
V A N

— AS ARTES DO COLÉGIO —

G U A R

— VOLUME 2 —

D A S

AS ARTES DO COLÉGIO
VOLUME 2 - VANGUARDAS

AS ARTES DO COLÉGIO

Volume 2 - *Vanguardas*

DIRECÇÃO DA COLECÇÃO:

Rita Marnoto

COORDENAÇÃO E TRADUÇÃO:

Rita Marnoto

DESIGN:

Marta Matos

EDIÇÃO:

Colégio das Artes da Universidade de Coimbra

IMPRESSÃO E ACABAMENTO:

Simões & Linhares

LOCAL DE EDIÇÃO:

Coimbra

DATA DE EDIÇÃO:

2016

ISBN:

978-989-99425-5-4

DEPÓSITO LEGAL:

410496/16

O original foi sujeito a apreciação científica por:

Andréia Guerini (Universidade Federal de Santa Catarina)

Pedro Pousada (Universidade de Coimbra)

AS ARTES DO COLÉGIO
VOLUME 2 - VANGUARDAS

INTRODUÇÃO

RITA MARNOTO

Mais de um século volvido sobre a eclosão dos primeiros movimentos de vanguarda, as vanguardas históricas não cessam de nos suscitar questões e de interrogar a nossa contemporaneidade. É no nosso tempo que afinal se aloja o Futuro por elas projectado.

Esta intersecção entre tempos, projectos e vicissitudes é, por si, um dos factores que hoje sobremaneira instiga a exploração de novas perspectivas críticas. Não admira, pois, que este seja um domínio de pesquisa em franca expansão. Na verdade, as investigações que mais recentemente têm vindo a ser efectuadas acerca das primeiras vanguardas apontam para um alargamento de campo, em sentido geográfico, literário, plástico ou antropológico, que até há algum tempo era perfeitamente insuspeito. Contudo, já Marinetti pontificara, em 1920, que «tutti i Futurismi del mondo sono figli del Futurismo italiano» (manifesto *Al di là del comunismo*). Se o movimento de Marinetti foi o primeiro de uma série de «ismos» de vanguarda, no tempo em que vivemos a arte encontra-se de tal forma impregnada de vanguardismo que se configura como um espécie de *satura* dos seus processos.

Este volume reúne uma série de ensaios que são dedicados à exploração de alguns âmbitos da literatura de vanguarda cujos desenvolvimentos nem sempre são muito conhecidos. O primeiro ensaio, de Fernando Cabral Martins, condensa uma reflexão sobre os mais recentes desenvolvimentos teóricos em torno do conceito de vanguarda, também na sua relação com o Modernismo. O segundo, de Giusi Baldissoni, debruça-se sobre o aspecto performativo do Futurismo. O terceiro e o quarto, respectivamente de Cezary Bronowski e de José Manuel de Vasconcelos, incidem sobre a expansão do Futurismo na zona Leste da Europa, Polónia e Rússia. Os quatro ensaios que se seguem, por contraponto, apresentam os ecos do Futurismo na zona Oeste da Europa. Começa-se pela abordagem de conjunto ao domínio ibérico elaborada por Stefania Stefanelli, a partir de uma metodologia

lexicológica, e prossegue-se com investigações acerca de um filão do vanguardismo cuja exploração é mais recente, o Futurismo de Coimbra, nos ensaios de Clelia Bettini, Manuel Ferro e Rita Marnoto. De seguida, passa-se às vanguardas dos anos sessenta do século passado com María Antonia Yélamos Martínez e, a terminar, Ana Marques Gastão estuda uma artista de vanguarda há pouco desaparecida, Ana Hatherly.

Estes ensaios, na sua maior parte, são resultado de seminários realizados no Colégio das Artes e no Instituto de Estudos Italianos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Têm na sua génese programas de investigação germinais, no objectivo de partilhar saberes, métodos de pesquisa, questionamentos, dúvidas e expectativas com o público que assistiu a essas sessões. Os estudantes de Estudos Italianos e do Colégio das Artes da Universidades de Coimbra são pois, muito especialmente, parte integrante deste livro.

HUMBERTO SILVEIRA FERNANDES, PAROLIBERISTA

RITA MARNOTO

1. O movimento futurista teve, em Coimbra, uma presença dotada de características individualizantes e diferenciais, que se estende entre meados da década de 1910 e a década seguinte [1]. A produção vanguardista de um dos seus membros, Humberto Silveira Fernandes, é dotada de uma particularidade muito especial. Na verdade, trata-se de um dos poucos poetas (se não o único) a cultivar, no Portugal daqueles anos, o *paroliberismo* futurista com *tavole sinottiche*.

Essas *tavole sinottiche* fazem parte de *Guarda-sol. Exortação à mocidade futurista precedida dum prefácio às frontarias. Abaixo a cor! Bendita a lua!*, que saiu em Coimbra no ano de 1925 com impressão na Casa Tipográfica de Alves & Mourão [2]. É apresentado como obra de um Humsilfer, grafado em maiúsculas, que é ao mesmo tempo um pseudónimo e uma espécie de sigla do nome de Humberto Silveira Fernandes. O seu conteúdo não foi recolhido por Petrus nos volumes de *Os modernistas portugueses*, sendo pela primeira vez integralmente reproduzido em facsímile nas páginas deste trabalho [3]. Tem por termo cronológico *ab quo* a publicação de *Coimbra Manifesto 1925*, que teria saído por meados de Março do mesmo ano [4].

[1] As suas manifestações são estudadas em Rita Marnoto, *Francisco Levita, Negreiros-Dantas, Uma página para a história da literatura nacional. Óscar, Pereira São-Pedro (Pintor), Tristão de Teive, Príncipe de Judá, Coimbra Manifesto 1925*, [Lisboa], Fenda, 2009. Mas aquele que Nuno Júdice designa como «um Portugal futurista que não se limitou a Lisboa» (*Poesia futurista portuguesa (Faro 1916-1917)*), selecção e prefácio de Nuno Júdice, Lisboa, Vega, 1993, 2.^a ed. revista e ampliada, p. 10) estende-se, na zona centro, também à Figueira da Foz e a Ílhavo (ver Rita Marnoto, «Futurismo e Futurismos em Portugal», *Estudos Italianos em Portugal*, n. s., 4, 2009, pp. 61-75).

[2] Na plataforma informática da Universidade de Coimbra encontram-se catalogados dois exemplares, ambos pertencentes à Biblioteca Geral, um com a cota 5-3-4, que se reproduz em facsímile, outro do Fundo Octaviano de Sá com a cota 501.

[3] *Os modernistas portugueses. Escritos públicos, proclamações e manifestos*, coordenados por Petrus que imaginou a obra e a dirigiu e deu à estampa, Porto, Textos Universais C. E. P., s. d., 6 vols. O frontispício e uma página do opúsculo foram reproduzidos em facsímile no artigo, Rita Marnoto, «Futurismo coimbrão, Humberto Silveira Fernandes», *Censive. Revue Internationale d'Études Lusophones*, 5, 2011, pp. 63-73.

[4] Como resulta do artigo «O movimento futurista de Coimbra», editado em *Diário de Lisboa*, 13-03-1925, p. 5, assinado A. S.

A crítica especializada tem vindo a dar menor atenção à poesia futurista do que a outras realizações do movimento, nomeadamente no domínio das artes plásticas ou da música. Na verdade, se o Futurismo dedica um manifesto a cada campo artístico, isso apenas se deve a objectivos pragmáticos ligados a factores de impacto. Com a sua poesia, Filippo Tommaso Marinetti foi pioneiro na decisiva ruptura das barreiras que separavam as várias formas de expressão artística, implantando-as, no seu conjunto, na plataforma interartística em cuja esfera há que as interpretar nas suas articulações. Nesse quadro, o *paroliberismo* ocupa um papel destacado, enquanto arte de síntese. Foi um filólogo da craveira de Gianfranco Contini a defini-lo com uma fórmula lapidar: «l'istituto-limite del futurismo» [5]. Aliás, caso fosse necessário justificar a sua importância para a poesia do século XX, bastaria reenviar para o ensaio onde essa asserção fica contida, no qual o eminente filólogo atribui ao *paroliberismo* uma função primordial no âmbito da evolução da métrica italiana na passagem do século XIX para o século XX.

É nessa plataforma interartística vinculada ao Futurismo que *Guarda-sol* se 'institui', como aliás o seu subtítulo o assinala, *Exortação à mocidade futurista [...]*.

Uma questão haverá ainda a abordar previamente, que se prende com a respectiva classificação no plano do género. Aquele que materialmente é um opúsculo, dado o seu número de páginas contido, poderá ser considerado um livro de poesia, mas também um manifesto. Este interrogativo coloca-se a propósito de muitas publicações do mesmo tipo editadas por estes anos.

Um manifesto, entendido em sentido estrito, explana princípios conceptuais, expostos de forma assertiva, que fundamentam programaticamente um movimento. Ora, o subtítulo de *Guarda-sol* explicita claramente uma função perlocutória de alcance futurista: *Exortação à mocidade futurista*. Contudo, por sinédoque, foram sendo igualmente designadas como manifestos obras que manifestos, em sentido estrito,

[5] Gianfranco Contini, «Innovazioni metriche italiane fra Otto e Novecento» [1969], id, *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1984, p. 590.

não o são, mas que são sentidas pelo público como tal, pelo seu carácter arrojado e por colocarem em prática asserções programáticas anteriormente enunciadas. Assim acontece com *Guarda-sol*, que nesse sentido não é um caso isolado do Futurismo coimbrão. Mas sob esse ponto de vista, o que está em causa é mais um ‘efeito manifesto’ [6] do que um efectivo programa sistemático.

2. O opúsculo de forma alguma surge isoladamente no meio conimbricense. Integra-se na sequência de uma série de manifestações de vanguarda que ia agitando a cidade, como se referiu, e das quais se recordam alguns pontos de referência.

Na década de 1910, distingue-se a esfuziante personalidade de Francisco Levita (Portalegre, 1894 – Luanda, 1924), que estudou na Faculdade de Direito entre 1913 e 1918, depois de ter completado o ensino médio no Liceu de Coimbra (denominado Liceu José Falcão a partir de 1914). Foi autor do manifesto *Negreiros-Dantas. Uma página para a história da literatura nacional*, de 1916, com duas edições. Bom conhecedor do programa de Marinetti e da produção dos colaboradores na revista *Orpheu*, foi, segundo tudo leva a crer, o único vanguardista a desafiar Almada Negreiros como vanguardista. Ao terminar o seu manifesto, designa-o o «Dantas n.º 2», a garrafais em negrito. Levita era uma personalidade singular e dotada de uma extraordinária criatividade. No seu livro *I assim... Poemas [...] seguidos do Elogio do I e da tragédia em 1 acto Amor! Amor!* dá a conhecer capacidades que se alargam, da poesia, ao desenho e à esfera do palco [7]. São igualmente significativos outros projectos que anuncia (nomeadamente, *Camões como futurista* e *Junqueiro, o Almeida Garrett do Futurismo*), mas que acabaram por não ser comportados por uma existência tão breve quanto intensa. Contudo a sua actividade não andava isolada. O seu

[6] A expressão «effet manifeste» foi usada por Claude Abastado no artigo «Introduction à l'analyse des manifestes», *Littérature*, 39, 1980, pp. 3-11.

[7] Francisco Levita, *I assim... Poemas [...] seguidos do Elogio do I e da tragédia em 1 acto Amor! Amor!*, Coimbra, França e Arménio, 1916. O referido manifesto, bem como *Coimbra Manifesto 1925*, a que de seguida se fará referência, são reproduzidos em facsimile no já citado Rita Marnoto, *Francisco Levita, Negreiros-Dantas, Uma página para a história da literatura nacional*. Óscar, Pereira São-Pedro (Pintor), *Tristão de Teive, Príncipe de Judá, Coimbra Manifesto 1925*.

estilo foi plasmado no quinzenário *O Trovão*, da Figueira da Foz [8], e o núcleo de vanguarda que entretanto se formou nesta cidade manteve relações de proximidade com o futurista da Faculdade de Direito.

