



Helena Márcia de Aço e Borges Baptista

António Ferro Vanguardista:
Nós, a experiência do teatro-manifesto

Dissertação de Mestrado em Estudos Literários e Culturais, orientada pela
Doutora Rita Marnoto, apresentada ao Departamento de Línguas e Literaturas,
da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

2013



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Faculdade de Letras

António Ferro Vanguardista:
Nós, a experiência do teatro-manifesto

Tipo de trabalho	Dissertação de Mestrado
Título	António Ferro Vanguardista: <i>Nós, a experiência do teatro-manifesto</i>
Autor	Helena Márcia de Aço e Borges Baptista
Orientador	Rita Marnoto
Identificação do Curso	2.º Ciclo em Estudos Literários e Culturais
Área científica	Estudos Literários e Culturais
Especialidade	
Data	2013



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

AGRADECIMENTOS

O processo de investigação académica, pese embora seja um percurso naturalmente solitário, acabou por se tornar agradável pelo facto de, por um lado, ter podido contar com a companhia dos meus queridos filhos, Beatriz e Bernardo, durante as várias vezes que recorri à Biblioteca Geral (os quais se ofereciam para dar a minha entrada no computador e, já dentro do espaço da Biblioteca, nunca interromperem as minhas sessões de investigação e estudo) e, por outro, ter obtido o apoio incondicional, e sempre que possível, do meu estimado marido com as crianças, ao fim de semana e nas férias de verão, quando o meu tempo me exigia clausura completa. Este espaço é dedicado a eles, em primeiro lugar, e, em segundo, aos meus pais e irmãos, que sempre me incentivaram a abraçar projetos académicos e, ainda, aos meus sogros, em especial ao meu querido sogro, pelas suas palavras sempre sábias, de ternura e de ânimo.

À professora Doutora Rita Marnoto, orientadora desta Tese de Mestrado, manifesto-lhe toda a minha admiração pelo tempo, a dedicação e a cordialidade inextinguíveis, que me dispensou, apoio sem o qual, dificilmente, esta dissertação chegaria a bom termo.

À Mafalda Ferro, enquanto Presidente da *Fundação António Quadros – Cultura e Pensamento*, agradeço a disponibilidade e a cortesia para me receber na Fundação, em Rio Maior, e o acesso ao espólio do seu avô, em particular aos originais de *Nós*, bem como a cedência da fotografia, inédita, de António Ferro, de 1921, que consta na capa desta dissertação.

À Rita Ferro agradeço a amizade, a cortesia, a ternura e a confiança depositadas ao receber-me em sua casa, no Estoril, em novembro de 2012, com quem pude conversar, pessoal e descontraidamente, um dia inteiro.

À Sofia Gomes, assistente técnica da Biblioteca Geral, um agradecimento muito especial pelo profissionalismo e simpatia manifestados ao longo deste ano.

A todos os meus familiares, em particular à Alexandra Neves, pela sua prestabilidade, colegas e amigos, em especial ao Pedro Agostinho, ao Marco Freire e à Dra. Clotilde Cruz, que contribuíram para que este trabalho chegasse a bom termo, se tornasse possível, os meus mais sinceros agradecimentos pela partilha sentida neste meu projeto de vida.

RESUMO

Os *palcos europeus*, na primeira metade do século XX, trouxeram grandes transformações, trouxeram a modernidade de um novo tempo.

A nova e inovadora civilização, em *un attimo*, começa a impor outras visões, sinais de uma renovada consciência da realidade e necessária mudança, rumo a uma inusitada forma de estar na vida, no seu tempo, que é o da velocidade.

O Futurismo apresenta-se como a primeira vanguarda histórica a provocar a revisão dos paradigmas culturais existentes, em concreto, os do Teatro, e os manifestos aparecem para servirem, em plenitude, esse seu propósito.

Por *palcos lusitanos*, o período entre 1910 e 1922 demonstrou uma produção teatral gerada a um ritmo próprio, onde as novidades europeias chegavam dificilmente devido, essencialmente, a uma mentalidade incapaz de experimentar novos modelos, o que era agravado por uma quase insularidade, permitindo tão somente a coexistência de estilos e correntes díspares, ou seja, a diversidade dos seus *atti*, subjugando-se a uma prática rotineira e retrógrada.

Esta dissertação procura resgatar, de entre os demais textos de teatro da época, numa primeira fase do percurso literário de António Ferro, a *Fase da experiência vanguardista*, o «manifesto literário» *Nós*, de 1921, no que ao modelo concerne: a experiência de um texto literário em forma de manifesto, tão ao gosto e estilo de Marinetti, com quem teve a oportunidade de privar, logo em 1920, em Roma.

Nós chama-nos à atenção por ser um texto em forma de manifesto, encerrando um estilo ousado e inovador, ao mesmo tempo que reflete uma experiência, na tentativa de mudança dos rumos do Teatro português. Esta atitude de António Ferro é reveladora da sua primeira Fase irreverente, ousada, enérgica, combativa, escandalosa, espetacular e, por isso, nova, no seu tempo, pioneira, vanguardista.

Conceitos-chave: António Ferro, Vanguarda, Futurismo, Manifesto, *Performance*, Teatro

ABSTRACT

The *European stages* in the first half of the twentieth century brought great transformations, brought the modernity of a new time.

The new and innovative civilization, in *un attimo*, begins to impose other visions, signs of a renewed awareness of the reality and necessary change, towards an unusual way of being in life, in its time, which is that of speed.

Futurism presents itself as the first historical avant-garde movement to urge revision of the existing cultural paradigms, in particular, those of the Theatre, and the manifestos appear to serve, entirely, such purpose.

On *Portuguese stages*, the period between 1910 and 1922 showed a theatrical production created at its own rhythm, where the European novelties hardly arrived, mainly due to a mentality unable to try new models, aggravated by a feeling of social insularity, permitting only the coexistence of adverse styles and currents, in other words, the diversity of their *atti*, subduing to an ordinary and retrograde practice.

This dissertation seeks to recover, among other texts of theater, from the first phase of the literary career of Antonio Ferro, *the Phase of the avantgardist experience*, the «literary manifesto» *Nós*, from 1921, in what concerns the model: the experience of a literary text in the form of a manifesto, so much to the liking and style of Marinetti, with whom Ferro had the opportunity to interact closely, early in 1920, in Rome.

Nós calls our attention by being a text in the form of manifesto, encoding an audacious and innovative style, while reflecting, at the same time, an experience attempting to change the path of the Portuguese theater. This attitude from António Ferro is revealing of its first Phase irreverent, daring, energetic, combative, scandalous spectacular, therefore new, on that time, pioneering, and avant-garde.

Key words: António Ferro, Avant-garde, Futurism, Manifesto, *Performance*, Theater.

SOMMARIO

Le *scene europee* nella prima metà del ventesimo secolo hanno portato grandi trasformazioni, hanno portato la modernità di un tempo nuovo.

La nuova ed innovatrice civiltà, in *un attimo*, comincia ad imporre altre visioni, segni di una rinnovata conoscenza della realtà e necessario cambiamento, verso un insolito modo di stare nella vita, nel suo tempo, che è quello della velocità.

Il Futurismo si presenta come la prima avanguardia storica ad esortare revisione dei paradigmi culturali esistenti, in particolare, quelle del Teatro, e i manifesti appaiono a servire, interamente, tale intento.

Su *scene portoghese*, il periodo tra il 1910 e il 1922 ha dimostrato una produzione teatrale creata al suo proprio ritmo, dove le novità europee quasi arrivavano difficilmente, soprattutto, a causa di una mentalità incapace di provare i nuovi modelli, ciò che era aggravato dal sentimento di una quasi insularità, consentendo solo la coesistenza di stili e correnti diversi, ossia, la diversità dei loro *atti*, sottomettendosi ad una pratica ordinaria e retrograda.

Questa tesi cerca di recuperare, tra gli altri testi di teatro, della prima fase dell'attività letteraria di Antonio Ferro, la *Fase dell'esperienza avanguardista*, il «manifesto letterario» *Nós* dal 1921, in ciò che concerne il modello: l'esperienza di un testo letterario in forma di manifesto, proprio dal gusto e dallo stile di Marinetti, con il quale ha avuto la possibilità d'interagire da vicino, subito nel 1920, a Roma.

Nós richiama la nostra attenzione in quanto è un testo in forma di manifesto, codificando uno stile audace ed innovatore, pur riflettendo, allo stesso tempo, un'esperienza, nel tentativo di modificare il percorso del Teatro portoghese. Quest'atteggiamento di Antonio Ferro è rivelatore della sua prima *Fase* irriverente, audace, energica, combattiva, scandalosa, spettacolare, quindi nuova, in quel tempo, pioniera e all'avanguardia.

Parole chiave: Antonio Ferro, Vanguardia, Futurismo, Manifesto, Spettacolo, Teatro.

AGRADECIMENTOS

RESUMO

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....1

1. O Teatro europeu da época e a época do Teatro em Portugal

1.1 Palcos europeus – em *un attimo*3

1.2 ... e palcos lusitanos – *gli atti*8

1.2.1 Focos de inovação em Portugal – de *Orpheu* a *Portugal Futurista*.....14

2. António Ferro – *Orpheu, Nós*.....25

3. António Ferro Vanguardista: *Nós*, a experiência do teatro-manifesto

3.1 Bastidores de *Nós*.....42

3.2 Palco: *Nós*

3.2.1 *Nós*: «edição original» vs nova edição.....46

3.2.2 Análise de *Nós* vs manifestos futuristas.....53

3.2.3 *Nós*: manifesto, peça de teatro ou obra de fronteira.....65

3.3 Nota conclusiva.....68

4. Conclusão.....69

5. Referências bibliográficas.....70

6. Anexos.....78

INTRODUÇÃO

O teatro, como dimensão privilegiada no campo futurista¹, veio mostrar como o palco foi o campo de ação dos futuristas, sobretudo quando estes se apresentavam em público, funcionando, o espetáculo, como estratégia para captar e interagir com um público vasto. Deste modo, a teatralidade começou a abarcar as mais variadas situações da vida futurista, visando o envolvimento das massas em seu torno, pelo que, os manifestos, por sua vez, se revelaram uma inteligente estratégia publicitária, a qual permitiria a expansão do programa futurista.

O interesse pelo tema da presente dissertação surge motivado, por um lado, pelo gosto dos estudos literários e culturais, em concreto, pela literatura italiana; por outro, pelo entusiasmo sentido ao perceber que, em Portugal existia uma obra que, pela influência dos futuristas italianos – escrita também em forma de manifesto –, ainda dela pouco se descortinava.

A ideia inicial de que haveria um campo de investigação a desenvolver foi, de imediato, a grande motivadora das novidades que agora se apresentam nesta tese de mestrado, a qual foi, paulatinamente, desenvolvida e devidamente documentada, a fim de, com ela, se pretender apresentar um contributo efetivo para a literatura da nossa Universidade, do nosso país.

Para tal, as pesquisas foram sendo desenvolvidas, principalmente, na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, com um espólio que permite, a qualquer investigador, desenvolver um trabalho consistente, o que, a par das investigações na *Fundação António Quadros – Cultura e Pensamento*, surtiram o efeito desejado: a enorme satisfação pela descoberta do paradeiro de uma nova edição da obra *Nós*, de António Ferro.

Nós é escrita na primeira fase da sua evolução literária, a qual aqui se denomina de «Fase da experiência vanguardista», a par de outras iniciativas literárias e jornalísticas do autor, em que mostra que a teatralidade faz parte da sua vida, a qual, balizada no período entre 1917 e 1922, é desenvolvida em enorme *performance*, como se de um palco se tratasse.

¹ Este foi um trabalho final do Seminário de Literatura Italiana I, da autora da presente dissertação, intitulado «O Teatro – uma dimensão privilegiada no campo futurista», no âmbito do Mestrado em Estudos literários e culturais da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, redigido em fevereiro de 2012.

António Joaquim Tavares Ferro (1896-1956), conhecido por António Ferro foi escritor, jornalista e político português, atividades que serviram em pleno para desenvolver a sua apetência para a comunicação face a um público vasto. Soube, assim, à semelhança de Marinetti, ter a inteligência, a intuição e a experiência necessárias para marcar a sua produção literária desta fase, à frente do seu tempo, ou pelo menos, tentou, como homem cosmopolita que mostrou desde cedo ser, numa época onde poucos souberam ou ambicionavam estar.

António Ferro irá, assim, nesta fase, vincular-se ao designado «Primeiro Modernismo» português, movimento que, tal como o Futurismo, tem como símbolos o *Orpheu* (1915), e em *Portugal Futurista* (1917). Ao pertencer à revista *Orpheu* como editor literário, pôde privar, desde o início, com as figuras centrais do dinamismo inicial do movimento, o subgrupo restrito das novas tendências «efectivamente modernista ou vanguardista», a saber, Fernando Pessoa, Mário Sá-Carneiro, Almada Negreiros, Santa-Rita Pintor, Amadeo de Souza-Cardoso, José Pacheco ou Ronald de Carvalho (diplomata brasileiro, que irá participar ativamente na Semana paulista de 1922).

A sua produção literária é vasta, mas, ao focar-me entre 1915 e 1922, irei circunscrever António Ferro à «moda de uma época» na qual se afirmou como um dos principais defensores e doutrinários das novas tendências vanguardistas, pelo que estas datas são correspondentes às revistas-limites, a *Orpheu* e a *Klaxon* n.º 3.

«Meio-dia em ponto com o sol a prumo!»: abrem-se as cortinas em «O Teatro europeu da época e a época do Teatro em Portugal», que refletirá em *un attimo*, não só sobre o cenário que foram os palcos europeus, mas também, e principalmente, o que se produzia por palcos lusitanos.

De *Orpheu* a *Nós*, Ferro mostrar-se-á adepto das novas tendências vanguardistas, pelo que, *Nós* se mostrará uma rápida, mas intensa experiência como autor de uma obra de teatro-manifesto, onde as luzes da ribalta poderão, a partir de agora, projetar, como tal e *senza confini*, o seu grandioso autor e ator António Ferro.

1. O Teatro europeu da época e a época do Teatro em Portugal

1.1 Palcos europeus – em *un attimo*...

O raiar do século XX trouxe consigo enormes transformações, o advento do «novo», a modernidade. Os inúmeros avanços tecnológicos, as conquistas da civilização, as reviravoltas dos poderes políticos, uma maior liberdade nos costumes e na cultura, marcam-no.

Em *un attimo*, começam a impor-se novas visões, sinais de tempos agitadores, provocadores: os cartazes publicitários a excitar o desejo, as comunicações a atizar a mobilidade. O comboio, a bicicleta, o automóvel – símbolo máximo da sociedade moderna – estimulam a circulação das pessoas, e ao mesmo tempo das ideias. O telefone e a fotografia, as primeiras experiências de rádio, são outras das invenções que projetam o Homem para a consciência da realidade e da mudança. Fogos de artifício de sinais, que dissimulam a imobilidade de tantos cenários de vida.

Mais liberto dos constrangimentos do tempo e do espaço, o indivíduo aspira à livre escolha do seu destino, no caminho da ambição. É grande a preocupação consigo próprio, com um corpo mais cuidado e uma mentalidade pioneira, o investimento numa nova forma de estar e entender a vida e, até, a morte, ou seja, uma nova forma de estar em modernidade.

A agitação na Europa é grande e os movimentos artísticos refletem e veiculam esse mesmo espírito. Cabe às vanguardas intelectuais e artísticas, pois, o papel de sacudir o velho jugo.

Assim como em todos os campos da vida social, também no teatro de toda a Europa emergem sinais de mudança. Realismo e Naturalismo continuam a caracterizar as encenações, embora, paulatinamente, surjam novas tendências, como o Simbolismo e o Expressionismo. Os tempos de guerra trazem, para a arte em geral, o Futurismo², o Cubismo, o Dadaísmo e tantos outros *-ismos* tão difundidos na época³. No centro de

² «...O futurismo reage aos «crepusculares» e, de forma geral, a todo o decadentismo romântico, iniciando em 1909 uma nova etapa da literatura italiana e da literatura em geral: instala a desordem e o movimento nesse reino de escritores cadáveres, cospe nos altares sacrossantos do passado, inaugura o grande festival da loucura criativa, que se prolongará até contaminar toda a arte moderna (...) de tal modo que não há praticamente nenhum movimento artístico do nosso século que não lhe deva bastante: desde os diversos modernismos, que até aos anos vinte eclodiram um pouco por todo o lado (o dadaísmo, o surrealismo, o ultraísmo, etc.), até à própria poesia concreta...», José Mendes Ferreira (org. e trad.), «Introdução», *Antologia do Futurismo Italiano*, Lisboa, Vega, p.16.

todo este frenético palco, o teatro tem um lugar primordial, como não poderia deixar de acontecer, e com produção abundante.

A explosão dos movimentos de vanguarda, principalmente em Itália e França, exigiu toda uma revisão dos paradigmas culturais ocidentais. A partir destas grandes transformações é que a identificação da Arte como sentido de Organização e Unidade começou a ser questionada.

Os futuristas apresentam-se, na Europa, como a primeira vanguarda histórica⁴. O movimento artístico e literário inicia-se, oficialmente, em 1909, com a publicação do Manifesto Futurista⁵, por Marinetti⁶, no jornal francês *Le Figaro*. O texto-manifesto vem rejeitar o moralismo e o passado, exaltar a violência, propondo um novo tipo de beleza, com base na velocidade. Nascia o futurismo nietzscheano: a destruição de uma moral do passado, a agressividade do novo homem, que o impele à ação. O apego do Futurismo ao novo é tão grande, que chega a defender a aniquilação de museus e cidades antigas. Agressivo e extravagante, encara a guerra como forma de «higienizar» o mundo. O espírito do movimento não é outro do da aventura, que pretendia espelhar um pragmatismo projectado num programa preciso. Pegando nas palavras de Schirò, o Futurismo é « (...) entendido como movimento artístico de vanguarda, tendo como preocupação estética ser a arte da velocidade e da máquina, (...) da agressividade, da virilidade, o que se consubstanciava na apologia da guerra, única higiene do mundo.»⁷ Os futuristas são a resposta que se contrapõe ao *mainstream* e isso é reagir, entrar em confronto com a mentalidade dominante, pelo seu carácter provocatório.

³Ernesto de Melo e Castro (1980), em *As vanguardas portuguesas do séc. XX*. Lisboa: ICLP aponta as seguintes datas, pronunciando-se acerca dos movimentos de vanguarda, também em Portugal: Futurismo (1911), Dadaísmo (1914) e *Orpheu* (1915). Em seu entender, *Orpheu* deve considerar-se como uma prática de rutura de vanguarda, mas também, de encontros entre o passado e o futuro, dada a coexistência de várias posições estéticas pós-simbolistas.

⁴ Refiro «vanguarda histórica» para manter uma nítida distinção entre os movimentos originários como foram o Futurismo e, por exemplo, o Dadaísmo e o Surrealismo, e as Neo-vanguardas dos anos sessenta (e até hoje). Foi o italiano Marinetti o principal criador da primeira vanguarda histórica do século XX – Futurismo, movimento estético.

⁵ Antes de ser conhecido oficialmente, já em 1908 fora impresso, em Itália, como prefácio a dois livros: *Le ranocchie turchine* de Enrico Cavacchioli e *Enquête sur le vers libre*. Além disso, também foram, no final desse ano ainda, impressos milhares de panfletos, uma parte deles em língua francesa, outra em língua italiana, com os seus pontos programáticos, os quais começaram a ser distribuídos em janeiro de 1909. Cf. Rita Marnoto «Mapas do futurismo português. O futurismo em Coimbra», Sandra Bagno et al. (org.) (2010), *Cem anos de Futurismo – do italiano ao português*. Rio de Janeiro: 7 Letras, p.197.

⁶ Filippo Tommaso Marinetti (Alexandria, Egipto, 22 de dezembro de 1876 — Bellagio, 2 de dezembro de 1944) foi um escritor, poeta, editor, ideólogo, jornalista e ativista político italiano. Foi o iniciador do movimento futurista, cujo manifesto publicou no jornal parisiense *Le Figaro*, a 20 de fevereiro de 1909.

⁷ Luís Bensaja dei Schirò (1999), *O Futurismo Italiano – Estética, ideologia, fascismo*. Lisboa: Editorial Caminho, S.A., p.21.

A vanguarda, movimento que rompe com o passado e se assume como provocador em nome de um futuro, traz em si uma proposta revolucionária que entra não só em choque com os padrões aceites e assimilados, por isso, combativa, como propõe meios de expressão para modificação desses mesmos padrões. Ela assume uma postura ideológica, oferecendo à sociedade uma possibilidade de mudança radical, através de uma nova visão das coisas, e da utilização de uma nova linguagem, que abra caminho aos novos tempos. É assim que Almada, anos depois, se pronuncia ao tempo de *Orpheu* (1915): «A dor de viver no presente, quando é no futuro que se está» - incluindo o respetivo sofrimento da marginalização.

A cultura mostrou-se, desde logo, em Marinetti, um veículo, que poderia difundir locoglobalmente a construção de uma identidade, necessidade que não poderia deixar de estar ligada a relações de poder e a posições políticas, em particular depois de 1922. O manifesto seria, por excelência, o género literário, para Marinetti, capaz de comunicar, com vitalidade e determinação, as suas ideias de renovação. A instrumentalização deste género textual não era novidade, mas era-o o tipo: incisivo, direto, agressivo. Os manifestos eram a forma adequada para agir no contexto escolhido, do modo pretendido: a distribuição de panfletos nas *serate*, ou publicamente, dava projeção às pretensões de quem os lançava.

A Arte em geral, para os futuristas, deveria, neste raiar de um novo século, surgir, portanto, em sintonia com o desenvolvimento tecnológico. Os vários manifestos assentaram as bases do que viria a ser a Arte futurista: a máquina, a única expressão do dinamismo, e a velocidade, o novo sinal dos tempos. E o Futurismo é fértil: serão mais de uma centena os manifestos produzidos e que se revelam verdadeiras manifestações artísticas.

Preocupados com a interação entre as artes, alguns pintores e escultores⁸ aproximam-se da música⁹ e do teatro – aliás, os arranjos gráficos dos textos futuristas são fruto de relações de colaboração entre homens de letras e pintores.

⁸No que às artes plásticas diz respeito, por exemplo, o objectivo será mesmo a criação de obras ao próprio ritmo e acompanhando os tempos da sociedade industrial. A fim de refletir a velocidade na pintura, os artistas recorrem à repetição dos traços das figuras. Se pretendem mostrar vários acontecimentos em simultâneo, adaptam técnicas de um geometrismo também explorado pelo cubismo. Na escultura, experimentam materiais como vidro, papel e metais, com destaque para o trabalho de um dos seus máximos expoentes, o pintor e escultor italiano Umberto Boccioni (1882-1916). A sua escultura trabalha formas até então desconhecidas, para expressar a continuidade do espaço com a inserção de vários volumes distorcidos (1913), transmitindo a ideia de movimento e de força, veiculados pelo movimento estético.

⁹O pintor italiano Luigi Russolo (1881-1964), por exemplo, cria instrumentos musicais e utiliza-os em apresentações públicas.

Foi, desta forma também, e como não poderia deixar de ser, que o Futurismo se apresentou como a primeira vanguarda a questionar a tradição do teatro: introduz a tecnologia nos espectáculos e propõe-se deliberadamente o estabelecimento de uma interação com o público. O manifesto de Marinetti sobre teatro, a saber, *Il teatro futurista sintetico* (1915) – como é, pelo autor, denominado o teatro futurista - defende representações de apenas dois ou três minutos, com um texto mínimo ou mesmo sem nenhum texto, poucos atores e vários objetos em cena, ou seja, a principal característica do estilo é a brevidade das obras, visando a máxima concentração dramática. A novidade era constituída pela estrutura das sínteses, que reduzia a obra teatral a *un attimo*, ou seja, a um único momento, subvertendo, assim, toda a prolixidade do teatro tradicional.

O público era arrancado da monotonia do quotidiano e arremessado numa mistura de sensações marcadas pela originalidade mais exasperada e combinadas de modo imprevisível e surpreendente.

Para o artista, não fazia sentido continuar a reproduzir os modelos clássicos (textos longos, geralmente em verso, escritos em vários atos e imensas cenas), pois ser brevíssimo é estar em sintonia com o espírito do novo século, que é o século da eletricidade, da velocidade, da máquina.

A completa aversão futurista à conservação dos costumes e ao tradicionalismo já evidencia o antagonismo ao teatro aristotélico. Somando a estas questões o completo horror ao passadismo, o gosto pela violência e pelo ataque (estamos em plena Grande Guerra), a cena futurista afasta-se totalmente daquilo que na época respondia globalmente aos ideais de coerência, organização e unidade.

O teatro futurista é velocidade, simultaneidade e risco. No manifesto *Il teatro futurista sintetico*¹⁰ (1915), Marinetti esclarece: «Col nostro movimento sintetista nel teatro, noi vogliamo distruggere la Tecnica, che dai greci ad oggi, invece di semplificarsi, è divenuta sempre più dogmatica, stupidamente logica, meticolosa, pedante, strangolatrice.»¹¹

É portanto, através do teatro, que Marinetti e os seus companheiros (Emilio Settimelli e Bruno Corra) acreditam atingir a alma italiana: «Noi crediamo dunque che

¹⁰Na base deste manifesto, está a breve experiência da Companhia Dramática (setembro de 1913 a janeiro de 1914) de Corra, Settimelli e Ginna, que percorreu Itália, apresentando espetáculos polémicos, tais como a comédia sintética *Elettricità sessuale*, de Marinetti, tendo acabado por falir.

¹¹ F. T. Marinetti (1968), *Il Teatro Futurista Sintetico, Teoria e invenzione futurista*. Milano: Arnoldo Mondadori, p.100.

non si possa oggi influenzare guerrescamente l'anima italiana, se non mediante il teatro»¹². O teatro é um meio de comunicação direto com o público, em que ator e espetador estão frente a frente, entre plateia e palco, o que potencia uma comunicação imediata, que vai ao encontro dos objetivos de intervenção dos futuristas.

O teatro deve opor-se não só à tragédia e à comédia, mas também à farsa, ao *vaudeville* e à *pochade*, instituindo novas formas: as falas em liberdade, a simultaneidade, a interpenetração, o poema animado, a sensação representada, a hilaridade dialogada, o ato negativo, a «deixa» em eco, a discussão extralógica, a deformação sintética, a brecha científica.

Este manifesto transpira energia e é com a mesma energia que reafirma que o texto teatral futurista deve ser escrito no teatro, pois esse é o espaço físico da verdadeira inspiração. O teatro torna-se, deste modo, a própria vida «com o carácter imprevisível da ação humana intuitiva ou instintiva.»¹³. O espaço carrega em si, portanto, todo o dinamismo da cena.

A arte apresenta-se, agora, como fator absoluto: envolve todas as manifestações da vida e todas as disciplinas ou expressões através das quais comunica. O espírito futurista sentia-se completamente livre de qualquer vínculo às práticas dramáticas tradicionais. Assistimos, a partir deste momento, a uma produção teatral fértil, pela exigência da aceleração dos tempos que se viviam, com o nascimento do Teatro da Crueldade, do Teatro do Absurdo, do Teatro de Massas.

Neste início de século, é Paris a capital artística do mundo, onde se encontram escritores, compositores e artistas franceses e estrangeiros. São estes os sinais de tempos agitados e agitadores de uma Europa fecunda em correntes e vanguardas que os novos espíritos artísticos foram absorvendo, traduzindo, desta forma, perspectivas e tendências naturalmente heterogéneas, mas todas elas apostadas em sacudir as mentalidades.

¹² *Ib.*, p.98.

¹³ Carlo Serafini (2009), «O Teatro Futurista», *Estudos Italianos em Portugal*, n.4, 2009, Instituto Italiano de Cultura de Lisboa, p.54 (Dossiê – Futurismo, 1909 – 2009).

1.2 ... e Palcos lusitanos – *gli atti*

O teatro português do séc. XX, na ótica do historiador Luiz Francisco Rebello¹⁴, pode ser definido por quatro momentos distintos: o período pré-republicano, entre 1881 (último quartel do séc. XIX) e 1910; o período de vigência da república democrática, entre 1910 e 1926; o período da ditadura salazarista, entre 1926 e 1974; e o período pós-revolucionário, que se seguiu ao 25 de abril.

A minha análise concentrar-se-á numa visão específica: a que, defende Rebello ser o período de vigência da república democrática, entre 1910 e 1926. Na verdade, como me cabe o propósito da contextualização e análise do texto «manifesto literário», *Nós*, de 1921, de António Ferro, não me alongarei para além de 1922, data em que se volta a assinalar a sua publicação, na *Klaxon* n.º 3, revista editada a 15 de julho deste mesmo ano, em S. Paulo, Brasil.

A produção teatral portuguesa ia prosseguindo a um ritmo próprio, muito marcado por uma habitação ao mesmo, numa esfera em que os tempos de mudança europeus e, conseqüentemente, as novidades, dificilmente penetravam. De grande utilidade, pela informação que encerra sobre a dramaturgia portuguesa da época, é a *Revista de Teatro – Revista de Teatro e Música*¹⁵. Este periódico mensal, publicado entre setembro de 1922 e agosto de 1927, sob a direção de Mário Duarte, dedicava-se aos que, de uma forma mais ou menos próxima, se relacionavam com o teatro, editando, por um lado, peças de autores portugueses – excertos de peças inéditas, ou completas – muitas já representadas no nosso país, e, por outro, promovendo debates sobre o estado do teatro da época, nos quais participaram dramaturgos de relevo - tais como Henrique Lopes de Mendonça, André Brun ou Carlos Selvagem, entre outros. A revista publicou, de facto, um *corpus* vasto de peças teatrais, durante as duas primeiras décadas do século XX.

Atendendo, ainda, à realidade cultural do nosso país, no que ao panorama do teatro português deste momento concerne, e apontando esta para uma elevada

¹⁴ Luiz Francisco Rebello (1984), *Cem anos de Teatro Português*. Porto: Edições Brasília, p.12.

¹⁵ Sobre este assunto, ver Luiz Francisco Rebello (2004), “Jornais e revistas de teatro em Portugal”, *Sinais de cena*, n.º1, junho, (APCT/CET, Porto, Campo das Letras), pp 69-71. Quanto à *Revista de Teatro – Revista de Teatro e Música*, editada em Lisboa entre 1922 e 1927, sob direção e com edição de Mário Duarte, os seus números podem ser consultados *online* em: http://bibliotecadigital.fl.ul.pt/ULFLOM451276_12/ULFLOM451276_12_item1/. [visitado de março a agosto de 2013].

percentagem de analfabetismo¹⁶ – como se conhece –, facilmente se compreende o gosto do público, em geral, por apenas algumas horas de entretenimento fácil.

