

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

Contexto, editora

Os editores agradecem ao bibliógrafo
Dr. Álvaro Bordalo a colaboração prestada

Edição n.º 56

- 1.^a edição facsimilada, Novembro, 1981: 3000 exemplares
- 2.^a edição facsimilada, Fevereiro, 1982: 3000 exemplares
- 3.^a edição facsimilada, (a presente): 3000 exemplares

Preço: 340\$00

Impresso por Safil, lda.
Copyright, Contexto, editora, lda., 1984
Rua Ilha Terceira, 42 D – Pavilhão 2
1000 Lisboa – Tel.: 57 00 82

PORTUGAL FUTURISTA

3.^a EDIÇÃO FACSIMILADA



CONTEXTO EDITORA
LISBOA

O FUTURISMO EM PORTUGAL

por NUNO JÚDICE

OFFICE OF THE
ATTORNEY GENERAL

STATE OF NEW YORK

I — O FUTURISMO EM PORTUGAL

1. “ORPHEU”: O PRIMEIRO PASSO

“Orpheu” não é o que em rigor se poderá chamar uma revista de vanguarda: nela se encontram conciliados elementos inovadores com elementos tradicionais, talvez até com mais peso destes últimos. Mas são os factores de inovação que soblevam o conjunto provocando o chamado “escândalo do Orpheu”, a que se misturam circunstâncias políticas (os republicanos tentam identificar Orpheu ao órgão literário da reacção monárquica).

Pode dizer-se que as circunstâncias estavam maduras para esse escândalo. Em 1912, nas páginas do jornal “República”, o jornalista Boavida Portugal organizara um inquérito sobre a situação literária. O fulcro das intervenções é a revista “Águia” onde se afirmava um lirismo eivado de influências simbolistas mas com a contaminação filosófica de que Teixeira de Pascoaes e o Junqueiro da última fase são paradigma. A palavra “saudosismo” vem azedar o debate, uma vez que coloca a questão em termos ideológicos mais do que literários. O dr. Júlio de Matos, reitor da Universidade de Lisboa, diz “que não acredita que atravessemos um período de renascimento literário”; à pergunta do jornalista sobre se conhece a “Águia” responde:

“— Sim, existe. São rapazes, não é verdade? Mas tudo aquilo é muito ordinário.”

E ataca a saudade, “sentimento depressivo”, “estado mórbido” que contribui para “ajudar a definhar mais a raça”, e o sebastianismo e o panteísmo, que ele entrevê por detrás do saudosismo: regressão política (esperança num messias) e filosófica (regresso ao campo, enquanto as outras nações olham para o progresso).

Do rol de intervenções virá a destacar-se a de Fernando Pessoa (in “A nova poesia portuguesa”, ed. Inquérito) que replica ao positivista (como Júlio de Matos) Adolfo Coelho que sintetiza a sua resposta desta forma: “Não acho manifestas correntes, bem caracterizadas, nas diversas formas literárias cultivadas pelos novíssimos, nem vejo neles individualidades suficientemente distintas; acho-os inferiores aos melhores, pelo menos, do período anterior.”

Da réplica de Pessoa destaca-se que “a nossa nova poesia é a poesia auroral de uma Nova Renascença”; que essa poesia é “original e equilibrada” e, em consequência, “inteiramente nacional” — errando os que a acusam de doentia, confusa e estrangeirada — estando em condições de produzir “um super-Camões, isto é, (...) um poeta máximo, inevitavelmente maior do que aquele poeta verdadeiramente grande, mas longe de ser um Dante ou um Shakespeare.”

Assim, embora Pessoa acabe por ser o melhor defensor da “Águia” e veja a sua reputação de crítico apagar o poeta, cuidadosamente se demarca do movimento quando coloca o super-Camões como hipótese futura e quando fala de “aurora de uma Nova Renascença” — esperando a ocasião em que seja ele próprio a dispor em cena as peças do jogo em que seja ele o Mestre, e não outros.

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 gênio: “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, desterrado, 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 “Centauro”, 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. Aí 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 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-

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 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 Maiakovski 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 imediatismo, 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

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 Herald” 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 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 germánófilo. 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 Porfírio e S. Ferreira), que secundaram (Bettencourt-Rebelo), 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 dos 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 Samotrácia*.”

1910

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

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

Morte de Tolstoi 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 “intelectualismo” conformista; denúncia do naturalismo como o triunfo da banalidade.” (L. Richard)

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 (“Paus 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 transsibérien 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

uma cómoda alta e, tomando um papel, comecei a escrever, de pé, como escrevo sempre que posso. E escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase cuja natureza não conseguirei definir. Foi o dia triunfal da minha vida, e nunca poderei ter outro assim. Abri com um título — “O Guardador de Rebanhos”. E o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome de Alberto Caeiro.”

1915

Almada-Negreiros, *Cena do Ódio*.
Sá-Carneiro, *Céu em fogo*.

