

# Estudos Italianos em Portugal

50  
anos

Instituto Italiano de Cultura em Portugal

51/52/53 (1988 • 89 • 90)

ESTUDOS ITALIANOS

EM PORTUGAL

## SOMMARIO

	Pag.
<i>Editoriale</i> .....	5
<b>Arte</b>	
Rui Mário Gonçalves — <i>A influência de Giorgio De Chirico na pintura portuguesa</i> .....	9
Maurizio Vogliazzo — <i>Due ipotesi minoritarie nell'architettura del Novecento. «A nossa casa» di Raul Lino e «Das Englische Haus» di Hermann Muthesius</i> .....	15
<b>Cinema e Teatro</b>	
Luis de Pina — <i>Cinema Paradiso — Crónica breve do cinema italiano em Portugal</i> .....	37
Almeida Faria — <i>Manoel de Oliveira: Filmare la parola</i> .....	73
Luiz Francisco Rebello — <i>De algum teatro italiano em Portugal</i> .....	87
<b>Letteratura</b>	
Silvio Castro — <i>1940-1990: 50 anos de presença da poesia portuguesa na Itália</i> .....	101
Maria da Conceição Vilhena — <i>Itália-Açores — Cartas de António Padula a Alice Moderno</i> .....	127
Rita Maria da Silva Marnoto — <i>A obra de Francisco Levisa, um futuro inconcluso</i> .....	145
Luigi Surdich — <i>Le Muse di Boezio e le Muse di Boccaccio</i> .....	163
Manuel Ferro — <i>Aspectos da recepção do Decameron nos Contos e Histórias de Trancoso</i> .....	179
Antonino Giavatto — <i>Realtà e demistificazione nel Candido di Sciascia</i> .....	207
<b>Musica</b>	
Elvidio Surian — <i>Domenico Scarlatti e la emigrazione di musicisti italiani in Portogallo</i> .....	223
Aldo Brizzi — <i>Parallelismi del «Desassossego»</i> .....	235

	Pág.
<b>Storia</b>	
Gaetano Ferro — <i>Cristoforo Colombo in Portogallo: l'intuizione di terre occidentali, dalle coste lusitane</i> .....	249
Luís Bensaja dei Schirò — <i>Fascismo mussoliniano e fascismo salazarista</i>	263
<b>Contributi</b>	
Luciana Stegagno Picchio — <i>Rinascimenti a confronto nell'opera di José V. de Pina Martins</i> .....	297
Paolo Angeleri — <i>«Dieci anni di incontri» ovvero «L'Europa alle porte»</i>	307
Wanda Ramos — <i>Fragments de Itália</i> .....	317
<b>Invito alla lettura</b> .....	327

#### EDITORIALE

*È già trascorso mezzo secolo da quando il Prof. Aldo Bizzarri, Direttore dell'Istituto di Cultura Italiana in Portogallo, pubblicò il primo numero della Rivista «Estudos Italianos em Portugal».*

*Cinquant'anni rappresentano una rispettabile età, che poche riviste possono vantare, specialmente quando alla nobiltà d'intenti non si accompagna il munifico appoggio di uno sponsor.*

*La rivista, nata con l'intento precipuo di pubblicare il testo delle conferenze tenute da studiosi portoghesi nella sede dell'Istituto, si è andata via via modificando, adeguandosi alla nuova realtà storica e all'impostazione che ne hanno dato i direttori che si sono succeduti alla guida prima dell'Istituto di Cultura Italiana e poi dell'Istituto Italiano di Cultura.*

*Quest'ultima denominazione risulta certamente più opportuna e risponde meglio ai nuovi orientamenti operativi degli Istituti Italiani di Cultura, che, pur avendo come finalità precipua la diffusione della cultura italiana, si adoperano per favorire un proficuo intercambio culturale con i*

*Paesi che li ospitano. La rivista dell'Istituto vuole essere uno degli strumenti più efficaci per raggiungere questi obiettivi e pertanto è aperta alla collaborazione di quanti siano interessati allo studio delle culture italiana e portoghese e dei loro reciproci rapporti. Perciò in essa trovano posto saggi sul cinema, sul teatro, sulla letteratura, sull'arte, sull'architettura, sulla storia e sulle più svariate discipline, così come i testi di conferenze tenute nella sede dell'Istituto.*

*È auspicabile inoltre che gli studi di italianistica in Portogallo, coltivati da un ridotto numero di specialisti, possano avere in un prossimo futuro la giusta rilevanza nei piani di studio delle Università portoghesi assieme all'insegnamento della lingua italiana, non solo per l'importanza che questi studi rivestono in un contesto culturale più generale, ma per l'influenza che la cultura italiana ha esercitato su quella portoghese e pertanto ai fini di una migliore comprensione di quest'ultima.*

*Nel dare alla stampa questo numero della rivista, che ne ricorda il cinquantenario, desidero esprimere il mio più vivo ringraziamento a tutti gli studiosi che con il loro contributo hanno reso possibile la pubblicazione di questo numero e a quanti hanno partecipato in passato, con l'augurio che continuino a dare il loro sempre gradito e valido appoggio.*

*Angelo Manenti*

## A OBRA DE FRANCISCO LEVITA, UM FUTURISMO INCONCLUSO

por Rita Maria da Silva Marnoto

Os manifestos e a actividade de Filippo Tommaso Marinetti e do grupo futurista não tardaram a ser conhecidos em Portugal, como é sabido, embora a sua efectiva difusão se concentre em certos círculos culturais lisboetas, em torno dos quais se polarizam aquelas que a crítica tem vindo a apontar como as manifestações mais vistosas da recepção produtiva deste movimento italiano.