Nas várias revistas *De Teatro*, e com especial interesse pelos anos vinte a vinte e dois – sob pena de dispersão na enorme variedade genológica - aponto três peças: uma de Chagas Roquette, *Frei Tomás – crónicas da aldeia*¹⁷ (1920), uma divertida comédia rural, cheia de graças sobre a atualidade do país; outra, de Tito Arantes, *Os emigrantes*¹⁸ (1921), em que é explorada a temática da oposição entre os valores tradicionais e a corrupção moral; e uma terceira, porque não poderia deixar escapar a produção de dois dos mais populares autores de comédias ligeiras, Carvalho Barbosa (1884-1936) e Arnaldo Leite (1886-1968), a farsa *Cama, mesa e roupa lavada* (1922), de autoria deste último, e cujo tema é o divórcio, na qual o protagonista se assegura de que continua a viver bem (com cama, mesa e a ter roupa lavada) à custa daquela de quem se vai divorciar. Embora uma boa maioria das peças deste período seja de fraco valor literário, são frequentemente questionados os valores da nova sociedade da geração da República. Ainda há outra peça, *Um ator à volta de 6 personagens* (1925), de Leitão de Barros – de certa forma a imitar¹⁹ a pirandelliana *Sei personaggi in cerca d'autore*, de 1921 – que registo, apesar de ultrapassar a fronteira cronológica de 1922, como digna de interesse, pela sua sintonia com os movimentos dramáticos que iam alastrando pela Europa, uma vez que, segundo a crítica, se trata de um ato com pretensões modernistas. De notar que, apesar de obras de fraca qualidade literária serem nomeadas e ou publicadas nas páginas dessa revista, *Nós*, de António Ferro, não é referido.

De forma geral, tendo em consideração os cinco anos ao longo dos quais a revista *De Teatro* foi saindo, destaca-se o predomínio de peças de estética neo-romântica e naturalista e onde a tensão dramática se centra mais no diálogo do que na ação propriamente dita.

¹⁶ Dados que podem ser confrontados com variadíssimas fontes, com referência ao período da implantação da República.

¹⁷ A peça estreia a 28 de janeiro no Teatro Nacional pela companhia Rey Colaço – Robles Monteiro.

¹⁸ A peça estreia-se no Teatro Politeama, a 15 de dezembro de 1921, pela Companhia Lucília Simões – Érico Braga. Os emigrantes tratados nesta peça são burgueses de moral corrupta que seduzem e raptam jovens inocentes, para a seguir as abandonarem em detrimento de uma amante.

¹⁹ De acordo com o autor, Leitão de Barros, é «uma réplica à parte anedótica, e só a esta, da famosa peça pirandelliana». Sobre a recepção do teatro de Pirandello em Portugal, ver Manuel Ferro (2007) «Os portugueses à procura de Pirandello», Rita Marnoto (coord.), *Luigi Pirandello e a recepção da sua obra em Portugal*. Coimbra, FLUC, pp.123-140.

Com um grande número de companhias para um público frequentador de teatro declamado cada vez mais escasso²⁰, as mesmas viam-se na necessidade de estrear peças, umas a seguir às outras, quer em tradução, quer feitas por encomenda, o que se traduzia em enormes condicionantes²¹. É mesmo Brun, no artigo «Palestra de café», quem fala da crise do Teatro:

A crise do teatro? Que admiração! Pois se tudo na superfície do globo está em crise..., porque razão havia o teatro de não ser sacudido pelos vários temporaes que sopram sobre o mundo?... O teatro, como tudo o mais, não vai mal nem bem. Vai como pode. (...) todos os velhos hábitos e as velhas rotinas do teatro estouraram.²²

No dealbar do nosso século XX, coexistem estilos e correntes díspares e heterogéneas, como advoga Ivo Cruz²³, também conhecido investigador e historiador do teatro, mas irá destacar-se, porque pujante, o Naturalismo, bem como a afirmação de alguns géneros e estilos. O ambiente dominante é, como aponta este crítico, o do teatro «naturalista», por encontrar «razões poderosas de inspiração»: o «ambiente é-lhe propício, pois a crise de mudança de regime, e, de uma maneira geral, toda a restante teoria de fenómenos político-sociais, determina uma inquietação que o teatro soube reproduzir.»²⁴.

Glorificam-se três dramaturgos, por se considerar fecundo o seu trabalho: Silva Mesquita (1856-1919)²⁵ e, neste caso, destaco a *Na Voragem*, por ser de 1917 (mas muitas outras se poderiam apontar, tais como, logo em 1901, *Sinhá*, depois, *A Noite no Calvário*, de 1903, ainda *Almas Doentes*, de 1905, e *Envelhecer*, de 1909); ainda,

²⁰ De salientar, a concorrência do animatógrafo, que praticava preços mais económicos, e do teatro de revista, com maiores recursos financeiros, capazes de atrair camadas mais vastas da população.

²¹ Esta situação colocava os autores dramáticos sob a enorme pressão de produzir não para a edição em livro, mas para uma determinada companhia tendo em consideração o seu elenco que, nas de maior dimensão, era constituído por um conjunto de tipos fixos (uma dama galã, uma ingénua, um homem galã, um pai nobre ou velho sério, um cómico, etc). Tinham de tomar também em conta o gosto do público e a urgência da estreia. Por outro lado, as condições em que se encenavam as peças eram desmotivadoras, por falta de recursos, pelo que os dramaturgos caíam numa repetição de fórmulas já gastas e recorrendo a receitas do – mau – teatro francês.

²² André Brun (1922), “Palestra de café”, *Revista de Teatro*, n.º1, setembro de 1922, p.3.

²³ Duarte Ivo Cruz (1969), *Introdução ao Teatro Português do século XX*. Lisboa: Espiral, p.135.

²⁴ *Ib.*, p.137.

²⁵ Marcelino António da Silva Mesquita (Cartaxo, 1 de Setembro de 1856 - Cartaxo, 7 de Junho de 1919) foi um dramaturgo português. Silva Mesquita formou-se em medicina (1884). No entanto, notabilizou-se como poeta, jornalista, escritor, dramaturgo, político e deputado pelo Círculo Eleitoral do Cartaxo. Foi diretor da revista *A Comédia Portuguesa*, começada a publicar em 1888, e teve colaboração em diversas publicações periódicas, nomeadamente: *Branco e Negro* (1896-1898), *A Imprensa* (1885-1891), *Jornal do Domingo* (1881-1888), *Revista do Conservatório Real de Lisboa* (1842-1843), *Ribaltas e Gambiarras* (1881) e *Serões* (1901-1911).

Henrique Lopes de Mendonça (1856-1931)²⁶, no caso de *O Azebre* (1909) (ou, outra, que lhe foi anterior, *Nó Cego*, de 1905); por fim, Júlio Dantas (1876-1962)²⁷, que de entre as obras de «tendência naturalizante» mais «válidas», foi autor daquela que o referido crítico destaca, *O Reposteiro Verde* (1912), que considera a sua melhor peça, para além de outras, embora anteriores a 1910, tais como, *Mater Dolorosa* (1908), *Paço de Vieiros* (1903) e *Crucificados* (1902) – já para não falar na peça *Soror Mariana* (1915), bem como de outras, que nos atiram para uma época passada remota.

O realismo naturalista marcou a ambiente cultural português²⁸, também com Augusto de Castro (1883-1970)²⁹ e de entre a sua produção dramaturgicamente destaque, não apenas, *Vertigem* (peça de 1910, em 4 atos, perdida), mas essencialmente, porque igualmente referidas por Ivo Cruz, *As Nossas Amantes* (comédia de 1912, em 3 atos) e *A Culpa* (peça de 1918, em 1 ato), em que o tema predominante parece ser o amor, tratado, quer de forma esfuziante, quer de forma moderada, respetivamente.

A força naturalista utilizou, com Luciano de Castro³⁰, o «Teatro Livre», o «Teatro Moderno» e, com Ramada Curto³¹, no campo cénico, os moldes adequados a fazer-se ecoar – Curto terá uma carreira que se alongará no tempo e que, de certa maneira, marca, também ela, o ambiente cultural português.

Outros autores são apontados por Ivo Cruz, na sua *Introdução à História do Teatro Português*, recorrendo a uma metodologia: a da referência às correntes que alimentam a evolução do teatro português, de entre as quais irei mencionar apenas as

²⁶ Henrique Lopes de Mendonça (Lisboa, 12 de Fevereiro de 1856 — 24 de Agosto de 1931) foi um militar, historiador, arqueólogo naval, professor, conferencista, dramaturgo, cronista e romancista.

²⁷ Júlio Dantas (Lagos, 19 de Maio de 1876 — Lisboa, 25 de Maio de 1962) foi um escritor, médico, político e diplomata, que se distinguiu como um dos mais conhecidos intelectuais portugueses das primeiras décadas do século XX. Na sua actividade intelectual, foi um polígrafo, cultivando os mais variados géneros literários, da poesia ao romance e ao jornalismo, mas foi como dramaturgo que ficou mais conhecido, em particular pela sua peça *A Ceia dos Cardeais* (1902), uma das mais populares produções teatrais portuguesas de sempre. Na política foi deputado, Ministro da Instrução Pública e Ministro dos Negócios Estrangeiros (1921-1922 e 1923), terminando a sua carreira pública como embaixador de Portugal no Brasil (1941-1949). Considerado retrógrado por alguns intelectuais coevos, como foi o caso de Almada Negreiros, que o tomou por alvo no *Manifesto Anti-Dantas e por extenso* (1915), em ambiente de acesa polémica. Conseguiu granjear durante a vida grande prestígio social e literário, prestígio que decaiu após a sua morte. Foi eleito sócio da Academia de Ciências de Lisboa (1908), instituição a que presidiu a partir de 1922.

²⁸ Limite, de forma consciente, a referência a outros dramaturgos por não se balizarem entre as datas por mim, inicialmente, estipuladas.

²⁹ Augusto de Castro Sampaio Corte-Real (Porto, 11 de janeiro de 1883 — Estoril, 24 de julho de 1971), mais conhecido por Augusto de Castro, foi um advogado, jornalista, diplomata e político com uma carreira que se iniciou nos anos finais da Monarquia Constitucional Portuguesa e se estendeu até ao Estado Novo. Foi uma das principais figuras Estado Novo, ganhando grande notoriedade como comissário da Exposição do Mundo Português, em 1940. Foi diretor do *Diário de Notícias* por dois períodos distintos, de 1919 a 1924, altura em que estanciou numa missão diplomática em Londres, e de 1939 até 1971.

³⁰ Em ...*Amanhã* (1904).

³¹ Em *Estigma* (1905).

que são balizadas pelas datas de 1915 a 1922. O historiador apresenta a «Proto-História do Modernismo»³² e destaca dois autores: Raul Brandão (1867-1930)³³, afastado da cronologia e, António Patrício (1878-1930)³⁴, simbolista, pela penetração psicológica. A estética naturalista, pela sua preponderância é, muitas vezes, interrompida para dar voz a estéticas de vanguarda. Como distanciado já do contexto temporal, acabo por apontar, a título de exemplo, dada a sua importância, Brandão e a sua obra, a par da de outros autores, para demonstrar a heterogeneidade de estilos, correntes, géneros e temas existentes nas duas primeiras décadas do nosso século XX.

Sobreviveram, ainda, peças que abraçaram o ambiente de outras épocas numa tentativa de recuperação. Exemplo disso, é a representação de dramas históricos³⁵, trágicos, temas românticos³⁶ ou velhas comédias levadas ao palco por certos autores, como André Brun³⁷.

O saudosismo cultiva-se, também. Quem o nutre parece deixar transparecer marcas na evolução dramaturgica: breves e sintéticas, as peças desejam ultrapassar a débil expressividade cénica, com a aparição de textos de grande qualidade literária, como sabemos ser intrínseca a, também, um autor destacado: Teixeira de Pascoaes (1877-1952). *D. Carlos* (1919, peça em 4 atos) apresenta-se como a tragédia do espírito lusitano, a qual traduz «a evocação tradicionalizante, o mistério, a profecia, o amor panteísta da Pátria, a ânsia e luta de redenção, enfim, o apelo às forças telúricas e espirituais do devir histórico português.»³⁸. Pelo que respeita a Jaime Cortesão (1884-1960), este afasta-se do grupo de intelectuais que lhe era próximo e deixa, apenas, dois dramas históricos em verso, *Infante Sagres* (1916) e *Egas Moniz* (1918), bem como uma peça realista em prosa, *Adão e Eva* (1921). Saudosismo e drama histórico,

³² Duarte Ivo Cruz (1969), *op. cit.*, p.139.

³³ É, como se sabe, autor de várias peças de teatro onde, temática ou formalmente, subverte as expectativas da receção dramática do início do século XIX, como é o caso de *O Gebo e a Sombra*, *O Rei Imaginário*, *O Doido e a Morte*, *Eu Sou um Homem de Bem* ou *O Avejão*.

³⁴ Neste autor, observam-se, como é o caso de *Pedro o Cru* (1913), momentos descritivos da dimensão psicológica das personagens. A temática de Patrício situa-se entre a intensidade da morte e do amor, causa da própria morte, como esta peça bem o demonstra. Já em *Dinis e Isabel* (1919), o simbolismo perpassa em certas passagens. É a fórmula e a técnica que caracterizam a corrente: «verbo e movimento, fala e ação, literatura e dinâmica do símbolo teatral», como refere Ivo Cruz (1969), *op. cit.*, p.148).

³⁵ Exemplos apresentados pelo historiador, são a peça *Margarida do Monte*, logo em 1910, ou *Perina*, *Pedro o Cruel* e *Frimeia*, de 1913, 1916 e 1917, respetivamente, de Mendonça; ver Duarte Ivo Cruz (1969), *op. cit.*, p.136.

³⁶ São exemplo, *Carlota Joaquina* (1919) e outras já fora das fronteiras da minha análise. Na verdade, Júlio Dantas percorre todas as épocas, desde as mais remotas (ex. *Viriato Trágico*, de 1900), até ao caro ambiente do séc. XVIII da conceituada *Ceia dos Cardeais* (1902).

³⁷ De Brun, como crítico, recorde-se o que disse, sobre a «crise do teatro», em *De Teatro*, no artigo “Palestra de café”, o que revela o seu distanciamento da modernidade, por um lado e, por outro, essa consciência também.

³⁸ Duarte Ivo Cruz (1969), *op. cit.*, p.150.

correntes de teatro que concorrem, portanto, numa direção semelhante: o gosto em trabalhar o passado.

Poesia dramática (na perspectiva da cena, da dinâmica e do espetáculo) e cultura (assimilação e relação de patrimónios espirituais) motivam e inspiram a obra teatral de João Castro Osório, mas ficam a dever, em termos contedudísticos, a favor da sua expressão poética. Já o teatro histórico em verso se apresenta muitíssimo representado, pois a poesia dramática é espetáculo.

Outras obras houve que foram concebidas, mas que não atingiram, segundo o mesmo crítico, o seu objectivo último: serem representadas. Foram consideradas «menores», como sublinha ter acontecido com algum do teatro realista³⁹. Nós também viveu o esquecimento, talvez por se tratar de um texto de índole bastante diferente, pelo que não recebeu, até à data, a merecida e necessária atenção.

Em conclusão, a produção teatral, na diversidade dos seus *atti*, manteve-se substancialmente fiel a obras e formas de representar tradicionais. Não foi, aliás, sem motivos, que um dos textos mais bombásticos da vanguarda portuguesa, o *Manifesto Anti-Dantas e por extenso* (1915)⁴⁰, foi escrito por Almada Negreiros de rajada, e de imediato lido aos amigos, logo depois de o seu autor ter assistido à representação da peça *Soror Mariana Alcoforado* (1915), de Júlio Dantas. Era uma forma extrema de reacção ao academismo instalado e aos valores tradicionais, que pretendia abalar: «A ÚNICA CONSOLAÇÃO QUE OS ESPECTADORES DECENTES TIVERAM FOI A CERTEZA DE QUE AQUILLO NÃO ERA A SORÔR ALCOFORADO MAS SIM UMA MERDARIANNA ALDANTASCUFURADO QUE TINHA CHELIQUES E EXAGEROS SEXUAES (...) TODOS OS DANTAS QUE HOVER...». Este texto de Almada foi o primeiro manifesto de vanguarda português e incidiu, sintomaticamente, sobre uma representação teatral, e, cirurgicamente, sobre a peça de uma das mais influentes figuras da cena intelectual deste tempo.

Tal mostra, precisamente, como o teatro português, por um lado, carecia de renovação e, por outro, como a jovem vanguarda estava desejosa de mudar a cena portuguesa.

³⁹Dramas históricos houve, que viveram o esquecimento: *Aljubarrota* (1913), ou *Nun Álvaro* (1918), a título de exemplo.

⁴⁰ O referido Manifesto fora escrito a seguir à peça, mas só editado em 1916. Consta que Júlio Dantas comprou então quantos manifestos encontrou, pelo que os originais são raros.

1.2.1 Focos de inovação – de *Orpheu* a *Portugal Futurista*

A inquietude de uma época em crise e de grande agitação social encontram tradução no modernismo que, em Portugal, tem por representantes de primeira grandeza a publicação dos dois únicos números da revista *Orpheu*⁴¹ e do único número de *Portugal Futurista* – e, mais tarde, *Presença* (1927- 1940), que costuma ser integrada no chamado segundo modernismo –, em que literatura e artes plásticas se encontram associadas.

Inevitavelmente, a corrente modernista refletiu um espírito de mudança na literatura e, também, nas artes⁴², numa diversidade de experiências de vanguarda. Mencionar *Orpheu* é, portanto, falar em primeiro modernismo, com características de vanguarda, cujos agentes principais são Fernando Pessoa, Almada Negreiros, Sá-Carneiro e António Ferro, o seu editor literário. Os seus seguidores privilegiam a novidade relativamente ao estabelecido, a agitação em detrimento do marasmo, um padrão único, português mas com certas aberturas internacionais e cujo espírito fosse projetado universalmente.

O grupo órfico surge como movimento de renovação intelectual, como forma de afirmação inovadora, ou, como refere Melo e Castro, «como reação ao academismo»⁴³. Na verdade, é produto, há já algum tempo, de uma troca de ideias acerca das novas correntes estéticas que estavam a desenvolver-se na Europa. Sobejamente conhecido e interessante é o facto de o grupo modernista português ter sido um dos primeiros a constituir-se, na Europa. Tal foi possível, visto que alguns dos

⁴¹ *Orpheu* foi uma Revista Trimestral de Literatura editada em Lisboa. Apenas teve dois números publicados, correspondentes aos primeiros dois trimestres de 1915 (o primeiro número foi posto à venda em Lisboa em fins de março desse ano), sendo o terceiro número cancelado devido a dificuldades de financiamento, apesar de estar quase concluído e pronto a ser editado (cfr. *Orpheu 3. Provas de página* (1983). Intr. José Augusto Seabra. Porto: Nova Renascença). Apesar disso, a revista exerceu uma notável e duradoura influência: o seu vanguardismo inspirou movimentos literários subsequentes de renovação da literatura portuguesa. Mau grado o impacto negativo que *Orpheu* causou na crítica do seu tempo, a relevância desta revista literária advém de ter, efectivamente, introduzido em Portugal o movimento modernista, associando nesse projeto importantes nomes das letras e das artes, como Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros ou Santa-Rita Pintor, que ficaram conhecidos como geração d'Orpheu.

⁴² No início do séc. XX, dominava em Portugal a arte figurativa, que encontrou a sua expressão mais relevante no pintor Malhoa. A situação alterou-se quando, em 1911 e depois em 1914, vários pintores e escultores portugueses, que se encontravam em Paris, regressaram ao país, fugindo da guerra, trazendo consigo novos valores estéticos. Foi o início do modernismo em Portugal. Entre outros, vieram de Paris, por exemplo, Amadeu de Souza-Cardozo, José Pacheco e Santa-Rita Pintor e a eles se juntou Almada Negreiros. Foi no Porto que se assumiu o termo Modernismo ao intitular-se uma exposição, em 1915, de «Modernistas». Foi a época mais irreverente, ousada e brilhante do modernismo, onde se destacaram Souza-Cardozo e Santa-Rita.

⁴³ E. M. de Melo e Castro (1987), *op. cit.*, p.32.

seus componentes, como Mário de Sá-Carneiro ou Santa-Rita Pintor⁴⁴ – que refletiam a vivência daqueles ambientes que em Paris frequentavam –, trouxeram, logo na segunda década do novo século, para Lisboa, esta inquietude pelas novas formas, pelas novas ideias, apregoando a liberdade criadora, o cosmopolitismo⁴⁵, a originalidade, as expressões capazes de traduzir uma nova realidade para a sua contemporaneidade, característica de todos os vanguardismos.

Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, entre outros, que fizeram do saudosismo a sua iniciação, transitam para o modernismo acolhendo correntes estéticas e filosóficas europeias e, com eles, surge *Orpheu*, a traduzir e a divulgar essas novas ideias. Paralelamente, a haver práticas de vanguarda vindas da Europa, verifica-se um pluralismo estético nas páginas da revista, pois, às manifestas importações, algumas das quais, futuristas – o Futurismo foi «rapidamente assimilado pelo grupo lisboeta e pelos seus amigos parisienses»⁴⁶ –, se juntavam as coordenadas de simbolismo e decadentismo, muito marcantes no nosso país: a ideia de decadência do homem português e a necessidade de uma regeneração feita em termos de futuro. «Orpheu» é mesmo o mito grego do homem, Ser caído, que tende a regenerar-se pela voz dos poetas que, com o seu encantamento o regenera desde as raízes profundas da cultura grega, se renova e anima nos nossos dias e se projeta no futuro.

Juntam-se, assim, em *Orpheu*, o simbolismo decadentista e laivos de futurismo: Luís de Montalvor (autor da *Introdução*), o brasileiro Ronald de Carvalho⁴⁷, Sá-

⁴⁴ Guilherme Augusto Cau da Costa de Santa Rita ou Guilherme de Santa-Rita, que mais tarde passaria a chamar-se apenas, Santa-Rita Pintor (1889-1918), foi um pintor português. Figura mítica da primeira geração de pintores modernistas portugueses, a sua obra permanece em grande parte envolta em mistério. Nunca expos em Portugal, mas esteve vários anos em Paris garantindo, com Amadeo de Souza-Cardoso, a primeira ligação efetiva às vanguardas históricas do início do século XX; e foi o mais ativo impulsionador do breve movimento futurista português. Contacta com círculos artísticos de vanguarda, nomeadamente com Marinetti, assistindo às suas conferências na Galerie Berheim-Jeune. O impacto de Marinetti e do seu manifesto futurista é reforçado, em 1912, pela visita à exposição dos pintores futuristas italianos nessa mesma galeria, levando-o a aderir ao movimento. Nesse mesmo ano terá exposto, no *Salon de Indépendents* parisiense, o quadro *O Ruído num Quarto sem Móveis*, cujo título, por si só, «dava o mote futurista dos seus interesses». Contudo, dele se tem dito que não passou de um *blagueur*, como aponta António Quadros (1989) na sua obra *O primeiro modernismo português: vanguarda e tradição*. Mem Martins: Publicações Europa-América: «um atrevido que se apresentava como futurista» (p.22).

⁴⁵ Pessoa disse, que *Orpheu* o que queria era «criar uma arte cosmopolita no tempo e no espaço.» — «O que quer Orpheu?», Fernando Pessoa (1966), *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Lisboa, Ática, pp.113-114.

⁴⁶ António Quadros (1989), *op. cit.*, p.31.

⁴⁷ *Orpheu* era já um projecto luso-brasileiro. Em finais de Março de 1915 surgia o primeiro número da revista *Orpheu*, propriedade da firma Orpheu, Lda., destinada a Portugal e Brasil, com 83 páginas impressas em excelente papel e grafismo agradável, tendo como directores Luiz de Montalvôr (para Portugal) e Ronald de Carvalho (para o Brasil), e como editor o jovem António Ferro. Entre outros, contava com a colaboração de Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro e Almada-Negreiros. Na «Introdução», Luiz de Montalvôr tentava explicar os princípios programáticos e a orientação estética da revista, apresentando-a como «um exílio de

Carneiro, Fernando Pessoa e Almada. Verifica-se, portanto, a assimilação das estéticas de vanguarda europeia por um subgrupo em Portugal, que as acompanha, sob o olhar atento e ávido de novas experiências do jovem Ferro. Também ele ligado ao grupo, mas, no seu caso, sem ter colaborado literariamente nas páginas da revista, António Ferro surge como editor literário responsável pelos seus dois números publicados⁴⁸.

Certo é que, também, decorridos cerca de dez anos após a publicação do primeiro número, o próprio Fernando Pessoa ainda se pronuncia acerca do impacto, ou seja, do *ruído* e das *discussões* acerca de *Orpheu*, seguramente uma das suas pretensões plenamente conseguidas, justificadas, igualmente, pelas palavras de Cruz ao considerá-lo um movimento «vasto e longo»:

Do ruído que causou, das discussões que fez nascer e do êxito, de diversa ordem, que teve não há mister que falemos; porque, ainda que hajam passados dez anos sobre as datas d'aquelas publicações, todos o não-esqueceram ou o sabem. Como todos os inovadores, fomos objecto de largo escárnio e de extensa imitação. Não esperávamos, para falar verdade, nem uma coisa nem outra; dadas elas, não nos preocupou uma, nem a outra nos envaideceu. Conjuntas, explicariam nosso intuito a quem porventura o não conhecesse. O simples escárnio nada significa; o escárnio de uns, acompanhado da imitação de outros, designa a inovação.⁴⁹

Orpheu não só foi, historicamente, o primeiro movimento modernista em Portugal, como teve muita qualidade – a qual se projecta, como sabemos, com a obra de Fernando Pessoa. Foi um misto de vanguarda e redescoberta de valores tradicionais míticos, bem patente na obra de Fernando Pessoa e Almada – a apetência para a criação do futuro, assinalando, assim, uma posição de rutura e apontando, o grupo de poetas e artistas, novos sinais de uma nova cultura.

Volvido quase um século desde o primeiro número de *Orpheu*, ainda hoje continuamos a considerar a projecção ou a repercussão cultural e a qualidade alcançadas pelo movimento, pese embora a heterogeneidade estética coexistente sobretudo no primeiro número da revista. A sua criação não foi, toda ela, tida em conta, mas o movimento, tendo sido tão forte, pode abrir a perspetiva de se analisarem géneros como o dramático, de resto com nomes de destaque, como o do próprio

temperamentos de arte» baseado num «princípio aristocrático», oferecendo «harmonia estética» aos leitores com «desejos de bom gosto e refinados propositos em arte».

⁴⁸ António Ferro fora escolhido pelos diretores da revista, por ser menor e, portanto, inimputável, não oferecendo, deste modo, quaisquer problemas legais com a edição da mesma.

⁴⁹ Fernando Pessoa (1993), *Pessoa Inédito*. Orientação, coordenação e prefácio de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Livros Horizonte, p.129.

Fernando Pessoa (1888-1935) ou o de Mário de Sá Carneiro (1890-1916), ou outros, como António Ferro, na primeira fase do seu percurso literário.

Em *Orpheu*, apenas Fernando Pessoa publicou uma obra de teatro, *O Marinheiro*, acreditando Ivo Cruz na dificuldade que o escritor sentira, enquanto autor de textos de teatro vanguardistas:

Trata-se afinal de um poema, escrito em 1913 sob a égide simbolista de Maeterlink (...). Fernando Pessoa deve ter compreendido a dificuldade cénica desta sua obra, que designou como «Drama Estático»⁵⁰.

Quanto a Mário de Sá-Carneiro, espírito apaixonado por teatro, deixou-nos uma série de obras⁵¹, entre as demais, *Amizade*⁵² (1910) ou, mesmo, *A Alma* (1913), drama modernista em um ato, em que a arte teatral surge como meio privilegiado para discutir a viabilidade do Ser numa cultura decadente, muito a propósito, portanto. São estas, peças reveladoras do seu considerável talento, muito embora não tenham experienciado o impacto necessário para o valorizar.

Prosseguindo o destaque dos autores teatrais da revista, urge também, para além de outros⁵³ que se ligam às estéticas influentes, pelo fator inovador, apontar o maior dos dramaturgos: Almada Negreiros (1893-1970). O teatro ocupa um lugar central na obra de Almada⁵⁴. A sua trajetória dramaturgica começa pelo menos em 1912, com as peças *O Moinho* e a peça *23, 2.º andar*, cedo demonstrando o sentido espetacular inerente ao palco, encontrando a unidade de si na diversidade. Em Almada, a importância do teatro não se restringe aos textos, cenografias e figurinos que foi realizando ao longo dos anos, com maior ou menor eficácia. Na sua obra, o teatro é vivido intensamente, é epidérmico, há movimento que se propaga no palco

⁵⁰ Duarte Ivo Cruz (1969), *op. cit.*, pp.153-154.

⁵¹ François Castex recolheu *O Vencido* (1905), *Gaiato de Lisboa* (1906), *Pesar de Estudante* (1907) e *Monólogo à Força* (1908). Ver François Castex (1971), *Mário de Sá Carneiro e a génese da Amizade*. Coimbra: Almedina.

⁵² *A Amizade* foi escrita em colaboração com Tomás Cabreira Júnior, sendo a sua única peça publicada, e só em 1912 foi representada, a fim de evitar a confusão com uma *Amitié* (explicação em carta enviada pelos autores à revista francesa «Comedie») escrita para o palco por Jules Lemaitre, acabando ambas, no entanto, sem grande projeção, dado que, no caso português, as temáticas do adultério e do incesto já estarem esgotadas.

⁵³ É o caso de Armando Cortes Rodrigues (1891-1971), de raiz também naturalista, e Raul Leal (1886-1964) – autor que Ivo Cruz, em análise a *O Incompreendido* (1910), diz estar «longe de um mínimo de qualidade dinâmicas e espetaculares (...) não logra, com efeito, transcender um estádio dramaturgico rudimentar», Duarte Ivo Cruz (1969), *op. cit.*, p.157.

⁵⁴ Almada, mais tarde, em *Deseja-se Mulher* (1928), efetua uma rutura com a narrativa teatral naturalista, através de uma escrita fragmentária, onde retoma a não-ação à Ésquilo, «para deixar a ação incólume para cada um, assim colocando o expectador dentro do espetáculo à semelhança de *A Engomadeira*, *Salimbancos* e *K4 O Quadrado Azul*» [António Rodrigues (1994), José Monterroso Teixeira (coord.), *Almada: a cena do corpo*. Lisboa: Centro Cultural de Belém, p.27].

com toda a dinâmica, os gestos e a voz acompanham os textos, os seus cenários, autênticos quadros artísticos, coroam todo um ambiente enérgico e, tudo, a uma só voz, num universo obsessivo de «autorrepresentação»: o teatro é «uma espécie de tecido dérmico [...]». Há uma constante disseminação de efeitos de palco em toda a sua atividade. Os gestos e as poses teatrais das figuras representadas nos seus desenhos e pinturas. O registo cenográfico das suas pinturas murais»⁵⁵. E não só, pois no «Universo-Almada» a personagem central foi sempre ele próprio. Sendo Almada a única personagem desse Universo, como a sua obsessiva autorrepresentação evidencia, é sempre através da presença do corpo que aquele se manifesta. Corpo de ator que comunica através do gesto e da voz, seja para representar o seu *Ultimatum Futurista*, vestido de operário, no palco do Teatro da República, seja fotografando-se nu em poses de herói grego, seja, já de idade avançada, no programa Zip-Zip, «onde revelava as capacidades mediáticas do grande ator que sobretudo foi»⁵⁶.

