HAL open science

Os manifestos futuristas portugueses : uma poética da ruptura

Ana Maria Binet, Ana Maria de Albuquerque Binet

To cite this version:

Ana Maria Binet, Ana Maria de Albuquerque Binet. Os manifestos futuristas portugueses : uma poética da ruptura. Boletim do Centro de Estudos Portugueses, pp.67-82, 2006. hal-03165401

HAL Id: hal-03165401

https://u-bordeaux-montaigne.hal.science/hal-03165401

Submitted on 10 Mar 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

OS MANIFESTOS FUTURISTAS PORTUGUESES : UMA POÉTICA DA RUPTURA

Ana Maria de Albuquerque Binet[1]

Quando falamos de vanguarda, palavra com uma consonância eminentemente guerreira, associamos-lhe naturalmente a palavra **Manifesto,** discurso que anuncia, legitima, tende a impor os pontos de vista estéticos de um grupo cujos membros se consideram pioneiros do processo criativo « moderno ». Esses membros têm de si proprios uma imagem « intervencionista », calcada sobre a de uma personagem nascida no final do século XIX, a do « intelectual ». O escritor, o artista, não se limitam já a tomar posição nos seus domínios respectivos, mas tentam participar na vida política, preocupando-se com o papel da produção cultural na sociedade.

O Manifesto literário e artístico insere-se nesta nova visão, apropriando-se uma forma de discurso vinda do domínio político. O público, ou o leitor, não pode ignorar esta referência essencial, que marca assim a recepção do género do texto em questão, que ele não poderá incluir num horizonte de conhecimentos puramente literários, ou classificar entre os géneros historicamente reconhecidos – é então obrigado a virar-se para caminhos inexplorados, a abrir o espírito a um diálogo, que deverá construir por si próprio com aquele que de uma certa maneira o desafia.

A novidade de uma tal situação marca a fragilidade desta forma de criação, íntimamente ligada à sua inscrição temporal. O seu carácter frequentemente polémico, virulento, torna-a, uma vez fora do seu contexto inicial, bem menos sedutora. Tendo sido portadora de um impulso libertário, aparecerá, com o tempo, marcada por uma postura excessiva nos termos e pouco rigorosa na argumentação. De qualquer forma, o Manifesto é um testemunho de uma época agitada, a que marcou a Europa nos inícios do século XX, e que pôs em causa as formas tradicionais, num contexto de crise dos valores que torna as posições mais radicais, assim como os discursos que as exprimem. A legitimidade do Manifesto não parecerá depender directamente do grau de violência verbal de que lança mão ? Com efeito, o ataque é sempre frontal, o alvo nomeado (não preconizava Marinetti « a acusação precisa, o insulto bem definido » e « sobretudo nomes » ?) (Lista, 1973 : 18,19), a crítica independente de qualquer forma de exigência quanto à objectividade.

Considerando-se como instrumentos de subversão, os Manifestos possuem uma visão pessimista, destruidora até, da sociedade. A esta visão corresponde um projecto quanto ao futuro, vago geralmente, mas de que reclamam a originalidade absoluta ; quanto à forma, liga-se a toda uma família de escritos ideológicos. Palavra em Acto, o Manifesto não pretende tanto possuir um valor estético como uma eficácia na força de persuasão ou, pelo menos, uma capacidade de provocar a polémica. A

[1] Ana Maria de Albuquerque Binet (Ana-Maria.Binet@u-bordeaux3.fr) ocupa a cátedra de Estudos Portugueses no Institut dÉtudes Ibériques et Ibéro-américaines da Universidade Michel de Montaigne-Bordeaux3 (Domaine Universitaire-33607 Pessac cedex - França).

interacção entre o autor e o receptor nutre-se de uma argumentação obedecendo a um *pathos* que escapa por vezes às estratégias de produção do texto.
Nesta perspectiva, será possível a ideia de uma inserção plena numa « comunidade comunicacional » (Parret, 1999) ? A vontade de ruptura radical será compatível com a esperança de uma adesão significativa do grupo que é suposto ser o alvo do Manifesto ? Apesar das aparências, trata-se claramente de uma tentativa de conquista do poder que necessita um mínimo de apoio. Com esta finalidade, uma organização do discurso literário é arquitectada de forma a obedecer a uma estratégia específica, que analisaremos enquanto **poética de ruptura** e tomando por objecto de estudo os Manifestos do Futurismo português.

Estes Manifestos, como os movimentos de vanguarda que representam, são essencialmente cosmopolitas, desejosos de abarcar todas as formas de uma cultura fundamentalmente europeia, de realizar uma síntese de todas as artes. Os géneros tradicionais são subvertidos por esta vontade de abolir as fronteiras, ultrapassar os limites. Contudo, não tiremos falsas conclusões : não se trata tanto de defender realmente uma liberdade absoluta como de impor formas diferentes, frequentemente híbridas, aparentemente novas, fruto de uma experimentação por vezes fecunda, como no caso da aproximação entre literatura e artes plásticas, de que Apollinaire foi um agente particularmente activo. Cubismo, dadaísmo, surrealismo (muito tardio em Portugal), futurismo, *ultraísmo* (em Espanha), cruzam-se, combatem-se, sucedem-se, mas interpenetram-se também e inspiram-se mútuamente. Aliás, Apollinaire põe em prática essas intersecções em *Calligrammes*, em que a apresentação gráfica traz um sentido adicional ao texto.
Este novo conceito de literatura, e de arte em geral, não é facilmente acessível ao grande público, que vê os códigos geralmente aceites subvertidos e se sente desorientado. Esta ruptura é historicamente marcada pela publicação, em 1909, em Paris, do *Manifeste du Futurisme*, de Marinetti, acto de fundação do primeiro movimento vanguardista da época contemporânea. Será seguido, em 1910, pelo *Manifeste des peintres futuristes*, redigido por Boccioni, Russolo e Carrà. Em breve, aparecerão os « quadros-poemas », que correspondem ao desejo, anunciado pelos diferentes Manifestos, de criar uma arte global. O « parricídio ritual », anunciado nesses textos proféticos que são os Manifestos, tenta realizar-se, cortando com o passado e sublinhando assim o carácter anti-histórico do futurismo, que quer impor a ideia de auto-geração (Torre, 1971 : 84). Aliás, esta mesma ideia vai-se encontrar no fascismo italiano, o qual nega os elos com os partidos tradicionais, reclamando-se de uma absoluta originalidade. No entanto, a « perda » voluntária da memória é sempre uma opção perigosa, como sublinhou várias vezes Paul Ricoeur nas suas obras. É assim que a ideia de um progresso absoluto, de uma marcha triunfal em direcção a um futuro separado do passado, mergulha os futuristas europeus naquilo que Giovanni Lista chamou uma « embriaguez dionisíaca », uma forma de religião pagã votada ao culto da modernidade, centrada sobre um homem-máquina que sonha dominar a matéria e

