

### 3. Futurismo como desejo de futuro

#### 3.1 Textos de intervenção: Almada Negreiros

Sob o nome genérico de “textos de intervenção”, incluem-se neste capítulo manifestos e conferências de Almada Negreiros e Oswald de Andrade, onde se percebe a intenção de intervir na realidade e aproximar arte e vida, uma das características dos movimentos de vanguarda. São textos que demonstram o envolvimento entre criação poética e projeto de modernização de cada um dos países, e por esta razão podem ser lidos como metatextos, que complementam a atividade criadora dos autores. Essa diferença fica mais clara na análise de textos “futuristas” desses dois autores em comparação com os de Fernando Pessoa e Mário de Andrade.

Quando Almada Negreiros escreve *A Cena do ódio* tem 22 anos.<sup>1</sup> Escrita para o terceiro número da revista *Orpheu*, só será publicada anos mais tarde<sup>2</sup>, embora tenha desde logo modificado a estatura artística de Almada aos olhos de Pessoa: “homem de génio em absoluto, uma das grandes sensibilidades da literatura moderna”.<sup>3</sup> A distância entre escrita e publicação, entretanto, não retira ao poeta a experiência de tê-la escrito, decisiva na direção que vai tomar sua obra e no lugar que passará a ocupar junto aos companheiros de *Orpheu*. Como nota Arnaldo Saraiva:

[...] dos vários textos de *Orpheu 3* é *A Cena do Ódio* que melhor capta e sinaliza a modernidade literária. Aliás, trata-se do único texto dos três *Orpheu* que se acorda com os primeiros princípios do primeiro manifesto futurista, que sobrevalorizam, na poesia, ou no poeta, a energia, a temeridade, a coragem, a audácia, a revolta, o movimento agressivo, a bofetada e o soco. E trata-se do único texto do *Orpheu* que pode dizer-se *engagé*, ou que ancora na realidade histórica ou social portuguesa, visando, mais do que a reflexão sobre os espíritos e a dissecação dos sentimentos, a transformação dos costumes e a desmistificação das instituições, dos ritos e dos preconceitos.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Embora não integre o volume *Textos de Intervenção* da edição da INCM, decidimos incluir o texto nesta definição por acharmos que pode ser assim caracterizado, opinião compartilhada por críticos como Fernando Cabral Martins e João das Neves, entre outros.

<sup>2</sup> Almada escreve o texto durante os três dias e noites que dura a revolução de maio de 1915. A revista não chega a ser publicada por falta de financiamento. A publicação da 1ª. versão do poema, incompleta, sairá em 1923, na revista *Contemporânea*; a 2ª. versão, integral, é publicada em 1958 por Jorge de Sena nas *Líricas Portuguesas*, a partir das provas tipográficas de *Orpheu*.

<sup>3</sup> Citado por Arnaldo Saraiva In: *Orpheu 3*, p. XVI.

<sup>4</sup> SARAIVA, A. “Introdução a *Orpheu 3*”. In: *Orpheu 3*, p. XLI-XLII. Pelo menos o “Ultimatum Futurista às gerações portuguesas” podia ser incluído na mesma definição.

N'A *Cena do ódio* Almada abandona o tom simbolista-decadentista dos textos anteriores e inicia a preferência por textos de “corpo presente”, sob a influência de Marinetti. Ao assinar “poeta sensacionista e Narciso do Egípto”, apresenta uma dupla filiação: ao sensacionismo<sup>5</sup>, invenção portuguesa em sintonia com os ismos inventados na Europa, e ao mito de Narciso, aquele que aprende olhando para si mesmo, “português sem mestre”, como se definiu.<sup>6</sup> A dedicatória a Álvaro de Campos, heterônimo de Fernando Pessoa, aproxima o poema do autor das Odes, ao mesmo tempo em que legitima a revolução poética de *Orpheu*.

Apresentando-se como “Pederasta e Meretriz” “ex-líbris do Pecado”, Almada traz para a cena do poema um corpo sexualmente desviado, dando assim o tom de desafio com que quer chocar uma sociedade de corpo interditado pela moral cristã, como a portuguesa.