Na década seguinte, há a assinalar a actividade do grupo denominado «Movimento futurista de Coimbra». É formado por Mário Coutinho (Caldas da Rainha, 1899–?, 1984) [9], estudante de Medicina, João Carlos Celestino Gomes (Ílhavo, 1899 – Lisboa, 1960), que se formou em Medicina, Abel Almada (Santana, Madeira, 1905–1970), que estudou Matemática e depois Medicina, e António de Navarro (Nelas, 1902 – Lisboa, 1980), que frequentou Direito. Foram estes os quatro estudantes que sob pseudónimo editaram um manifesto que tem por cabeçalho *Coimbra Manifesto 1925*. Também José Régio e Alberto de Serpa se encontravam ligados a esse grupo. Desempenhou um papel essencial na passagem das revistas *Byzancio* e *Triptico* para a *Presença*. Foi o catalisador que, num momento de hesitação e até de indefinição, quanto a um novo rumo a seguir, permitiu a um conjunto de intelectuais, que vieram a ser figuras destacadas da literatura portuguesa do século XX, efectuar opções mais determinadas, o que se traduziu no arranque da publicação da *Presença* em 1927. Como muitas vezes acontece com os movimentos mais radicais, depois de ter assegurado o efeito propulsor inicial, esse impulso acabou por se diluir na nova iniciativa.

Ora, é a este filão que o opúsculo de Humberto Silveira Fernandes vem dar continuidade.

3. Nascido em Borba no ano de 1908, no seio de uma família abastada e de elevado nível cultural, Humberto Silveira Fernandes conclui o ensino secundário no Liceu Central André de Gouveia em Évora e nesse mesmo ano de 1924 entra na Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra [10]. No ano seguinte matricula-se não só no segundo ano de

[8] Informação em Ernesto Rodrigues, «Branco», *Estudos Italianos em Portugal*, n. s., 4, 2009, p. 255.

[9] Ver, neste mesmo volume, o ensaio de Manuel Ferro, «O caso Óscar (Mário Coutinho) e os reflexos da vanguarda futurista na Coimbra dos anos de 1920».

[10] O seu espólio encontra-se depositado naquela que foi a residência da família em Borba, o palácio Silveira Meneses, que actualmente pertence à Santa Casa da Misericórdia e foi classificado

Direito, como também no primeiro de Letras. Contudo, em Outubro de 1926 adoece gravemente e interrompe os estudos. Depois de estadias terapêuticas no Monte Estoril, em Levsin (Suíça) e Arachan (França), acaba por falecer em Borba, em Janeiro de 1928, com apenas 20 anos.

A correspondência que vai mantendo com o pai, quando chega a Coimbra, dá a conhecer um jovem culto e ambicioso que a família acompanha com desvelo [11]. Convive ou relaciona-se com personalidades das altas esferas da academia, algumas das quais, pouco tempo volvido, viriam mesmo a ocupar cargos governamentais.

O relacionamento com Joaquim Mendes dos Remédios indicia uma certa proximidade. O famoso professor da Faculdade de Letras, que foi, além do mais, Reitor, Director da Faculdade de Letras e Ministro da Instrução Pública da ditadura militar, instaurada com o 28 de Maio de 1926, nascera em Nisa [12]. Pelo menos durante os anos em que Humberto frequenta a Universidade, mantém correspondência com seu pai, que estudara Direito em Coimbra [13]. O jovem chega a ler-lhe poemas destinados ao livrinho *A morte da grande Impéria* (1925) e entusiasma-se com a boa recepção do lente. Poder-se-á, pois, imaginar a desilusão de Humberto, quando Mendes dos Remédios se escusa a prefaciá-lo a obra. Por um lado, justifica-se diplomaticamente, dizendo que não o escrevia para não desincentivar o jovem

como Monumento de Interesse Público. O referido acervo compreende manuscritos, edições e colaboração dispersa em jornais e revistas, tendo sido objecto de tratamento biblioteconómico. Depois da morte da mãe de Humberto, Maria José Silveira Meneses, em 1908, seu pai, Humberto Montenegro Fernandes, faz segundo casamento com a cunhada, Josefina Silveira Fernandes, em 1910.

[11] Já no Liceu de Évora o jovem se distinguira pelo seu entusiasmo estudantil. Pertenceu à comissão directiva da revista quinzenal académica *O Corvo* e foi presidente da Academia Eborense, organizando festas e outras iniciativas. Travou também duas batalhas, uma contra o Dr. Gromicho, o professor desse Liceu de Évora que lhe fizera acusações aviltantes e a quem o pai de Humberto instaura um processo-crime por difamação, outra contra o pároco da Igreja Matriz de Vila Viçosa, que decidira que o seu artigo para o jornal *Dom Nuno* devia ser submetido ao crivo do Arcebispo de Évora, por nele afirmar que a Igreja mandara queimar Joana d'Arc como herética, em resquícios anticlericalistas que não andam isolados. Também neste caso se encontra muita informação nas cartas, trocadas entre Humberto e seu pai, contidas no espólio.

[12] Foi Director da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (1900-1913) e Reitor por duas vezes (1911-1913 e 1918-1919), bem como Bibliotecário (1911-1925) e Director da Faculdade de Letras (1925-1930). Assumiu a pasta da Instrução Pública de 3 a 19 de Junho de 1926.

[13] Na senda de seu próprio pai (avô de Humberto Silveira Fernandes), José Fernandes. Por sua vez, no ramo materno, o avô José Maria da Silveira Meneses fora deputado do círculo de Borba, Estremoz e Vila Viçosa.

estudante a aplicar-se a futuros trabalhos. Por outro lado, aconselha o pai a transferi-lo para Lisboa, um «meio mais próprio para as suas tendências», dando a entender o desejo de se distanciar do assunto: «precisa de ser orientado», regista. Uma tal ideia deixa Humberto crispado. Apressa-se a escrever ao pai que é mesmo em Coimbra que quer estudar [14].

A morte da grande Impéria, um livro de poesia simbolista, acabou por ser publicado [15]. O elenco das personalidades a quem o autor o oferece indicia uma importante rede de contactos [16]. Dela fazem parte, além de Mendes dos Remédios, outros eminentes académicos, como José Alberto dos Reis, Vice-Reitor e Director da Faculdade de Direito, que ocupou vários cargos da confiança de Salazar, de entre os quais, membro do Conselho Político Nacional; Cabral Moncada [17], que veio a ser Director da Faculdade de Direito, Vice-Reitor da Universidade e Vice-Presidente da 2.ª Subsecção do Instituto da Alta Cultura; Manuel Rodrigues, também professor da Faculdade de Direito e futuro Ministro da Justiça; Fezas Vital, que foi Reitor da Universidade, Presidente da Junta de Educação Nacional e da Câmara Corporativa; Salazar, que juntamente com Mendes dos Remédios e Manuel Rodrigues completaria o trio de ministros, empossados no ano seguinte, provenientes da Universidade de Coimbra; Sanches da Gama; etc. [18]. Acaba por ser notícia, três vezes, na secção sobre livros da revista da Faculdade de Letras, *Biblos* [19]. Não é possível apurar com exacti-

[14] Tomo como fonte os itens do espólio de Humberto Silveira Fernandes: Cartas dirigidas ao pai: Corr. Exp. 01/111; Corr. Exp. 01/112; Corr. Exp. 01/120; Corr. Exp. 01/136 (donde se cita); Cartas recebidas do pai: Corr. Rec. 01/087; Correspondência de Mendes dos Remédios: Rec. 03/31.

[15] Humberto Silveira Fernandes, *A morte da grande Impéria*, Coimbra, Coimbra Editora, antiga Livraria França e Arménio, 1925.

[16] Tem como fonte notas autógrafas do espólio de Humberto Silveira Fernandes registadas em Man. A. 16/01.

[17] O «Senhor Doutor M...ada / o lacinho de verão...», em *Guarda-sol*, (p. S. N. [15], FIG. 4) com três caracteres omitidos e substituídos por pontos, bem poderá visar o Doutor Moncada.

[18] É significativo que Gonçalves Cerejeira, o Professor da Faculdade de Letras que depois chegou a Cardeal Patriarca, não se conte de entre os dedicatários. Um manuscrito autógrafo do espólio de Humberto Silveira Fernandes contém versos jocosos que lhe são dirigidos («O Gonçalves Cerejeira / canta bem mas não entoa / se ele tem muita cadeira / nenhuma delas é boa. [...]», Man. A. 02/015).

[19] Em breves notas informativas, *A morte da grande Impéria* é referida duas vezes, e também *As novelas do quintanista Macário* (Coimbra, Livraria Moura Marques e Filho, 1925, com 2.ª ed. no ano seguinte) merece uma referência (1, 1925, p. 130; 2, 1926, p. 416; 2, 1926, p. 196). A revista tinha

ção que tipo de relacionamento mantinha com estas personalidades, tudo levando a crer que fosse bastante formal. De qualquer modo, o convívio com Mendes dos Remédios e o contacto com este círculo de nomes mostram que o caloiro de Borba não chegara a Coimbra para passar despercebido.

O período durante o qual Humberto Silveira Fernandes frequentou a Universidade foi um dos mais agitados da vida estudantil portuguesa. Atravessava-se aquela fase particularmente conturbada que fica entre o fim da I República e a instauração da ditadura militar. Os partidos republicanos encontravam-se desgastados por sucessivas cisões [20] e a instabilidade governativa era de tal ordem que, ao longo do ano de 1925, o país conheceu quatro executivos. Em Dezembro, Teixeira Gomes resigna ao cargo de presidente da República, sendo substituído por Bernardino Machado. Por sua vez, o ano de 1926 inicia-se com uma série de movimentações político-militares que culminarão com a marcha que a 28 de Maio parte de Braga, sob comando do general Gomes da Costa. São acompanhadas por agitações e insurreições que se estendem até Maio. A partir daí, qualquer sublevação passou a ser violentamente reprimida.

A greve estudantil do ano lectivo de 1925–1926 alarga-se a todas as Universidades, prolongando-se, em algumas Faculdades, até meados de Junho [21]. Encontrava justificação em diversos motivos, mas de uma forma ou de outra discutiam-se as facilidades dadas aos alunos do Instituto Superior de Comércio, o não reconhecimento de certos cursos universitários para acesso a algumas carreiras, a desadaptação de várias licenciaturas ao desempenho profissional, etc. Em Coimbra, protestos desta ordem são apresentados aos órgãos das Faculdades e à Reitoria, e os estudantes reúnem-se com os seus colegas da Universidade de Lisboa para organizarem o movimento reivindicativo. Apesar de

por Director Mendes dos Remédios.

[20] Ver Ernesto Castro Leal, *O campo partidário republicano português (1910-1926)*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2008.

[21] Sobre a situação na Universidade de Coimbra, ver Joaquim Ferreira Gomes, Luís Ferrand de Almeida, *A Universidade de Coimbra durante a 1.ª República (1910-1926). Alguns apontamentos*, Lisboa, Instituto de Inovação Educacional, 1990; sobre a situação geral, Cristina Faria, *As lutas estudantis contra a ditadura militar (1926-1932)*, Lisboa, Colibri, 2000.

Humberto Silveira Fernandes manter uma certa distância em relação a acções massificadas, na sequência das greves académicas do início de 1926 integra a Comissão de Alunos de Direito, como representante do segundo ano, e participa em reuniões.

Encontram-se no seu espólio vários textos manuscritos de reflexão sobre a situação da Universidade que mostram o seu empenho na construção de um sistema de ideias próprio. Alguns deles, pela sua elaboração retórica, parecem peças de oratória a serem lidas em ocasiões públicas. É esse o caso do autógrafo intitulado *A Universidade de Coimbra* [22].

