

European Modernism

4.



The Book Series of the “Centre for European Modernism Studies” collects contributions from internationally acclaimed scholars on literary modernism. The main aim of the Series is, in fact, to tackle the principal questions in the contemporary critical debate such as periodization, limits and geographical boundaries, centres and peripheries, its major authors, modernist’s persistence in the 20th Century, modernism and realism, modernism and literary theory, modernism vs postmodernism. The Book Series is multidisciplinary and while it mainly gathers comparative literature projects, it is also open to studies on canonical modernist authors between 19th and 20th Century. It is indeed an academic platform, but with the aspiration to produce works able to dialogue with a broader audience. Literature is therefore the point of departure, the common denominator of a Book Series that tries to contaminate different disciplines such as film studies, visual arts, music, philosophy and popular culture.

La collana *European Modernism* intende pubblicare volumi di studiosi italiani e stranieri, che hanno come oggetto il modernismo letterario, nelle sue varie forme e nelle sue diverse articolazioni. Lo scopo primario infatti è quello di analizzare e studiare le principali questioni che agitano il dibattito sul modernismo europeo, quali la periodizzazione, i confini geografici, i concetti di centro e di periferia, il canone e gli autori che lo costituiscono, la persistenza del modernismo lungo tutto il corso del XX secolo, il rapporto con il realismo e il postmoderno, gli aspetti teorico-letterari. L'approccio comparatistico e multidisciplinare è privilegiato nella collana: per questo motivo la letteratura, e tanto più le letterature nazionali, costituisce solo un punto di partenza e il minimo comune denominatore dei diversi volumi, i quali poi si auspica possano contaminarsi con altre discipline quali la storia dell'arte, la musica, la filosofia, la cultura popolare. Al tempo stesso uno spazio editoriale sarà sempre preservato a quei volumi che si confrontano con gli autori canonici e di riferimento degli anni a cavallo tra Otto e Novecento. *European Modernism* infine vorrebbe essere anche un laboratorio e un punto di incontro tra studiosi di paesi e culture diverse, al fine di creare un proficuo dialogo scientifico.



European Modernism

COORDINATORI

Massimiliano Tortora (Università di Torino)

Annalisa Volpone (Università di Perugia)

COMITATO SCIENTIFICO

Onno Kusters (Utrecht)

Rossella Riccobono (St Andrews)

Valentino Baldi (Malta)

Novella di Nunzio (Vilnius)

Claire Davidson (Paris)

Ruben Borg (Jerusalem)

Paolo Tamassia (Trento)

Valeria Tocco (Pisa)

Antonietta Sanna (Pisa)



This series uses double blind peer review
Tutti i volumi sono sottoposti a doppia peer review

Almada Negreiros,
un trait d'union tra arti e culture

A cura di
Giorgia Casara e Valeria Tocco

Morlacchi Editore

Prima edizione: dicembre 2018

Per i contributi in portoghese, è di responsabilità esclusiva di ciascun autore la scelta di seguire o meno l'Accordo Ortografico.

Impaginazione e copertina: Pierpaolo Papini

ISBN/EAN: 978-88-9392-018-6

Immagini delle opere di José de Almada Negreiros | © Herdeiros Almada Negreiros. I copyright delle riproduzioni e i crediti fotografici, quando presenti, sono specificati nelle singole didascalie. Le curatrici ringraziano la Fundação Calouste Gulbenkian e il Museu Nacional de Arte Antiga per aver fornito le riproduzioni delle immagini in loro possesso.

Copyright © 2018 by Morlacchi Editore, Perugia. Tutti i diritti riservati.
È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la copia fotostatica, non autorizzata. Finito di stampare nel mese di dicembre 2018 presso la tipografia “Digital Print – Service”, Segrate (MI).
Mail to: redazione@morlacchilibri.com | www.morlacchilibri.com

Indice

Apresentação / Presentazione

RITA E CATARINA ALMADA NEGREIROS 11

Introduzione

GIORGIA CASARA - VALERIA TOCCO 15

Ut pictura poesis

FERNANDO CABRAL MARTINS

Notas sobre a poesia-pintura de Almada Negreiros 27

PEDRO EIRAS

Almada: como se inventa a infância 37

SARA AFONSO FERREIRA

Boxe: um cartaz-manifesto da revolução de «Orpheu» 49

RAQUEL HENRIQUES DA SILVA

Lisboa no cais da partida: os frescos de Almada Negreiros nas gares marítimas de Alcântara e da Rocha do Conde de Óbidos 59

VINCENZO FARINELLA

Un omaggio a Luca Signorelli: Almada Negreiros e l'Italia 77

SIMÃO PALMEIRIM COSTA - PEDRO FREITAS

A Matemática na obra de Almada Negreiros 95

Modernismi

VALERIA TOCCO	
Quale modernismo per Almada Negreiros?	111
MARIANA PINTO DOS SANTOS	
O modernismo de Almada Negreiros – o lugar da narrativa gráfica	131
ELLEF PRESTSAETER	
Ultimatum: Almada vs Pessoa	145
RITA MARNOTO	
Um ponto no i do Futurismo	163
STEFANIA STEFANELLI	
Almada e il Futurismo italiano	179