O canto ao ódio, em contraste com o amor cantado na poesia lírica, é o motor das ações de destruição-construção, ambas de dimensões utópicas pelo resultado que se quer atingir: “O Meu ódio é Dilúvio Universal sem Arcas de Noé: só Dilúvio Universal,/ e mais Universal ainda: Sempre a crescer, sempre a subir.../até apagar o Sol!”<sup>7</sup>.

A referência ao “eu”, este sempre em letra maiúscula, “odeio tudo o que não Me é por Me rirem o Eu!” funciona como supervalorização do ser único que é cada um, contra uma sociedade normatizada e reguladora: “E vós ó gentes que tendes padrões, / autômatos do dono a funcionar barato!”<sup>8</sup> impedimento à manifestação de singularidades:

(Pesam quilos no Meu querer  
as salas-de-espera de Mim)  
...  
Sou apenas o Mendigo de Mim-Próprio,  
Órfão da virgem do meu sentir<sup>9</sup>

No inventário dos aspectos que compõem a civilização moderna, a burguesia progressista surge como o maior equívoco:

<sup>5</sup> O sensacionismo é a teoria estética inventada por Fernando Pessoa que toma como base a sensação: “Nada existe, não existe a realidade, apenas a sensação”.

<sup>6</sup> Teria sido no Egípto que se originara o orfismo, movimento religioso onde Orpheu, além do poder de encantar com seu canto, tem também o papel de dar ao homem o domínio da escrita.

<sup>7</sup> NEGREIROS, A. “A Cena do ódio”. In: *Poemas*, p. 24.

<sup>8</sup> Id., *Ibid.*, p. 30.

<sup>9</sup> Id., *Ibid.*, p. 27.

Tu que consegues ser cada vez mais besta  
e a esse progresso chamas Civilização!

...

Hei-de, entretanto, gritar a garganta  
a insultar-te, ó besta!

...

Ó burguesia! Ó ideal com i pequeno!

...

Ó geral da mediocridade!  
Ó claque ignóbil do vulgar, protagonista do normal!<sup>10</sup>

E a burguesia portuguesa a pior de todas:

Ó Horror! os burgueses de Portugal  
têm de pior que os outros  
o serem portugueses!<sup>11</sup>

assim como Portugal o pior lugar do mundo para se viver:

Oh! Se eu soubesse que o Inferno  
não era como os padres mo diziam –  
uma fornalha de nunca se morrer –,  
mas sim um jardim da Europa  
à beira-mar plantado...<sup>12</sup>

A solução está no abandono da cidade, onde não existe lugar para ações individuais e os movimentos se tornam automáticos e involuntários como os de rabo decepado de lagartixa:

Larga a cidade masturbadora, febril,  
rabo decepado de lagartixa,  
labirinto cego de toupeiras,  
raça de ignóbeis míopes, tísicos, tarados,  
anêmicos, cancerosos e arseniados!<sup>13</sup>

Cidade entendida como espaço de confinamento do sujeito, lugar da casa e da família, proteção e muro a impedir a livre expressão do eu:

Larga a cidade!  
Vence as lutas da família na vitória de a deixar.  
Larga a casa, foge dela, larga tudo!  
Não te prendas com lágrimas que lágrimas são cadeias!<sup>14</sup>

<sup>10</sup> Id., Ibid., p. 25.

<sup>11</sup> Id., Ibid., p. 37.

<sup>12</sup> Id., Ibid., p.32.

<sup>13</sup> Id., Ibid., p.40.

<sup>14</sup> Id., Ibid., p.41.

A inteligência é criticada propondo-se uma volta aos instintos como em Nietzsche, citado no começo do texto: “Sou gênio de Zaratustra em Taças de Maré-Alta!”<sup>15</sup>

A Inteligência é a febre da Humanidade  
e ninguém a sabe regular!  
E já há inteligência a mais: pode parar por aqui!  
Depois põe-te a viver sem cabeça,  
vê só o que os olhos virem,  
cheira os cheiros da Terra,  
come o que a Terra der,  
bebe dos rios e dos mares,  
— Põe-te na natureza!  
Ouve a Terra, escuta-A.<sup>16</sup>

