

PORTUGAL FUTURISTA

Santa Rita Pintor — José de
Almada-Negreiros — Amadeo de
Souza-Cardoso

Appollinaire

Mario de Sá-Carneiro — Fernando
Pessoa — Raul Leal — Alvaro de
Campos

PORTUGAL FUTURISTA

EDIÇÃO FACSIMILADA

Os editores agradecem ao bibliógrafo
Dr. Álvaro Bordalo a sua imprescindível e amável colaboração.

Os estudos prévios da autoria de Nuno Júdice e Teolinda Gersão
foram compostos por Sotexto, lda.; o exemplar original da revista
foi fotografado por Selecromo, lda.; a impressão realizada por
Safil, lda., tendo ficado concluída a tiragem de 3 000 exemplares
no mês de Novembro do ano de 1981.

Preço 240\$00
Copyright, Contexto, editora, lda. 1981
Apartado 21017 1126 Lisboa Codex



CONTEXTO EDITORA
LISBOA

O FUTURISMO EM PORTUGAL

E é numa carta de Gomes Leal que encontramos a compreensão dessa atitude quando concede aos "novos" de a "Águia" o benefício da dúvida da originalidade e do génio: "E efectivamente o poeta, o músico, o cantor, não se comprazem egoistamente e solitariamente com as suas canções, com as suas telas, ou com as suas elegias ou sinfonias sentimentais.

Para o seu puro espírito artístico ficar recompensado, basta-lhe só frequentes vezes **comunicar-se**, fazer-se ouvir ou aplaudir.

E é isto que explica a tradição mitológica do grande músico Orfeu, des-terrado, fugitivo, erradio entre os homens, comprazer-se em fazer ouvir os acordes da Divina Cítara às feras bravias..."

E acrescenta, dos novos, continuando a utilizar a analogia mitológica: "São uns jovens argonautas que embarcaram na galera ebúrnea da Esperança, à conquista do velocino de ouro, ou da mística taça de S. Graal?...

O nosso dever, sejam o que forem, é saudá-los e encorajá-los."

Dois tópicos que irão repercutir-se (directa ou inconscientemente) nos novíssimos herdeiros da "Águia" — a figura de Orfeu (que dará o nome à revista) e o espírito de conquista e de pesquisa, expresso no prefácio de Luís de Montalvor ao número 1 de "Orpheu".

2. A "EUROPA"

Poderemos caracterizar o modernismo português como um reflexo do europeu, mas sem a diversidade e a policromia estética que aquele atingiu. Não se encontra feito, ainda, o balanço exaustivo do que terá sido a actividade intelectual do modernismo, nem temos balizas cronológicas exactas; assim, é no campo de meras hipóteses de trabalho que nos propomos avançar.

Em 1915, quando Sá-Carneiro e Pessoa criam "Orpheu", já inúmeras publicações estrangeiras lhes teriam passado pelas mãos, tendo podido fornecer indicações para a feitura de uma revista, tanto mais que a estadia de Sá-Carneiro em Paris, na época em que surgia o cubismo e o futurismo se começava a afirmar a nível internacional, não podia deixar de produzir os seus reflexos. Fruto desse estado de espírito eivado de cosmopolitismo é o projectado título "Europa", depois substituído pelo de "Orpheu": apontado directamente a uma intervenção que não se pretendia meramente intra-muros, ou "pour épater le bourgeois", isto é, o "lepidóptero" na expressão de Sá-Carneiro.

Morto "Orpheu" de asfixia económica, outras revistas (efémeras, números únicos), viriam ainda a sair com o mesmo espírito, mas sem atingirem a sua importância (até porque quebrado já o impacto da novidade): "Exílio" e "Centaurio", esta publicando poemas de Camilo Pessanha, ambas em 1916. Vive-se então a conflagração europeia, e o ambiente não pode deixar de ser impressionado por esse acontecimento que marca o fim de uma época. Lentamente, avança-se no sentido de desaparecerem os restos do idealismo que marcara a "Águia" e deixara traços no "Orpheu"; a evolução far-se-á no sentido de uma penetração cada vez maior da estética futurista e da agressividade que a caracteriza, de acordo com os próprios valores belicistas. Mas isso não impede que no grupo modernista não encontrem refúgio poetas não vinculados a essa estética e que, sem abdicarem da sua individualidade, ali têm a possibilidade de publicar as suas composições.