Dal palco allo schermo

OSVALDO MANUEL SILVESTRE	
Almada, o «indispensável <i>contemporâneo</i> », segundo Ernesto de Sousa	195
PEDRO SOBRADO	
Acertar com o chão. O devir teatral de <i>Nome de Guerra</i> , de Almada Negreiros	209
SÍLVIA LAUREANO COSTA	
«Vou meditar porque será que eu morro de vez em quando»: notas à volta da peça de teatro <i>O Público em Cena</i>	229
MARTA BARBARO	
Mitologie clownesche nel Futurismo europeo	253

Cartografie almadiane

- GUSTAVO RUBIM
Ver no mapa: arte e eurocentrismo em Almada Negreiros 277
- VINCENZO RUSSO
Almada Negreiros e la *Histoire du Portugal par cœur*:
per una filosofia della storia per tracce 289
- FRANCESCO CORAL SOARES
Almada e l’Africa: le radici disperse 303
- MANUELA PARREIRA DA SILVA
Almada Negreiros e Sarah Affonso: conversas em família
(algumas cartas inéditas) 319

“Hosting” Almada

- ELLEF PRESTÆTER
Translating Transmedia: From *A Invenção do Dia Claro*
to *Oppfinnelsen av den lyse dagen* 333
- ANDREA RAGUSA
Tra Antigone e Almada: variazioni su un aggettivo 345
- MANUELE MASINI
A voz e o signo: horizontes metafísicos na poesia de
Almada Negreiros 367
- MARCO BUCAIONI
Traduzir as cenas do ódio e o «cio do mundo»
modernistas. Anotações sobre o caso d’*A Cena do Ódio*
e de *Mima Fataxa* de Almada Negreiros 393

NICOLÁS BARBOSA LÓPEZ De Menino a <i>Niño</i> : a Poesia Enquanto Origem da Língua Múltipla Almadiana	413
---	-----

Note a margine di un'esposizione

SARA AFONSO FERREIRA - MARIANA PINTO DOS SANTOS Almada Negreiros, artista prismático	427
---	-----

LUIS MANUEL GASPAR Notas sobre alguns livros de José de Almada Negreiros apresentados na Biblioteca da Universidade de Pisa em Junho de 2015 / Considerazioni su alcuni libri di José de Almada Negreiros esposti nella Biblioteca dell'Università di Pisa nel giugno 2015	433
---	-----

<i>Abstracts and Contributors</i>	443
-----------------------------------	-----

Um ponto no i do Futurismo

Charneira vanguardista em torno da qual se articula uma diversidade de ligações ao Modernismo, o Futurismo foi assumindo, ao longo do percurso intelectual de José de Almada Negreiros, facetas poliédricas que tornam essa ligação extraordinariamente vivaz. Encontra um dos seus ápices no artigo que, a propósito da visita de Filippo Tommaso Marinetti a Portugal, publicou no «Diário de Lisboa» de 25 de Novembro de 1932 sob título *À margem duma conferência. Um ponto no i do Futurismo* (NEGREIROS 1932a). Dimana dessa intervenção uma carga polémica muito incisiva, aguçada pelo envolvimento situacional. Tanto assim é que, quatro dias volvidos, Almada voltará à carga nas páginas do mesmo jornal com *Outro ponto no i do Futurismo* (NEGREIROS 1932b). Resulta à evidência a ênfase conferida ao sintagma «pôr um ponto no i do Futurismo». Além de se repetir, é tipograficamente destacado, no grafismo do jornal, pelo uso de garrafais. Esta escolha expressiva merece alguma reflexão, em função daquele «estatuto de experimentação, de exploração de formas novas», que é próprio da Vanguarda (MARTINS 2016: 7).

A difusão do Futurismo acompanha as rotas das viagens de Marinetti. Na verdade, se o seu programa advoga um contacto directo com as massas e com a vida urbana, a almejada propagação do movimento muito deve à constante itinerância do seu líder. Tinha perfeita noção de que o Futurismo possuía todas as condições para se erigir numa Vanguarda de impacto mundial,

fortalecida por uma dialéctica entre o programa do movimento e as suas várias declinações.¹

As deslocações que fez na sua juventude estão ligadas a circunstâncias biográficas. Nascido em Alexandria do Egipto, depois de completar o liceu no colégio jesuíta de Saint François Xavier continuou os seus estudos entre Itália e França. À medida que a rede de relações que mantinha com escritores e artistas de várias cidades centro-europeias se ia alargando, assim também o seu vaivém se ia intensificando. Aliás, o acidente de automóvel que sofreu na periferia de Milão, durante uma das suas constantes viagens, foi objecto de reelaboração, sob a forma de parábola, na primeira parte do *Manifesto. Fondazione del Futurismo* de 1909.² Se a viagem sintetiza os grandes propósitos programáticos do Futurismo, como ímpeto dinâmico que mais velozmente é capaz de conduzir ao futuro, a difusão e a propaganda desses mesmos ideais têm por veículo privilegiado a enérgica itinerância a que os vanguardistas se entregam depois da publicação do *Manifesto*. Nos anos seguintes Marinetti percorreu de lés a lés, juntamente com outros membros do movimento, uma Itália agitada pelas célebres *serate futuriste*, dando a conhecer aos quatro ventos o movimento de vanguarda (BERTINI 2002).