prosseguir o caminho, desprovido de obstáculos, levando a um futuro necessariamente radioso. Esta visão do mundo informa, claro está, o futurismo, que é, na época, e continuará a ser, sinónimo de vanguarda. Assim o considerava Apollinaire, que via nele uma filosofia global do devir, a manifestação da eterna aspiração ao renovamento que existe no homem.

Esta aspiração estava justamente na origem da iniciativa luso-brasileira (de Luís de Montalvor e Ronald de Carvalho) de criar, em 1915, a revista *Orpheu*. O Manifesto de Marinetti era conhecido dos membros do grupo à volta da revista, pois tinha sido publicado, alguns meses após Paris, no *Diário dos Açores*. Por outro lado, um certo número dos que se iam encontrar no cerne dessa aventura de *Orpheu* estavam em Paris (o poeta Mário de Sá-Carneiro, o pintor Santa-Rita), ou tinham lá estado. Aí tinham respirado essa atmosfera prenhe de novas ideias, de novas correntes, e tinham por vezes encontrado personalidades-chave da vida intelectual e artística francesa. Não foi, contudo, esse o caso do maior nome do Modernismo português, Fernando Pessoa (1888-1935), o qual, desde que voltara da Africa do Sul, em 1905, não se afastara mais da sua cidade natal, Lisboa.

A revista *Orpheu*, de que foi o teorizador por excelência, sofreu a influência determinante dos Manifestos de Marinetti, tal como em Espanha a revista *Prometeo*, fundada e dirigida por Ramón Gómez de la Serna. Em 1919, Marinetti publica na dita revista uma *Proclama a los futuristas espanoles*, à qual faz eco o Manifesto *Ultra*, escrito por Cansinos-Asséns, igualmente em 1919, na revista *Grecia*, fundada em Sevilha por Isaac del Vando-Villar, com o qual F. Pessoa manteve, na época, um contacto epistolar.

O Manifesto, forma literária percuciente e efémera, corresponde perfeitamente, com efeito, à recusa futurista da obra terminada ; ele testemunha assim desse culto de um Eu auto-criado, que o pintor e escritor modernista Almada Negreiros (1893-1970) define claramente no Manifesto que escreveu, em 1917, na revista *Portugal Futurista* :

> Eu sou o resultado consciente da minha própria existência […]. A experiência daquele que tem vivido toda a intensidade de todos os instantes da sua própria vida. A experiência daquele que assistindo ao desenrolar sensacional da própria personalidade deduz a apoteose do homem completo. (Almada Negreiros, 1997 : 649)

Inevitavelmente nos lembramos du Super-homem nietzscheano, se auto-gerando numa afirmação do que Guillermo de Torre chamava « aristocratismo mental ».[2]

Com efeito, o artista aspira a ser proteiforme, plenamente actor dessa vida social que deseja modificar radicalmente. O desenvolvimento económico dos países europeus mais avançados favorece esta esperança numa mudança, na destruição dos valores tradicionais – os Manifestos testemunham desta rejeição devastadora, que chocará a burguesia portuguesa culta. Com efeito, esta fúria destruidora possui algo de masoquista e de suicidário, correspondendo, ao menos em parte, a uma busca

identitária, levada a cabo no meio da aceleração da História e a perda consecutiva de pontos de referência. Uma realidade outra vai emergir dessas obras de vanguarda, que porão em dúvida o princípio mesmo de representação.

Essas características sobressaem, claro, nos dois grandes Manifestos do futurismo português, publicados, em 1917, na revista *Portugal Futurista*. Intitulados ambos *Ultimatum*, os seus autores são F. Pessoa, sob o heterónimo Alvaro de Campos, e Almada Negreiros. Constituem um ataque em regra aos valores tradicionais do panorama cultural português e mesmo europeu. O tom é belicoso, as palavras entrechocando-se com o barulho metálico de armas, numa sinfonia delirante, onde se afirma o messianismo do progresso, e se abrem as portas de uma nova era, marcada com o selo da utopia. No texto de Alvaro de Campos, o Ocidente é considerado como decadente, enquanto Almada afirma alto e bom som, no seu *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do século XX*, a força da sua juventude e inteligência : « Eu tenho 22 anos fortes de saúde e de inteligência. […] 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 » (Almada Negreiros, 1999 : 649).

Ele considera, pois, que Portugal não o merece, e que é a missão de jovens como ele criar o que ele chama « uma *nova pátria inteiramente portuguesa e inteiramente actual* prescindindo em absoluto de todas as épocas precedentes » (Almada Negreiros, 1999 : 650). Encontramos de novo a vontade futurista de fazer tábua rasa do passado, o que é particularmente iconoclasta num país como Portugal, onde o passado pesa singularmente na imagem que os Portugueses têm de si próprios e do seu país. Revela-se ainda nesta frase a equação, dificilmente solúvel, entre uma especificidade cultural portuguesa e a entrada de Portugal no contexto da Modernidade europeia. Aliás, com o excesso e a cegueira que caracterizam certas das suas tomadas de posição, Almada considera a guerra, que põe nessa época a Europa a ferro e fogo, e a participação portuguesa nessa guerra, como um meio de resolver essa equação, ao colocar os Portugueses em contacto com os outros Europeus : « Ide buscar na guerra da Europa toda a força da nossa nova pátria. No *front* está concentrada toda a Europa, portanto a Civilização actual » (Almada Negreiros, 1999 : 650). Escusado será dizer que ele não participa nessa guerra… Mas analisa as razões da decadência de Portugal e estigmatiza a política dos partidos, enquanto critica uma literatura voltada para o passado, nutrida desse « sentimento-síntese do povo português que é a saudade e a saudade é uma nostalgia mórbida dos temperamentos esgotados e doentes » (Almada Negreiros, 1999 : 652).

