troçam de ninguém. Morreu a pastorinha e os seus olhos a rirem.

Morreu a pastorinha, está sem guia o rebanho. E o rebanho sem guia é o enterro da pastorinha.

Onde estão os seus amores? Há prendas para Lhe dar.

Ninguém sabe se é Ele e há prendas para Lhe dar.

Na outra margem do rio deu à praia uma santa que
vinha das bandas do mar. Vestida de pastora p'ra se não
fazer notar. De dia era uma santa, à noite era o luar.

A pastorinha em vida era uma linda pastorinha; a past-
orinha morta é a Senhora dos Milagres (José de Almada Ne-
greiros, in ORPHEU 1: 81).

TESTO 16

**“CÂNTICO — SEMI-RAMI”
(ÂNGELO DE LIMA)**

— Oh! Noite em Teu Amor Silenciosa!

— Oh! Estrelas, na Noite, Cintilantes,
Como Ideias e Virginais Amantes!...

— Oh! Memória de Amor Religiosa!...

— Já fui... uma Criança Pubescente
Que des'brocha em Amor Inconsciente
Como num Vago Sonho... Comovente
Desabrocha uma Rosa Olorescente
— A Adolescente... Casta e Curiosa!

— E já Fui a Galante com Requite
Para dar-me, Esquivando-se em Acinte
De p'rigos da Ventura Cispresinte
— Sensitiva... Ao Brisar, do Sol Oriente...
— A Nubente... Temente e Desejosa!

— E já Fui... a Noivada pelo Amante,
A Cingida de Abraço Palpitante

Anxe do Sacrifício Inebriante!
A Flor que Quebra o Gineceu... Hiante,
— A Desvirgada... Grata e Dolorosa!
[...]

E já Fui... a Devota pelo Amor,
A Adulterin... que Trai o seu Senhor!...
[...]

E se Há de Amor, algum Amor Eleito
Aquele também Fui, que Ninguém Fosse,
Que, num Mistério, como o Inferno, Doce,
Amei a Minha Filha, no seu Leito...

Já Fui Aquela que Perdeu a Esp'rança,
E errou Espasma Noites sem Termino,
Entre a Treva das Selvas Pavorosas,
Anxe em busca de Amantes do Destino...

— E A que Lembrou os Tempos de Criança!...

— E já Fui como a Sombra da Saudade
Amando a Lua, pela Imensidade!

— Oh! Noite em Teu Amor Silenciosa!

— Oh! Estrelas, na Noite, Cintilantes,
Como Ideias e Virginais Amantes!...

— Oh! Memória de Amor Religiosa!...
(Ângelo de Lima, in ORPHEU 2: 87–88)

TESTO 17

“CHUVA OBLÍQUA” (FERNANDO PESSOA)

«*I*

Atravessa esta paisagem o meu sonho dum porto infinito

E a cor das flores é transparente de as velas de grandes navios

Que largam do cais arrastando nas águas por sombra
Os vultos ao sol daquelas árvores antigas...

O porto que sonho é sombrio e pálido

E esta paisagem é cheia de sol deste lado...

Mas no meu espírito o sol deste dia é porto sombrio

E os navios que saem do porto são estas árvores ao sol...

Liberto em duplo, abandonei-me da paisagem abaixo...

O vulto do cais é a estrada nítida e calma

Que se levanta e se ergue como um muro,

E os navios passam por dentro dos troncos das árvores

Com uma horizontalidade vertical,

E deixam cair amarras na água pelas folhas uma a uma dentro...

Não sei quem me sonho...

Súbito toda a água do mar do porto é transparente
E vejo no fundo, como uma estampa enorme que lá estivesse desdobrada,

Esta paisagem toda, renque de árvores, estrada a arder em aquele porto,

E a sombra duma nau mais antiga que o porto que passa

Entre o meu sonho do porto e o meu ver esta paisagem

E chega ao pé de mim, e entra por mim dentro,

E passa para o outro lado da minha alma...[36]

II

Ilumina-se a igreja por dentro da chuva deste dia,

E cada vela que se acende é mais chuva a bater na vidraça...

Alegra-me ouvir a chuva porque ela é o templo estar aceso,
E as vidraças da igreja vistas de fora são o som da chuva ouvido por dentro...

O esplendor do altar-mor é o eu não poder quase ver os montes

Através da chuva que é ouro tão solene na toalha do altar...

Soa o canto do coro, latino e vento a sacudir-me a vidraça

E sente-se chiar a água no facto de haver coro...

A missa é um automóvel que passa

Através dos fiéis que se ajoelham em hoje ser um dia triste...

Súbito vento sacode em esplendor maior
A festa da catedral e o ruído da chuva absorve tudo
Até só se ouvir a voz do padre água perder-se ao longe
Com o som de rodas de automóvel...

E apagam-se as luzes da igreja
Na chuva que cessa

III

A Grande Esfinge do Egito sonha por este papel dentro...

Escrevo — e ela aparece-me através da minha mão transparente

E ao canto do papel erguem-se as pirâmides...

Escrevo — perturbo-me de ver o bico da minha pena
Ser o perfil do rei Quéops...

De repente paro...

Escureceu tudo... Caio por um abismo feito de tempo...

Estou soterrado sob as pirâmides a escrever versos à luz clara deste candeeiro

E todo o Egito me esmaga de alto através dos traços que faço com a pena...[37]

Ouçõ a Esfinge rir por dentro

O som da minha pena a correr no papel...

Atravessa o eu não poder vê-la uma mão enorme,

Varre tudo para o canto do tecto que fica por detrás de mim,

E sobre o papel onde escrevo, entre ele e a pena que escreve

Jaz o cadáver do rei Quéops, olhando-me com olhos muito abertos,

E entre os nossos olhares que se cruzam corre o Nilo

E uma alegria de barcos embandeirados erra

Numa diagonal difusa

Entre mim e o que eu penso...

Funerais do rei Quéops em ouro velho e Mim!...

IV

Que pandeiretas o silêncio deste quarto!...

As paredes estão na Andaluzia...

Há danças sensuais no brilho fixo da luz...

De repente todo o espaço pára...,

Pára, escorrega, desembrulha-se...,

E num canto do tecto, muito mais longe do que ele está,

Abrem mãos brancas janelas secretas

E há ramos de violetas caindo

De haver uma noite de Primavera lá fora

Sobre o eu estar de olhos fechados...

V

Lá fora vai um redemoinho de sol os cavalos do *carroussel*...

Árvores, pedras, montes, bailam parados dentro de mim...

Noite absoluta na feira iluminada, luar no dia de sol lá fora,

E as luzes todas da feira fazem ruídos dos muros do quintal...

Ranchos de raparigas de bilha à cabeça

Que passam lá fora, cheias de estar sob o sol,

Cruzam-se com grandes grupos peganhentos de gente que anda na feira,

Gente toda misturada com as luzes das barracas, com a noite e com o luar,

E os dois grupos encontram-se e penetram-se [38]

Até formarem só um que é os dois...

A feira e as luzes da feira e a gente que anda na feira,

E a noite que pega na feira e a levanta no ar,

Andam por cima das copas das árvores cheias de sol,

Andam visivelmente por baixo dos penedos que luzem ao sol,

Aparecem do outro lado das bilhas que as raparigas levam à cabeça,

E toda esta paisagem de primavera é a lua sobre a feira,

E toda a feira com ruídos e luzes é o chão deste dia de sol...

De repente alguém sacode esta hora dupla como numa peneira

E, misturado, o pó das duas realidades cai

Sobre as minhas mãos cheias de desenhos de portos

Com grandes naus que se vão e não pensam em voltar...

Pó de oiro branco e negro sobre os meus dedos...

As minhas mãos são os passos daquela rapariga que abandona a feira,

Sozinha e contente como o dia de hoje...

VI

O maestro sacode a batuta,
E lânguida e triste a música rompe...

Lembra-me a minha infância, aquele dia
Em que eu brincava ao pé dum muro de quintal
Atirando-lhe com uma bola que tinha dum lado
O deslizar dum cão verde, e do outro lado
Um cavalo azul a correr com um jockey amarelo...

Prossegue a música, e eis na minha infância
De repente entre mim e o maestro, muro branco,
Vai e vem a bola, ora um cão verde,
Ora um cavalo azul com um jockey amarelo...[39]

Todo o teatro é o meu quintal, a minha infância
Está em todos os lugares, e a bola vem a tocar música,
Uma música triste e vaga que passeia no meu quintal
Vestida de cão verde tornando-se jockey amarelo...
(Tão rápida gira a bola entre mim e os músicos...)

Atiro-a de encontro à minha infância e ela
Atravessa o teatro todo que está aos meus pés
A brincar com um jockey amarelo e um cão verde
E um cavalo azul que aparece por cima do muro
Do meu quintal... E a música atira com bolas
À minha infância... E o muro do quintal é feito de
gestos
De batuta e rotações confusas de cães verdes
E cavalos azuis e jockeys amarelos...

Todo o teatro é um muro branco de música

Por onde um cão verde corre atrás de minha saudade
Da minha infância, cavalo azul com um jockey amarelo...

E dum lado para o outro, da direita para a esquerda,
Donde há árvores e entre os ramos ao pé da copa
Com orquestras a tocar música,
Para onde há filas de bolas na loja onde a comprei
E o homem da loja sorri entre as memórias da minha infância...

E a música cessa como um muro que desaba,
A bola rola pelo despenhadeiro dos meus sonhos interrompidos,
E do alto dum cavalo azul, o maestro, jockey amarelo tornando-se preto,
Agradece, pousando a batuta em cima da fuga dum muro,
E curva-se, sorrindo, com uma bola branca em cima da cabeça,
Bola branca que lhe desaparece pelas costas abaixo...»

(PESSOA, Fernando (2018). *Edição crítica de Fernando Pessoa – Mensagem e poemas publicados em vida*. Edição de Luís Fagundes Duarte. V.I. Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda, pp. 36–40)

TESTO 18

“MANUCURE” (MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO)

«Na sensação de estar polindo as minhas unhas,
Súbita sensação inexplicável de ternura,
Todo me incluo em Mim — piedosamente.
Entanto eis-me sozinho no Café:
De manhã, como sempre, em bocejos amarelos.
De volta, as mesas apenas — ingratas
E duras, esquinadas na sua desgraciosidade
Boçal, quadrangular e livre-pensadora...
Fora: dia de Maio em luz
E sol — dia brutal, provinciano e democrático
Que os meus olhos delicados, refinados, esguios e citadinos
Não podem tolerar — e apenas forçados
Suportam em náuseas. Toda a minha sensibilidade
Se ofende com este dia que há-de ter cantores
Entre os amigos com quem ando às vezes —
Trigueiros, naturais, de bigodes fartos —
Que escrevem, mas têm partido político
E assistem a congressos republicanos,
Vão às mulheres, gostam de vinho tinto,

De peros ou de sardinhas fritas...

E eu sempre na sensação de polir as minhas unhas
 E de as pintar com um verniz parisiense,
 Vou-me mais e mais enternecendo
 Até chorar por Mim...
 Mil cores no Ar, mil vibrações latejantes,
 Brumosos planos desviados
 Abatendo flechas, listas volúveis, discos flexíveis,
 Chegam tenuemente a perfilar-me
 Toda a ternura que eu pudera ter vivido,
 Toda a grandeza que eu pudera ter sentido,
 Todos os cenários que entretanto Fui...
 Eis como, pouco a pouco, se me foca
 A obsessão débil dum sorriso
 Que espelhos vagos reflectiram...
 Leve inflexão a sinusar...
 Fino arrepio cristalizado...
 Inatingível deslocamento...
 Veloz faúlha atmosférica...

E tudo, tudo assim me é conduzido no espaço
 Por inúmeras intersecções de planos
 Múltiplos, livres, resvalantes.

É lá, no grande Espelho de fantasmas
 Que ondula e se entregolfa todo o meu passado,
 Se desmorona o meu presente,
 E o meu futuro é já poeira...

.....

Deponho então as minhas limas,

As minhas tesouras, os meus godets de verniz,
Os polidores da minha sensação —
E solto meus olhos a enlouquecerem de Ar!
Oh! poder exaurir tudo quanto nele se incrusta,
Varar a sua Beleza — sem suporte, enfim! —
Cantar o que ele revolve, e amolda, impregna,
Alastra e expande em vibrações:
Subtilizado, sucessivo — perpétuo ao Infinito!...
Que calotes suspensas entre ogivas de ruínas,
Que triângulos sólidos pelas naves partidos!
Que hélices atrás dum voo vertical!
Que esferas graciosas sucedendo a uma bola de ténis! —
Que loiras oscilações se ri a boca da jogadora...
Que grinaldas vermelhas, que leques, se a dançarina
russa,
Meia nua, agita as mãos pintadas da Salomé
Num grande palco a Ouro!
— Que rendas outros bailados!

Ah! mas que inflexões de precipício, estridentes, cegantes,
Que vértices brutais a divergir, a ranger.
Se facas de apache se entrecruzam
Altas madrugadas frias...
E pelas estações e cais de embarque,
Os grandes caixotes acumulados,
As malas, os fardos — pêle-mêle...
Tudo inserto em Ar,
Afeiçãoado por ele, separado por ele
Em múltiplos interstícios
Por onde eu sinto a minh’Alma a divagar!...
— Ó beleza futurista das mercadorias!

— Sarapilheira dos fardos,
 Como eu quisera togar-me de Ti!
 — Madeira dos caixotes,
 Como eu ansiara cravar os dentes em Ti!
 E os pregos, as cordas, os aros... —
 Mas, acima de tudo, como bailam faiscantes
 A meus olhos audazes de beleza,
 As inscrições de todos esses fardos —
 Negras, vermelhas, azuis ou verdes —
 Gritos de actual e Comércio & Indústria
 Em trânsito cosmopolita:

FRAGIL! FRAGIL!

843—AG LISBON

492—WR MADRID

Ávido, em sucessão da nova Beleza atmosférica,
 O meu olhar coleia sempre em frenesins de absorvê-la
 A' minha volta. E a que mágicas, em verdade, tudo bal-
 deado
 Pelo grande fluido insidioso,
 Se volve, de grotesco — célere,
 Imponderável, esbelto, leviano...
 — Olha as mesas... Eia Eia!
 Lá vão todas no Ar às cabriolas,
 Em séries instantâneas de quadrados
 Ali — mas já, mais longe, em losangos desviados...

E entregolfam—se as filas indestrinçavelmente,
E misturam—se às mesas as insinuações berrantes
Das bancadas de veludo vermelho
Que, ladeando—o, correm todo o Café...
E, mais alto, em planos oblíquos,
Simbolismos aéreos de heráldicas ténues
Deslumbram os xadrezes dos fundos de palhinha
Das cadeiras que, estremunhadas em seu sono horizontal,
Vá lá, se erguem também na sarabanda...

Meus olhos ungidos de Novo,
Sim! — meus olhos futuristas, meus olhos cubistas,
meus olhos interseccionistas,
Não param de fremir, de sorver e faíscar
Toda a beleza espectral, transferido, sucedânea,
Toda essa Beleza—sem—Suporte,
Desconjuntada, emersa, variável sempre
E livre — em mutações contínuas,
Em insondáveis divergências... [29]

— Quanto à minha chávena banal de porcelana?

Ah, essa esgota—se em curvas gregas de ânfora,
Ascende num vértice de espiras
Que o seu rebordo frisado a ouro emite...
... Dos longos vidros polidos que deitam sobre a rua,

É, no ar que ondeia tudo! É lá que tudo existe!...

Agora, chegam teorias de vértices hialinos
A latejar cristalizações nevoadas e difusas.
Como um raio de sol atravessa a vitrine maior,
Bailam no espaço a tingi-lo em fantasias,
Laços, grifos, setas, ases — na poeira multicolor —.»
(Mário de Sá-Carneiro, in ORPHEU 2: 98–101)

TESTO 19

"ULTIMATUM" (ÁLVARO DE CAMPOS) [FACSIMILE]

PORTUGAL FUTURISTA

ULTIMATUM

de Alvaro de Campos

Mandado de despejo aos mandantes da Europa!
Fôra!

Fôra tu, Ausole France, Epicuro de pharmacopéia homocentrista, semi-lavado do Ancien Régime, salada de Reman-Haubert em luva do século dezanove, infirmitade!

Fôra tu, Maurice Barres, feminista da Acção, Châteaubriand de paradas suas, alcoviteiro de palco da pátria de cartaz, boor da Lorena, algebe dos mortos dos outros, vendido do seu comércio!

Fôra tu, Bouquet das almas, lamparina das paradas alheias, psychologue de tempo de braço, rétro modéste, subindo-se à regas de lacaio os maldemónios da lei da Egeia!

Fôra tu, mercadorista, Kipling, homem-prático do verso, imperialista das sinetas, rico para Mapia e Calcuta, Empire-Day do calbo das tartas, trampasso-mor da tua imortalidade!

Fôra! Fôra!

Fôra tu, George Bernard Shaw, sugarinam do perdão, charlatão da sinceridade, tumor fino do Isermimo, arrastado da individualidade inequívoca, Kib-kem-Cat de ti próprio, Irish Melody calvinista com letra da *Orpheus des Evénies*!

Fôra tu, H. G. Wells, idealista de gesso, saca-rolha de papéis para a guerra da Complexidade!

Fôra tu, Li, K. I-chien-tsun, cristianismo para uns de predilectados, bardi de cereja no ol do alto, autoridade da dialética cockney com o horror ao saho infundido na língua dos racémicos!

Fôra tu, Vento da colina, bruma d'rodá do poste em indicadores, sarco de pedras que veio à praia do mandado de embalsame inglês!

Fôra! Fôra!

Fôra tu, Espagnetta - Ananias, transalade em elcharchero grego, "D. Juan em Palamos" todo de trombone!

E tu, Maeterlinck, fogão de Mystério apagado!

E tu, Ioff, seja saçada, fôra!

E finalmente tu, Postard-tand-tand-tand-tand-tand-tand-tand!

Fôra! Fôra! Fôra!

E se houver outros que tallem, procurem-se ali por um exílio!

Tirem isso tudo da minha frente!

Fôra com isso tudo! Fôra!

Ah! Que fazes tu na celestidade, Guilherme Segundo da Alemanha, canhoto maneta do braço esquerdo, Bismarck sem tempo a estovar o lume?

Como és tu, tu da tua solidão, David Lloyd George, todo de barrete phrygio feito de Union Jack?

E tu, Visconde, lãta de Pericles com maneta, salda no cado de maneta para futuro?

E tu, qualquer outro, todos os outros, avorda Irland-Duro-Bouilli da incompetência ante os factos, todos os estadistas proute-guerra que datam de muito antes da guerra! Todos! Todos! Todos! Lãta, sãta, choldra provinciana, safardazagem ineficiente!

E todos os ciúdos de estado, incompetentes ao Jê, burro de lãta virado pra baixo à porta da insidenciosa da Egeia!

Tirem isso tudo da minha frente!

Arranjem feites de jãta e pontam-se à lãta gente que seja outra!

Tudo de aqui pra fôra! Tudo de aqui pra fôra!

Uminimium a eles todos, e a todos os outros que sejam como elles todos!

Se não querem saber, fiquem e lãtem-se!

Fallerei geral de tudo por causa de todos!

Fallerei geral de todos por causa de tudo!

Fallerei das coisas e dos desmões - fallerei nãta!

De-me três nações para o meu Desprezo!

Tu, snobão italiano, não de volta chamando Cisar!

Tu, "snobão italiano", gaffa dependida com a pedale pintada de penas! (Não lhe dizem muita coisa se não pãntese!)

Tu organização britânica, com Kitchener no fundo do mar mesmo desde o princípio da guerra! (It's a long long way to Tippecary, and a hell's sight longer way in Berlin!)

Tu cultura alemã, apertu pãntese com acaia de chubrisse e viragre de micrologia, exultada de lãta, transbordamento impudico de servilismo engalado!

Tu, Austria-subdita, mistura de sub-raça, batista de porta tipo K?

Tu, Vên. Belgica, hermete à lãta, lãta a mão à pãntese que Nãta!

Tu, exaraturista russa, Europa de malaios, libertação de moda desengatada porque se paria!

Tu, "imperialismo" levanado, sãntese em política, com monstros de sãntimento nas almas ao voltar da cozinha e qualidades cívicas enterradas em Marrócos!

Tu, Estados Unidos da America, wãntese-nostaldia de volta-Europa, alãta da sãntida transatlântica, promessas nãnta do modernismo levanado!

E tu, Portugal-centrista, resto de Monarquia à zepedreir de diplomacia, extrema-cênica-canovial da Desgraça, colãberação artificial na guerra com vergonhas natãntas em Africa!

E tu, Brasil, república nãnta, idãnta de Pedro Alvares Cabral, que sem se queria descolôr!

Pontam-me um pãntese por cima de tudo isso! Fechem-me isso à chave e deitem a chave fôra!

Slia

PORTUGAL FUTURISTA

31

Onde estão os antigos, as forças, os homens, os guias, os guardas?
Vão aos cemitérios, que hoje são só nomes nas lápides!

Agora a filosofia é o ter morrido Foullier!

Agora a arte é o ter ficado Rodin!

Agora a literatura é Harris significar!