1. «Tutti i Futurismi del mondo sono figli del Futurismo italiano, creato da noi a Milano dodici anni fa. Tutti i movimenti futuristi sono però autonomi. Ogni popolo aveva o ha ancora un suo passatismo da rovesciare» (MARINETTI 1990: 418).

2. A eficaz divulgação do *Manifesto. Fondazione del Futurismo* muito deve à primeira página de «Le Figaro» de 20 de Fevereiro de 1909. Contudo, já anteriormente fora editado em Itália, como texto de abertura de dois livros datados de 1908: *Le ranocchie turchine*, de Enrico Cavacchioli, e a antologia *Enquête internationale sur le vers libre*. Além disso, em finais deste mesmo ano, milhares de folhas volantes, contendo apenas os seus pontos programáticos, foram impressas a azul, com uma tiragem em italiano e outra em francês. O número da revista «Poesia», de Dezembro 1908 - Janeiro 1909, também previa a sua publicação, que contudo foi adiada em virtude do terramoto de Messina, que ocorreu a 28 de Dezembro de 1908. A partir do momento em que as folhas volantes começaram a ser distribuídas, o *Manifesto*, em versão parcial ou integral, passou de imediato para as páginas de vários jornais italianos. A primazia cabe a «La Gazzetta d'Emilia», de Bolonha, que a 5 de Fevereiro o editou. Cfr. LISTA 2009.

O líder do Futurismo era um cosmopolita e os seus horizontes iam muito para além da Itália e da própria Europa.³ Em 1912 está na Líbia, onde trabalha como correspondente de guerra, o que não o impede de acompanhar as exposições dos pintores futuristas organizadas em várias cidades da Europa. Em 1913 desloca-se a Sófia e durante a guerra contra a Turquia assiste ao cerco de Adrianópolis (Edirne). A viagem que em 1914 empreende até aos confins orientais da Europa, com conferências em São Petersburgo e em Moscovo, confere uma nova espectacularidade às suas constantes andanças. Não é menor o impacto da grande jornada de 1926 pelo continente sul-americano, durante a qual visitou o Brasil e a Argentina. Também a vizinha Espanha se encontra inscrita nos seus roteiros, e desde os primeiros anos do Futurismo. Uma primeira viagem, que remontará a 1910, encontra-se escassamente documentada. Contudo, o entusiasmo demolidor que as formas de vida desse país lhe inspiraram é sobretudo ilustrado pelo manifesto *Contro la Spagna passatista*, o que soa, na tradução de Ramón Gómez de la Serna publicada na revista «Prometeo», como *Proclama futurista a los españoles* (MARINETTI 1910).

Em 1928 Marinetti voltará a Espanha, acompanhado pela esposa, Benedetta Cappa, num périplo dotado de outro fulgor, tanto pelo entusiasmo com que foi recebido, como pela veemência com que foi criticado. Entrou por Barcelona e daí dirigiu-se a Madrid (CAMPS 2009). Em Barcelona, contactou com vários grupos de vanguarda e, em particular, com J. V. Foix. Por sua vez, em Madrid foi recebido por Ramón Gómez de la Serna. A viagem decorreu entre Fevereiro e Março de 1928. Contudo, o roteiro do tão viajado líder do movimento futurista pelo ocidente da Europa não se estendeu para além do coração da Meseta.

É muito provável que Almada Negreiros, que durante esse período vivia em Madrid, tivesse conhecido pessoalmente Ma-

3. Informação sobre as viagens de Marinetti, com bibliografia remissiva, em STEFANELLI 2016.

rinetti. A amizade que ligou Almada a Gómez de la Serna assenta numa sintonia com certeza avivada pela comum adesão ao programa futurista. E, contudo, regressado de Madrid a Lisboa, depois de uma estadia que durou cinco anos, Almada terá ainda de esperar pelo dia 23 de Novembro de 1932 para encontrar Marinetti em Portugal, numa visita fugaz.