Caminhando nas peugadas do papa do futurismo, reserva à mulher portuguesa o papel de « fêmea para fazer homens » (Almada Negreiros, 1999 : 654). Mas, acima de tudo, quer ajudar a « criar a pátria portuguesa do século XX » (Almada Negreiros, 1999 : 654).

---

[2] Guillermo de Torre fala também de « el nacimiento, cultivo y madurez del ‘yo’ peculiar, del noble estigma psíquicamente distintivo y característicamente inalienable » (*in* Ilie, 1969 : 130). Antonio Cubero escrevia, por seu lado, em 1919, na revista *Grecia*, que « el ultraísta es padre de *Su Yo* » *(Ibid*. : 109).

No mesmo e único número da revista *Portugal Futurista*, Fernando Pessoa-Alvaro de Campos publica o seu *Ultimatum*, marcado pela violência verbal e a condenação dos « mandarins » europeus cujos nomes pesam sobre o mundo literário : Anatole France, Maurice Barrès, Rudyard Kipling, George Bernard Shaw, H.G. Wells, Chesterton, Yeats, D'Annunzio, Maeterlinck, Pierre Loti, Rostand. Os homens políticos sofrem o mesmo tratamento de choque, entre eles Guilherme II e Lloyd George. A violência e o número dos atributos que lhes são endereçados tornam o discurso paroxístico e devastador. O grito « Merda » vai operar um corte no texto, que se transforma a partir daí numa lista dos desejos e das faltas dessa Europa faminta de futuro e cansada das suas velhas estruturas de origem cristã. O engenheiro Alvaro de Campos termina o seu Manifesto reclamando uma Humanidade de Engenheiros, de Superhomens, acabando por voltar as costas à Europa, a essa Europa à qual dirige raivosamente o seu *Ultimatum*, de certa maneira resposta ao que, lançado pela Inglaterra em 1890 para fazer evacuar os territórios entre Angola e Moçambique, tanto humilhou Portugal.

A força assoladora desse discurso, reveladora de um pessimismo fundamental, contrasta com a esperança juvenil de Almada ; contudo, a sua violência excessiva retira-lhe uma parte da eficiência. De qualquer modo, os textos futuristas foram em geral considerados em Portugal como o fruto de espíritos gravemente perturbados, os leitores não encontrando aí as suas referências habituais. A revista *Portugal Futurista* provocou assim um escândalo terrível, sendo proibida por atentado à moral (não por causa dos Manifestos, mas por causa de certos textos, sobretudo de Almada, como *Mima-Fatáxa Sinfonia Cosmopolita* e *Apologia do Triângulo Feminino*, ou *Saltimbancos*, que eram bastante ousados para a época). Esta revista representa a última verdadeira manifestação da vanguarda portuguesa e se os Manifestos que aí foram publicados sobreviveram a uma morte anunciada, foi provavelmente por causa da sua inserção na obra dos seus autores, mesmo se esta foi reconhecida bastante tardiamente. O *Ultimatum* d'Alvaro de Campos beneficia, claro está, da fama do seu autor, mas também da ambivalência do seu conteúdo : com efeito, associa ao seu discurso militante em defesa dos princípios futuristas uma dimensão nacionalista e mística que lhe permite ultrapassar o seu quadro temporal.

Para além da provocação social veiculada pelos Manifestos, devemos sublinhar a dimensão inovadora de que testemunham, sobretudo pela sua liberdade formal, em parte herdada do *Manifesto della letteratura futurista* (1909), pelo qual Marinetti anuncia o nascimento do futurismo, mas também do *Manifesto politico del futurismo*, que é publicado no mesmo ano. A desconstrução do discurso levada a cabo nos Manifestos corresponde assim à destruição dos valores tradicionais que é tentada através deles. Com efeito, os Manifestos literários desconstroem indirectamente os grandes Manifestos políticos, que são os seus modelos, mesmo longínquos, como o Manifesto do Partido Comunista, de 1848, retomando o que Umberto Eco chama *son extraordinaire structure rhétorico-argumentative* (Eco, 2003 : 37), mas substituindo o carácter dialéctico desta por uma forma de terrorismo intelectual. Conservando embora o tom apocalíptico, irónico e percuciente do Manifesto político em questão (recordemos a famosa frase inicial *Un spectre hante l'Europe*), a argumentação é substituída por uma