Agora a crítica é haver bestas que não chamam besta ao fiangor!

Agora a política é a degeneração gordurosa da organização da incompetência!

Agora a religião é o catolicismo militante dos taberneiros da fé, o embaixismo cosíntico-francês dos Maurras de razão-decascada, é a espectralidade dos pragmatistas cristãos, dos intencionistas católicos, dos ritualistas nuvancos, ingratadores de anúncios para Deus!

Agora é a guerra, jogo do empurra do lado de cá e jogo de porta do lado de lá!

Sufocou de ter só isto a minha volta?

Deixem-me respirar!

Abram todas as janelas!

Abram mais janelas do que todas as janelas que

há no mundo!

Nenhuma ideia grande, da noção completa do ambigüo imperial de imperador-mato!

Nenhuma ideia de uma estrutura, nenhum senso do edifício, nenhuma assa de Organico-Creado!

Nem um pequeno Piti, nem um Gnetie de carilo, nem um Napoleão de Narnberg!

Nem uma corrente literária que seja sequer a sombra do romantismo ao meio-dia!

Nem um impulso militar que tenha sequer o vago cheiro de um Austríaca!

Nem uma corrente política que seja a uma ideologia, abasalhando-se, o Caiso tiracchos de lamborilar na vidraça!

Época vii dos secundários, dos aproximados, dos lacais com aspirações do lacais a re-lacais!

Lacais que não sabem ser a Aspiração, burgueses do Desprezo, transviados do balcão insinactivo! Sim, todos vão que representam a Europa, todos vão que são políticos em evidência em todo o mundo, que são literatos, meninos de correntes europeias, que são qualquer coisa a qualquer coisa neste maclorismo de clâmoro!

Himen-alto de Liliput-Europa, passear por baixo do meu Desprezo!

Passear vós, amplexos do luxo quotidiano, anseios de concorrentes dos dois sexos, vós cujo tipo é o plebeu Amunzio, aristocrata de tanga de ouro!

Passear vós, que sois auctores de correntes sociais, de correntes literárias, de correntes artísticas, verso da medafha da impotência de criar!

Passear, fríonsos que tendes a necessidade de serdes os reis de qualquer tempo!

Passear, radicais do Pouco, incultos do Avanço, que tendes a ignorância por colúmbia da audácia, que tendes a impotência por sódio das neo-theorias!

Passear, gigantes de formigoso, ebríos da vossa personalidade de illos de burguez, com a mania da grande-vida roubada na dispensa paterna e a hereditiedade indocentranhada dos nervos!

Passear, atívos; passear, deves que só cantais a debilidade; passear, ultra-debes que cantais só a força, burguezes pasmados ante o atleta de feira que quer criar na vossa indecência febril!

Passear, estercos epistoleto sem grandezas, hysteria-

liso dos especulaculos, senilidade social do conceito individual de juventude!

Passear, holor do Norco, mercadoria em mau estado desde o cerelco de origem!

Passear à esquerda do meu Desdem virado à direita, cradidos de «systemas philosophicos», Boutroux, Bergson, Eucken, hospitais para religiões incuráveis, pragmatistas do jornalismo metaphisico, lazzaroni da construção mediada!

Passear e não velles, burguezes da Europa-Total, parias da ambição do parecer-grandes, provincianos de Paris!

Passear, decigrammas da Ambição, grandes só numa época que conta a grandeza por centimilegrammas!

Passear, provisórios, quotidianos, artistas e políticos estilo lightning-luneli, servos empoleirados da Hora, trintarianos da Occasão!

Passear, «finas sensibilidades» pela falta de espinita dorsal; passear, constructores de caso e confidencia, monte do tijolos com pretensões a casa!

Passear, cerebros dos arrabalde, intenos de esquin-a-de-tua!

Inuti luxo, passear, vós grandeza ao alcance de todos, megalomania intuphante do aliole de Europa-aldeia! Vós, que confundis o humano com o popular, e o aristocrático com o fidalgio! Vós que confundis tudo, que quando não pensais nada, dizis sempre outra coisa! Ciscacchos, incompletos, miravallas, passear!

Passear, pretendentes a reis parciais, londs de serradura, senhores feudais do Castelo de Papelão!

Passear, notadamente possiduos dos liberais de toda a parte, classicismo em alcoo dos leos de Récne, dynamismo dos Whitmans de degrau de porta, dos pedintes da instrução forçada, cabecoa fca que fazem barullo porque vão bater com vllas nas paredes!

Passear, cultores do hypnotismo em casa, dominadores da vinha do lado, casermeiros da Dineoluna que não conta nem tris!

Passear, tradicionalistas auto-convencidos, anarquistas deversas sinceros, socialistas a invocar a sua qualidade de trabalhadores para querenem deixar de trabalhar! Redimeos da revolução, passear!

Passear, esguitos, organizadores de uma vida de lata, prussianos da biologia aplicada, neo-mendelianos da incomprehensão sociologica!

Passear, vegetarianos, notoculares, calvinistas dos outros, kill-joys do imperialismo de sobrejo!

Passear, anamuzes do «vivre sa vie» de botegum extremamente de esquin, ibenoides Bernste-Battale do humen forte de sala de palco!

Tango de prelos, fôses tu ao menos minuet!

Passear, absolutamente, passear!

Vem tu finalmente ao meu Asco, roga-se tu finalmente contra as vllas do meu Desdem, grand finale dos parvos, confusão-escarne, fogo em pequeno monte de estirume, synthese dinamica do estatismo ingento da Época!

Roga-se tu e reja-te, impotência a fazer barullo! Roga-te, canhões declamando a incapacidade de mais ambição que balas, de mais intelligencia que bombes!

Que esta é a equação-lama da infamia do cosmopolitismo de liros;

VON BISSING = JONNART

BELOICA = GRECIA

Proclamen hem alto que ninguém combate pelo

PORTUGAL FUTURISTA

32

Liberdade ou pelo Direito! Todos combatem por medo dos outros! Não tem mais metros que estes milímetros a estatura das suas direcções!

Liso carririo-estafroso! Escuro lófre-Hindenburguesco! Sentina europeia de Os Mesmos em acido batolito!

Quem acredita nelles?
Quem acredita nos outros?
Façam a barba aos polius!

Descasquetem o rebanho inteiro!
Mandem isso tudo pra casa descaçar batatas sym-bolicas!

Lavem essa cella de unioridia inconsciente!

Atralem uma locomotiva a essa guerra!

Pouham uma colheita a isso e vão exhibi-lo para a Austrália!

Homens, nações, inteiros, está tudo nullo!

Fallencia de tudo por causa de tudo!

Fallencia de todos por causa de tudo!

De um modo completo, de um modo total, de um modo integral!

MERDA!

A Europa tem sede de que se crie, tem sede de futuro!

A Europa quer grandes Poetas, quer grandes Estadistas, quer grandes Generaes!

Quer o Politico que construa conscientemente os destinos inconscientes do seu Povo!

Quer o Poeta que busque a Imortalidade ardentemente, e não se importe com a fama, que e para as actrices e para os productos (pharmaceuticos)!

Quer o General que combata pelo Triunpho Constructivo, não pela victoria em que apenas se derrotam os outros!

A Europa quer muitos d'estes Politicos, muitos d'estes Poetas, muitos d'estes Generaes!

A Europa quer a Grande Idea que esteja por dentro d'estes Homens Fortes—a idea que seja o Nome da sua riqueza anónima!

A Europa quer a Intelligencia Nova que seja a Forma da sua Matéria chaotica!

Quer a Vontade Nova que faça um Edificio com as pedras-a-casão do que é hoje a Vida!

Quer a Sensibilidade Nova que reúna de dentro os ecosmos dos lacios da Hora!

A Europa quer Donos! O Mundo quer a Europa!

A Europa está farta de não existir ainda! Está farta de ser apenas o arrabalde de si-propria! A Era das Machinas procura, lactando, a vinda da Grande Humanidade!

A Europa anseia, ao menos, por Theoricos de O-que-será, por Cantores-Viduos do seu Futuro!

Que Homens a Era das Machinas, ó Destinos scientificos! Que Alhous a Era das Conas Electricas, ó Deuses interiores a Matéria!

Damos Possuidores de si-propios, Fortes Completos, Harmonicos Sublis!

A Europa quer passar de designação geographica a pessoa civilizada!

O que ahí está a anodrecer a Vida, quando muito é estirame para o Futuro!

O que ahí está não pode durar, porque não é nada!

Eu, da Raça dos Navegadores, afirmo que não pode durar!

Eu, da Raça dos Descobridores, desprezo o que seja menos que descobrir um Novo Mundo! ?!

Quem ha na Europa que ao menos suspeite de que ládo fica o Novo Mundo agora a descobrir? Quem sabe estar em um Sagres qualquer?

Ei, ao menos, sou uma grande Ansa, do tamanho exacto do Possivel!

Eu, ao menos sou da estatura da Ambição Imperfeita, mas da Ambição para Senhores, não para escravos!

Ergome ante o sol que desce, e a sombra do meu Desprezo anottece em vós!

Eu, ao menos, sou bastante para indicar o Caminho!

Vou indicar o caminho!

ATENÇÃO!

Proclamo, em primeiro lugar,

A Lei de Malthus da Sensibilidade

Os estímulos da sensibilidade augmentam em progressão geometrica; o proprio sensibilidade apenas em progressão arithmetica.

Compreende-se a importancia d'esta lei. A sensibilidade—tomada aqui no mais amplo dos seus sentidos passivos—é a fonte de toda a creação civilizada. Mas essa creação só pode dar-se completamente quando essa sensibilidade esteja adaptada ao meio em que funciona; na proporção da adaptação da sensibilidade ao meio está a grandezza e a força da obra resultante.

Ora a sensibilidade, embora varie um pouco pela influencia insistente do meio actual, é nas suas linhas geraes, constante, e determinada no mesmo individuo desde a sua nascença, função do temperamento que a hereditariedade lhe infundio. A sensibilidade, portanto, precede *por grandes*.

As creações da civilização, que constituem o meio da sensibilidade, não a cultura, o progresso scientifico, a alteração nas condições politicas (dando á expressão um sentido completo), ora estas—e sobretudo o progresso cultural e scientifico, uma vez começado—progridem não por obra de gerações, mas pela interacção e sobreposição da obra de individuos, e, embora lentamente a principio, breve procedem ao ponto de tomarem proporções em que, de geração a geração, centenas de alterações se dão nestes novos estímulos da sensibilidade, ao passo que a sensibilidade deo, ao mesmo tempo, só um exemplo, que é o de uma geração, porque o pai não transmite ao filho senão uma pequena parte das qualidades adquiridas.

Tomos, pois, que a uma certa altura da civilização ha de haver uma desadaptação da sensibilidade ao meio, que consiste dos seus estímulos—uma fallencia portanto. Da-se isso na nossa epocha, cuja incapacidade de crear grandes valores deriva desta desadaptação.

A desadaptação não foi grande no primeiro periodo da nossa civilização, da Renascença ao século XVIII, em que os estímulos da sensibilidade eram sobretudo de ordem cultural, porque esses estímulos,

PORTUGAL FUTURISTA

21

por sua própria natureza, eram de progresso lento e atituidas a princípios apenas as camadas superiores da sociedade. Acentuou-se a desadaptação no segundo período, que parte da Revolução para o século XIX, e em que os estímulos são já sobretudo políticos, onde a progressão é facilmente maior e o alcance do estímulo, muito mais vasto. Cresceu a desadaptação vertiginosamente no período desde meados do século XIX à nossa época, em que o estímulo, sendo as criações da ciência, produz já uma rapidez de desenvolvimento que deixa abaz os progressos da sensibilidade, e, nas aplicações práticas da ciência, atinge toda a sociedade. Assim se chega à enorme desproporção entre o termo presente da progressão geométrica dos estímulos da sensibilidade e o termo correspondente da progressão aritmética da própria sensibilidade.

De ahí a desadaptação, a incapacidade creativa da nossa época. Temos, portanto, um dilemma: ou morte da civilização, ou adaptação artificial, visto que a natural, a instintiva falta.

Para que a civilização não morra, proclamamos, portanto, em segundo lugar,

A Necessidade da Adaptação Artificial

O que é a adaptação artificial?

É um acto de cirurgia sociológica. É a transformação violenta da sensibilidade de modo a tornar-se apta a acompanhar, pelo menos por algum tempo, a progressão dos seus estímulos.

A sensibilidade chegou a um estado moribundo, porque se desadaptou. Não há que pensar em cural-a. Não há curas sociais. Há que pensar em operal-a para que ella possa continuar a viver. Isto é, temos que substituir a moribunda natural da desadaptação pela unidade artificial feita pela intervenção cirurgica, embora envolva uma mutilação.

O que é que é preciso eliminar do psychismo contemporaneo?

Evidentemente que é aquillo que seja a *acquisição* fixa mais recente no espirito — isto é, aquella acquisição geral do espirito humano civilizado que seja anterior ao estabelecimento da nossa civilização, mas recentemente anterior, e isto por tres razões: (a) porque, por ser a mais recente das reacções psychicas, é a menos difficil de eliminar; (b) porque, visto que cada civilização se forma por uma reacção contra a anterior, são os principios da anterior que são os mais antagonisticos à actual e que mais impedem a sua adaptação às condições especiaes que, durante esta apparencia; (c) porque, sendo a acquisição fixa mais recente, a sua eliminação não terá tão fundo a sensibilidade geral como a fixa a eliminação, ou a pretensão de eliminar, qualquer fundo depositado psychico.

Qual é a ultima *acquisição fixa* do espirito humano geral?

Deve ser composta de dogmas do christianismo, porque a Eidade Media, vigencia plena d'aquelle systema religioso, precede immediatamente e duradouramente, a acção da nossa civilização, e os principios christãos são contradictorios pelos firmes ensinamentos da sciencia moderna.

A adaptação artificial será portanto espontaneamente feita desde que se faça uma eliminação das acquisições fixas do espirito humano, que derivam da sua emergencia no christianismo.

Proclamamos, porisso, em terceiro lugar,

A intervenção cirurgica anti-christã

Resolve-se ella, como é de ver, na eliminação dos tres preconceitos, dogmas, ou atituides, que o christianismo fez que se infiltrassem na propria substancia da psyche humana.

Explicação concreta:

1. — Abolição do dogma da *personalidade* — isto é, de que temos uma *personalidade* «separada» das dos outros. É uma ficção theologica. A *personalidade* de cada um de nós é composta (como o sabe a psychologia moderna, sobretudo desde a maior attenção dada à sociologia do cruzamento social com as «personalidades» dos outros, da immersão em correntes e direcções sociais, e da fixação de vincos hereditarios, oriundos, em grande parte, de phenomenos de ordem collectiva. Isto é, no presente, no futuro, e no passado, somos parte dos outros, e elles parte de nós. Para o auto-sentimento christão, o homem mais perfeito é o que com mais verdade possa dizer «eu sou eu»; para a sciencia, o homem mais perfeito é o que com mais justiça possa dizer «eu sou todos os outros».

Devemos pôr operar a alma — de modo a abri-la à consciencia da sua interpretação — em as almas alheias, obtendo assim uma approximação concretizada do Homem-Completo, do Homem — síntese da humanidade.

Resultados d'esta operação:

(a) *Em politica*: Abolição total do conceito de democracia, conforme a Revolução Franceza, pelo qual dois homens correm mais que um homem só, o que é falso, porque *um homem que vale por dois é que corre mais que um homem só! Um mais um não são mais do que um, enquanto um e um não formam aquelle Um a que se chama Deus*. — Substituição, portanto, à Democracia, da Dictadura do Completo, do Homem que seja, em si-proprio, o maior numero de Outros; que seja, portanto, a Majoria, *Enemiga*; — assim o Grande Senhado da Democracia, contrario em absoluto ao da actual, que, aliás, nunca existiu.

(b) *Em arte*: Abolição total do conceito de que cada individuo tem o direito ou o dever de exprimir o que sente. Só tem o direito ou o dever de exprimir o que sente, em arte, o individuo que sente por varios. Não confundir com «a expressão da Epocha», que é buscada pelos individuos que nem sabem sentir por si-propios. O que é preciso é o artista que sente por um certo numero de Outros, todos diferentes uns dos outros, uns do passado, outros do presente, outros do futuro. O artista cuja arte seja uma *Synthese-Somma*, e não uma *Synthese-Subtracção* dos outros de si, como a arte dos actuaes.

(c) *Em philosophia*: Abolição do conceito de verdade absoluta. Creação da Super-Philosophia. O philosopho passará a ser o interpretador de subjectividades entrecruzadas, sendo o maior philosopho o que maior numero de philosophias espontaneas alheias concentrar. Como tudo é subjectivo, cada opinião é verdadeira para cada homem a maior verdade será a *gemma-synthese-interior* do maior numero d'estas opiniões verdadeiras que se contradizem umas às outras.

2. — Abolição do preconceito da individualidade. — É outra ficção theologica — a de que a alma de cada um é uma e indivisivel. A sciencia ensina, ao contrario, que cada um de nós é um agrupamento de psychismos

PORTUGAL FUTURISTA

34

subsidiários, uma synthese maliciosa de almas cellulares. Para o auto-sentimento christão, o homem mais perfeito é o mais coherente consigo proprio; para o homem de sciencia, o mais perfeito é o mais incoherente consigo proprio.

Resultados:

a) *Em politica*: A abolição de toda a convicção que dure mais que um estado de espirito, o desaparecimento total de toda a fidelidade de opiniões e do modo-de-*ser*; desaparecimento portanto de todas as instituições que se apoiem no facto de qualquer «opinão publica» poder durar mais de meia-hora. A solução de um problema num dado momento historico será feita pela coordenação dictatorial *vide paragrafo anterior* dos impulsos do momento dos componentes humanos d'esse problema, que é uma coisa puramente subjectiva, é claro. Abolição total do passado e do futuro como elementos com que se conta, ou em que se pense, nas soluções politicas. Quebra inteira de todas as continuidades.

b) *Em arte*: Abolição do dogma da individualidade artistica. O maior artista será o que menos se definir, e o que escrever em mais generos com mais contradicções e dissimilancias. Nihilum artista deverá ter só uma personalidade. Deverá ter varias, organizando cada uma por remulo concretizada de estados de alma semelhantes, disipando assim a ficção grosseira de que é uno e indivisivel.

c) *Em philosophia*: Abolição total da Verdade como conceito philosophico, mesmo relativo ou subiettivo. Reducção da philosophia á arte de ter theorias litterasantes sobre o «Universo». O maior philosopho aquelle artista do pensamento, ou antes da «arte abstracta» (nome futuro da philosophia) que mais theorias condemnadas, não relacionadas entre si, tiver sobre a «Existencia».

3. — Abolição do dogma do objectivismo pessoal. — A objectividade é uma media grossiera entre as subjectividades parciais. Se uma sociedade *ide* composta, por ex., de cinco homens, *a, b, c, d, e*, a «verdade» ou «objectividade» para essa sociedade será representada por

$$a + b + c + d + e$$

5

No futuro cada individuo deve tender para realizar em si esta media. Tendencia, portanto de cada individuo, ou, pelo menos, de cada individuo superior, a ser uma harmonia entre as subjectividades alheias (da quem a propria faz parte), para assim se approximar o mais possivel d'aquella Verdade-Infinito, para a qual idealmente tende a serie numerica das verdades parciais.

Resultado:

a) *Em politica*: O dominio apenas do individuo, ou dos individuos que sejam os mais habeis Realizadores de Medias, desaparecendo por completo o conceito de que a qualquer individuo é licito ter opiniões sobre politica (como sobre qualquer outra coisa), pois que só pode ter opiniões o que for Media.

a) *Em arte*: Abolição do conceito de Expressão, substituido por o de Entre-Expressão. Só o que tiver a consciencia plena de estar exprimindo as opiniões de pessoa nenhuma (o que for Media portanto) pode ter alcance.

c) *Em philosophia*: Substituição do conceito de Philosophia por o de Sciencia, visto a Sciencia ser a

Media concreta entre as opiniões philosophicas, verificando-se ser media pelo seu «caracter objectivo», isto é, pela sua adaptação ao «universo exterior», que é a Media das subjectividades. Desaparecimento portanto da Philosophia em proveito da Sciencia.

Resultados finais, synthetico:

a) *Em politica*: Monarchia Scientifica, anti-tradicionalista e anti-hereditaria, absolutamente espontanea pelo apparecimento sempre imprevisto do Rei-Media. Relegação do Povo ao seu papel scientificamente natural de mero fixador dos impulsos do momento.

b) *Em arte*: Substituição da expresso de uma epocha por trinta ou quarenta poetas, por a sua expresso por (por ex.) dois poetas cada um com quinze ou vinte personalidades, cada uma das quizes seja uma Media entre correntes sociaes do momento.

c) *Em philosophia*: Integração da philosophia na arte e na sciencia; desaparecimento, portanto, da philosophia como metaphysica-sciencia. Desaparecimento de todas as firmas da sciencia religiosa (desde o christianismo ao humanitarismo revelacionario) por não representarem uma Media.

Mas qual o Methodo, o litio da operação collectiva que ha de organizar, nos homens do futuro, esses resultados? Qual o Methodo operatorio inicial?