A recebê-lo no Barreiro estavam, além de outras personalidades, Luigi Mannini, encarregado dos negócios de Itália (num momento de passagem do lugar de Ministro de Itália de um para outro diplomata), Ippolito Galante e Luigi Calabresi, representantes do *Fascio* e da *Casa degli Italiani*. Pelas 12h30 proferiu uma conferência no *Fascio* de conteúdo acentuadamente político, com o enaltecimento de Mussolini e da sua visão imperialista. O *Fascio* e a *Casa degli Italiani* partilhavam as mesmas instalações, situadas no Largo do Carmo, n.º 18, e actuavam em colaboração. Seguiu-se um banquete na Embaixada, que contou com a presença de Júlio Dantas, Presidente da Academia das Ciências; Monteiro Barros, Secretário-geral do Ministério da Educação e Director-geral do Ensino Secundário; Borroni, chanceler da Embaixada; Adães Bermudes, professor da Escola de Belas-Artes, que fora Director dos Monumentos Nacionais até 1929; Luís Barreto, chefe do protocolo do Presidente da República, e assim sucessivamente. Também António Ferro, a sua esposa Fernanda de Castro e alguns jornalistas tomavam assento na mesa.⁴

O momento tardio da viagem de Marinetti a Portugal é o primeiro motivo das críticas de Almada, logo a iniciar o artigo *Um ponto no i do Futurismo*:

4. Lista no artigo não assinado do «Diário de Notícias», *Marinetti em Lisboa* (s.a. 1932). De entre os jornalistas, saliente-se a presença de Acúrcio Pereira, que tentou adquirir direitos de tradução para português de Pirandello (FRASSICA 2007). Resenha da viagem em MIRAGLIA 2009 e ver MARNOTO 2017.

Exactamente 23 anos depois do movimento futurista, veio a Portugal o seu chefe e criador F. T. Marinetti. Mais vale tarde do que nunca. Em verdade para os futuristas portugueses (porque os houve e ha ainda) o que Marinetti lhes trouxe ante-ontem às Belas Artes é velho de 23 anos e um dia, nem mais nem menos. E para os que não são futuristas a tarefa do chefe deve ter sido esplendidamente inutil ou um bom numero de variedades. Mas não sejamos ingenuos: ante-ontem houve uma indiscutível vitoria no salão da Sociedade Nacional de Belas Artes de Lisboa – a vitoria dos inimigos declarados do futurismo. (NEGREIROS 1932a: 5)

Almada refere-se à conferência que foi proferida por Marinetti, nesse mesmo dia, pelas 21h30, na Sociedade de Belas-Artes.⁵ Contudo, as críticas desferidas contra o momento tardio da sua visita são dificilmente destrinçáveis da diatribe contra os três destacados intelectuais que o acompanhavam mais de perto. Não foram um Foix ou um Gómez de la Serna a receber o líder do Futurismo:

Os três mais categorizados inimigos do Futurismo em Portugal, dr. Julio Dantas, Adães Bermudes e o jornalista Antonio Ferro, foram os três senhores escolhidos entre a carbonaria-maçonica-artística-literaria portuguesa para trazerem às cavalitas o chefe futurista para diante dos portugueses. Bravo aos inimigos do futurismo. (NEGREIROS 1932a: 5)

Boas razões tinha o autor do *Manifesto anti-Dantas*, que o assinara como «José de Almada Negreiros poeta d’Orpheu futurista e tudo», para se indignar perante o conluio entre o grande ícone do passadismo português, Júlio Dantas, e o grande ícone do vanguardismo europeu, Marinetti. Por sua vez, Bermudes era um eclético formado pela Escola de Belas-Artes do Porto e pela École des Beaux-Arts de Paris, onde fora discípulo de Blondel, que tinha vindo a ocupar cargos importantes em sucessivos governos republicanos, e já os ocupara em governos mo-

5. Apresentada com algum detalhe em *Nas Belas Artes. A conferencia de Marinetti e os paradoxos a que deu lugar*, in «Diário de Lisboa», 24.11.1932 (artigo não assinado).

nárquicos. Desenhou um modelo revivalista de escola primária que obteve grande sucesso.

O caso de António Ferro era diverso, pois os caminhos de Ferro e de Almada já se tinham cruzado de perto, dada a sua comum ligação às primeiras iniciativas de vanguarda que tinham feito estremecer Lisboa. Ferro relacionara-se com Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa quando ainda era estudante do liceu, e fora escolhido para editor de «Orpheu», sem disso saber, sendo ainda menor. Em torno dessa revista, conviveu então com Santa-Rita, Alfredo Pedro Guizado e, é claro, com Almada.

Ressuma da atitude de Almada um particular ressentimento contra António Ferro:

É precisamente neste momento em que na vida portuguesa os artistas portugueses se juntam para recordar aos próprios poderes do Estado toda a importância da «Política do espírito», que o sr. Antonio Ferro não teve o instinto para reparar que a presença do sr. Marinetti em Lisboa era por grande favor do acaso a coincidência mais própria e feliz para marcar brilhantemente a nossa atitude de artistas novos diante do estado português. (Encontrava-se presente um representante do sr. ministro da Instrução). (NEGREIROS 1932a: 5)

Com efeito, parece ser a deslocação de campo que assim operava a motivar uma indignação mais emotiva. Almada não suporta que um companheiro de longa data na batalha contra o passado não só se alie a Júlio Dantas e a Adães Bermudes para receber Marinetti, mas, para além disso, ignore aqueles que, em Portugal, representam o efectivo ideário futurista.