Ponto de partida das considerações que nele ficam contidas, é a dupla face da Universidade, no que a tradição e a história lhe emprestam de solene e, ao mesmo tempo, de ridículo, em virtude do desfazamento que instituem relativamente à actualidade. Em sua opinião, não é que tradição e actualidade sejam inconciliáveis. Acontece antes que a Universidade não tem condições para se modificar, dado que, se por um lado não pode ficar imóvel e incólume à passagem do tempo, por outro lado não suporta alterações. Daqui resulta a sua convicção de que é irreformável, pelo que a relega, ironicamente, para o papel de um velho edifício a ser respeitado como obra de arte. Além disso, leva a cabo uma dura diatribe contra a praxe [23], que considera uma prática hierárquica instigadora das mais torpes atitudes de vingança e inveja, herdeiras da «hipocrisia fradesca». Aliás, num passo final desse mesmo manuscrito, que acaba por riscar, talvez pressentindo o seu desajuste à circunstância pragmática, sustém que a manutenção da Universidade de Coimbra é um erro [24].

Esta rejeição da mais antiga academia universitária mereceria, com certeza, os aplausos de Marinetti e do grupo futurista. Aliás, também o líder do Futurismo frequentou, na sua juventude, a Univer-

[22] Man. A. 04/04, formado por seis páginas, a última das quais contém um passo riscado mas perfeitamente legível.

[23] No seu ano de caloiro, ele próprio fora vítima de prática de extorsão levada a cabo por um grupo de antigos estudantes do Liceu de Évora que sabiam quem era (Corr. Exp. 01/114).

[24] Noutras das suas notas manuscritas insiste, sem panaceias, nos benefícios do encerramento da Universidade (por ex., Man. A. 04/05).

cidade (a Universidade de Pavia e depois a Universidade de Génova, onde se licenciou).

Para o jovem estudante de Coimbra, entre tradição e inovação não há conciliação possível. O tom peremptório das suas afirmações indicia, com efeito, uma personalidade destemida e cheia de si. Não há dúvida de que o meio social do qual provinha e o conforto económico que lhe assistia, e do qual Marinetti também gozava, corroboravam essa segurança. Mas o distanciamento com que um ‘eu’ orgulhoso de si olha tudo o que está à sua volta, sem propósitos de conciliação entre o velho e o novo, atesta a veia radicalista do vanguardismo de Humberto Silveira Fernandes.

Essa mesma dualidade, entre o apego a uma tradição que não suporta adaptações ao presente e a ânsia do novo, encontra-se bem patente nas obras que deu ao prelo. Reflecte-se, desde logo, na forma como se apresenta ao público quando assina os seus livros e os seus opúsculos. Humberto Silveira Fernandes tem o seu verdadeiro nome na capa de um bom número de livros, entre poesia simbolista [25], um volume de contos [26], um ensaio de matéria jurídica [27] e a sebenta das lições de Manuel Rodrigues [28]. Mas usou também o pseudónimo de Humsilfer em três opúsculos, todos eles publicados no clima efervescente de 1925:

— *Coimbra tantos de Maio. Ab novato ad omnes doctores*, Coimbra, Casa Tipográfica Alves & Mourão, 1925.

— *Canções das aulas perdidas. A musa em direito político*, Coimbra, Casa Tipográfica Alves & Mourão, 1925.

[25] Humberto Silveira Fernandes, *A morte da grande Impéria*, Coimbra, Coimbra Editora, antiga Livraria França e Arménio, 1925; id., *Sombras da tarde*, Coimbra, Coimbra Editora, 1927; id., *Campos de fé*, Coimbra, Coimbra Editora, 1927 [2.ª ed. corrigida de *A morte da grande Impéria*]; id., *Mirante. Últimos sonetos*, pref. José da Silva Figueiredo, Coimbra, Coimbra Editora, 1928 [póstumo].

[26] Humberto Silveira Fernandes, *As novelas do quintanista Macário*, Coimbra, Livraria Moura Marques e Filho, 1925; com 2.ª ed. no ano seguinte.

[27] Humberto Silveira Fernandes, *A vida social e jurídica portuguesa*, Coimbra, Casa Tipográfica Alves & Mourão, 1925.

[28] Humberto Silveira Fernandes, *Direito civil segundo as preleções do distinto professor da Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra, Ex.ª Sr. Doutor Manuel Rodrigues, ao 1.º ano jurídico de 1924-1925*, Coimbra, Casa Tipográfica de Alves & Mourão, 1925.

— *Guarda-sol. Exortação à mocidade futurista precedida dum prefácio às frontarias. Abaixo a cor! Bendita a lua!*, Coimbra, Casa Tipográfica Alves & Mourão, 1925.

Trata-se, sintomaticamente, do núcleo mais arrojado da sua obra, escrito na efervescência do clima que se vivia, no país e na Universidade de Coimbra, nesse mesmo ano de 1925. A primeira publicação reúne uma série de poemas rimados sobre quadros urbanos. A segunda trata matéria jurídica, na linha engenhosa do *Palito métrico*. Abre-se com uma dedicatória a um rol díspar de nomes [29], prossegue com um poema, *A Musa em Direito político*, escrito em verso dodecassilábico regular, e estende-se depois por uma série de quadras sobre temas jurídicos.

A terceira, em particular, é de fundamental interesse para o estudo do Futurismo português, como se dirá.

4. O combate ao passado empreendido pelo Futurismo assume reflexos palmares no plano expressivo. A renovação radical dos meios e dos dispositivos tradicionalmente utilizados estende-se aos mais diversos campos de uma arte que se funde com o quotidiano. Ora, sendo a poesia um domínio artístico profundamente arreigado a códigos e convenções, logo se erige num dos âmbitos de actuação que os futuristas privilegiam na sua batalha contra o passadismo. Essa renovação processa-se a partir de uma concepção absolutamente inovadora que, ao situar a poesia numa plataforma interartística, apela ao plano visual e à audição através da leitura e da declamação, bem como aos sentidos do odor, do tacto e até do palato. As vias que assim ficam rasgadas são as que virão a ser trilhadas por todas as vanguardas subsequentes.

A imprensa continua a ser o grande meio de difusão da poesia e a intensa colaboração entre poetas e artistas plásticos irá conferir à nova visualidade um potencial extraordinário [30]. De facto, a ruptura

[29] «Ad Eximios Doctores / Fêsas, Marnôco, Moreira, / Saraiva, Colaço, Barbosa, / Melo Freire, Andrade, Macieira, / Caeiro, Gonçalves, Pedrosa; / S. Tomás, Pio dez, Leão treze, / Rousseau, Jellineck, Duguit, / Blackstone, Orlando, Jese, / Spencer, Litré, Savigny».

[30] Esta simbiose entre poesia e artes plásticas continua a ser reafirmada e explorada num

com os padrões gráficos que até então dominavam a escrita literária e a composição do livro, ao polarizar conteúdos programáticos e práticas criativas, erige-se em instância destacada da actividade do grupo e, da mesma feita, em factor que catapulta a sua inventividade. Como escrevem Luciano Caruso e Stelio Maria Martini, numa obra que fez história, «non esiste sistema migliore della rimessa in gioco del mezzo stesso, il quale diventa pertanto il luogo privilegiato dell'invenzione, l'oggetto ed insieme il fine dell'attività» [31]. Por conseguinte, ao fazer convergir objecto e finalidades da arte, a escrita futurista afirma-se como espaço privilegiado da criação que expõe de forma directa a transgressão do habitual e a reivindicação da mudança.

Este campo foi, na verdade, um dos que suscitou maior resistência por parte do público receptor. Os grandes obstáculos residiam na arreigada implantação, bem presente em toda a vida quotidiana, de padrões culturais de ordem visual. Regras que remontavam a Gutenberg e aos primórdios da tipografia, ao longo dos séculos não tinham sido se não buriladas e aperfeiçoadas, fixando materiais, formatos e modalidades de composição gráfica. Além disso, a virtual origem onomatopáica da linguagem e os eventuais fundamentos icónicos da escrita eram capítulos que o positivismo tendia a secundarizar, ofuscados pelo brilho daquilo que designava como civilização.

dos últimos manifestos futuristas, *L'arte tipografica di guerra e dopoguerra*, de 1942, assinado conjuntamente por Filippo Tommaso Marinetti, Alfredo Trimarco, Luigi Scivo e Piero Bellanova: «L'arte tipografica rimasta per secoli allo stato elementare con le sole virtù di armonia simmetrica equilibrio serietà monastica della pagina che doveva idealmente somigliare a un tempietto o a un monumentino o ad una cappelletta boschiva o alla porta di una cattedrale fu rivoluzionata la prima volta trentacinque anni fa dal futurismo e dalle sue sistematiche distruzioni creazioni la modernolatria di Umberto Boccioni e l'Estetica della Macchina di Marinetti colla Velocità portata a religione bellezza dal primissimo manifesto del futurismo aizzarono Boccioni Russolo Balla Carrà Severini e Soffici alle prime compenetrazioni di piani tempo-spazio concreto astratto lontano-vicino che per ottenere simultaneità squilibravano o rovesciavano il quadro pittorico il poema parolibero e la tavola parolibera» (apud *Tavole parolibere futuriste (1912-1944)*, a cura di Luciano Caruso, Stelio M. Martini, Napoli, Liguori, 1974, vol. 1, p. 22). A cronologia avançada deste manifesto não obteve ao seu lastro, como o mostra a reprodução em facsimile dele elaborada por Luciano Caruso, *F. T. Marinetti. L'arte tipografica di guerra e dopoguerra. Manifesto futurista*, Firenze, Spes-Salimbene, 1980. [31] *Tavole parolibere futuriste (1912-1944)*, vol. 1, p. 1. Ampla informação nos catálogos: *Futurismo. Avanguardia Avanguardie*, a cura di Didier Ottinger, Parigi, Centre Georges Pompidou, Milano, 5 Continents Éditions, 2009; *Futurismo 1909-2009 Velocità + Arte + Azione*, a cura di Giovanni Lista, Ada Masoero, Milano, Skira, 2009.

Mas outras tensões se acrescentavam a estas, como sejam as dificuldades técnicas de composição, a resistência dos próprios tipógrafos a trabalhos mais exigentes e a renitência empresarial dos editores, prevendo as reacções adversas do mercado da leitura.

Essa simbiose entre visualidade, som, cor, luz, odor e tacto vai sendo programaticamente exposta em vários manifestos assinados por Marinetti. Entre 1912 e 1914, o líder do Futurismo publica três textos capitais que lançam as bases do *paroliberismo*. O primeiro é o *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, seguido pela *Risposta alle obiezioni*, ambos de 1912. Nesse manifesto é proclamada a abolição dos planos da linguagem mais directamente ligados à racionalidade e à subjectividade de quem escreve, no objectivo de «distruggere nella letteratura l'io», sobrepondo-lhe «l'ossessione lirica della materia» e «il "brutto" in letteratura» [32]. A destruição da sintaxe, da pontuação, do adjectivo, do advérbio e do verbo conjugado tem por contraponto o uso da analogia, a disposição das imagens segundo a maior desordem e a introdução, na poesia, do *rumore*, do *peso* e do *odore* [33]. Concomitantemente, a expressão enriquece-se com o recurso a sinais matemáticos e musicais da mais diversa ordem.

No ano seguinte, *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Palore in libertà* retoma estes princípios programáticos, introduzindo um novo conceito, dotado de valências extraordinariamente proficuas, o conceito de simultaneidade [34]. A simultaneidade é uma

[32] Filippo Tommaso Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, id., *Teoria e invenzione futurista*, prefazione di Aldo Palazzeschi, introduzione, testo e note a cura di Luciano De Maria, Milano, A. Mondadori, 1968 [2010], pp. 44-45.

[33] *Ib.*, p. 45.