O Methodo sabe-o só a geração por quem grito, por quem o cio da Europa se revolta contra as paredes! Se eu subisse o Methodo, seria expropriada toda essa geração!

Mas eu só vejo o Caminho, não sei onde elle vai ter. Em todo o caso proclamo a necessidade da vinda da Humanidade dos Engenheiros!

Faço mais: *proclamo absolutamente a vinda da Humanidade dos Engenheiros!*

Proclamo, para um futuro proximo, a criação scientifica dos Superhomens!

Proclamo a vinda de uma Humanidade mathematica e perfeita!

Proclamo a sua vinda em altos gritos!

Proclamo a sua Obra em altos gritos!

Proclamo-A, sem mais nada, em altos gritos!

E proclamo tambem: Primeiro:

O Superhomem será, não o mais forte, mas o mais completo!

E proclamo tambem: Segundo:

O Superhomem será, não o mais duro, mas o mais complexo!

E proclamo tambem: Terceiro:

O Superhomem será, não o mais livre, mas o mais harmonico!

Proclamo isto bem alto e bem no ar: na barra do Tejo, de costas para a Europa, braços erguidos, litando o Atlantico e saudando abstratamente o Infinito

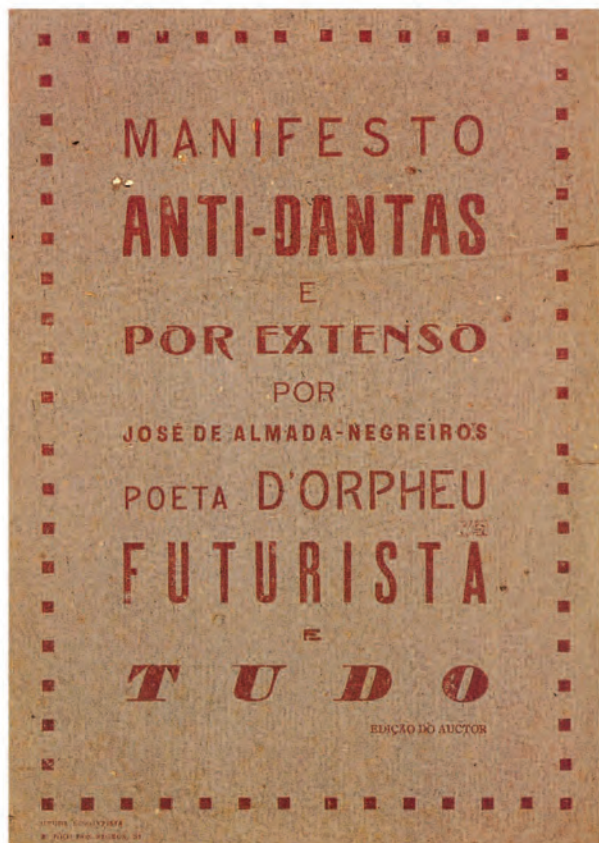
Álvaro de Campos.

Shi

(Álvaro de Campos, in PORTUGAL FUTURISTA, 1984: 30-34)

TESTO 20

**"MANIFESTO ANTI-DANTAS"
(ALMADA NEGREIROS)**



1ª PARTE

Uma geração, que consente deixar-se representar por um Dantas é uma geração que nunca o foi. É um coio d'indigentes, d'indignos e de cegos! É uma resma de charlatães e de vendidos, e só pode parir abaixo de zero!

Abaixo a geração!

Morra o Dantas, morra! Pim!

Uma geração com um Dantas a cavalo é um burro impotente!

Uma geração com um Dantas à proa é uma canoa em seco!

O Dantas é um cigano!

O Dantas é meio cigano!

O Dantas saberá gramática, saberá sintaxe, saberá medicina, saberá fazer ceias pra cardeais, saberá tudo menos escrever que é a única coisa que ele faz!

O Dantas pesca tanto de poesia que até faz sonetos com ligas de duquesas!

O Dantas é um habilidoso!

O Dantas veste-se mal!

O Dantas usa ceroulas de malha!

O Dantas especula e inocula os concubinos!

O Dantas é Dantas!

O Dantas é Júlio!

Morra o Dantas, morra! Pim!

O Dantas fez uma soror Mariana que tanto o podia ser como a soror Inês ou a Inês de Castro, ou a Leonor Teles, ou o Mestre d’Avis, ou a Dona Constança, ou a Nau Catrineta, ou a Maria Rapaz!

E o Dantas teve claque! E o Dantas teve palmas! E o Dantas agradeceu!

O Dantas é um ciganão!

Não é preciso ir pró Rossio pra se ser pantomineiro, basta ser-se pantomineiro!

Não é preciso disfarçar-se pra se ser salteador, basta escrever como o Dantas! Basta não ter escrúpulos nem morais, nem artísticos, nem humanos! Basta andar com as modas, com as políticas e com as opiniões! Basta usar o tal sorrizinho, basta ser muito delicado, e usar coco e olhos meigos! Basta ser Judas! Basta ser Dantas!

Morra o Dantas, morra! Pim!

O Dantas nasceu para provar que nem todos os que escrevem sabem escrever!

O Dantas é uma autómató que deita pra fora o que a gente já sabe que vai sair... Mas é preciso deitar dinheiro!

O Dantas é um soneto dele-próprio!

O Dantas em génio nem chega a pólvora seca e em talento é pim-pam-pum.

O Dantas nu é horroroso!

O Dantas cheira mal da boca!

Morra o Dantas, morra! Pim!

O Dantas é o escárnio da consciência!

Se o Dantas é português eu quero ser espanhol!

O Dantas é a vergonha da intelectualidade portuguesa! O Dantas é a meta da decadência mental!

E ainda há quem não core quando diz admirar o Dantas!

E ainda há quem lhe estenda a mão!

E quem lhe lave a roupa!

E quem tenha dó do Dantas!

E ainda há quem duvide de que o Dantas não vale nada, e que não sabe nada, e que nem é inteligente, nem decente, nem zero!

[...]

2ª PARTE

*Mas julgai que nisto se resume a literatura portugue-
sa? * Não! Mil vezes não!*

Temos, além disto o Chianca que já fez rimas prá Aljubarrota que deixou de ser a derrota dos castelhanos pra ser a derrota do Chianca.

E as pinoquíes de Vasco Mendonça Alves passadas no tempo da avozinha! E as infelicidades de Ramada Curto! E o talento insólito de Urbano Rodrigues! E as gaitadas do Brun! E as traduções só pra homem ilustríssimo excelentíssimo senhor Mello Barreto! E o frei Matta Nunes Moxo! E a Inês Sifilítica do Faustino! E as imbecilidades do Sousa Costa! E mais pedantices do Dantas! E Alberto Sousa, o Dantas do desenho! E os jornalistas do *Século* e da *Capital* e do *Notícias* e do *Paiz* e do *Dia* e da *Nação* e da *República* e da *Lucta* e de todos, todos os jornais! E os actores de todos os teatros! E todos os pintores das Belas-Artes e todos os artistas de Portugal que eu não gosto. E os da Águia do Porto e os palermas de Coimbra! E a estupidez do Oldemiro César e o Dr. José de Figueiredo Amante do Museu e ah ho os Sousa Pinto hu hi e os burros de Cacilhas e os menus do Alfredo Guisado! e (o) raquítico Albino Forjaz de Sampaio, crítico da *Lucta* a quem o Fialho com imensa piada intrujou de que tinha talento! E todos os que são políticos e artistas! E as exposições anuais das Belas-Arte(s)! E todas as maquetas do Marquês de Pombal! E as de Camões em Paris; e os Vaz, os Estrela, os Lacerda, os Lucena, os Rosa, os Costa, os Almeida, os Camacho, os Cunha, os Carneiro, os Barros, os Silva, os Gomes, os velhos, os idiotas, os arranjis-
tas, os impotentes, os celerados, os vendidos, os imbecis, os párias, os ascetas, os Lopes, os Peixotos, os Motta, os Godinho, os Teixeira, os Câmara, os diabo que os leve, os Constantino, os Tertuliano, os Grave, os Mântua, os Bahia, os Mendonça, os Brazão, os Matos, os Alves, os Albuquerque, os Sousas e todos os Dantas que houver por aí!!!!!!!

* Riferimento alla pièce Sóror Mariana, di Júlio Dantas, che Almada critica. Per una più estesa visione sulla recettività della stampa a questa pièce, si veda NEGREIROS, J.A., 2018: 35 ss.

E as convicções urgentes do homem Cristo Pai e as convicções catitas do homem Cristo Filho!...

E os concertos do Blanch! E as estátuas ao leme, ao Eça e ao despertar e a tudo! E tudo o que seja arte em Portugal! E tudo! Tudo por causa do Dantas!

Morra o Dantas, morra! Pim!

Portugal que com todos estes senhores conseguiu a classificação do país mais atrasado da Europa e de todo o Mundo! O país mais selvagem de todas as Áfricas! O exílio dos degregados e dos indiferentes! A África reclusa dos europeus! O entulho das desvantagens e dos sobejos! Portugal inteiro há-de abrir os olhos um dia — se é que a sua cegueira não é incurável e então gritará comigo, a meu lado, a necessidade que Portugal tem de ser qualquer coisa de asseado!

Morra o Dantas! Morra! Pim!

JOSÉ DE ALMADA NEGREIROS, POETA D'ORPHEU,
FUTURISTA E TUDO 1915»

(NEGREIROS, José de Almada (1993a). *Obras Completas* — *Textos de Intervenção*. Vol. VI. Lisboa: Imprensa Nacional—Casa da Moeda, pp. 19–23) [Negritos nossos]

TESTO 21

“MANIFESTO DA EXPOSIÇÃO DE AMADEO DE SOUZA-CARDOSO” (ALMADA NEGREIROS)

«Em Portugal existe uma única opinião sobre Arte e abrange uma tão colossal maioria que receio que ela impere por esmagamento. Essa opinião é a do Ex.^{mo} Sr. Dr. José de Figueiredo (gago do governo).

Não é porque este senhor tenha opinião nem que este senhor seja da igualha do resto de Portugal mas o resto de Portugal e este senhor em matéria de opinião são da mesma igualha.

[...] E que horror, caros compatriotas, deduzir experimentalmente que de todas as nossas Conquistas e Descobertas apenas tenha sobrevivido a Imbecilidade. E daqui a indiferença espartilhada da família portuguesa a convalescer à beira-mar.

Algumas das raras energias mal comportadas que ainda assomam à tona d'água pertencem alucinadamente a séculos que já não existem e quando Um Português, genialmente do século XX, desce da Europa, condoído da pátria entrevada, para lhe dar o Parto da sua Inteligência, a indiferença espartilhada da família portuguesa ain-

da não deslacha as mãos de cima da barriga. Pois, senhores, a Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso na Liga Naval de Lisboa é o documento conciso da Raça Portuguesa no século XX.

A Raça Portuguesa não precisa de reabilitar-se, como pretendem pensar os tradicionalistas desprevenidos; precisa é de nascer pró século em que vive a Terra. A Descoberta do Caminho Marítimo prá Índia já não nos pertence porque não participamos deste feito fisicamente e mais do que a Portugal este feito pertence ao século XV.

Nós, os futuristas, não sabemos história só conhecemos da Vida que passa por Nós. Eles têm a Cultura. Nós temos a experiência — e não trocamos!

Mais do que isto ainda Amadeo de Souza-Cardoso pertence à Guarda Avançada na *maior das lutas* que é o Pensamento Universal.

Amadeo de Souza-Cardoso é a primeira descoberta de Portugal na Europa no século XX.

[...] Felizmente pra tí, leitor, que eu não sou crítico, razão porque te não chateio com elucidações da Arte de que estás tão longinquamente desprevenido; mas amanhã, quando souberes que o valor de Amadeo de Souza-Cardoso é o que eu te digo aqui, terás remorsos de o não teres sabido ontem. Portanto, começa já hoje, vai à Exposição na Liga Naval de Lisboa, tapa os ouvidos, deixa correr os olhos e diz lá que a Vida não é assim?

Não esperes, porém, que os quadros venham ter contigo, não! Eles têm um prego atrás a prendê-los. Tu é que irás ter com eles. Isto leva 30 dias, dois meses, um ano mas, se tem prazo, vale a pena seres persistente porque depois saberás também onde está a Felicidade.

Lisboa, 12 de Dezembro de 1916.

José de Almada Negreiros

Poeta futurista»

(NEGREIROS, José de Almada (1993a). *Obras Completas*
— *Textos de Intervenção*. Vol. VI. Lisboa: Imprensa Nacio-
nal—Casa da Moeda, pp. 29–30)

**"ULTIMATUM FUTURISTA ÀS GERAÇÕES
PORTUGUESAS DO SÉCULO XX"
(ALMADA NEGREIROS) [FACSIMILE]**

Ultimatum futurista às gerações portuguesas do Séc. XX.

A guerra serve para mostrar os fortes e salvar os fracos. Na guerra os fortes prosperam e os fracos acabam os fortes. Portugal é um país de fracos, Portugal é um país decadente.

PORTUGAL FUTURISTA

37

1 — porque a indiferença absorve o patriotismo;
2 — porque aos não indiferentes interessa mais a política dos partidos do que a própria expressão da pátria; e sucede sempre que a expressão da pátria é explorada em favor da opinião política. Não é o sentimentalismo desta exploração o que eu quero evidenciar. Eu quero muito simplesmente dizer que os interesses dos partidos prejudicam sempre o interesse comum da pátria. Ainda por outras palavras: a condição menos necessária para a força de uma nação é o ideal político.

3 — porque os poetas portugueses só cantam a tradição histórica e não a sabem distinguir da tradição-pátria. Isto é: os poetas portugueses têm a inspiração na história e não portanto absolutamente insensíveis às expressões de heroísmo moderno. D'onde resulta toda a impotência pra criação do novo sentido da pátria.

4 — porque o sentimento-sintese do povo português é a saudade e a saudade é uma nostálgia moribunda dos temperamentos exóticos e duendes. O lado manifestação popular de arte nacional, traduz apenas esse sentimento-sintese. A saudade prejudica a arte tanto no seu sentido ativo porque é decadência, como pelo seu sentido adquirido porque define e esdóla.

5 — porque Portugal não tem odios, e uma raça sem odios é uma raça desvitalizada porque sendo o odio o mais humano dos sentimentos é ao mesmo tempo uma consequência do domínio da vontade, portanto uma virtude consentânea. O odio é um resultado da fé e sem fé não há força. A fé, no seu grande significado, é o limite consciente e premeditado d'aquilo que dispõe d'uma razão. Fora d'esse limite existe o instinto, isto é, aquilo que dispõe de outra razão.

6 — porque a constituição da família portuguesa não obedece, junctam ou separadamente, a nenhum princípio de fé e o nosso descredito de nação da Europa. Desde a educação familiar até depois da educação oficial incluído e casamento a desordem faz-se progressivamente até à perversão nacional. E tudo tem origem na inconsciência com que cada um existe: em Portugal toda a gente é pai por mesma razão porque falta a reparação. Do estado de solteiro para o estado de casado dá-se exclusivamente, na nossa terra, uma mudança de hábitos.

Em Portugal educar tem um sentido diferente: em Portugal educar significa barbaçoar. Ex. Coimbra. Mas na maioria o português é analfabeto e em geral é ignorante; na unanimidade o português é impositivo, prova evidente de descontentamento.

7 — porque a descanalização entre nós é uma verdade, e pior ainda, sem energias que a inutilitem nem tentativas que a detinham.

a) O português com todas as suas qualidades de polyglota desmencionaliza-se imediatamente fora da pátria, e até na própria pátria, porque com o nosso desastre do analfabetismo a nossa literatura resume-se em meia-dúzia de bem intencionados academicos cuja obra, não satisfazendo ambições mais arrojadas, obriga a recorrer da literatura estrangeira. Resultado: ainda nenhum português rializou o verdadeiro valor da lingua portuguesa.

b) o português educado sem o sentimento da pátria

e acostumado a desordem dos governos criou para sua compensação inútil de dizer mal dos governos e nem poupou a pátria. Estabeleceu-se, e, elegantemente, como prova de intelligencia ou de ter viajado dizer mal da pátria. Isto deixa de ser decadência para ser a própria impotência física e sexual.

d) o português assimila de preferencia todas as variedades da importação sem descredito das proprias maravilhas regionalistas: o commercio e a industria fêm quasi sempre de se mascararem de estrangeiros para serem flicamente ruidosas. E porque todas essas variedades da importação cumprem mais exactamente as exigencias dos mercados do que os nossos commercios e industrias regionalistas. Estas não satisfazem nem as necessidades nem as transformações successivas das sociedades, enquanto que a importação fornece sempre como uma surpresa e, sobretudo, obediendo a todas as condições do que é útil, pratico, actual e necessario. De modo que nem chega a haver a luta — a importação entra logo com o rótulo de victoria.

e — porque Portugal quando não é um país de valões é um país de analfabos. *A fé da profunde*, isto é, a *agrédo do triunfo dos povos*, é absolutamente alheio ao organismo português do que resulta esta continua atmosfera de tedio que transborda de qualquer resignação. Também o português não sente a necessidade de arte como não sente a necessidade de lavar os pés. É a literatura com todo o seu grammatical pigas e salda, diverte mais as visitas do que a necessidade de não ser agorante. D'apoi a miséria moral que transparece em todas as manifestações da vida social e em todos os aspectos da vida particular.

f — porque Portugal a dormir desde Canções ainda não sabe o novo significado das palavras. Ex: patria hoje em dia quer dizer o equilibrio dos interesses commerciaes, industriaes e artisticos. Em Portugal este equilibrio não existe porque o commercio, a industria e a arte não só não se relacionam como até se isolam por completo necessas da desordem dos governos. A palavra aventura perde todo o seu sentido romantico e ganhou em valor efectivo. Aventura hoje em dia, quer dizer: O merito de tentativa industrial, commercial ou artistica.

10 — porque o aspecto geral dos typos exala um estoror a pôdre. Portugal, uma resultante de todas raças do mundo, nunca conseguiu a vantagem de um cruzamento util porque as raças belis isolaram-se por completo. Ex: as varinas.

O português, como todos os decadentes, só conhece os sentimentos passivos a resignação, o tédio, a indolência, o medo do perigo, o servilismo, a timidez, e até a inversão. Quando é viril manifesta-se instintivamente animal a par do seu analfabetismo primitivamente anti-higienico.

É preciso criar a adoração dos musculos contra o desfil familiar e debilitado das instrucções militares preparatorias numero 1 a 30.

É preciso criar o espirito da aventura contra o sentimentalismo literario dos passadistas.

É preciso criar as aptidões pelo heroismo moderno: o heroismo quotidiano.

É preciso destruir esse nosso passivo alcoolico e subestancia de beira-mar.

É preciso destruir systematicamente todo o espirito pessimista proveniente das invertebradas deslizes das velhas civilizações do sentimentalismo.

Stb

PORTUGAL FUTURISTA

É preciso educar a mulher portuguesa na sua verdadeira missão de fêmea para fazer homens.
É preciso saber que nós Europeus e Europeus do Século XX.

É preciso criar e desenvolver a actividade cosmopolita das nossas cidades e dos nossos portos.

É absolutamente necessário resolver o maravilhoso cidadão da nossa capital até ser a maior ambição dos nossos dialectos e das nossas províncias.

É preciso explicar à nossa gente o que é a democracia para que não torne a cair em tentação.

É preciso violentar todo o sentimento de igualdade que só o aspecto de justiça ideal tem paralisado tantas vontades e tantos génios, e que aparentemente salvaguarda a liberdade, é a maior das injustiças e a pior das tiranias.

É preciso ler a consciência exacta da Actualidade. É preciso substituir na admiração e no exemplo os velhos nomes de Camões, de Victor-Hugo e de Dante pelos Génios da Invenção: Edison, Marconi, Pasteur, Elberiet, Marconi, Picasso e o padre português Gomes de Hymalaya.

Finalmente: é preciso criar a pátria portuguesa do século XX.

Digo segunda vez: é preciso criar a pátria portuguesa do século XX.

Digo terceira vez: é preciso criar a pátria portuguesa do século XX.
Para criar a pátria portuguesa do século XX não são necessárias formulas nem theorias; existe apenas uma imposição urgente: Se nós homens sêde Homens, se nós mulheres sêde Mulheres da vossa epocha.

Vós, eis portugueses da minha geração, qui, como eu, não tendes culpa nenhuma de sêdes portugueses.

Insultae o perigo.

Atrai-vos pra gloria da aventura.

Desfazer o record.

Dispense as pacíficas e côxas recompensas da frivolidade.

Divirtae o Orgulho.

Reze a Luxuria.

Fazei predominar os sentimentos fortes sobre os agradáveis.

Tende a arrogancia dos sêdes e dos completos.

Fazei a apologia da força e da inteligência.

Fazei despertar o cérebro espontaneamente genial da Raça latina.

Tende vós mesmos e Homem Definitivo.

Abandone os politicos de todas as opiniões: o patriotismo condicional degenera e suja: o patriotismo desinteressado glorifica e lava.

Fazei a Apoteose dos Vencedores, seja qual for o sentido, basta que sejam Vencedores. Ajuda a morrer os vencidos.

Crêde nas razões das vossas existencias que tendes direito a uma pátria civilizada.