Ferro acabara de lançar a ideia de uma “política do espírito”, num artigo, sob esse mesmo título, publicado no «Diário de Notícias» de 21 de Novembro (FERRO 1932). Ora, aos olhos de Almada, a sua atitude encontrava-se ligada a desígnios de protagonismo, bem como a uma estratégia de aproximação de ambientes politicamente influentes.⁶

6. É gémen daquela atitude crítica perante Ferro, assumida nos anos seguintes. Ver SANTOS 2015.

É em torno desta delicada charneira que volteia o sintagma «pôr um ponto no i do Futurismo», enfatizado por Almada Negreiros no título dos seus dois artigos.

Para compreender o seu sentido subliminar, há que ter presentes as palavras protocolares com que António Ferro apresentou o líder do Futurismo italiano, ao dar-lhe as boas-vindas nesse mesmo dia 23 de Novembro de 1932, na Sociedade de Belas-Artes. A expressão idiomática corrente «pôr os pontos nos ii» fora utilizada nessa sua prelecção. Ferro confiara a Marinetti, literalmente, a função de pôr «os pontos nos ii», como o testemunha o relato do «Diário de Notícias» de 24 de Novembro, ao transcrever da sua alocução:

A visita de Marinetti a Portugal é um pretexto excelente para destruir, com o documento vivo da sua presença, o lamentável mal-entendido que se formou, há alguns anos, por toda a parte, em volta das palavras «futurismo» e «futurista». Essas duas valem a exprimirem saúde, alegria, mocidade, foram justamente caluniadas, entre nós, e significam ainda para alguns espíritos primários, doença, loucura, imbecilidade. [...]

Seja benvindo, portanto, Marinetti, que vem pôr os pontos nos «ii», que vem dizer-nos com a força da sua presença, com o seu poder comunicativo, que o futurismo não é uma escola dissolvente, sombria, um produto de manicómio, mas uma fonte de vida e de energia, uma correria para o futuro, uma ansia constante, discutível, mas bela, de esquecer o dia de hoje pelo dia de amanhã, de não viver a hora que passa mas a hora que vem. (S.A. 1932)

Ferro entende que a presença de Marinetti é a melhor forma de dissipar as falsas opiniões que em Portugal se tinham formado acerca do Futurismo, explicando à plateia da Sociedade de Belas-Artes quais eram os verdadeiros objectivos do movimento. Ora, «que o futurismo não é uma escola dissolvente, sombria, um produto de manicómio», tinha-o apregoado bem alto a voz do jovem vanguardista Almada Negreiros. Contudo, mais do que isso, se uma voz soante e influente houve, a condenar os

vanguardistas portuguesas como «produto de manicómio», essa foi a voz de Júlio Dantas.

Na «Ilustração Portuguesa» de 19 de Abril de 1915, Dantas dedicou à edição do primeiro número de «Orpheu», acabado de sair, uma nota à qual há que reconhecer intuito mediático. Nela fica contido o diagnóstico do tipo de alienação mental de que sofrem os colaboradores na revista, desde logo claramente explicitado pelo seu título, *Poetas-paranoicos*, e que depois aplica também a quem os comentar ou os ler:

Alguns rapazes, com muita mocidade e muito bom humor, publicaram, ha dias, uma revista literaria em Lisboa. Essa revista tinha apenas de notavel a extravagancia e a incoerencia de algumas, senão de todas as suas composições. Como a recebeu a imprensa diaria? Com o silencio que merecia? Com as duas linhas indulgentes e discretas que é de uso consagrar ás singularidades literarias de todos os moços? Não. A imprensa recebeu essa revista com artigos de duas colunas, – na primeira pagina. A imprensa fez a essa revista um tão extraordinario réclame que a primeira edição esgotou-se e já se está a imprimir a segunda. Ora semelhante atitude está longe de ser inofensiva ou indifferente. Em primeiro lugar, consagra uma injustiça fundamental; em segundo lugar, favorece e prepara uma seleção invertida. Eu bem sei que o réclame a certas obras é ás vezes feito á custa da veemente suspeita de alienação mental que pesa sobre os seus autores. Mas n’este caso, como em outros muitos, é justo confessar que os loucos não são precisamente os poetas, mais ou menos extravagantes, que querem ser lidos, discutidos e comprados; quem não tem juizo, é quem os lê, quem os discute e quem os compra. (DANTAS 1915)

Júlio Dantas fazia o seu diagnóstico com a autoridade de quem completara uma licenciatura em Medicina, em 1900, com a tese *Pintores e poetas de Rilhafoles*.⁷ Ora, era esse mesmo espe-

7. Os resultados dessa mesma tese são aplicados a preceito, como meio de diagnóstico, aos poetas de «Orpheu», com transcrição de passos dos seus poemas e correlata análise, em *Literatura de manicómio. Os poetas do «Orpheu»*, in «A Capital», 30.03.1915 (artigo não assinado). Ironicamente, o artigo estende-se por três colunas da primeira página. A remissão para Júlio de Matos, desprovida da mesma exactidão remissiva, mais parece um efeito de cooptação. Ver MORÃO 2015.

cialista na alienação mental de artistas, que entretanto adquirira o estatuto de censor literário reconhecido, a acompanhar efusivamente a estadia de Marinetti em Portugal, no ano de 1932, aliás de um dia.