A história da preparação e nascimento de "Orpheu" encontra-se narrada na correspondência entre Pessoa e Sá-Carneiro, iniciada em 1912 (no período da polémica relativa à "Águia") e terminada com o suicídio de Sá-Carneiro em 1916. Ai observamos o interesse de Sá-Carneiro pelo cubismo (de que admirava Max Jacob e, especialmente, Picasso) e pelo futurismo, embora marcasse uma distância crítica relativamente a este movimento: por um lado, pelo misto de atracção e repulsa que lhe despertava a personalidade de Santa-Rita Pintor, apóstolo do movimento, por outro lado, por uma adesão mais forçada que sincera ao espírito futurista (cf. "Cartas" II, pp 57-8: "Na galeria Sagod, o templo cubista, futurista de que lhe falei já nu-

ma das minhas
uma antologia
acabando de
descobri uns
dáveis." Re-
exemplares c
seguintes ter-
mente ser sei
aos homenzi

É pois S
vidades" van
vez que não
Sá-Carneiro
que em Portu
os poemas de
coravam da b
ro que começ
ropa! A Eur-
1914. Em Set
virá a sair o
precipitadam

3. A REACÇ

Obviamen-
ção provocad
ta de terem si
revolução rep
formada pelo
lado, um acac
tero de Figuei
fluências part
por golpes mi
de a tudo o c
imoralismo es
(como Santa-
epíteto da ép
lhimento dad
sua homossex
eram outros ta
no desde logo

O grupo e
mas uma resp
veria mais faci
uma necessida
propostas mes
ao nível literár
viu envolvido
diando o envo

Onde se s
"Orpheu"
num conjunto
— de que o Fu
nericamente, a
— do "se
reunindo-se en
base teórica cc
guarda (os ism
— para se
ta; — a revista

O FUTURISMO EM PORTUGAL

ma das minhas cartas comprei ontem um volume: I POETI FUTURISTI. É uma antologia abrangendo o Marinetti e muitos outros poetas (...). Em acabando de ler o catrapázio (1 semana) vou-lho mandar em presente. Já lá descobri uns Fu fu... cri-cri... corcurucu... Is-holá..., etc., muito recomendáveis." Recomenda depois a Pessoa que não deixe de mandar alguns exemplares do "Orpheu" à revista "Poesia", dirigida por Marinetti, nos seguintes termos: "Se a revista existisse — nós poderíamos muito possivelmente ser seus colaboradores. Por tudo isto, não deixe de enviar o Orfeu aos homenzinhos.")

É pois Sá-Carneiro quem, de Paris, vai comunicando a Pessoa as "novidades" vanguardistas, retribuindo Pessoa (ao que é possível deduzir uma vez que não existe a sua correspondência, desaparecida com os objectos de Sá-Carneiro na confusão posterior ao suicídio deste) com informações do que em Portugal se passava — nomeadamente comunicando a Sá-Carneiro os poemas de Pessanha, não publicados e recolhidos por amigos que os decoravam da boca do poeta. E é no meio do fervilhar de ideias de Sá-Carneiro que começam a surgir os projectos de uma publicação colectiva: "A Europa! A Europa! como ela seria necessária!...", escreve ele em Julho de 1914. Em Setembro volta a Portugal, integrando-se então no grupo de que virá a sair o "Orpheu" 1 (Abril de 1915) e 2 (Julho de 1915), regressando precipitadamente a Paris neste mesmo mês.