Antecipar sobre tudo este momento unico em que a guerra da Europa vos convida a entrar na civilização.

O povo completo será aquele que tiver reunido no seu maximo todas as qualidades e todos os defeitos. Coragem, portugueses, só vos faltam as qualidades.

LXI. Dez 1917

José de ALMADA-NEGREIROS

Manifesto Futurista da Luxuria.

De M^{me} Valentine de Saint-Point

Requiza aos Journalistas impudicos que mutilam as frases para circumlocuções e léda.
A todos aqueles que pensam sentimentalmente e que em nome dizem amor.

Requiza para quem a Luxuria é apenas uma coisa trivial.
A todos aqueles que não comprehendem na Luxuria senão a Vice, como se não comprehendem na Orgulho senão a Vanidade.

A Luxuria, concebida fora de todo o conceito moral e como elemento essencial do dynamismo da vida, é uma força.

Para uma raça forte, nem o orgulho nem a luxuria são peccados mortaes. Tanto o orgulho como a luxuria são virtudes estimulantes e origens luminosas d'onde irradiam as energias.

A Luxuria é a expressão de um ser projectado para além de si proprio; é a alegria compensadora de uma carne realçada, é a dôr satisfavel de um nascimento; é a audaz carnal, qualquer que sejam os segredos que unam os aères; é a synthese carnal e sensual d'um ser para a maior conquista do seu proprio espirito; é a commoção d'uma parcela da humanidade com toda a sensualidade da terra; é o frisson-pânico de uma parcela da terra.

A Luxuria é a tentativa carnal do desconhecido, assim como a Cerebração é a tentativa espiritual do desconhecido. A Luxuria é o gesto de criar e é a propria Criação.

A carne cria como o espirito cria. A criação da carne e a criação do espirito, em face do Universo, são iguaes. Uma não é superior à outra mas a criação espiritual depende da criação carnal.

Nós temos um corpo e um espirito. Dispensar um para multiplicar o outro é uma prova de fraqueza e um erro. Um ser forte deve realisar todas as suas possibilidades carnaes e espirituas. A Luxuria é para os conquistadores o tributo da Victoria. Depois de uma batalha onde ficaram os mortos, é normal que os victoriosos, seleccionados pela guerra, vão, em paz conquistada até à evolução para recriar a vida.

Depois das batalhas, os soldados gostam dos grandes prazeres sensuaes nos quaes repozam para reabilitar as suas energias sem fim para o assalto. O heroe moderno, o heroe de todo e qualquer sentido, tem o mesmo desejo e o mesmo prazer. O artista, esse grande médium universal, tem a mesma necessidade. Até a exaltação dos Illuminados das novas religiões para que o seu incognito seja desejado, não é senão uma sensualidade erguida, espiritualmente, para uma imagem feminina sagrada.

A arte e a guerra são as grandes manifestações da sensualidade: a luxuria é a sua flor. Um povo ex-

SLI

TESTO 23

“NÓS” (ANTÓNIO FERRO)

EU

Somos os religiosos da Hora. Cada verso — uma cruz, cada palavra — uma gota de sangue. *Sud-Express* para o futuro — a nossa alma rápida. Um comboio que passa é um século que avança. Os comboios andam mais depressa do que os homens. Sejam os comboios, portanto!

Ser de hoje, *Ser hoje!!!...* [a carregado no original] Não trazer relógio, nem perguntar que horas são... *Somos a Hora!* [a carregado no original] Não há que trazer relógios no pulso, nós próprios somos relógios que pulsam...

A MULTIDÃO

Não se ouve nada, não se ouve nada...

EU

Oxigenemos, com electricidade, os cabelos da Época... Que a vida seja um teatro a branco e oiro... *Não olhemos*

para trás. Os nossos olhos são pregos na nossa fronte. Não se dobram, não se torcem, não se voltam... *O passado é mentira,* o passado não existe, é uma calúnia...

A MULTIDÃO

Não percebemos, não percebemos... Endoideceram? Falem mais alto...

EU

Cheira a defuntos, *cheira a defuntos em Portugal*... Não andamos, não andamos, trasladamo-nos... É preciso gerar, criar... Os livros são cemitérios de palavras. As letras negras são vermes. As telas dos pintores são pântanos de tinta. O nosso teatro é um Museu Grévin. Não há escultores, há ortopédicos!...

Que os nossos braços, como espanadores, sacudam a poeira desta sala de visitas que é a nossa Arte. Que as bocas dos Poetas sejam ventres dos seus versos!... Que os dedos dos pintores sejam sexos na tela!...

A MULTIDÃO

Mais alto, mais alto ainda... Não se ouve bem...

EU

A vida é a digestão da humanidade; deixemos a vida em paz. Isolemo-nos, exilemo-nos... É criar universos, para uso próprio, como teatros de papel talhados à tesoura... *Sejamos rebeldes,* revolucionários... Proclamemos, a valer,

os direitos do Homem e *destronemos Deus!* Em cada um de nós existe o mundo todo! Fazamos a volta ao nosso mundo... Agitemos os braços como bandeiras!... que os nossos gritos sejam aeroplanos no espaço...

A MULTIDÃO

Mas que desejam? Falem mais claro...

EU

A Grande Guerra, a Grande Guerra na Arte!

Dum lado estaremos nós, com a alma ao léu e o coração em berloque, homens livres, homens-livros, homens de ontem, de hoje e de amanhã, carregadores do Infinito... Gabriel d'Annunzio —o Souteneur da Glória— abraçado a Fiume —cidade virgem num espasmo... Estão os bailes Europeus —russos de alcunha— bailes em que cada corpo é um *ballet*, com um braço que é Nijinsky e uma perna —Karsavina... Está Marinetti —esse *boxeur* de ideias; Picasso —uma régua com bocas; Cocteau —o contorcionista do Potomak; Blaise de Cendrars —Torre Eiffel de asas e de versos; Picabia —Cristo novo, novíssimo, escanhoado; Stravinsky —máquina de escrever música; Baskt —em cujos dedos há *marionnettes* que pintam; Bernard Shaw —dramaturgo dos bastidores; Colette —o carmim da França, e vá lá, estás mesmo tu, Anatole —Homem de todas as idades... Está Ramón Gómez de la Serna, palhaço, saltimbanco, cujos dedos são acrobatas na barra da sua pena, está a Tortola de Valência —cesto de nervos entrelaçados, como vime, estou EU —afixador de cartazes nas

paredes da Hora — e, finalmente, nos postos avançados, de sentinela está o Vigia!...

A MULTIDÃO

Doidos varridos, doidos varridos...

EU

Do outro lado estão eles —ninguém a cobiçar a Terra de ninguém —, embalsamados, balsemões, retardatários, tatibitates, monóculos, lunetas, *lorgnons*, cegos em terra de reis... Está Paulo Bourget —médico de aldeia com consultório de psicologia em Paris; Richepin, *pauvre pin*, sem folhas, mil folhas, nenhuma... Gyp, Gypesinha, japona; Delille, Greville, Ardel... il... *elle*... o velho tema; Marcel Prevost —buraco da fechadura de todos os *boudoirs*; Lavedan —*charmeur* profissional a tantos por volume; Geraldty —papel de carta das almas, das alminhas; Croisset, Croissant, pão-de-ló; Capus, capindó, gabão de Aveiro... Estás tu, Jacinto Benavente, ali ao pé de Salvaterra de Magos; Linares Rivas —amanuense do teatro espanhol; Hoyos, que não é de *hoy* quanto mais de Hoyos... Está o Dantas, *coiffeur* das almas medíocres [...] Está o Lopes de Mendonça —barrete frígio às três pancadas, matrona que já foi patrono dos cadáveres da Ressurreição, está o Costa Mota que além de Costa é Mota... Está o Júlio de Matos —maníaco dos doidos, e o senhor Antero de Figueiredo, feminilmente, a trabalhar, em coiro, a História Pátria, estás mesmo tu, leitor, orgulhoso da tua mediocridade, rindo, às escâncaras, sobre esta folha de papel que irás ler à família, à sobremesa, na atmosfera

—menina Alice— dos quadros a missanga e dos sorrisos pirogravados das manas, tias e primas...

MULTIDÃO

Insolente! Insolente! Vamos bater-lhe...

EU

Morram, morram vocês, ó etceteras da Vida!... Viva eu, viva Eu, viva a Hora que passa... Nós somos a Hora oficial do Universo: meio-dia em ponto com o sol a prumo! [a carregado no original]

Paços do Vigia, em tantos de tal.

EU

ANTÓNIO FERRO»

(FERRO, António (1987). *Obras de António Ferro — Intervenção Modernista*. Lisboa: Verbo, pp. 149–152 [neretto nostro])

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia Ativa

- BAJU, Anatole (1886). Aux Lecteurs! *Le Décadent Littéraire & Artistique*, Première Année. N.1, Paris, 10 avril, pp. 1.
- BAUDELAIRE, Charles (1857). Correspondances. *Les fleurs du mal* (19–20). Paris: Poulet–Malassis et de Broise Librairies–Éditeurs.
- CAPASSO, Verónica (2018). La noción de vanguardia en perspectiva: un análisis historiográfico. *Aura. Revista de Historia y Teoría del Arte*, 7, Septiembre, pp. 143–155.
- CASTRO, Eugénio de (1890). Prefácio. *Oaristos* (V–VIII). Coimbra: Livraria Portuguesa e Estrangeira.
- (1990a). “Prefácio” de *Horas*. In Fernando Cabral Martins [Ed.], *Poesia Simbolista Portuguesa* (181–182). Lisboa: Editorial Comunicação.
- (1990b). Na messe, que enlourece, estremece a quermesse... In Fernando Cabral Martins [Ed.], *Poesia Simbolista Portuguesa* (103–106). Lisboa: Editorial Comunicação.
- FERRO, António (1987). *Obras de António Ferro — Intervenção Modernista*. Lisboa: Verbo.

- LOPES, Teresa Rita (1990b). *Pessoa por conhecer — Textos para um novo mapa*. Vol. II. Lisboa: Editorial Estampa.
- MALLARMÉ, Stéphane (1887). Avant-Dire. In René Ghil, *Traité du verbe* (7–9). Nouvelle Édition. Paris. Alcan Lévy.
- (1945). *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard.
- (1946). *Propos sur la poésie*. Mônaco: Ed. H. Mondor.
- MASSA, Françoise (1997). Gonçalo Ramires e Jacinto: construtores de um Portugal queirosiano? In Fernando Cristóvão; Maria de Lourdes Ferraz; Alberto Carvalho [Coords], *Nacionalismo e regionalismo nas literaturas lusófonas* (299–203). Lisboa: Edições Cosmos.
- MORÉAS, Jean (1886). Le Symbolisme. In *Le Figaro — Supplément Littéraire*, 12e Année, N.38, 18 septembre, pp. 151.
- NEGREIROS, José de Almada (1992b). *Obras Completas — Ensaio*. Vol. V. Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda.
- (1993a). *Obras Completas — Textos de Intervenção*. Vol. VI. Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda.
- (1993b). *Obras Completas — Teatro*. Vol. VII. Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda.
- (2018 [1916]). *Manifesto Anti-Dantas e por Extenso*. Organização, apresentação e notas de Sara Afonso Ferreira. Reimp. Lisboa: Assírio & Alvim.
- NETO, Fernando Ferreira da Cunha (2003). Eça e Pessoa: apropriações de “fragmentos identitários” da cultura portuguesa. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*. V. 23, N. 32, janeiro–dezembro, pp. 69–86.
- NOBRE, António (1892). A Poesia do Outono. *Só* (100–101). Paris: Léon Vanier.
- (1990). <Febre vermelha>. <Altos pinheiros septuagenários>. In Fernando Cabral Martins [Ed.], *Poesia Simbolista Portuguesa* (63–64, 69). Lisboa: Editorial Comunicação.
- OLIVEIRA, Alberto de (1894). <Do neo-garrettismo no teatro>. <O respeito de Portugal>. *Palavras Loucas* (17–48, 209–222). Coimbra: F. França Amado.

- (2001). O Missal do Poente. In Fernando Guimarães [Ed.], *Simbolismo, Saudosismo e Modernismo. Antologia de Poesia Portuguesa* (39). Vila Nova de Famalicão: Edições Quasi.
- OLIVEIRA, Paulo Fernando da Motta de (1997). Tradição e Modernidade em *A Cidade e as Serras*. *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*. V. 17, Nº 21, pp. 155–171.
- ORPHEU 1 (1915).
- ORPHEU 2 (1915).
- ORPHEU 3 (1984), 3ª ed. Lisboa: Edições Ática [Edição fac-símilada].
- PAGEAUX, Daniel-Henri (1985). *A Cidade e as Serras — réflexions autour de l'opposition ville-campagne*. In *Les Campagnes portugaises de 1870 a 1930: image et réalité — Actes du Colloque, Aix-en-Provence, 2–4 décembre, 1982* (291–304). Paris: Fondations Calouste Gulbenkian.
- PASCOAES, Teixeira de (1912). *O Espírito Lusitano ou o Saudosismo*. Porto: Renascença Portuguesa.
- (1912). Renascença. *A Águia*, V. 1 (1), 2ª série, janeiro, pp. 1–3.
- (1988). Renascença. In Pinharanda Gomes [Ed.], *Teixeira de Pascoaes. A Saudade e do Saudosismo* (34–37). Compilação, introdução, fixação do texto e notas de Pinharanda Gomes. Lisboa: Assírio & Alvim.
- PESSANHA, Camilo (2014). <Violoncelo>. <Branco e Vermelho>. *Clepsidra*. Ed. Barbara Spaggiari (83, 115–117). Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda.
- PESSOA, Fernando (1966). *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ed. Ática.
- (1986a). *Obras de Fernando Pessoa*. Vol. I. Introduções, organização, biobibliografia e notas de António Quadros. Porto: Lello & Irmão Editores.

- (1986b). *Obras de Fernando Pessoa*. Vol. II. Introduções, organização, biobibliografia e notas de António Quadros. Porto: Lello & Irmão Editores.
- (1986c). *Obras de Fernando Pessoa*. Vol. III. Introduções, organização, biobibliografia e notas de António Quadros. Porto: Lello & Irmão Editores.
- (1993). *Pessoa Inédito*. Coordenação de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Livros Horizonte.
- (2000). *Edição crítica de Fernando Pessoa – Poemas de Fernando Pessoa 1934–1935*. Vol. I, Tomo V. Edição de Luís Prista. Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda.
- (2001). *Edição crítica de Fernando Pessoa – Poemas de Fernando Pessoa 1921–1930*. Vol. I, Tomo III. Edição de Ivo Castro. Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda.
- (2004). *Edição crítica de Fernando Pessoa – Poemas de Fernando Pessoa 1931–1933*. Vol. I, Tomo IV. Edição de Ivo Castro. Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda.
- (2005). *Edição crítica de Fernando Pessoa – Poemas de Fernando Pessoa 1915–1920*. Vol. I, Tomo II. Edição de João Dionísio. Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda.
- (2007). *Obra Essencial de Fernando Pessoa – Cartas*. Edição de Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim.
- (2009a). *Edição crítica de Fernando Pessoa – Sensacionismo e outros Ismos*. Vol. X. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda.
- (2010a). *Edição crítica de Fernando Pessoa – Livro do Desasocego*. Vol. XII, Tomo I. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda.
- (2010b). *Edição crítica de Fernando Pessoa – Livro do Desasocego*. Vol. XII, Tomo II. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda.

- (2013). *Edição crítica de Fernando Pessoa – Apreciações Literárias de Fernando Pessoa*. Edição de Pauly Ellen Bothe. Vol. IV. Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda.
- (2015). *Edição crítica de Fernando Pessoa – Poemas de Alberto Caeiro*. Vol. IV. Edição de Ivo Castro. Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda.
- (2018). *Edição crítica de Fernando Pessoa – Mensagem e poemas publicados em vida*. Vol. I. Edição de Luís Fagundes Duarte. Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda.
- PORTUGAL FUTURISTA (1984), 4ª ed. Facsimilada. Lisboa: Contexto.
- PROENÇA, Raul (1914). Ao Povo. A “Renascença Portuguesa”. *A Vida Portuguesa*, 22, 10 de fevereiro, pp. 11–12.
- QUEIRÓS, Eça de (1978). *Uma Campanha Alegre*. Porto: Lello & Irmão Editores.
- (1983). *Correspondência*. V.II. Leitura, coordenação, prefácio e notas de Guilherme de Castilho. Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda. [CFR. EDIZIONE CRITICA]
- (s/d[a]). *Cartas Inéditas de Fradique Mendes e mais páginas esquecidas*. Porto: Lello & Irmão Editores. [CFR. EDIZIONE CRITICA]
- (s/d[b]). *Cartas e outros escritos*. Lisboa, Livros do Brasil. [CFR. EDIZIONE CRITICA]
- (2017). *Os Maias. Episódios da Vida Romântica*. Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda. Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós. Coordenador: Carlos Reis.
- RIMBAUD, Arthur (1854). *Oeuvres Complètes*. Paris: Ed. La Pléiade.
- (1895). *Voyelles. Poésies Complètes (Avec Préface de Paul Verlaine et note de l’éditeur)* (19). Paris: Léon Vanier.
- (1946). *Alchimie du Verbe. Une Saison en enfer* (51–63). 58ª Ed. Paris: Mercure de France.

- SÁ-CARNEIRO, Mário de (1992a). *Obras Completas de Mário de Sá-Carneiro — Cartas a Fernando Pessoa I*. 2ª ed. Lisboa: Edições Ática.
- (1992b). *Obras Completas de Mário de Sá-Carneiro — Cartas a Fernando Pessoa II*. 2ª ed. Lisboa: Edições Ática.
- SEPÚLVEDA, Pedro; HENNY-KRAHMER, Ulrike [eds.] (2017). *Edição Digital de Fernando Pessoa. Projetos e Publicações*. Coordenação editorial por Pedro Sepúlveda. Coordenação técnica por Ulrike Henny-Krahmer. Lisboa e Colónia: IELT, Universidade Nova de Lisboa e CCeH, Universidade de Colónia 2017. <http://www.pessoadigital.pt/Works_of_Fernando_Pessoa>
- VASCONCELOS, Henrique de (2001). O Tédio. In Fernando Guimarães [Ed.] (2001), *Simbolismo, Saudosismo e Modernismo. Antologia de Poesia Portuguesa* (55). Vila Nova de Famalicão: Edições Quasi.
- VERDE, Cesário (1992). <Num Bairro Moderno>. <O Sentimento dum Ocidental>. <De Tarde> *Obra Completa* (116–119, 149–156, 157). 6ª ed. Prefácio, organização e notas de Joel Serrão. Lisboa: Livros Horizonte.
- VERLAINE, Paul (1902). Art Poétique. In *Œuvres Complètes* (311–312). T.I. 3ª Ed. Paris: Librairie Léon Vanier.

Bibliografia Passiva

- A Capital — Diário Republicano da Noite* (1915), 30 de março.
- AA.VV. (2003). *Les Mythes des Avant-Gardes*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal.
- AA.VV. (1988). *Um Século de Poesia (1888–1988) — A Phala*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- ABASTADO, Claude (1980). Introduction à l'analyse des manifestes. *Littérature*, 39, Paris, octobre, pp. 3–11.

- ADAMSON, Walter L. (2001). Avant-garde modernism and Italian Fascism: cultural politics in the era of Mussolini. *Journal of Modern Italian Studies*, Special I, V.6 (2), Summer, pp. 230–248.
- ADORNO, Theodor W. (s/d). *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70.
- ALCOFORADO, Diogo (1998). A perplexidade de Antunes ou a difícil habitação da *modernidade*. In Celina Silva [Coord.], *Almada Negreiros — A descoberta como necessidade* (491–501). Porto: Fundação Engº António de Almeida.
- ALMEIDA, Onésimo Teotónio (1987a). *Mensagem: uma tentativa de reinterpretação*. Angra do Heroísmo: Direcção Regional dos Assuntos Culturais / Secretaria Regional da Educação e Cultura.
- (2012). Sobre a mundividência de Fernando Pessoa ortónimo. In Petar Petrov; Pedro Quintino de Sousa; Roberto López-Iglésias Amartim; Elias J. Torres Feijó [Eds.], *Literatura e Cultura Portuguesas. De Eça de Queirós a Fernando Pessoa* (221–232). Santiago de Compostela/Faro: AIL/Através Editora.
- (2014). *Pessoa, Portugal e o Futuro*. Lisboa: Gradiva.
- (2018). Futurismo, modernismo, modernidade — uma clarificação conceptual. In Dionísio Vila Maior e Annabela Rita [Orgs.], *100 Futurismo* (29–42). Lisboa: Edições Esgotadas.
- ALTIERI, Charles (1983). An Idea and Ideal of a Literary Canon. *Critical Inquiry*, 10, 1, September, pp. 37–60.
- ÁLVAREZ UMBARILA, Juan (2018). Modernist Polyphonic Geographies of The Book of Disquiet. *Eutopias*, V.15, Primavera, pp. 143–151.
- AMARAL, Ana Luísa (1990). *A Cena do Ódio* de Almada-Negreiros e *The Waste Land* de T. S. Eliot. *Colóquio/Letras*, 113–114, pp. 145–156.
- ANDRADE, Eugénio de (1984) O significado histórico do “Orpheu” [Inquérito]. *Cadernos da Colóquio/Letras*, 2, pp. 12–13.
- ANGENOT, Marc (1982). *La parole pamphlétaire. Contribution à la typologie des discours modernes*. Paris: Payot.