Ao elaborar um balanço sintético das manifestações futuristas em Portugal e no Brasil, Pierre Rivas (*Europe*, 1975, p. 126) menciona, no entanto, o nome de uma figura coimbrã do início do século pouco conhecida, que se fez arauto do mentor do futurismo, a situar à margem deste quadro geral: Francisco Levita.

Mas quem era, afinal, Francisco Levita, e que tipo de relações se estabelecem entre a globalidade das suas posições, ou dos seus escritos, e esta vanguarda italiana? Aqui registamos as primeiras conclusões de uma pesquisa que de forma alguma se esgota no breve espaço destas páginas.

Conhecido nos meios estudantis pela sua originalidade, era ele próprio a inti-

tular-se «futurista» (Octaviano de Sá, 1958), e contar-se-ia entre os primeiros intelectuais a conhecer, em Coimbra, os textos do movimento liderado por Marinetti, em honra do qual organizou mesmo um «banquete futurista», no Hotel do Luso (Pierre Rivas, in *Europe*, 1975, p. 126). E, na lista das publicações que, numa nota do seu livro *I assim [...]*, editado em 1916, informa estar a preparar, mas que nunca vieram à luz, destacam-se os aliciantes títulos *Camões como futurista* e *Junqueiro, o Almeida Garrett do futurismo*.

A irreverência e a fanfarronice da boémia coimbrã, a que, na segunda década do século, se veio juntar a agitação decorrente da instauração da República, criariam, logicamente, um clima propício à difusão e fermentação, neste ambiente, dos ideais futuristas, à semelhança, aliás, do que se passava nos meios estudantis italianos. Nelson Morpugo, num inquérito feito a várias personalidades que de perto colaboraram com Marinetti, testemunha e recorda a adesão imediata e a participação activa deste líder em muitas manifestações estudantis (apud Lambiase-Nazzaro, 1978, p. 107), e Mario Dessy, ao definir o tipo de público que vinha assistir aos célebres serões futuristas, explica como se processava a adesão de muitos estudantes ao movimento (apud Lambiase-Nazzaro, p. 138):

«In prevalenza borghesia che si divertiva a non capir niente di quanto facevano e dicevano quei matti scatenati. C'erano poi studenti che intervenivano solo per fare baccano, nonché rappresentanze nutrite dell'ambiente intellettuale: critici, scrittori, artisti, giornalisti, editori, professionisti, per la maggior parte animati da acidi preconcetti. Ma è proprio fra loro e fra gli studenti che poi si formavano le minoranze simpatizzanti».

Levita era natural de Portalegre, onde nasceu em 1894, mas é no Liceu Central de Coimbra que efectua o «exame do curso complementar de letras, com inglês», depois do que prossegue os seus estudos na Faculdade de Direito, onde se inscreve pela primeira vez a 10 de Outubro de 1913, e que frequentará regularmente durante cinco anos, conforme documentos depositados no Arquivo da Universidade de Coimbra (Matrículas dos alunos da Faculdade de Direito,

1914 a 1918, com a cota IV - 1.<sup>a</sup> D - E. 10 - T. 2 - N.º 4), que integram o processo do aluno Francisco Lopes de Azevedo Coelho de Mattos Castello Branco Levita.

Ao chegar a Coimbra, porém, à solenidade deste nome de família logo se substitui o denominativo mais próximo e familiar de «Xico Levita», através do qual de imediato se tornou famoso pela sua bizzarria e originalidade (Octaviano de Sá, 1951). Daí que a sua recordação tivesse ficado gravada, apesar do correr do tempo, e de um fim prematuro, na memória de muitos dos académicos seus contemporâneos. Assim no-lo retrata Rafael Salinas Calado (<sup>2</sup>1961, p. 271):

«Era um rapaz muito delgado, excessivamente nervoso e irrequieto, muito bem educado, de boas famílias, leal, afectivo e decidido».

O irrequietismo e a simpatia da juventude de Levita dotavam-no dos traços temperamentais que haviam de determinar a sua intrínseca propensão vanguardista. Vem-nos de imediato à memória a figura do Marinetti descrito por Enzo Benedetto, «Dinamico, prestante, molto deciso, scattante» (apud Lambiase-Nazzaro, 1978, p. 171), e por Emilio Buc-cafusca, «[...] svelto, elastico, scattante» (apud Lambiase-Nazzaro, 1978, p. 191).

Rafael Salinas Calado (<sup>2</sup>1961, pp. 271-273) relata-nos dois episódios protagonizados por Francisco Levita que poderiam ilustrar o álbum de qualquer futurista convicto.

Do primeiro, sobressai a irreverência para com os mestres passadistas proclamada em vários manifestos, de entre os quais *Contro i professori*. Quando Alves dos Santos, ao proferir uma conferência sobre Camões, da cátedra da Sala dos Capelos, entra no campo das divagações políticas, o jovem poeta interrompe-o descaradamente, deixando o orador atónito, e fazendo com que a multidão de futricas e estudantes que enchia até mais não poder a solene sala de actos a abandonasse de imediato.