[34] O conceito de simultaneidade é lançado pelos artistas plásticos no manifesto *La pittura futurista. Manifesto tecnico*, de 1910, como interpenetração dinâmica de espaços. Em 1914 Umberto Boccioni dedica-lhe o sexto ponto do seu manifesto *Pittura scultura futuriste (Dinamismo plastico)*: «La simultaneità è per noi l'esaltazione lirica, la plastica manifestazione di un nuovo assoluto: la velocità; di un nuovo e meraviglioso spettacolo: la vita moderna; di una nuova febbre: la scoperta scientifica. [...] Simultaneità è la condizione nella quale appaiono i diversi elementi che costituiscono il dinamismo. E dunque l'effetto di quella grande causa che è il *dinamismo universale*. È l'esponente lirico della moderna concezione della vita, basata sulla rapidità e contemporaneità di conoscenza e di comunicazioni. Se consideriamo le diverse manifestazioni dell'arte futurista noi vediamo in tutte affermarsi violentemente la simultaneità» (Umberto Boccioni, *Gli scritti editi e inediti*, a cura di Zeno Birolli, prefazione di Mario De Micheli, Milano, Feltrinelli, 1971, pp. 175-176).

característica da vida moderna e com a sua expressão, em poesia, através de linhas simultâneas paralelas, será possível «ottenere le piú complicate simultaneità liriche» [35]. Por conseguinte, torna-se cada vez mais candente a necessidade de operar a «rivoluzione tipografica»:

Io inizio una rivoluzione tipografica diretta contro la bestiale e nauseante concezione del libro di versi passatista e dannunziana, la carta a mano seicentesca, fregiata di galee, minerve e apolli, di iniziali rosse a ghirigori, ortaggi, mitologici nastri da messale, epigrafi e numeri romani. Il libro deve essere l'espressione futurista del nostro pensiero futurista. Non solo. La mia rivoluzione è diretta contro la così detta armonia tipografica della pagina, che è contraria al flusso e riflusso, ai sobbalzi e agli scoppi dello stile che scorre nella pagina stessa. [36]

Com base nestes propósitos, Marinetti propõe então o uso de várias cores numa mesma página e de caracteres tipográficos e de estilos diferentes, mas nunca arbitrários, como sejam, o itálico para as sensações mais velozes, de forma a dar rapidez à leitura e à declamação, e o negrito para as onomatopeias violentas, de forma a aumentar a força expressiva das palavras. Livres dos grilhões da sintaxe e da ortografia, as palavras podem fluir na página sem obedecerem a esses constrangimentos, dando lugar a uma das modalidades expressivas mais carismáticas do Futurismo, a das «parole in libertà» [37].

O correlato neologismo *parolibero* estava então prestes a ser cunhado. É utilizado várias vezes no manifesto de 1914, *Lo splendore geometrico e meccanico delle parole in libertà*, sintomaticamente com referência a artistas plásticos: «il parolibero Folgore», «il parolibero Boccioni», «il parolibero Cangiulo», «il parolibero Carrà» [38]. Este manifesto consubstancia um dos pontos altos da transversalidade

[35] Filippo Tommaso Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, p. 68.

[36] *Ib.*, p. 67.

[37] Marinetti recorda logo a seguir Mallarmé, mas para marcar a distância do seu «ideale statico» (*ib.*).

[38] *Ib.*, pp. 88-89.

interartística do Futurismo. Nele são apresentadas as «tavole sinotiche di valori lirici», um tipo de poema *parolibero* que exprime várias sensações simultâneas em cruzamento [39]. Desta feita, as palavras em liberdade, ao converterem-se em «auto-illustrazioni» potenciadas por «analogie disegnat» [40], levam a convergência entre objecto e finalidade da arte até ao seu ponto culminante, o que faz do *paroliberoismo*, efectivamente, «istituto-limite» da poesia futurista. Essa solidez e essa firmeza lucubrativas reflectem-se na adução de exemplos, nomeadamente a forma como «il parolibero Cangiuolo» grafa a palavra «fumare» com letras de tamanho crescente, numa «analogia disegnata» muito elucidativa.

Entretanto, é também em 1914 que é editado o primeiro livro *parolibero* de Marinetti, *Zang Tumb Tumb*, composto durante o cerco de Adrianópolis (actualmente Edirne, na Trácia) que se estendeu entre finais de 1912 e 1913, na primeira guerra dos Balcãs, e ao qual Marinetti assistira como repórter de guerra. O livro demorou, de facto, um certo tempo a sair, o que se deve a um desejo de debater a nova ideia de poesia e os seus resultados com os restantes membros do grupo futurista. Contudo, para além disso, o grafismo desusado exigiu cuidados de impressão excepcionais, que se devem à arte do tipógrafo milanês Cesare Cavanna. Essa mesma via é logo seguida, entre outros, por Luciano Folgore (*Ponti sull'Oceano*, 1914, com capa de Sant'Elia), Paolo Buzzi, que opta pela narrativa (*L'ellisse e la spirale*, 1915), Corrado Govoni (*Rarefazioni e parole in libertà*, 1915), Auro d'Alba (*Baionette*, 1915), Benedetta Cappa (*Le forze umane. Romanzo astratto con sintesi grafiche*, 1924), para além do Apollinaire que intitula o seu primeiro caligrama *Lettre-Océan*.

Da mesma feita, há que destacar o papel da revista *Lacerba*, que saiu entre Janeiro de 1913 e Maio de 1915, e cujas páginas deram a conhecer ao público experiências extremamente originais do *paroliberoismo* [41]. Fundada em Florença por iniciativa de Giovanni Papini

[39] *Ib.*, p. 88.

[40] *Ib.*, p. 89.

[41] Sobre a história e actividade da revista, ver a voz correlata em *Il dizionario del Futurismo*, a cura de Ezio Godoli, Firenze, Vallecchi, 2001, vol. 2, pp. 625-629.

e Ardengo Soffici, a revista conta com a colaboração de personalidades com a audácia de Aldo Palazzeschi e Italo Tavolato, editando nesses anos imensos textos de Marinetti e dos futuristas de Milão. *Lacerba* opta, contudo, por vias próprias, que privilegiam o paradoxo, o jogo e as combinações lúdicas, bem como o divertimento e a paródia. As reflexões críticas que continuamente acompanham o experimentalismo das práticas artísticas futuristas geram vivas e profícuas discussões, mas também tensões que acabarão por conduzir a uma cisão, no seio do grupo futurista, com Marinetti e o «marinettismo». Na diatribe contra o abuso das onomatopeias e o *parolibberismo*, levada a cabo por Giovanni Papini, deplora-se, precisamente, uma regressão ao «stato di natura» [42], embora, da mesma feita, seja dada oportunidade a Boccioni de esclarecer, logo no número seguinte, a relação entre poesia e artes plásticas [43].

Assim vai sendo testada e afinada uma poesia que, ao exprimir a simultaneidade espaço-temporal, através da síntese entre sinais de diversa índole, coloca o movimento e o dinamismo no centro da página. O alfabeto e os sinais tipográficos são sujeitos a uma operação de dissociação e de dissolução que faz do texto poético objecto e acção, em páginas estruturadas através do cruzamento de linhas diagonais e ângulos que apontam vórtices e pontos de fuga, num enquadramento interartístico.

5. A filiação de *Guarda-sol* na «rivoluzione tipografica» futurista capta-se de imediato sob um primeiro olhar. Salta à vista o formato do opúsculo, um octógono, a pôr em jogo o próprio meio de expressão, o livro, objecto e fim de uma nova concepção de arte.

Esse octógono irregular, com (h) 224 mm x (l) 143 mm, é formado por um caderno de 4 folhas dobradas, donde resulta um total de 16 páginas não numeradas, em papel fino de cor beige. É envolvido por uma capa e uma contracapa com o mesmo formato, em papel cinzento rugoso de gramagem superior, criando um contraste com o miolo.

[42] Giovanni Papini, «Il cerchio si chiude», *Lacerba*, 15-02-1914, 2, n. 4 (49), p. 1.

[43] Umberto Boccioni, «Il cerchio non si chiude», *Lacerba*, 01-03-1914, 2, n. 5, pp. 67-69.

As folhas são agrafadas do lado direito. Desta feita, ao formato inusitado, acrescenta-se uma outra particularidade. O posicionamento da charneira, à direita, contraria o habitual manuseio de um livro, que prevê a abertura e a passagem das páginas da direita para a esquerda. Assim é derogado um hábito de implantação secular. Com uma chamada de atenção na última página do miolo (P. S. N. [16], FIG. 3), recorda-se ao leitor que para fechar o opúsculo é necessário rodá-lo «p'ra esquerda!». Estas palavras são gravadas com um carimbo, o que introduz uma variação nos recursos gráficos utilizados.

O *paroliberismo* é utilizado em várias páginas do livro, distinguindo-se contudo duas «tavole sinottiche di valori lirici» que se encontram na sétima e na oitava páginas (FIG. 12 E 11). Ambos os poemas são dedicados à vida moderna e ao meio urbano, mais precisamente ao estilo de vida da Baixa de Coimbra. O primeiro refere-se ao recente hábito social, também por parte das mulheres, de frequentar as pastelarias, em particular a Central. O segundo alude ao vestuário masculino e a um alfaiate famoso da época, o Damião. O termo *futuristas* surge uma vez em cada um deles.

Tanto num como noutro, a página é dividida em planos vectoriais através de linhas geométricas que se estendem a partir da área central da sua forma octogonal. As várias triangulações que desse modo ficam desenhadas são o meio geométrico orientador da leitura através do qual é expressa a simultaneidade. Assim é possível ler, na sua intersecção, vários quadros e várias cenas. O negrito, mais forte, serve para assinalar os confins da página, com sintagmas dispostos obliquamente, acompanhando o formato do livro. Da mesma feita, os vários sintagmas sincopados, as onomatopeias e os algarismos dispersos permitem várias leituras cruzadas, por jogo de combinações. Sintagmas desgramaticalizados, onomatopeias, algarismos e caracteres tipográficos com estilos e fontes diferentes dão dinamismo à página. O único sinal de pontuação utilizado é o ponto de exclamação. Face aos meios tipográficos que na época se encontravam à disposição dos compositores, há que sublinhar o laborioso trabalho levado a cabo pela Casa Tipográfica Alves & Mourão, que já anteriormente imprimira *Coimbra Manifesto 1925*.



FIGURA 1

Facsimile integral de Humsilfer, *Guarda-sol. Exortação à mocidade futurista precedida dum prefácio às frontarias. Abaixo a cor! Bendita a lua!*, Coimbra, Casa Tipográfica de Alves & Mourão, 1925. Octógono irregular ((h) 224 mm x (l) 143 mm). Exemplar pertencente à Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, cota 5-3-4. Contracapa.



FIGURA 2

Guarda-sol. Interior da contracapa.

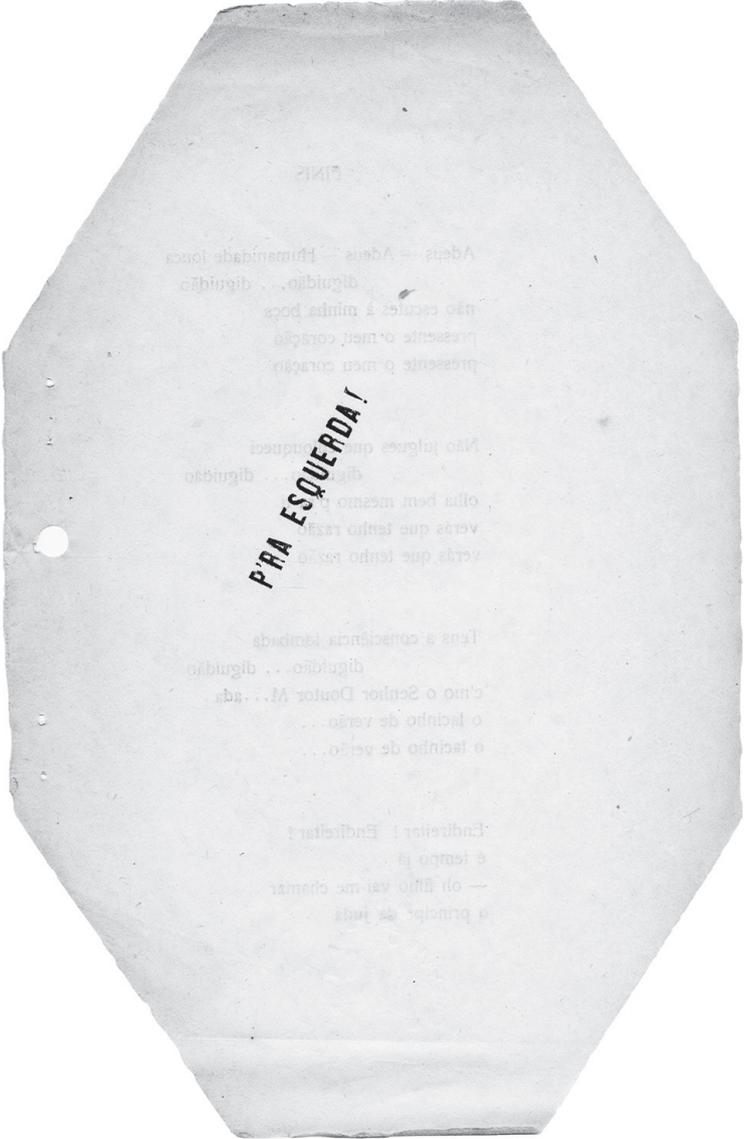


FIGURA 3
Guarda-sol, p. s. n. [16].