- ANGENOT, Marc; SUVIN, Darco (1980). L'implicite du manifeste: métaphores et imagerie de la démystification dans le "Manifeste communiste". *Études Françaises*, 16, 3–4, Montréal, octobre, pp. 43–67.
- ANTUNES, Alfredo (2015). *Fernando Pessoa: Meditações da Estrada*. Recife: CCS Gráfica e Editora.
- ARAÚJO, Márcia de Mesquita (2019). A influência do Futurismo e das Vanguardas Europeias nos processos de criação literária. Diálogos epistolares entre Mário de Andrade, Henriqueta Lisboa e Carlos Drummond de Andrade. In Barbara Gori [Org.], *Futurismo Futurismos* (45–53). Roma: Aracne.
- ARIAS–MALDONADO, Manuel (2015). What Is Nature? In M. Arias–Maldonado, *Environment and Society Socionatural Relations in the Anthropocene* (17–32). Heidelberg: Springer.
- AVELAR, Mário (2018). Movimentos, ritmos, percepções — contributos para uma leitura da(s) estética(s) futurista(s). In Dionísio Vila Maior e Annabela Rita [Orgs.], *100 Futurismo* (51–66). Lisboa: Edições Esgotadas.
- AZAM, Gilbert (1989). *El modernismo desde dentro*. Barcelona: Anthropos.
- AZEVEDO, Maria Teresa Schiappa de (1976). À volta do poeta fingidor. *Biblos*. LII. Coimbra, pp. 365–383.
- BADIOU, Alain (1994). *Para uma nova teoria do sujeito: conferências brasileiras*. Rio de Janeiro: Relume/Dumará.
- BAKHTINE, Mikhaïl (1970). *La poétique de Dostoïevski*. Paris: Seuil.
- (1984). *Esthétique de la création verbale*. Paris: Gallimard.
- BARAT, Jean–Claude (1994). La notion de "Modernism" dans la littérature américaine: essai de mise au point. *Modernités*, 5. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 87–97.
- BARREIRA, Cecília (1991). Do Finis Patriae à Presença: Breve resenha. *Sete Faces Ocultas da cultura portuguesa (de Gil Vicente a Pascoaes)* (71–96). Lisboa: Átrio.

- BARRENTO, João (1987). Figuras da Modernidade na poesia urbana: de Baudelaire a Pessoa. *O Espinho de Sócrates — Expressionismo e Modernismo* (51–83). Lisboa: Editorial Presença.
- BARRETO, José (2018). A *Mensagem* de Fernando Pessoa e o prémio de poesia do SPN. *Pessoa Plural*, 14 (O./Fall), pp. 289–329.
- BAURET, Gabriel (1980). Les manifestes dans l’histoire de la peinture. *Littérature*, 39, Paris, octobre, pp. 95–102.
- BEEKMAN, K.D. (1984). A Critical–empirical Research on the Classification of Avant–Garde Literature. *Poetics*, 13, pp. 335–348.
- BELCHIOR, Maria de Lourdes (1970). Verlaine e o Simbolismo em Portugal. *Broteria – Cultura e Informação*, V. 90 (3), março, pp. 305–319.
- BELLEAU, André (1984). Carnavalesque pas mort? *Etudes Françaises*, 20, 1, pp. 37–44.
- BENJAMIN, Walter (1985). A Obra de Arte na Era da sua Reprodução Técnica. *Estéticas do Cinema* (15–49). Seleção, Apresentação e Notas de Eduardo Geadá. Lisboa: Dom Quixote.
- BERARDINELLI, Cleonice (1985). *Estudos de Literatura Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda.
- (2004). *Fernando Pessoa: outra vez te revejo*. Rio de Janeiro: Lacerda Editor.
- BERGHAUS, Günter (2012). The International Impact of Futurism: Absorptions, Assimilations, Adaptations. *Links*, 12, pp. 11–22.
- (2017). A primeira conferência futurista no Teatro República (14 de abril de 1917). Uma «serata» futurista? *Colóquio/Letras*, 194, pp. 23–37.
- BERGMAN, Pär (2014). Breve panorama do movimento futurista (desde sua fundação até a Grande Guerra). *Revista Ágora*, 20, pp. 215–243.
- BERMAN, Marshall (1989). *Tudo o que é sólido se dissolve no ar*. Lisboa: Edições 70.

- BERNARD-DONALDS, Michael (1998). Knowing the Subaltern: Bakhtin, Carnival, and the Other Voice of the Human Sciences. In Michael Mayerfeld Bell; Michael Gardiner (Eds.), *Bakhtin and the Human Sciences* (112–127). London / Thousand Oaks / New Delhi: Sage Publications.
- BERNSTEIN, Michael André (1995). When the Carnival Turns Bitter: Preliminary Reflections Upon the Abject Hero. In Gary Saul Morson [Ed.], *Bakhtin. Essays and Dialogues on His Work* (pp. 99–121). Chicago and London: The University of Chicago Press.
- BERNSTEIN, Richard [Ed.] (1985). *Habermas on Modernity*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- BERRINI, Beatriz (1987). Jacinto, aristocrata rural. *Colóquio/Letras*, 97, maio–junho, pp. 26–36.
- (1992). A Aristocracia portuguesa sob a perversa mira de Eça de Queiroz», in Luís Forjaz Trigueiros e Lélia Parreira Duarte [Eds.], *Temas Portugueses e Brasileiros* (497–509). Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- BESSE, Maria Graciete (2001). Fernando pessoa/Maria José e a encenação do feminino. *Percursos no Feminino* (35–46). Lisboa: Ulmeiro.
- [Org.] (2011). *Le Futurisme et les Avant-gardes au Portugal et au Brésil*. Éditions Convivium Lusophone: Argenteuil.
- BICUDO, Luís-Francisco (1909). <“Entrevista” a Marinetti>. <Os Escritores e a Imprensa>. *Diário dos Açores*, 5 de agosto. *Apud* Pedro da Silveira, O que soubemos logo em 1909 do Futurismo. *Revista da Biblioteca Nacional*. V.1 (1), janeiro–junho, 1981, pp. 98–100; 100–103.
- BLANCO, José (1983). *Fernando Pessoa – Esboço de uma Bibliografia*. Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda.
- BLOOM, Harold (1994). *The Western Canon. The books and school of the ages*, New York / San Diego / London, Harcourt Brace & Company.
- BORDINI, Maria da Glória (1994). *Mensagem: lírica e História. Discursos*, 7, Universidade Aberta, maio, pp. 45–62.

- BORGES, Paulo (2013). *É a Hora. A mensagem da Mensagem de Fernando Pessoa*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- BORTULUCCE, Vanessa Beatriz (2010). Manifesto futurista: texto —ação. *Revista de Letras*, V. 50 (1), pp. 63–76.
- BOTELHO, Afonso (1990). *Da Saudade ao Saudosismo*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- BOURDIEU, Pierre (1989). *O poder simbólico*. Lisboa: Difel.
- (1996). *As regras da arte. Gênese e estrutura do campo literário*. Lisboa: Editorial Presença.
- BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James (1991a). The Name and Nature of Modernism. In Malcolm Bradbury; James Mcfarlane [Eds.], *Modernism 1890–1930* (19–51). Harmondsworth: Penguin Books.
- (1991b). Movements, Magazines and Manifestos: The succession from Naturalism. In Malcolm Bradbury; James Mcfarlane [Eds.], *Modernism 1890–1930* (192–205). Harmondsworth: Penguin Books.
- [Eds.] (1991). *Modernism 1890–1930*. Harmondsworth: Penguin Books.
- BRIHUEGA, Jaime (1988). Futurismo, ultraísmo e culture politiche nell'area ispanica. In Renzo De Felice [Org.], *Futurismo, Cultura e Política* (407–437). Turim: Fondazione Giovanni Agnelli.
- BRUNS, Gerald L. (1984). Canon and Power in the Hebrew Scriptures. *Critical Inquiry*, 10, 3, March, pp. 462–480.
- BUCK-MORSS, Susan (1993). Walter Benjamin's Theory of Modernity and the Dialectics of Seeing. In David Michael Levin [Ed.], *Modernity and the Hegemony of Vision* (309–338). Berkeley / Los Angeles / London: Univ. of California Press.
- BUENO, Aparecida de Fátima (2002). *O Poeta no Labirinto. A construção do Personagem em O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Viçosa MG: Editora UFV.

- BUESCU, Helena Carvalhão (1983). Dois poetas da evocação: Cesário Verde e António Nobre. *Colóquio/Letras*, 75, pp. 28–39.
- (2008). Modernity, borders and crystallizations. In Irene Ramalho Santos; António Sousa Ribeiro [Eds.], *Translocal Modernisms: International Perspectives* (57–63). Bern: Peter Lang AG.
- BUESCU, Helena Carvalhão; DUARTE, João Ferreira (2007). Introduction: signposts of the self in modernity. In Helena Carvalhão Buescu e João Ferreira Duarte [Eds.], *Stories and Portraits of the Self* (5–22). Amsterdam–New York: Editions Rodopi B. V.
- BULLOCK, Alan (1991). The Double Image. In Malcolm Bradbury; James McFarlane (Eds.), *Modernism 1890–1930* (58–70). Harmondsworth: Penguin Books.
- BUNTING, B. (2015). Nature as Ecology: Toward a More Constructive Ecocriticism. *Journal of Ecocriticism*, 7 (1), Summer, pp. 1–16.
- BÜRGER, Peter (1993). *Teoria da Vanguarda*. Lisboa: Vega.
- Cadernos da Colóquio/Letras* (1984), 2 (Tit. generico: “Modernismo e Vanguarda”).
- CALINESCU, Matei (1991). *Cinco caras de la modernidad*. Madrid: Editorial Tecnos.
- (1995). Modernity, Modernism, Modernization: Variations on Modern Themes. In Christian Berg; Frank Durieux; Geert Lernout [Eds.], *The Turn of the Century. Modernism and Modernity in Literature and the Arts / Le tournant du siècle. Le modernisme et la modernité dans la littérature et les arts* (33–52). Berlin / New York: Walter de Gruyter.
- CALVINO, Italo (s/d). *Seis propostas para o próximo milénio*. Lisboa: Editorial Teorema.
- CARLOS, Luís Adriano (1989). Poesia moderna e dissolução. *Revista da Faculdade de Letras do Porto, Línguas e Literaturas*, II, VI, pp. 249–261.

- CARPI, Umberto (1988). Futurismo e sinistra politica. In Renzo De Felice [Org.], *Futurismo, Cultura e Política* (67–78). Turim: Fondazione Giovanni Agnelli.
- CARRILHO, Manuel Maria (1989). *Elogio da Modernidade*. Lisboa: Editorial Presença.
- CARVALHO, Xavier de (1909). Uma Nova Escola Poética — O Futurismo. *Jornal de Notícias*, 26 de fevereiro. *Apud* Pedro da Silveira, O que soubemos logo em 1909 do Futurismo. *Revista da Biblioteca Nacional*. V. 1 (1), janeiro–junho, 1981, p. 94.
- (1909b). “O Rei Bombance” — O fiasco da peça de Marinetti. *Jornal de Notícias*, 6 de abril. *Apud* SILVEIRA, Pedro da, O que soubemos logo em 1909 do Futurismo. *Revista da Biblioteca Nacional*. V. 1 (1), janeiro–junho, 1981, p. 95.
- CASCÃO, Rui de Ascensão Ferreira (1992). As correntes nacionalistas da segunda década do séc. XX. *Revista de História das Ideias*, 14, pp. 331–337.
- CASCARDI, Anthony J. (1992). *The Subject of Modernity*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- CASTRO, E.M. de Melo e (1984). Vanguarda ideológica e vanguarda literária. *Cadernos da Colóquio/Letras*. 2: 177–181.
- (1993a). Razão e Desrazão Dialéctica da Poesia Portuguesa do Século XX a Camões ou Vice-Versa. *Estudos Universitários de Língua e Literatura. Homenagem ao Prof. Dr. Leodegário A. de Azevedo Filho* (533–548). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- (1993b). Fernando Pessoa. *O fim visual do século XX e outros textos críticos* (195–213). São Paulo: EDUSP.
- CASTRO, Mariana Gray de (2012). A autobiografia shakespeariana de Fernando Pessoa. In Petar Petrov, Pedro Quintino de Sousa, Roberto López-Iglésias Samartim e Elias J. Torres Feijó [Eds.], *Avanços em Literatura e Cultura Portuguesas: de Eça de Queirós a Fernando Pessoa* (321–336). Santiago de Compostela / Faro: Através Editora.

- CATROGA, Fernando; CARVALHO, Paulo A.M. Archer de (1996). *Sociedade e Cultura Portuguesas II*. Lisboa: Universidade Aberta.
- CECCUCCI, Piero (2019). Il periodo “eroico” del Futurismo italiano (1909–1918): tra interventismo ideologico e socio-politico (Manifesti) ed effimeri raggruppamenti sperimentali nelle arti plastiche. In Barbara Gori [Org.], *Futurismo Futurismos* (103–130). Roma: Aracne.
- CEIA, Carlos (1997). ‘Que metafísica têm aquelas árvores?’ Uma leitura do poema V de ‘O Guardador de Rebanhos’ de Alberto Caeiro. *De punho cerrado: ensaios de hermenêutica dialéctica da literatura portuguesa contemporânea* (219–233). Lisboa: Edições Cosmos.
- (2009). Mal du Siècle. Carlos Ceia [Coord.], *E-Dicionário de Termos Literários*. ISBN: 989–20–0088–9. <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/mal-du-siecle/>.
- CENTENO, Yvette (1978). Fragmentação e totalidade em “Chuva Oblíqua”. In Yvette Centeno; Stefan Reckert, *Fernando Pessoa – Tempo, Solidão, Hermetismo* (103–124). Lisboa: Livraria Moraes.
- (1988). *Fernando Pessoa: os trezentos e outros ensaios*. Lisboa: Editorial Presença.
- CHÁVARRI, Eduardo 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* (91–98). Barcelona: Labor.
- CHÉDIN, Jean-Louis (1997). *La condition subjective. Le sujet entre crise et renouveau*. Paris: Librairie Philosophique J. VRIN.
- CHOUINARD, Daniel (1980). Sur la préhistoire du manifeste littéraire (1500–1828). *Études Françaises*, 16, 3–4, Montréal, octobre, pp. 21–29.
- COELHO, Jacinto do Prado (1976). *Ao contrário de Penélope*. Lisboa: Livraria Bertrand.
- (1977). *A Letra e o Leitor*. 2ª ed. Lisboa: Moraes.
- (1981). *Dicionário de Literatura – Literatura Portuguesa*,

- Literatura Brasileira, Literatura Galega, Estilística Literária*. 5 vols. Porto: Figueirinhas.
- (1983). *Camões e Pessoa, Poetas da Utopia*. Lisboa: Publicações Europa-América.
- (1992). *Originalidade da literatura portuguesa*. 3ª ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- (s/d). *Problemática da História Literária*. 2ª ed. Lisboa: Edições Ática.
- [Dir.] (1990). *Dicionário de Literatura*. V. 4. 4ª ed. Porto: Figueirinhas.
- COELHO, Nelly Novaes (1991). A Poesia Fernandina e a Grande Mutação do Conhecimento no Século XX. *Estudos Portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio* (701–718). Lisboa: Difel.
- COELHO, Teixeira (1986). *Moderno pós-moderno*. Porto Alegre/São Paulo: Editores L & PM.
- COLEMAN, J.A. (2007). *The Dictionary of Mythology*. London: Arcturus.
- Colóquio/Letras* (1986), 93 (Tit. generico: “Homenagem a Cesário Verde”).
- Colóquio/Letras* (1990), 117/118 (Tit. generico: “Mário de Sá-Carneiro a cem anos do seu nascimento”).
- Colóquio/Letras* (1998), 149/150 (Tit. generico: “Almada Negreiros/Mário de Andrade”).
- Colóquio/Letras* (2015), 190 (Tit. generico: “À volta de ‘Orpheu’”).
- Colóquio/Letras* (2017), 194 (Tit. generico: “Futurismo”).
- COOKE, Philip (1988). Modernity, Postmodernity and the City. *Theory, Culture & Society*, 5, 2–3, June, pp. 475–492.
- COPETTI, Rafael Zamperetti (2012). *F. T. Marinetti e l’arte di far manifesti*. Tese de Doutorado. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina.
- CORRADIN, Flavia Maria e JACOTO, Lilian [Orgs.] (2008). *Literatura Portuguesa ontem, hoje*. São Paulo: Paulistana Editora.

- CORRÊA, Érika Rodrigues (2011). Cicatrizes de leitura – um aparte do peso do conhecimento em *Fausto* de Fernando Pessoa. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio Grande do Sul.
- COSTA, Paula Cristina (2009). Futurismo, futurismos: de *A Confissão de Lúcio* a *Nome de Guerra*. *Estudos Italianos em Portugal. Nova Série*, 4, pp. 113–128.
- CRISPOLTI, Enrico (1987). *Storia e critica del Futurismo*. 2ª ed. Roma –Bari: Laterza.
- (1988). La politica culturale del fascismo, le avanguardie e il problema del futurismo. In Renzo De Felice [Org.], *Futurismo, Cultura e Política* (247–283). Turim: Fondazione Giovanni Agnelli.
- CRIVELLER, Claudia (2019). Ancora sul futurismo russo e il futurismo italiano. Studi *dall'altra sponda*. In Barbara Gori [Org.], *Futurismo Futurismos* (139–162). Roma: Aracne.
- CRUZ, Manuel Braga da (1982). O integralismo lusitano nas origens do salazarismo. *Análise Social*, Vol. XVIII, 1º, pp. 137–182.
- CUADRADO FERNÁNDEZ, Perfecto (1987). Los vasos comunicantes de la vanguardia portuguesa: de *Orpheu* al surrealismo. *Anthropos*, 74/75, pp. 72–82.
- (1994). *Modernidad y vanguardia en la poesía portuguesa contemporánea. Perspectiva histórica del surrealismo portugués*. Palma: Universitat de les Illes Balears.
- (1997). Algumas reflexões “pedagógicas” a propósito da modernidade. In Ana Hatherly e Silvina Rodrigues Lopes [Orgs.], *Os sentidos e o sentido. Homenageando Jacinto do Prado Coelho* (103–113). Lisboa: Edições Cosmos.
- (2015). Fernando Pessoa y la épica de la modernidad. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 24, pp. 281–292.
- CUDDON, John Anthony (1991). *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. 3ª ed. Cambridge: Cambridge Center, pp. 338–342.

- D'ALGE, Carlos (1989). *A experiência futurista e a geração de "Orpheu"*. Lisboa: ICALP.
- DAMÁSIO, António (2017). *A estranha ordem das coisas. A vida, os sentimentos e as culturas humanas*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- DE MAN, Paul (1971). *Literary History and Literary Modernity. Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* (142–165). New York: Oxford Univ. Press.
- DE MARCHIS, Giorgio (2007). *Futurismo da ripensare*. Milão: Electa.
- [Org.]. *Quando eu morrer batam em latas. Mário de Sá –Carneiro cem anos depois*. Lisboa: Arranha=Céus.
- DE MARIA, Luciano (1988). Il ruolo di Marinetti nella costruzione del futurismo. In Renzo De Felice [Org.], *Futurismo, Cultura e Política* (33–47). Turim: Fondazione Giovanni Agnelli.
- DE MICHELIS, Cesare G. (1988). I contatti politico-culturali tra futuristi italiani e Russia. In Renzo De Felice [Org.], *Futurismo, Cultura e Política* (351–380). Turim: Fondazione Giovanni Agnelli.
- DÉCAUDIN, Michel (1986). Being Modern in 1885, or, Variations on "Modern", "Modernism", "Modernité". In Monique Chefdor; Ricardo Quinones; Albert Wachtel [Eds.], *Modernism: challenges and perspectives* (25–32). Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- DÉCIO, João (1998). Redescoberta de Portugal – Ideal da Arte de Almada Negreiros. Celina Silva [Coord.], *Almada Negreiros — A descoberta como necessidade* (341–350). Porto: Fundação Engº António de Almeida.
- DEMERS, Jeanne (1980). Entre l'art poétique et le poème: le manifeste poétique ou la mort du père. *Études Françaises*, 16, 3–4, Montréal, octobre, 1980, pp. 3–20.
- DESSONS, Gérard (1989). Modernités. In *Comment peut-on être moderne?* (7–14) Poitiers; Licorne.
- DIOGO, Américo António Lindeza (2010). Modernismo. Carlos Ceia [Coord.], *E-Dicionário de Termos Literários*. ISBN: 989–20–0088–9. <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/modernismo>.