O segundo apresenta-no-lo a viajar de automóvel, esse símbolo dos tempos modernos, até ao Hotel do Bussaco, onde, perante os olhares entre o estupefacto e o escandalizado

dos requintados frequentadores e da gerência, encomenda um prato que poderia figurar na ementa de qualquer futurista, galinha com chocolate.

Aventuras como esta, nos tempos de carestia que eram aqueles anos de guerra, só se poderão compreender se tivermos em linha de conta a relativa largueza económica em que vivia Levita (Rafael Salinas Calado, 2<sup>a</sup>1961, p. 273). Ao lermos os seus textos, quase ficamos incrédulos perante o conhecimento próximo e actualizado que as referências que lhes servem de pano de fundo nos revelam acerca da actividade dos homens de *Orpheu*. Sinal não só de uma conexão muito próxima com este grupo, como também de uma certa disponibilidade material que lho permitia (as referências espaço-temporais dos poemas contidos em *Ilusões* documentam o seu cosmopolitismo; além dos textos que escreve em Portalegre, em 1912 e em 1913, e em Coimbra, entre 1912 e 1915, deparamos com dois poemas, compostos em Liège, em 1912, e outros dois datados de Lisboa, em 1913 e 1914). Os movimentos mais avançados da cultura e da literatura do início de século que vingaram requeriam, além do mais, um apoio económico que só em circunstâncias excepcionais obtiveram por via institucional. A publicação de *Orpheu* interrompe-se quando se esgotam definitivamente todos os recursos financeiros. Marinetti promove a edição das suas obras, das do grupo futurista, e das de muitos amigos do movimento, graças ao notável legado de família de que dispõe, o que possibilita o seu irrisório preço de capa, quando não, o que é até mais frequente, a sua oferta gratuita. Ora, numa época em que os próprios jornais portugueses se debatiam com dificuldades de vária ordem para assegurar a regularidade, o nome de Francisco Levita sai dos prelos da Tipografia Popular, em Coimbra, na Rua da Moeda, 12-14, entre os anos de 1915 e de 1916, por quatro vezes.

Destas publicações, a que maior êxito teve junto do público leitor foi o folheto, não datado, mas impresso em 1916, intitulado *Negreiros-Dantas. Uma página para a história da Literatura Nacional*, que satiriza, a par com Júlio Dantas,

o Almada Negreiros do *Manifesto Anti-Dantas*. São duas folhas dobradas e unidas por um agrafo, formando um caderno onde o corpo do texto propriamente dito ocupa três páginas. A comprovar a sua receptividade surge, no mesmo ano de 1916, uma outra edição, em tudo idêntica à primeira, mas em cujo frontispício se acrescenta «(2.<sup>a</sup> edição — 2.<sup>o</sup> milhar)». Números por certo não insignificantes, a serem verdadeiros, para a Coimbra de 1916. As suas páginas centrais foram incluídas na antologia dedicada aos modernistas organizada por Petrus, acompanhadas por uma nótula bibliográfica e por um pequeno comentário, mas com algumas alterações gráficas (Petrus, pp. 84-89).

A informação relativa à data de publicação do *Negreiros-Dantas* pode colher-se na nota inicial do livro que publica no mesmo ano de 1916, *I Assim... Poemas por Francisco Levita seguidos do elogio do I e da tragédia em I acto Amor! Amor!* (Edição da Livraria França & Armenio).

Quanto à sua obra exordial, *Ilusões* (Propriedade e edição do autor, depositária a Livraria França & Armenio), publicada no ano anterior, 1915, esta recolha de poemas nada apresenta de particularmente ousado ou inovador, embora a sua composição não deixe de nos revelar algumas características sintomáticas da escrita do seu autor, como veremos de seguida.

Todos estes textos existem na Biblioteca Municipal de Coimbra, à excepção da segunda edição do *Negreiros-Dantas*, que encontrámos na Sala Joaquim de Carvalho da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Ressalta, nestas três obras, o relevo de que disfruta o plano intertextual em que se situam. As composições de *Ilusões* alicerçam-se sobre um conjunto de referências que constituem uma memória literária que, ao ser reproduzida e recriada, é implicitamente aceite e reverenciada.

No caso de *Negreiros-Dantas*, o leitor é informado, logo no início, de que se encontra perante um texto que reproduz um outro texto:

«Li no espaço este diário — impressões dum Eu ao abandono.

Fixei-o na retina e, com o auxílio da mente, transporto-o até vós.

Tem erros de cópi-ó-fixão? Não desminto as vossas ideias, se estas forem, pois o espaço é impreciso e a lente hipotética do ar enublado, de vergio, talvez, uns raios letras para o infinito, como que fugindo à camara escura da minha iris.

A revelação foi bem feita, o meu cerebro é um bom laboratorio fotografico».

O poeta não se assume como autor criador do que escreve, mas como mero reprodutor, cujo cérebro é comparado a um laboratório fotográfico, de algo que já leu, fixou, e transcreve mediante processos tipográficos a que alude no significativo neologismo «copi-ó-fixão».