A ligação do editor de *Orpheu* ao teatro é precoce. Ainda estudante, António Ferro (1896⁵⁷ – 1956), logo a partir de 1910, colabora em comissões de festas liceais onde diz, ou se dizem, versos seus e onde, também, esporadicamente representa peças teatrais. É no teatro que o autor encontra o meio para exprimir a sua inquietude, como em *Mar Alto* (1922), fazendo-se, ele próprio, ator da sua peça. Há quem aponte que essa inquietude ainda se depreende em duas outras das suas peças, a saber, *O Estandarte*⁵⁸ e *Eu Não sei Dançar*, ambas inéditas. Parece-me, contudo, haver aqui algumas imprecisões por parte de alguma crítica que muito importaria rever: para além da dupla, e não única, representação da peça *O Estandarte*, se a primeira peça se estreia na década de trinta e, a segunda, na de cinquenta, estas fases já não se podem coadunar com o tal «espírito inquieto», que esse sim tem lugar quando o escritor de

⁵⁵ *Ib.*, Capítulo: «Almada, nome de architectore», p.27.

⁵⁶ *Ib.*

⁵⁷ Nasce em 1896, como o comprova a sua Certidão de Nascimento [Anexos – Doc.5a)], que consultei na Fundação António Quadros, o que contraria o ano de 1895, como geralmente se escreve. Em todas as bibliografias consultadas, a saber, a de Fernanda de Castro e a de António Quadros, é apontada a data de 1895, para além da fotobiografia das netas de António Ferro, Mafalda e Rita Ferro. Mafalda Ferro refere, que os familiares sempre se referiram a esta data, contudo não é a que se encontra no referido documento. Vive entre a rua da Madalena e a rua dos Anjos. Informação sobre esta fase da sua biografia em Ernesto Castro Leal (1994), *António Ferro. Espaço Político e Imaginário Social – 1918-32*. Lisboa: ed. Cosmos, p.32.

⁵⁸ Ao contrário do que diz crer Duarte Ivo Cruz (1969), *op. cit.*, a peça não foi uma, mas duas vezes representada, uma primeira vez a 6 de abril no Teatro da Trindade, em Lisboa e, outra a 20 de maio, no Teatro Sá da Bandeira, no Porto. Fonte: Fundação António Quadros, http://www.fundacaoantonioquadros.pt/index.php?option=com_content&task=view&id=29&Itemid=59&limit=1&limitstart=4 [consultada em março de 2013].

Mar Alto se encontra na sua primeira fase «evidentemente a mais superficial, epidérmica», como o próprio Ferro mais tarde dirá.⁵⁹

Publicado um ano antes, em 1921, o «Manifesto Literário»⁶⁰ *Ele*, de António Ferro, foi esquecido por exemplo, pelo historiador de teatro Duarte Ivo Cruz. Petrus, ao incluí-lo na sua coletânea, eleva o seu texto à categoria de literário. Partindo da sua análise conteudística e formal, de imediato percebemos que se trata da experiência de uma nova literatura, própria das correntes de vanguarda. Ainda o poderemos comparar com *Mar Alto* ao nível, por exemplo, da encenação, pelo próprio autor, da peça, como ator também, da tentativa voluntária do escândalo, da tentativa de ser comentado para chegar a um público vasto. Mas, da análise literária de *Nós* e da sua forma me ocuparei mais adiante, não sem antes reflectir, primeiramente, sobre o seu autor e enquadramento da sua obra.

A par destas experiências literárias de António Ferro, temos a experiência do moderno jornalista que as enriquece, pois, quando publica os seus artigos ou é entrevistado, comunica com o seu público, que é, naturalmente, extenso. Este partido que Ferro tira das suas experiências, quer a da sua atividade jornalística, quer a da sua atividade como escritor, permitem-lhe viver a *teatralidade*⁶¹, ou seja, a sua forma de estar na vida como se de um palco se tratasse, abarcada já pelas mais variadas situações do quotidiano futurista, visando, como se percebe, o envolvimento das massas.

Entre 1916 e 1917, altura que medeia entre a saída da *Orpheu* e a publicação de *Portugal Futurista*, há a assinalar a presença de alguns núcleos vanguardistas: entre Faro (grupo de vanguardistas em torno do jornal *O Herald*), a Figueira da Foz (em que a Revista *O Fauno* tinha por diretor Manuel de Sousa e editor Raimundo Esteves), Coimbra (com o estudante de Direito Francisco Levita, 1894/1924); ou em Ílhavo, onde já em 1920 surge um grupo de vanguardistas, *plêiade ilhavense*, que levava à cena espectáculos no teatro da vila e no da Vista Alegre.

Este fervilhar de ideias situa-se, de uma forma ou de outra, na senda das iniciativas levadas a cabo em Lisboa, além do mais, com a edição de *Orpheu*, o *Manifesto Anti-Dantas*, por reação à peça teatral *Soror Mariana Alcoforado*, de Júlio

⁵⁹ António Ferro (1954), *D. Manuel II: O Desventurado*. Lisboa: Livraria Bertrand, p.13.

⁶⁰ Pedro Veiga (s.d.), *Os Modernistas Portugueses. Escritos Públicos, Proclamações e Manifestos*. [Coordenação feita por vol. II, (*pseud.*) que imaginou a obra, a dirigiu e a deu à estampa]. Porto: Textos Universais, p.92. O assunto será detalhadamente tratado adiante, no cap.III.

⁶¹ Giusi Baldissone (1986), *Filippo Tommaso Marinetti*. Milano: Ugo Mursia Editore, pp.198-250, cap. «Teatro futurista».

Dantas, a sessão futurista no Teatro República, em que José de Almada Negreiros lê o *Ultimatum futurista às gerações portuguesas do século XX*⁶², no qual «promovia um discurso político e cultural intervencionista, com apelos mobilizadores à mocidade»⁶³, e o número único, dirigido pelo pintor algarvio Carlos Porfírio, «Nesso», de *Portugal Futurista*, de 1917.

Portugal Futurista, ainda que tenha tido um período de vida mínimo, é a revista que, em 1917, se apresenta como lugar, por excelência, da vanguarda portuguesa, uma vez que, não só surge sintonizada com a Europa⁶⁴, como se caracteriza, também, pela radicalidade dos textos apresentados. Convém, pela pertinência da afirmação em todo este contexto, citar Nuno Júdice acerca da apreensão da revista, logo após a sua publicação. Segundo esse crítico, mais não demonstra do que «o limite da resistência da sociedade às novas ideias literárias e sociais»⁶⁵

O poema, *Mima-Fataxa*, bem como o *Ultimatum futurista às gerações portuguesas do século XX*, de Almada Negreiros, acompanhado pela, hoje célebre, fotografia em fato de aviador, são intercalados por poemas de Apollinaire e de Blaise Cendrars, figurando nesta única edição. Sá-Carneiro e Fernando Pessoa também publicam poemas seus, bem como o conhecido *Ultimatum* de Álvaro de Campos. Aqui constam, igualmente, dois textos de Rebelo Bettencourt⁶⁶ (Bettencourt-Rebelo): o primeiro dedicado a Santa-Rita Pintor, ao qual adiciona uma fotografia de uma só página e, o outro, intitulado «O Futurismo», reunindo algumas passagens selecionadas e traduzidas de vários manifestos de futuristas italianos (Filippo Tomaso Marinetti, Umberto Boccioni e Carlo Carrà), coroadas por três reproduções pictóricas de Santa Rita (presente em muitas outras páginas da revista). De forma muito geral, este último artigo possui o mérito de fazer a apologia dos princípios essenciais do Futurismo: acentua a dicotomia presente/passado, elogia a velocidade, o vigor, a força, o

⁶² Texto literário datado de dezembro de 1917 e publicado na revista *Portugal Futurista*.

⁶³ Ernesto Castro Leal (2011), «Modernistas Portugueses, A Grande Guerra e a Europa (1915 - 1935)», *Cogitaciones*. Juiz de Fora, ano II, n.5, agosto-novembro, p.10. Pode ser visitado em: www.cogitaciones.org [consultado em junho de 2013].

⁶⁴ Cfr. Mário de Sá-Carneiro (1978), *Cartas a Fernando Pessoa*, vol. I. Lisboa: Ática, p.175.

⁶⁵ Nuno Júdice (1981), *Portugal Futurista, Portugal Futurista* (1981). Edição facsimilada do original de 1917. Lisboa: Contexto Editora, p.XIII.

⁶⁶ Rebelo Bettencourt (Ponta Delgada, 30.8.1894 – 4.9.1969) frequentou a Faculdade de Letras de Lisboa e um colégio em Londres, mas desistiu da licenciatura para abraçar o jornalismo. Participou na corrente futurista em 1917, conjuntamente com Santa Rita Pintor, mas cedo a abandonou para se converter ao nacionalismo literário, acabando refugiado na sua ilha, dedicando-se a um jornalismo de subsistência, esquecido e afastado do mundo das letras nacionais.

movimento e a mudança, pretendendo que a palavra ganhe vida. Sobre a arte futurista refere, então, o autor do artigo:

A Arte futurista é a que convém para o dia de hoje. É a única que pode representar este século de agitação e de máquinas. A arte deve ser o infinito. Na arte futurista, sem a forma que tudo limita e reduz, cabem todas as ambições por maiores, todos os desejos por mais fortes e todo o ambiente⁶⁷.

O Futurismo, nomeadamente o de Marinetti, apresenta-se nesta revista, de tal forma, que a mesma parece reforçar a sua dimensão de manifesto, em si mesma, manifesto de um Portugal que é Futurista e que não pode surpreender.

Tanto assim é que o *Manifesto de fundação do Futurismo* de 1909 é conhecido em Portugal logo em 1909, uma vez que é editado, pela primeira vez, no Porto, no *Jornal de Notícias*. Neste caso, a ligação entre Paris e a cidade do Porto tem por elo mediador o correspondente de vários jornais portugueses e brasileiros, Carvalho Júnior⁶⁸. A notícia sucessiva surge num jornal editado em S. Miguel, o *Diário dos Açores*, a 5 de Agosto do mesmo ano, dada, neste caso, por Rebelo Bicudo⁶⁹.

Nesta publicação de *Portugal Futurista*, para além de fotografias, de quadros ou pinturas e de textos de conteúdos inovadores, destaca-se o lugar que é reservado ao teatro ou, de uma forma mais geral, ao espetáculo. Publicam-se, pois, vários manifestos⁷⁰ futuristas, entre os quais, *O Music-hall*, de Marinetti, no qual ressalta a postura do ator em relação ao público – o qual deixaria de ser um mero *voyer*, tornando-se ele mesmo parte da cena –, o texto sobre a vinda dos *Ballets Russes* à capital, assinado por Almada, o qual, «profundamente marcado por estes espetáculos, anima e projeta uma série de bailados, desempenhando ele próprio o papel de coreógrafo, dançarino, e autor de cenários e figurinos»⁷¹, bem como, ainda, as notícias,

⁶⁷ Rebelo Bettencourt (1917), «O Futurismo», *Portugal Futurista*, p.6.

⁶⁸ José Xavier de Carvalho Júnior (Lisboa 1861 – Paris 1919). Cfr. Rita Marnoto (2009), *op. cit.*, pp.61-75.

⁶⁹ Luís Francisco Rebelo Bicudo, literariamente Luís-Francisco Bicudo, nasceu em 1884 na cidade açoriana de Ponta Delgada, no seio de uma família aristocrata (viscondes de Santa Catarina), estudou Direito em Coimbra (1903-1908), pertenceu ao grupo de jovens escritores e poetas vitalistas que animou a revista *Arte & Vida*, e logo que formado e após passagem fugaz pelo Curso Superior de Letras, iniciou, em 1909, uma longa viagem de estudo pela Europa, percorrendo até 1912 a Itália, a França, a Alemanha, a Holanda, a Bélgica e a Grã-Bretanha, onde se casou. Entretanto continuava a colaborar na imprensa, sobretudo no *Diário dos Açores*, em cujas páginas está a maior parte do que escreveu: crónicas, ensaios, contos e poesias, principalmente sonetos. Pôs termo à vida em 1918.

⁷⁰ É o caso do *Manifesto Futurista da Luxúria*, de M.me Valentine de Saint-Point, ou do manifesto *A Pintura Futurista*, de Boccioni, Carrà, Russolo, Balla e Severini, entre outros.

⁷¹ Cfr. Informação na página *online* da Fundação Calouste Gulbenkian: <http://www.cam.gulbenkian.pt/index.php?article=62627&ngs=1&visual=2&langId=1&queryParams=.autor%7CJose%20de%20Almada%20Negreiros&position=5&queryPage=5&debug=1> [consultada em agosto de 2013].

aqui divulgadas, sobre a conferência, ou seja, o espetáculo de Almada no Teatro da República (S. Luiz) a ler o *Ultimatum às Gerações Futuristas do Século XX*. «Uma diatribe escandalosa contra a situação mental e social do país» comenta José Augusto França⁷². Almada, nessa conferência, afirma o seu desejo de participar na construção do futuro, proclamando repetidamente a necessidade de criar a pátria portuguesa do Século XX, contra a decadência de um país preso ao passado.

Como é sabido, ao longo da primeira década do século XX, na Europa, no que toca a ambientes dinamizados por vanguardas artísticas, Paris exibiu pomposamente os seus *Ballets Russes*, mostrando que a dança, entendida como arte autónoma maior, pertencia, por inerência, a este novo século. Contudo, só oito anos após a sua estreia parisiense é que Portugal os recebeu, mas num ambiente infeliz, o que lhes reduziu, seguramente, o impacto: a Primeira Guerra Mundial e o advento de Sidónio Pais. A revolução, provocada pelo golpe sidonista, veio modificar os planos⁷³ de atuação dos *Ballets Russes* na capital. A companhia, fundada por Diaghilev, encontrou, assim, um país quase indiferente à sua estada, em Lisboa, entre dezembro de 1917 e março do ano seguinte, mostrando não saber reconhecer a sua proposta de modernidade, à qual poucos mais, para além da plêiade modernista, atribuíram o devido valor⁷⁴.

António Ferro, que assistira, com forte probabilidade, aos *Ballets Russes*, na capital portuguesa, em 1917 e, posteriormente, na década de vinte, em Paris, e que pertencera à primeira geração de modernistas, incluído no grupo de Almada, irá também ele lançar, alguns anos volvidos, um projeto de bailado: o «Verde Gaio» (1940), pesem embora todas as diferenças que entre as duas companhias correm. Estreará por altura da Grande Exposição do Mundo Português.

São episódios como este, que, apesar de tudo, mostram um homem que gosta de pensar em grande, que projeta o seu plano a uma escala mundial. Este é o vanguardista da sua época, da sua hora, do momento que ainda não é e que passa a projeto de futuro, tal como a visão enorme de Marinetti. Interessa referir, aliás, que foi

⁷²José Augusto França (1999), Fernando Pernes (coord.), *Panorama Arte Portuguesa no Século XX*. Porto: Fundação de Serralves, Campo de Letras, cap. «Anos 10: o fim de oitocentos e os anos de dez», p.66.

⁷³ Três meses de quase inatividade, com Diaghilev ausente, tentando conseguir espetáculos em Espanha, dentro de uma Europa em plena Grande Guerra.

⁷⁴ Será mais tarde, que modernistas, como António Ferro, tornarão possível a criação da primeira companhia de bailado nacional, inspirados nos *Ballets Russes*. Ver na Fundação António Quadros, «Influência dos *Ballets Russes* na criação do Verde Gaio», página *online*. Contudo, esta ligação é discutível, pois há também críticos que veem no Verde Gaio uma manipulação das tradições portuguesas. Mesmo assim, tal visão não é castradora do espírito de Ferro, capaz de projetar, em grandes visões, a sua obra.

nesta década de vinte, que Ferro, ao tornar-se director de *Ilustração Portuguesa*, aproveitou a revista, como se de um palco se tratasse, para destacar o assunto:

A *Ilustração Portuguesa* procurará mostrar Portugal aos Portugueses, procurará, com auxílio de todos, estilizar a raça. A linha do bailado português, por exemplo, está por descobrir. Encontrada essa linha, Portugal pode ter a sua companhia de bailados, como os russos, bailados modernos, nas suas danças populares, nos seus trajes regionais, nos nossos costumes, temos matéria-prima para estilizações admiráveis, temos tinta de sobra para um grande cartaz a pôr na Europa, a pôr no mundo... Portugal, meu amigo, eu já o disse algures, ou será um «baile russo» – ou não será.⁷⁵

Ferro demonstra, desta forma, atribuir uma importância capital ao bailado, no quadro da cultura nacional, a ponto de o associar, peremptoriamente, à vida da nação: ou é ou não é – escreve com ênfase.

O papel que estes vanguardistas atribuíam ao teatro é, declaradamente, evidente, não só, pelo espaço que lhe fica reservado na revista, mas também, pelas suas intervenções, pela sua *performance*.

António Ferro a este assunto voltará, ainda, e como citarei adiante, na *Ilustração Portuguesa*, desta feita, em 1921. Ferro expressa, continuamente, o modo do seu tempo, o moderno, a vanguarda e estar na vanguarda é viver no seu tempo, situar a sua visão na linha da frente, na vanguarda, para construir algo novo, a uma velocidade exigida pelos tempos.

Admiravelmente, como se constata, é total a atualidade das referências europeias que vão sendo feitas ao longo de *Portugal Futurista*, bem como a retórica com que aquele grupo de jovens intervenientes a desejava abraçar: tornar Portugal mais próximo da Europa, um país com o qual se identificasse. Santa-Rita, figura clownesca e de uma inspiração sem limites, traça os sinais do que era a *performance*. À luz dos princípios programáticos do Futurismo italiano, mais importante do que o texto, no teatro futurista, era a *performance*, o espetáculo que se esgotava, enquanto estava a ser realizado. A renovação que a vanguarda de Marinetti levou a cabo da essência do teatro traduziu-se na elaboração peças instantâneas, formadas por uma ação cénica libertada da escrita dramática, uma vez que não se destinavam a permanecer fixadas ao tempo. É deste modo, também, que Santa-Rita se projeta como um dos mitos mais ativos desse modernismo que tivemos. Este é o estilo e a forma que

⁷⁵«António Ferro, em entrevista a O Homem que passa» (pseud. de José Leitão de Barros), *Ilustração Portuguesa*, n.816, 8-X-1921, p.233.

Ferro adotará, logo em 1917, com apenas 21 anos, portanto, ao proferir a primeira conferência sobre cinema em Portugal.

Na verdade, fica a sensação de que é de perguntas e de mistérios sem resposta que se constroem os «nós» das vanguardas, aqueles interlocutores que, como no panfleto de Ferro, hoje tanto nos respondem, com extraordinárias publicações.

2. António Ferro: *Orpheu* – Nós

António Ferro nasce e vive em pleno coração lisboeta em 1896⁷⁶ e na área circundante localizam-se lugares da memória nacional de referência, que acabarão por lhe permitir a conceção de leituras diversificadas, como o Terreiro do Paço/ Praça do Comércio, símbolo do país político oficial, ou o Café Martinho da Arcada, símbolo do país cultural, e que, em 1918 seria classificado como a «capital de Lisboa».

No plano familiar, desde cedo contacta com eminentes vultos⁷⁷ da oratória, frequentando comícios republicanos pela mão do seu pai – grande entusiasta desses ideais⁷⁸. O seu primeiro contacto com o mundo das Letras fá-lo através de Pedro Tavares, tio do lado materno, oficial do exército e autor de romances. Estas vivências da infância irão permanecer em si, mas o que marca um período importante na sua vida cultural é a proximidade com Mário de Sá-Carneiro, no liceu Camões, que viria a frequentar.

Estabelecidas já as relações de amizade com Sá-Carneiro e, em 1914, contactos com Fernando Pessoa⁷⁹, António Ferro convive, nos anos seguintes, com todo o grupo que viria a constituir a *Orpheu*, e inclusive, como se sabe, tendo vindo a ser escolhido por Sá-Carneiro, mesmo sem disso ter tido conhecimento, para editor literário da revista, por ainda ser menor⁸⁰. Fernando Pessoa, em texto acerca da constituição da revista, escreve:

(...) Quando Sá-Carneiro me apareceu com a indicação, em provas, de que a revista era propriedade do Orpheu, Ld.^a, e que era seu editor o António Ferro, observei-lhe que as sociedades por quotas têm que estar registadas no Tribunal do Comércio, e aquela não estava, pois que nem sequer existia, e que o António Ferro, sendo então menor, não podia ser editor de periódico algum. Sá-Carneiro varreu logo as minhas objecções; quanto à sociedade por quotas, que achava a palavra «limitada» muito bonita, e quanto ao Ferro, que «assim tinha mais piada». «Mas o Ferro não se importa com isso?», perguntei. «O Ferro?» respondeu admirado Sá-Carneiro, «o Ferro nem sabe disso; eu não o consultei.

⁷⁶ Cfr. nota 56.

⁷⁷ Exemplo de um dos ilustres oradores do tempo foi António José de Almeida.

⁷⁸ Ernesto Castro Leal (1994), *op. cit.*, p.30.

⁷⁹ Na edição de autor do livro *Missal de Trovas* (1914), de colaboração com Augusto Cunha logo em 1912, as quadras foram precedidas de curtos prefácios de Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, João de Barros, Augusto Gil, Afonso Lopes Vieira (Ernesto Castro Leal (1994), *op. cit.*, p.33).

⁸⁰ Alfredo Guisado, reproduzindo palavras de Sá-Carneiro: «convém que seja ele porque é menor e se surgir qualquer complicação a sua responsabilidade não tem consequências», Alfredo Guisado (1960), *Autores*, Novembro. Guisado manteve correspondência com Ferro desde, pelo menos, 1913 a 1929, parecendo, desta forma, ter-lhe merecido confiança durante quase duas décadas. (informação obtida por pesquisa de correspondência, na Fundação António Quadros – Cultura e Pensamento.).

E foi nessas condições de legalidade que a revista saiu. O Ferro, aliás, quando soube do caso, e por pouco risco que haja de as coisas irem parar a esse campo, achou muita graça à sua editoria involuntária.⁸¹

Designou-se «Orpheu Ferro»⁸², ele próprio e por escrito, a Pessoa. Na verdade, ao contactar tão próxima e precocemente com estas personalidades da cultura, a sua intenção de participar no movimento, ainda que “rindo” apenas, ou esforçando-se para que a revista sobrevivesse – recolhendo assinaturas –, fora, certamente, também de protesto, tão ao gosto futurista, tão ao gosto de um vanguardista e tão ao gosto de uma matéria que desenhava já um espírito de «brilhante jornalista»⁸³.

Em 1915, estavam, então, reunidas as condições para saírem os dois únicos números da Revista Trimestral de Literatura *Orpheu*, editada em Lisboa. Este é, então, o órgão do modernismo, tendo como fulcral objectivo, utilizando a célebre expressão de Sá-Carneiro, «escandalizar o respeitável e ‘lepidóptero burguês’». Agrupa Luís de Montalvor, Ronald de Carvalho – diretores da revista em Portugal e no Brasil, respectivamente –, Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro – diretores do segundo número – e, ainda, Almada Negreiros, Alfredo Pedro Guisado, entre outros, «com a colaboração especial do futurista Santa-Rita Pintor». Esta foi a geração que deu «vida e palpação»⁸⁴ à revista, a geração d’*Orpheu*. Apesar de causadora de impacto negativo na crítica do seu tempo, o seu vanguardismo inspirou movimentos literários subsequentes de renovação da literatura portuguesa: o gosto por manifestos públicos enraizou-se em todos os colaboradores da revista *Orpheu*. Por oposição à linguagem padronizada, redescobre-se uma linguagem forte e pretensiosa, a síntese irónica e redutora, ou seja, crítica, cujo objetivo do seu uso se dirige à sociedade. António Ferro, não seria diferente dos demais: concebe o pensamento a par da ação⁸⁵. Estava lançado no mundo cultural e a sua rede de sociabilidade estendia-se ao Brasil.

⁸¹ Texto reproduzido em Fernando Pessoa (1986), *Textos de Intervenção Social e Cultural*. Org. António Quadros. Mem Martins: Europa-América, p.73.

⁸² Assim se designa, nas palavras de José Barreto, numa nota encontrada no espólio de Fernando Pessoa - <http://www.youtube.com/watch?v=aCL6ssq8NLU> (04:00 minutos) (agosto 2013).

⁸³ Característica atribuída, no artigo «António Ferro fala-nos do seu *Mar Alto*», aquando de um convite para uma entrevista, na revista *De Teatro e Música*, n.º10, junho de 1923.

⁸⁴ Palavras de Luís Montalvor na “Introdução” do primeiro número da revista *Orpheu*.

⁸⁵ «(...) a todos os seus colaboradores ficou um gosto pelos manifestos públicos (...). Contrariando a linguagem estandardizada, redescobre-se uma linguagem expressiva, intensa e arrogante, a síntese irónica e redutora. A crítica social é intrínseca (...). António Ferro, que não concebe o pensamento sem acção, não só se interessa pelas mais novas manifestações de arte, como as dá a conhecer ao público, seu potencial consumidor.», Raquel Pereira Henriques (1990), *António Ferro: estudos e antologia*. Lisboa: Alfa, 1990, pp.16-17.

António Ferro, já aluno da Faculdade de Direito (e colega de Azeredo Perdigão, Bustorff Silva e de Augusto Cunha⁸⁶), profere, eco ainda da geração de *Orpheu*, numa investida individual, como «conferencista vanguardista»⁸⁷, a sua primeira conferência sobre cinema, e a primeira em Portugal, *As Grandes Trágicas do Silêncio*⁸⁸ (1 de junho de 1917), no Salão Olímpia⁸⁹ – como aponta António Quadros⁹⁰. Ferro mostra, com este texto, perceber que a novidade e a competência de comunicação, a *performance*, causam impacto, ou seja, mostram ser poderosas no sentido de fazerem valer o seu objectivo: a mensagem chegar a um público vasto, de forma célere e a criar empatia. Este é o António Ferro intelectual do novo século, do seu tempo e da sua Hora. As protagonistas eram as atrizes do cinema mudo italiano Francesca Bertini, Pina Menichelli e Lyda Borelli. Nas palavras de Ferro, Francesca Bertini da Avenida Nomentana é o manequim da Francesca Bertini do cinema e, por isso, não existe, é uma projecção, porque criada pelo ventre da objetiva. Vivia-se um tempo febril: automóveis, comboios, aviões, imagens em movimento, com as celebridades do ecrã a entrarem dentro da vida do espetador e a estabelecerem relações novas entre o real e o virtual, de que nós, só hoje, temos mais consciência. António Ferro via o “animatógrafo” com aquele mesmo entusiasmo que levava os futuristas italianos a interessarem-se por essa descoberta, mostrando conhecê-lo bem, na ânsia de abrir as janelas do mundo:

O animatógrafo é um templo onde vão rezar os religiosos da civilização. Ele mitiga um pouco a sede àqueles que apenas podem viajar no mundo do espírito. Mas note-se que a própria morte passa a ser desmentida pelo animatógrafo [...] A projecção duma fita dum actor que morreu equivale a uma ressurreição... Ele vive de facto o trecho da sua vida passo a passo, gesto a gesto [...] Deixa de haver passado; tudo será presente. (...) O cinema é o teatro do futuro. Atravessamos uma época febril, em que a vida só se compreende no movimento: num automóvel, num comboio, num aeroplano – nunca a pé...

⁸⁶ De quem mais tarde viria a ser seu cunhado (cfr. António Quadros (1989), *O Primeiro Modernismo Português – vanguarda e tradição*. Lisboa: Europa-América, Nota biográfica do Cap.VI – «António Ferro, Do *Orpheu* à Política do Espírito», p.317).

⁸⁷ Trata-se de uma manifestação histórica, por ter sido a primeira conferência sobre cinema pronunciada em Portugal, tendo sido editada nesse mesmo ano.

⁸⁸ No âmbito da sua conferência, António Rodrigues escreve: «*As grandes trágicas do silêncio* são um dos mais belos elogios que o cinema então podia receber, tanto pelo entendimento da sua natureza estética e onírica próprias, quanto pela consciente valorização da sua eficácia socio-imagística», António Rodrigues (1995), *António Ferro, na idade do Jazz-Band*. Lisboa: Livros Horizonte, p. 26

⁸⁹ António Quadros (1989), *op. cit.*, p.318.

⁹⁰ *Ib.*, p.322.

O mundo de hoje é mais fecundo do que a hora de ontem. Não caminhamos para o futuro, precipitamo-nos no futuro...⁹¹

O ensaio é publicado no mesmo ano e terá segunda edição, de Lisboa e do Rio de Janeiro, em 1922⁹², ano em que decorria na capital brasileira a exposição comemorativa da sua independência e se verificava, em São Paulo, a famosa Semana de Arte Moderna.

Este foi o seu lançamento, a sua estreia cultural em Portugal, como escreve António Rodrigues:

Ao descobrir no território colectivo e na matéria animada do cinema, aquela que se nutre na imediata ambiguidade entre a realidade e a ficção (foi «a minha profissão de fé na Mentira, na mentira da arte»), a noção modernista da autonomia dos meios artísticos e do consequente primado do olhar feérico sobre o ver confirmativo – da «Mentira da arte sobre a verdade da vida», como preferia dizer em jeito de publicidade –, o jovem conferencista assumia uma opção sociomental nos anos iniciais do modernismo português e que logo depois nele se posicionava numa teoria do gosto, onde a Imagem, enquanto ficção animada, coisificável, queria ser o meio transmissor de uma forma de estar em modernidade.⁹³

António Ferro não concebe, portanto, o pensamento sem ação e comunicação. Não só se interessa pelas novidades, como as dá a conhecer ao seu público, o seu desejado fruidor. As formas de arte refletem um pensamento e transportam, em si, uma mensagem, agem num todo social, ou seja, a palavra é completada com o gesto e com o corpo todo das atrizes. Este momento, claramente formativo, projeta – como se de um filme se tratasse – a imagem de um envolvente espírito jovem, que parecia entusiasmar-se com assuntos novos e nutrir um gosto especial pela comunicação face a uma plateia vasta.

Em 1918, cumpre o serviço militar obrigatório como oficial miliciano em Angola e é nomeado ajudante do governador-geral, amigo e companheiro de Sidónio Pais, o Comandante Filomeno da Câmara, o qual, mais tarde, o nomeia secretário-

⁹¹ António Ferro (1922), *As Grandes Trágicas do Silêncio*. Lisboa, Rio de Janeiro: H. Antunes. Ferro afirmava, que a sua conferência era «a primeira conferência que, sobre o assunto, se realiza entre nós» (*op. e ed. cit.*, pp.30-33).

⁹² *Ib.*

⁹³ António Rodrigues (1987), «António Ferro: Uma Modernidade Pronta a Viver», António Ferro, *António Ferro – Intervenção Modernista – teoria do gosto*. Lisboa: Ed. Verbo, p.X.

-geral da mesma província. Datam já, da época, «as suas simpatias sidonistas»⁹⁴, pelo que continua, de longe, a seguir a ação de Sidónio, «como um romance, um romance que se lê num interesse crescente». É aí que recebe a notícia do seu assassinato⁹⁵.

O primeiro contacto ao vivo com Sidónio verificara-se no Teatro de São Carlos, no fim de dezembro de 1917. Como refere Castro Leal, «o que retém da sua figura é fundamentalmente o império do gesto». O gesto que, como sabemos à luz dos futuristas italianos e do que defendiam ser a postura no novo teatro, complementa, a palavra, o que num discurso político, numa teatralização, ganha mais força do que a leitura de um texto, por ser mais apelativo para a sua audiência. Sidónio tem elegância, atitude, *performance*, e é este o estilo e a forma de Ferro, já quando profere a primeira conferência sobre cinema, aliás antecipado pela figura clownesca de Santa-Rita.