- DIX, Steffen (2017). O *Orpheu* ou o “momento histórico” da modernidade/modernização sociocultural em Portugal. *Pessoa Plural*, 11 (P/Spring), pp. 23–43.
- DOMENACH, Jean-Marie (1986). *Approches de la Modernité*. Paris: École Polytechnique., pp. 13–40.
- (1995). *Abordagem à Modernidade*. Lisboa: Instituto Piaget.
- DOMINGUES, Maria José Lopes Azevedo (2013). *Fernando Pessoa e «A Nova Poesia Portuguesa»: da teoria à concretização poética em Pavis*. Lisboa: CLEPUL.
- EGBERT, Donald Drew (1967). The Idea of “AvandGarde” in Art and Politics. *American Historical Review*, 73, pp. 339–366.
- ELDER, R. Bruce (2018). *Cubism and Futurism: Spiritual Machines and the Cinematic Effect*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.
- ESSLIN, Martin (1986). Modernity and Drama. In Monique Chefdor; Ricardo Quinones; Albert Wachtel [Eds.], *Modernism: challenges and perspectives* (54–65). Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- ESTIBEIRA, Maria do Céu (2008). *A Marginalia de Fernando Pessoa*. Tese de Doutoramento. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- (2019). A presença do Modernismo e do Futurismo na Biblioteca de Fernando Pessoa: uma questão de leitura. In Barbara Gori [Org.], *Futurismo Futurismos* (163–174). Roma: Aracne.
- Estranhar Pessoa* (2014), 1, outubro.
- Estudos Portugueses* (1989), 1.
- Études Françaises (1980), 16, 3–4, Octobre (Tit. generico: “Le manifeste Poétique / Politique”).
- Europe* (1979), 599, Mars.
- EYSEN, Adriano (2017). Em ouro e alma: diálogos entre Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa. *Pessoa Plural*, 11, Primavera, pp. 418–421.

- EYSTEINSSON, Astradur (1990). *The concept of Modernism*. Ithaca/London: Cornell Univ. Press.
- FABRIS, Annateresa (1987). *Futurismo: uma poética da modernidade*. São Paulo: Perspectiva.
- FARIA, Maria Arlette Salgado (1998). *K4 O Quadrado Azul – Do Feminino ao Homem Europa Futuro*. In Celina Silva [Coord.], *Almada Negreiros — A descoberta como necessidade* (385–390). Porto: Fundação Engº António de Almeida.
- FARIA, Sandra Teixeira de [Ed.] (2019). *El Futurismo en Europa y Latinoamérica: orígenes y evolución*. Madrid: Ediciones Complutense.
- FAULKNER, Peter (1977). *Modernism*. London/New York: Methuen.
- FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro (2016). Tradição e Vanguarda na Consolidação da Lírica Moderna em Portugal. *Revista Desassossego*, 15, Junho, pp. 6–16.
- FERNANDES, Raul Miguel Rosado (2016). Orfeu. O mito, a arte, a religião e o mistério. In Dionísio Vila Maior; Annabela Rita [Orgs.], *100 Orpheu* (205–211). Lisboa: Edições Esgotadas.
- FERREIRA, João Martins (2000). *O discurso de Fernando Pessoa em Mensagem*. Tese de Doutoramento. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo
- (2011). *O processo de representação do “eu” na Clepsidra de Camilo Pessanha*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.
- FERREIRA, Vergílio (1978). Da ‘alienação estética’. *Colóquio/Letras*, 42, março, pp. 7–20.
- (1981). Ansiedade / Angústia e a cultura moderna. *Colóquio/Letras*, 63, setembro, pp. 5–10.
- (1984) O significado histórico do “Orpheu” [Inquérito]. *Cadernos da Colóquio/Letras*, 2, pp. 22–24.
- FERRY, Luc (1991). Modernidade e Sujeito. In Manuel Maria Carrilho [Dir.], *Dicionário do Pensamento Contemporâneo* (235–241). Lisboa: Círculo de Leitores.

- FILLIOLET, Jacques (1980). Le manifeste comme acte de discours: approches linguistiques. *Littérature*, 39, Paris, octobre, pp. 23–28.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore (1985). O conto im-possível – Considerações sobre a novelística de F. Pessoa. *Cadernos de Literatura*, 21, Coimbra, pp. 12–22.
- (1987). *O Alibi Infinito – O projecto e a prática na poesia de Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda.
- (2016). A palavra em exílio. *Orpheu* e o desejo de comunidade. In Dionísio Vila Maior & Annabela Rita [Orgs.] (2016), *100 Orpheu* (235–242). Lisboa: Edições Esgotadas.
- (2018). “Agora é a guerra”. A relação Homem/Máquina no Futurismo e no Modernismo. In Dionísio Vila Maior e Annabela Rita [Orgs.], *100 Futurismo* (229–240). Lisboa: Edições Esgotadas.
- Fins de Siècle. Terme–Evolution–Révolution* [Actes du Congrès National de la Société Française de Littérature Générale et Comparée — Toulouse / 22–24 septembre 1987] (1989), Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- FRANÇA, José-Augusto (1974). *A Arte em Portugal no Século XX — 1911–1961*. Lisboa: Livraria Bertrand.
- (1979). Que modernismo? *Actas do 1º Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos* (367–396). Porto: Brasília Editora.
- (1984). O significado histórico do “Orpheu” [Inquérito]. *Cadernos da Colóquio/Letras*, 2, pp. 18–19.
- (1986). *Amadeo & Almada*. Lisboa: Livraria Bertrand.
- FRANCO, António Cândido (1996). *O Saudosismo de Teixeira de Pascoaes*. S/l: Edições do Tâmega.
- FRANCO, José Eduardo (2009). Vieira e a possibilidade de um Mundo Novo: Quinto Império como projecto de cidadania do futuro. *Religião e Ofensa (Novo Formato)*, 9 de julho, pp. 101–114.
- (2010). Profetismo e a ideia de nação: modelação religiosa do destino de um povo. *Religare*. 7 (2), pp. 150–163.

- FRANCO, Marcia Arruda (2009). Os primeiros baudelairianos portugueses: o proto-Cesário, Fradique Mendes, o Satanismo e o Anjo da Modernidade Portuguesa», in Annie Gisele Fernandes & Francisco Maciel Silveira [Orgs.], *A literatura Portuguesa. Visões e Revisões* (117–136). SP: Ateliê Editorial.
- FREITAS, Zilda de Oliveira (2016). A *Mensagem* de Fernando Pessoa ao povo português. In Dionísio Vila Maior; Annabela Rita [Orgs.], *100 Orpheu* (273–287). Lisboa: Edições Esgotadas.
- FRIAS, Anibal (2011). Pessoa, Orpheu et le Modernisme de Coimbra: une réévaluation. In Maria Graciete Besse [Org.], *Le Futurisme et les Avant-gardes au Portugal et au Brésil* (85–102). Argenteuil: Éditions Convivium Lusophone.
- FRIAS, Aníbal (2012). “Meu corpo deitado na realidade”. Caeiro et la phénoménologie. *Pessoa Plural*, 2 (Fall), pp. 58–87.
- FRONCKOWIAK, Ângela Cogo (2000). Zé Fernandes: construção ambígua da identidade nacional portuguesa n’*A cidade e as serras*. In Maria Luíza Ritzel Remédios [Org.], *O Despertar de Eva. Gênero e Identidade na Ficção de Língua Portuguesa* (69–80). Porto Alegre: EDIPUCRS.
- FURBANK, P. N. e Kettle, Arnold (1980). *Modernism and Its Origins*. Walton Hall: The Open University Press.
- FURLAN, Stélio (2016). Heteronímia como ficção de autognose. In Dionísio Vila Maior; Annabela Rita [Orgs.], *100 Orpheu* (289–302). Lisboa: Edições Esgotadas.
- GAGLIARDI, Caio (2012). O sexto sentido de Fernando Pessoa. In Petar Petrov; Pedro Quintino de Sousa; Roberto López-Iglésias Amartim; Elias J. Torres Feijó [Eds.], *Literatura e Cultura Portuguesas. De Eça de Queirós a Fernando Pessoa* (285–302). Santiago de Compostela/Faro: AIL/Através Editora.
- (2014). Mário Beirão e Fernando Pessoa: *Lusitânia* intertexto de *Mensagem*. *Pessoa Plural*, 5 (P./Spring), pp. 71–87.
- GALHOZ, Maria Aliete (1984a). O Momento Poético do Orpheu. *Orpheu 1*, 5ª ed., Lisboa Ática, pp. XIII–LI.

- (1984b). Introdução. *Orpheu* 2 (VII–LXVIII). 3ª reed. Lisboa: Ática.
- GARCEZ, Maria Helena Nery (2016). *No Tabuleiro Pessoaano*. São Paulo: Cultor de Livros.
- GARRARD, Greg [Ed.] (2014). *The Oxford Handbook of Ecocriticism*. Oxford: Oxford University Press.
- GARRETT, Almeida (1983). *Viagens na Minha Terra*. Lisboa: Editorial Estampa.
- (s/d). *Obras de Almeida Garrett*. V. II. 2ª ed. Porto: Lello & Irmão Editores.
- GENTILE, Emilio (2003). *The Struggle for Modernity. Nationalism, Futurism, and Fascism*. Westport, Connecticut, and London: Praeger.
- GERÃO, Teolinda (1984). Para o Estudo do Futurismo em Portugal. *Portugal Futurista* (XXI–XXXIX). Lisboa: Contexto [Ed. fac-similada].
- GIL, José (2010). *O Devir–Eu de Fernando Pessoa*. Lisboa: Relógio d'Água.
- GILMAN, Richard (1972). The Idea of the Avant–Garde. In *Partisan Review*, 39, 3, pp. 382–396.
- GLEIZE, Jean–Marie (1980). Manifestes, préfaces: sur quelques aspects du prescriptif. *Littérature*, 39, Paris, octobre, pp. 12–16.
- GOBBERS, Walter (1995). Modernism, Modernity, Avant–Garde: A Bilingual Introduction. In Christian Berg; Frank Durieux; Geert Lernout [Eds.], *The Turn of the Century. Modernism and Modernity in Literature and the Arts / Le tournant du siècle. Le modernisme et la modernité dans la littérature et les arts* (3–16). Berlin / New York: Walter de Gruyter.
- GOMES, Pinharanda (1987). A Tensão Doutrinal na Génese da “Renascença Portuguesa”. *Nova Renascença*, VII, Porto, pp. 277–290.
- GORI, Barbara (2015) – *Una letteratura da manicomio. “Orpheu” nelle riviste e nei giornali portoghesi del 1915*. Perugia: Edizioni dell’Urogallo.

- (2018). A vanguarda florentina de *Lacerba* e *Portugal Futurista*: afinidades e divergências. *Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso*, 13 (1), Jan./Abril 2018, pp. 52–70.
- [Org.] (2019a). *Futurismo Futurismos*. Roma: Aracne.
- (2019b). *Mário de Sá-Carneiro e l'impossibilità di rinunciare. Studio sulla prosa*. Milano: Mimesis.
- GOTLIB, Nádia Battella (1976). Poesia / Geometria: “Chuva Oblíqua” de Fernando Pessoa. *Língua e Literatura*. São Paulo: Departamento de Letras da Universidade de São Paulo, pp. 321–333.
- GROSS, Harvey (1986). Parody, Reminiscence, Critique: Aspects of Modernism Style. In Monique Chefdor; Ricardo Quinones; Albert Wachtel [Eds.], *Modernism: challenges and perspectives* (128–145). Urbana and Chicago, University of Illinois Press.
- GROSSEGESSE, Orlando (1995). El problema de la recarnavalización. El caso de la novela realista y finisecular en la Península Ibérica. In José Romera Castillo; Mario García–Page; Francisco Gutiérrez Carabajo (Eds.), *Bajtín y la Literatura* (301–308). Madrid: Visor Libros.
- GUERRI, Giordano Bruno (2009). *Filippo Tommaso Marinetti. Invenzioni, avventure e passioni di un rivoluzionario*. Milano: Mondadori.
- GUIMARÃES, Fernando (1982). *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*. Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda.
- (1984). O Simbolismo e a poética do vago. *Afecto às letras. Homenagem da Literatura Portuguesa contemporânea a Jacinto do Prado Coelho* (193–203). Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda.
- (1984a) O significado histórico do “Orpheu” [Inquérito]. *Cadernos da Colóquio/Letras*, 2, pp. 13–15.
- (1987). Acerca da primeira série da revista *A Águia*. *Nova Renascença*, 27/28, julho/dezembro, pp. 199–204.
- (1988). *Poética do Saudosismo*. Lisboa: Presença.

- (1990). A geração de Fernando Pessoa, o cubismo e o futurismo. *Encontro Internacional do Centenário de Fernando Pessoa* (271–276). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- (1992). *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*. Porto: Lello.
- (1994). *Os problemas da modernidade*. Lisboa: Editorial Presença.
- (1996). Saudosismo. In Álvaro Manuel Machado [Dir. e Org.], *Dicionário de Literatura Portuguesa* (555–557). Lisboa: Editorial Presença.
- (1999). *O Modernismo Português e a sua Poética*. Porto: Lello Editores.
- (2009). Simbolismo. Carlos Ceia [Coord.], *E-Dicionário de Termos Literários*. ISBN: 989–20–0088–9.
- (2016). Os Caminhos da Heteronímia. In Dionísio Vila Maior; Annabela Rita [Orgs.], *100 Orpheu* (353–356). Lisboa: Edições Esgotadas.
- (2018). Futurismo até quando? In Dionísio Vila Maior e Annabela Rita [Orgs.], *100 Futurismo* (343–349). Lisboa: Edições Esgotadas.
- GUISLAIN, Gilbert (1986). Langage et modernité. *Analyses et réflexions sur le langage – Littérature et linguistique* (174–183). Paris: Ed. Marketing.
- GULLAR, Ferreira (2006). *Sobre arte. Sobre Poesia (uma luz no chão)*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- GUSMÃO, Manuel (1986). *O Poema Impossível – O 'Fausto' de Pessoa*. Lisboa: Editorial Caminho.
- HABERMAS, Jürgen (1981). La modernité: un projet inachevé. *Critique*, 413, octobre, pp. 950–967.
- (1993). *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid: Taurus.
- HARDT, Manfred (1984). Sull'avanguardia letteraria: concetto, storia e teoria. In *Intersezioni*, IV, 1, pp. 41–57.

- HARMANMAA, Marja (2009). Beyond Anarchism: Marinetti's Futurist (anti-)Utopia of Individualism and 'Artocracy'. *European Legacy*, V.14 (7), Dec, pp. 857–871.
- HATHERLY, Ana (1984) O significado histórico do “Orpheu” [Inquérito]. *Cadernos da Colóquio/Letras*, 2, pp. 9–11.
- HELLER, Agnes (1998). Paradojas de la modernidad. *Texto y Contexto*, N.34, Ene.–Mar., pp. 31–45.
- HERCZEG, Erika (1986). The relation between subject/society in connection to language: the dialectics in Lukács and Bakhtin. J. Deely [Ed.], *Semiotics* (369–381). Lanham/N. York/London: Univ. Press of America.
- HOLQUIST, M.; LIAPUNOV, V. [Eds.] (1995). *Art and Answerability. Early Philosophical Essays*. 2ª ed. Austin: University of Texas Press.
- HOMEM, Amadeu Carvalho (1992). O “Ultimatum” inglês de 1890 e a opinião pública. *Revista de História das Ideias*, 14. Coimbra: Instituto de História e Teoria das Ideias / Faculdade de Letras, pp. 281–296.
- (1995). Identidade nacional e contemporaneidade. *Revista de História das Ideias*, 17, Coimbra, Instituto de História e Teoria das Ideias / Faculdade de Letras, pp. 587–596.
- (2001). *Da Monarquia à República*. Viseu: Palimage Editores.
- HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. (1994). *La dialectique de la raison*. Paris: Gallimard.
- HUVELLE, Ana María (2005). Los manifiestos. *Anuario de la Facultad de Ciencias Humanas*, V.7 (7), pp. 251–266.
- IALONGO, Ernest (2016). Futurism from foundation to world war: the art and politics of an avant-garde movement. *Journal of Modern Italian Studies*, V.21 (2), Mar, pp. 306–323.
- IDEIAS, José António Costa (2009). Decadentismo. Carlos Ceia [Coord.], *E-Dicionário de Termos Literários*. ISBN: 989–20–0088–9.
- IDT, Geneviève (1977). Fonction rituelle du métalangage dans les préfaces hétérographes. *Littérature*, 27, Paris, octobre, pp. 65–74.

- INGARDEN, Roman (1979). *A obra de arte literária*. 2ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- IRIMIA, Mihaela (2001). «In Search of “what’s in a name”: The English Pessoa as Poet as SHAKESPEARE, and the Case of SuperCamões. *A Journal of Literary Studies and Linguistics*, Vol. I, N. 1, pp. 73–83.
- ISAAK, Jo-Anna (1986). The Revolution of a Poetics. In Monique Chefdor, Ricardo Quinones e Albert Wachtel [Eds.], *Modernism: challenges and perspectives* (159–179). Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- JACKSON, K. David (2010). The Book of Disquietude: The Anti-Artist and the Non-Book. In K. David Jackson, *Adverse Genres in Fernando Pessoa* (161–176), New York, Oxford University Press.
- JACOTO, Lilian (2012). Bernardo Soares emaranhador de paisagens. In Petar Petrov; Pedro Quintino de Sousa; Roberto López-Iglésias Amartim; Elias J. Torres Feijó [Eds.], *Literatura e Cultura Portuguesas. De Eça de Queirós a Fernando Pessoa* (345–352). Santiago de Compostela/Faro: AIL/Através Editora.
- (2016). Do desassossego ou a geometria do abismo. In Dionísio Vila Maior; Annabela Rita [Orgs.], *100 Orpheu* (377–385). Lisboa: Edições Esgotadas.
- JAKOBSON, Roman; PICCHIO, L. Stegagno (1973). Les oximores dialectiques de Fernando Pessoa. *Questions de Poétique* (463–483). Paris: Ed. du Seuil.
- JAUSS, Hans Robert (1990). *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard.
- (1990a). La “modernité” dans la tradition littéraire et la conscience d’aujourd’hui. *Pour une esthétique de la réception* (158–209). Paris, Gallimard.
- JÚDICE, Nuno (1984). O Futurismo em Portugal. In *Portugal Futurista* (VII–XIII). Lisboa: Contexto [Ed. fac-similada].

- (1986). *A era do “Orpheu”*. Lisboa: Teorema.
- (1992). Poesia e invenção linguística», *O Processo Poético. Estudos de teoria e crítica literárias* (118–122). Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda.
- (2019). O pensamento do Futurismo português. In Barbara Gori [Org.], *Futurismo Futurismos* (261–270). Roma: Aracne.
- KARL, Frederick R. (1988). *Modern and Modernism. The Sovereignty of the Artist 1885–1925*. New York: Atheneum.
- KLOBUCKA, Anna (2000). “Fernando Pessoa, o poeta amoroso? Fragmentos de um discurso”. *Veredas*, N.3, Tomo I, pp. 227–234.
- KRABbenhOFT, Kenneth (2011). *Fernando Pessoa e as Doenças do Fim de Século*. Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda.
- KRISTEVA, Julia (1969). *Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Éd. du Seuil.
- KRYSINSKI, Wladimir (1980). Une automobile, une mitrailleuse, une gifle et un singe crevé: Marinetti et ses avatars slaves. *Études Françaises*, 16, 3–4, Montréal, octobre, pp. 79–103.
- (1995). Les Avant–gardes d’ostentation et les avant–gardes de faire cognitif: Vers une description des langages transgressifs. In Christian Berg; Frank Durieux; Geert Lernout [Eds.], *The Turn of the Century. Modernism and Modernity in Literature and the Arts / Le tournant du siècle. Le modernisme et la modernité dans la littérature et les arts* (17–32). Berlin / New York: Walter de Gruyter.
- LANCIANI, Giulia (1990). As variantes e a sua “Mise em page” na edição crítico–genética de Pessoa. *Encontro Internacional do Centenário de Fernando Pessoa* (50–55). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- LEROY, Claude (1980). La fabrique du lecteur dans les manifestes. *Littérature*, 39, Paris, octobre, pp. 120–128.
- (1986). Modernity and Pseudonymity. In Monique Chefdor; Ricardo Quinones; Albert Wachtel [Eds.], *Modernism: challenges*

- and perspectives* (256–273). Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Les Mythes des Avant-Gardes* (2003), Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal [Études réunies par Véronique Léonard-Roques et Jean-Cristophe Valtat].
- LEVITA, Francisco (1916). *Negreiros–Dantas. Uma página para a história da literatura nacional*. Coimbra, Tipografia Popular.
- LIND, Georg Rudolf (1981). *Estudos sobre Fernando Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda.
- (1990). Nietzsche em Pessoa. *Encontro Internacional do Centenário de Fernando Pessoa* (283–286). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- LIPOVETSKY, Gilles (1989). *A era do vazio — Ensaio sobre o individualismo contemporâneo*. Lisboa: Relógio d'Água.
- LISBOA, Eugénio (1980). *Poesia Portuguesa: do Orpheu ao Neo-Realismo*. Lisboa: ICALP.
- LISTA, Giovanni (2008). Génèse et analyse du “Manifeste du Futurisme” de F. T. Marinetti, 1908–1909. *Catalogue Le Futurisme à Paris: une avant-garde explosive* (78–86). Ed. Didier Ottinger. Paris, Centre National Georges Pompidou, Milan, 5 Continents Éditions.
- Littérature* (1980), 39, Octobre (Tit. generico: “Les Manifestes”).
- LODGE, David (1991). The Language of Modernist Fiction: Metaphor and Metonymy. In Malcolm Bradbury; James McFarlane (Eds.), *Modernism 1890–1930* (481–496). Harmondsworth: Penguin Books.
- LOPES, Óscar (1987a). *Entre Fialho e Nemésio I*. Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda.
- (1987b). *Entre Fialho e Nemésio II*. Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda.
- LOPES, Silvina Rodrigues (1990). *Aprendizagem do incerto*. Lisboa: Litoral.