Em *I Assim [...]*, por sua vez, o manejo de referências e textos literários diversificados acompanha, *pari passu*, um certo tipo de ecletismo.

Não cremos que as vinte e três composições insertas em *Ilusões* nos revelem uma particular mestria do autor. A quadra é a forma métrica mais utilizada, a par com outros modelos estróficos em que à facilidade dos esquemas formais manejados se alia a vulgaridade dos temas. Os cinco sonetos que aí figuram (pp. 35, 49, 63, 71 e 81) são escritos regularmente (pese o mau gosto de certas rimas, como no *A meu irmão Eduardo* (p. 63), em que «tuberculosa» rima com «tenebrosa», «desditosa» e «formosa»), mas o desenvolvimento dos temas versados carece de fôlego. Apesar de fruto adolescente de cariz abertamente tradicionalista, e como tal alheio, logo à partida, a qualquer pressuposto futurista, as páginas deste exórdio poético poderão, no entanto, contribuir para um melhor conhecimento da produção literária de Francisco Levita, enquanto primeiro passo de um percurso que o levará a percorrer horizontes bem diferenciados.

O adensamento da tensão dramática que se vai progressivamente fazendo sentir à medida que a leitura avança processa-se concomitantemente com adopção de modelos literários mais graves, e com o manejo mais frequente do hendecassílabo. A cadência rápida de «Sempre a saltitar» (p. 13), «Quando tu passas leve como a briza» (p. 17), e a leveza dos temas versados recordam certas canções do *Campo de Flores* de João de Deus. A conversa infantil de «Que vês no

ceu quatro estrelas?!...» (p. 14), e o tom popular das várias séries de quadras e quintilhas em que se fala de amores voláteis, de flores, Primavera e saudades (pp. 21-22, 25-27, 31-34, 39-40, 43-44 e 45), remetem para a fluência da poesia de Afonso Lopes Vieira. Composições como as que dedica a Portalegre (p. 51), que se fecha com a citação de um verso de Camões, e ao Penedo da Saudade (pp. 57-60) fazem-se exemplo de um orgulho regionalista neo-romântico, de feição integralista, onde se vislumbram ainda ecos neo-garrettianos. mas já o soneto «P'la minha porta a toda a hora passa/Uma pequena debil e fraquinha». (p. 35), exemplo do gosto pela descrição de casos de miséria humana que sugerira a António Nobre versos como os da *Pobre tísica* (o poema dedicado à menina que passeia pela praia com o cão, inspirado por uma mesma situação inicial: «Quando ela passa à minha porta,/Magra, lívida, quase morta»), prenuncia uma viragem em direcção a um outro género de temas. Em «Eu nada sou, eu sou um desgraçado!» (p. 71), aflora um pessimismo e um nihilismo profundamente decadentistas, que, em «Quando à noite repouso, vejo um véu» (p. 73), se transmutam na autocomiseração que o poeta reserva a si mesmo. Nos três poemas finais, «Oh! morte qu'rida, vem, depressa!» (p. 75), «Como tu tardas, morte, meu descanso!» (p. 77) e «A morte traz-me em breve vida nova» (p. 79), o desejo e a ânsia da morte consoladora criam um clima que se assemelha ao da poesia de Soares de Passos e de Guilherme de Azevedo, embora as determinantes religiosas desta atitude não sejam enfatizadas. E é com a palavra morte que se fecha este livro que afinal se apresenta, desde o seu título, como um eco e uma súplica das linhas mestras das poéticas de finseculares, de cujos temas constituí como que uma espécie de repertório.

Da reverência para com a tradição poética nacional, passa-se, no *Negreiros-Dantas*, à paródia de certas das suas componentes. Depois das palavras introdutórias já mencionadas, é-nos apresentado um texto repartido em dois grandes blocos, o primeiro sob a epígrafe «ESPAÇO NORTE», onde se concentram determinados processos literários de van-

Li no espaço este diário — impressões dum Eu ao abandonô.

Fixei-o na retina e, com o auxilio da mente, transporto-o até vós. Tem erros de copí-ó-fixão? Não desminto as vossas ideias, se estas forem, pois o espaço é impreciso e a lente hipotetica do ar enebli-nado, devergio, talvez, uns raios letræs para o infi-nito, como que fugindo à camara escura da minha iris.

A revelação foi bem feita, o meu cerebro é um bom laboratorio fotografico.

Que hovesse influencia do oxigenio ou do Azoto nas frases deste estranho « psyché » não acredito, por-que crer nestes corpos é crer no inexistente.

## ESPAÇO NORTE

20 — Ancora roxa — Sofro o bem que me cau-saste; lamento a habitude do teu ser; padeço a beleza do estoicismo: — côr de ZZingué.

Brilhantes d'« Alem maR,  
orquideas desfolhadas,  
Tristezas do meu ser!

2 — ? côr da luz — Que estranha voz a de EEle!  
Que grito, que gritttos! Meu Deus, minha côr da luz!  
Salvai-me para a Morte!

Tan tan Tan nat naT tan Tan  
Que horror! Que horror!  
Ki ó rôr Ki ó rôr  
São « De » borboletas os seus passos.

E eu continuo ouvindo isto, que é tudo, que é o eterno Nada, o mais velho dos velhos paralíticos ge-raes — Zais-Zais-Zais-Zais.