3. A REACÇÃO

Obviamente o "escândalo do Orpheu" não surge por acaso. A irritação provocada por estes "novíssimos" não é meramente superficial, e resulta de terem sido atingidos os alvos profundos do *establishment* da época. A revolução republicana de 1910 guindara ao poder uma pequena burguesia formada pelo positivismo e pela retórica humanitarista; criara, por outro lado, um academismo bem pensante (Júlio Dantas, Augusto de Castro, Antero de Figueiredo, Correia de Oliveira) fazendo carreira à sombra das influências partidárias. A fragilidade das instituições republicanas, ameaçada por golpes militares e por incursões monárquicas, aumentava a sensibilidade a tudo o que pudesse perturbar esse *establishment*. Assim o agressivo imoralismo esteticista do "Orpheu", as provocações de alguns elementos (como Santa-Rita que se assumia monárquico — "talassa", no injurioso epíteto da época), a linguagem agressiva de um Álvaro de Campos, o acolhimento dado a "marginais" como Raul Leal, que assumia em público a sua homossexualidade, ou Ângelo de Lima, louco internado em Rilhafoles, eram outros tantos detonadores do ódio que o "lepidopterismo" republicano desde logo votou a "Orpheu".

O grupo era, então, não apenas uma casual junção de individualidades mas uma resposta a uma situação em que o indivíduo, agindo sozinho, se veria mais facilmente exposto à agressão da sociedade. Resulta portanto de uma necessidade de protecção, e de uma redobrada força de afirmação das propostas mesmo individuais. Essa solidariedade funcionaria, por exemplo, ao nível literário, mas já quando Pessoa (através de Álvaro de Campos) se viu envolvido numa questão política, o grupo desliga-se do problema repudiando o envolvimento nesse tipo de atitudes.

Onde se situa então a ruptura?

"Orpheu" integra-se num movimento europeu que inclui a literatura num conjunto mais vasto de diversas artes: pintura, música, teatro, bailado — de que o Futurismo tentará efectuar a síntese. Esse movimento segue, genericamente, alguns princípios:

— do "salão literário" novecentista passa-se para o grupo literário reunindo-se em lugares públicos (o cabaret no dadaísmo, o café), com uma base teórica comum às diversas artes e que se pretende impor como vanguarda (os ismos);

— para se impor o movimento dispõe de um órgão literário — a revista; — a revista inova não apenas no conteúdo mas também no aspecto grá-

O FUTURISMO EM PORTUGAL

fico, apresentando-se como Manifesto de uma estética nova (o modernismo reage, por exemplo, contra o excesso decorativista da arte nova que marca o período finissecular — os signos gráficos, letras e números, o volume, o papel, procuram a originalidade de um novo equilíbrio geométrico; as palavras e a imagem são autonomizadas, têm um estatuto igual, ao contrário do que geralmente sucedia quando os elementos visuais se limitavam a sublinhar o texto;

— o movimento procura ganhar (conquistar) um público, não se preocupando em que esse público seja vasto mas preocupando-se em atingir o maior número de pessoas para provocar não só a reacção favorável, de adesão, como a desfavorável, de repulsa ou agressão.

II. DO FUTURISMO EM PORTUGAL AO "PORTUGAL FUTURISTA"

1. UMA NOVA ATITUDE ESTÉTICA

Vanguarda, ruptura: é a associação destas palavras que caracteriza o movimento de revolução estética iniciado no princípio do século, ainda sob o signo algo aristocrático da contestação simbolista. Com efeito, já o simbolismo contivera alguns elementos que irão surgir na literatura de vanguarda, nomeadamente a utilização dos recursos tipográficos para dar uma nova disposição não-sintáctica às palavras do poema, a abolição da pontuação e a introdução de um aparente não-sentido como resultado extremo do uso da palavra rara e da subversão gramatical. Mas o simbolismo ficara por aí, acabando por degradar-se num maneirismo conformado às regras do salão burguês de que provinham muitos dos seus membros.

O que muda, então, do simbolismo à vanguarda? No essencial, é a passagem de um conformismo (ou indiferença) perante os valores sociais à atitude de revolta, de pretender senão a transformação, pelo menos a intervenção, a nível social, entrando em conflito aberto com os valores ideológicos dominantes, por parte do escritor. Já passara o período de refluxo revolucionário que se segue ao esmagamento da Comuna de Paris (1870-71), acompanhado por um feroz desenvolvimento do capitalismo baseado no progresso industrial, no desenvolvimento da técnica e na exploração das matérias-primas coloniais. A burguesia afirmara-se como a força política, económica e ideologicamente dominante na Europa de fins do séc. XIX; mas as contradições desencadeadas por esse desenvolvimento viriam a desembocar na guerra de 1914-18 que vê nascer, no Estado mais atrasado da Europa, a experiência revolucionária da Rússia dos soviets. A ruptura vanguardista na literatura acompanha, assim, um período histórico também ele de ruptura e de crise de valores, que irá determinar um novo arranjo político e social após o Armistício de 1918 que contém o germe do que irá ser o enfraquecimento das democracias — o sistema por excelência do progresso burguês novecentista — e o nascimento dos totalitarismos modernos (fascismo, nazismo e estalinismo).