Orpheu 1 e 2 (incluindo a “Ode Marítima” de Álvaro de Campos, a “Manucure” de Sá-Carneiro, a “Chuva Oblíqua” de Fernando Pessoa, conjunto de seis poemas que traduzem o interseccionismo literário: “Nascem, em princípio, de uma voluntariedade cerebral que pretende expressar pelo verbo uma multiplicidade de sensações — ainda que só imaginárias — trazendo simultaneamente ao campo da consciência espaços, tempos e realidades não simultâneas” (M. A. Galhoz).

— “Bem propriamente, ORPHEU, é um exílio de temperamentos de arte que a querem como a um segredo ou tormento...”

Nossa pretensão é formar, em grupo ou ideia, um número escolhido

quer seja subjectiva ou objectiva.

2. Evitar em absoluto qualquer palavra que não contribua para a representação.

3. Quanto ao ritmo: compor na sequência da frase musical, não na sequência do metrônomo” (F. S. Flint).

Blast, órgão do Vorticismo (Pound, Wyndham Lewis, Gaudier Brzeska, etc.): “Os vorticistas queriam uma arte contundente, densa e brutal. O símbolo do vórtice, estável e auto-controlado, embora cheio de energia, representava a força primordial reprimida pelo poder configurador da arte. Girando sobre o seu eixo no espaço, parecia, com efeito, o símbolo apropriado ao seu desejo de explorar as possibilidades austeras e in-humanas inerentes às formas das máquinas. Os vorticistas queriam formas bem recortadas, duras e rígidas, e detestavam tudo o que era suave, nebuloso e flexível. A sua arte dependia de duras linhas de contorno, um desenho abstracto e uma cor plana e sem mescla” (“*Poesia*” n.º 9, Madrid).

Marinetti visita a Rússia para proferir discursos e conferências. Os artistas russos opõem-se à “nacionalização” do futurismo por Marinetti.

Picabia funda a revista *391* em Barcelona.

Marinetti, *A guerra única higiene do mundo*.

É preso juntamente com Mussolini e outros por acções de violência contra jornais progressistas.

Malevitch, *Manifesto do Suprematismo*: “Cada corpo suprematista construído será inserido na organização da natureza física e formará por si próprio um novo satélite”.

de revelações em pensamento ou arte, que sobre este princípio aristocrático tenham em ORPHEU o seu ideal esotérico e *bem nosso* de nos *sentirmos e conhecermo-nos:*” (Luís de Montalvor).

1916

Suicídio de Mário de Sá-Carneiro em Paris.

Almada-Negreiros, *Manifesto Anti-Dantas*: “**Basta Pum Basta!**

Uma geração, que consente deixar-se representar por um Dantas é uma geração que nunca o foi! É um coio d’indigentes, d’indignos e de cegos! É uma resma de charlatães e de vendidos, e só pode parir abaixo de zero!

Abaixo a geração!

Morra o Dantas, morra! Pim!”

Números únicos de “*Centauro*” e “*Exílio*”.

Página futurista em “*O Heraldo*” de Faro (1916-7).

Pierre-Albert-Birot funda *Sic*, revista do cubismo literário e do futurismo.

Franz Kafka, *A metamorfose* (“Uma manhã, ao sair dum sonho agitado, Gregor Samsa achou-se transformado num enorme escaravELHO”).

Nasce o movimento DADA no cabaret Voltaire de Zurique: “A sua vontade de destruição era bem mais uma aspiração de pureza e de sinceridade do que a tendência para uma espécie de *inabilidade sonora* ou plástica contentando-se com a imobilidade e a ausência” (Tristan Tzara).

“*Dada* foi encontrado num dicionário, não significa nada. É o nada significativo cuja significação é significar alguma coisa. Queremos mudar o mundo com nada, queremos mudar a poesia e a pintura com nada, e queremos vencer a guerra com nada.” (Declaração lida no cabaret Voltaire, em 1916, por Richard Hulsenbeck).

Vicente Huidobro, em Buenos Aires, lança o *Criacionismo*.

1917

Sessão futurista no Teatro República. Almada lê o *Ultimatum futurista às gerações portuguesas do século XX*: “Portugal é um país de fracós. Portugal é um país decadente (...).

Finalmente: é preciso criar a pátria portuguesa do século XX (...)

Aproveitai sobre tudo este momento único em que a guerra da Europa vos convida a entrardes para a Civilização.

O povo completo será aquele que tiver reunido no seu máximo todas as qualidades e todos os defeitos. Coragem, portugueses, só vos faltam as qualidades.”

Almada-Negreiros, *A Engomadeira, K4 O Quadrado Azul*.

Portugal futurista, número único

Apollinaire, *Les mamelles de Tirésias*.

Jean Cocteau, Eric Satie e Pablo Picasso, *Parade*.

Pierre Reverdy funda *Nord-Sud*.

T.S. Eliot, *Poemas*.

Maiakovski, *O Homem*.

Primeira publicação Dada.

apreendido pela polícia. Publica o
"Ultimatum" de Álvaro de Cam-
pos: "Mandado de despejo aos
mandarins da Europa.

Fora (...)

Homens, nações, intuitos, está tu-
do nulo!

Falência de tudo por causa de to-
dos!

Falência de todos por causa de tu-
do!

De um modo completo, de um mo-
do total, de um modo integral:

MERDA!"

Raul Brandão, *Húmus*.