encenação de ideias pessoais, servida por um certo número de processos de retórica : injunções (« Fora ! Fora ! »), asserções definitivas (« a guerra é a grande experiência »), verbos volitivos (« A Europa quer grandes Poetas, quer grandes Estadistas, quer grands Generais !»), o predomínio do Conjuntivo e do Imperativo (« Proclamai bem alto que ninguém combate pela Liberdade ou pelo Direito ! », « Fazei a apologia da Força e da Inteligência »), assim como do Futuro (« O Superhomem será, não o mais forte, mas o mais completo !», « O Superhomem será, não o mais duro, mas o mais complexo ! », « O Superhomem será, não o mais livre, mas o mais harmonico !»), o que sublinha o carácter profético do texto. Num registo mais violento, as invectivas são numerosas (« Homens-altos de Lilliput-Europa, passai por baixo do meu Desprezo !»), assim como os sarcasmos (« Quem és tu, tu da juba socialista, David Lloyd George, bobo de barrete frígio feito de Union Jacks ? ! »), as diatribes (« e tu, qualquer outro, todos os outros, açorda Briand-Dato-Boselli da incompetência ante os factos, todos os estadistas pão-de-guerra que datam de muito antes da guerra ! Todos ! todos ! todos ! Lixo, cisco, choldra provinciana, safardanagem intelectual ! »), as exortações (« é preciso criar a pátria portuguesa do século XX »), as anáforas (« Agora a filosofia é o ter morrido Fouillée ! Agora a arte é o ter ficado Rodin ! Agora a literatura é o Barrès significar ! »), as metáforas ousadas (« Fora, tu, Anatole France, Epicuro de farmacopeia homeopática, ténia-Jaurès do Ancien Régime, salada de Renan-Flaubert em louça do século dezassete, falsificada ! »), e tudo salpicado de inúmeras exclamações. A frase curta, digna do slogan herdado do Manifesto político, impressiona os espíritos, que por vezes a fixam. Mas qual a aceitação do público em relação a este tipo de texto ? Geralmente má, pois não o compreende, e no fundo se sente excluído de um discurso em qe o autor parece falar sozinho, vítima de um narcisismo que minimiza o lugar do Outro, o reduz a um papel passivo, anunciado dsde o título destes Manifestos, *Ultimatum*, que relembra automaticamente aos Portugueses a humilhação do de 1890.

Escrito em grande parte na primeira pessoa, o texto de Almada afirma de modo peremptório, e até violento, uma autoridade de que se auto-investe – com efeito, as palavras encontram-se « em liberdade » para tentar tomar o poder cultural, e talvez exorcisar o medo da passagem do tempo (os verbos estão frequentemente no Infinitivo), dando a ilusão de o abolir. O fluxo do discurso é assim interrompido, torna-se fragmentário, sem uma articulação lógica evidente, os elementos de ligação tendo sido abandonados. O sentido transita dificilmente, frequentemente bloqueado em ilhéus sintagmáticos – assim, a forma breve é capaz de concentrar uma violência que obriga o leitor a assumir uma postura intelectual particular. Ela pode mesmo ser portadora de um nominalismo em que a ideia **é** a palavra, numa simbiose « epifânica » de onde o sentido surge, síntese do concreto e do abstracto, da matéria e do espírito. As artes plásticas seguirão aliás esta mesma via, fazendo implodir o espaço no interior do quadro, utilizando as cores como palavras que dizem uma realidade percepcionada como sendo fragmentária, discontínua.

Assim, o Manifesto modernista, tomando por modelo o Manifesto político, desconstrói este último, substituindo a argumentação, baseada numa ideologia política, por um discurso fragmentário, que dá a impressão de um conjunto caótico. O leitor sentir-se-á então tentado a reconstruí-lo, a dar-lhe uma coerência, segundo as suas próprias referências – ou então abandoná-lo-á, preferindo conservar a sua passividade habitual. Em Portugal, é certo que estes textos não provocavam a cumplicidade necessária entre autor e receptor. Este último nem sempre possuía as referências necessárias para compreender a alçada destes pastiches satíricos, quanto à forma, mas que são igualmente, quanto ao fundo, paródias, no sentido lato da palavra, o da re-criação imitativa (Yunk, 1963 : 29-37), de *hipotextos* políticos, presentes desde o título, *Ultimatum.* Uma vez mais, a lembrança do carácter dramático do *Ultimatum* de 1890 torna particularmente destabilizante a leitura, na época, desses textos, escritos num modo paródico. É verdade que se inserem num molde que condiciona necessariamente a sua recepção, o da revista *Portugal Futurista.* Mas a duplicidade de um processo paródico, em que o texto contém um outro texto, aliada a uma tendência satírica, que abre o texto a um real a ser transformado, revela-se difícil de descodificar por um leitor que prefere geralmente uma continuidade tranquilizadora a uma ruptura subversiva e, portanto, perturbadora. Por outro lado, quando o receptor se mantém impermeável a esta mensagem transgressiva, a encenação poética que implica o Manifesto torna-se uma simples gesticulação verbal irrisória, à qual se entrega um autor cuja autoridade se auto-afirma em grande parte a partir do carácter performativo do seu discurso. Resta, claro está, um valor catártico próprio a este tipo de texto, que diz respeito tanto ao enunciador quanto ao receptor, e que provém da torrente de violência verbal que esconde o seu desespero frente a um país mergulhado num marasmo cultural que é necessário dinamizar ; para tal, é imperativo conquistar o poder simbólico, através do que Bourdieu chama a « irreverência iconoclasta ». Esta é, no fundo, uma manifestação da crise do sujeito que marcou a nossa modernidade, um modo de dar forma ao papel emancipador da arte, o de *privilégier l'événement créateur de nouveauté par rapport à la répétition routinière de l'accompli, la négativité et l'écart par rapport à toute affirmation des valeurs établies et à toute signification devenue traditionnelle* (Jauss, 1998 : 286). Esta **função de ruptura** foi exercida pelos dois grandes Manifestos do futurismo português, que para tal puseram em acção uma **poética da ruptura**, um conjunto de processos formais que fizeram explodir as barreiras tradicionais para deixar aparecer, atrás da unidade artificial do discurso, a real fragmentação que o subtende.