Por conseguinte, às expectativas de António Ferro, que anuncia uma conferência em que Marinetti irá «pôr os pontos nos ii» do Futurismo, Almada Negreiros contrapõe, provocatoriamente, a necessidade de «pôr um ponto no i do Futurismo», que é o título escolhido para os dois artigos do «Diário de Lisboa», nos quais se insurge e desmascara as estratégias culturais e de poder que envolveram a sua visita a Portugal.

Ao «pôr os pontos nos ii» de António Ferro, serve de alternativa polémica o «pôr o ponto no i do Futurismo» – um «i» preciso, mimético e quase caligráfico. Neste sentido, poderia ser colocado em paralelo com o «d» prolongado da assinatura que Almada passou a usar mais intensamente por estes anos, depois de regressar de Madrid.

A unidade plurilexémica estandardizada «pôr os pontos nos ii», usada por Ferro, é uma expressão feita, dotada de um sentido idiomático estabelecido e estabilizado e que, como tal, se encontra dicionarizada. A opção linguística de Almada retoma-a, contudo para a desenvolver em direcção oposta, recriando-a de modo paródico, através de uma operação de desvio e subtracção à sedimentação e até aos automatismos que implica. Do plano do dicionário, na acepção que Umberto Eco dá a este conceito, galga para o plano específico da enciclopédia e do contexto linguístico e situacional em causa. O significante «Futurismo», na sua materialidade gráfica e fonética, tem um único «i». Portanto, a mão que escreve e o olhar que observa não se deparam com «ii» no plural, mas com um só «i».

Ao tomar como alvo um dos planos linguísticos sobre o qual se reflecte de modo mais ingente a carga conservadora da linguagem, o das expressões feitas, Almada está-se a servir dessa mesma linguagem como veículo de dessacralização e de contes-

tação. A revogação desse tipo de convenção infiltrada reflecte pois, simbólica e transparentemente, a atitude do vanguardista que contrapõe, à estratégia de conservadorismo seguida por António Ferro, a reinvenção da linguagem através de uma prática efectivamente vanguardista. Por conseguinte, o atrito entre Passadismo e Futurismo, *establishment* e arrojo criativo, tal como é enfatizado, logo à partida, pelo título dos dois artigos, *À margem duma conferência. Um ponto no i do Futurismo* e *Outro ponto no i do Futurismo*, erige-se em sùmula da contundência polémica que plasma as duas intervenções que se seguiram imediatamente à visita de Marinetti. A paródia é posta ao serviço da diatribe através de estratégias que Marinetti não deixaria de aprovar. Se não veja-se:

Io inizio una rivoluzione tipografica diretta contro la bestiale e nauseante concezione del libro di versi passatista e dannunziana, la carta a mano seicentesca, fregiata di galee, minerve e apolli, di iniziali rosse a ghirigori, ortaggi, mitologici nastri da messale, epigrafi e numeri romani. Il libro deve essere l'espressione futurista del nostro pensiero futurista. Non solo. La mia rivoluzione è diretta contro la così detta armonia tipografica della pagina, che è contraria al flusso e riflusso, ai sobbalzi e agli scoppi dello stile che scorre nella pagina stessa. [...] Combatto l'estetica decorativa e preziosa di Mallarmé e le sue ricerche della parola rara, dell'aggettivo unico insostituibile, elegante, suggestivo, squisito. Non voglio suggerire un'idea o una sensazione con delle grazie o delle leziosaggini passatiste: voglio anzi afferrare brutalmente e scagliare in pieno petto al lettore. (MARINETTI 1990: 67)

Este passo faz parte do manifesto *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà*, de 1913, integrando-se, mais precisamente, no ponto programático dedicado à «revolução tipografica» exaltada por Marinetti. Com efeito, a charneira em torno da qual Almada procede é a que serve de fulcro às grandes alterações que têm vindo a ocorrer, de então até hoje, no domínio do mimetismo linguístico-gráfico, operado pela tipografia e pelo design. A «revolução tipografica» de Marinetti e dos futuristas italianos liga-se a objectivos programáti-

cos essenciais do movimento, na medida em que sustém uma aproximação ao objecto e à facticidade que, para ser alcançada, requer o uso de veículos de mediação, sejam eles sígnicos, pictóricos ou de outra ordem, que mimem o próprio objecto tão materialmente quanto possível.

Quando Almada contrapõe e substitui o «pôr os pontos nos ii» de António Ferro pelo «pôr o ponto no i do Futurismo», mostra-se um discípulo atento da lição daquele Marinetti que postula a derrogação do lexema «unico insostituibile, elegante, suggestivo, squisito». O que o vanguardista português está a transmitir, no plano meta-semiótico, é que a sua «idea» de forma alguma pode ficar contida em «delle grazie o delle lezio-saggini passatiste».