A resistência estética era, para além do mais e em si mesma, um ato político, pois indicava outras possibilidades de comunicação e, portanto, de relacionamento entre indivíduo, sociedade, arte e história. Tal como advoga António Pedro Pita, a participação de Ferro na aventura futurista não foi fugaz e dela «terá permanecido um núcleo ideológico consistente, orientador, não só da obra futura, mas também da acção política»⁹⁶.

Bem descreve Castro Leal, com base no artigo de Ferro «Sinfonia Heróica»⁹⁷, que «De entre os atributos mais salientes destaca a força, o prestígio da atitude, o sorriso fino, o charme, a elegância, a galhardia e a eloquência divina do olhar, fixando, assim, uma dimensão espiritualizada do humano»⁹⁸.

O deslumbramento por esta figura de Chefe, o fascínio – como atitude estética e política – começavam a tomar forma na sua mente como se Ferro tivesse, finalmente, encontrado o Salvador da Pátria, que tudo supera, numa época em que, sendo de crise cultural, política e social, era urgente um homem assim iluminado. Esta dimensão do homem que supera Deus, que é um super-homem, que é imortal, é a dimensão nietzschiana, a dimensão do homem necessário à Hora de Hoje, uma ideia que circulava no ideário dos futuristas italianos, e que Mussolini, que subirá ao poder, em

⁹⁴ António Quadros (1989), *op. cit.*, pp.318, 319.

⁹⁵ António Ferro (1919), «Sinfonia Heróica», *O Jornal*, n.º125, 5-12-1919, p.1.

⁹⁶ António Pedro Pita (2001), “Temas e figuras do ensaísmo português”, Luís Reis Torgal (coord.), *O cinema sob o olhar de Salazar*. Lisboa: Temas e Debates, p.42.

⁹⁷ Cfr. nota 95.

⁹⁸ Ernesto Castro Leal (1994), *António Ferro. Espaço Político e Imaginário Social – 1918-32*, p.46.

1922, irá ter bem presente – figuras ligadas a regimes totalitários da época, e pelas quais Ferro tinha uma grande atração.

De regresso a Lisboa, e após viver um novo momento de fascinação, das maiores emoções da sua vida⁹⁹, em que a multidão aguardava Sidónio de forma entusiástica, como se depreende dos testemunhos memorialísticos e de imagens publicadas na *Ilustração Portuguesa*, António Ferro mostra, de imediato, apetência para o jornalismo: publica as suas primeiras crónicas no jornal *O Século* (surgindo, mais tarde, como redator), as denominadas «Cartas do Martinho» (com o nome do Café, lugar da sua infância e que faz parte da memória cultural do seu país), com uma dedicatória provocante, a saber, «À minha geração para que me deixe só» e, depois, se socorre de um discurso direto para fazer uma crítica à sociedade burguesa lisboeta que irá adotar na escrita de imprensa e nos discursos. Edita, ainda, a sua obra poética *O Ritmo da Paisagem*. Contudo, a sua atividade como jornalista inicia-a no diário *O Jornal* (Órgão do Partido Republicano Conservador, afeto a Sidónio Pais), dirigido por Joaquim Madureira¹⁰⁰, onde, desde o primeiro número (1 de agosto de 1919), publica «O elogio das horas», «Batalha de flores» (que acabará por reunir em volume, em 1923) e, a 2 de setembro, o artigo «Nós». Neste artigo, e na opinião de Castro Leal¹⁰¹, «encontra-se um verdadeiro apelo à sua “geração”, aos Portugueses de vinte anos. Aí a imagem de um Portugal náufrago, a exigir um grito de revolta, está bem patente», como se pode confirmar pelas palavras de Ferro:

É preciso salvar isto, salvar o futuro, o futuro da Pátria. Portugal naufragou, é certo, mas um recurso ainda resta. Com os nossos braços vigorosos onde o sangue corre como a seiva nos troncos, façamos uma jangada, uma jangada imensa onde caibam todos aqueles que têm a honra, que têm alma, que têm fé nos destinos da Pátria. Deixemos para trás os indiferentes, os comodistas (...). Isto, efectivamente, é mais connosco do que com eles. São os nossos vinte e tantos anos já vividos que precisam de acudir, a todo o transe, aos vinte e tantos anos que temos de viver.¹⁰²

A geração conservadora era, desta forma, convidada à ação, à religiosidade da Hora, à reconstrução do país. Era preciso ter fé, energia e espírito de raça, ideais que Marinetti também sustinha, para terminar com «a apatia, o conformismo e a

⁹⁹ Cfr. António Ferro (1954) *D. Manuel II, o Desventurado*. Lisboa: Bertrand, 1954, p. 45.

¹⁰⁰ Joaquim Borges Madureira (1874-1954). Jornalista, crítico da arte, político. Usou o pseudónimo de Braz Burity. Formou-se em Direito em Coimbra e durante o Sidonismo dirigiu o jornal republicano *A Voz Pública*, editado no Porto.

¹⁰¹ Ernesto Castro Leal (1994), *op. cit.*, pp.33-34.

¹⁰² António Ferro (1919), «Nós», *O Jornal*, ano I, n.33, 2-11-1919, p.1.

descrença»¹⁰³. Ferro passa de colaborador inicial deste periódico a, pouco depois (6 de novembro), assumir o cargo de chefe de redação¹⁰⁴.

Logo no ano seguinte, em 1920, volta a colaborar com *O Século*, onde inicia a sua carreira de jornalista internacional, entrevistando grandes personalidades europeias como Colette (tendo proferido a 6 de novembro, na Societé Amical Franco-Portugalize, uma conferência de arte sobre essa figura intitulada «*l'oiseau bleu* da literatura francesa», como lhe chamou). «Tão português, tão europeu...»¹⁰⁵, António Ferro, «a grande Kodak do jornalismo português»¹⁰⁶, a serviço desse periódico desloca-se a Fiume, palco de grandes acontecimentos, para entrevistar Gabriele d'Annunzio. Castro Leal reflete: «O que pretendia Ferro? Sem dúvida captar o ambiente de exacerbado nacionalismo, em torno de Fiume, e surpreender o vulto dessa aventura; ir ao encontro do chefe em acção e das multidões ululantes»¹⁰⁷. A entrevista fá-la àquele a quem chamará de «rei, soldado e poeta», na «República Livre», isto é, em Fiume¹⁰⁸, pondo à prova a sua *performance*, recordando-o muito mais tarde, já quase no fim da sua vida, como «húmido ainda no meu entusiasmo,...embora lhe reconheça o exagero, a petulância»¹⁰⁹.

O jornalismo, nesta fase jovem da sua vida, surge-lhe como um espaço privilegiado para a exploração do mundo e para se projetar nele quer nacional, quer internacionalmente. Através desta atividade, reflete sobre a atualidade, o hoje, a vida, mas imprime-lhe um estilo inovador: percebe que a informação se desenvolve a par com a realidade e começa a desmontá-la, acrescentando laivos de imaginação. A forma como capta a realidade está ligada a relações de poder, pois nenhuma leitura da realidade é neutra. Note-se o encantamento crescente sentido por D'Annunzio, o poeta-ditador, quando transmite, para Portugal o diálogo travado sobre a ocupação de Fiume:

– Diga-me... Que pensa Portugal sobre Fiume?

– Sobre Fiume, por enquanto, pensa pouco. Sobre Gabriele D'Annunzio pensa que ele é o último latino... Portugal tem por D'Annunzio uma religião. Todos os vossos livros são Livros de Horas para nós...

¹⁰³ Ernesto Castro Leal (1994), *op. cit.*, p.34.

¹⁰⁴ António Ferro dirigirá *O Jornal* durante um único mês: do n.º97 (6-XI-1919) ao último, o 126 (7-XII-1919).

¹⁰⁵ Testemunho do amigo Luiz Forgas Trigueiros, após a sua morte, in *O Mundo Português*, 1987.

¹⁰⁶ Testemunho de Augusto de Castro, Roma, em 1927.

¹⁰⁷ Ernesto Castro Leal (1994), *op. cit.*, p. 54.

¹⁰⁸ Na atual costa croata, que foi um estado livre de 1922 a 1924.

¹⁰⁹ António Ferro (1954), *D. Manuel II, o Desventurado*, Lisboa: Bertrand.

– Portugal deve seguir-me na minha cruzada. É um dos países em que mais confio. O senhor, que contemplou de perto a latinidade de Fiume, que a sentiu com tanta nobreza, será, em Portugal, o nosso embaixador...

– Eu já me tinha nomeado para esse cargo. Trazia Fiume na cabeça. Levo-a no coração.¹¹⁰

António Ferro deixa Fiume, a meditar sobre a noção de chefe que vira, tempos atrás, evidenciar-se em Sidónio Pais.

Demonstra, com as suas inúmeras reportagens, às grandes personalidades¹¹¹ do mundo, ser um inimigo do lugar-comum, o «oposto do imobilismo»¹¹², o homem de ação, que mostrava gostar de viver a *Hora*, como ator teatral sem texto para surpreender todos, no palco da vida.

A desmontagem que faz do mundo que avidamente¹¹³, como jovem, vai conhecendo, para depois, com o poder da imaginação, sobre ele escrever, era o seu maior objectivo, conseguindo, assim, criar uma nova realidade. Este estilo representa uma afirmação pioneira de uma forma de estar em modernidade face ao estilo jornalístico de então. Sabemos que o campo literário, onde a imprensa tradicional desempenhava um papel central na produção dos escritores, se alterara. Este é o momento (o dos anos pós-guerra) de os jornais se deslocarem do mundo da cultura literária, da qual fazia parte o teatro, para integrarem a emergência das indústrias culturais que o cinema irá protagonizar. Tal não poderia acontecer, caso os jornais continuassem a ser apenas preenchidos com a prosa de escritores como o popular Júlio Dantas.

António Ferro vive o agora, o hoje, a experiência de repórter internacional, vive os acontecimentos vestindo e encenando as figuras do seu tempo, freneticamente, à velocidade destes novos tempos, tal como apregoava Marinetti. Enquanto cronista, não se limita a narrar os acontecimentos: a sua missão prende-se com a criação de um novo mundo a viver. É este o seu projeto: moderno, novo, em que introduz a vida na

¹¹⁰ António Ferro (1922), *Gabriele D'Annunzio e Eu*. Lisboa: Portugalia, p.55.

¹¹¹ Muitas outras personalidades poderiam ser mencionadas, tais como: Anatole France, Paul Valérie, George Bernard Shaw, Maurice Barrès ou o próprio Charlot – «charlot resolveu fazer da Europa o seu écran», escreve na, *Ilustração Portuguesa*, n.º815, 1-10-1921-, entre muitos outros.

¹¹² Palavras usadas numa carta a si dirigida, pelo crítico e admirador de nome João Bigotte Chorão – «Carta a António Ferro», Bibliografia Passiva da página *web* da Fundação António Quadros (agosto 2013).

¹¹³ A propósito dos seus impetos, dos seus impulsos, comenta Fernanda de Castro: «Os meus sogros (...) tinham um santo horror a (...) Gabriele D'Annunzio que, com a sua mania de brincar às guerras, tinha impedido o filho de se formar. (...) Efectivamente, quando um jornal (...) lhe acenou com a hipótese de uma reportagem em Fiume (...) não hesitou um segundo, atirou com tudo ao ar, fez a mala e partiu, sem ouvir a voz da família e dos amigos, que era a voz da razão e do bom senso. Mas ele queria lá saber da razão e do bom senso! O que ele queria era viajar, correr mundo e, sobretudo, sobretudo!, escrever» (Fernanda de Castro (1988), *Ao Fim da Memória*. Vol.I. Lisboa: Verbo, p.222.

arte, anulando as suas distâncias. Estava afirmado um jornalismo de vanguarda, como refere António Rodrigues, o jornalismo enquanto criação e ação¹¹⁴. Os jornais deveriam, assim, conseguir antecipar a produção de imagens cinematográficas (a fotografia era estática). Haveria necessidade de criar uma forma nova de escrita e um tipo novo de escritor. Ferro é esse escritor, que com uma nova forma de usar as palavras entendeu que estava chegada a «hora» de não ser, simplesmente, um escritor, ou seja, que a literatura já não era uma forma suficiente de expressão¹¹⁵. A narrativa deveria conseguir exprimir a vida, enquanto imagem em movimento, até porque, como dizia Almada Negreiros, «as ideias hoje são coreográficas»¹¹⁶; o desafio de «hoje» é imposto por uma época diferente das outras devido à mecanização, à velocidade. O jornalismo do Ferro repórter torna-se um estilo literário, cuja espetacularidade, ao estilo futurista, e que há pouco chocava o público, se vai tornando, paulatinamente, familiar, dados, cada vez mais, os textos que vai produzindo para a imprensa. Duas paixões, num estilo novo, de vanguarda, se mostram, indiscutivelmente, indissociáveis em António Ferro: literatura e jornalismo.

O seu vanguardismo propaga-se, portanto, a essa prática (a qual foi escolhida em detrimento do curso de Direito), a título de exemplo, quando assume a direção da *Ilustração Portuguesa*¹¹⁷. Convida artistas¹¹⁸ ligados ao movimento modernista, inovando graficamente, ao mesmo tempo que, como ele próprio afirma de forma tão contundente na entrevista de 1921, procura «integrar Portugal na Hora que passa»¹¹⁹.

Nessa já citada entrevista publicada na *Ilustração Portuguesa*, integrada na coluna «A entrevista da Semana», afirma:

Antes de mais nada, eu pretendo modernizar a *Ilustração Portuguesa*: pôr vinte e quatro anos nas suas vinte e quatro paginas... Mais do que o livro, mais do que o teatro, o «magazine» tem que viver a sua época, tem que documentá-la, tem que fixar-lhe as memórias. O «magazine» tem grande afinidade com o cinema. O papel «couché» é o «ecran» dos «magazines». O «magazine» tem que estar certo como a hora oficial. O critério contemplativo, o critério ferro-velho de certas revistas, não é o que mais convem. Olhe-se, com ternura para o passado, não se viva no passado. Assim como o cinema criou

¹¹⁴ Cfr. António Rodrigues (1987), *op. cit.*, p. XI.

¹¹⁵ António Ferro colocou a questão na introdução à novela *Leviana*: «Inutilmente procuro um cenário para Leviana. Não o encontro. A Leviana fugiria de qualquer cenário para se ir esconder nos bastidores. [...] Como posso eu prendê-la entre as folhas deste livro?», António Ferro (1921), *A Leviana. Novela em Fragmentos*, Lisboa: H. Antunes, p. 18.

¹¹⁶ Almada Negreiros, «*Adão e Eva* de Jaime Cortezão», *Diário de Lisboa*, 4-6-1921, p. 3.

¹¹⁷ Outubro de 1921 a julho de 1922.

¹¹⁸ Tais como Jorge Barradas, Almada Negreiros, Stuart Carvalhais, Milly Possoz ou Diogo Macedo.

¹¹⁹ Ernesto Castro Leal (1994), *op. cit.*, p.250.

uma humanidade fotogenica, o “magazine” criou o seu mundo, o mundo grafico, um mundo que é demasiado vasto para permitir qualquer divagação. O “magazine” é o Concurso Hipico das Horas.[...]»¹²⁰

Modernizar a *Ilustração Portuguesa* implicaria o uso de uma escrita movimentada, ágil, como se de uma câmara de filmar se tratasse, adotando a expressão como imagem em movimento. Ferro pretende, com a sua experiência de repórter, imprimir um novo estilo, mostrando a afinidade do «magazine» com o cinema, ou seja, tornar a revista capaz de projetar a vida moderna.

No ano de 1920, ainda, publica *Árvore de Natal* (poemas), mas o livro que lança António Ferro como escritor, com apenas 22 anos repletos de entusiasmo, «é a vanguardista e paradoxal»¹²¹ *Teoria da Indiferença*¹²². Nas palavras dele próprio, no prefácio, revela: «A alma de António Ferro é um cartaz espantando a multidão»¹²³, que mais não é do que a atitude futurista da vontade de espantar a multidão e que se verificará em *Nós*. Trata-se, naquela obra, de um conjunto de frases soltas (frases em liberdade, que remetem para as palavras de Marinetti), subordinadas a temas, tais como, «Da Arte e da Vida» (onde escreve, tal como proferiu na sua conferência sobre o cinema: «A arte é a mentira da vida. A vida é a mentira da arte. A mentira é a arte da vida.») e «Dos deuses e de mim» (onde tece considerações sobre música, literatura, arte, deuses e ele próprio.), obra causadora de controvérsia. Escreveria sobre *A Teoria da Indiferença* um crítico não identificado, em *A Capital*, a 5 de junho 1917: «Foi muito aplaudido. Nós só desejamos que esses aplausos o tivessem encorajado a novos trabalhos desse género, mas em que não transpareça tanto a pretensão da originalidade exagerada e escandalosa, porque se, desta vez, quase se salvou, em outras pode perder o equilíbrio e cair no disparate.»¹²⁴

Ferro manifesta-se ousado e agitador, características de um ser jovem, parecendo coadunar-se com o ser politicamente atuante, utilizando uma linguagem

¹²⁰ «António Ferro (1921), em entrevista a O Homem que passa», (pseud. de José Leitão de Barros), *Ilustração Portuguesa*, n.816, 8-X, p. 233.

¹²¹ António Quadros (1989), *op. cit.*, p.319.

¹²² As considerações que faz sobre a arte, a vida, os deuses, e ele próprio, causam enorme controvérsia. Ver Raquel Pereira Henriques (1990), *op. cit.*, p.81.

¹²³ António Ferro, «Teoria da Indiferença», António Ferro (1987), *António Ferro - Intervenção Modernista – teoria do gosto*. Lisboa: Ed. Verbo, p. 20.

¹²⁴ Mafalda Ferro, Rita Ferro (1999), *Retrato de uma família. Fernanda de Castro, António Ferro, António Quadros*. Lisboa: ed. Círculo de Leitores e Autoras. Lisboa. Como nos referem Mafalda Ferro e Rita Ferro, «o seu discurso urgente, criativo e exaltado para a escrita não o poupou à crítica dos mais convencionais; pagava o preço de um estilo à frente da sua época, demasiado arrojado e provocatório». Se uns o depreciavam, outros aplaudiam-no, reconhecendo nele qualidades excepcionais. Alfredo de Carvalho comenta no diário *A Luta* (19-1-1919): «António Ferro, levantando as imagens das 3 actrizes, ferindo-as com a luz jorrante das suas frases, revela-se um prosador de vastos recursos e um impressionista pouco vulgar».

convincente, que espelha um eu assertivo, confiante, enérgico, ingredientes que se aliam ao poder de argumentação e, por isso, se apercebe da capacidade inequívoca de chegar a um público vasto – tal como defendiam os futuristas e perfeitamente sintonizante com a sua vida jornalística. Uma vez mais, mostra a ambição de poder sobre o público.

António Ferro, socialmente atuante, é defensor da sua teoria, face a um público que não quer indiferente. Pelo contrário, pretende um público igualmente atuante, porque potencialmente conhecedor da teoria que transporta no bolso e, assim, paradoxalmente, não indiferente. A arte pertence ao artista. E a missão dos artistas é, como diz, vestir a vida, menti-la o mais possível, para melhor ser suportada¹²⁵ e vestir a vida é vivê-la no palco do mundo, onde a imaginação alimenta quem nele participar, sem indiferença. Este é um ser teatral de vanguarda, que deseja ser “Nós” ou, no caso da indiferença, apenas «Eu».

Depois de publicados, em 1921, os livros *Colette, Colette Willy, Colette* (conferência) e *Leviana – Novela em Fragmentos*, plenos de uma irreverência que o aproximam do Futurismo e que o consagra –, o próprio descreve esta fase do seu percurso literário como «...anos de sangue na guelra»¹²⁶. Estava desenhado o caminho de «sangue na guelra» que o levava até ao «manifesto literário»¹²⁷ *Nós*, análise que terá lugar no capítulo que se segue, a saber, «António Ferro vanguardista: *Nós* – a experiência do teatro-manifesto.».

O ano de 1922 representa o prolongamento da sua atividade como cronista e crítico teatral do *Diário de Lisboa* (até março), como chefe de redação da *Ilustração Portuguesa*, 2.^a série, e a edição semanal de *O Século* – «momentos decisivos da constelação jornalística que o projetará...»¹²⁸ –, como conferencista, com as célebres intervenções¹²⁹, *A Arte de Bem Morrer* («A Vida é um Curso Superior de Morte. Durante a vida deve aprender-se, apenas, a morrer» ou «ponhamos a Arte na Vida, jamais ponhamos Vida na Arte» – afirma, referindo novas formas capazes de inverter a relação mimética da arte com a vida de forma a inscrever as criações dos escritores na realidade), a *Idade do Jazz-band* (em que refere, a abrir: «Eu vivo na minha época,

¹²⁵ Sobre a mentira da arte: Conferência realizada a 1 de junho de 1917, intitulada *As Grandes Trágicas do Silêncio*.

¹²⁶ António Ferro (1954), *op. cit.*, pp.34-79.

¹²⁷ Cfr. nota 60.

¹²⁸ Ernesto Castro Leal (1994), *op. cit.*, p.34.

¹²⁹ Cfr. com o verbete dedicado às conferências referidas, realizadas no Rio de Janeiro e em São Paulo, em 1922, durante a sua longa estada no Brasil. in Fernando Cabral Martins (coord.) (2008), *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Lisboa: Caminho, Lisboa.

como vivo na minha pátria, como vivo dentro de mim» – em que o texto procura o momento, enquanto tempo de imagens e sons, encadeando metáforas, tal como «Dançar é viver em movimento», ininterruptamente, imprimindo velocidade, porque o movimento é gerador de imagens) e, ainda, como autor e ator, com a estreia de *Mar Alto*, no Brasil .

Desde o tempo em que fora editor literário de *Orpheu*, que o Brasil era, para António Ferro, um país, para ele, representativo. O primeiro número da revista tivera uma dupla direção: em Portugal (Luis de Montalvor) e no Brasil (Ronald de Carvalho). Posteriormente viria a ver editadas as obras *Collete*, *Leviana*, bem como a segunda edição de *As grandes trágicas do silêncio*, também, no Brasil.

A 7 de maio de 1922, parte, então, para o Brasil – o que faz dele ausente da participação na Semana paulista realizada em fevereiro¹³⁰ – acompanhado dos atores da Companhia de Lucília Simões e Erico Braga, com quem partilhará, também como ator, o palco, fundindo nele mesmo o autor, o ator e o ato provocatório, aquando da estreia (em novembro, no Teatro Sant`Ana – São Paulo), da sua peça em três atos *Mar Alto*¹³¹. Esta peça fora, pelo próprio, comentada, o que mais não é de uma atitude estratégica, demonstrando a ostentação, o gosto pelo escândalo. O público manifestou-se enérgico, nutrido pelo sabor desta nova forma de estar em palco, entusiasmado pela *performance* do autor, correspondendo, este alarido, ao sucesso pretendido por Ferro, tão a gosto, também, do fundador do futurismo. Raquel Pereira Henriques aponta, que «as críticas são controversas: considerada por uns possuidora de um argumento irreverente, renovador e modernista, é pela maioria vista como amoral.»¹³². Desta forma, o acendimento de controvérsias críticas permite concluir que atingiu o sucesso da sua peça, o que lhe deu eco: o sucesso do seu escândalo é também um objetivo, pois o que verdadeiramente interessa é que ela seja falada, tornando, os próprios críticos do seu tempo, em seus espetadores ideais. Pese embora nem todos os críticos do seu tempo serem capazes de compreender a sua atitude vanguardista, muitos deles acompanham a novidade, dando-a a conhecer ao público – tal como acontecera, por alturas da receção da peça «O Rei Bombance – o fiasco da peça de Marinetti»¹³³, com o conservador jornalista José Xavier de Carvalho. Aos portugueses, e sem novidade

¹³⁰ Informação que se pode comprovar pelas palavras de Luís Reis Torgal (2004), «O Modernismo Português na formação do Estado Novo de Salazar. António Ferro e a semana de Arte Moderna de São Paulo», *Estudos em homenagem a Luís António de Oliveira Ramos*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, p.1099.

¹³¹ *Mar Alto* volta a ser representada, desta feita, no Teatro Lírico (Rio de Janeiro).

¹³² Raquel Pereira Henriques (1990), *op. cit.*, p.83.

¹³³ *Jornal de Notícias* de 6 de abril de 1909.

por parte de Ferro perante a conhecida permanente resistência à novidade, a peça só será representada em 1923¹³⁴. O seu autor é dado a conhecer como «um novo autor dramático», depois de denominado «escritor bizarro de *Leviana*» e de «brilhante jornalista do *D'Annunzio e Eu*»¹³⁵.

A revista *De Teatro* n.º10, de junho de 1923, publica uma entrevista feita a António Ferro acerca de *Mar Alto*, intitulada «Antonio Ferro fála-nos do seu *Mar Alto*», uma vez que, a peça iria ser, pela primeira vez, representada em Portugal, após a sua estreia no Brasil, entendido, talvez, como o seu eco de ressonância por excelência¹³⁶:

O Teatro de Sant`Ana encheu-se com tudo quanto há de melhor na segunda cidade do Brasil. Nos bastidores eu pensei, pela primeira vez, no arrojo da peça e tremi... tremi, mas não caí... No final do primeiro acto, a sala ergueu-se numa ovação formidável. Vim agradecer seis, sete, oito vezes... No final do segundo acto, a ovação redobrou mais viva, mais intensa, mais segura... Este acto, o mais perigoso, termina com a personagem que eu interpretava, só, em scena.

Uma má vontade do público e eu pagava ali todas as minhas ousadias, incluía a ousadia de me apresentar, pela primeira vez, num palco, a contrascenar com Lucilia... Tal não sucedeu. Nem no final do segundo, nem no final do terceiro, que terminou entre aplausos intensos e chamadas sucessivas. Só depois soube que, á volta de discussões sobre a tése da peça, tinha havido, nos corredores, scenas de pugilato, intervenção da polícia, conspirações de pateadas e esperas combinadas... a peça tem todas as condições para empolgar e dominar uma plateia que não concorda mas que aplaude. (...) É impossível levar mais longe a arte de representar. (...) «Mar Alto» é a última expressão da moderna dramaturgia da nossa língua. (...) Não sei como em Portugal a peça será recebida. Não temo o público. O público tem o instinto da verdade e «Mar Alto» é a verdade... O crítico, na sua ânsia de análise, ilude-se muitas vezes. O crítico é o profissional da analise. Um assunto claro, desassombrado e forte é uma decepção para a crítica. É preciso evitar essa decepção. É preciso achar defeitos, muitos defeitos. Quantos mais, melhor. Arriscam-se muitas observações para alguma sair certa. «Mar Alto» pertence ao género das peças discutidas, mesmo que todos estejam de acordo com ela... Arranquei o «Mar Alto» á Vida. A Vida há-de fazer todos os esforços para m'a arrancar, para m'a destruir, para a inutilizar... A Vida é uma senhora prudente. Não gosta de que ninguém tenha em seu poder documentos que a comprometam. «Mar Alto compromete a Vida. É natural que a vida se zangue...»¹³⁷

¹³⁴ Representada pela primeira vez em 1922, primeiro no Teatro Sant' Ana, de São Paulo, para logo se repetir no Lírico, do Rio de Janeiro. A sua representação em Lisboa, no Teatro de São Carlos, foi proibida no dia seguinte à sua estreia, por ter redundado em escândalo, a 10 de julho de 1923. A peça foi de novo reposta e representada em 1984.

¹³⁵ Como se lê em *De teatro*, 1, s.2, n.º10, junho de 1923, p.VI.

¹³⁶ O eco de ressonância utilizado por Marinetti para lançar o movimento futurista, logo em 1909, foi *Le Figaro*, Paris.

¹³⁷ «Antonio Ferro fála-nos do seu *Mar Alto*», In revista *De Teatro* n.º10, de junho de 1923, p.VI – publicação de uma entrevista feita a António Ferro acerca de *Mar Alto*.

Daqui facilmente se conclui, que António Ferro põe a Arte na Vida, vendo-se como autor que reproduzia a vida na sua escrita, e que com o que escrevia gerava arte. Com este discurso, também, facilmente nos apercebemos dos inúmeros “recados” implicados no distanciamento do clima lisboeta, por um lado e, por outro, a ânsia quase vital, a esperança, que tinha em que o “êxito” conseguido no Brasil acontecesse, também, em Portugal. Parece que adivinhava, ou melhor, sabia-o. À semelhança do que acontecera no Brasil, no ano anterior, cuja estreia se fizera, mas com um duplo êxito, pelas mãos de Erico Braga, a sua representação em Lisboa, no Teatro de São Carlos, redundou ainda em maior escândalo, a 10 de julho de 1923. Não obstante o protesto de intelectuais como Fernando Pessoa – que, ao contrário de Ferro, conhecia o mundo no Martinho da Arcada –, Aquilino Ribeiro, António Sérgio ou João de Barros, parece-me, talvez, não terem percebido, que toda esta hiperbolizada agitação permitiu um sucesso ainda maior da sua peça.

Condenada, então, por razões morais – se é que realmente foi esse o motivo –, a temática da obra¹³⁸ trata a ausência de amor e, por consequência, o adultério, a paixão decadente, tudo isto numa tentativa do autor intervir junto de um público vasto, de forma a tentar combater velhas consciências e criar novas, a um novo ritmo, num registo espectacular, num tempo ainda mais veloz do que o das duas primeiras décadas do novo século, o qual exigia que fosse cada vez mais acompanhado.

António Ferro continuará a escrever teatro, para além desta fase, perseverando no tratamento de temas vanguardistas.

A 14 de agosto responde, a pedido da direção da revista *De Teatro*, acerca do que tem em vista para o ano seguinte, em termos de produção teatral. Revela ter interesse em voltar a representar, em São Carlos, a peça, «após a sua absolvição»; ou seja, na sua teatralidade, Ferro parece tentar, talvez, reacender novamente o escândalo, por ter a nítida noção do seu carácter «arrojado» e de, com o seu espírito animado,

¹³⁸ A peça inicia com Luís, numa noite, a confessar à esposa que roubou dinheiro para lhe comprar uma jóia como forma de manter o seu amor. Diante do desespero do marido, Madalena confessa que também ela é indigna, porque mantivera uma relação adúltera com Henrique, um amante rico. Madalena decide, então, viver com Henrique, para obter o dinheiro necessário a reparar o roubo, mas não deixa de receber secretamente o marido. Luxuosamente vestida pelo amante, ela seria assim, para o marido, sempre a «Desejada». Quando Henrique descobre que é traído, Madalena abandona-o, confessando que o seu único amor é o marido e que apenas se serviu do amante para se vestir e sustentar a paixão mórbida do marido. De novo juntos, Madalena e Luís constatam que já não se amam, e, depois de agressões mútuas, decidem matar-se. A voz do filho, vinda do quarto contíguo, chama-os à realidade de estarem «condenados a viver [...] como dois náufragos, como dois náufragos no mar alto à espera da onda que os leve...».

conseguir chegar a um público ainda mais vasto, prometendo, contudo, abrandar, entretanto¹³⁹, até porque as peças modernas se esgotam em si mesmas exigindo a sua natural renovação. Bem o sabia Santa-Rita, bem o sabiam os futuristas italianos: o que era importante no teatro futurista era a *performance*, o espectáculo sem texto, que se esgotava enquanto estava a ser realizado.