Composto por partes que alternam a exaltação do “eu”, a crítica ao “tu” e a mensagem pedagógica, sobressai no texto a intenção de destruição que visa a um recomeçar total. Em contraste com esta força, as alternativas parecem por vezes enfraquecidas pelas hesitações quanto aos caminhos a tomar. Na crítica à burguesia, agente da civilização moderna, por exemplo, a portuguesa é apontada como a pior de todas, o que não faz sentido por se tratar de uma classe incipiente numa sociedade atrasada. Isto não impede que *A Cena do ódio* seja um grito agressivo, estridente e exagerado que muito deveria ter chocado a apática sociedade portuguesa. É ainda um texto matricial na obra de Almada por apontar para questões que vão ser tema de sua obra – o autor como ser mutante ou a identidade como multiplicidade.

O *Manifesto Anti-Dantas* (1915) é um ataque dirigido à literatura e à cultura produzidas em Portugal. O nome aponta para Júlio Dantas, conhecido escritor, poeta, dramaturgo, cronista e historiador, autor da crônica “Poetas paranóicos” sobre a exagerada recepção da imprensa à revista *Orpheu*.<sup>17</sup> No manifesto, Almada responde à altura: “Uma geração que consente deixar-se representar por um Dantas é uma geração que nunca foi. É um coito d’indigentes, d’indignos e de cegos”.<sup>18</sup> No que toca à literatura, Almada questiona o modo tradicional de usar a língua: “O Dantas saberá gramática, saberá sintaxe, saberá medicina, saberá fazer ceias para cardeais, saberá tudo menos escrever que é a única coisa que ele faz!”<sup>19</sup>, ataque que se alarga à cultura como

<sup>15</sup> Id., Ibid., p.23.

<sup>16</sup> Id., Ibid., p.41- 42.

<sup>17</sup> DANTAS, J. Apud JÚDICE, N., op. cit., p. 84.

<sup>18</sup> NEGREIROS, A. “Manifesto Anti-Dantas”. In: *Textos de Intervenção*, p. 19.

<sup>19</sup> Id., Ibid., p. 19.

um todo: “Mas julgais que nisto se resume a literatura portuguesa? Não! Mil vezes não! Temos além disto...”. Segue-se então uma extensa relação de nomes que inclui jornalistas, atores, pintores e termina com a frase repetida ao longo do texto: “Morra o Dantas, morra! Pim!” A conclusão do manifesto é um alerta para a necessidade de mudar:

Portugal que com todos estes senhores conseguiu a classificação do país mais atrasado da Europa e de todo o Mundo! O país mais selvagem de todas as Áfricas! O exílio dos degredados e dos indiferentes! A África reclusa dos europeus! O entulho das desvantagens e dos sobejos! Portugal inteiro há-de abrir os olhos um dia – se é que a sua cegueira não é incurável e então gritará comigo, a meu lado, a necessidade que Portugal tem de ser qualquer coisa de aseado!<sup>20</sup>

Em contraste com a crítica violenta, *Primeira descoberta de Portugal na Europa no século XX - Manifesto da Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso* (1916) funciona como uma espécie de “manifesto de sinal contrário”. Escrito para a primeira exposição em Lisboa do pintor Amadeo de Souza-Cardoso radicado em Paris, serve-se do elogio à pintura de Amadeo para criticar a arte produzida em Portugal: “Em Portugal existe uma única opinião sobre Arte e que abrange uma tão colossal maioria que receio que ela impere por esmagamento”.<sup>21</sup> A descrição de Amadeo como um artista que “desce da Europa”, deixa claro que, para Almada, Portugal *não é Europa*. Por isso é preciso preparar o público, ainda acostumado à arte naturalista, para a surpresa: “Não esperes, porém, que os quadros venham ter contigo, não! Eles têm um prego atrás a prendê-los. Tu é que irás ter com eles. Isto leva 30 dias, dois meses, um ano mas, se tem prazo, vale a pena seres persistente porque depois saberás também onde está a Felicidade.”<sup>22</sup>

Estabelece-se assim uma relação entre arte e desenvolvimento, entre uma concepção de representação ultrapassada e o atraso da sociedade, visível na postura apática da família portuguesa: “[...] quando Um Português, genialmente do século XX, desce da Europa, condoído da pátria entrevada, para lhe dar o Parto da sua Inteligência, a indiferença espartilhada da família portuguesa ainda não deslaça as mãos de cima da barriga”.<sup>23</sup>

Além de assinar o texto como poeta futurista, Almada afirma sua filiação ao movimento: “Nós, os futuristas, não sabemos história só conhecemos da Vida que passa

<sup>20</sup> Id., *Ibid.*, p. 23.