Se nos interrogarmos, contudo, acerca da concretização desse desígnio na sua materialidade gráfica, de imediato podemos verificar que os dois artigos do «Diário de Lisboa» não põem propriamente em causa «la così detta armonia tipografica della pagina, che è contraria al flusso e riflusso, ai sobbalzi e agli scoppi dello stile che scorre nella pagina stessa», nem tão pouco outros aspectos do programa futurista mais facilmente compagináveis com as técnicas tipográficas habitualmente utilizadas na imprensa diária.⁸

Persevera, pois, no Almada futurista que em 1932 assiste à conferência de Marinetti na Sociedade de Belas-Artes, aquele mesmo fundo inconformista que já na primeira fase do seu vanguardismo o dividia entre uma ânsia de imersão nas coisas e, da mesma feita, uma renúncia, de marca abstractizante, à fusão

8. Exemplo da integração desse vanguardismo numa peça jornalística são os artigos dedicados ao movimento futurista de Coimbra de 1925 pelo «Diário de Lisboa» (*ZUM-PIM-ZIM*, de Aprígio Mafra, 17.4.1925; *Movimento futurista de Coimbra*, de A. de S., 13.03.1925) e por «O Comércio do Porto» (*Carta de Coimbra*, 17.03.1925, de J. M.). Os jornalistas elaboram a transcrição do discurso directo dos vanguardistas entrevistados, usando, eles próprios, uma linguagem que mima a dos seus interlocutores, com recurso a onomatopéias, transformações lexicais e interrogações das normas sintácticas.

com a matéria (MARNOTO 2015). O «ponto no i do Futurismo» que coloca por duas vezes sobre o nome do movimento de vanguarda liderado por Marinetti é afinal um «i» cuja materialidade verbal não se estende para além das garrafas usadas no título dos dois artigos do «Diário de Lisboa».

A «idea» de Almada é de uma actualidade extraordinária, em termos criativos, quando capta transversalmente o plano conceptual, o plano fónico e o plano gráfico do signo, para além das convenções inerentes ao seu uso. Contudo, a sua materialização gráfica, à Marinetti, não ganha corpo. O jogo de contraposições gerado fica plasmado numa visão geométrica cuja exactidão é de ordem abstracta.

Um dos movimentos de vanguarda que, nos anos que se seguiram à Grande Guerra, mais decisivamente propagou a aplicação de normas geométricas e abstractas aos vários domínios artísticos foi o Neoplasticismo. Os seus grandes princípios foram difundidos, em particular, pela plaquete-manifesto de Piet Mondrian intitulada, precisamente, *Le Néoplasticisme*. Foi publicada em 1920, em Paris.

Encimado pela dedicatória aos «aux hommes futurs», *Le Néoplasticisme* apresenta-se como uma proclamação vinculada à Vanguarda futurista, afinada porém por um sombreado visionário. Mondrian assume ser seu objectivo afinar as perfeições carreadas pelo Futurismo e também pelo Cubismo e pelo Dadaísmo,⁹ acentuando a função comunicativa de toda a arte, quer se trate de arte verbal, pictórica, escultórica, musical ou arquitectónica. A geometria e a lógica afirmam-se, pois, como os valores susceptíveis de plasmarem eficazmente arte e colectivo, conjugando individual e universal, objectivo e subjectivo, natural e

9. «L'essentiel est que *les principes du contraire dominant toute l'ouvre* aussi bien dans sa composition que dans le rapport équilibré de ses moyens plastiques. Chaque artiste devra chercher la meilleure manière d'y arriver. Il utilisera et améliorera les perfections apportées dans la Syntaxe, la Typographie, etc., déjà trouvées par les Futuristes, les Cubistes et les Dadaïstes» (MONDRIAN 1920: 8-9).

espiritual, ao mesmo tempo que os exteriorizam directamente. Por esta via, é através da libertação das regras que constroem a criação que é possível alcançar «la *plastique pure des rapports*» implicada pelas várias artes na sua intersecção (MONDRIAN 1920: p. 5). Ao sustentar que «[l']*Art du verbe est la plastique du son et de l'idée*» (*Idem*: p. 7), Mondrian mantém-se fiel ao manifesto *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà* e ao projecto de uma arte total. Contudo, o objectivo de fusão com a matéria é moderado pelo intuito comunicativo que conjuga também o universal, o subjectivo e o espiritual.

Na exaltação da matéria e no ímpeto de aproximação ao objecto reside aquela matriz futurista que marca transversalmente todo o percurso intelectual de Almada. A interpenetração entre materialização e desmaterialização que se alimentavam mutuamente resiste com tenacidade. A via por que envereda, quando derroga a carga convencional da linguagem, explorando a materialidade do som e do verbo, procede do Futurismo, evitando porém a todo o custo o fio da navalha – o risco de uma arte verbal *senza fili* que impossibilite a comunicação.