Esta peça, envolta numa tentativa voluntária de criar escândalo e de ser conhecida, de chegar a um público vasto, parece, ainda assim, ter vingado. Já o que tentou, em 1921, como aponta Petrus, *Nós*, «manifesto literário», não conseguiu tamanha proeza, ao que parece, por depressa ter desaparecido a sua edição avulsa e ter sido esquecida. O Brasil surge, então, como o cenário, o eco de ressonância ideal para o ver projetado. O convívio com os nomes mais ilustres do renovamento literário brasileiro (Menotti del Picchia, Carlos Drummond de Andrade, Graça Aranha, Raul Bopp,...) anunciava, também, uma oportunidade para lhe dar voz. Fica a certeza, porém, de que o elo de ligação com a célebre Semana paulista – mesmo não tendo Ferro participado nela – foi *Nós* publicado na *Klaxon*, estabelecendo uma importante ligação entre as comunidades literárias de cá e de lá do Atlântico, pelo que a sua importância se torna grandiosa, dada a visão de António Ferro ao contribuir para o diálogo (mesmo que difícil) entre os jovens das duas nações lusófonas e para o seu efetivo contributo no desenvolvimento da literatura modernista no Brasil.

No final do ano, é tempo de publicar, então, as crónicas de Fiume intituladas *Gabriel D’Annunzio e Eu* (dezembro de 1922), já reveladas em edição de março da *Ilustração Portuguesa*, onde Avelino de Almeida deteta a «Singularidade de estilo, em que a preocupação da imagem, inédita e bizarra, é patente; destreza de pintor que, em pinceladas febris, resume a paisagem ou ergue, insuflando-lhe alma, a figura; sinceridade de visão, que o culto apaixonado, a idolatria pelo Poeta não impanam, afirmação indiscutível de méritos jornalísticos a juntar a méritos literários,...»¹⁴⁰.

O período circunscrito entre 1915 e 1922 é o da primeira fase da evolução literária de António Ferro, a *Fase da Espontaneidade Vanguardista*, como, aliás, o próprio aborda no seu “prefácio memorialístico” de *D. Manuel II: O Desventurado*¹⁴¹ e que recorda com «ternura ou comoção mal disfarçada», logo a abrir, no «Prefácio

¹³⁹ Reis Torgal também defende que António Ferro abranda o seu ímpeto vanguardista a partir de 1933, em Luís Reis Torgal (2004), *op. cit.*

¹⁴⁰ Avelino de Almeida (1922), «Gabriele D’Annunzio e Eu – O último livro de Antonio Ferro», *Ilustração Portuguesa*, edição semanal do jornal «O Século», 1 Série, n.840, 25-III, p. 267.

¹⁴¹ António Ferro (1954), *op. cit.*, in «Prefácio memorialístico».

memorialístico». Esta obra, escrita em 1954, a que chama de «velha reportagem» e que o faz «sorrir ironicamente de si próprio enquanto moço», surge neste momento oportuno, porque de reflexão, sobre a evolução literária de si próprio enquanto escritor. Ferro declara, deste modo, que «ganha na sua evolução literária, mas perde também alguma coisa», ou seja, ganha no estilo («clareza», «equilíbrio da forma», «boa construção da frase», no «jogo de contrastes», nos «acabamentos da sua obra», no «pudor da expressão, demasiado gritante, nua, quando juvenil»,...), mas perde a «frescura», a «espontaneidade», a «exaltação», a «sinceridade», a «autenticidade», a «alegria de viver e de sentir».

Apresenta-se, assim, numa trajetória literária que é a sua: a inicial, a primeira, a «do seu instinto, dos seus primeiros entusiasmos diante das coisas e dos seres», da «espontaneidade do vanguardista», a qual abarca: poesia (*O Ritmo da Paisagem*¹⁴²), prosa (Conferência *As Grandes Trágicas do Silêncio, Teoria da Indiferença* – «À minha geração para que me deixe só» –, Colette – «A Glória de Colette!...A glória irreverente, a glória criadora! Como eu desprezo esse triunfo solene dos comedidos, dos açambarcadores do lugar-comum, esses tatibitates que gaguejam o meio-termo, por não lhes chegar a língua para o termo completo, esses que amanhecem todas as manhãs na vida, como numa repartição...» – e Leviana, «um flash irreverente»¹⁴³: «No atelier de um fotógrafo (...) Eu não tenho gato em casa, para me justificar...»¹⁴⁴) e ainda, teatro de estética futurista, *Mar Alto*, bem como a experiência de um texto, *Nós*, em forma de bifólio, publicação independente, um panfleto, revelador de ter sentido entusiasmo pelas sínteses fulgurantes marinettianas. António Ferro tivera privado, cerca de um ano antes, com Marinetti, «O Homem mais assobiado do Mundo»¹⁴⁵. Revela que conheceu o futurista em Roma, em 1920, sem esconder o desejo em o conhecer, nem mesmo, a satisfação e o alívio que sentira em aquele lhe ter enviado imensos livros para casa: «Ao chegar a Lisboa, esquecido já da promessa do futurista maior, encontrei em minha casa, á minha espera (estava vingado...) livros e livros de Marinetti.» Neste artigo declara não ser futurista, mas não parece ser verdade

¹⁴² Em 1918 publica *O Ritmo da Paisagem*, palavras para um poema sinfónico do maestro Venceslau Pinto. A crítica acolhe-o sem indulgências, e António Ferro é «pateado» por uma opinião ferozmente ortodoxa, como a de Mário Sampaio Ribeiro, na *Ordem* (22.1.1918): «A súmula do incompreensível libreto do Sr. Ferro – incompreensível não só pelas ideias como também pela péssima sintaxe.» in “Biografia 1917-1923” (de António Ferro) – Página *on-line* Fundação António Quadros.

¹⁴³ António Quadros (1989), *op.cit.*, p.325.

¹⁴⁴ *Ib.* pp. 325-326.

¹⁴⁵ Cfr. Artigo de Ferro (1921), «MARINETTI o Homem mais assobiado do Mundo», in *Ilustração Portuguesa*, de 8-X, pp.237-9.

(talvez faça, como diz no prefácio memorialístico de D. Manuel II, o uso da «máscara»¹⁴⁶): são nítidas não só a sua admiração, como também a sua inspiração (como, aliás, se projeta nas conferências que realizará no ano seguinte no Rio de Janeiro e em São Paulo: *A Arte de Bem Morrer*, que inicia deste modo: «A Vida é um Curso Superior de Morte. Durante a vida deve aprender-se, apenas, a morrer» e, em *Nós*, volta a mencionar e a elogiar o seu fundador, pugnando, em simultâneo, por um Portugal novo, no qual surgiria uma cultura e uma literatura novas. Já Rebelo, em *Portugal Futurista*, tinha adiantado, que «A arte futurista é a que convém para o dia de hoje», uma vez que, seria a única capaz de representar a época agitada em que viviam. Ferro é e sem dúvida, como vimos, seduzido culturalmente pelos *ballets-russes* e, depois, pela América de *Hollywood* e pelo *jazz-band*, num fascínio revelador de um «vanguardista cosmopolita que não rejeita influências estrangeiras»¹⁴⁷.

António Ferro assume desde cedo a defesa de um nacionalismo invocador de um *novo Portugal* (em a *Idade do Jazz-Band*, refere: «Eu vivo na minha Época como vivo na minha Pátria, como vivo dentro de mim»), um «nacionalismo sintético ou cosmopolita, [que procura] imprimir um cunho seu aos elementos civilizacionais comuns a todas as nações do seu tempo»¹⁴⁸. É neste contexto que se pode compreender o apelo de Ferro à sua geração, no artigo «Nós», de Setembro de 1919, em *O Século*, sublinhando a necessidade de «salvar isto, salvar o futuro, o nosso futuro, o futuro da Pátria»¹⁴⁹.

Depois de *Orpheu* e de *Portugal Futurista*, o dinamismo de grupo da vanguarda lisboeta esmorece, mas António Ferro desenvolve, como vimos ao longo da presente dissertação, as suas próprias opções vanguardistas através, sobretudo, do seu contributo para a divulgação de um certo gosto pela nova época, pelo cosmopolitismo, pelo jornalismo e pelas viagens (sobretudo a Itália), colocando Portugal na linha da frente dos acontecimentos. Encabeçou, portanto, uma espécie de missão, do ponto de vista literário, cultural e, até, político. Para compreender este completo programa de ação, é essencial a experiência de uma tipologia textual que, na forma, é marinettiano, é vanguardista

¹⁴⁶ António Ferro (1954), *op.cit.*, p.16.

¹⁴⁷ Raquel Henriques (1990), *op. cit.*, p.21.

¹⁴⁸ António Quadros (1989), *op. cit.*, p.44.

¹⁴⁹ Foi publicado em *O Jornal*, Lisboa, ano I, n.º33, 2-IX-1919, p.1, e é transcrito integralmente *apud* Ernesto Castro Leal Castro Leal (1994), *op. cit.* p.199.

3. António Ferro Vanguardista: *Nós*, a experiência do teatro-manifesto

Cheira a defuntos, cheira a defuntos em Portugal... Não andamos, não andamos, transladamo-nos... é preciso gerar, criar...

[...]

Morram, morram vocês, ó eteceteras da Vida!...

Viva eu, viva EU, viva a HORA que passa... Nós somos a Hora oficial do Universo: meio-dia em ponto com o sol a prumo!

António Ferro, *Nós*, s/d

3.1 Bastidores de *Nós*

A ideia de crise do país surge, como vimos, como motivo para pugnar por um Portugal novo, moderno, à semelhança de uma nova Europa onde, em «*un attimo*», se começavam a processar grandes modificações na forma de vida e nas mentalidades. Este seria, pois, o momento, a hora, para, no nosso país também, se alterarem mentalidades e, por inerência, e para fazer surgir uma nova cultura, capaz de mudar esse ambiente conservador que amarrava Portugal ao passado. «Focos de inovação» surgiram, a apregoar a liberdade libertadora com *Orpheu* ao seu serviço, mas a par da resistência, da crítica inflexível e saneadora.

O modernista António Ferro, sobrevivente a este período de 1915-1922, a par de outros doutrinários como Fernando Pessoa ou Almada Negreiros (de notar que Sá-Carneiro, Santa-Rita Pintor e Amadeo de Sousa Cardozo faleceram entre 1916 e 1918), evoluíram rapidamente, como aponta António Quadros, «sem perderem o seu estilo de artistas de vanguarda...»¹⁵⁰.

O conceito de vanguarda esteve sempre associado ao de rutura com a tradição, neste caso entendida como conjunto de formas históricas superadas, não só pela evolução tecnológica, mas também, pela visão do mundo das novas gerações. O entusiasmo pela sociedade urbana e industrial, pelas máquinas, pela velocidade e pelos novos meios de comunicação e de transporte, nas primeiras décadas do século XX,

¹⁵⁰ António Quadros, *op. cit.* (1989), p. 37

não se coadunava, segundo Marjorie Perloff afirma em *O momento futurista — avant-garde, avant-guerre e a linguagem da ruptura*, com o «discurso tradicional», ou seja, este não podia transportar-se «para essa nova linguagem de telefones, fonógrafos, aeroplanos, cinema, o grande jornal»¹⁵¹. Havia uma divergência entre a sociedade moderna e as «formas canônicas do passado». A ruptura proposta pelos modernistas portugueses, porém, não significou, em geral (no *Anti-Dantas*, por exemplo, há um corte radical), uma recusa de toda a tradição literária, à maneira dos futuristas italianos, que opunham o automóvel à Vitória de Samotrácia e defendiam a destruição de museus e bibliotecas. O caráter provocatório e o espírito de transgressão das vanguardas históricas encontram-se presentes, a título exemplificativo, quer na leitura do «extenso poema sonoro» *Zang Tumb Tuuum* de Marinetti, que «explora a capacidade do performer para usar a voz, gesto e entoação», conforme diz Marjorie Perloff em *O momento futurista*¹⁵², quer, ainda, nas intervenções de Maiakovski nos cabarés de Moscovo, em que o poeta se apresentava com as faces pintadas ou com a célebre gravata amarela, conforme relata Angelo Maria Ripellino em *Maiakovski e o teatro de vanguarda*¹⁵³. Tudo isto é espetáculo, numa teatralidade *senza confini*, porque é a forma do momento para viver a modernidade, que Ferro tão bem parece conhecer, enriquecida pela sua apetência para a comunicação.

António Ferro na verdade, nesta fase do seu percurso literário, muito tem em comum com Marinetti: o seu cosmopolitismo, a apetência para o jornalismo, para a escrita com o ritmo enérgico de África, homem que pensa em grande e que projeta os seus planos em grande escala, porque, tal como refere em *Nós*, «em cada um de nós existe o mundo todo». A ambição de se tornar grande, «assobiado»¹⁵⁴, ou seja, comentado, projetado, conhecido à escala mundial, poderia mudar o rumo do país, o rumo da cultura, o rumo da literatura, o rumo, neste caso, do teatro português¹⁵⁵.

Este é o momento que se pretende fazer ecoar, através do efeito surpresa e, para isso, nada melhor do que fazê-lo por meio de panfleto. Esse mesmo impacto também foi explorado, como se constatou, pelos futuristas, que lançavam os seus

¹⁵¹ Marjorie Perloff (1993), *O Momento Futurista*. São Paulo: Edusp, p.116.

¹⁵² *Ib*, p.119.

¹⁵³ Angelo Maria Ripellino (1971), *Maiakovski e o teatro de vanguarda*. São Paulo : Editora Perspectiva.

¹⁵⁴ *La Voluttà d'esser fischiati* foi um manifesto, publicado pela primeira vez em 11 de janeiro de 1911, sendo título alternativo do *Manifesto dei Drammaturghi Futuristi*.

¹⁵⁵ Não esqueçamos as produções arrojadas que fez depois, em 1925, no âmbito do Teatro Novo e as suas ligações a Pirandello (aliás, a este autor de peças de teatro italiano se refere, no «Prefácio memorialístico» da última obra que parece ter escrito em vida).

manifestos em folhas volantes, distribuídas aos milhares. Era esta, agora, a Hora de António Ferro lançar o seu texto vanguardista.

A opção por essa forma, demonstra a intenção que se afigura, no imediato, de facilitar a receção do mesmo por parte um público de massas, não fora a época de difícil penetração em relação, também, às novas tendências dramáticas e a todo o processo envolvente. Na *Ilustração Portuguesa*, no artigo «Cronica da Semana», lemos assim da boca de Alfredo Pimenta (após ter, por acaso, encontrado e conversado com um escritor de teatro e de quem quis saber novidades e que se queixava que não havia autores, atores e «público em condições»):

Em Portugal, o que falta é publico em condições (...)

Não havendo publico, não há autores, nem há actores.

O teatro, em Portugal, hoje, é a Revista, e não já, a revista de Schwalbach, mas a revista-farça, a revista burlesca, a revista entrudada, a revista cana-de-esgoto.

Para um público de requintado gosto, de sensibilidade aguçada, de nervos subtis, a mentalidade portugueza havia certamente de gerar, de formar actores que correspondessem a esse gosto, a essa sensibilidade e a esses nervos. (...)

A época de João da Camara e Marcelino Mesquita passou. Julio Dantas ainda vive as ultimas horas dessa época, e por isso a sua obra apresenta duas fases bem características, a que reflecte as horas pálidas de uma época moribunda, mas ainda brilhante, e a qual sofre a influencia da época actual.

A época de hoje não vae á «Dôr Suprema», porque se prende com o «Trólaró». (...)

Não nos queixemos da «falta» de actores: queixemo-nos da «qualidade» do publico.¹⁵⁶

Também, o próprio António Ferro, numa mesma coluna intitulada “Uma frase de Antoine”, desta feita, na revista n.º 821, a 12 do mês seguinte, vai sintetizar, não em um, mas em dois pontos, quase em êxtase programática, o caminho para mudar o Teatro Português:

Antoine é o grande nome do teatro francês moderno (...) Na magnífica personalidade deste grande Actor, deste grande educador, tudo me interessa ... Um traço, porém, o impõe ao meu espírito, mais do que nenhum outro: o seu amor pelos novos, o seu respeito pela mocidade. (...) É que em Portugal não há um Antoine, não há um homem que seja ideal, não há um homem a quem se possa aplicar esta frase admirável de Georges Duhamel: *Hereux le jeune auteur à qui, au début de sa vie litteraire, il est donné de rencontrer des yeux comme ceux d'Antoine*. Enquanto esse homem não surgir,

¹⁵⁶Alfredo Pimenta (1921), «Cronica da Semana», *Ilustração Portuguesa*, n.º816, 8-X, p.230.

enquanto o teatro português não tiver um ditador, é escusado pensar no seu ressurgimento nos novos que triunfam.¹⁵⁷

Ora, em Portugal, sabemos bem através dos vários artigos de revistas de cultura, que os novos ou potenciais dramaturgos eram mal aceites pelos mais velhos, mais experientes ou pura e simplesmente mais instalados, o que aqui se encontra bem patente nessa mesma crítica. Mas para além disso, transparece, uma vez mais, a atração de Ferro por atitudes de força (por um ditador¹⁵⁸), a única solução para fazer ressurgir uma cultura nova, nomeadamente, no seio teatral que, quem sabe, possa ser ele mesmo.

É esta, portanto, a Hora para o surgimento do jovem autor de teatro que se impõe. Para isso há que, em primeiro lugar, acreditar no indivíduo, no homem de teatro ideal para, a seguir, se conseguir mudar o rumo do teatro em Portugal.

António Quadros sustenta, pese embora o seu olhar comprometido, que o pai era defensor de «um modernismo português (...) uma vanguarda fundamentalmente empenhada em reencontrar e em actualizar a Tradição (...), o modo actualizado, condizente com o espírito da época, futurante, de lhe conferir um renovado vigor»¹⁵⁹.

A modernidade exigia aos novos criadores, dado o pulsar intenso dos novos tempos, a recusa do imobilismo e da *mimesis*, o que António Ferro soube mostrar desde cedo, numa *performance* sem fronteiras.

A cultura mostra-se a António Ferro – tal como sentida por Marinetti – um veículo, que poderia difundir locoglobalmente a construção da sua identidade e da identidade do seu país, necessidade que não poderia de deixar de estar ligada a relações de poder, como a política; o manifesto cumpriria, com excelência, a sua missão de comunicador aquém e além-fronteiras de forma célere e chegando a um público vasto. Os manifestos de Marinetti visam uma provocação em larga escala, ou melhor, pretende-se que a sociedade como um todo reconheça a sua proposta, qual modo invasivo de entender as instituições culturais, artísticas e literárias.

António Ferro desenvolve como vimos, após o esmorecimento do grupo de vanguarda lisboeta, as suas próprias opções vanguardistas com o intuito de colocar

¹⁵⁷ António Ferro (1921), «Uma frase de Antoine», *Ilustração Portuguesa*, n.º 821, 12-XI.

¹⁵⁸ É muito grande a atração dos futuristas por medidas totalitárias. Mas sobre essa questão ideológica, ver Jorge Pais de Sousa (2011), «Os futuristas e a República», Rita Marnoto (coord.), *Causa pública*. Coimbra: Instituto de Estudos Italianos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, pp.187-240.

¹⁵⁹ António Quadros (1989), *op. cit.* 26-37.

Portugal na linha da frente dos acontecimentos, parecendo demonstrar um espírito de missão com projetos em todas as áreas.

Da recusa dos modelos gastos, da «pars destruens», que é de um fortíssimo combate, surge (por vezes) a «pars construens», a construção renovada de uma modernidade pronta a viver e onde Ferro diz que triunfou:

Suponho que sim porque o sinto, cada vez mais, na própria alma de quem o combate. Toda essa novidade que anda por aí nos jornais, pela fisionomia gráfica das revistas, pela pintura, pelos cartazes, pelas montagens de certas peças ligeiras – é obra nossa, é o nosso influxo, a nossa respiração...¹⁶⁰

3.2. Palco: Nós

3.2.1 Nós: «edição original»¹⁶¹ vs nova edição

A título introdutório, recorde-se que *Nós* é, segundo a informação de Petrus¹⁶², um «manifesto literário»¹⁶³, de 1921, tendo sido, por este polígrafo, considerado «uma das páginas raras do modernismo português, na sua fase inicial – sensacional e burlesca, amante das sínteses fulgurantes e crepitante de frases explosivas que são as lantejoulas da Literatura, quando as ideias representam ainda frágil e mal seguro papel. Pertence á fase em que a intuição precede a inteligência...»¹⁶⁴. Mais acrescenta que «as investigações tentadas no sentido de apurar se houve dois manifestos *Nós* e não um só como parece exprimir Ferro nas suas bibliografias mais arcaicas, não conduziram, que nos pese, a resultados positivos. Fica aqui, portanto, em suspenso este problema que um investigador em maré de sorte certamente desvendará...»¹⁶⁵. Distribuído em Lisboa, como aponta, numa edição em papel pardo, à porta da Brasileira do Chiado, pela mão do próprio autor¹⁶⁶, mas ficou «fora do mercado»¹⁶⁷ e

¹⁶⁰ António Ferro (1987), *op. cit.*, p.372

¹⁶¹ A ela se refere Pedro Veiga, que a edita, na obra já referenciada na nota 60: Pedro Veiga (s.d.), *Os Modernistas Portugueses. Escritos Públicos, Proclamações e Manifestos* [Coordenação feita por Petrus, (pseud.) que imaginou a obra, a dirigiu e a deu à estampa]. Porto: Textos Universais, vol. I, p.98. A edição de Petrus é reproduzida em anexo.

¹⁶² *Ib.*

¹⁶³ *Ib.*, p.92.

¹⁶⁴ *Ib.*p.98

¹⁶⁵ *Ib.*

¹⁶⁶ *Ib.*

¹⁶⁷ *Ib.*

desapareceu. Como corre, só um ano depois, em 1922, foi publicado no n.º 3 da revista brasileira *Klaxon*, órgão literário da Semana de Arte Moderna – Brasil¹⁶⁸.

Em relação ao texto *Nós* que circulou na *Klaxon* n.º3, verificamos, desde logo, que deixa, pelo menos, de ser uma publicação independente, pelo que, não fará sentido falar em edição, mas em versão do texto original, pois, para além de alterações de conteúdo (a omissão das expressões «Destronemos Deus» e «Portugal», a troca da expressão «na nossa frente», por «no nosso rosto»), foram também efectuadas modificações na pontuação e na grafia (a substituição de inúmeras reticências por pontos finais).

A «nova edição», como a intitula, existe¹⁶⁹, de facto, tal como parece ter exprimido Ferro, e como o diz Petrus, «nas suas bibliografias mais arcaicas». Trata-se, à semelhança da edição divulgada por Petrus, de um bifólio, com a mesma medida da mancha gráfica, o mesmo posicionamento das inscrições e a mesma cor de tinta, mas diferindo no tamanho, tipo, marcas e gramagem do papel, pelo que, considerando que numa gráfica, uma tiragem se faz apenas com um tipo de papel em série, estamos, definitivamente, perante uma «nova edição» da obra *Nós*.

Retomando a «edição original» *Nós*, a que Petrus se refere, trata-se de um bifólio, constituindo, em si mesmo, uma publicação autónoma. Apresenta-se sob a forma de «duas laudas, brancas no verso»¹⁷⁰, a mancha gráfica apresenta as dimensões 30x19¹⁷¹ cm e é batida em «papel levemente pardo»¹⁷². Quanto ao aspeto gráfico, «foi composto em tipo de crescente grandeza»¹⁷³. A primeira página apresenta o título «NÓS» a letras garrafais, a preto, logo em cima e ao centro; no canto superior esquerdo, o número 2 circunscrito por dois círculos.

Impõe-se, a partir deste momento, ir refletindo sobre o que descreve Petrus. Deste modo, e tomando como ponto de partida esta primeira página, parece o número «2» circunscrito por dois círculos, por um lado, denunciar a paginação (numa atitude irreverente, mas vistosa, característica do jovem vanguardista), um bifólio, derogando de imediato, as normas gráficas habituais a anunciar o geometrismo nos círculos, a

¹⁶⁸ É reproduzido em anexo.

¹⁶⁹ Na verdade, quem escreve teve oportunidade de adquirir um exemplar de cada uma das edições que aqui refere, na Fundação António Quadros – Pensamento e Cultura, Rio Maior, a 2-9-2013. Restavam, aí, à data, apenas dois exemplares desta «nova edição», que, dadas as palavras de Mafalda Ferro, foi encontrada e reservada no espólio do seu avô/ autor.

¹⁷⁰ *Ib.*, p.98.

¹⁷¹ *Ib.*

¹⁷² *Ib.*

¹⁷³ *Ib.*

forma defendida pelos futuristas em «Palavras em liberdade»¹⁷⁴, através da qual Marinetti defende um grafismo completamente diferente, de uma completa «revolução tipográfica» da página, face à «harmonia» da existente, mostrando que esta é:

(...) contrária ao fluxo e refluxo, às pulsações e às finalidades do estilo que corre na própria página. Usaremos portanto (...) 20 caracteres tipográficos diferentes se for preciso. [...] Com esta revolução tipográfica e esta variedade de caracteres proponho-me dobrar a força expressiva das palavras.¹⁷⁵

Por outro lado, este número «2» assim desenhado parece o mesmo da segunda página da versão do texto *Nós* publicado na *Klaxon*, ao cimo e centrado ao centro, o que, neste caso, faz sentido aí inserido, por se tratar da segunda e última página do texto ou artigo na revista, ao qual se segue, no texto ou artigo seguinte, o número «3» e por aí adiante. A *Klaxon* n.º3 onde é publicado *Nós* de António Ferro, apresenta o registo da data de 1922. A numeração das páginas desta revista moderna apresenta, em sintonia, numeração desenhada, também ela fora do comum e colocada em local revolucionário. Esta leitura - surgindo como hipótese, porque não poderei, à data, verificar - levanta algumas questões, que poderão ser discutidas e resolvidas com o tempo: a cronologia do texto que classifica como «manifesto literário», e que Petrus diz ser de 1921, poderá ser posta em causa, dado o bibliófilo não documentar as suas afirmações, sabendo-se agora, que a(s) edição (ões) original(is) não possui(em) data; ainda, a versão *Nós* da revista, poderá ter sido publicada primeiro e só depois distribuída a «edição original» - caso se consiga comprovar que o dígito da página 2 da *Klaxon* transitou para o panfleto ou bifólio, desta feita, para a primeira página, como é por Petrus descrito e o podemos observar no documento que coloco em anexo -, quer com a intenção de experimentar a revolução tipográfica proposta pelos futuristas italianos, quer, talvez, para fazer recordar a sua publicação no periódico brasileiro, o que, na verdade, faria sentido, pois sabemos que o Brasil seria o eco de ressonância capaz de projetar António Ferro a uma larga escala, e só depois iria, então, tentar a divulgação em forma de folheto e à Marinetti, no seu país, onde deveria ser bem mais escandaloso.

¹⁷⁴ *Distruzione della Sintassi, Immaginazione senza fili Parole in libertà* (1913), F. T. Marinetti (1968), *Teoria e invenzione futurista*. Pref. Aldo Palazzeschi. Intr. Luciano De Maria. Milano: Arnoldo Mondadori, pp.57-70.

¹⁷⁵ *Ib.*

Imediatamente, por debaixo do título, desviado mais à direita, podemos ler uma breve citação de Jean Cocteau¹⁷⁶; o texto aparece ajustado ao centro das duas páginas e a letra, de diferentes tamanhos, como apregoava Marinetti no manifesto¹⁷⁷ atrás referido batida, também a preto. O uso de letra de máquina de escrever mostra, uma vez mais, um autor de vanguarda, pois a máquina de escrever era, na época, uma novidade. O documento é redigido em Paços do Vigia, «em tantos de tal» e identificado o autor: António Ferro.

Ainda segundo Petrus, a «edição original» fora distribuída à porta do conhecido café *A Brasileira* do Chiado, em Lisboa, pelo próprio António Ferro, numa edição avulsa. Estes panfletos que eram distribuídos não costumavam ter duas folhas com verso em branco, o que poderia estar relacionado com a noção de texto em liberdade, livre das amarras da tradição em Portugal.

As razões que parecem prender-se com a posição tomada por Petrus para afirmar que esta «edição original» se encontrava fora de mercado, não se conhecem com rigor, embora possam estar relacionadas com o facto de se tratar de um texto indesejado para um futuro membro do Partido Único (tal se estranha a expressão «destronemos Deus»¹⁷⁸ desaparecida na versão da *Klaxon* n.º 3 – se é que a versão lhe é posterior e não ao contrário). Uma outra suposição, em toda esta linha de pensamento, poderá, ainda o facto de a tentativa de, em Portugal, o fazer chegar a um número vasto de pessoas, ter saído frustrada, pelo que projeta a sua difusão num país muito maior, que o recebe.

A «edição original» de Petrus, da qual possuo um exemplar, e a «nova edição» encontrada, apresentam o mesmo texto. Contudo, detetei duas alterações¹⁷⁹, muito ligeiras, que acredito apenas figurarem na transcrição que Petrus fez para a sua obra, por motivos de distração de quem reproduziu o texto. As duas alterações verificam-se na segunda e última folha: a primeira relaciona-se com a pontuação, pela ausência de uma vírgula, entre «retardatários» e «tatibitates», aquando da sexta intervenção do «EU» e, a segunda, nessa mesma intervenção ainda, e que também se prende com os sinais de pontuação, a de um ponto final, em concreto, logo a seguir à palavra «Ressurreição», e que as edições originais não têm, começando, forçosamente, o verbo

¹⁷⁶ Em *Praça da Concórdia* (1929), António Ferro relata os seus encontros, entre outras personalidades, com Jean Cocteau. Cfr. António Quadros (1989), *op. cit.*, p.320

¹⁷⁷ Filippo Tommaso Marinetti, *op.cit* (1968), pp.57-70

¹⁷⁸ Cfr. nota 60.

¹⁷⁹ Não foi possível confrontar a minha edição em papel pardo com aquela a que se refere Petrus, devido à impossibilidade, no momento, de se poder recorrer ao seu acervo.

que se segue, por letra maiúscula (as originais apresentam uma vírgula, surgindo a forma verbal «está» com letra minúscula). Apesar de tudo, verifico algo digno de destaque, o seguinte: Petrus alterou o aspeto tipográfico da «edição original», a saber, a colocação do número 2 na página de classificação da tipologia e informação da cronologia, fora, portanto, da primeira página da «edição original», aumentando o texto original a mais de duas páginas, talvez por motivos de espaço e por não dispor dos meios tipográficos adequados a uma reprodução mais próxima, porque sabemos bem que a edição de Petrus não é facsimilada.

Na versão da *Klaxon* n.º 3, surgem imensas alterações em comparação com as edições originais em folheto, talvez pelo mesmo motivo: o do arranjo gráfico nas páginas da revista, pelo que, a ser assim, é possível que não tenha sido António Ferro a fazer essas alterações. Certo é que, em 1922, o texto atravessou o Atlântico para figurar na *Klaxon Mensário de Arte Moderna*¹⁸⁰, n.º3, de 15 de julho.