Estas diferentes características que acabámos de verificar através dos dois textos que são considerados como os Manifestos do futurismo português, mas podem ser também as dos Manifestos em geral, conduzem-nos a tentar definir qual a sua possível classificação genérica. A primeira vista, podíamos, com efeito, aproximá-los do género panfletário, de uma « literatura de ideia », de « humor » ou de « circunstância », tendo assim direito à etiqueta « género secundário » ou « menor » (Angenot, 1982 : 23-25). A tonalidade polémica que é a deles, numa paleta que vai do requisitório ao arrazoado,

encontra-se imbuída numa absoluta subjectividade ; para servir o seu propósito, o autor deita mão de uma rede de referências intertextuais, que o leitor tem de reconstituir, apresenta uma série de perguntas de retórica (« Quem és tu, tu da juba… »), estabelecendo assim uma forma de cumplicidade com o alocutário, que fica com a impressão de pertencer ao mesmo mundo que o do enunciador e de participar, a seu lado, numa cruzada destinada a salvar o Ocidente de uma queda irremediável. Não falamos de cruzada por acaso, mas porque estes Manifestos apresentam traços que os aproximam do discurso religioso, nomeadamente uma dimensão profética que tratei noutro âmbito.[3]

Há assim, indubitavelmente, uma presença forte do autor do Manifesto no seu texto, modulado pelo performativo, ritmado pelo *pathos*, formatado pela agressão. Ora, se estas características provam ser preponderantes, como é o caso nos textos que analisamos aqui, eliminando uma verdadeira polémica, esquivando a demonstração de uma tese identificável, será então lícito falar a propósito deles de **invectiva**. Roçando frequentemente pelo absurdo (« Vem tu finalmente ao meu Asco, roça-te tu finalmente contra as solas do meu Desdém, grand finale dos parvos, conflagração-escárneo, fogo em pequeno monte de estrume, síntese dinâmica do estatismo ingénito da Época ! ») (Pessoa, 1990 : 31), oferecendo uma visão carnavalesca dos verdadeiros Manifestos políticos, eles desenvolvem uma retórica do desprezo, claramente assumida, que opera uma degradação das grandes figuras do mundo literário e político, como vimos na primeira parte do *Ultimatum* de Campos. Encontramo-nos face a um cortejo de personagens grotescas, desumanizadas, através das quais o *establishment* e as instituições são aniilados, a ordem social desafiada por uma palavra que só se reclama de si própria, afirma a sua verdade sem se justificar, de maneira profética, pedindo portanto da parte do auditor uma confiança total, anunciando a batalha final que deverá salvar a raça humana do apocalipse do espírito.

Não nos encontramos, pois, no domínio da justificação das ideias, mas da manifestação de verdades que se bastam a si próprias. Não há ideologia, mas uma palavra que constrói, à medida que o discurso se desenrola, ideias em liberdade que, como durante a época do carnaval, não obedecem aos códigos estabelecidos ou tentam subvertê-los. A tarefa é vasta, pois tudo deve ser transformado, segundo uma « táctica maximalista », a qual, segundo Marc Angenot, *entraîne une globalisation des problèmes qui débouche sur une 'vision crépusculaire' ou 'catastrophique' du monde* (Angenot, 1982 : 42).

Este discurso é, assim, de uma natureza mal definida, **híbrida**, próxima do discurso panfletário, mas também da invectiva, da sátira, da profecia. A sua discontinuidade é evidente : não pretende atingir uma coesão que, no fundo, recusa, pois quer ser um instrumento de ruptura no seio de uma sociedade que, quanto a si, implode completamente. É um ramo do discurso polémico, um sub-género que responde às mesmas exigências de brevidade, de capacidade de interpelar, de tentar impor a todo o custo um ponto de vista pessoal, ou o de um grupo solidário, que funciona então « como um só homem ».

---

[3] Tratei esta questão num seminário do grupo de pesquisa AMERIBER, da Universidade de Bordéus 3,em que estabeleci um elo entre o profetismo dos Manifestos e a tentativa de conquistar o poder cultural, portanto

Os Manifestos futuristas portugueses são neste ponto reveladores do que foi o movimento vanguardista em Portugal : cada um dos textos é com efeito assinado por um só autor, e não por um grupo, que nunca existiu enquanto grupo – houve apenas individualidades, unidas por um conceito da arte, da literatura, e do lugar destas, ainda demasiado insignificante numa sociedade portuguesa que não as reconhece devidamente. Aparentam-se assim, deste ponto de vista, com o panfleto, que só tem geralmente um autor. Mas o seu carácter excessivo, devastador, excluindo toda e qualquer possibilidade de uma verdadeira práxis, diz bem a sua vontade de uma ruptura total e desesperada. Mais uma vez, aproximar-nos-íamos aqui da **invectiva**, tendo em conta a ausência de verdadeira argumentação, de dialéctica, apagadas pela violência verbal que se exerce de forma preponderante. Almada Negreiros tinha aliás escrito, dois anos antes, um *Manifesto Anti-Dantas*, que atacava o escritor Júlio Dantas, protótipo, para o jovem escritor e os seus companheiros de luta, do académico coberto de honras e conservador que queriam ridicularizar. Neste texto, de uma violência incrível, o escritor é atacado, como o é o homem, através de um discurso caótico e paroxístico em que, já falho de argumentos, Almada chega a acusar a sua vítima de se chamar Dantas ! É um facto que, como afirma Marc Angenot, *injurier, c'est d'abord refuser à celui qu'on attaque son nom 'propre', refuser de l'identifier* (Angenot, 1982 : 266).

Os códigos das conveniências são assim completamente subvertidos por esta vaga de injúrias que tende a eliminar simbólicamente um bode expiatório, e a expô-lo perante um público, aparentemente chocado, mas no fundo divertido por ver uma personagem importante do mundo das letras cair do pedestal, vítima de uma violência que cada qual gostaria quiçás de poder exprimir. Mais uma vez, estamos aqui perante um exemplo perfeito de **invectiva**, vazia de qualquer conteúdo ideológico e de qualquer argumentação.