A exploração daquele espaço em que o som, o sentido e a grafia preservam e dinamizam a plasticidade de uma lógica que os aproxima do universal erige-se em grande sustentáculo comunicativo e semiótico. Aliás, é ele a dar sentido e agudeza à paródia, em diatribe polémica com Ferro. O ponto que Almada Negreiros coloca sobre o «i» de «Futurismo» de Marinetti, quando o fundador do Futurismo, a 23 de Novembro de 1932, faz uma fugaz visita a Lisboa, está pois bem impregnado por uma arte do verbo que é «*plastique du son et de l'idée*».

Referências bibliográficas

- BERTINI 2002 = Simona Berini, *Marinetti e le «eroiche serate»*, Interlinea, Novara.
- CAMPS 2009 = Assumpta Camps, *La vanguardia histórica en España: el Futurismo*, in ID., *Italia-España en la época contemporánea. Estudios críticos sobre traducción y recepción literarias*, Peter Lang (8.a ed.), Bern, pp. 77-93.
- DANTAS 1915 = Júlio Dantas, *Poetas-paranoicos*, in «Ilustração Portuguesa», 2.^a série, 478, 19.04.1915, p. 481.
- FERRO 1932 = António Ferro, *Política do espírito*, in «Diário de Notícias», 21.11.1932, p. 1.
- FRASSICA 2007 = Pietro Frassica, *Stefano Pirandello - Manuel Aguirre - Acúrcio Pereira: um breve epistolário inédito*, in Rita Marnoto (ed.), *Luigi Pirandello e a recepção da sua obra em Portugal*, Instituto de Estudos Italianos da FLUC, Coimbra, pp. 179-199.
- LISTA 2009 = Giovanni Lista, *Genesi e analisi del Manifesto del Futurismo di Filippo Tommaso Marinetti, 1908-1909*, in Didier Ottinger (a cura di), *Futurismo Avanguardia Avanguardia*, Centre Georges Pompidou, Parigi, 5 Continents Éditions, Milano, pp. 78-83.
- MARINETTI 1910 = Filippo Tommaso Marinetti, *Proclama futurista a los españoles por F. T. Marinetti. Escrita expressamente para Prometeo*, in «Prometeo», III, 20, pp. 519-531.
- MARINETTI 1990 = Filippo Tommaso Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, Luciano De Maria (a cura di), Aldo Palazzeschi (prefazione), Mondadori, Milano.
- MARNOTO 2015 = Rita Marnoto, *O futurista azul*, in «Revista de História da Arte», série W, 2, pp. 404-419.

- MARNOTO 2017 = Rita Marnoto, *Nós os futuristas portugueses*, in «Colóquio / Letras», 194, pp. 38-48.
- MARTINS 2016 = Fernando Cabral Martins, *Notas sobre a Vanguarda*, in Rita Marnoto (ed.), *Vanguardas*, Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, Coimbra, pp. 7-15.
- MIRAGLIA 2009 = Gianluca Miraglia, «*Ser italiano significa dominar todas as raças*»: *Marinetti em Lisboa*, in «Estudos Italianos em Portugal», 4, pp. 99-112.
- MONDRIAN 1920 = Piet Mondrian, *Le Neo-plasticisme*, Éditions de l'Effort Moderne, Paris [reed. fac-similada, tr. neerl. Anneke Alderlieste, Stichting Mondriaanhuys, Rotterdam 1994].
- MORÃO 2015 = Paula Morão, *Revisitando Júlio Dantas em torno de 1915*, in «Colóquio / Letras», 190, pp. 81-89.
- NEGREIROS 1932a = José de Almada Negreiros, *À margem duma conferência. Um ponto no i do Futurismo*, «Diário de Lisboa», 25.11.1932, p. 5 e continuação na p. 8 com o título *À margem de uma conferência. Os futuristas portugueses e a visita de Marinetti*. Reedição em ID., *Textos de intervenção - Obras completas*, vol. VI, Editorial Estampa, Lisboa 1972, pp. 135-137; Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa 1993, pp. 91-92. Cita-se dos originais do «Diário de Lisboa».
- NEGREIROS 1932b = José de Almada Negreiros, *Outro ponto no i do Futurismo*, in «Diário de Lisboa», 29.11.1932, p. 5. Reedição em ID., *Textos de Intervenção - Obras Completas*, vol. VI, Editorial Estampa, Lisboa 1972, pp. 139-140; Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa 1993, pp. 93-94. Cita-se dos originais do «Diário de Lisboa».
- S.A. 1932 = (artigo não assinado), *Marinetti em Lisboa*, in «Diário de Notícias», 24.11.1932.

SANTOS 2015 = Mariana Pinto dos Santos, *Almada Negreiros confronta António Ferro. Um documento inédito*, in «Colóquio / Letras», 190, separata.

STEFANELLI 2016 = Stefania Stefanelli, *Léxicos do Futurismo nas vanguardas ibéricas*, in Rita Marnoto (ed.), *Vanguardas*, Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, Coimbra, pp. 59-91.