<sup>21</sup> Id. “Primeira Descoberta de Portugal na Europa do século XX, Manifesto da Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso”. In: *Textos de Intervenção*, p. 29.

<sup>22</sup> Id., *Ibid.*, p. 24.

<sup>23</sup> Id., *Ibid.*, p. 29.

por Nós. Eles têm a Cultura. Nós temos a experiência – e não trocamos!”<sup>24</sup> A hesitação de Portugal quanto à participação na 1ª. guerra mundial simboliza a recusa de aderir a essa renovação: ”Mas a verdade é que estou muito triste com esta fúria de incompetência com que Portugal participa na Guerra Européia. E que horror, caros compatriotas, deduzir experimentalmente que de todas as nossas Conquistas e Descobertas apenas tenha sobrevivido a Imbecilidade”.<sup>25</sup>

Futurismo, entretanto, em versão distinta do italiano, já que não se trata da destruição do passado e conseqüente negação da tradição – como se vê pela referência aos antepassados portugueses – mas da luta contra a paralisação no passado que impede a participação no tempo presente.

O que a atualidade da pintura de Amadeo vem provar é que a “Raça Portuguesa” mostra sua potência quando age de acordo com o seu tempo: “a Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso na Liga Naval de Lisboa é o documento conciso da Raça Portuguesa no século XX”.<sup>26</sup> Desta forma fica clara a oposição de Almada ao Saudosismo, envolvido na regeneração da alma portuguesa pela reparação do passado, impedindo Portugal de viver no tempo presente: “A Raça portuguesa não precisa reabilitar-se, como pretendem pensar os tradicionalistas desprevenidos; precisa é de nascer pró século em que vive a terra. A Descoberta do caminho marítimo pra Índia já não nos pertence porque não participamos deste feito fisicamente e mais do que a Portugal este feito pertence ao século XV”.<sup>27</sup>

Os textos de intervenção de Almada combinam invenção de uma linguagem e uma vontade de construção de um Portugal moderno, o que deixa claro o seu desejo de intervir na vida e cultura portuguesas. A comparação com a *Ode Triunfal* de Álvaro de Campos deixa essa relação mais evidente.

“Ah, poder exprimir-me todo como um motor se exprime!” lamenta o sujeito do poema ao perceber que tal possibilidade lhe é inacessível. Ao longo do poema acompanhamos dois olhares: um olhar que observa o que se passa “fora” e um outro que observa o que esse “fora” provoca “dentro”. A intertextualidade que estabelece com o *Manifesto Futurista* é de sinal negativo. Em primeiro lugar subverte o sentido do título:

<sup>24</sup> Id., Ibid., p. 30.

<sup>25</sup> A discussão sobre a entrada de Portugal na 1ª. guerra mundial dividiu o país. A decisão pela participação acabou por ser tomada no começo de 1917 com o envio para França do Corpo Expedicionário Português, apesar das críticas de muitos setores da sociedade e das perdas internas que tal participação implicou, num país cujo exército se dividia, também, pelas colônias africanas de Angola e Moçambique.

<sup>26</sup> NEGREIROS, A., op. cit., p. 29.

<sup>27</sup> Id., Ibid., p. 29-30.

trata-se de uma ode sem o tom alegre e entusiástico que a caracteriza. Por outro lado, em vez do “nós” presente no Manifesto de Marinetti, “Ficamos a noite inteira, meus amigos e eu...”<sup>28</sup>, o sujeito do poema está sozinho: “À dolorosa luz das lâmpadas eléctricas da fábrica/ Tenho febre e escrevo”. Este aspecto é importante porque, ao contrário do manifesto, texto performático, isto é, poema recitado, a ode de Fernando Pessoa não traz marcas de um interlocutor definido. Escapa também à precisão, outra das exigências do texto futurista, o que o leva a recusar a comparação com o movimento<sup>29</sup>.