Todos estes textos de cariz polémico possuem em comum o jogo com a intertextualidade, os objectivos paródicos, de modo a transgredir, não só os códigos sociais, mas também os géneros literários tradicionais. Estamos perante uma forma de subversão múltipla, que marcou indubitavelmente a nossa modernidade. A produção literária contemporânea traz a marca desta pluralidade, frequentemente transformada em polifonia, em que os géneros se tornam « mestiços ». A transgressão das fronteiras entre géneros e formas literárias aparece como uma etapa necessária para avançar no caminho de uma escrita moderna. Ao longo desta via, teoria e prática aproximam-se, construindo-se mutuamente, dando à luz obras **híbridas**, participando de vários géneros. O Manifesto / invectiva, que marcou o futurismo português, é uma concretização dessa hibridação da teoria e da prática, da forma e do sentido e, consequentemente, do género. Esta mestiçagem intensifica o prazer lúdico, aquele que nasce do imprevisível, do transgressivo, da esperança numa regeneração, da busca das chaves susceptíveis de abrir as diferentes portas dando acesso ao enigma do texto. Uma tensão

---

simbólico, que eles representam.

dinâmica instala-se entre o texto e o seu receptor, nutrida por esta sucessão de continuidades / descontinuidades no interior de um texto formalmente inovador, feito de elementos que explodem para se combinarem de outro modo, em relações inesperadas.

Os dois *Ultimatum* estão contudo menos próximos da invectiva do que o *Manifesto Anti-Dantas*, de que falámos anteriormente. A imprecação é naqueles menos demagógica, há um embrião de argumentação, no intervalo de frases agressivas, a ambiguidade sendo portanto aí bem maior. A provocação é frequentemente introduzida por uma ruptura de tom, como se pode ver pelo *Ultimatum* de Almada, em que uma pseudo-argumentação, tendendo a justificar a afirmação segundo a qual Portugal é um país decadente, é brutalmente interrompida pela afirmação de uma razão absurda : « Porque o aspecto geral dos tipos exala um estertor a pôdre » (Almada Negreiros, 1917 : 37). A injúria, prática retórica bastante prezada nestes Manifestos, como constatámos várias vezes, repete-se inexoravelmente neste enunciado que Marc Angenot apelaria de *discordantiel*, onde se passa abruptamente de um código a outro código, de um nível de língua a outro (Angenot, 1982 : 252). Aqui, a causa não se encontra verdadeiramente em relação com a consequência, mas o essencial está, não só no processo de degradação do Outro, mas também da lógica discursiva, que fica assim subvertida. O terrorismo discursivo concretiza-se através de uma linguagem hiperbólica, que exclui qualquer verdadeira argumentação, ao mesmo tempo que transgride as regras da civilidade – estamos claramente perante a linguagem da **invectiva**, deleitando-se com o que os surrealistas franceses chamariam *le délire sacré de l'injure* (Angenot, 1982 : 265, 266).

Assim, a invectiva distingue-se do panfleto, visto o Outro não ser intimado a responder, a entrar no jogo, mantendo-se exterior ao texto, mudo, vítima sem defesa desta litania de injúrias. No panfleto, o Outro é aquele que é necessário convencer, ou vencer num debate de ideias, e cuja presença está ímplicita no texto – *le pamphlet est une forme dialogique*, os Outros sendo evidentemente emanações do enunciador (Angenot, 1982 : 284) – trata-se, portanto, de um género polifónico.

Toda esta violência verbal dos Manifestos futuristas portugueses é apresentada como sendo legitimada pela violência que a sociedade exerce sobre os artistas e poetas ao ignorá-los, ao exclui-los da vida social. É assim o fruto de uma forma de desespero, que quer fazer crer num direito de intimação, que se torna rapidamente um discurso histérico, de uma teatralidade que roça amiúde pelo ridículo. Traz a marca de uma crença utópica num Futuro que é idealizado, divinizado quase, como é próprio das correntes futuristas que estes Manifestos promovem. Neste ponto, mais uma vez nos afastamos do panfleto, que se caracteriza por um tom decididamente pessimista. Lembremos, contudo, que estes Manifestos datam de 1917 e que não poderiam ter sido escritos nos mesmos termos alguns anos depois : uma das últimas injunções do Manifesto de Almada, « Aproveitai sobretudo este momento único em que a guerra da Europa vos convida a entrardes prá Civilização », não seria mais viável, como as do *Ultimatum* de A. de Campos, proclamando « para um futuro próximo, a criação científica

dos Superhomens ! » ou « a vinda de uma Humanidade matemática e perfeita !» (Pessoa, 1917 : 38, 34).

Depois da denúncia inicial de uma situação apontada como insuportável, (falsas) soluções podem assim ser salientadas : estamos aqui, não o esqueçamos, perante uma forma « degradada » do Manifesto político, no qual soluções a uma dada crise são efectivamente propostas. Os Manifestos de vanguarda testemunham antes de uma leitura orientada do mundo, destinada a provocar uma reacção no receptor, o que é aliás o objectivo de todo e qualquer Manifesto. A continuidade lógica entre a denúncia de uma situação vivida como insuportável e o programa que lhe traz uma verdadeira solução, tal como a encontramos no Manifesto político, transforma-se, nestes textos, em descontinuidade do discurso, o qual « manifesta » sobretudo uma postura futurista e não apresenta um programa realmente viável. Aqui, não é propriamente convencer o que se deseja, mas antes suscitar o escândalo, mesmo se se declara querer mudar o mundo : Alvaro de Campos anuncia « vou indicar o caminho ! », antes de proclamar « a Lei de Malthus da Sensibilidade », « a necessidade da Adaptação Artificial », e « a intervenção cirúrgica anti-cristã », enquanto Almada afirma a necessidade de « criar a pátria portuguesa do século XX ». Estas frases-chave funcionam como segmentos postos em evidência na economia do texto por uma separação sintáxica e tipográfica que lhes permite funcionar como *attracteurs* (Burger, 2002 : 101), e à volta dos quais gravitam elementos periféricos (Roulet, 1999). Esta hierarquização dos diferentes elementos do texto revela uma estratégia de comunicação, de que faz parte a abertura final sobre um futuro que se quer atraente, condicionado pela aceitação do que foi exposto no texto. Como lembra Marcel Burger, o Manifesto *assume toujours une* ***dimension constituante****, c'est-à-dire une prétention à orienter les comportements à partir de la prise de position qui s'y trouve déclarée* (Burger, 2002 : 113).