Legenda do *Negreiros-Dantas*

guarda; o segundo sob a epígrafe «ESPAÇO SUL», ataque directo e frontal a Almada Negreiros, e, em parte, a Júlio Dantas.

A primeira parte revela procedimentos que actualizam dois grandes modelos sígnicos, o que integra as propostas do movimento futurista italiano — em especial os princípios expostos no *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, na *Distruzione della sintassi — Immaginazione senza fili — Parole in libertà*, ou em *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica* —, e o que diz respeito à produção poé-tica do grupo reunido em torno da revista *Orpheu*.

Ao abrir as páginas centrais deste folheto, deparamos de imediato com muitos procedimentos gráficos preconizados pelos futuristas italianos, e que também já haviam sido uti-lizados por esta vanguarda lisboeta: uma mancha tipográfica irregular, com caracteres de vários tamanhos, palavras em caixa alta, ou impressas a negro, a par com números e sinais de pontuação. Ao manejar certas técnicas mais arrojadas, porém, Francisco Levita parece ultrapassar a ousadia dos de *Orpheu*, aproximando-se mais de perto, desta forma, da van-guarda italiana. Embora a sua escrita, no âmbito formal, não faça mostra de desvios sintácticos flagrantes, frases há cujo sentido se nos afigura completamente desconexo (por exemplo: «São «De» borboletas os seus passos»), chegando-se mesmo a ir mais além do que Ângelo de Lima; ademais, os segmentos frásicos através dos quais o texto evolui encon-tram-se correlacionados por elos semânticos cujo grau de coerência é bastante ténue, nos quais deparamos com algumas palavras de formação neológica. Mas também a série de expressões gravadas em caracteres mais fortes, através das quais se iniciam os vários parágrafos destacados, são mode-ladas a partir de técnicas tipicamente marinettianas. Nessa amálgama de sinais de pontuação, algarismos e letras não são utilizados verbos conjugados ou advérbios, e as sensações cromáticas que vão sendo directamente representadas em cada um deles assentam num estilo de tendência nominal («côr de timbre», «côr de CaliZZZa»).

É por associação com cada uma destas sensações, apre-sentadas à maneira de Marinetti, que vão desfilando várias

componentes estéticas típicas do grupo de *Orpheu*, ou algumas referências mais pessoalizadas a elementos que nele participam. A primeira sensação cromática destacada, «Ancora roxa», de imediato recorda a poesia de Mário de Sá-Carneiro, onde o roxo é uma das cores mais frequentemente mencionadas. Além disso, no requinte de algumas das sensações que vão sendo enunciadas, como a brancura imaculada, ou o odor perfumado que o poeta se preocupa em conservar, lê-se um eco distorcido dos princípios do sensacionismo. A «côr de GalizZZa» do último parágrafo recorda de imediato, neste contexto, o episódio bem pessoano mercê do qual se estabelece uma imaginária ponte entre *Orpheu* e a Galiza, e que o próprio Fernando Pessoa recorda nestes termos (apud François Castex, 1968, p. 60):

«E, a propósito da Ode Triumphal. Para dar, mesmo para os próximos de nós, uma idéia de individualidade do Alvaro de Campos, lembrei ao Alfredo Guisado que fingisse ter recebido essa colaboração da Galliza; e assim se obteve papel em branco do Casino de Vigo, para onde passei a limpo as duas composições [a *Ode Triunfal* e o *Opiário*]. Lembro-me ainda do António Ferro e Augusto Cunha, então muito novos, e que frequentemente iam pelos Irmãos Unidos, lerem attentamente, sòsinhos numa mesa ao fundo, essas composições inesperadas;»

Mas também o excerto que começa «côr de brazonado», com as suas exclamações onomatopaicas, se enche de ressonâncias pessoais, ou melhor, do Álvaro de Campos da *Ode marítima* e da *Ode triunfal*, ao falar de viagens, partidas, adeus, e de uma vontade de abarcar a totalidade que de imediato remete para «[...] a fúria do estar indo ao mesmo tempo dentro de todos os comboios/De todas as partes do mundo,/ De estar dizendo adeus de bordo de todos os navios» deste último poema. E já anteriormente se exclamara «Se eu fosse o W!/Como seria feliz!/Assim padeço.», num contexto que nada tem a ver com Walt Whitman, e se fala antes de Werther. Mas todo este cromatismo literário, juntamente com as «telas» e «caixas de tinta», parece visar também a atmosfera transdisciplinar que se vivia em *Orpheu*, que con-

tava, no seu núcleo central, com três artistas plásticos: Amadeu Sousa-Cardoso, José de Almada Negreiros, e Guilherme de Santa-Rita.

Para ser aproximada do manifesto, falta a esta primeira parte, enquanto exercício de experimentalismo literário, a propensão teorizante que é característica deste subgénero. Na segunda parte, a adopção de um tom decididamente panfletário irá exigir do texto um grau de «comunicabilidade» tal, que a restrição do lugar reservado a artifícios de reinvenção e de impacto visual se torna forçosa, embora continuem a ser utilizados muitos procedimentos tipicamente futuristas, tais como a disposição dos sinais de pontuação ao acaso.