- LOPES, Teresa Rita (1977). *Fernando Pessoa et le drame symboliste: héritage et création*. Paris: Centre Culturel Portugais.
- (1984). Pessoa e Pessanha: o sucedentismo e o interseccionismo na teoria e na prática. In Maria Alzira Seixo [Coord.], *Poéticas do século XX* (149–164). Lisboa: Horizonte Universitário.
- (1984a). A raça bela adormecida para Pessoa e os Saudosistas. *Afecto às letras. Homenagem da Literatura Portuguesa contemporânea a Jacinto do Prado Coelho* (623–632). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- (1984b). Pessoa e Pessanha: o sucedentismo e o interseccionismo na teoria e na prática. In Maria Alzira Seixo [Coord.], *Poéticas do século XX* (149–164). Lisboa, Horizonte Universitário.
- (1990a). *Pessoa por conhecer — Roteiro para uma expedição*. Vol. I. Lisboa: Editorial Estampa.
- [org.] (2013). *Modernista. Antologia de artigos da revista Modernista*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- LOUREIRO, Francisco Salles (1984). “Les faux Don Sébastien” — Mito e história. *Revista da Faculdade de Letras*, Nº2, 5ª série, pp. 55–63.
- LOUREIRO, Maria de La Salette (2016). O modelo de cidade nos textos do Grupo de *Orpheu*, de 1915 a 1917. In Dionísio Vila Maior; Annabela Rita [Orgs.], *100 Orpheu* (427–439). Lisboa: Edições Esgotadas.
- LOURENÇO, António Apolinário (2009). *Fernando Pessoa*. Lisboa: Edições 70.
- LOURENÇO, Eduardo (1974). “Orpheu” ou a poesia como realidade. *Tempo e Poesia*. Porto: Editorial Inova, pp. 47–67.
- (1981). *Fernando Pessoa revisitado — Leitura estruturante do drama em gente*. 2ª ed. Lisboa: Moraes Editores.
- (1984). O significado histórico do “Orpheu” [Inquérito]. *Cadernos da Colóquio/Letras*, 2, pp. 11–12.

- (1986). *Fernando, Rei da nossa Baviera*. Lisboa: Imprensa Nacional—Casa da Moeda.
- (1990). Suicidária Modernidade. *Colóquio/Letras*, 117/118, pp. 7–12.
- (1991). Os dois Cesários. *Estudos Portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio* (969–986). Lisboa: Difel.
- (1992). Almada, ensaísta? In José de Almada Negreiros, *Obras Completas — Ensaíos* (9–20). Vol. V. Lisboa: Imprensa Nacional—Casa da Moeda.
- (1999). *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade*. 2ª ed. Lisboa: Gradiva.
- (2013). De Pessoa como pura virtualidade. *Pessoa Pural*, 4 (O/Fall), pp. 197–201.
- (2015). Pessoa ou o eu como ficção. *Metamorfoses*, V. 13 (1), pp. 73–78.
- (2015a). Orpheu. *Colóquio/Letras*, 190, pp. 9–15.
- MACEDO, Helder (1986). *Nós. Uma leitura de Cesário Verde*. 3ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- MACHADO, Álvaro M. (1977). *A Geração de 70 — uma revolução cultural e literária*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa.
- [Org. e Dir.] (1996). *Dicionário de Literatura Portuguesa*. Lisboa: Editorial Presença.
- MÄKELÄ, Maria (2011). Masters of Interiority: Figural Voices as Discursive Appropriators and as Loopholes in Narrative Communication. In Per Krogh Hansen *et al.* [Eds.], *Strange Voices in Narrative Fiction* (191–218). Berlin, De Gruyter.
- MALLARMÉ, Stéphane (1893). *Vers et Prose. Morceaux choisis*. Paris: Perrin et Ce, Librairies Éditeurs.
- MANUEL PEDROSA, José (2005). ¿La muerte de la épica? Las metamorfosis de un género literario, entre la modernidad y la posmodernidad. *Revista de Poética Medieval*, 14, pp. 47–94.

- MARINETTI, Filippo Tommaso (1909). Le Futurisme. *Le Figaro*, 55e année, 3e Série, N.51, Paris, p. 1.
- MARINETTI, Filippo Tommaso (1978). *Manifestos y textos futuristas*. Barcelona: Cotal.
- (1996). *Manifestes du Futurisme*. Présentation de Giovanni Lista. Paris: Séguier.
- MARINHO, Maria de Fátima (1979). “O Marinheiro” e o “Teatro do absurdo”. *Actas do 1º Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos* (495–506). Porto: Centro de Estudos Pessoaanos/Brasília Editora.
- (1983). A viagem do drama estático *O Marinheiro*. *Persona*, 9, outubro, pp. 28–31.
- MARKUS, Ruth (2005). Light and Dynamism in Futurist Art and Scenography. The realization of Futurist theories in art and on stage. *Assaph*, 9, pp. 123–134.
- MARNOTO, Rita (2009). Eugénio de Castro entre Simbolismo e Futurismo. *Biblos*, VII, pp. 349–362.
- (2009). Futurismo e Futurismos em Portugal. *Estudos Italianos em Portugal*, 4, Nova Série, pp. 62–75.
- (2017). Nós os futuristas portugueses. *Colóquio/Letras*, 194, pp. 38–48.
- (2018). Portugais Futuristas. Futurismo coimbrão. In Ricardo Marques [Coord.], *Portugal Futurista e outras publicações periódicas de 1917* (35–49). Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal.
- MARQUES, Ricardo (2010). Vanguarda. Carlos Ceia [Coord.], *E-Dicionário de Termos Literários*. ISBN: 989–20–0088–9.
- (2016). Algumas notas para a leitura de “Manucure”, de Mário de Sá-Carneiro. *Anuário de Literatura*, V.21 (2), Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, pp. 30–41.
- [Coord.] (2018). *Portugal Futurista e outras publicações periódicas de 1917*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal.

- MARTINHO, Fernando J.B. (2001). Há uma tradição pessoana na poesia portuguesa contemporânea? In Manuel G. Simões; Ivo Castro, João David Pinto Correia, *Memória dos Afectos. Homenagem da Cultura Portuguesa a Giuseppe Tavani* (61–68). Lisboa: Edições Colibri.
- MARTINHO, José (2003). Sobre a recepção de Freud em Portugal. *Publicações online/Metacrítica*, 3. <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/metacritica/article/view/2732/2086>. Acedido em 1 de setembro de 2012
- MARTINS, Fernando Cabral (1997). *O Modernismo em Mário de Sá–Carneiro*. Lisboa: Editorial Estampa.
- (1997). *O Modernismo em Mário de Sá–Carneiro*. Lisboa: Editorial Estampa.
- (2011). Futurisme et Décadence: Pessoa, Almada, Sá–Carneiro. In Maria Graciete Besse [Org.], *Le Futurisme et les Avant–gardes au Portugal et au Brésil* (21–29). Argenteuil: Éditions Convivium Lusophone.
- (2016). A loucura e o génio de *Orpheu*. In Dionísio Vila Maior; Annabela Rita [Orgs.], *100 Orpheu* (473–485). Lisboa: Edições Esgotadas.
- [Coord.] (2008). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Lisboa: Caminho.
- MARTINS, Oliveira (1977). *Portugal Contemporâneo*. V. II. Lisboa: Guimarães Ed.
- McFARLANE, James (1991). The Mind of Modernism. In Malcolm Bradbury; James McFarlane (Eds.), *Modernism 1890–1930* (71–93). Harmondsworth: Penguin Books.
- McMAHON, Fiona; GIRAUD, Paul–Henri (2018). Modernités dans les Amériques: des avant–gardes à aujourd’hui. *IdeAs, Idées d’Amérique*, N.11, Printemps. <<https://journals.openedition.org/ideas/2544>> Acedido em 1 maio 2020.
- McNAB, Gregory (1984). Sobre duas “intervencões” de Almada Negreiros. *Cadernos da Colóquio/Letras*, 2, pp. 101–110.

- MENDES, Celina (1993). "Orpheu": Le chant Envoûtant de Trois Narcisses — Quelques réflexions—Divagations Axées sur des Textes—Souvenirs». *Revista da Faculdade de Letras do Porto, Línguas e Literaturas*, II Série, X, pp. 119–132.
- MESCHONNIC, Henri (1993). *Modernité Modernité*. Paris: Gallimard.
- MEYER, Alain (1980). Le manifeste politique: modèle pur ou pratique impure? *Littérature*, 39, Paris, octobre, pp. 29–38.
- Modernités* (1994), 5 e 6.
- MOISAN, Clément (1980). Intentions manifestes / cachées. Présentations, déclarations et liminaires de revues littéraires. *Études Françaises*, 16, 3–4, Montréal, octobre, pp. 131–146.
- MOISÉS, Carlos Felipe (1981). *O poema e as máscaras – micro estrutura e macro estrutura*. Coimbra: Livraria Almedina.
- MOISÉS, Massaud (1995). Fernando Pessoa e o supra—Camões. In Cilene da Cunha Pereira; Paulo Roberto Dias Pereira [Orgs.], *Miscelânea de Estudos Linguísticos Filológicos e Literários In Memoriam Celso Cunha* (843–851). Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.
- MONTALVOR, Luís de (1915). Introdução. *Orpheu* 1, pp. 5–6.
- MONTEIRO, George (2019). Engaging with Pessoa. *Pessoa Plural*, 15 (P/Spring), pp. 69–79.
- MORÃO, Paula (1990a). Tempo e memória na ficção de Mário de Sá —Carneiro. *Colóquio/Letras*, 117/118, setembro—dezembro, pp. 67–73.
- MORÃO, Paula (1990b). Algumas marcas simbolistas na poesia de Sá —Carneiro. *Mário de Sá—Carneiro 1890–1916*. Lisboa: Biblioteca Nacional, pp. 23–29.
- (1991). *O "Só" de António Nobre*. Lisboa: Caminho. (ler: 64–69) [Apud José Carlos Seabra Pereira (1995) *História Crítica da Literatura Portuguesa* (213–216). V.VII. Lisboa: Verbo [Do Fim —de—Século ao Modernismo]].
- (1993). O lúcido e o lúdico. *Viagens na Terra das Palavras. Ensaio sobre Literatura Portuguesa* (41–44). Lisboa: Edições Cosmos.

- (2018). Mário de Sá-Carneiro – Ele próprio, o outro». In Giorgio de Marchis [Org.], *Quando eu morrer batam em latas. Mário de Sá-Carneiro cem anos depois* (231–244). Lisboa: Arranha-Céus.
- MORGAN, Robert P. (1984). Secret Languages: The Roots of Musical Modernism. *Critical Inquiry*, 10, 3, pp. 442–461.
- MORIN, Edgar (1976). Pour une crisologie. *Communications*, 25, Paris, pp. 149–163.
- MOURA, Vasco Graça (1987). A Renascença Portuguesa ou os Equívocos do Porto. *Várias Vozes* (33–34). Lisboa: Ed. Presença.
- MOURÃO-FERREIRA, David (1964). Ícaro e Dédalo: Mário de Sá –Carneiro e Fernando Pessoa. *Colóquio. Revista de Artes e Letras*, N. 30, pp. 54–57. <<http://colquio.gulbenkian.pt/al/sirius.exe/artigo?864>>.
- (1981). *Hospital das Letras*. 2ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional –Casa da Moeda.
- (1986). Notas sobre Cesário Verde. *Hospital das Letras* (67–95). 2ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda.
- (1988). *Nos passos de Pessoa*. Lisboa: Editorial Presença.
- (1990). O voo de Ícaro a partir de Cesário. *Colóquio/Letras*, 117/118, pp. 204–212.
- MURPHY, Rich (2009). Poetry's Evolving Ecology: Toward a Post-Symbol Landscape. *Journal of Ecocriticism*, 1 (2), July, pp. 131–140.
- NEVES, João Alves das (1987). *O Movimento Futurista em Portugal*. 2ª ed. Lisboa: Dinalivro.
- Nomenclatura* (2017). V.5. (Tít. genérico: “Descentrar la modernidad”)
- OLIVEIRA, Alberto de (1894). <Do neo-garrettismo no teatro>. <A respeito de Portugal>. *Palavras Loucas* (17–48, 209–222). Coimbra: F. França Amado. <<https://www.yumpu.com/pt/document/read/12877961/palavras-loucas>>
- ORTEGA Y GASSET, José (1966). *Obras Completas*. V.III. 6ª ed. Madrid: Revista de Occidente.

- PALMA, Patrícia de Jesus (2013). Novos dados para a história do Futurismo em Portugal. In Teresa Rita Lopes (Org.). *Modernista. Antologia de artigos da revista Modernista* (113–126). Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- PATRÍCIO, Manuel Ferreira (1996). Arte de Ser Português. Um comentário. *O messianismo de Teixeira de Pascoaes e a educação dos portugueses* (11–55). Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda.
- PATRÍCIO, Rita; PIZARRO Jerónimo (2006). Introdução a Fernando Pessoa. *Edição crítica de Fernando Pessoa – Obras de Jean Seul de Méluret* (7–36). Vol. VIII. Edição e Estudo de Rita Patrício e Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda.
- PAZ, Octávio (s/d). *O desconhecido de si mesmo*. Porto: Iniciativas Editoriais.
- PELLETIER, Anne–Marie (1980). Le paradoxe institutionnel du manifeste. *Littérature*, 39, Paris, octobre, pp. 17–22.
- PEÑAS ESTEBAN, Francisco Javier (2012). La modernidad, la promesa del progreso y sus desesperanzas. *Relaciones Internacionales*, 20, junio, pp. 161–168.
- PEREIRA, José Carlos Seabra (1979). *Do fim–de–século ao tempo de Orfeu*. Coimbra: Almedina.
- (1990). Rei–Lua, destino dúbio. *Colóquio/Letras*, 117/118, pp. 169–192.
- (1995). *História Crítica da Literatura Portuguesa*. V.VII. Lisboa: Verbo [*Do Fim–de–Século ao Modernismo*].
- (1996). Decadentismo. In Álvaro Manuel Machado [Dir. e Org.], *Dicionário de Literatura Portuguesa* (517–519). Lisboa: Editorial Presença.
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha (1988). *Novos ensaios sobre temas clássicos na poesia portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda.
- PEREIRA, Miguel Baptista (1990). *Modernidade e Tempo: para uma leitura do discurso moderno*. Coimbra: Livraria Minerva.

- PÉREZ LÓPEZ, Pablo Javier (2014). Iberia y Brasil en Fernando Pessoa. *Guavira Letras*, 18, agosto/dezembro, pp. 192–206.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla (1991). O futurismo saudosista de Fernando Pessoa. *Actas do IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos* (17–28). Vol. II. Porto: Fundação Eng. António de Almeida.
- (2011). Pessoa e Freud: “translação” e “sublimação”. *Ide*, 34 (52), São Paulo, agosto, pp. 237–246.
- Pessoa Plural* (2017), 11 (Nº especial) (Spring). (Tit. generico: “Modernismos portugueses 1915–1917 – Contextos, Facetas e Legados da geração Orpheu”).
- Pessoa Plural* (2017), N.11, primavera. [Numero speciale: “Modernismos portugueses 1915–1917 – Contextos, Facetas e Legados da geração Orpheu”].
- PETROV, Petar (1985). O passado, o presente e o futuro de Portugal e dos portugueses segundo Fernando Pessoa. In Vilson Brunel Meller; Sérgio de Castro Pinto [Orgs.], *Fernando Pessoa. Estudos Críticos* (169–177). Paraíba: Associação de Estudos Portugueses Hernâni Cidade/Universidade Federal da Paraíba João Pessoa.
- PIEIDADE, Ana Nascimento (1994). *A questão estética em Mário de Sá –Carneiro*. Lisboa: Universidade Aberta.
- PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa (1959). Fialho e o Naturalismo. In Fialho de Almeida. *Contos* (IX–XXIII). Lisboa: Livraria Clássica Editora.
- PITA, António Pedro (1988). A modernidade de ‘A Condição pós –moderna’. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 24, Março, pp. 77–92.
- PIWNIK, Marie-Hélène (1987). Un pamphlet contre le symbolo–décadentisme: *A Cidade e as Serras*. *Arquivos do Centro Cultural Português*. XXIII, pp. 737–751.
- (1991). Gonçalo Ramires; história de uma degeneração. *Eça e Os Maias* — *Actas do 1º Encontro Internacional de Queirozianos, Porto, 22 a 25 de Novembro de 1988* (221–226). 2ª ed. Porto: Edições Asa.

- PIZARRO, Jerónimo (2007). Pessoa existe? *Veredas*, Vol. 8, Porto Alegre, agosto, pp. 244–259.
- POGGIOLI, Renato (1968). *The Theory of the Avant Garde*, Cambridge/Massachusetts: Harvard Univ. Press.
- POLI, Diego & MELOSI, Laura [Orgs.] (2013). *I linguaggi del Futurismo*. Atti del Convegno internazionale di studi (Macerata, 15–17 dicembre 2010). Macerata. Eum.
- POLI, Diego (2018). Línguas e linguagens para o século XX: em direção do absoluto, contra a estática do universalismo e o regresso dos particularismos. In Dionísio Vila Maior; Annabela Rita, *100 Futurismo* (543–557). Lisboa: Edições Esgotadas.
- POLYQUIN–BOURASSA, Diane; LATOUCHE, Daniel (1980). Les manifestes politiques québécois: médium ou message? *Études Françaises*, 16, 3–4, Montréal, octobre, pp. 31–42.
- PONCE DE LEÃO, Isabel (2016). *Orpheu...* e depois?... In Dionísio Vila Maior; Annabela Rita [Orgs.], *100 Orpheu* (387–397). Lisboa: Edições Esgotadas.
- (2019). O Futurismo em Portugal. In Barbara Gori [Org.], *Futurismo Futurismos* (397–405). Roma: Aracne.
- PORTUGAL, José Blanc de (1984). O significado histórico do “Orpheu” [Inquérito]. *Cadernos da Colóquio/Letras*, 2, pp. 20–21.
- QUADROS, António (1982). *Poesia e Filosofia do Mito Sebastianista*. Vol. I. Lisboa: Guimarães & C^a Editores.
- (1983). *Poesia e Filosofia do Mito Sebastianista*. Vol. II. Lisboa: Guimarães & C^a Editores.
- (1986). Introdução a Fernando Pessoa, *Obras de Fernando Pessoa* (7–67). Vol. II. Organização, introduções e notas de António Quadros. Porto: Lello & Irmão Editores.
- (1989). *O Primeiro Modernismo Português. Vanguarda e Tradição*. Lisboa: Publicações Europa-América.
- QUESADO, José Clécio (2016). *Mensagem*, de Pessoa: uma epopeia da modernidade. *Revista Desassossego*, 15, junho, pp. 66–71.

- RAMALHO-SANTOS, Maria Irene (2017) *Orpheu* et al. Modernism, Women, and the War. *Pessoa Plural*, 11 (P./Spring), pp. 44–65.
- RAWSON, Judy (1991). Italian Futurism. In Malcolm Bradbury e James Mcfarlane [Eds.], *Modernism 1890–1930* (243–258). Harmondsworth: Penguin Books.
- RÉGIO, José (1977). *Páginas de doutrina e crítica da “Presença”*. Porto: Brasília Editora.
- REIS, Carlos (1985). O espaço rural no romance queirociano: *A Ilustre Casa de Ramires*. *Les Campagnes portugaises de 1870 a 1930: image et réalité* (283–290). Actes du Colloque, Aix-en-Provence, 2–4 décembre, 1982. Paris: Fondations Calouste Gulbenkian.
- (1989a). Ideología y pluridiscursividad. *Congresso de Literatura (Hacia la literatura vasca)* (49–58). Madrid: Ed. Castalia.
- (1989b). Les hétéronymes de Pessoa et la théorie bakhtinienne du dialogisme. In Manfred Pfister [Ed.], *Die Modernisierung Des Ich* (306–311). Passau: Wissenschaftsverlag R. Rothe.
- (1992). O estatuto da heteronímia. Orígens, discursos, variações. *Actas do Terceiro Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas — Universidade de Coimbra, 18 a 22 de Junho de 1990* (19–30), Coimbra, AIL.
- RICCIARDI, Giovanni (1988). *Avanguardia e stabilizzazione della coscienza*. Bari: Libreria Universitaria.
- RITA, Annabela (1985). “Mensagem”: um discurso da automitificação. In Wilson Brunel Meller; Sérgio de Castro Pinto [Orgs.], *Fernando Pessoa. Estudos Críticos* (23–25), Paraíba: Associação de Estudos Portugueses Hernâni Cidade/Universidade Federal da Paraíba João Pessoa.
- RIVAS, Pierre (1985). Fernando Pessoa: du groupe d’avant-garde à la modernité. *Arquivos do Centro Cultural Português* (95–101). Vol. XXI, Lisboa-Paris, Fundação Calouste Gulbenkian.