A atitude principal do futurismo é a Objectividade Absoluta, a eliminação, da arte, de tudo quanto é alma, quanto é sentimento, emoção, lirismo, subjectividade em suma. [...] A minha *Ode Triunfal*, no 1º número do Orpheu, é a única coisa que se aproxima do futurismo. Mas aproxima-se pelo assunto que me inspirou, não pela realização – e em arte a forma de realizar é que caracteriza e distingue as correntes e as escolas.<sup>30</sup>

De fato, na observação dos aspectos que compõem a civilização moderna, a subjetividade está presente na referência às sensações, de entusiasmo ou desconforto. Os parênteses reforçam essa subjetividade funcionando como desvios que quebram a fluidez do texto: “(Ah, como eu desejaria ser o *souteneur* disto tudo!)”.

A civilização descrita na *Ode Triunfal* é uma civilização “inventada”, não motivada pela experiência de viver numa grande cidade – como os poemas de Baudelaire em relação a Paris. O que não impedia que Pessoa percebesse a mudança operada pela modernização e a necessidade de invenção de uma linguagem que a pudesse exprimir:

O aumento das facilidades de transporte, o exagero das possibilidades do conforto e da vantagem, o acréscimo vertiginoso dos meios de diversão e de passatempo – todas essas circunstâncias, combinadas, entrepenetradas, agindo quotidianamente, criaram, definiram, um tipo de civilização em que a emoção, a inteligência, a vontade, participam da rapidez, da instabilidade e da violência das manifestações propriamente, diariamente típicas do estádio civilizacional.

[...] Qual a arte que deve corresponder a este estado de civilização?<sup>31</sup>

O *Ultimatum Futurista às gerações portuguesas do século XX* (1917), de Almada Negreiros constitui outro olhar português sobre o mesmo período. O carácter solipsista

<sup>28</sup> MARINETTI, F. T. Apud PERLOFF, M., op. cit., p. 161.

<sup>29</sup> Apesar de considerada por Mário de Sá Carneiro a “obra prima do futurismo”. In: SÁ-CARNEIRO, M., op. cit., p. 176.

<sup>30</sup> PESSOA, F. *Obras em prosa*, p.153-154.

<sup>31</sup> PESSOA, P., Sobre “Orpheu”, Sensacionismo e Paúlismo”. In: *Páginas íntimas e de Auto-interpretação*, p. 166-167.

que podemos atribuir à *Ode Triunfal* não se aplica aqui, a começar pelo título – Ultimato – que implica um interlocutor, individual ou coletivo. Além desse aspecto comum ao “gênero” manifesto, a celebração da sociedade industrial, apologia da ruptura, caráter programático são outras características que aproximam o texto de Almada do *Manifesto futurista*:

*É preciso criar as aptidões pró heroísmo moderno: o heroísmo quotidiano.*

É preciso destruir este nosso atavismo alcoólico e sebastianista de beira-mar.

É preciso destruir sistematicamente todo o espírito pessimista proveniente das inevitáveis desilusões das velhas civilizações do sentimentalismo.

É preciso educar a mulher portuguesa na sua verdadeira missão de fêmea para fazer homens.

É preciso saber que sois Europeus e Europeus do século XX.

É preciso criar e desenvolver a actividade cosmopolita das nossas cidades e dos nossos portos.

É absolutamente necessário resolver o maravilhoso cidadão da nossa capital até ser a maior ambição dos nossos dialectos e das nossas províncias.

É preciso explicar à nossa gente o que é a democracia para que não torne a cair em tentação.

É preciso violentar todo o sentimento de igualdade que sob o aspecto de justiça ideal tem paralisado tantas vontades e tantos gênios, e que aparentando salvaguardar a liberdade, é a maior das injustiças e a pior das tiranias.

É preciso ter a consciência exacta da Actualidade.