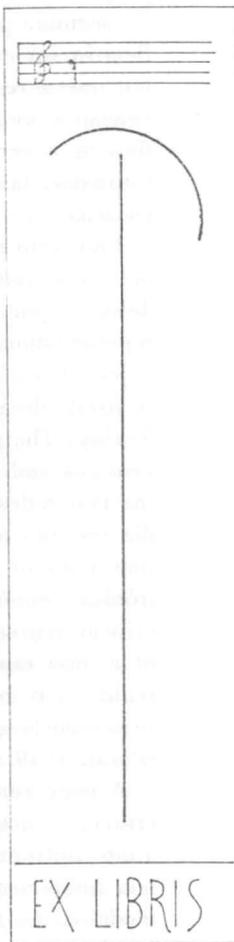
Enquanto modelização do já modelizado, *Negreiros-Dantas* oferece-se-nos como um caso típico de paródia, tal como é definida por Ziva Ben-Porat (1979, p. 247) — «An alleged representation, usually comic, of a literary text or other artistic object - i. e., a representation of a 'modelled reality' which is itself already a particular representation of an original 'reality'. The parodic representations expose the model's conventions and lay bare its device through the coexistence of the two codes in the same message.» —, não alheia, pelo que diz respeito ao «ESPAÇO SUL», que em parte visa as pessoas reais de Almada Negreiros e de Júlio Dantas, à sátira irónica — entendida, segundo a mesma fonte, enquanto «A critical representation, always comic and often caricatural, of a 'non modelled reality', i. e., of the real objects (their reality may be mythical or hypothetical) which the receiver reconstructs as the referents of the message». (Ziva Ben-Porat, 1979, pp. 247-8).

A coexistência de mais de um código que, segundo este crítico, caracteriza a paródia, conduz, no *Negreiros-Dantas*, a um confronto diametral de padrões, mecanismo cuja génese tem fundamentalmente a ver, neste folheto, com os padrões modelizantes sugeridos ao leitor na folha de guarda. Uma brochura cuja capa é decorada com gregas florais de arte nova, encontra-se afinal recheada de processos gráficos de vanguarda; com o subtítulo *Uma página para a história da*

*Literatura Nacional*, escreve-se um texto muito crítico em relação a dois momentos literários que nada têm em comum um com o outro, um que simboliza o que de mais retrógrado se faz nas letras portuguesas, Júlio Dantas, outro que incarna a grande vanguarda de *Orpheu*; e a *blague* parte precisamente de Francisco Levita, cujo nome já tinha vindo a público, em letra de imprensa, na capa de um livro tributário devoto da tradição poética nacional, *Ilusões*.

O saldo poderá ainda considerar-se futurista, se tivermos em linha de conta que a irreverência de Levita para com os homens de letras portugueses, ao manifestar-se por via irónica, se exprime através de um texto a situar nos «confins extremos da lógica», o mesmo campo onde se encontra posicionado o grupo de vanguardistas que concebe a *Fondazione e Manifesto del Futurismo*.

Quanto ao *I assim... Poemas de Francisco Levita seguidos do Elogio do I e da Tragédia em I acto Amor! Amor!*, também os aspectos futuristas do livro que de imediato chamam à atenção do leitor têm a ver com o plano visual. O livro abre com o *ex libris* do autor e com um pequeno desenho onde se lê a epígrafe, em caracteres manuscritos do seu próprio punho, «Caminho para mim» (excerto do terceiro poema), ambos traçados em linhas geométricas. Todo o seu aspecto gráfico é, aliás, muito cuidado. Cada uma das composições é apresentada entre duas tarjetas pretas horizontais, a inicial colocada sobre a esquerda, a final sobre a direita (que recordam, pela sua espessura, e não obstante os bons resultados visuais obtidos, as dos necrológios jornalísticos). Dois dos poemas são mesmo construídos a partir do inter-relacionamento de símbolos gráficos e linguagem verbal, segundo processos de inspiração



*Ex libris* reproduzido em *I assim*

marinettiana: *A criação do nada!*, formado por uma série de pontinhos cuja mancha tipográfica adquire os contornos da de um soneto, em que só o último verso corresponde a uma frase em linguagem articulada, «E foi assim que o nada se creou!»; e a *Apoteose á censura*, cujo texto se resume a um enorme ponto de exclamação, seguido de uma nota onde se lê «Portugal».

O texto em prosa poética que é colocado no início do livro, sem ser numerado, ao contrário do que acontece com as restantes composições, e que assim adquire a função de uma espécie de prefácio, recorda logo, pelo seu dinamismo expressivo, visualmente traduzido através da profusão da pontuação utilizada, a sobreposição de planos que caracteriza as telas dos pintores futuristas. O tom exclamativo das frases formadas por segmentos breves acentua a rapidez do seu ritmo, em estreita consonância com o universo em ebulição, cuja ordem normal se encontra subvertida, aí representado.