- ROBERTSON, Alton Kim (1996). *The Grotesque Interface. Deformity, Debasing, Dissolution*. Vervuert: Iberoamericana.
- ROCHA, Clara (1985). O “Livro do Desassossego”: conversa inacabada. *Cadernos de Literatura*, 21, Coimbra, pp. 42–49.
- RODRIGUES, Urbano Tavares (1992). Introdução a Mário de Sá —Carneiro. *Obras completas de Mário de Sá—Carneiro — Cartas a Fernando Pessoa I* (9–21). 2ª ed. Lisboa: Edições Ática.
- RODRÍGUEZ MONROY, Amalia (1995). Bajtín y Freud: la cuestión del inconsciente. In José Romera Castillo; Mario García—Page; Francisco Gutiérrez Carabajo [Eds.], *Bajtín y la Literatura* (127–137). Madrid: Visor Libros.
- ROSA, António Ramos (1989). A alteridade na poesia moderna. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 14 de fevereiro, p. 32.
- RUIZ, Jorge Eliécer (1998). Modernidad, estética y literatura. *Texto y Contexto*, N.34, Ene.—Mar., pp. 55–69.
- RUSSO, Mariagrazia (2019). Il mondo onomatopeico di Álvaro de Campos e strategie traduttive. In Barbara Gori [Org.], *Futurismo Futurismos* (445–456). Roma: Aracne.
- RUSSO, Vincenzo (2014). Fernando Pessoa: a peripheral Shakespearean out of his time. In Giovanni Cianci [Org.], *Will the Modernist: Shakespeare and the Historical European Avant—Gardes* (191–205). Oxford: Peter Lang.
- SÁEZ DELGADO, Antonio (1999). Órficos e Ultraístas — Portugal y España en el Diálogo de las Primeras Vanguardias Literarias (1915–1925). Mérida: Editora Regional de Extremadura.
- (2019). Portugal y España: el siglo Pessoa. *Pessoa Plural*, 16 (O/Fall), pp. 92–113.
- SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos (1982). *Diccionario de la Literatura* (505–506). 4ª ed. Tomo I. Madrid: Aguilar.
- SALARIS, Claudia (2009). *Futurismo: L'avanguardia delle avanguardie*. Milão/Florença: Giunti.

- SAMUEL, Paulo (1990). *A Renascença Portuguesa. Um perfil documental*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida.
- SANTOS, Boaventura de Sousa (1994). *Pela Mão de Alice. O Social e o Político na Pós-Modernidade*. 2ª ed. Porto: Edições Afrontamento.
- SANTOS, Maria Irene Ramalho Sousa (2003). *Atlantic Poets. Fernando Pessoa's Turn in Anglo-American Modernism*. Hanover, NH: University Press of New England.
- SAPEGA, Ellen (1990). Fernando Pessoa e José de Almada-Negreiros: reavaliação de uma amizade estética. *Colóquio/Letras*, 113–114, pp. 169–174.
- (1992). *Ficções modernistas — Um estudo da obra em prosa de José de Almada Negreiros 1915–1925*. Lisboa: ICALP.
- (2017). World War I and the Arts: The “Geração de Orpheu” and the Emergence of a Cosmopolitan Avant-Garde. e-JPH [online], V.15 (1), pp. 15–34.
- SARAIVA, Arnaldo (1984). Introdução. *Orpheu* 3 (I–XLV). Lisboa: Ática.
- (1989). O romance Pessoa. In AA.VV., *Fernando Pessoa: retrato–memória* (97–108). Lisboa: Faculdade de Filosofia.
- (2015a). *Os Órfãos do Orpheu*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida.
- (2015b). *O Modernismo Brasileiro e o Modernismo Português*. Subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações. Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda.
- (2016). O Mito do *Orpheu*. In Dionísio Vila Maior; Annabela Rita [Orgs.], *100 Orpheu* (617–630). Lisboa: Edições Esgotadas.
- SCHEMBS, Katharina (2015). Traces of Modernism between Art and Politics: From the First World War to Totalitarianism. *Scienza & Politica*, V.27 (53), pp. 411–417.
- SEABRA, José Augusto (1985). *O Heterotexto pessoano*. Lisboa: Dinalivro.

- (1988). *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*, 3ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda.
- (1996). *O Coração do Texto. Le Coeur du Texte — Novos ensaios pessoanos*. Lisboa: Edições Cosmos.
- SEIXO, Maria Alzira (1991). *A tópica da viagem no Livro do Desassossego. Estudos Portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio* (833–839). Lisboa: Difel.
- Selden, Raman (1990). From persona to the split subject. *Comparative Criticism*, 12, Cambridge, Cambridge Univ. Press, pp. 57–70.
- SENA, Jorge de (1977). *Dialécticas teóricas da literatura*. Lisboa: Edições 70.
- (1978). *Dialécticas aplicadas da literatura*. Lisboa: Edições 70.
- (1984a). O significado histórico do “Orpheu” [Inquérito]. *Cadernos da Colóquio/Letras*, 2, pp. 15–18.
- (1984b). *Fernando Pessoa e Cª Heterónima*. 2ª ed. Lisboa: Edições 70.
- (1988). Sobre o *Orpheu* — Inquérito». *Estudos de Literatura Portuguesa II* (271–274). Lisboa: Edições 70.
- (1990). Almada negreiros poeta. In José de Almada Negreiros, *Obras Completas — Poesia* (9–33). 2ª ed. V.I. Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda.
- SENA, Tereza (1986). *A Águia* em 1918. Um Modernismo Conciliatório de Restauração do Tradicional. *Colóquio/Letras*, 94, novembro, pp. 14–24.
- SERAFIM, Fernando Ulisses Mendonça (2015). *Camilo Pessanha no contexto da sinologia de seu tempo: idiosincrasias*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.
- SERRÃO, Joel (1990). *Da “Regeneração” à República*. Lisboa: Livros Horizonte.
- SERRÃO, José Vicente (1990). Ultimato. *Dicionário Enciclopédico da História de Portugal* (303–304). S/I, Vol. 2. Publicações Alfa.

- SHEPPARD, Richard (1991). The Crisis of Language. In Malcolm Bradbury; James McFarlane (Eds.), *Modernism 1890–1930* (323–336). Harmondsworth: Penguin Books.
- (1991a). German Expressionism. In Malcolm Bradbury; James McFarlane (Eds.), *Modernism 1890–1930* (274–291). Harmondsworth: Penguin Books.
- SILVA FILHO, Gilvan José da (2016). “Eu não tenho filosofia: tenho sentidos...”: fenomenologia e sensacionismo em Alberto Caeiro. *Congresso Internacional de Língua Portuguesa* (137–147). Porto: Universidade do Porto/Faculdade de Letras.
- SILVA, Celina (1994). *Almada Negreiros. A busca de uma poética da ingenuidade*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida.
- SILVA, Francisco Welton Lima da (2008). *A Hora e o Nevoeiro (Discurso épico, Vontade de Potência e Mal-estar da Modernidade no poema Mensagem de Fernando Pessoa)*. Tese de Doutoramento. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte.
- SILVA, Manuela Parreira da (2004). *Realidade e Ficção. Para uma biografia epistolar de Fernando Pessoa*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- SILVA, Patrícia (2017). The Orpheu Generation and the Avant-Garde: Intersecting Literature and the Visual Arts. *Pessoa Plural*, 11, Primavera, pp. 87–113.
- SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da (1998). *A Cidade e as Serras: romantismo extemporâneo. Actas do Quinto Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas — Universidade de Oxford, 1 a 8 de Setembro de 1996* (1491–1498). V.III. Oxford / Coimbra.
- SILVA, Vítor Aguiar e (1995). A constituição da categoria periodológica de *Modernismo* na literatura portuguesa. *Diacrítica*, 10, Braga, Univ. do Minho, pp. 137–164.
- SILVEIRA, Pedro da (1981). O que soubemos logo em 1909 do Futurismo. *Revista da Biblioteca Nacional*. V.1 (1), janeiro–junho, pp. 90–103.

- SILVESTRE, Osvaldo Manuel (1990). *A Vanguarda na Literatura Portuguesa. O Futurismo*. Dissertação de Mestrado. Coimbra: Faculdade de Letras.
- Simmel, Georg (1970). *Problemas fundamentais da Filosofia*. Coimbra: Atlântida.
- (1989). *Philosophie de la modernité. La femme, la ville, l'individualisme*. Paris: Payot.
- SIMÕES, João Gaspar (s/d). *A Geração de 70. Alguns tópicos para a sua história*. Lisboa: Inquérito.
- SOUZA, Cláudia Franco Souza (2014). Fernando Pessoa And English Literature. *Revista da Anpoll*, N. 36, Florianópolis, janeiro/junho, pp. 312–329.
- SPAGGIARI, Barbara (1984). Pessanha e Pessoa: alle origini del simbolismo di Pessoa. *Persona*, 10, julho, pp. 5–9.
- (2014). Introdução. Camilo Pessanha, *Clepsidra* (13–38). Ed. Barbara Spaggiari. Lisboa, Imprensa Nacional–Casa da Moeda.
- STALLYBRASS, Peter; White, Allon (1994). Bourgeois hysteria and the carnivalesque. In Simon During [Ed.], *The Cultural Studies Reader* (284–292). London/New York, Routledge.
- STEGAGNO PICCHIO, Luciana (1977). “Chuva Oblíqua”: dall’Infinito turbolento di F. Pessoa all’Intersezionismo portoghese. *Quaderni portoghesi*, 2, Autunno, pp. 27–63.
- (1982). Marinetti et le futurisme mental des portugais. *La Méthode Philologique. Écrits sur la Littérature Portugaise — I. Poésie* (305–330). Paris: Fundação Calouste Gulbenkian/Centro Cultural Português.
- (1989). Il Manifesto come genere letterario. Promesse a uno studio dei manifesti modernisti portoghese e brasiliani: i manifesti portoghese. *Studi in Memoria di Erilde Melillo Reali* (219–237). Napoli: Istituto Universitario Orientale.
- STEFANELLI, Stefania (2017a). A palavra no Futurismo. As palavras do Futurismo. *Colóquio Letras*, 194, janeiro/abril, pp. 12–22.

- (2017b). Il Futuro nel Futurismo. *Biblos*, N.3, 3ª série, pp. 79–99.
- [Ed.] (2001). *I manifesti futuristi. Arte e lessico*. Livorno: Sillabe.
- STEINER, George (1993). *Presenças Reais. As Artes do Sentido*. Lisboa: Editorial Presença.
- STEPHAN, Halina (1988). Il secondo futurismo russo: la dimensione politica. In Renzo De Felice [Org.], *Futurismo, Cultura e Politica* (381–405). Turim: Fondazione Giovanni Agnelli.
- SURETTE, Leon (1993). *The Birth of Modernism. Ezra Pound, T. S. Eliot, W. B. Yeats and the occult*. Montreal & Kingston/London/ Buffalo: McGill–Queen's University Press.
- TABUCCHI, Antonio (1984). *Pessoana Mínima*. Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda.
- TAVANI, Giuseppe (1990). O problema da fixação do texto na obra de Fernando Pessoa. *Encontro Internacional do Centenário de Fernando Pessoa* (70–71). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- TAYLOR, Joshua C. (1968). Futurism: Dynamism as the Expression of the Modern World. In Herschel Browning Chipp [Ed.], *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics* (281–308). Berkeley, University of California Press.
- TEIXEIRA, Heitor Gomes (1980). Para uma leitura de “Chuva Oblíqua”. *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1, pp. 91–100.
- TELES, Basílio (1968). *Do Ultimatum ao 31 de Janeiro: esboço de história política*. 2ª ed. Lisboa: Portugaláia.
- TELES, Gilberto Mendonça [Org.] (1987). *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*. 10ª ed. Petrópolis: Vozes.
- TISON–BRAUN, Micheline (1980). Portrait–robot de l'auteur du manifeste. *Études Françaises*, 16, 3–4, Montréal, octobre, pp. 69–77.
- TOCCO, Valeria (2011). *Breve Storia della letteratura portoghese*. Roma: Carocci Editore.

- (2016a). *José de AlmadaNegreiros. Prosa d'Avanguardia*, Chiusi: Edizioni dell'Urogallo.
- (2016b). K4 e la geometria del nonsense. In Monica Lupetti; Valeria Tocco (Eds.). *Giochi di Specchi. Modelli, tradizioni, contaminazioni e dinamiche interculturali nei e tra i paesi di lingua portoghese* (187–200). Pisa: ETS.
- (2017). Almada Negreiros, le peintre de la vie moderne, ou artiste de olhos de gigante. *Signótica*, 29 (1), jan./jun., pp. 162–172.
- TODOROV, Tzvetan (1981). *Mikhail Bakhtine: le principe dialogique suivi de Écrits du cercle de Bakhtine*. Paris: Éditions du Seuil.
- TORGAL, Luís dos Reis (1993). Antero 'mestre da contra-revolução'. Ensaio de análise de leituras 'integralistas'. *Congresso Anteriano Internacional – Actas*, 14–18, outubro (1991) (787–803). Ponta Delgada: Univ. dos Açores.
- TRIGO, Salvato (1991). O construtivismo poético ou o *mythos* aristotélico, em Fernando Pessoa. *Actas do IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos* (303–315). Vol. II. Porto: Fundação Eng. António de Almeida.
- TZARA, Tristan (1987). *Sete Manifestos DADA*. Hiena: Editora.
- URIBE, José; SEPÚLVEDA, Pedro (2012). Sebastianismo e Quinto Império: o nacionalismo pessoano à luz de um novo *corpus*. *Pessoa Plural*, 1 (P./Spring), pp. 139–162.
- VADÉ, Yves (1995). Modernisme ou Modernité? In Christian Berg; Frank Durieux; Geert Lernout [Eds.], *The Turn of the Century. Modernism and Modernity in Literature and the Arts / Le tournant du siècle. Le modernisme et la modernité dans la littérature et les arts* (53–65). Berlin / New York: Walter de Gruyter.
- VASCONCELOS, Ricardo (2014). The Cubist Experimentation of Mário de Sá-Carneiro. *Pessoa Plural*, 6 (O/Fall), pp. 104–124.
- VECCHIO, Daniel (2016). Na “Madrugada irreal do Quinto Império”: da história profética em *Mensagem* de Fernando Pessoa. *Revista Desassossego*, 15, junho, pp. 72–88.

- VERDE, Cesário (1992). *Obra Completa*. Prefácio, organização e notas de Joel Serrão. 6ª ed. Lisboa: Livros Horizonte.
- VIEIRA, Lilian Cristina da Silva (2008). *A imaginação grotesca na prosa Fialho de Almeida: uma “diabólica óptica deformante”*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- VIEIRA, Yara Frateschi (1995). Almada, Sá-Carneiro e a quarta dimensão: relendo *K4 O Quadrado Azul. Estudos Portugueses e Africanos*, V. 25 (26), pp. 141–157.
- VILA MAIOR, Dionísio (1994). *Fernando Pessoa: heteronímia e dialogismo — O contributo de Mikhaïl Bakhtine*. Coimbra: Livraria Almedina.
- (2003). *O Sujeito Modernista — Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros e António Ferro: Crise e Superação do Sujeito*. Lisboa: Universidade Aberta.
- (2011b). Le manifeste littéraire et la cohérence carnavalesée du discours moderniste portugais et brésilien. In Maria Graciete Besse [Org.], *Le Futurisme et les Avant-gardes au Portugal et au Brésil* (133–151). Argenteuil: Éditions Convivium Lusophone.
- (2012). Bakhtinian Dialogism and the Adding of Meaning. In Lénia Marques; Maria Sofia Pimental Biscaia; Glória Bastos [Eds.], *Intercultural Crossings. Conflit, Memory and Identity* (189–204). Bruxelles: Peter Lang International Academic Publishers.
- (2018a). *Sob o signo de Callope. Sentidos Modernistas*, Roma, Aracne Editora.
- (2018b). Camilo Pessanha e a representação interseccionista do espírito subjetivo. In Ernesto Rodrigues [Org.], *1867 – Um ano de gigantes: Raul Brandão, António Nobre e Camilo Pessanha* (77–88). Lisboa: Clepul.
- (2018c). Fialho e a (pre)visão do Modernismo. In Rui Sousa & Luís Pinheiro [Orgs.], *Portugal no tempo de Fialho de Almeida (1857–1911)* (519–536). Lisboa: CLEPUL.

- (2018d). Orpheu em olhar dialógico. In Dionísio Vila Maior [Org.], *Viagens pela Identidade e Utopia* (71–103). Lisboa: Clepul.
- (2018e). O manifesto futurista. In Dionísio Vila Maior e Annabela Rita [Orgs.], *100 Futurismo* (611–631). Lisboa: Edições Esgotadas.
- (2019). Órficos e Surrealistas. O “puramente Si-próprio” do Homem Português. In Barbara Gori [Org.], *Futurismo Futurismos* (517–532). Roma: Aracne.
- VILA MAIOR, Dionísio e RITA, Annabela [Orgs.] (2016). *100 Orpheu*. Lisboa: Edições Esgotadas.
- [Orgs.] (2018). *100 Futurismo*. Lisboa: Edições Esgotadas.
- WAUGH, Patricia (1992). *Practising Postmodernism. Reading Modernism*, London / New York, Edward Arnold.
- WELCH, Tana Jean (2014). Entangled Species: The Inclusive Posthumanist Ecopoetics of Juliana Spahr. *Journal of Ecocriticism*, 6 (1), Spring, pp. 1–25.
- WHITE, John J. (1990). *Literary Futurism. Aspects of the avant-garde*. Oxford: Clarendon Press.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1995). *Tratado lógico-filosófico. Investigações filosóficas*. 2ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- WOHL, Robert (1986). The Generation of 1914 and Modernism. In Monique Chefdor; Ricardo Quinones; Albert Wachtel [Eds.], *Modernism: Challenges and Perspectives* (66–78). Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Yahalom, Shelly (1980). Constantes fonctionnelles du discours –manifeste. *Littérature*, 39, Paris, octobre, pp. 111–119.
- ZILBERMAN, Regina (1991). Vanguarda e subdesenvolvimento: respostas de Fernando Pessoa e Mário de Andrade. *Actas do IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos* (255–270). Vol. II. Porto: Fundação Eng. António de Almeida.
- (1998). De Sabiás e Rouxinóis: o Diálogo Brasil–Portugal na Nascente Historiografia da Literatura Brasileira. *Portuguese*

Literary & Cultural Studies, 1, Fall, Centre for Portuguese Studies and Culture / University of Massachusetts Dartmouth, pp. 33–54. (Tít. genérico: “Fronteiras / Borders”)

ZIMA, Pierre V. (1981). Text and context: the socio–linguistic nexus. In Peter V. Zima [Ed.], *Semiotics and dialectics. Ideology and the text* (103–135). Amsterdam: John Benjamins B. V.

——— (1984). Du discours idéologique au discours théorique: dualisme, ambivalence et indifférence. *Degrés*, 37, pp. c1–c29.

LABRA

COLLANA LUSOAFROBRASILIANA

1. Luiza LOBO
Sexameron. Novelle sui matrimoni
Traduzione e postfazione di Maria Aparecida Fontes
ISBN 978-88-548-9522-5, formato 14 × 21 cm, 148 pagine, 12 euro
2. Teresa GIL MENDES,
Maria da Graça GOMES DE PINA, (organização)
Bocage e as Luzes do século XVIII
ISBN 978-88-255-0820-8, formato 14 × 21 cm, 120 pagine, 12 euro
3. Roberto MULINACCI
Tradurre il Brasile
ISBN 978-88-255-1355-4, formato 14 × 21 cm, 228 pagine, 15 euro
4. Roberto MULINACCI
Introduzione alla fonetica e fonologia del portoghese
ISBN 978-88-255-1354-7, formato 14 × 21 cm, 132 pagine, 12 euro
5. Maria Aparecida FONTES
Lei
ISBN 978-88-255-1342-4, formato 14 × 21 cm, 152 pagine, 12 euro
6. Maria da Graça GOMES DE PINA
Una maga dalle parole alate. Studio su Natália Correia
ISBN 978-88-255-1334-9, formato 14 × 21 cm, 116 pagine, 12 euro
7. Dionísio VILA MAIOR
Sob o signo de Calíope. Sentidos modernistas
ISBN 978-88-255-1477-3, formato 14 × 21 cm, 252 pagine, 20 euro
8. Barbara GORI (a cura di)
Futurismo Futurismos
ISBN 978-88-255-2085-9, formato 14 × 21 cm, 536 pagine, 30 euro

9. DIONÍSIO VILA MAIOR

Il modernismo portoghese. Guida alla lettura con antologia selezionata

Traduzione di Maria da Graça Gomes de Pina

ISBN 979-12-5994-424-5, formato 14 x 21 cm, 368 pagine, 21 euro

Finito di stampare nel mese di settembre del 2021
dalla tipografia «The Factory S.r.l.»
via Tiburtina, 912 – 00156 Roma