Virado a um tempo para o mundo exterior, mesmo se este é apenas um pretexto, e para o interior do seu próprio universo textual, possuidor de polos de atracção à volta dos quais gravitam conjuntos de elementos satélites, o Manifesto é, no fundo, o sintoma de uma sociedade em crise, o acesso de febre que revela uma doença latente. Dirige-se a um público que não é claramente definido : é o caso do *Ultimatum* d'Alvaro de Campos, que não se refere nunca a um leitor específico, enquanto o de Almada se dirige aos Portugueses da sua geração, a quem dá uma série de conselhos que são supostos tornarem possível a criação da « pátria portuguesa do século XX », mas que são irrealizáveis. Chamado pelo texto a testemunhar, o leitor não é contudo um actor do texto, e não será por ele transformado. A marca « unificadora » **nós** só aparece aliás uma vez neste último texto (« Nós vivemos numa pátria onde a tentativa democrática se compromete quotidianamente ») (Almada Negreiros, 1917 : 36), e nunca aparece no texto de Campos. O objectivo panfletário ultrapassa claramente as intenções programáticas, enquanto os dois se encontram intimamente ligados nos Manifestos políticos. A dramatização do discurso reforça-se deste modo, revelando uma vontade de ruptura radical,

susceptível de permitir a criação de uma realidade inteiramente nova, própria a derrubar a ordem existente. O conceito de novidade basta-se a si próprio, passa sem ser explicitado e substitui o programa de acção. Dizer a novidade é fazê-la advir, através de uma « performatividade » mergulhando as suas raízes numa forma de pensamento mágico. O problema da novidade absoluta, que necessita ser constantemente renovada, é que ela é dificilmente compreeensível , pois se encontra fora de qualquer horizonte de espera. O manifesto de vanguarda é, de qualquer modo, um texto essencialmente narcísico, escrito principalmente na primeira pessoa, portador de uma ausência de sentido que faz dele um texto a um tempo « fechado », pois só é compreendido por aquele que o escreveu (e nem sempre !), e aberto, pois o leitor, se entra nesse jogo, pode projetar nele as suas próprias referências e reconstrui-lo à sua maneira. De qualquer modo, a finalidade de um Manifesto de vanguarda é provocar o escândalo e conseguir uma certa publicidade, e não ser entendido, o que seria até mau sinal ; a palavra que ele veicula exclui um verdadeiro diálogo, é totalitária, destabilizadora. No fundo, o Manifesto futurista quer provocar uma crise e não, como nos Manifestos políticos, resolver uma crise existente já. Nos dois casos, trata-se, claro, de uma conquista do poder, pela subversão de uma ordem existente, seja ela social ou estética, ou então as duas. O carácter utópico dessa tentativa nasce da consciência de uma alienação de que é urgente emancipar-se. Aventura ao mesmo tempo pessoal e colectiva, abre para uma esperança de libertação cuja semente fecundará o futuro. Contudo, a *práxis* estética não deve ser julgada segundo a bitola da *práxis* política : a primeira proclama o dever de sonhar com um mundo diferente, de criar o desejo de uma outra sociedade, enquanto a segunda tem a obrigação de se confrontar com o real, e pesar sobre ele. Atrás delas, adivinha-se a ilusão do poder das ideias e das palavras que as exprimem.

Apesar desse sonho de ruptura que justifica o seu próprio surgimento, os Manifestos inserem-se inevitavelmente numa continuidade, a da história da literatura – ambiguidade fundamental entre a inserção numa sucessão temporal e a descontinuidade introduzida pela vontade de ruptura, a proclamação da novidade absoluta. Esta permanece um objectivo impossível de atingir, a sua eventual realização equivalendo de qualquer modo a fechar o Manifesto no solipsismo e a condenà-lo assim a ser ineficiente. Trata-se de uma ameaça constante contra os Manifestos futuristas, a cujas tentativas de renovo linguístico e formal respondeu a incompreensão quase geral dos destinatários, que as consideraram como uma escrita terrorista. A linguagem sendo por definição um acto social, tocar na sua integridade corresponde, com efeito, a atacar os próprios mecanismos sociais. Há assim um paradoxo fundamental e insolúvel entre revolução e recepção, tanto maior quanto as elites socioculturais às quais se dirige o Manifesto seguem habitualmente normas literárias e artísticas algo conservadoras, enquanto este se quer inovador, transgredindo essas normas. O Manifesto é assim obrigado a repetir esta vontade de mudança, na esperança que o leitor acabe por a adoptar. As frases-sentenças possuem esse papel de repetição didáctica, que deve acabar por forçar o receptor a uma

obediência incondicional. A participação deste ao nascimento de algo radicalmente outro deve convencê-lo da necessidade de aceitar o risco intelectual, como se aceita o risco proveniente da crença religiosa. O leitor deve assim deixar-se manipular por uma retórica anunciando uma libertação à qual se deve considerar feliz por ter acesso. O mais difícil consistindo em encontrar um *modus vivendi* entre a proposta do enunciador e o mundo referencial do receptor… Este é convidado em termos enérgicos a pegar nas « palavras em liberdade » e a deixar-se levar pela energia delas. É para tentar obter esse efeito que, logo nas primeiras frases, o enunciador afirma o seu domínio sobre o enunciado : « Eu não pertenço a nenhuma das gerações revolucionárias. Eu pertenço a uma geração construtiva. Eu sou um poeta portuguez que ama a sua patria » (Almada Negreiros, 1917 : 36). Podemos assim afirmar com M. Angenot que *l'auteur émet une parole où il est à la fois narrateur de ses expériences personnelles et usufruitier ou défenseur de vérités universelles* (Angenot, 1982 : 73). Desenvolve uma *rhétorique du moi* (Angenot, 1982 : 74), que se opõe à das instituições, da autoridade oficial ; a violência desta retórica é função da sua consciência desta solidão essencial. Sabe que na maior parte das vezes não conseguirá estabelecer a comunicação com o outro, provocando apenas *le rire, le sarcasme, formes élémentaires de la non-communication* (Angenot, 1982 : 82). Encontra-se assim num *isolement narcissique* (Angenot, 1982 : 83), defendendo uma visão do mundo que se opõe à de todos os outros. Para a impor a alguns « eleitos » é, pois, urgente construir um discurso forte, mesmo violento, capaz de intimidar o auditor, impedi-lo de responder. O entimema final do Manifesto de Almada constitui um exemplo característico disto : « O povo completo será aquele que tiver reunido no seu maximo todas as qualidades e todos os defeitos. Coragem, portuguezes, só vos faltam as qualidades » (Almada Negreiros, 1917 : 38).