Contemos, a seguir, com a análise minuciosa da versão do texto na revista brasileira, por comparação à(s) edição(ões) original(ais):

O tipo de letra do título altera-se, embora se mantenha grande (mas já não garrafal) em comparação com a letra do restante texto; no canto superior esquerdo, o número 2 circunscrito por dois círculos não aparece nesses moldes, mas aparece na segunda página, sem ser circunscrito e assemelhando-se ao «2» da(s) edição(ões) original(ais); a breve citação de Jean Cocteau já não consta [como, aliás, é uma constante em várias reproduções; exemplo disso é a que foi feita por Raquel Pereira Henriques (1990)]; o texto aparece ajustado, desta feita, à esquerda e à direita, em duas colunas e a letra (ainda de diferentes tamanhos) batida, ainda a preto (cor da tinta mais utilizada para as reproduções que se pretendem com qualidade), de onde sobressai, logo ao início a primeira letra *S* em tamanho gigante, à semelhança da que aparece em Petrus quase manuscrita, parecendo resultar da intenção de ligação da sibilante «S» de *Nós* com a de início do texto «Somos», conferindo mais força sonora à audição de um texto dialogado; a(s) edição(ões) original(ais) não apresenta a sibilante assim carregada/ grafada. Como óbvia, aparece a omissão do vocábulo «Portugal», na terceira intervenção do «EU», bem como a omissão de expressões (a expressão «destronemos Deus», polémica como referi e a troca da expressão «na nossa frente», por «no nosso rosto») e, por algumas vezes, a troca das reticências por pontos

¹⁸⁰ A Fundação António Quadros possui o facsimile dos nove primeiros números da revista.

finais, nomeadamente, na quinta intervenção do «EU», a saber, «está a Tortola de Valencia – cesto de nervos entrelaçados como vime,...» ou «e, finalmente, nos postos avançados, de sentinela está o vigia!», ou mesmo ainda, na sua sexta intervenção «Está o Júlio de Matos – maníaco dos doidos, e o senhor Antero de Figueiredo, feminilmente, a trabalhar, em coiro, a Historia Patria...»

A informação que se pode ler, na(s) edição(ões) original(ais), que o texto foi redigido em «Paços do Vigia», «em tantos de tal», não é, também, mencionada na revista brasileira. De facto, a publicação ocupa espaço gráfico com o nome «Klaxon». A identidade do autor é obrigatoriamente assumida, segundo a Redação da Revista, pelo que, António Ferro se identifica, também aqui, como o autor do texto¹⁸¹.

A «nova edição»¹⁸² *Nós*, à semelhança da «edição original» em papel pardo fino e castanho, referida por Petrus, é um bifólio que, por si só, é uma publicação independente. Apresenta-se sob a forma de duas laudas, brancas no verso, com, precisamente, a mancha gráfica 30X19 cm, em tinta preta, com as inscrições ao centro, «composto em tipo de crescente grandeza»¹⁸³, desta feita, sobre papel claro Almaco. O tipo de marca é marca de água, na posição frente, invertida no exemplar em análise, nas duas laudas, ao centro e na vertical. A primeira página apresenta o título «NÓS» a letras garrafais, a preto, logo em cima e ao centro; no canto superior esquerdo, o número 2 circunscrito por dois círculos, tal como na edição de papel pardo. Acrescento, ainda, as medidas das folhas das duas edições, ligeiramente maior na edição em papel Almaco, dado não haver informação de Petrus e parecer importante para a identificação de ambas: a «nova edição» apresenta a medida 34x46 cm e, a «edição original», aquela em folha de papel pardo a que Petrus se refere 34x45 cm.

A «nova edição», como se disse, foi encontrada no seio do espólio do seu autor António Ferro¹⁸⁴, e a «edição original» encontrava-se arquivada, porque furada, em dossiê, provavelmente por Fernanda de Castro.

De uma maneira geral, e apenas apontarei meia dúzia de exemplos, o texto aparece referenciado por vários críticos literários, mas tal já não acontece com historiadores de Teatro.

¹⁸¹ Poder-se-ia discutir, com toda a pertinência, se este *Nós* a que chamo de versão, será uma outra edição, pelo que, a acontecer, teríamos uma terceira edição do mesmo texto, embora continue a pensar que não passa mesmo de uma versão, devido ao facto de as alterações do texto estarem, provavelmente, relacionadas com os motivos supramencionados.

¹⁸² Reproduzida em anexo.

¹⁸³ António Ferro (s/d), *ob.cit.*, p.98.

¹⁸⁴ Informação obtida na Fundação António Quadros – Cultura e Pensamento, no dia 2-10-2013, pela sua Presidente e responsável Mafalda Ferro.

Raquel Pereira Henriques, na sua obra *António Ferro: estudo e antologia* (1990) reproduz o texto, sem atender a qualquer rigor tipográfico, relativamente à «edição original» que se conhecia até agora, omitindo, até, à semelhança do que aconteceu na *Klaxon*, a breve citação de Jean Cocteau, e mostrando uma preocupação meramente de registo histórico de que o texto existiu, tão somente; no livro¹⁸⁵ compilado da italiana Valeria Tocco, *I manifesti dell'avanguardia portoghese*, a autora apresenta o texto facsimilado a partir das páginas de Petrus, o que considero digno de destaque por se tratar de uma tradução que deverá ser única que até ao momento dele foi realizada, e, talvez também por esse motivo, multiplica o seu número para o dobro ; no I vol. das «Obras» de António Ferro, *A Intervenção Modernista*, ele é recordado pelo seu compilador, António Rodrigues, na sua íntegra ao nível textual, mas sem qualquer preocupação ao nível tipográfico, também; o texto é recordado pela sua família: o filho, António Quadros, ao longo da sua obra, e netas, Mafalda (Presidente da Fundação António Quadros – Cultura e Pensamento) e Rita Ferro (escritora) na biografia que escreveram em conjunto. Reis Torgal, que conhece, em profundidade, a obra de António Ferro, destaca, com elevado interesse de análise, o texto *Nós*. Contudo, historiadores de teatro como Ivo Cruz ou Francisco Rebelo, não o apontam, mas é difícil encontrar justificações fundamentadas para essa ausência, embora se possa alvitrar que não o considerem um texto de teatro.

Na verdade, foi reproduzido e referenciado, na sua generalidade, sem grande preocupação pelo aspeto tipográfico, parecendo, na maioria dos casos, que o interesse que a sua referência encerra em si mesmo se basta a si próprio. Contudo, e dadas as novidades aqui apresentadas, seria importante, passar-se a dar outra atenção ao aspeto gráfico. É um texto que traz novidade em si, pois ao mesmo tempo que se coloca numa zona de fronteira com o teatro – como veremos por fim –, recorre a modalidades do discurso, em concreto, de tipo didascálico, explorando meios tipográficos e apelando para o aspecto visual de forma a suscitar uma interpretação imediata e sintética.

¹⁸⁵ Tocco, Valeria (2002), *I Manifesti dell'avanguardia portoghese*, Viareggio, Mauro Barini, pp.101-106, (*Nós* em facsimile das pp. de Petrus.)

3.2.2 Análise de *Nós* vs manifestos futuristas

Nós surge, então, com um seu autor jovem, exaltado, espontâneo, irreverente, na designada fase da intuição¹⁸⁶. Petrus refere que António Ferro escreveu a obra, porque afinal de uma obra se trata, na fase em que «a intuição precede a inteligência». Mas, poder-nos-emos perguntar: haverá intuição sem inteligência? Ou, mesmo: emoção e inteligência não se fundirão? As emoções também têm uma inteligência, pois se assim não fosse, como poderia Ferro afirmar, que uma das maiores emoções da sua vida foi contactar com a multidão que aguardava Sidónio Pais, captando a sua euforia ou, no outono da sua vida, que a sua fase mais «epidérmica, brilhou demasiado»? Ferro é espontâneo, porque reage, exaltadamente (não fora esse tempo de difícil penetração face a novas ideias), à vida. Na *Fase da Espontaneidade Vanguardista* (1915-1922), António Ferro aposta no ineditismo, em busca de experiências que lhe permitam viver a hora numa perspectiva «futurante». Fruto das exigências da aceleração da nova época, *Nós* surge como revelador dessa sua experiência.

António Ferro não concebe o pensamento sem ação e comunicação, portanto, expressa a vontade de «dizer», ou seja, a palavra e a ideia através de meios gráficos, alcançando, assim, uma comunicação rápida, eficaz e sintética. O recetor da mensagem, pelo contacto imediato da primeira lauda, depressa percebe que este é um texto revolucionário: o seu autor, que em simultâneo ou em síntese é ator, tenta dialogar com uma multidão, com o público, à velocidade telegráfica.

O seu gosto em comunicar face a uma vasta plateia, é, uma vez mais evidente, e vê-se nessa apetência (que também é política) uma oportunidade para se conseguir projetar a larga escala, *senza confini*. A vida é vivida numa teatralidade sem limites, ou seja, «a mentira é a arte da vida» em que o gesto acompanha o discurso urgente, com a *performance* de um jovem que precisa de «acudir, a todo o transe, aos vinte e tantos anos...»¹⁸⁷ que os «nós» ou o «eu» deste tempo, que é o da velocidade no tempo e no espaço futurista, ainda têm/ tem de viver.

Pronunciar-me sobre *Nós*, é falar, então, de um António Ferro com um discurso urgente, exaltado e criativo, o que redundava num discurso imprevisível e que, por

¹⁸⁶ Petrus (pseud.), a este propósito, aponta esta sua primeira fase como aquela em que «a intuição precede a inteligência», dado analisar as suas ideias ainda frágeis e «mal seguro papel», Pedro Veiga (s.d.), *Os Modernistas Portugueses. Escritos Públicos, Proclamações e Manifestos* [Coordenação feita por Petrus, (pseud.) que imaginou a obra, a dirigiu e a deu à estampa]. Porto: Textos Universais, vol. I, p. 98.

¹⁸⁷ Cfr. nota 103.

isso, poderia surpreender, captando, assim, a atenção do público. A leitura, que é cénica, é a competência que Ferro põe à prova de todos.

A estratégia para mudar o conservador teatro português, captando as massas, passava, ao que parece, por uma estratégia de argumentação: a síntese como o que, em teatro, se traduz em teatro futurista.

Marinetti denomina o teatro futurista como «teatro futurista sintético»¹⁸⁸, fórmula que capta, muito sintomaticamente, as suas linhas de força. A principal característica do texto é a brevidade das peças, visando a máxima concentração dramática. A novidade era constituída pela estrutura das sínteses, que reduzia a obra teatral a *un attimo*, ou seja, a um único momento, subvertendo, assim, toda a prolixidade do teatro tradicional. O público era arrancado da monotonia do quotidiano e arremessado numa mistura de sensações marcadas pela originalidade mais exasperada e combinadas de modo imprevisível e surpreendente.

Para o artista, não faz sentido continuar a reproduzir os modelos clássicos (textos longos, geralmente em verso, escritos em vários atos e imensas cenas), pois ser brevíssimo é estar em convergência com o espírito do novo século, que é o da eletricidade, da velocidade, da máquina e dos automóveis.

O teatro futurista é velocidade, simultaneidade e risco. No manifesto *Il teatro futurista sintetico*¹⁸⁹ (1915), Marinetti esclarece:

Col nostro movimento sintetista nel teatro, noi vogliamo distruggere la Tecnica, che dai greci ad oggi, invece di semplificarsi, è divenuta sempre più dogmatica, stupidamente logica, meticolosa, pedante, strangolatrice.¹⁹⁰

É portanto, através do teatro, que Marinetti e os seus companheiros (Emilio Settimelli e Bruno Corra) acreditam atingir a alma italiana: «Noi crediamo dunque che non si possa oggi influenzare guerrescamente l'anima italiana, se non mediante il teatro.»¹⁹¹

¹⁸⁸ O parentesco com o espetáculo de variedades era inegável, pois deste guardava a característica principal: a surpresa, a qual, aliás, seria ainda mais enfatizada em *Il teatro della sorpresa* (11 de outubro de 1921), em que Marinetti e Cangiullo resumiam as ideias expressas em manifestos anteriores e propunham que as encenações futuristas extrapolassem o recinto fechado do teatro.

¹⁸⁹ Na base deste manifesto, está a breve experiência da Companhia Dramática (Setembro de 1913 a janeiro de 1914) de Corra, Settimeli e Ginna. Cfr. nota 9.

¹⁹⁰ F.T. Marinetti (1968), *op.cit.*, p.100.

¹⁹¹ *Ib.*, p.98.

Este manifesto do teatro futurista sintético contém intuições extraordinárias. Foi, provavelmente, escrito em momentos em que os futuristas se sentiam impelidos para o interventismo na Guerra, parecendo algumas das suas passagens viciadas por um excesso de propaganda nesse sentido.

[...]

Noi creiamo un Teatro futurista

Sintetico

cioè brevissimo. Stringere in pochi minuti, in poche parole e in pochi gesti innumerevoli situazioni, sensibilità, idee, sensazioni, fatti e simboli. [...] Tutto questo teatro passatista o semifuturista, invece di sintetizzare fatti e idee nel minor numero di parole e gesti, distrusse bestialmente la varietà dei luoghi (fonte di stupore e di dinamismo) insaccando molti paesaggi, piazze, strade, nell'unico salame di una camera. Cosicché questo teatro è tutto statico.

Siamo convinti che meccanicamente, a forza di brevità, si possa giungere a un teatro assolutamente nuovo, in perfetta armonia colla velocissima e laconica nostra sensibilità futurista. I nostri atti potranno anche essere attimi, e cioè durare pochi secondi. Con questa brevità essenziale e sintetica, il teatro potrà sostenere e anche vincere la concorrenza col Cinematografo¹⁹².

A velocidade do Futurismo podia fazer com que um ato durasse poucos segundos, numa «brevidade essencial, sintética, em concorrência com o cinematógrafo.»¹⁹³, como defende o manifesto. Não é por acaso que Ferro, na sua primeira conferência sobre cinema, diz que o teatro é o cinema do futuro.

O primeiro manifesto sobre teatro proclama, então, os princípios gerais do teatro futurista, que se veem ampliados no manifesto *Il Teatro di varietà* (1913), bem conhecido no nosso país, porque saiu em tradução, publicada nas páginas de *Portugal Futurista*, sob o título de *Music-hall*. Logo a abrir, lêem-se as seguintes palavras:

Abbiamo un profondo schifo del teatro contemporâneo (versi, prosa e musica) perche ondeggia stupidamente fra la ricostruzione storica (zibaldone o plagio) e la riproduzione fotografica della nostra vita quotidiana; teatro minuzioso, lento, analítico, degno tutt'al più dell'età della lâmpada a petrolio.¹⁹⁴

O amor dos futuristas pelo *Teatro di varietà* nasce, portanto, do ódio ao teatro passadista. Marinetti rejeita o teatro contemporâneo e exalta o teatro de variedades uma vez que este não carrega qualquer tradição, melhor, surge da grande liberdade

¹⁹² *Ib.*, pp.98 e 99.

¹⁹³ Carlo Serafini (2009), *op. cit.* p. 53.

¹⁹⁴ *Ib.*, p.70.

criativa e, por isso, nada deve a mestres ou a dogmas: surge como os futuristas, da electricidade, usando a imagem, que é dinâmica.

Continua pois esse manifesto, explicando as razões pelas quais o Futurismo exalta o Teatro de Variedades:

1. Il Teatro di Varietà, nato con noi dall'elettricità (...); 2. Il Teatro di Varietà è assolutamente pratico, perché si propone di distrarre e divertire il pubblico con degli effetti di comicità, di eccitazione erotica o di stupore immaginativo. [...]¹⁹⁵

Marinetti exalta este espetáculo, propondo a sua principal função: distrair e divertir o público com efeitos de «comicità», de «eccitazione erotica» e de «stupore immaginativo».

Durante um Espetáculo de Variedades ou *Music-Hall*, a plateia contagia-se com toda a sorte de efeitos utilizados, deixando de ser elemento passivo ou mero *voyer*, tornando-se, ela mesma, parte da cena, ou seja, «O Futurismo (...) faz do espectador um verdadeiro e próprio actor, ao envolvê-lo (...) no universo do espectáculo global que é levado a cabo no teatro, o que se pode fazer a partir da improvisação que envolve os actores e o público».¹⁹⁶

A *resistenza* (entre outras) como capacidade para o ser humano se ultrapassar, já previsto anteriormente, encontra, no *teatro di varietà* o meio ideal para ser colocada à prova e ser reforçada:

Il Teatro di Varietà è una scuola di sincerità istruttiva pel maschio, poiché esalta il suo istinto rapace e poiché strappa alla donna tutti i veli, tutte le frasi, tutti i sospiri, tutti i singhiozzi romantici che la deformano e la mascherano. Esso fa risaltare, invece tutte le mirabili qualità animali della donna, le sue forze di presa, di seduzione, di perfidia e di resistenza.¹⁹⁷

É, deste modo, que Marinetti apresenta este teatro como uma escola de heróis, ou super homens, uma vez que se superam através de atos que, até então, não eram praticados:

Il Teatro di Varietà è una scuola d'eroismo pei differenti records di difficoltà da vincere e di sforzi da superare, che creano sulla scena la forte e sana atmosfera del pericolo. (Es. Salti della morte, *Looping the loop* in bicicletta, in automobile, a cavallo.)¹⁹⁸

¹⁹⁵ *Ib.*

¹⁹⁶ Carlo Serafini (2009), *op. cit.*, p.50.

¹⁹⁷ F. T. Marinetti (1968), *op.cit.*, p70.

¹⁹⁸ *Ib.*, p.73.

É, assim, que «il Teatro di Varietà spiega luminosamente le leggi dominanti della vita moderna» e que António Ferro as absorve com toda a sua intuição de jovem vanguardista. É a experiência da vida, que Marinetti sublinha como sendo necessária para adquirir o saber; foi, aliás essa experiência que o levou a escrever o seu primeiro manifesto, logo após o seu acidente de viação.

Os futuristas tinham necessidade de se manterem na vanguarda, de se reinventarem continuamente, pelo que teriam de mostrar sucessivas novidades por forma a continuar a suscitar espanto e entusiasmo. Desde a primeira Conferência de Ferro até cerca de 1925 parece ter havido essa necessidade.

A inspiração futurista de Ferro e, conseqüentemente, a sua competência performativa, ou seja, toda a sua teatralidade, são concebidas à semelhança da vida futurista: «L'intera esistenza della *Vita futurista* è teatralizzata.»

Retomando o que disse anteriormente, chamo à colação duas das suas obras: *A Arte de Bem Morrer*, que começa assim: «a Vida é um Curso Superior de Morte. Durante a vida deve aprender-se, apenas a morrer» e a *Jazz -Band*, em que afirma na introdução: «Eu vivo na minha Época como na minha Pátria, como vivo dentro de mim». Cabe-me, assim, recordar algo muito importante: esta conferência terminava em *happening*, com a irrupção no palco de uma orquestra de *Jazz* e de uma mulher a dançar. Esta tendência para a teatralidade, para a pose mundana ou para a criação de efeitos surpresa está quase sempre presente em António Ferro. É, aliás, disto exemplar a forma como resolve casar por procuração com Fernanda de Castro, durante a sua estada no Brasil, onde é recebida pelo marido e logo «transformada em declamadora», em recitais de poesia de novos autores portugueses e brasileiros, por ele organizados, como se de uma *serata teatrale* se tratasse.

Para além dos manifestos, le *serate teatrali* conseguiram amplificar uma autêntica revolução cultural, culminando em espectáculos completamente caóticos e provocadores nos quais se fazia uma amostragem contemporânea de leituras de poesias futuristas, músicas barulhentas e pinturas dinâmicas. Estas mesmas *serate* davam origem a tumultos ideológicos entre os defensores do academismo clássico e os futuristas, culminando com as forças da ordem empenhadas a acalmar os ânimos mais acesos de ambas as partes. As *serate futuriste* marcaram encontro no *Politeama Rosetti* de Trieste, a 12 de janeiro de 1910, e a partir daí em muitos dos grandes centros de toda a Itália.

Foi também a convite de Lucília Simões e Érico Braga, cuja companhia de teatro aí realizava uma *tournee*, que Ferro vestiu a pele de ator da sua própria peça *Mar Alto*, como apregoavam as diretrizes futuristas.

Nós é uma obra breve, sintética, mas não de síntese, uma vez que não é conseguida comunicação, em discurso direto, entre o «Eu» e a «Multidão». A sua ênfase é corroborada por frases exclamativas, inacabadas e de insultos, e Ferro, também como em *Mar Alto*, autor e ator, mostra o intuito de desmistificar, demolir, terminar com os hábitos culturais retrógrados.

Começa, assim, parecendo iniciar a sua fala («EU») num tom de voz moderado, a metáfora de um comboio a iniciar a sua marcha:

Somos os religiosos da hora. Cada verso – uma cruz, cada palavra – uma gota de sangue. Sud-express para o futuro – a nossa alma rápida. Um comboio que passa é um seculo que avança. Os comboios andam mais depressa do que os homens. Sejam os comboios portanto!

Ser de hoje, **Ser hoje!!!**... Não trazer relógio, nem perguntar que horas são... Somos a Hora! Não há que trazer relógios no pulso, nós próprios, somos relógios que pulsam...¹⁹⁹

A apologia do moderno, acima de tudo portanto, sobre tudo o que ultrapassa a Hora do presente («Il Tempo e lo Spazio morirono ieri»²⁰⁰), criadora do futuro: o comboio, a velocidade no tempo e no espaço, a energia do *eu* ou vitalismo – o homem relógio (“Hora”) em confronto com o homem da máquina de Marinetti, ressonâncias do super homem de Nietzsche – estão, todas estas questões, relacionadas com o manifesto de fundação do Futurismo, *Fondazione e Manifesto del Futurismo* (1909).

O que levou Marinetti à vanguarda foi a passagem de um conformismo, de uma indiferença face aos valores sociais, para uma atitude de revolta, interventiva socialmente, entrando, necessariamente, em conflito com os valores ideológicos que a dominavam e é nesse registo que Ferro parece destacar-se neste seu texto – as bases do movimento estão descritas em *Fondazione e Manifesto del Futurismo* (publicado no *Le Figaro*, em 1909). Aí ficam explícitos tanto o carácter estético, como o ideológico do movimento. Este primeiro manifesto de Marinetti é constituído por várias partes, afinadas por diversos tons: uma primeira parte em que conta a história, «Avevamo vegliato tutta la notte - i miei amici ed io», reveladora, portanto, de uma vigília constante partilhada pelo grupo de seguidores do movimento (note-se o uso do plural,

¹⁹⁹ António Ferro (s/d), *Nós*, p.s.n.

²⁰⁰ Citação de *Fondazione e Manifesto del Futurismo* (1909), F. T. Marinetti (1968), *op. cit.*, p.10.

«nós»). No manifesto de fundação são os futuristas que dizem «nós», mas em António Ferro quem será o «nós»? Há, apenas um «EU», em maiúsculas. Segue-se, no manifesto de Marinetti, uma segunda parte, apresentada por pontos, o que é mais imperativa, ordenando, portanto, e esta é uma inovação: um manifesto literário que impõe, que usa o imperativo; o 11.º ponto é a síntese apenas dos outros dez em destaque. A terminar, a parte final enche-se de um tom entusiasta – incitando à ação, ou seja, adesão a este novo movimento, o Futurismo²⁰¹.

O próprio género manifesto denuncia, de imediato, o género de escrita: assertiva, sintética e direcional.

A ideia de rebelar-se contra o passado, viria a ser fundamental para o homem futurista. A nova poesia proposta por Marinetti estava inclinada e incitava à ação, e a uma ação mais agressiva perante a vida, perante uma nova realidade. Havia a necessidade de destruição do passado para o advento do novo, e para que isso acontecesse, a postura agressiva era fundamental. No entanto, essa agressividade para destruição do passado também remetia a uma estética da guerra, uma estética de dominação do tempo. Os artistas seriam «combatentes» que atirariam contra toda e qualquer tentativa de cristalização do tempo – como afirma Marinetti, é preciso destruímos «i musei, le biblioteche, le academie d`ogni specie, e combattere contro il moralismo, il feminismo e contro ogni viltà opportunistica o utilitaria.»²⁰²

Nascia o Futurismo, extremamente, nietzschiano: destruição de uma moral do passado, a agressividade do novo homem, que o impele à ação, à misoginia, já que o feminino representa pouca belicosidade, a tentativa de dominação da natureza (super homem), o homem belicoso, que aspira à guerra, à luta, ao combate, à violência.

A exaltação de uma estética da guerra, da limpeza através da destruição do antigo, tudo pelo progresso, tudo pelo avanço, tudo pela mecanização, tudo pela dominação da natureza, não era mais do que essa tentativa de alcançar a transcendência e tornar-se um super homem. Os futuristas são tão destemidos, que correm atrás da morte. Eram, deste modo, agressivos em todas as artes e isso estendia-se para a vida como um todo, podendo, desta forma, advogar que a representação da violência se subordina à estética: «Noi vogliamo glorificare la guerra – sola igiene del

²⁰¹ *Fondazione e Manifesto del Futurismo* (1909), F. T. Marinetti (1968), *op. cit.*, pp.7-13. Um original do manifesto pode ser visto *online* em: <http://www.futurismo.altervista.org/index.html> (agosto 2013).

²⁰² Cfr. nota 198.

mondo – il militarismo, il patriotismo, il gesto distruttore dei libertari, le belle idee per cui si muore e il disprezzo della donna.»²⁰³

A proposta deste primeiro manifesto futurista coloca à prova os homens da velocidade. Estes deveriam deixar de lado todo o passado recente e buscariam freneticamente o agora e o futuro imediato, deixando-se guiar pelos instintos agressivos de destruição procurando, também, destruir a antiga noção de tempo.

O futurismo surge como um movimento de ostentação do escândalo; é a provocação, é a força expressiva do movimento que lhe serve de base.

Retomemos o texto de António Ferro. A «Multidão»:

Não se ouve nada, não se ouve nada...²⁰⁴

A relação entre o «EU» e a «Multidão» é de grande distância, a elite e o povo não se ouvem ou entendem.

Os vanguardistas ansiavam atrair as multidões (desprezando a mentalidade burguesa) e Ferro tivera já dito que se empolgava, desde a sua juventude (mais concretamente com o episódio de Sidónio Pais e a multidão que ele arrastou até si), com a aglomeração de pessoas, talvez por ser sentida uma ligação às mesmas posições políticas, como refere Jorge Pais de Sousa²⁰⁵. Contudo, a «Multidão» não entende o «Eu» e este é um problema, que já fascinava Gramsci, a atração dos operários do Norte de Itália pelas vanguardas: há, portanto, uma cultura envolvente, com um certo fascínio pela possibilidade de as vanguardas envolverem as massas, como se fosse isso possível.

Este é um país que é *retardataire*, recuperando o vocábulo de Cocteau. O «Eu» prossegue, contudo, num registo um pouco mais alto (e tudo isto revelado através do tamanho da letra), como se o problema fosse o da dificuldade física em o ouvir:

Oxigenemos, com electricidade, os cabelos da Epoca... Que a vida seja um teatro a branco e oiro... Não olhemos para traz. Os nossos olhos são pregos na nossa frente. Não se dobram, não se torcem, não se voltam... O passado é mentira, o passado não existe, é uma calúnia...²⁰⁶

²⁰³ *Fondazione e Manifesto del Futurismo* (1909), F. T. Marinetti (1968), *op. cit.*, p. 10.

²⁰⁴ António Ferro (s.d.), *Nós*, p.s.n.

²⁰⁵ Jorge Pais de Sousa (2011), *op. cit.*

²⁰⁶ António Ferro (s.d.), *Nós*, p.s.n.

Nesse primeiro manifesto de Marinetti, está implícita uma arte de declamar. É este, um texto que, ao ser lido a um público vasto, deve ser acompanhado de toda a pompa e circunstância, ou seja, acompanhado de pronúncia e gesto, isto é, declamado – não nos esqueçamos de que toda esta arte dramática tinha feito parte de *La donna è mobile (Poupées électriques)*, no Teatro Alfieri de Turim, a quinze de janeiro de 1909.

Era necessário transcender-se a todo momento e o palco da vida, a teatralidade, era o meio e a forma ideais para impor esta linha de pensamento e concretizá-la, levá-la à ação, uma ação que se pretendia desencadeada por todos, numa intervenção rápida e total. António Ferro não concebe o pensamento sem ação e comunicação, portanto, expressa a vontade de «dizer». A palavra e a ideia através de meios gráficos ganham, assim, um impacto potenciado por uma comunicação, que se pretende rápida e sintética, mas, como se constata, parece não ser, em Portugal, eficaz.

É o próprio movimento fundado por Marinetti em 1909 que coloca, como adiantei, no centro da sua missão, o teatro e a teatralidade: destruir o passado através de uma contracultura dedicada à exploração das potencialidades persuasivas e expressivas dos meios de comunicação de massa.

E a «Multidão» continua no seu registo, dizendo tão somente:

Não percebemos, não percebemos... Endoideceram? Falem mais alto...²⁰⁷

Ou:

Mais alto, mais alto ainda... Não se ouve bem...²⁰⁸

Como aponta António Quadros²⁰⁹, ao estilo de Marinetti, «Cheira a defuntos»:

Cheira a defuntos, cheira a defuntos em Portugal... Não andamos, não andamos, transladamos... É preciso gerar, criar... Os livros são cemitérios de palavras. As letras negras são vermes. As telas dos pintores são pântanos de tinta. O nosso teatro é um Museu Grevin. Não há escultores, há ortopédicos!...

²⁰⁷ *Ib.*

²⁰⁸ *Ib.*

²⁰⁹ António Quadros (1989), *op.cit.* p.35.

Que os nossos braços, como espanadores, sacudam a poeira desta sala de visitas que é a nossa Arte. Que as bocas dos Poetas sejam ventres dos seus versos!... Que os dedos dos pintores sejam sexos na tela!...²¹⁰

Marinetti, em *palavras em liberdade* (11 de maio de 1913), anunciara a revolução tipográfica, que Ferro parecia conhecer, quando refere: «As letras negras são vermes. As telas dos pintores são pântanos de tinta». O discurso, para além de apresentar léxico futurista, como «oxigenemos» e «electricidade», mantém-se sintético, breve, dinamizado por frases curtas.