FINIS

Adeus — Adeus — Humanidade louca
diguidão... diguidão
não escutes a minha boca
presente o meu coração
presente o meu coração

Não julgues que enlouqueci
diguidão... diguidão
olha bem mesmo p'ra ti
verás que tenho razão
verás que tenho razão

Tens a consciência tombada
diguidão... diguidão
c'mo o Senhor Doutor M...ada
o lacinho de verão...
o lacinho de verão...

Endireitar! Endireitar!
é tempo já
— oh filho vai-me chamar
o principe da judá

FIGURA 4

Guarda-sol, p. s. n. [15].

II

O espírito é a luz em movimento...
a côr é uma visão que se aniquila
só no desejo audaz de persegui-la
na concepção menor de atrevimento...

* O espírito é Sansão... a côr — Dalila...
a côr vem macular o pensamento...
o desejo tem côr em elemento...
e a luz junto da côr fica intranquila...

o desejo da côr é indecente
como a côr do desejo incandescente
dos sonhos agitados das donzelas...

erguei-vos mais oh mocidade augusta
deixai a côr infame que me assusta
e vinde à luz brilhante das estrelas...

FIGURA 5

Guarda-sol, p. s. n. [14].

EXORTAÇÃO À MOCIDADE FUTURISTA

I

A vida acaba além do pensamento...
a vida é pensamento... é emoção...
a luz e a côr — o extranho incitamento
que mantém a nossa alma em vibração...

o tempo é luz... o espaço é côr... invento
da eternidade a sua conjunção...
do coração vai p'r ao entendimento,
o caminho do bem e da expressão...

além do pensamento nada existe
e o pensamento existe além da morte
e a vida continua além da morte...

o pensamento acaba inda p'ra além
na enegrecida terra de ninguém
onde a luz a côr jamais assiste...

FIGURA 6

Guarda-sol, p. s. n. [13].

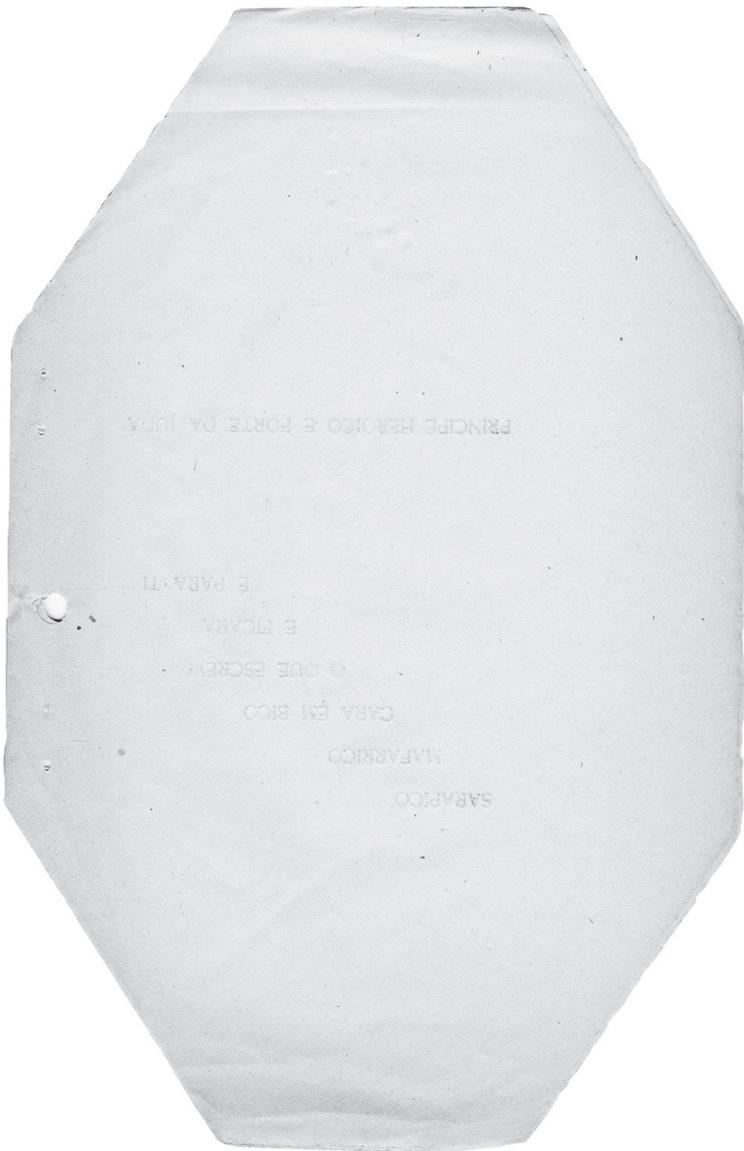


FIGURA 7
Guarda-sol, p. s. n. [12].

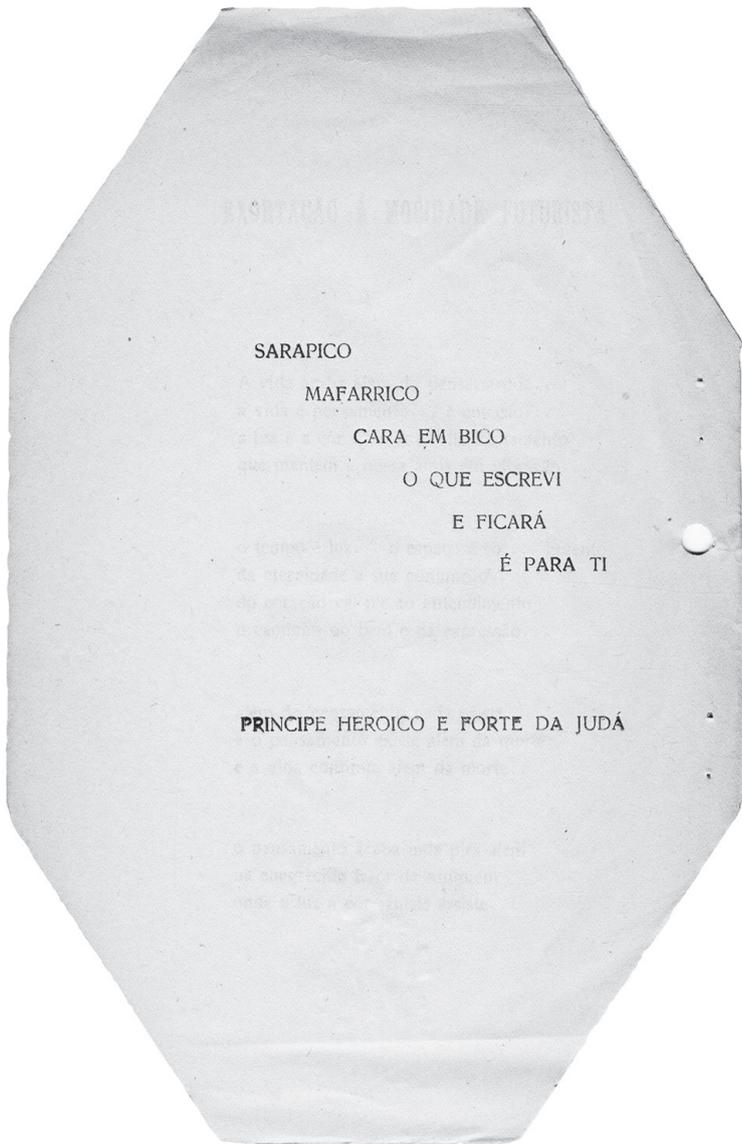


FIGURA 8
Guarda-sol, p. s. n. [11].



FIGURA 9
Guarda-sol, p. s. n. [10].

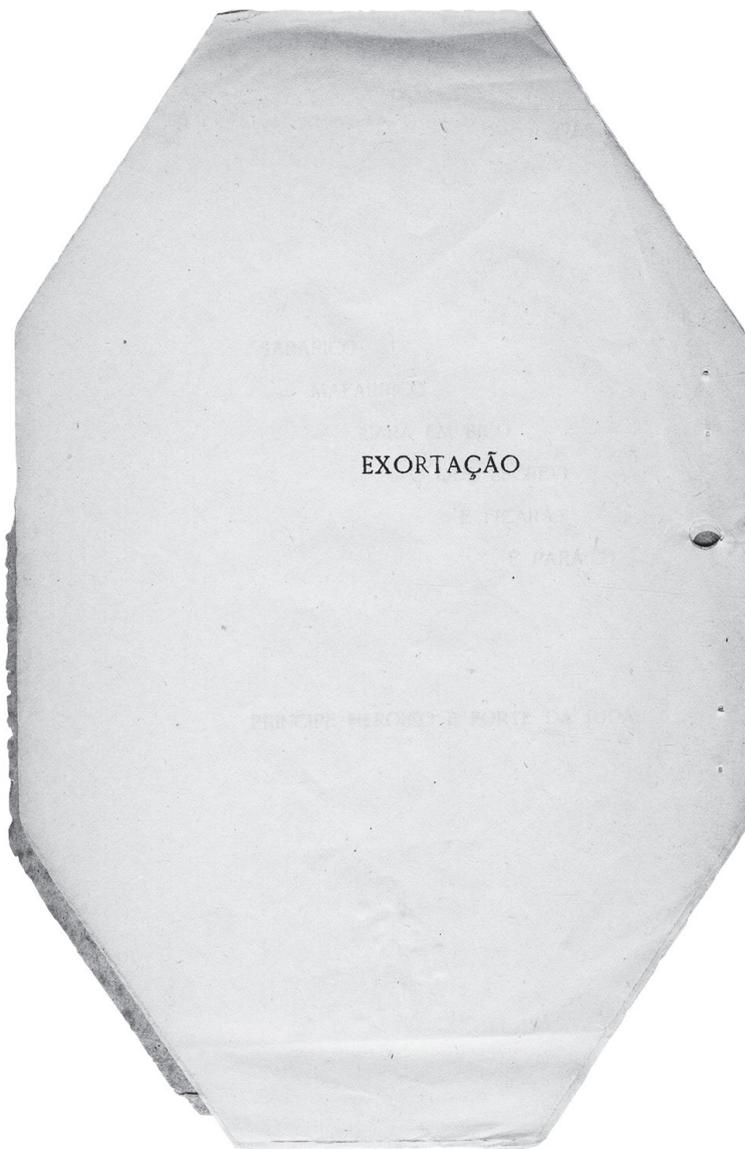


FIGURA 10
Guarda-sol, p. s. n. [9].