A publicação em 1909 da "Fundação e Manifesto do Futurismo" de Marinetti vem assinalar uma revolução na forma de expôr as propostas literárias. Até então, era nos "Prefácios" ou em revistas puramente artísticas que isso se verificava; o Futurismo vem trazer para o jornal — com o que isso implica de divulgação e escândalo — uma linguagem literária e provocatória. Essa provocação consistia na assimilação por parte da literatura de um tipo de linguagem utilizada na retórica política — a do Manifesto. Embora já usada por escritores ou jornalistas panfletários, e o "J'accuse" de Zola é um dos exemplos possíveis, o manifesto fora utilizado principalmente para lançar ideias ou movimentos políticos — veja-se o "Manifesto comunista" de Marx e Engels. Pressupõe a existência de uma massa de públi-

co que se ta um tor teóricas. obra, ten que "ane dos prefã ria inovac seu alcan tónoma, do-se a si

O usi numa out vida literé da sua ot palavra de la Europa revolução co a "Cei

Tamê seus conte favores de em "nova ração dos que lho dé insulto e c correspond

Em q posta de u vo tenda a vigorosa d ti-Dantas c atitudes cé res" de Ma tismo, o já consequên daqui, ben tas, morra. (Campos), face autori como em d sonância. I Eu — e esi ção, à glori inteligência -vidente qu nheiros!"

2. O GRUPO

Não sã torno do Fu 20. De entr -Rita Pintor distanciam dos.

Mas é assumiram nomes viria Futurista de lho de 1917

O FUTURISMO EM PORTUGAL

co que se encontra disponível para receber esses ideais e, geralmente, adota um tom messiânico e universal, assim se distinguindo de obras puramente teóricas. Linguagem de agressão e de interpelação, o manifesto precede a obra, tentando criar o clima propício ao aparecimento dessa obra, como que "anestesiando" o público pela violência da linguagem. Ao contrário dos prefácios que são indissociáveis do livro em que se integram, e cuja teoria inovadora muitas vezes é anulada pelo impacto do próprio livro, vindo o seu alcance a ser reconhecido só anos depois, o manifesto é uma forma autónoma, independente da obra a que se liga doutrinariamente, e finalizando-se a si mesma constituindo um subgénero literário.

O uso desta possibilidade de expressão faz com que o artista se assumia numa outra perspectiva: ele pode agora prescindir do mundo marginal da vida literária e mergulhar na acção, empenhando-se num combate em prol da sua obra. Torna-se um propagandista, sem o sentido pejorativo que a palavra depois veio a tomar, tanto no caso de Marinetti nas suas viagens pela Europa e América, como com Maïakovski ao percorrer as fábricas após a revolução de 1917 na U.R.S.S., como com Almada quando recita em público a "Cena do ódio" ou quando promove a sessão futurista de 1917.

Também as relações do poeta futurista com os escritores ou críticos seus contemporâneos se alteram: ele já não precisa de estar dependente dos favores dos patriarcas literários (críticos ou criadores), já não se constitui em "nova geração" que terá de conquistar o seu lugar à custa da velha geração dos consagrados — ele é o futuro, assumindo o seu lugar sem esperar que lho dêem, e para isso irá ser agressivo e arrogante, usando as armas do insulto e da provocação mas de uma forma indiscriminada, sem que isso corresponda a outra estratégia que não seja a recusa total do passado.