A referência de Ferro a cemitérios permite, uma vez mais, o confronto com o Manifesto de Fundação do Futurismo: os livros que, dada a crítica ao passadismo, são cemitérios, bem como os museus que também o são por reunirem obras de pintores do passado; por fim, a sensualidade na Arte, ou seja, reveladora do desejo de renovação de todos os campos da arte defendida por futuristas.²¹¹

O «Eu» prossegue, dizendo:

A vida é a digestão da humanidade; deixemos a vida em paz. Isolemo-nos, exilemo-nos... É crear universos, para uso próprio, como teatros de papel talhados à tesoura... Sejam rebeldes, revolucionários... Proclamemos, a valer, os direitos do Homem e destronemos Deus! Em cada um de nós existe o mundo todo! Façamos a volta ao nosso mundo... Agitemos os braços como bandeiras!... Que os nossos gritos sejam aeroplanos no espaço...²¹²

O tempo que passa rapidamente e que tudo consome, mesmo os espíritos vanguardistas que o acompanham e, ainda assim, passa a hora que já foi. Este é um discurso de urgência para que o «Eu» seja engrandecido como homem (ou super homem) num todo. É preciso acompanhar o dinamismo da vida, com rebeldia, com a alma revolucionária e ousada, de quem quer chegar mais longe. É este o tempo, o tempo de modernidade, o tempo de aceleração, a «Hora» de poder chegar. É urgente acompanhar os tempos do aeroplano, que são os tempos de hoje, querer abarcar o mundo, o universo, como a força da máquina (que só um super homem consegue) e tocar Deus, ou seja, de novo, a posição de superioridade nietzschiana, perante os homens e até Deus.

²¹⁰ António Ferro, (s/d), *Nós*, p.s.n.

²¹¹ *Ib.*

²¹² António Ferro (s/d), *Nós*, p.s.n.

A «Multidão» persiste em não compreender o alcance da sua mensagem:

Mas que desejam? Falem mais claro...²¹³

A seguir o «EU», a um «crescendo de ritmo»²¹⁴ como diz Petrus, o ritmo de metralhadora, numa posição de vanguarda e num tom mais elevado, numa posição de comando, prossegue, com a ideia de crise do país e «A Grande Guerra na Arte» é apresentada como uma revolução que separa «Nós», engrandecidos pelo uso de maiúscula, e são os artistas do ontem-hoje-amanhã – num espírito frenético de reconstrução e os «eles», que estão «Do outro lado», os conservadores, os que continuam a não querer acompanhar os tempos de mudança: «A Grande Guerra, a Grande Guerra na Arte! Dum lado estaremos nós, com a alma ao léu e o coração em berloque, homens livres, homens-livros, homens de hontem, de hoje e de amanhã, carregadores do Infinito...» «Nós» é, então, «Gabriel d’Anunzio – o Souteneur da Glória – abraçado a Fiume – cidade virgem num espasmo...», «Nós» é o ballet russo, com Nijinsky e Karsavina, «...os bailes Europeus – russos de alcunha – bailes em que cada corpo é um ballet, com um braço que é Nijinsky e uma perna – Karsavina ...», «Nós» são: «Marinetti – esse boxeur de ideias; Picasso – uma regua com bocas; Cocteau – o contorcionista do Potomak; Blaise de Cendrars – Torre Eiffel de azas e de versos; Picabia – Christo novo, novíssimo, escanhoado; Stravinsky – maquina de escrever musica; Baskt – em cujos dedos há marionnettes que pintam; Bernardo Schaw – dramaturgo dos bastidores; Colette – o carmim da frança, e vá lá, estás mesmo tu, Anatole – Homem de todas as idades... Está Ramon Gomez de la Serna, palhaço, saltimbanco, cujos dedos são acrobatas na barra da sua pena, está a Tortola de Valencia – cesto de nervos entrelaçados, como vime, estou EU – afixador de cartazes nas paredes da Hora – e, finalmente, nos postos avançados, de sentinela está o Vigia!...».

O tema da guerra, tal como referiu Marinetti no ponto 9 de *Fondazione e Manifesto del Futurismo*²¹⁵ numa alusão à destruição, pela força/ violência (a cultura é um veículo poderoso), conduz à valorização de um «EU» instruído, bem como de figuras de grande influência no século XX, homens e mulheres das letras e das artes do mundo, tais como, e pela ordem que, parece, lhe vai surgindo no pensamento: Gabriele

²¹³ *Ib.*

²¹⁴ Pedro da Veiga (s/d), *op.cit.*, p.98.

²¹⁵ Cfr. nota 198, p.10.

D'Annunzio, Filippo Tommaso Marinetti, Jean Maurice Eugène Cocteau, Blaise de Cendrars (*pseud.* De Frédéric-Louis Sauser), Igor Stravinski, Léon Bakst, George Bernard Shaw, Sidonie-Gabrielle Colette, Jacques Anatole François Thibault (conhecido por Anatole France), Ramón Gómez de la Serna, Carmen Tórtola Valencia, António Joaquim Tavares Ferro (o «EU») e, por fim, o Vigia, alguém ou o lugar que deseja, muito em breve, passar a ser ou alcançar.

Este «EU» é como se tentasse falar «em nome de 'Nós', enquanto o coro da multidão gritava: Doidos varridos, doidos varridos...»²¹⁶ demonstrando, ainda, a esperança gramsciana de envolver a multidão na sua nova proposta literária.

No final do texto, à semelhança de Almada e Álvaro de Campos, os decadentes:

Do outro lado estão eles – ninguém a cubiçar a Terra de ninguém – embalsamados, balsemões, retardatários, tatibitates, monóculos, lunetas, lorgnons, cegos em terra de reis... Está Paulo Bourget – medico de aldeia com consultório de psicologia em Paris; Richepin, pauvre pin, sem folhas, mil folhas, nenhuma... Gyp, gypesinha, japona; Delile, Greville, Ardel... il...elle... o velho tema; Marcel Prevost – buraco da fechadura de todos os «boudoirs»; Lavedan - «charmeur» profissional a tantos por volumes; Geraldty – papel de carta de almas, das alminhas; Croisset, Coissant, pão de ló; Capus, capindó, gabão de Aveiro... Estás tu Jacinto Benavente, ali ao pé de Salvaterra de Magos; Linares Rivas – amanuense do teatro hespanhol; Hoyos que não é de hoy quanto mais de Hoyos... Está o Dantas, coiffeur das almas medíocres – e o Carlos Reis, rainha, foia ao mar buscar sardinha... Está o Lopes de Mendonça – barrete Phrygio ás tres pancadas, matrona que já foi patrono dos cadáveres da Ressureição, está o Costa Mota que alem de Costa é Mota... Está o Júlio de Matos – maníaco dos doidos, e o senhor Antero de Figueiredo, feminilmente, a trabalhar, em coiro, a Historia Patria, estás mesmo tu, leitor, orgulhoso da tua mediocridade, rindo, às escancaras, sobre esta folha de papel que irás ler á família, á sobremesa, na atmosfera – menina Alice – dos quadros a missanga e dos sorrisos pirogravados das manas, tias e primas...²¹⁷

Paul Bourget, Richepin, Gyp, Marcel Prévost, Lavedan, Geraldty, Jacinto Benavente, Júlio Dantas, Carlos Reis, Lopes de Mendonça, Júlio de Matos, Antero de Figueiredo e o leitor, em geral, os provinciais de espírito contra os quais desferra duros golpes com a arma feroz da palavra, mesmo em sintonia com o «cidadino di Paralisi» marinettiano. António Ferro promove, à semelhança de Almada, o gosto exibicionista, escandaloso e excêntrico de forma a influir sobre a *praxis* social.

²¹⁶ António Quadros (1989), *op. cit.*, p.35.

²¹⁷ António Ferro (s/d), *Nós.*, p.s.n.

A «Multidão» continua sem o compreender, a resistir à tentativa da introdução deste estilo novo na cultura portuguesa, demonstrando continuar, ainda agora, no seu enorme alheamento: «Insolente! Insolente! Vamos bater-lhe!»²¹⁸.

Este «Eu» final resulta, desta forma, sobejamente engrandecido. Por um lado, o tamanho e a robustez dos caracteres utilizados mostram o conhecimento do grafismo alternativo ou novo, tal como defendia o fundador do futurismo, numa visualidade e dinâmica evidentes, como o tempo que passa e ao serviço do texto didascálico utilizado no texto dramático tradicional. Por outro lado, o engrandecimento do «Eu», que chega ao fim e assina «EU – ANTONIO FERRO», traduz o reforço da sua personalidade, em termos semelhantes aos apregoados por Nietzsche. Vejamos:

Morram, morram vocês, ó etceteras da Vida!...

Viva eu, viva EU, viva a Hora que passa... Nós somos a Hora oficial do Universo: meio dia em ponto com o sol a prumo!

Paços de Vigia, em tantos de tal.

EU
ANTONIO FERRO

Tudo isto vai ao encontro do engrandecimento do «EU» futurista, do homem do futuro: as ideias não eram as da multidão, que não compreendia. O «Eu» sobrepõe-se, então, à «Multidão», e por isso é um «EU» futurista, vanguardista, que vai na linha da frente, por isso está em «Paços de Vigia», e por isso também, esta multidão que se recusa a ser acompanhada, é um indício revelador de que a possibilidade das massas entender a sua mensagem é nula. Desta forma, António Ferro demonstra estar num patamar superior em termos culturais, pelo que o homem necessário ao país está encontrado.

3.2.3 Nós: manifesto, peça de teatro ou obra de fronteira

As discussões em torno dos géneros literários são extremamente vivas e estendem-se desde tempos remotos até à atualidade. Em inícios do século XX, precisamente, também Croce apresentava a sua proposta radical: a inexistência de

²¹⁸ *Ib.*

distinções genéricas. A tentativa de delimitação dessa categoria levanta, portanto, dificuldades na especificação, mas é sempre muito estimulante reflectir sobre o tema, a saber, neste caso: se o que tenho entre mãos é um manifesto²¹⁹.

A forma manifesto²²⁰, com referência ao período compreendido entre a segunda metade do século XIX e as três primeiras décadas do século XX (ainda que remonte ao final do século XVIII²²¹), poderia ser aplicada, entre outras opções, segundo Abastado, e em primeiro lugar, em *strictu senso*, a textos frequentemente breves, publicados em jornais ou revistas em nome de um movimento político, filosófico, literário ou artístico, os quais se definiriam por oposição ao «appel», à «déclaration», à «pétition», ao «préface»; ou, em segundo lugar, por comparação e anacronismo, a «todos os textos programáticos e polémicos», «quelles qu'en soient les formes», as quais dependem das modalidades da comunicação, pois as técnicas evoluem historicamente, as instituições de difusão transformam-se e o público muda²²².

Quanto ao manifesto *Nós*, parece ser o produto ou efeito destes dois pontos seleccionados, gerando assim um efeito-manifesto. Se não, vejamos. Partindo da primeira opção, estamos perante um texto breve que foi, também, publicado numa revista, como sabemos, a *Klaxon* n.º 3; ponderando, igualmente, a indicação de que tal acontece «em nome de um movimento político, filosófico, literário ou artístico...», poderei advogar que, partindo do pressuposto de que este texto é a experiência de fusão entre a letra e, no seu sentido geral, a arte, um texto sintético e incisivo, portanto, de vanguarda, acontece «em nome de um movimento literário e artístico». Passando ao segundo ponto, que incide, por comparação e anacronismo, sobre «todos os textos programáticos e polémicos», será polémico entender *Nós* como um texto dramático, mas, já será consensual, se o entendermos como um texto de teatro enquanto espectáculo, no sentido em que comunica com o público. Contudo, já não posso afirmar, em concreto, que se trate de um texto programático, pois não faz considerações teóricas, como era prática dos manifestos em geral, embora se possa depreender o «poder» que dele emana, no sentido em que poderia funcionar como «um

²¹⁹ Recorrerei, para o efeito, ao fundamental artigo de Rafael Zamperetti Copetti (2010), «*L'arte di far manifesti de Marinetti*», Sandra Bagno *et al.* (org.), *Cem anos de Futurismo – do italiano ao português*. Rio de Janeiro: 7 Letras, pp. 97-109.

²²⁰ Janet Lyon (1999), em *Manifestos: Provocations of the Modern*. Cornell: University Press, utiliza a expressão «manifesto form» no seu estudo.

²²¹ Claude Abastado (1980), «Introduction à l'analyse des manifestes», *Littérature*, n.º 39, p.4.

²²² *Ib.*

mito»: «il défait les temps, refait l'histoire (...) ils accumulent ainsi un crédit et une force qui préludent à la conquête du pouvoir de fait»²²³, e transporta em si mesmo o desejo, ou seja, os manifestos são «machines du désir». É o ato fundador de um sujeito coletivo: «il s'agit de faire exister comme entité reconnue un groupe qui n'est pas – pas encore – organisé (...) un groupe animé par des convictions communes et le désir d'action», na tentativa de fazer com que os seus companheiros vanguardistas, continuassem a fazer ecoar a sua voz, ao mesmo tempo que se afirma a necessidade de vincar a identidade literária de um autor que, neste tempo da década de 20, se sente solitário. Tal como refere, «à minha geração, para que me deixe só». Aqui, em *Nós*, o «EU» está a evidenciar essa solidão.

Abastado prossegue, ainda, dizendo:

La quête d'identité et le désir d'être reconnu motivent aussi la violence polémique des manifestes. Signifier une genèse, une naissance, ne peut se faire qu'en accusant les oppositions aux valeurs dominantes, à ceux qui les incarnent. Et la recherche dans le passé des précurseurs prestigieux oubliés n'est pas contradictoire avec la mise à mort du Père²²⁴.

O uso da «forma manifesto» é bastante relevante, portanto. Um dos primeiros críticos italianos a perceber a relevância dos manifestos do futurismo foi Francesco Flora quando, ao escrever a respeito de Marinetti, em *Dal romanticismo al futurismo* (1925), aponta que alguns dos seus manifestos são reveladores do seu lirismo temperamental e prossegue, dizendo algo de interessantíssimo: «È possibile che un manifesto sia per gli spiriti mediocri un contenuto grezzo che s'impone per diventare forma...»²²⁵ Considerando as mentalidades dominantes em Portugal, no dealbar deste novo século e a correspondente atitude face às novidades, Ferro mostra-se dos poucos capazes de viver essa experiência.

A questão importante, porque derradeira, que se coloca neste momento, após esta reflexão é a da tipologia textual de *Nós*.

Do que se apurou, *Nós* é manifesto, porque foi distribuído, a um público vasto, a saber e ao que parece, à porta da Brasileira do Chiado²²⁶, em folheto, à semelhança do que faziam os futuristas italianos e tantos outros agitadores, e é, além disso, um

²²³ *Ib.* p.7.

²²⁴ Copetti (2010), *op. cit.*, p.102.

²²⁵ Francesco Flora (1925), *Dal romanticismo al futurismo*. Milano: Mondadori, p.198.

²²⁶ Pedro Veiga (s.d.), *op.cit.*, p.98.

texto curto e incisivo, no objectivo de estabelecer uma comunicação eficaz – apesar de não se reduzir apenas a tal. Para além disso, é teatro, pois tal como o teatro futurista, utiliza os aspectos gráficos, as figuras geométricas, a síntese e a brevidade dinamizadas por frases curtas, um léxico orientadamente futurista e explora a relação eu/multidão, ou seja, visa a comunicação direta e célere com o público. Através do seu autor, o texto também se funde na figura de ator, que procura comunicar com a multidão. Podemos então entendê-lo como um texto de teatro, enquanto espetáculo em si, tal como, aliás, o *Music-hall* de Marinetti defendia, esse manifesto que saíra em língua portuguesa nas páginas de *Portugal Futurista*.

3.3 Nota conclusiva

Como se conclui da reflexão resultante das questões colocadas sobre a forma manifesto, bem como da análise textual, *Nós* surge, por um lado, como manifesto e, por outro, como teatro enquanto espetáculo em si.

Assim sendo, *Nós* é um texto que se encontra na fronteira entre teatro e manifesto, pelo que se pode concluir que é um texto de teatro-manifesto.

Em todos estes sentidos, *Nós* nasce, desta forma, tornando-se a «experiência de um texto de teatro-manifesto», que, uma *pars destruens* a agitar constantemente o seu autor, António Ferro vanguardista, permitiu, desta vez, e porque queria que durasse *un attimo*, tal como os instantes da vida, transformar em *pars construens*.

4. Conclusão

O início do Século XX mostrou-se um tempo agitado, provocando o surgimento de novas correntes e vanguardas apostadas em sacudir as mentalidades.

O Futurismo lançou, em simultâneo, o impulso para a revisão e implosão das velhas fórmulas e para a criação de novas e inspiradas modalidades artísticas, bem como a necessidade de uma nova e atenta instrumentalização para a leitura e valoração do fenómeno artístico. O que foi importante no teatro futurista, no entanto, mais do que o texto, foi a encenação, a *performance*, o espetáculo que se esgotava enquanto estava a ser realizado. O movimento futurista, sobretudo graças às suas peças instantâneas, renovou a essência do teatro, porque este, enquanto ação cénica libertada da escrita dramática, não foi uma arte documental, não se destinava a permanecer.

Em Portugal, a produção teatral, na diversidade dos seus *atti*, manteve-se fiel a obras e formas de representar tradicionais, o que motivou Almada a reagir com um dos textos mais bombásticos da vanguarda portuguesa, o conhecido *Manifesto Anti-Dantas e por extenso*, mostrando como o teatro, por um lado precisava de renovação e, por outro, como a jovem vanguarda estava desejava de mudar o palco em Portugal.

O papel que os vanguardistas de *Portugal Futurista* atribuíram ao teatro ficou, também, evidente, não apenas pelo lugar reservado na revista, como também pela sua *performance*. Embora o seu dinamismo tivesse esmorecido, ao mesmo tempo, António Ferro desenvolve-o, contribuindo para o gosto pela nova época, encabeçando uma espécie de missão, do ponto de vista literário, cultural e, até, político. António Ferro, num estilo novo, de vanguarda cedo mostra as suas duas paixões indissociáveis: literatura e jornalismo.

Apresenta-se numa trajetória literária que é a sua primeira, a da «espontaneidade do vanguardista», a qual abarca poesia, prosa e, ainda, teatro de estética futurista e a experiência que quis, certamente grande, da obra *Nós*, publicação independente, em forma de folheto e distribuído, como corre, pelas mãos do próprio autor, à porta do Café Brasileira do Chiado, em Lisboa, revelador de um espírito entusiasta pelas sínteses fulgurantes marinettianas.

Nós (re)nasce Hoje. É preciso viver a obra em plenitude. Tal como para os futuristas, o teatro foi essencialmente um *happening*, um acontecimento em *un attimo*, também *Nós* existiu certamente com toda sua força no próprio ato da sua realização, que importa hoje assistir, porque, em *un attimo*, se vive, também, a nova edição de *Nós*, a experiência do teatro-manifesto.

5. Referências bibliográficas

5.1 Bibliografia ativa²²⁷

5.1 António Ferro

FERRO, António (s.d.), *Nós*, s.l., s.ed. [publicação independente, papel pardo fino, 2pp., 1.^a ed.].

FERRO, António (s.d.), *Nós*, s.l., s.ed. [publicação independente, papel almaço grosso, marca de água: Almaço/ Pardo 2pp., 2.^a ed.].

FERRO, António (s.d.), «Nós, manifesto literário», Pedro Veiga (org.), *Os Modernistas Portugueses. Escritos Públicos, Proclamações e Manifestos* [Coordenação feita por Petrus (*pseud.*) que imaginou a obra, a dirigiu e a deu à estampa]. Porto: Textos Universais, vol. I, pp. 93- 97.

FERRO, António (2002), *Noi, I Manifesti dell'avanguardia portoghese*. Org. Valeria Tocco. Viareggio, Mauro Barini.

FERRO, António (1922), *As Grandes Trágicas do silêncio*, 2^a ed. H. Antunes Editor: Lisboa, Rio de Janeiro.

FERRO, António (1922), *Gabrielle d'Annunzio e Eu*. Lisboa: Portugália Editora.

FERRO, António (1923), *A Idade do Jazz-Band*. S. Paulo: Monteiro Lobato.

FERRO, António (1954), *D. Manuel II, o Desventurado*. Lisboa: Bertrand.

FERRO, António (1963), *António Ferro*. Org. António Quadros. Lisboa: Edições Panorama.

FERRO, António (1987), *Intervenção Modernista: Teoria do Gosto*. Lisboa: Verbo.

²²⁷ A transcrição dos textos que são citados ao longo desta dissertação respeita a grafia da fonte.

FERRO, António (1987), «Teoria da Indiferença», *Obras de António Ferro. 1 Intervenção Modernista, Teoria do Gosto*, Lisboa: Verbo.

— Colaboração vária em *Ilustração Portuguesa*, edição semanal do jornal «O Século», 1.^a Série; e *O Jornal*.

5. 2. Marinetti e os futuristas italianos

MARINETTI, Fillippo Tommaso (2004), *Teatro*. Vols. I e II. Milano: Arnoldo Mondadori Editore.

MARINETTI, Fillippo Tommaso (1968), *Teoria e invenzione futurista*. Pref. Aldo Palazzeschi. Intr. Luciano De Maria. Milano: Arnoldo Mondadori.

Antologia do Futurismo Italiano (1979). Org. e trad. José Mendes Ferreira. Lisboa: Vega.

5. 3. Outros textos

Fernando Pessoa (1993), *Pessoa Inédito*. Orientação, coordenação e prefácio de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Livros Horizonte.

Fernando Pessoa (1966), *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática.

Martins, Fernando Cabral, (coord.) (2008), *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Lisboa: Caminho, Lisboa.

Orpheu 1 (1915). Reed. Pref. Maria Aliete Galhoz. Lisboa: Ática, 1980.

Orpheu 2 (1915). Reed. Pref. Maria Aliete Galhoz. Lisboa: Ática, 1984.

Orpheu 3. *Provas de página* (1916). Intr. José Augusto Seabra. Porto: Nova Renascença, 1983.

Portugal Futurista (1917). Reed. Pref. Nuno Júdice, Teolinda Gersão. Lisboa: Contexto Editora, 1981.

5.2 Bibliografia passiva

ABASTADO, Claude (1980), «Introduction à l'analyse des manifestes», *Littérature*, n.º39, pp. 3-11.

BAGNO, Sandra *et al.* (org.), *Cem anos de Futurismo – do italiano ao português*. Rio de Janeiro: 7 Letras.

BALDISSONE, Giusi (1986), *Filippo Tommaso Marinetti*. Milano: Ugo Mursia Editore.

BERTINI, Simona (2002), *Marinetti e le «eroiche serate»*. Novara: Interlinea.

CASTRO, Fernanda de (1988), *Ao Fim da Memória*. Vol.I. Lisboa: Verbo.

COPETTI, Rafael Zamperetti (2010), «L'Arte di far manifesti de Marinetti», Sandra Bagno *et al.* (org.), *Cem anos de Futurismo – do italiano ao português*. Rio de Janeiro: 7 Letras, pp. 97-109.

CRUZ, Duarte Ivo (1969), *Introdução ao Teatro Português do século XX*. Lisboa: Espiral.

Estudos Italianos em Portugal (2009), n.s., n.º 4, Instituto Italiano de Cultura de Lisboa, «Dossiê – Futurismo, 1909-2009».

Europe, Revue Littéraire Mensuelle – Les Futurismes I (1975), Mars, 53. Année – n.º551.

FEREIRA, José Mendes, «Introdução», *Antologia do Futurismo Italiano*. Org. e trad. José Mendes Ferreira. Lisboa: Vega.

FERRO, Mafalda; Rita Ferro (1999), *Retrato de uma família: Fernanda de Castro, António Ferro, António Quadros*. Lisboa: Círculo de Leitores, Autoras.

FRANÇA, José-Augusto (1997), «António Ferro, de Lisboa Anos 20 a Portugal Anos 40». *Boca do Inferno: revista de cultura e pensamento*, n.º 2, pp.13-35.

FRANÇA, José Augusto (1999), «Anos 10: o fim de oitocentos e os anos de dez», Fernando Pernes (coord.), *Panorama. Arte Portuguesa no Século XX*. Porto: Fundação de Serralves, Campo das Letras.

Futurismo Avanguardia Avanguardie (2009). Org. Didier Ottinger. Parigi, Milano: Centre Georges Pompidou, Continents.

Futurismo 1909-2009 Velocità +Arte + Azione (2009). Org. Giovanni Lista e Ada Masoero. Milano: Skira.

GUEDES, Fernando (1997), *António Ferro e a sua Política do Espírito*. Lisboa: Academia Portuguesa de História.

HENRIQUES, Raquel Pereira (1990), *António Ferro. Estudo e Antologia*. Lisboa: Publicações Alfa.

HATHERLY, Ana, E. M. de Melo e Castro (1981), *PO.EX – Teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*. Lisboa: Moraes Editores.

JACCOBI, Ruggero (1975), «Le théâtre futuriste», *Europe, Revue Littéraire Mensuelle – Les Futurismes 1*, Mars, 53. Année – n.º 551, pp.75-78.

JÚDICE, Nuno (1981), «O Futurismo em Portugal», *Portugal Futurista* (1981). Edição facsimilada do original de 1917. Lisboa: Contexto Editora.

JÚDICE, Nuno (1996) «As vanguardas literárias», António Reis (dir.), *Portugal Contemporâneo*. Vol. 2. Lisboa: Publicações Alfa, pp.253-262.

LAMBIASI-Nazzaro (1978), *Marinetti e i futuristi – Marinetti nei Colloqui e nei Ricordi dei Futuristi Italiani*. Milano: Aldo Garzanti.

LEAL, Ernesto Castro (1994), *António Ferro. Espaço Público e Imaginário Social: 1918-32*. Lisboa: Edição Cosmos.

LEAL, Ernesto Castro (1999), «António Ferro», António Barreto, Filomena Mónica (dir.), *Dicionário de História de Portugal*. Vol. VIII, Suplemento do Dicionário de História de Portugal. Porto: Figueirinhas, pp.32-33.

LYON, Janet (1999), *Manifestos: Provocations of the Modern*. Cornell: University Press.

MARNOTO, Rita (2009), *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.

MARNOTO, Rita (2010), «Mapas do futurismo português. O futurismo em Coimbra», Sandra Bagno *et al.* (org.), *Cem anos de Futurismo – do italiano ao português*. Rio de Janeiro: 7 Letras, pp.197-217.

MIRAGLIA, Gianluca (2009), «Ser italiano quer dizer dominar todas as raças: Marinetti em Lisboa», *Estudos Italianos em Portugal*, n.s., n.º4, Instituto Italiano de Cultura de Lisboa, pp.99-112.

Ó, Jorge Ramos do (1999), *Os Anos de Ferro – o Dispositivo Cultural durante a «Política de Espírito» (1933-1949): ideologia, instituições, agentes e práticas*. Lisboa: Editorial Estampa.

PERLOFF, Marjorie (1993), *O Momento Futurista*. São Paulo: Edusp.

PITA, António Pedro Pita (2001), «Temas e figuras do ensaísmo português», Luís Reis Torgal (coord.), *O cinema sob o olhar de Salazar*. Lisboa: Temas e Debates.

PITA, António Pedro (2008), António Pedro Pita, Luís Trindade (coord.), *Transformações Estruturais do Campo Cultural Português, 1900-1950*. Coimbra: Ariadne Editora, pp.473-507.

QUADROS, António (1963), *António Ferro*. Lisboa: Panorama.

QUADROS, António (1989), *O primeiro Modernismo Português: vanguarda e tradição*. Mem Martins: Publicações Europa-América.

REBELLO, Luiz Francisco (1984), *Cem Anos de Teatro Português*. Porto: Edições Brasília.

REBELLO, Luiz Francisco (2004), «Jornais e revistas de teatro em Portugal», *Sinais de Cena*, n.º1, junho, APCT/CET, Porto, Campo das Letras, pp.69-71.

REIS, Carlos (1996), «A produção cultural entre a norma e a ruptura», António Reis (dir.), *Portugal Contemporâneo*. Vol. 2. Lisboa: Publicações Alfa, pp. 585-654.

RODRIGUES, António da Piedade (1987), *Intervenção Modernista: Teoria do Gosto*. Lisboa: Verbo.

RODRIGUES, António da Piedade (1995), *António Ferro na Idade do jazz-band*. Lisboa: Livros Horizonte.

SERAFINI, Carlo (2009), «O Teatro Futurista», *Estudos Italianos em Portugal*, n.s., n.º4, Instituto Italiano de Cultura de Lisboa, pp. 47-57.

SOUSA, Jorge Pais de (2011), «Os futuristas e a República», Rita Marnoto (coord.), *Causa pública*. Coimbra: Instituto de Estudos Italianos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, pp.187-240.

TORGAL, Luís Reis (2004), «O Modernismo Português na formação do Estado Novo de Salazar. António Ferro e a semana de Arte Moderna de São Paulo», *Estudos em homenagem a Luís António de Oliveira Ramos*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pp. 1085-1102.

VERDONE, Mario (1970), *Che cosa è il futurismo*, Roma: Ubaldini.

VERDONE, Mario (1975), «Music-Hall, cinema, radio du Futurisme», *Europe, Revue Littéraire Mensuelle – Les Futurismes I*, Mars, 53. Année – n.º551, pp.79-85.

Revistas

Revista de Teatro – Revista de Teatro e Música, Lisboa, 1922-1927.

Ilustração Portuguesa, edição semanal do jornal «O Século», 1.ª Série, vários anos.

Klaxon Mensário de Arte Moderna, n.º3, de 15 de julho de 1922; [ed. facsimilada].

Fontes Arquivísticas

Fundação António Quadros – Cultura e Pensamento, Rio Maior.