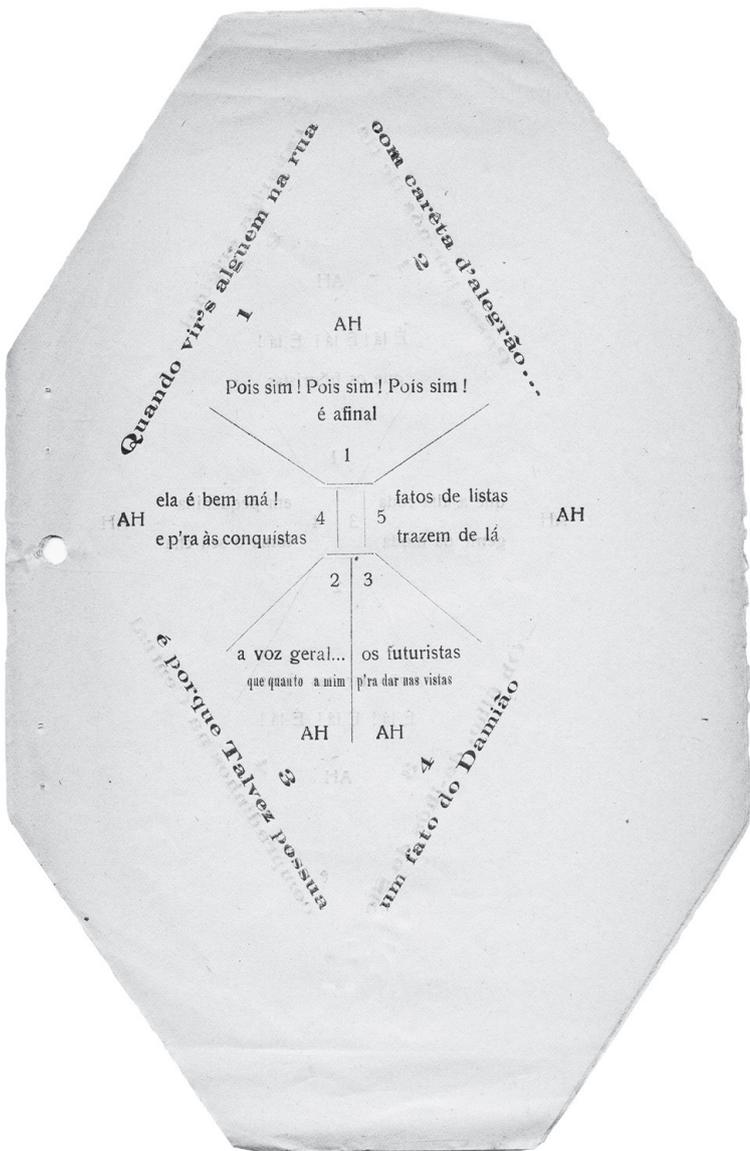


FIGURA 11
Guarda-sol, p. s. n. [8].

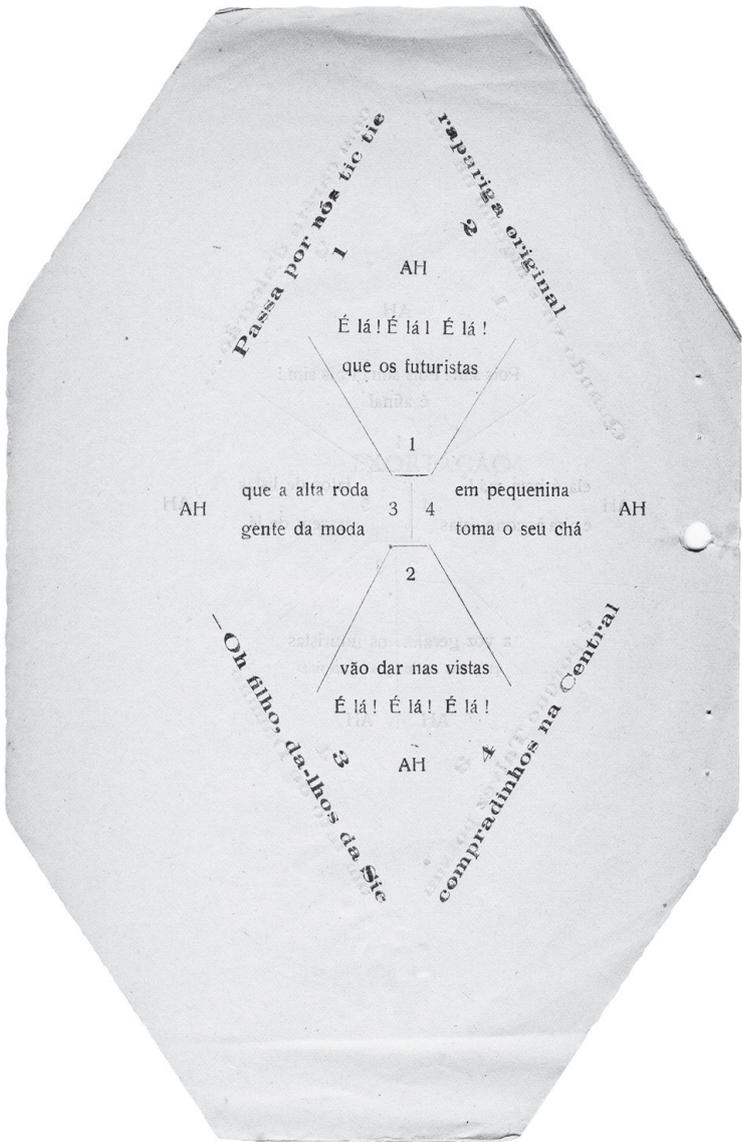


FIGURA 12

Guarda-sol, p. s. n. [7].

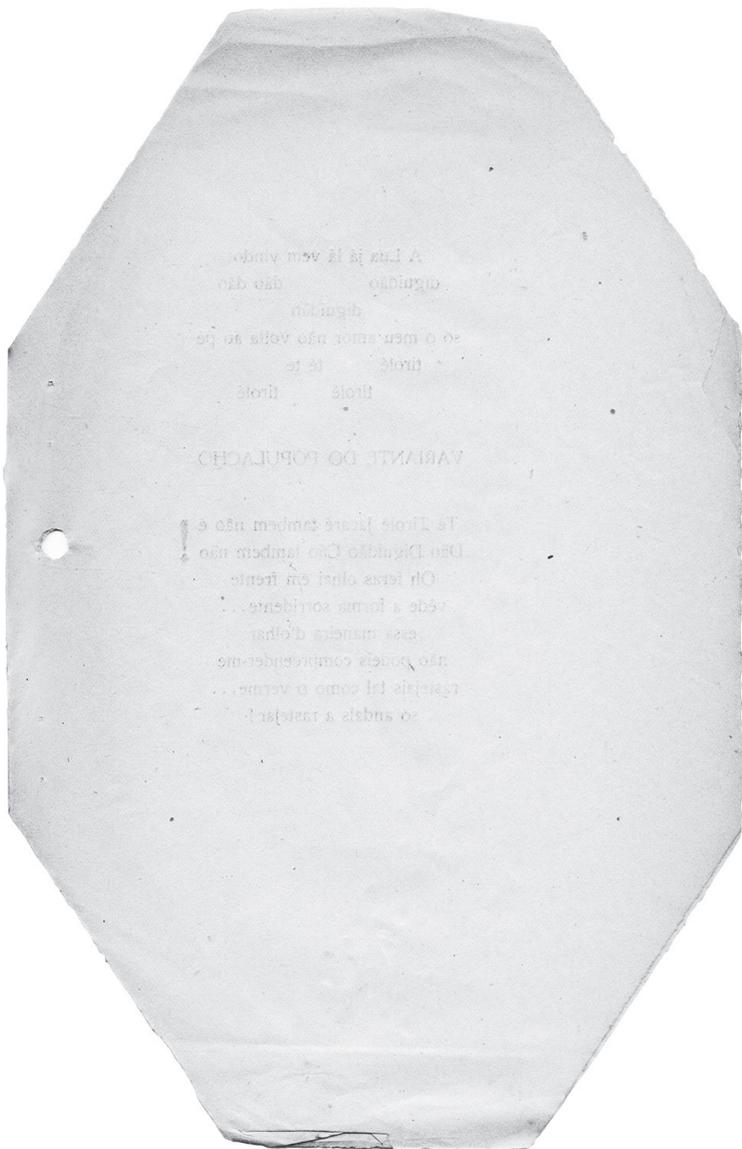


FIGURA 13
Guarda-sol, p. s. n. [6].

A Lua já lá vem vindo
diguidão dão dão
 diguidão
só o meu amor não volta ao pé
· tirolé té té
 tirolé tirolé

VARIANTE DO POPULACHO

Té Tirolé Jacaré também não é !
Dão Digidão Cão também não !
Oh feras olhai em frente
vêde a forma sorridente...
essa maneira d'olhar
não podeis compreender-me
rastejais tal como o verme...
só andais a rastejar !

FIGURA 14

Guarda-sol, p. s. n. [5].

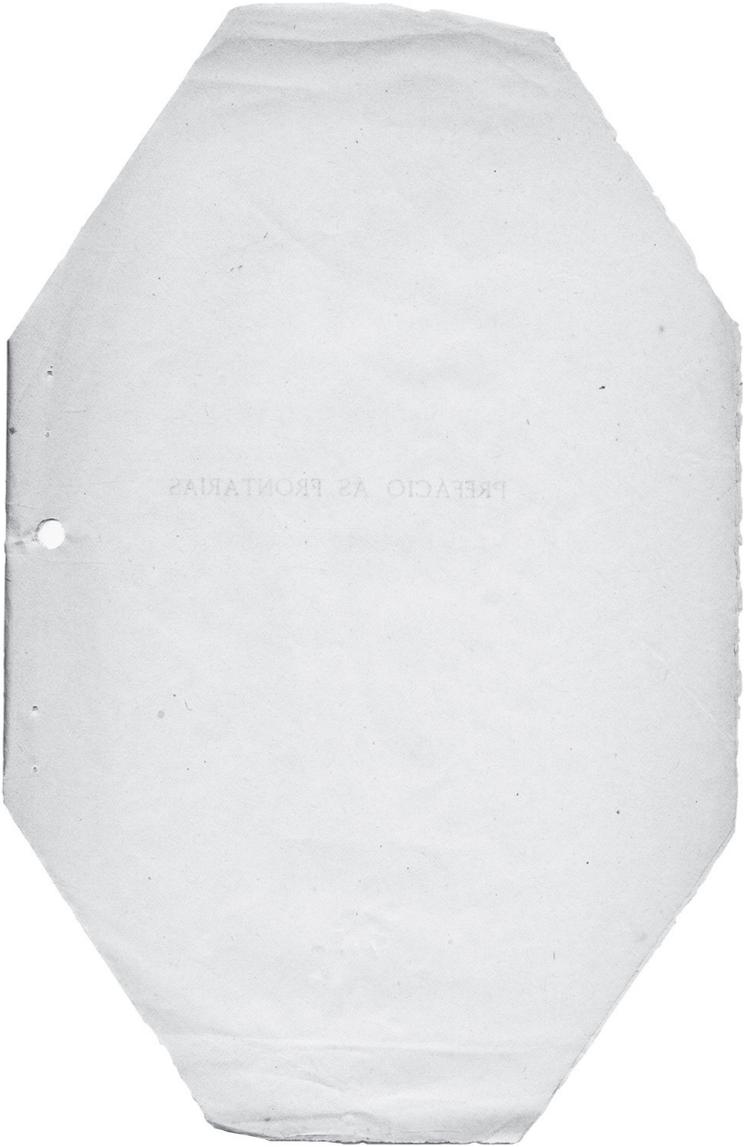


FIGURA 15
Guarda-sol, p. s. n. [4]

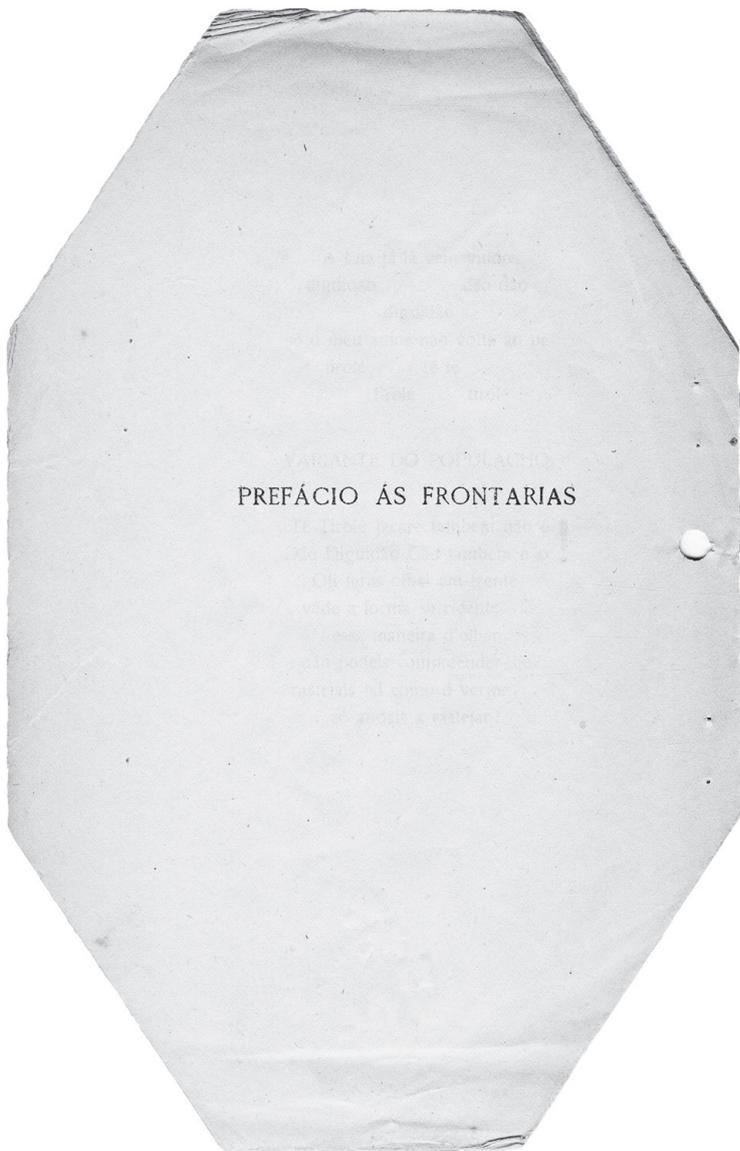


FIGURA 16
Guarda-sol, p. s. n. [3].