Em que consiste, então, o manifesto futurista? Por um lado, na proposta de uma inovação estética e ideológica da Arte (embora o tom negativo tenda a minimizar os aspectos propositivos); por outro lado, na negação vigorosa da arte dominante (na época, o simbolismo-decadentismo). O anti-Dantas de Almada, o anti-cristão ou o anti-aristotelismo de Campos, são atitudes coincidentes com o "Matemos o luar" e o "Contra os professores" de Marinetti ou com a anti-tradição futurista de Apollinaire. O imediato, o já, agora, o prazo estipulado a curtíssimo termo ao adversário, são consequências desse nervosismo estilístico — e a forma de Ultimato decorre daqui, bem como o grito a pretender-se slogan de multidão: "Morra o Dantas, morra!" (Almada); "Tudo de aqui para fora, tudo de aqui para fora" (Campos), "Desejai... dispensai... divinizai... rezai... fazei..." (idem) é a face autoritária e imperativa desse grito — em Almada, como em Campos, como em determinados chefes políticos, o grito precisa de uma caixa de ressonância. Para um político, ela é a multidão; para um escritor, é o próprio Eu — e este exacerbamento na solidão acaba por conduzir à auto-exaltação, à glorificação do Eu que vai do "Eu tenho 22 anos fortes de saúde e de inteligência" de Almada aos repetidos "proclamo..." de Campos, o super-vidente que "garant(e) absolutamente a vinda da Humanidade dos Engenheiros!" — Campos, ele próprio "engenheiro naval por Glasgow".

2. O GRUPO

Não são muitas as personalidades que, da agitação momentânea em torno do Futurismo, viriam a passar com o seu talento os umbrais dos anos 20. De entre aquelas que se distinguiram então, só um Almada, um Santa-Rita Pintor, um Álvaro de Campos, um Raul Leal, um Sousa-Cardoso, se distanciam do apagamento (nem sempre justo) a que outros ficaram votados.

Mas é preciso ver, por outro lado, que poucos foram também os que assumiram o Futurismo até às suas últimas consequências. Só dois desses nomes viriam a fazê-lo — Almada e Santa-Rita — formando o "Comité Futurista de Lisboa" cuja primeira manifestação pública data de 15 de Julho de 1917 (carta ao "Heraldo de Faro" onde Lyster Franco, sob impulso

O FUTURISMO EM PORTUGAL

de Carlos Porfirio, ambos pintores, abriu uma página sob a rubrica "Futurismo").

Santa-Rita Pintor, de cuja obra pouco resta (um ou dois quadros intactos e fotografias de poucos mais) por, em cumprimento de uma última vontade, a família a ter destruído, apresentava-se como o procurador de Marinetti em Portugal. O que da sua figura sobreleva é o excêntrico mais do que o artista; mais preocupado em evidenciar o seu papel de chefe do futurismo português do que o de pintor, a sua morte prematura virá, ironicamente, dar-lhe essa consagração pois marca igualmente a própria morte do Futurismo, perdido o seu essencial motor.

Se Santa-Rita é a personalidade, Almada é, além de personalidade que procura no entanto objectivos mais ambiciosos do que simples aglutinador de grupo artístico, o criador que executa disciplinadamente os "Saltimbancos" ou a "Mima-Fataxa" de acordo com as regras da estética futurista, mas que é também capaz de superar a ortodoxia para, na "Engomadeira", lançar as bases de uma escrita surrealista que acabará por não vingar entre nós.

Da fase futurista de Almada ressalta sobretudo o aspecto provocatório, a invectiva contra a República em nome de uma amálgama de princípios enunciados no "Ultimatum Futurista às gerações portuguesas do séc. XX"; mas quando o seu projecto pessoal se começa a afirmar, toda essa agitação, afinal de superfície, se vê varrida por uma inspiração mística e nacionalista. Dos "anos loucos" ficará apenas a imagem de anticonformismo que, apesar de um episódico namoro com o Estado Novo, Almada conservará até ao fim.