Mas logo o apelo a Deus, ou o desdobramento da personalidade do poeta, que anseia por se identificar com o divino, nos afastam dos rumos futuristas, para nos aproximarem antes de um vitalismo neo-romântico, ou de certas atitudes características do simbolismo francês e das estéticas de fim-de-século. Se o tema da relação do Homem com Deus inspirou todos os grandes poetas da Literatura Portuguesa da segunda metade do século XIX, a separação entre alma e corpo, patente no final do texto, de imediato remete para a separação platónica, característica da poesia de Teixeira de Pascoais, entre existência e vida. Pascoais valoriza a segunda, em nome de um espiritualismo cristão. Levita prescinde, paralelamente, do seu corpo, não da sua alma, embora não esteja em causa uma atitude de reverência para com o divino, mas antes uma ânsia em obter um poder semelhante ao de Deus que, como tal, só por via espiritual pode ser alcançado. Onde se podem ler ressonâncias do ideal do super-homem nietzschiano, ou do desafio a Deus lançado pelos poetas do «Sturm und Drang» (se bem que as marcas deste movimento, na Literatura Portuguesa, não se possam considerar abundantes).

A parte final do *Elogio do I* encerra, por sua vez, uma série de procedimentos literários propagandeados pelos futuristas italianos. Encontramos, na última estância, a enumeração de uma série de infinitos, escolhidos em função da respectiva sonoridade (a sílaba tónica contém, em todos os casos, um [i]), e de algumas palavras bissilábicas, cujas vogais são, invariavelmente, [i], além da aplicação da técnica futurista da dupla analógica, patente em neologismos como «imir» ou «iiii» (por«amar»).

O uso destes processos ganha, no entanto, quando enquadrado no conjunto da composição, um sentido claramente irónico e parodiante, sustentado, além do mais, pela presença simultânea de padrões poéticos em conflito. O *Elogio do I* inicia-se com quadras ao gosto popular onde se conta a história das origens do I, entre fadas e princesas.

Algo de semelhante se passa com a tragédia *Amor! Amor!*. Mais do que das peças de um só acto de Strindberg, Schnitzler, Maeterlinck, ou Hofmannsthal, Francisco Levita parece aproximar-se dos pressupostos da dramaturgia futurista, em particular os expostos em manifestos como *II teatro futurista sintético* ou *II teatro della sorpresa*: um teatro de brevíssima duração, sintético, que se desenrola à margem de princípios de lógica ou verosimilhança.

Porém, ao ler o parágrafo onde se concentra o núcleo da acção —

«Dois corações da côr do invisível elevam-se firmados em si proprio [sic] para o Alem! ligando-se pela redução as cinzas, depois de serem atingidos pelo ciúme».

— o leitor não poderá deixar de recordar *O noivado do sepulcro*, que termina, «Dois esqueletos um ao outro unido./ Foram achados num sepulcro só.», e em que o sentimento de ciúme é um dos tópicos que corroboram, de forma por certo não secundária, a tensão dramática. Não será mesmo de excluir a hipótese de que o carácter contraditório das notações cénicas — sedas vermelho cor de sangue rubro, sob luzes ténues, que se quer sugiram bons auspícios, nunca

concretizados — parodie a «paz tranquila» da noite luarenta do poema de Soares de Passos.

Mas se a contaminação do modelo futurista com outros pontos de referência literários desemboca numa ironia deformante, o leitor fica igualmente desconcertado perante a pluralidade de padrões que vão sendo actualizados ao longo das páginas de *I assim [...]*. *Volta* (3), *P'la morte do poeta* (4) (dedicado a António Luís Gomes, seu amigo íntimo (Octaviano de Sá, 1952), que se inscrevera na Faculdade de Direito um ano depois de Levita [cf. as Matrículas dos alunos da Faculdade de Direito, em 1913, que se encontram depositadas no Arquivo da Universidade de Coimbra, com a cota IV - 1.ªD - E.10 - T.2 - N.º4], e viria a ser Director da Fundação da Casa de Bragança) e *Poema de alma* (5) evocam Mário de Sá-Carneiro. O seu poema intitulado 7, que começa «Eu não sou eu nem sou o outro» (originariamente publicada em *Orpheu I*), serve de epígrafe à primeira destas composições; a descrição do seu funeral, apresentada em *Fim* («Quando eu morrer batam em latas»), ressoa no modo como Francisco Levita imagina que a morte o há-de levar; o *Poema de alma*, por sua vez, recria os ambientes violáceos tão característicos das páginas deste poeta de *Orpheu*. Mas se o pano de fundo sobre o qual se implanta o louvor dos atributos femininos patente em *O teu retrato* (6) assenta numa recuperação da imagística petrarquista de gosto finessecular, no *Poema da neurose* (7) assistimos à desagregação e subversão de certos tópicos de matriz simbolista.

Considerado como macrotexto, *I assim [...]*, com a sua pluralidade de modelos sógnicos, torna-se passível de uma leitura a, pelo menos, dois níveis: num primeiro nível, tal diversidade poderá ser considerada como sinal da vocação eclética do poeta, em estrita consonância com fenómenos de fragmentação e desdobraimento da personalidade, muito característicos de todas as estéticas pós-simbolistas, nas quais Levita se filiara com o exórdio *Ilusões*, e a que se alude directamente em várias das composições do livro; doutra forma, esse encontro de códigos poderá ser interpretado enquanto fonte de ironia, que só em alguns casos pontuais

se assume como paródia, já que nem sempre está em causa, como no *Negreiros-Dantas*, uma operação de modelização do modelizado, mas tão só uma adopção e recriação de paradigmas literariamente institucionalizados. Em qualquer dos casos, porém, o modelo futurista reveste-se de uma função fulcral, quer enquanto componente básica do ecletismo de Francisco Levita, quer enquanto sustentáculo da ironia inspiradora de *I assim [...]*.