FIGURA 17
Guarda-sol, p. s. n. [2].



FIGURA 18

Guarda-sol, p. s. n. [1].



FIGURA 19

Guarda-sol, interior da capa.



HUMSILFER

GUARDA-SOL

EXORTAÇÃO À MOCIDADE FUTURISTA

PRECEDIDA DUM PREFÁCIO ÀS FRONTARIAS

ABAIXO A COR! BENDITA A LUA!

FORA!



Casa 5
Gab. 3
Tab. 4
N.º 4

CASA TIPOGRÁFICA
ALVES & MOURÃO - Coimbra
1925

FIGURA 20
Guarda-sol, capa.

Estas «tavole sinottiche di valori lirici» podem ser colocadas em paralelo, por exemplo, com a que Marinetti compôs em *Dune* (FIG. 21), também ela formada por vectores que se orientam a partir do centro da página, no qual fica desenhada a figura geométrica de um decágono irregular. São usados, da mesma feita, negrito e redondo, com um sintagma no centro e os restantes nos confins dos vectores que orientam a simultaneidade, quatro deles oblíquos. *Dune* surge na sequência de *Zang Tumb Tumb*. Foi inicialmente publicado na revista *Lacerba* de 15 de Fevereiro de 1914 e cinco anos volvidos é editado no emblemático volume *Les mots en liberté futuristes*, alcançando uma enorme divulgação [44]. A inventividade de Humberto Silveira Fernandes vai porém mais longe, em virtude da combinação com o formato oitavado do livro.

Apesar de não se possuírem dados susceptíveis de documentarem um conhecimento directo, por parte de Humberto Silveira Fernandes, da produção de Marinetti e dos futuristas italianos, sabe-se que *Les mots en liberté futuristes* circulavam no ambiente conimbricense. Uma nota publicada na revista *Triptico* agradece a Marinetti o envio de manifestos e do livro *Les mots en liberté futuristes* [45]. Mas não é este o único testemunho de um convívio próximo com as edições futuristas italianas. O jornalista que assina o artigo do *Diário de Lisboa*, «O movimento futurista de Coimbra», descreve como Mário Coutinho vivia na sua casa da Rua dos Anjos entre obras plásticas e panfletos de vanguarda, destacando Marinetti [46].

Humberto Silveira Fernandes também devia conhecer bem as experiências vanguardistas e modernistas levadas a cabo em Lisboa. Dedicou *Guarda-sol* «ao Zé d'Almada Negreiros» (P. S. N. [1], FIG. 16), que aliás fizera uma fugaz passagem por Coimbra, onde estudou entre 1910 e 1911, quando as convulsões que acompanharam a implantação da República levaram ao encerramento do colégio jesuíta do Campolide,

[44] *Lacerba*, 2, n. 4, 1914, pp. 51-53; *Les mots en liberté futuristes*, Milano, Edizioni di «Poesia», 1919, pp. 85-93. Pode-se ler em Filippo Tommaso Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, pp. 701-710, que segue a edição de 1919.

[45] *Triptico*, 3, Junho de 1924, p. 6. Ver Rita Marnoto, *Francisco Levita, Negreiros-Dantas, Uma página para a história da literatura nacional*. Óscar, Pereira São-Pedro (Pintor), Tristão de Teive, *Príncipe de Judá, Coimbra manifesto 1925*, pp. 65-77.

[46] «O movimento futurista de Coimbra», *Diário de Lisboa*, 13-03-1925, artigo assinado por A. S.

no qual se encontrava internado. Esse mesmo Almada Negreiros fora, para Francisco Levita, o «Dantas n.º 2», como já se recordou.

O outro agitador dos meios estudantis da cidade a ser mencionado é o Príncipe de Judá. Trata-se do pseudónimo sob o qual António de Navarro levava a cabo a sua intervenção futurista, nesse mesmo ano de 1925. Os autores de *Coimbra Manifesto 1925* não usaram o seu próprio nome, e Navarro apresentava-se como Príncipe de Judá. Frequentava a Faculdade de Direito, tal como Humberto Silveira Fernandes, que era porém mais novo. Em *Guarda-sol*, é-lhe dedicada uma «analogia disegnatá» que capta muito bem a sua irrequietude (P. S. N. [11], FIG. 8). O poema é unicamente escrito em maiúsculas, tal como o *Manifesto anti-Dantas* de Almada Negreiros. Contudo, cria um descentramento com efeito dinâmico. As linhas vão-se adiantando de modo a formar uma figura oblíqua em losango e são rematadas por um sintagma final mais longo, assim gerando um movimento de avanço. Corresponde-lhe uma sequência sintagmática com um ritmo rápido e saltitante, a mimar a agitação efervescente do Príncipe de Judá. Também Marinetti e os futuristas exploravam o sentido crescente ou decrescente do grafismo de um sintagma ou de uma palavra tomados por si, como o exemplifica muito bem uma das páginas da revista *Lacerba* aqui reproduzida (FIG. 22). Humberto Silveira Fernandes cria esse mesmo efeito efusivo, mas seguindo vias próprias, com a disposição *parolibera* de palavras e sintagmas em linhas.

Na verdade, nesse conjunto gráfico de *Lacerba* que tira partido do sentido crescente e decrescente do grafismo, destaca-se a palavra «sole» (FIG. 22) [47]. O sol, na pintura futurista, tem um significado acrescido, quase codificado. Bastará recordar que em 1914 Giacomo Balla pinta *Mercurio davanti al sole*, na sequência do eclipse ocorrido a 17 de Novembro desse mesmo ano, e que um ano antes de *Coimbra Manifesto 1925* e de *Guarda-sol* serem publicados, ou seja, em 1924, Fortunato Depero pinta *Treno partorito dal sole*. Nestas telas, os planos da luz solar são explorados como grandes vectores que orientam o dinamis-

[47] A própria *tavola sinottica* impressa na página anterior (FIG. 21) pode ser interpretada como uma analogia do sol, figura central, a bater nas dunas.

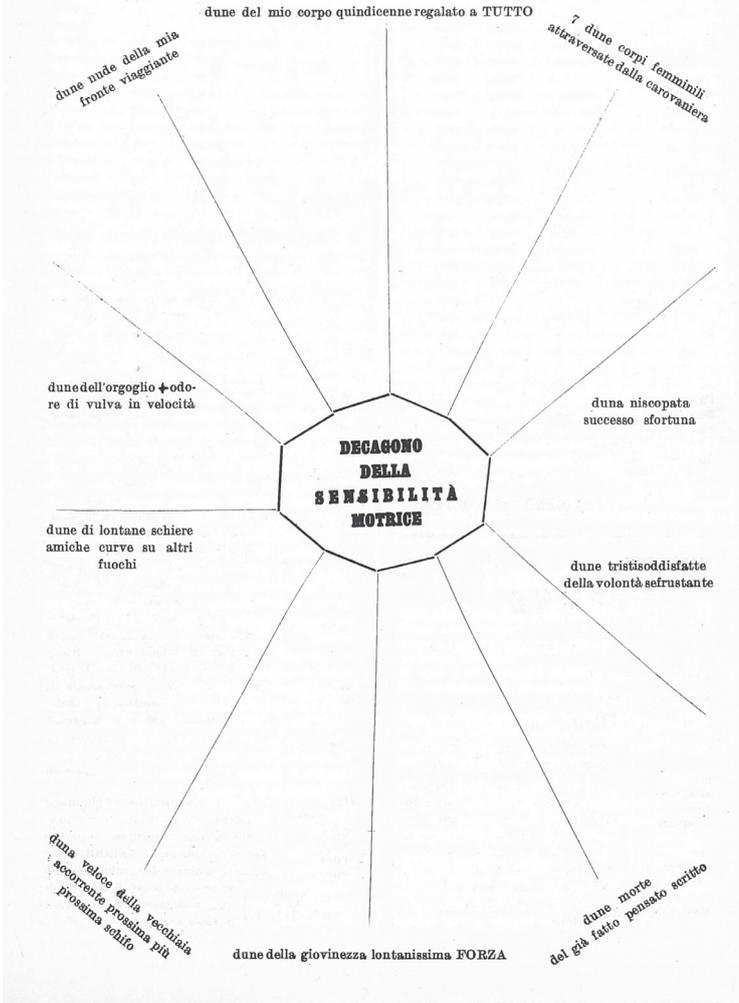


FIGURA 21

Poema, de Filippo Tommaso Marinetti, que faz parte de *Dune*, editado em *Lacerba*, 2, n. 4, 1914, p. 52.

mo pictórico. Por sua vez, para Marinetti, a lua, que foi um dos grandes temas a alimentar o decadentismo e o ultra-romantismo, é um alvo primordial, enquanto símbolo do passadismo. O seu segundo manifesto, publicado logo a seguir ao *Manifesto Fondazione del Futurismo*, no mesmo ano de 1909, intitula-se, sintomaticamente, *Uccidiamo il chiaro di luna!* Nele fica contida uma veemente e temerária apologia da ousadia, apresentada sob forma de parábola. Conta o abandono e a destruição das cidades de Paralisi e Podgara, bem como do luar, numa sublevação geral de artistas, doidos e animais ferozes, a que se junta o Oceano Índico.

Ora, o movimento futurista de Coimbra fizera do ‘sol’ o seu emblema. No final de *Coimbra Manifesto 1925* anunciava-se: «“Sol” conferencia sensacional por Antonio de Navarro. Brevemente “Sol” revista d’arte moderna, dirigida por Celestino Gomes, Alberto de Serpa, Abel Almada, António de Navarro, José Regio e Mario Coutinho». António de Navarro realizou, de facto, uma conferência futurista no Teatro Sousa Bastos que foi interrompida por um banho de agulheta. Além disso, o pseudónimo que usava, Príncipe de Judá, pode corresponder a várias figuras históricas e bíblicas, uma das quais é Sesbazar, nome talvez de origem babilónica que significa ‘deus-sol defenda o Senhor’.

Por sua vez, Humberto Silveira Fernandes não se fica por uma antinomia linear entre o sol e a lua. Ao ‘sol’ do movimento futurista de Coimbra, contrapõe o *Guarda-sol*, ou seja, um livro que, pelo seu formato e pelo seu grafismo, é *analogia disegmata* de um antídoto ao sol. É-o precisamente como objecto, com a sua forma oitavada e as *tavole sinottiche* que a acompanham. Relativamente a Marinetti, o desafio é frontal. Ao apelo do líder do Futurismo, *Uccidiamo il chiaro di luna!*, contrapõe o sintagma do subtítulo *Bendita a lua!*. Também o designado *Prefácio às frontarias* [48] contém um poema que se abre com uma alusão à lua no primeiro verso, para depois se desenvolver em tom irónico (P. S. N. [5], FIG. 14).