Álvaro de Campos é outra das figuras que passa pelo Futurismo: a mais real, sem dúvida, porque a única que não existia. Heterónimo de Fernando Pessoa, nasce para a literatura em 1914, com a "Ode Triunfal"; a sua biografia é-nos dada pelo próprio Pessoa na carta de 13 de Janeiro de 1935 a Adolfo Casais Monteiro sobre a génese dos heterónimos:

"Álvaro de Campos nasceu em Tavira, no dia 15 de Outubro de 1890... é engenheiro naval (por Glasgow), mas agora está aqui em Lisboa em inactividade... é alto (1,75 de altura, mais dois centímetros do que eu), magro e um pouco tendente a curvar-se. Cara rapada... entre branco e moreno, tipo vagamente de judeu português, cabelo, porém, liso e normalmente apartado ao lado, monóculo... teve uma educação vulgar de liceu; depois foi mandado para a Escócia estudar engenharia, primeiro mecânica e depois naval. Numas férias fez uma viagem ao Oriente de onde resultou o "Opiário". Ensinou-lhe latim um tio beirão que era padre".

Deste apontamento de Pessoa vários traços ressaltam: Campos teria 27 anos em 1917 (mais 3 do que Almada, a mesma idade que Santa-Rita, também nascido em Outubro de 1890, e menos 2 que Pessoa, o mais velho do grupo). A sua formação é dinâmica e símbolo dessa Europa industrializada que impunha a Inglaterra como modelo de civilização, opondo-se ao temperamento — "tipo vagamente de judeu português", com a conotação fatalista que a definição sugere. Este pendor acentua-se com a "viagem ao Oriente" sugerindo uma iniciação mágica que reflecte preocupações do próprio Pessoa. Quanto à localização do seu nascimento em Tavira, já Mário Lyster Franco (um dos poetas futuristas de Faro) colocou a tese de implícita homenagem de Pessoa à província que melhor acolheu a ideia futurista dando-lhe, durante cerca de um ano, um espaço regular nas páginas de "O Heraldo" de Faro.

Sendo relativamente heterodoxo, no aspecto ideológico — como o "Ultimatum" evidencia — no respeitante aos textos italianos, é Campos, porém, o único a dispor de uma coerência e de um plano, que de resto lhe permitirão a segurança com que afirma: "Vou indicar o caminho!"; e é em nome dessa segurança que se permite dirigir-se, por cima das fronteiras, a toda uma civilização que, na altura (1917), se defrontava ainda de forma sangrenta e destruidora, propondo "para que a civilização não morra" a execução dos três princípios — a "Lei de Malthus da Sensibilidade", a "Necessidade da Adaptação Artificial" e a "intervenção cirúrgica Anticristã".

3. O F

A
socieda
já as c
nófilo.
rôdia n
repress
alguns c
público

As:
nadora
rico em
mento,
(Santa-I
da), ain
Almada
aqueles
(Bettenc
tugal Fu

O FUTURISMO EM PORTUGAL

3. O FIM

A apreensão do "Portugal Futurista" marca o limite de resistência da sociedade às novas ideias literárias e sociais, tanto mais que se preparavam já as condições para a intervenção sidonista, de tipo conservador e germanófilo. Não tendo resultado a troça sistemática nos artigos de jornais, a paródia nas revistas ou peças teatrais, e até em romances, acaba por surgir a repressão policial — de resto, mais motivada pela provocação superficial de alguns dos textos do que pelo seu conteúdo, dificilmente perceptível por um público que não ia além da escassa elite informada das ideias modernas.

Assim, o Futurismo terminava a sua história, enquanto corrente aglutinadora de personalidades diversas, coincidentes num dado momento histórico em torno do projecto comum da acção e da revista. Passado esse momento, cada uma delas encontrará o seu destino individual: a morte, uns (Santa-Rita e Amadeu de Sousa Cardoso), a glória, outros (Pessoa e Almada), ainda que póstuma no caso de Pessoa e quase clandestina no caso de Almada, a miséria no caso de um Raul Leal, o esquecimento os demais — aqueles que deram o nome (Carlos Porfirio e S. Ferreira), que secundaram (Bettencourt-Rebello), enfim, os figurantes de uma aventura que no "Portugal Futurista" encontrou a sua fugaz apoteose.

**CRONOLOGIA DO FUTURISMO EM PARALELO
COM OS PRINCIPAIS ACONTECIMENTOS LITERÁRIOS**

PORTUGAL

ESTRANGEIRO

1909

O "*Diário das Açores*" publica o Manifesto do Futurismo.