Persuasão e ruptura associam-se numa encenação em que a injunção e a provocação substituem o diálogo. Escrita de crise, o Manifesto é um texto referencial, que se propõe pesar sobre uma realidade que pode ser datada : não consegue, pois, escapar a esse tempo histórico que gostaria de ultrapassar, mas que o marca inexoravelmente. Texto de intervenção, ele é um elemento importante entre os que foram utilizados com o objectivo de impor uma nova estética : publicação de revistas (*Orpheu*, *Portugal Futurista*), espectáculos nos teatros (espectáculo futurista do dia 14 de Abril 1917, no Teatro da República), comportamentos fora da norma em lugares públicos (Almada adorava praticar esse tipo de provocação), maneira de vestir que chamava a atenção pela sua originalidade (Santa-Rita Pintor com um fato aos quadrados, Almada com o fato de macaco de operário futurista).

Assim, podemos afirmar que os sinais que balizam o percurso, breve, mas intenso, do futurismo português, são numerosos. Quanto aos dois Manifestos fundadores, tornaram-se objectos literários, graças sobretudo ao lugar que, com o tempo, os seus autores passaram a ocupar nas letras portuguesas. Criadores de modernidade, eles quiseram lutar contra a passividade de uma burguesia contente consigo mesma e com as suas certezas ; para tal, tentaram impor uma ruptura revolucionária,

esperando encontrar um apoio junto daqueles que qualificavam de élite e eram susceptíveis de os compreender. Esta vontade de subversão, aplicaram-na, entre outros, ao domínio do *género* literário, o qual, se nos referirmos aos Manifestos, foi tratado de forma híbrida, mas não foi abolido. Trata-se de transgressão genérica, e não desse género totalmente novo, que a modernidade gostaria de ter criado, e que, em todo o caso, proclamou alto e bom som, mas que procede desse espírito utópico que marcou as vanguardas. É o olhar do leitor que traz uma verdadeira novidade à obra, como o mostrou a estética da recepção. Contudo, aquilo que se espera à partida de um dado género exerce indubitavelmente uma influência sobre esse olhar, e constitui um elemento da leitura.

Os Manifestos futuristas portugueses, por vezes mais próximos da **invectiva** do que do Manifesto, político ou literário, propriamente dito, parecem-nos estar ligados a uma vontade de romper, brutalmente é certo, com um imobilismo cultural que ameaçava paralizar os seus autores, minoritários no panorama literário português. Assim, estes puseram em prática uma estratégia textual que se pode assimilar, como pudemos constatar, a uma verdadeira **poética da ruptura**, implicando uma destruição da continuidade, tanto da forma como do sentido, e instaurando uma fragmentação que se vai revelar totalmente subversiva na economia do texto. Este espírito de subversão ultrapassa contudo essa economia, como parece provar o facto que os autores destes Manifestos, tal como os outros futuristas, eram acusados, ainda em 1939, numa época em que a maior parte deles tinha já desaparecido, de serem « revolucionários sociais, sem ideal, sem Deus e sem moral », « charlatães paranóicos e degenerescentes », sendo, pois, necessário pôr cobro à « monstruosidade dos seus disparates ». (França, 1991 : 220). O medo da subversão, a qual é um acto social, um derrubamento da ordem estabelecida, dos valores dominantes, está bem patente nestas palavras cheias de uma violência e de um ódio que se situam longe da esfera lúdica, e que testemunham de uma vontade de limitar a liberdade da criação e da cultura em geral. Em Portugal, já não se tratava de palavras em liberdade, mas de um discurso ao serviço de um regime liberticida que, durante 40 anos, reprimiu os sonhos do povo português.

BIBLIOGRAFIA

ANGENOT, Marc, **La Parole pamphlétaire**, Paris, Payot, 1982.

BURGER, Marcel, **Les manifestes : paroles de combat**, Lonay, Delachaux et Nieslé, 2002.

ECO, Umberto, **De la littérature**, Paris, Grasset, 2003.

FRANCA, José-Augusto, **A Arte em Portugal no século XX,** Lisboa, Bertrand, 1991.

GENETTE, Gérard, **Palimpsestes**, Paris, Seuil, 1982.

ILIE, Paul (ed.), **Documents of the Spanish Vanguard**, Chapel Hill, University of North Carolina

Press, 1969.

JAKOBSON, Roman, **Questions de poétique**, Paris, Seuil, 1973.

JAUSS, H.R., **Pour une esthétique de la réception**, Paris, Gallimard, 1998.

LISTA, Giovanni, **Futurisme : manifestes, proclamations, documents**, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973.

LISTA, Giovanni, **Le Futurisme**, Paris, Terrail, 2001.

NEGREIROS, José de Almada, « Ultimatum futurista às gerações portuguezas do Seculo XX », **Portugal Futurista**, Lisboa, Contexto, 1990.

NEGREIROS, José de Almada, **Obras Completas**, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1997.

PARRET, Herman, **L'Esthétique de la communication**, Bruxelles, Éditions Ousia, 1999

PESSOA, Fernando, « Ultimatum de Alvaro de Campos », **Portugal Futurista**, Lisboa, Contexto, 1990.

ROULET, E., **La description de l'organisation du discours**, Paris, Hatier, 1999.

TORRE, Guillermo de, **Historia de la Literatura de Vanguardia**, Madrid, ed. Guadarrama, 1971.

YUNK, J.A., « The Two Faces of Parody », **Iowa English Yearbook**, 8, 1963, p. 29-37.