Fontes Online

<http://www.futurismo.altervista.org./index.html>

http://pt.wikipedia.org/wiki/Marcelino_Mesquita

http://pt.wikipedia.org/wiki/Henrique_Lopes_de_Mendon%C3%A7a

http://pt.wikipedia.org/wiki/J%C3%BAlio_Dantas

https://pt.wikipedia.org/wiki/Augusto_de_Castro_Sampaio_Corte-Real

[http://www.infopedia.pt/\\$raul-brandao](http://www.infopedia.pt/$raul-brandao)

http://books.google.pt/books?id=5nET9B91yn8C&pg=PA161&lpg=PA161&dq=marinetti+o+homem+mais+assobiado+do+mundo&source=bl&ots=S_8on26h7S&sig=aICJfwiHghf3TdGrDWkOAern4Fk&hl=pt-PT&sa=X&ei=3FbYUaW-O-GO7AaxrICgCg&ved=0CC0Q6AEwAA#v=onepage&q=marinetti%20o%20homem%20mais%20assobiado%20do%20mundo&f=false

http://books.google.pt/books?id=MAjfdj0l0kQC&pg=PA30&lpg=PA30&dq=hist%C3%B3ria+do+teatro+portugu%C3%AAs+Luiz+Francisco+Rebello+resumo&source=bl&ots=CekRdebTo4&sig=B1RJ4Ad8so9QXNBnkhzeGJz7Ce0&hl=pt-PT&sa=X&ei=5kvYUd_aLY6A7Qbft4BA&ved=0CF4Q6AEwBw#v=onepage&q=hist%C3

[%B3ria%20do%20teatro%20portugu%C3%AAs%20Luiz%20Francisco%20Rebello%20resumo&f=false](#)

http://pt.wikipedia.org/wiki/Revista_Orpheu

http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/1943/1/ant_ferro_traje_vol141.pdf

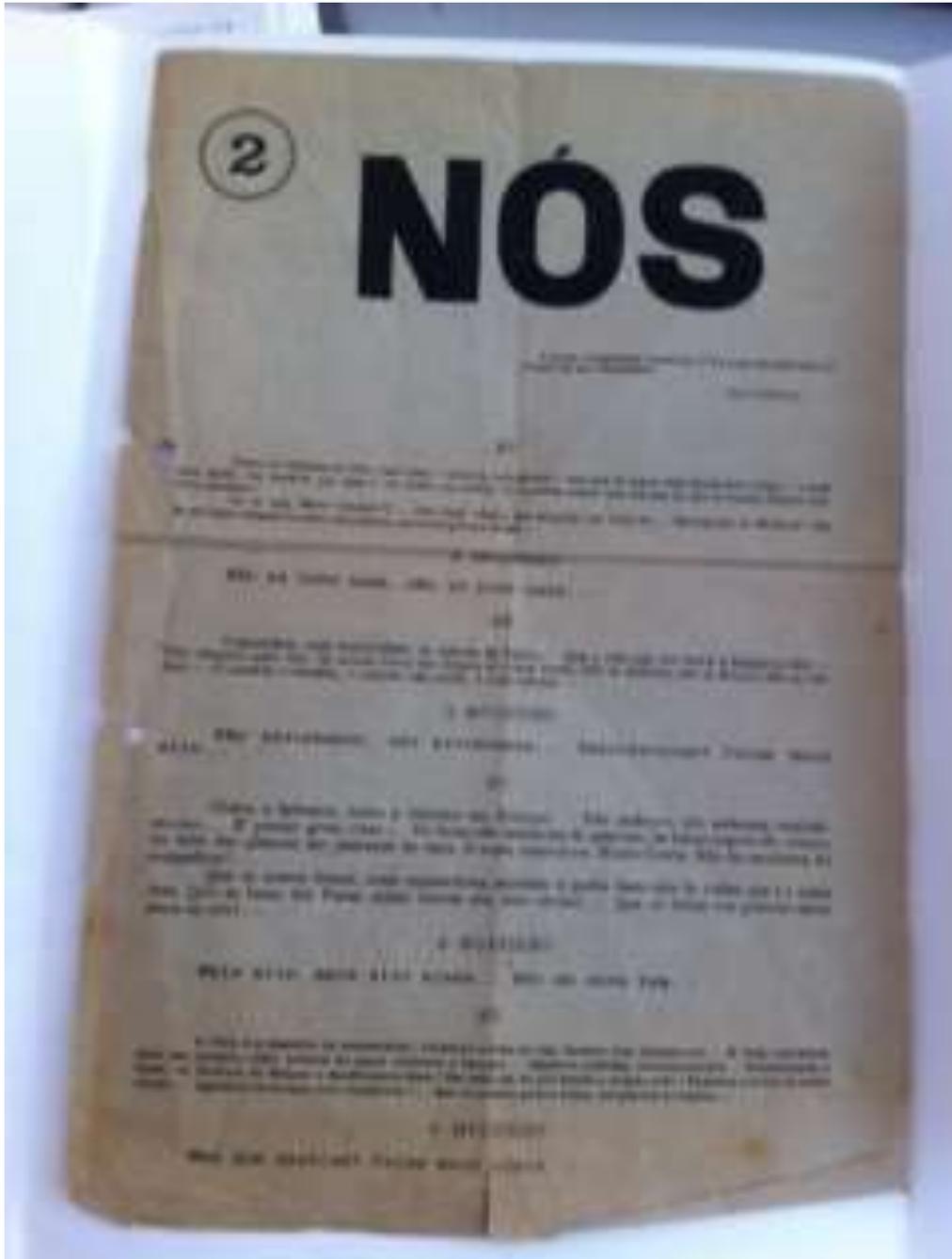
— Último acesso a todas estas fontes em agosto de 2013.

Anexos

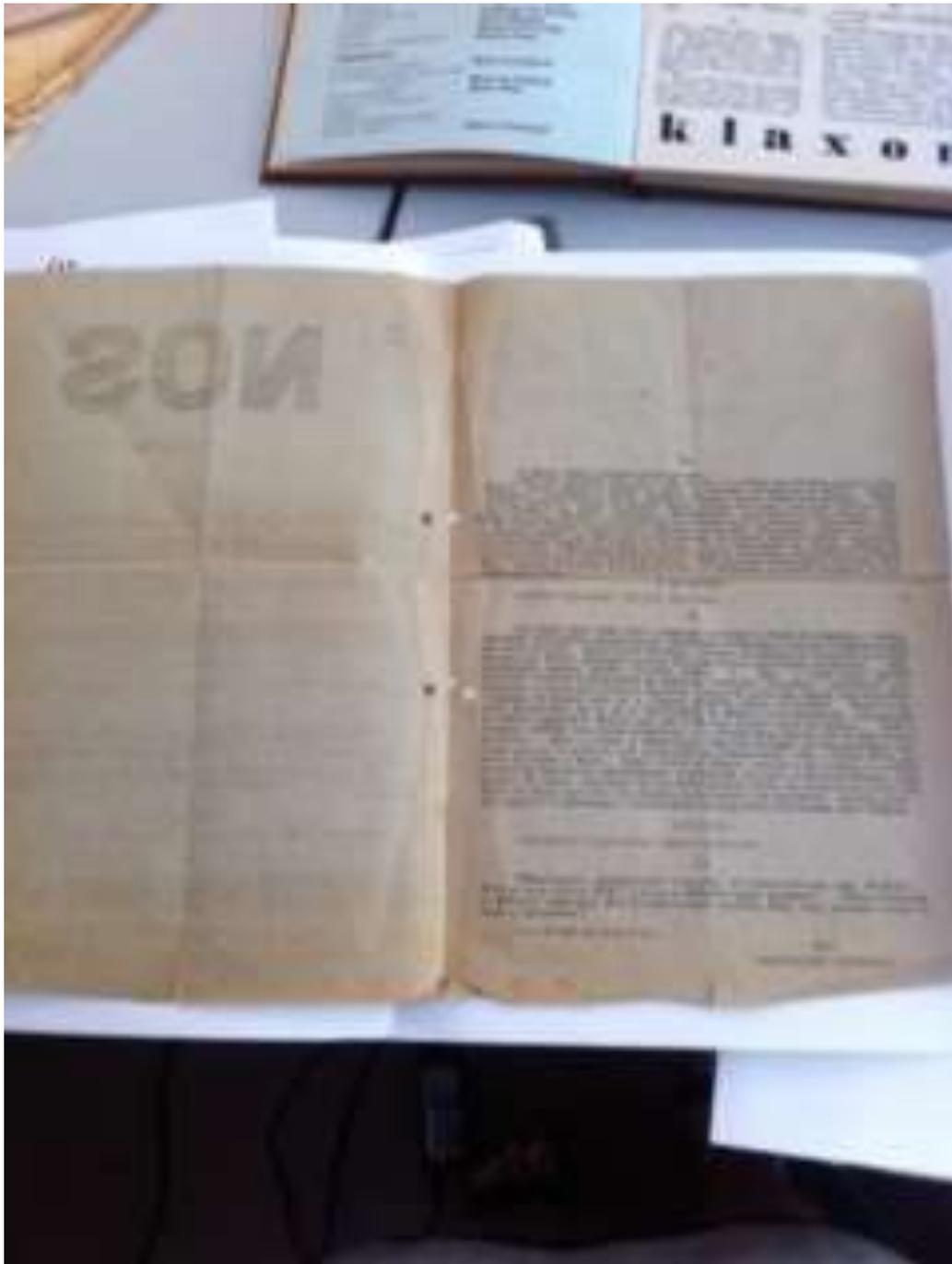
1 – *Nós*, «edição original» – papel pardo fino

Registo fotográfico de uma primeira «edição original», de que nos fala Petrus:

Documento integral [Documentos 1a) e 1b)]



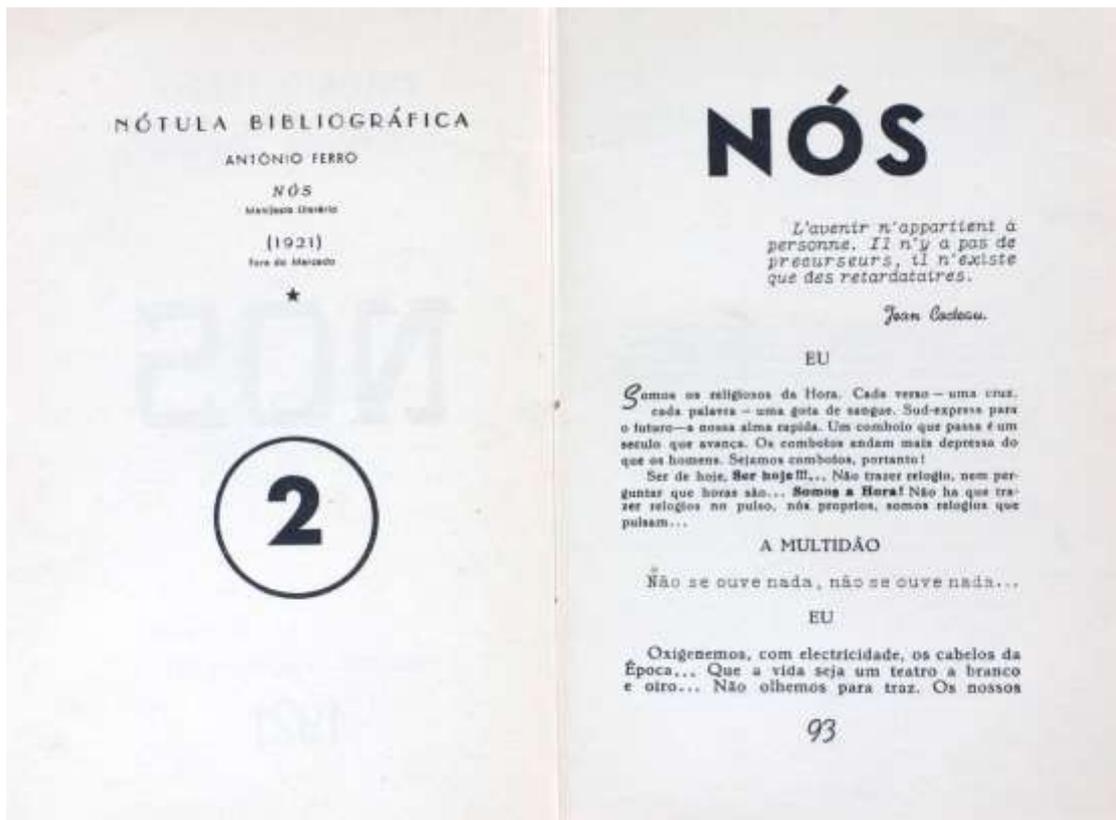
Doc.1a)



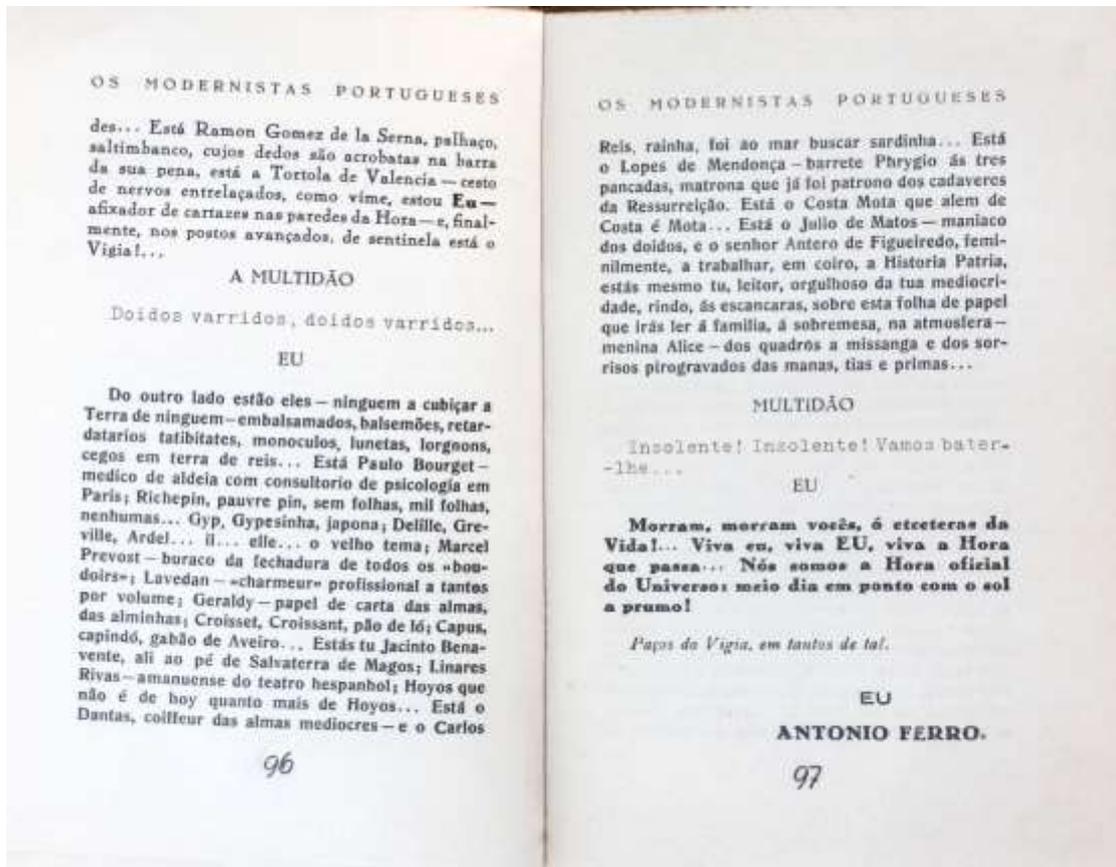
(Doc.1b)

Nota: um documento original desta edição em papel pardo (sem marca de água), a que se refere Petrus e que fora, eventualmente, distribuído à porta da Brasileira do Chiado no ano de 1921, foi adquirido por Helena Baptista, na *Fundação António Quadros – cultura e Pensamento*, em 2013-09-02. (Obs.: o doc., no verso da última página, possui uma mensagem, escrita a lápis de carvão, por Henrique Medina (?) dirigida a Carlos Malheiro Dias (?), manifestando, não só, o contentamento de lhe poder oferecer este exemplar, como também a grande admiração que tinha por António Ferro.)

2 – Nós (coord. Pedro da Veiga, pseud. Petrus)



Doc.2a)



Doc.2b)

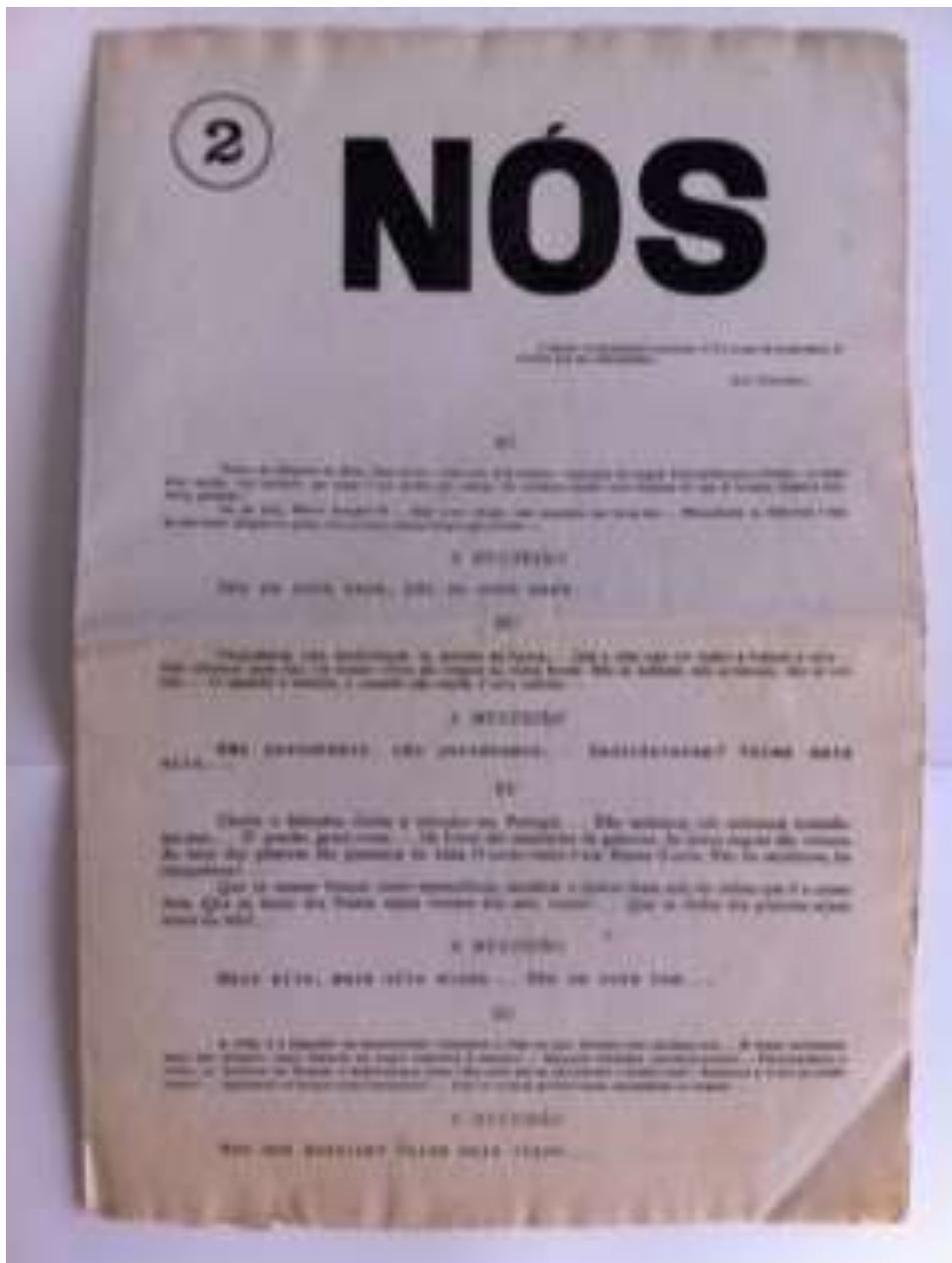
ESTE MANIFESTO DE ANTÓNIO FERRO, É UMA DAS PÁGINAS RARAS DO MODERNISMO PORTUGUÊS, DA SUA FASE INICIAL – SENSACIONAL E BURLESCA, AMANTE DAS SÍNTESES FULGURANTES E CREPITANTE DE FRASES EXPLOSIVAS QUE SÃO AS LENTEJOULAS DA LITERATURA QUANDO AS IDEIAS REPRESENTAM AINDA FRÁGIL E MAL SEGURO PAPEL. * PERTENCE À FASE EM QUE A INTUIÇÃO PRECEDE A INTELIGÊNCIA. * FICOU FORA DO MERCADO E DESAPARECEU NATURALMENTE COM O ANDAR DOS TEMPOS, ATÉ MESMO DA BIBLIOGRAFIA DO AUTOR, QUE ASSIM EXPRESSA A SEU RESPEITO SEU TÁCITO REPÚDIO. * FOI COMPOSTO EM TIPO DE CRESCENTE GRANDEZA E IMPRESSO EM PAPEL LEVEMENTE PARDO, EM DUAS LAUDAS, BRANCAS NO VERSO, COM A MANCHA 30×19 CM. * A SUA DISTRIBUIÇÃO, QUE SE SAIBA, FOI FEITA À PORTA DA BRASILEIRA DO CHIADO, PELO SEU PRÓPRIO AUTOR NO ANO LONGÍNQUO DE 1921. * SIGNIFICATIVAMENTE O PRESENTE MANIFESTO OSTENTA NA EDIÇÃO ORIGINAL, ACIMA E À ESQUERDA DO TÍTULO, GARRAFAL, O DÍGITO 2 NUM CÍRCULO NEGRO DE DUAS LÂMINAS CONCÊNTRICAS. * AS INVESTIGAÇÕES TENTADAS NO SENTIDO DE APURAR SE HOUVE DOIS MANIFESTOS NÓS E NÃO UM SÓ, COMO PARECE EXPRESSAR FERRO NAS SUAS BIBLIOGRAFIAS MAIS ARCAICAS, NÃO CONDUZIRAM, QUE NOS PESE, A RESULTADOS POSITIVOS. * FICA AQUI, PORTANTO, EM SUSPENSO ESTE PROBLEMA QUE UM INVESTIGADOR EM MARÉ DE SORTE CERTAMENTE * DESVENDARÁ COM O CORRER DO TEMPO. *

3.

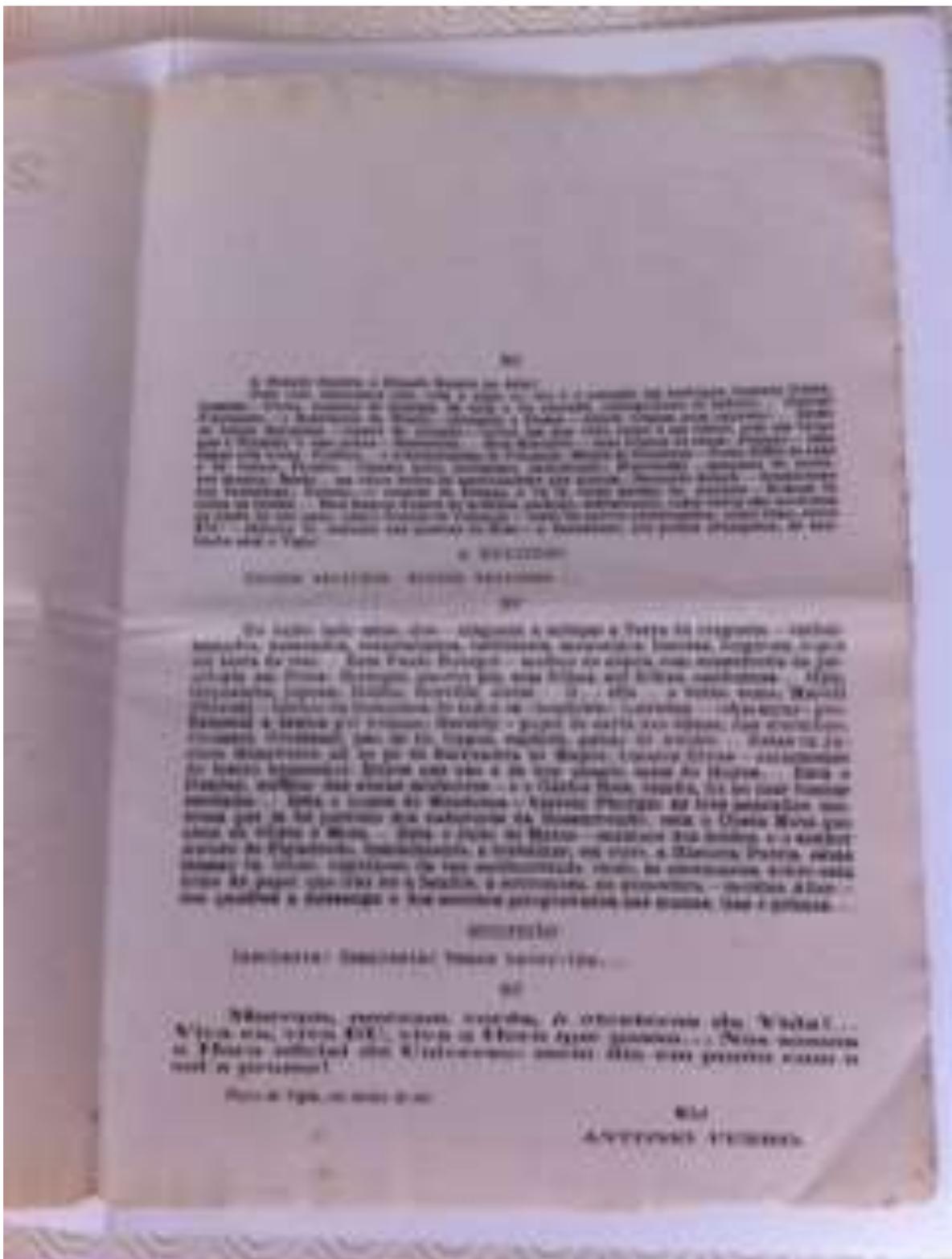
3. A «nova edição» de *Nós* de António Ferro: *Nós*, «nova edição - original» – papel Almagô/ Prado (Registo fotográfico)

«As investigações tentadas no sentido de apurar se houve **dois** manifestos *Nós* e não um só, como parece exprimir Ferro nas suas Bibliografias mais arcaicas, não conduziram, que nos pese, a resultados positivos. Fica aqui, portanto, em suspenso este problema que um investigador em maré de sorte certamente desvendará com o correr do tempo.» (Petrus, *ob.cit.*, s/d, p. 98).

3.1 - Documento integral [Documentos 3a), 3b e 3c)]



Doc.3a)



80

A. HODNĚNÍ O VÝVOJI VEŘEJNÉHO ŽIVOTA

Veškeré úsilí, které se v posledních letech v naší zemi uplatňuje, má za cíl především zlepšiti životní podmínky našeho lidu. V tomto směru je třeba především zlepšiti zdravotní stav našeho lidu, který je v současnosti velmi špatný. To lze dosáhnouti především tím, že se zvýší úroveň hygieny a zdravotní péče. V tomto směru je třeba především zlepšiti zdravotní stav našeho lidu, který je v současnosti velmi špatný. To lze dosáhnouti především tím, že se zvýší úroveň hygieny a zdravotní péče.

81

Veškeré úsilí, které se v posledních letech v naší zemi uplatňuje, má za cíl především zlepšiti životní podmínky našeho lidu. V tomto směru je třeba především zlepšiti zdravotní stav našeho lidu, který je v současnosti velmi špatný. To lze dosáhnouti především tím, že se zvýší úroveň hygieny a zdravotní péče. V tomto směru je třeba především zlepšiti zdravotní stav našeho lidu, který je v současnosti velmi špatný. To lze dosáhnouti především tím, že se zvýší úroveň hygieny a zdravotní péče.

82

Veškeré úsilí, které se v posledních letech v naší zemi uplatňuje, má za cíl především zlepšiti životní podmínky našeho lidu. V tomto směru je třeba především zlepšiti zdravotní stav našeho lidu, který je v současnosti velmi špatný. To lze dosáhnouti především tím, že se zvýší úroveň hygieny a zdravotní péče. V tomto směru je třeba především zlepšiti zdravotní stav našeho lidu, který je v současnosti velmi špatný. To lze dosáhnouti především tím, že se zvýší úroveň hygieny a zdravotní péče.

Doc.3b)



4) Klaxon, n.º 3



Doc.4a)

NÓS

80

SOMOS os descendentes de uma grande raça...
... que viveu e vive ainda...
... em todo o mundo...
... e que sempre será...
... a raça dos heróis...
... a raça dos grandes...
... a raça dos sábios...
... a raça dos justos...

A SUSTENTAR

Não se trata mais, não se trata mais...

81

... a raça dos heróis...
... a raça dos grandes...
... a raça dos sábios...
... a raça dos justos...

A SUSTENTAR

Não se trata mais, não se trata mais...
... a raça dos heróis...
... a raça dos grandes...
... a raça dos sábios...
... a raça dos justos...

82

... a raça dos heróis...
... a raça dos grandes...
... a raça dos sábios...
... a raça dos justos...

... a raça dos heróis...
... a raça dos grandes...
... a raça dos sábios...
... a raça dos justos...

k l a x o n

A SUSTENTAR

Não se trata mais, não se trata mais...

83

... a raça dos heróis...
... a raça dos grandes...
... a raça dos sábios...
... a raça dos justos...

A SUSTENTAR

Não se trata mais, não se trata mais...

84

... a raça dos heróis...
... a raça dos grandes...
... a raça dos sábios...
... a raça dos justos...

... a raça dos heróis...
... a raça dos grandes...
... a raça dos sábios...
... a raça dos justos...

um pente — Kuznetsov — Para
 Mussolini — um leão de ouro;
 Plume — um pente com penas;
 Cézaire — a caracterização de Peter
 Paul; Siles (Silesia) — Terra do
 sul do norte e do oeste; Plomb —
 (chumbo) ouro, prata, mercúrio,
 etc.; Kuznetsov — trabalho de ferro
 ou metal; Siles — um pente sobre
 as montanhas que giram; Ber-
 nard Siles — fundador dos ber-
 nardos (Siles) — a terra de Peter
 Paul, e o S, este nome de, Silesia
 — Elemento de terra ou vidro... De
 si, Roma, Roma de la Roma, palha-
 ra, substituição, este nome de
 terra ou terra de um pente, este EU
 — trabalho de terra ou terra
 de Roma!

o trabalho

Terra vermelha, terra vermelha,
 etc.

De outro lado, outro lado — um
 pente a colar a Terra de ninguém
 — substituição, substituição, substituição,
 substituição, substituição, substituição, a
 terra, trabalho, terra ou terra de
 terra... Este Peter Siles — o
 de outro lado com substituição de pente
 sobre a Terra; Silesia, quarto gin,
 um pente, um pente, substituição...
 Oxy, Oxydado, Siles; Silesia,
 Silesia, Siles... U... etc... e se
 de terra; Marcel Proust — trabalho
 de substituição de terra ou "substituição";

Lactuca — "lactuca" profissional
 e terra por terra; Silesia — pen-
 te de terra de terra, de terra,
 etc.; Silesia, Silesia, Silesia, Silesia,
 Silesia, Silesia, Silesia de terra...
 Silesia de Silesia Silesia, Silesia
 de Silesia de Silesia; Silesia
 Silesia — substituição de terra
 substituição; Silesia que Silesia é de terra
 substituição de Silesia... Silesia e Silesia,
 substituição de terra substituição — e a
 Silesia Silesia, substituição, Silesia
 substituição... Silesia e Silesia de
 Silesia Silesia — substituição de terra
 substituição, substituição que Silesia Silesia
 de terra substituição de Silesia Silesia,
 Silesia e Silesia Silesia que Silesia de Silesia
 e Silesia... Silesia Silesia Silesia,
 substituição de terra substituição, Silesia
 de terra substituição, Silesia Silesia Silesia
 de terra que Silesia Silesia Silesia, e substituição,
 substituição — substituição Silesia
 — Silesia Silesia e substituição e Silesia
 substituição substituição de terra, Silesia e
 substituição...

o trabalho

Trabalho! Trabalho! Trabalho!
 Silesia...

EU

Morreu, morreu vinda, é
 substituição de Silesia... Viva eu, viva
 EU, viva e Silesia que passa...
 Não sou eu a Silesia oficial de
 Universo Silesia Silesia Silesia
 com a Silesia Silesia!

Antonio Ferré

k l a x o n

Doc.4c)

5) «Certidão de Narrativa de Registo de Nascimento» de António Ferro (n. 17-08-1986 / m. 11-11-1956)

(cópia gentilmente cedida pela *Fundação António Quadros – Cultura e Pensamento*, em 2013-09-02.)

Conservatória do Registo Civil de Lisboa

CERTIDÃO DE NARRATIVA DE REGISTO DE NASCIMENTO

Form. Tipo de Ficha de Apresentação

CERTIFICADO que em 17 de Agosto de 1986 nasceu em Santa Justa, Lisboa, filho de António Ferro e de Maria Justa Ferro, com o nome de António Ferro.

Nome: **ANTÓNIO FERRO**

Data do nascimento: dia 17 de mês de Agosto de 1986

Localidade: Santa Justa, Lisboa

Nome do pai: **ANTÓNIO FERRO**

Nome da mãe: **MARIA JUSTA FERRO**

so **ANTÓNIO**

17 de mês de 1986

Santa Justa

António Ferro

Doc.5