Início dos Ballets russos no Châtelet. Grupo do Bateau-lavoir (Picasso, Max Jacob, Apollinaire, Pica-bia, etc.)

"*Fundação e Manifesto do Futurismo*" de Marinetti publicado no "*Figaro*" de Paris: "A literatura exaltou até hoje a imobilidade pensativa, o êxtase e o sono. Nós queremos exaltar o movimento agressivo, a insónia febril, o passo de corrida, o salto mortal, a bofetada e o soco (...). Um automóvel (...) é mais belo que a *Vitória de Samotracia*."

1910

"*A Águia*" (Jaime Cortesão, Álvaro Pinto, Leonardo Coimbra).

Thomas Mann, *Os Buddenbrook*. George Lukács, *A Alma e as Formas*.

Morte de Tolstói e primeiros manifestos do futurismo e do acmeísmo (conceito de poesia como ofício e referência directa ao objecto em vez de alusões).

Serões futuristas em Itália.

Manifesto "*Contro Venezia Passadista*"

"*Der Sturm*", revista do expressionismo. Propõe "a destruição da falsa seriedade, da auto-satisfação e do artifício em que se compraz o público burguês. Liberdade, alegria, embriaguez de criar até fazer cair a máscara da dignidade, da racionalidade, da moral burguesas; exteriorização dos instintos e das forças obscuras para as colocar ao serviço da vida contra o "liberalismo bem temperado" da época e o "intellectualismo" conformista; denúncia do naturalismo como o triunfo da banalidade." (L. Richard)

1911

1912

Teixeira de P.
Paraíso.
Leonardo Co-
mo.

Movimento d
guesa: a sua e
Saudosismo. 'u
prio sangue e
seu estigma di
no." (Pascoae
Fernando Pest
sões do crepús
ça". O 1º vers
ânsias pela m
gem à designa
tética baseada
poema segund
ga, subtil e cor

1913

Primeira expos
greiros.
Aquilino Ribe
mentas.

1914

Mário de Sá-Ca
A confiss
Fernando Pess
Março de 1914

1911

Marinetti correspondente de guerra na Líbia.
Paul Claudel, *Cinco grandes odes*.
Saint-John Perse, *Eloges*.

1912

Teixeira de Pascoaes, *Regresso ao Paraíso*.
Leonardo Coimbra, *O Criacionismo*.

Movimento da Renascença Portuguesa: a sua expressão literária é o Saudosismo. "A Saudade é o próprio sangue espiritual da Raça; o seu estigma divino, o seu perfil eterno." (Pascoaes).

Fernando Pessoa publica "Impressões do crepúsculo" na "Renascença". O 1.º verso ("Pauis de roçarem ânsias pela minha alma") dá origem à designação "paulismo", estética baseada na composição do poema segundo "uma ideação vaga, subtil e complexa".

Gottfried Benn, *Morgue*.
Marinetti, *Antologia futurista*.
Kandinsky, *Do espiritual na arte*.
António Machado, *Campos de Castilla*.
Manifesto dos cubo-futuristas russos: *Uma bofetada no gosto do público*.

1913

Primeira exposição de Almada-Negreiros.
Aquilino Ribeiro, *Jardim das Tormentas*.

Apollinaire, *Alcools* (poemas), *L'Antitradition futuriste* (manifesto para Marinetti), *Peintres cubistes*.

Blaise Cendrars, *La prose du trans-sibérien et de la petite Jehanne de France*.

Maiakovsky, *Poesias*.

Marcel Proust, *Un amour de Swann*.

Thomas Mann, *A Morte em Veneza*.

Marinetti, *Destruição da Sintaxe*.
Imaginação sem fios Palavras em Liberdade.

Valentine de Saint-Point, *Manifesto Futurista da Luxúria*.

Congresso dos futuristas na Finlândia com a participação de Malevitch.

1914

Mário de Sá-Carneiro, *Dispersão*,
A confissão de Lúcio.
Fernando Pessoa: "(...) foi em 8 de Março de 1914 — acerquei-me de

André Gide, *Les caves du Vatican*.
Ezra Pound edita a antologia de poesia imagista:
"1. Directo tratamento da coisa