Permanece válida, portanto, depois da leitura do conjunto da obra deste académico coimbrão, a possibilidade de que tivesse tido acesso directo aos textos dos futuristas. Tanto no *Negreiros-Dantas*, como no *I assim [...]*, são utilizadas técnicas da primeira vanguarda italiana do *Novecento*, que, por vezes, dela se encontram mais próximas do que as do próprio movimento de *Orpheu*. Levita não ultrapassou, porém, o nível da recriação de certos artifícios formais, permanecendo alheio a muitos dos aspectos básicos da ideologia marinettiana, a começar pela fé na utopia tecnológica e pelo mito da guerra. O carácter inconcluso do seu percurso literário não proporcionou uma mais precisa definição das suas opções literárias, que chegam ao leitor de hoje sob uma aparência essencialmente proteica. É emblemática, a este propósito, a sua relação com os filões estéticos pós-simbolistas, sustentáculo de *Ilusões*, alvo, tomados em bloco, das críticas de *Negreiros-Dantas*, e referência, simultaneamente negada e afirmada, de *I assim [...]*. Textos como a *Apoteose à censura*, ou a *Creação do Nada!* deixam entrever a possibilidade do êxito de uma via própria, para além das oscilações de percurso. No entanto, uma carreira profissional promissora dirige-o para outros rumos. Embarcado para Luanda, virá a assumir as funções de Procurador Geral da República em Angola (Rafael Salinas Calado descreve-no-lo, já nos tempos de Coimbra, «[...] orgulhosa e desembaraçadamente republicano» [21961, p. 271]), onde morre suicida, em 1924, quando se encontrava já consumido pela doença. Sintomaticamente, à consagração pelo poder instituído, que foi também a de Marinetti, associa-se a tragicidade do fim de Sá-Carneiro.

Se a irrequietude do temperamento de Francisco Levita e a sua disponibilidade material e intelectual foram condições que com certeza terão actuado como propulsores do seu vanguardismo, a animação da vida coimbrã daqueles anos (a casa onde se encontrava hospedado situava-se, aliás, no cerne da boémia académica daqueles anos, o Bairro da Alta, na zona dos Palácios Confusos, à Rua dos Militares, 3 [Octaviano de Sá, 1951]) não será um elemento a ter influenciado de forma menor a feição irónica, parodiante e satírica do seu futurismo, (cujo significado global não se esgota, de modo algum, sob a etiqueta de paródia). Ora, se nos reportarmos à distinção entre futurismo e marinettismo esquematizada por Giovanni Papini, num famoso artigo originariamente publicado nas páginas de *Lacerba* (1981, p. 285), que opõe, nomeadamente, na respectiva ordem, ironia a profetismo e seriedade, alegria artificial a optimismo messiânico, fineza e raridade a «publicolatria» e neofitismo, desprezo do passado, supercultura a ignorância, originalidade a estranheza formal, lirismo essencial a naturalismo descritivo, combatividade a militarismo, logo vemos como Francisco Levita se aproxima do conceito de futurista, na sua acepção papiniana.

«Il n'y a pas un ton mais des tonalités», diz Charles Dobzynski (in *Europe*, 1975, p. 5) ao justificar porque não fala de futurismo, mas de futurismos, tão vastas foram as cambiantes com que os seguidores da vanguarda italiana enriqueceram o movimento. E um desses futurismos é o do poeta estudante Francisco Levita.

#### Referências da bibliografia citada:

Ziva Ben-Porat — *Method in Madness. Notes on the Structure of Parody, based on MAD TV Satires*, in «Poetics Today», I, 1-2 (Special issue. Literature, Interpretation, Communication), 1979.

Rafael Salinas Calado, *Memórias de um estudante de Direito. Coimbra, 1911-1916*, Coimbra Editora, Coimbra 21961.

François Castex, *Um inédito de Fernando Pessoa*, in «Colóquio, revista de artes e letras», 48, Abril 1968.

«Europe», Revue Littéraire Mensuelle, 551, mars 1975.

Lambiase-Nazzaro, *Marinetti e i futuristi. Marinetti nei colloqui e nei ricordi dei futuristi italiani*, Garzanti, Milano, 1978.

Giovanni Papini, «Futurismo e marinettismo», in *Marinetti e il futurismo*, a cura di Luciano De Maria, edizione riveduta e ampliata, Mondadori, Milano, 1981 (artigo inicialmente publicado in «Lacerba», III, 7, 1915, e depois reproduzido em Giovanni Papini, *L'esperienza futurista*, Vallecchi, Firenze, 1919).

Petrus — *Os modernistas portugueses. Escritos públicos, proclamações e manifestos, I. Do «Orpheu» à «Presença»*, Porto, Textos Universais C. E. P., s. d.

Octaviano de Sá, (assinado S.) — *O poeta académico Francisco Levisa. «I Assim...» — Poemas e o «Elogio do I» — Um estudante bem conhecido da sua geração*, in «O Primeiro de Janeiro», 11-12-1952 («Crónica de Coimbra»).