[48] No espólio de Humberto Silveira Fernandes encontram-se notas autógrafas em que manifesta a sua antipatia para com prólogos e prefácios (Subsérie Man. A. 10, 10/2), e as vicissitudes relativas ao prefácio de *A grande Impéria* não foram de facto animadoras.

Mas no subtítulo de *Guarda-sol* é igualmente lançado um anátema contra a cor, *Abaixo a cor!*. Além disso, os dois sonetos que fazem parte da *Exortação à mocidade futurista* (P. S. N. [13], FIG. 6; P. S. N. [14], FIG. 5, numa combinação entre antigas e novas formas muito característica do jovem poeta), levam por lucubrações com bastas referências ao sol e à luz. O segundo soneto termina, porém, com um apelo à mocidade para que abandone a cor.

A este propósito, o jovem Humberto Silveira Fernandes mostra-se, uma vez mais, fino observador dos manifestos conimbricenses de 1916 (Francisco Levita, *Negreiros-Dantas. Uma página para a história da literatura nacional*) e de 1925 (Óscar, Pereira São-Pedro (Pintor), Tristão de Teive, Príncipe de Judá, *Coimbra Manifesto 1925*), que são muito ricos em notações cromáticas. O alcance desse dado é posto em relevo pela análise computacional do léxico desses textos [49]. As palavras mais usadas nos manifestos do Futurismo italiano são «futurista» e «arte»; nos das vanguardas de Lisboa, são «vida» e «arte» [50]; diferentemente, nos dois referidos anteriores manifestos de Coimbra, as palavras mais usadas são «cor» e «luz». Isto, apesar de a cor ser um recurso tipográfico que não estava ao alcance dos estudantes-futuristas de Coimbra.

Este manifesto conclui, segundo tudo leva a crer, a estação do Futurismo conimbricense. Nesse sentido, o *paroliberismo* de Humberto Silveira Fernandes coloca-se numa linha de continuidade que, ao ser enriquecida por mais este elemento, vê confirmada as características individualizantes que a diferenciam de outras tendências futuristas surgidas em Portugal.

A convivialidade do ambiente estudantil sempre proporcionou uma atracção pelo confronto, pelo despique e pelo contraditório. As suas raízes históricas são arreigadas, mas na segunda metade do século XIX assiste-se, em Coimbra, ao incremento da circulação de panfletos

[49] Feita por Clelia Bettini, e cujos resultados são apresentados no ensaio editado neste volume, «A imaginação sem fios dos futuristas de Coimbra».

[50] Dados recolhidos com base na análise computacional contida em *Manifesti futuristi. Arte e lessico*, a cura di Stefania Stefanelli, Livorno, Sillabe, 2001; *Avanguardie e lingue iberiche nel primo Novecento*, a cura di Stefania Stefanelli, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2007.

de intervenção. O primeiro manifesto futurista difundido nesta cidade, escrito por Francisco Levita, brota de um desafio a Almada Negreiros, embora a acção do seu autor de forma alguma se reduza a esse opúsculo. Como tal, Humberto Silveira Fernandes, em *Guarda-sol*, dá continuidade a uma linha que alia a diatribe a meios e suportes expressivos de vanguarda, visando porém alvos múltiplos, que vão do ambiente que o rodeava até ao próprio Marinetti. Este sistema de reenvio, em sintomia com os hábitos reactivos próprios do meio universitário conimbricense, catalisa um gosto paródico de relação não só com outros textos, como também, à maneira futurista, com diversos modos de actuação, numa imersão no quotidiano. Por conseguinte, o entusiasmo esfuziante destes jovens poetas e a vinculação da sua produção a um outro plano, por desdobramento, potencia jogos combinatórios que acentuam a sua faceta lúdica, à maneira dos futuristas de *Lacerba*.

A produção do Futurismo conimbricense caracteriza-se igualmente pelo tratamento de temas que veiculam uma franca adesão à vida moderna, como a fotografia (Levita), o sentido geométrico (Abel Almada, etc.), a cor e a luz (Celestino Gomes, Navarro, etc.) ou os hábitos urbanos (Humberto Silveira Fernandes, etc.). São considerados à luz de uma perspectiva de adesão eufórica, que desconhece remoras. Mas, no plano semântico-pragmático, uma outra característica o diferencia do Futurismo italiano e de outros filões do Futurismo português, o facto de não enveredar por posições belicistas. O tema da guerra não reentra no seu círculo de interesses, que são fundamentalmente artísticos e de intervenção cultural.

É essa concentração num estético que se funde com o quotidiano e com a vida moderna que faz coincidir de forma tão determinada objecto e finalidades da actividade artística, como na vanguarda futurista. Assim se poderá entender ter sido, o Futurismo conimbricense, o filão que, em Portugal, mais propriamente se implantou na plataforma interartística pioneiramente criada pelo líder do Futurismo italiano. Na verdade, as realizações gráficas de Levita, de Celestino Gomes e de Silveira Fernandes estão ao nível do que então de melhor se publicava, mas o *paroliberista* das *tavole sinottiche*, à Marinetti, é Humberto Silveira Fernandes.

AUTORES

FERNANDO CABRAL MARTINS é Professor na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Escreveu livros sobre Cesário Verde (1988), Mário de Sá-Carneiro (1994), o pintor Julio (2005) e Fernando Pessoa (2014). Coordenou o *Dicionário de Fernando Pessoa e o Modernismo Português* em 2008. Publicou também livros de ficção, o último dos quais *Os fantasmas de Lisboa*, em 2012.

GIUSI BALDISSONE ensinou Literatura Italiana na Università del Piemonte Orientale. Publicou monografias sobre: Montale (*Il male di scrivere*, Torino, Einaudi, 1979), Marinetti (*Filippo Tommaso Marinetti*, Milano, Mursia, 2009), a novela (*Le voci della novella*, Firenze, Olshcki, 1992), a visualidade nos géneros (*Gli occhi della letteratura*, Novara, Interlinea, 1999), os nomes femininos na história da literatura (*Il nome delle donne*, Milano, Franco Angeli, 2005; *Benedetta Beatrice*, Milano, Franco Angeli, 2008). Preparou edições de Gozzano (Utet), De Amicis (Meridiani e Oscar Mondadori), Barbieri (Interlinea). Publicou dois volumes de poesia: *Cartoline* e *Le donne del coro* (Interlinea 2008 e 2011).

CEZARY BRONOWSKI é Professor de Literatura e de História do Teatro Italiano, sendo Director da Cátedra de Língua e Literatura Italianas da Universidade Nicolau Copérnico de Toruń (Polónia). É autor de diversas traduções (Iwaszkiewicz, Erba) e de ensaios dedicados a Luigi Pirandello, Rosso di San Secondo, Ruggero Vasari, Giorgio Bassani, Filippo Tommaso Marinetti ou Giuseppe Fava que exploram a correspondência entre narrativa, dramaturgia e cinema, no plano italiano e europeu.

JOSÉ MANUEL DE VASCONCELOS nasceu em Lisboa, em Dezembro de 1949, licenciou-se em Direito e exerce a advocacia. Poeta, ensaísta e tradutor, publicou vários livros de poesia, bem como textos ensaísti-

cos e críticos sobre literatura, tradução e artes plásticas. Tem colaboração dispersa pelas principais revistas literárias e jornais portugueses. Traduziu poetas como Federico García Lorca, Eugenio Montale e Umberto Saba. É membro da direcção da Associação Portuguesa de Escritores, faz parte dos órgãos do PEN Club e é colaborador do *Osservatorio Permanente Sugli Studi Pavesiani nel Mondo*. Tem poemas traduzidos em espanhol, francês, italiano, alemão, inglês e chinês.

STEFANIA STEFANELLI fez a sua carreira académica como Investigadora de Linguística Italiana da Scuola Normale Superiore di Pisa e colabora com a Accademia della Crusca. Entre as suas numerosas publicações sobre o Futurismo e as vanguardas do século XX, recordem-se *I manifesti futuristi. Arte e lessico* (Livorno, Sillabe, 2001) e *Scrittura verbovisiva e sinestetica* (com Lamberto Pignotti, Udine, Campanotto, 2011).

CLELIA BETTINI nasceu em Livorno em 1978. Licenciada em Filologia Românica pela Universidade de Pisa, em 2007 doutorou-se em Literaturas Comparadas pela Universidade de Siena. De 2009 a 2015 foi bolseira de Pós-Doutoramento (FCT) no CIEC e de 2008 a 2013 foi Leitora de Italiano na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. É autora de diversas publicações, entre as quais uma monografia dedicada à obra de José Cardoso Pires. É também tradutora de várias obras de ficção, poesia e ensaio. Pertence à organização do festival cinematográfico *8 1/2 Festa do Cinema Italiano*, o evento de maior porte, ligado à cultura italiana, que se realiza actualmente em Portugal.

MANUEL FERRO é Professor da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, membro integrado do CIEC e docente de Estudos Italianos do Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas dessa Faculdade. A sua produção científica gravita à volta das relações culturais e literárias luso-italianas, os estudos camonianos e a produção épica portuguesa do Barroco e do Neoclassicismo, no âmbito da qual desenvolveu a sua tese de Doutoramento, apresentada e defendida em 2004.

RITA MARNOTO é professora da Faculdade de Letras e do Colégio das Artes da Universidade de Coimbra. Dedicou-se ao estudo da Literatura Comparada, com relevo para as relações entre a Literatura Portuguesa e a Literatura Italiana, bem como aos estudos de tradução e aos estudos interartes, com incidência sobre várias épocas e vários autores. Mais recentemente editou *O petrarquismo português do «Cancioneiro Geral» a Camões* (IN-CM, 2015).

MARÍA ANTONIA YÉLAMOS MARTÍNEZ é doutorada pela Universidade Complutense de Madrid, à qual apresentou a tese *La escritura de la escritura de Giorgio Manganelli en el contexto de la neovanguardia italiana*.

ANA MARQUES GASTÃO, poeta, crítica literária, ensaísta e investigadora do CLEPUL. Tem oito livros publicados, entre os quais *Nós/Nudos, 25 poemas sobre imagens de Paula Rego* (Prémio Pen Clube 2004), *Lápis mínimo* (2008), *Adornos* (2011) e *L de Lisboa* (2015). É autora de *O falar dos poetas* (entrevistas, 2011) e do volume de ensaios *As palavras fracturadas* (2013). Coordena a revista *Colóquio-Letras* desde 2009.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO

RITA MARNOTO

5

NOTAS SOBRE A VANGUARDA

FERNANDO CABRAL MARTINS

7

SIMULTANEIDADE E TEATRALIDADE DA POESIA FUTURISTA

GIUSI BALDISSONE

17

OS PRIMEIROS ECOS DO FUTURISMO NA POLÓNIA

CEZARY BRONOWSKI

31

BUDETLIANE E FUTURISMO:

OS FUTURISTAS RUSSOS E O FUTURISMO ITALIANO

JOSÉ MANUEL DE VASCONCELOS

43

LÉXICOS DO FUTURISMO NAS VANGUARDAS IBÉRICAS

STEFANIA STEFANELLI

59

A IMAGINAÇÃO SEM FIOS DOS FUTURISTAS DE COIMBRA

CLELIA BETTINI

93

ÍNDICE

**O CASO ÓSCAR (MÁRIO COUTINHO) E OS REFLEXOS
DA VANGUARDA FUTURISTA NA COIMBRA DOS ANOS DE 1920**

MANUEL FERRO

111

HUMBERTO SILVEIRA FERNANDES, PAROLIBERISTA

RITA MARNOTO

151

**O FINAL DA GUERRA E A GÉNESE DAS NOVAS
VANGUARDAS ITALIANAS DOS ANOS DE 1960**

MARÍA ANTONIA YÉLAMOS MARTÍNEZ

195

**AS TISANAS DE ANA HATHERLY
AUTO-RETRATO DE UM SAMURAI OCIDENTAL**

ANA MARQUES GASTÃO

207

AUTORES

227

VOLUME 1
ARTE E UNIVERSIDADE

VOLUME 2
VANGUARDAS