É preciso substituir na admiração e no exemplo os velhos nomes de Camões, de Vítor Hugo, e de Dante pelos Gênios de Invenção: Edison, Marinetti, Pasteur, Elchiet, Marconi, Picasso e o padre português Gomes de Himalaia.<sup>32</sup>

Para Almada, a instauração da República não tinha alterado o estado de decadência em que se encontrava Portugal: “Foi sem dúvida a República portuguesa que provou conscientemente a todos os cérebros a ruína da nossa raça”,<sup>33</sup> o que transferia para o povo português a responsabilidade pela mudança do país: “Hoje é a geração portuguesa do século XX quem dispõe de toda a força criadora e construtiva para o nascimento de uma nova pátria inteiramente portuguesa e inteiramente actual [...]. Vós, oh portugueses da minha geração, nascidos como eu no ventre da sensibilidade europeia do século XX *criai a pátria portuguesa do século XX*. Resolvi em pátria portuguesa o genial otimismo das vossas juventudes”.<sup>34</sup>

Criar a pátria portuguesa do séc. XX implicava distinguir tradição-pátria de tradição-histórica: “A idéia de nação ficou realmente lá onde acabou a segunda dinastia. Aqui no século XX os portugueses não fazem a mínima idéia do que seja uma nação,

<sup>32</sup> NEGREIROS, A. “Ultimatum futurista às gerações portuguesas do século XX”. In: *Textos de intervenção*, p. 41- 42.

<sup>33</sup> Id., *Ibid.*, p. 38.

<sup>34</sup> Id., *Ibid.*, p. 37- 38.

um conjunto nacional, um pensamento comum, uma vontade unânime, nada, absolutamente nada que seja forçosamente colectivo”.<sup>35</sup>

Embora se afirme futurista, fica claro que se trata de um futurismo diferente do difundido por Marinetti: “Eu não pertenço a nenhuma das gerações revolucionárias. Eu pertenço a uma geração construtiva”<sup>36</sup>, seguida pela confissão: “Eu sou um poeta português que ama a sua pátria”.<sup>37</sup> Atualizar a pátria portuguesa é a sua missão, servindo-se para isso do dinamismo aprendido com Marinetti: ”Consegui, inspirado na revelação de Marinetti e apoiado no genial optimismo da minha juventude, transpor essa bitola de insipidez em que se gasta Lisboa inteira, e atingir ante a curiosidade da platéia a expressão da intensidade da vida moderna, sem duvida de todas as revelações a que é mais instigante diante de Portugal”.<sup>38</sup>

Segundo Almada, o processo de descaracterização dos portugueses tinha começado em Alcácer-Kibir:

Quando no final da nossa segunda dinastia perdemos de repente em Alcácer-Kibir a dianteira do mundo, nós ficamos despistados para sempre. Era profundamente doloroso para o nosso orgulho o reconhecermos que de repente perdíamos a dianteira do mundo. O nosso mal comum não vem de termos perdido em Alcácer-Kibir a dianteira do mundo, mas sim de termos depois de isso perdido o passo geral da humanidade.<sup>39</sup>

Não pela derrota, mas pelo gesto de combater, episódio histórico onde a raça portuguesa se mostrou em toda a sua potência:

Alcácer-Kibir é a honra, o gesto final de uma dinastia inteira em todos os seus feitos e nos quais não pretende senão dar às gerações futuras o exemplo formidável da vontade unânime de uma nação.<sup>40</sup>

No presente Portugal estava paralisado pela saudade: “Porque o sentimento-síntese do povo português é a saudade e a saudade é uma nostalgia mórbida dos temperamentos esgotados e doentes. [...] A saudade prejudica a raça tanto no seu sentido atávico porque é decadência, como pelo seu sentido adquirido porque definha e estiola”.<sup>41</sup> É preciso abandonar o passado, não como memória, mas como sentimento nostálgico que impede o presente: “Para criar a pátria portuguesa do século XX não são

<sup>35</sup> NEGREIROS, A. “Modernismo”. In: *Textos de Intervenção*, p. 55 - 56.

<sup>36</sup> Id. “Ultimatum futurista às gerações portuguesas do século XX”. In: *Textos de Intervenção*, p. 37.

<sup>37</sup> Id., *Ibid.*, p. 37.

<sup>38</sup> NEGREIROS, A. “1ª Conferência futurista”. In: *Textos de intervenção*, p. 33.

<sup>39</sup> NEGREIROS, A. “Modernismo”. In: *Textos de Intervenção*, p. 54.

<sup>40</sup> Id., *Ibid.*, p. 54.

<sup>41</sup> Id. “Ultimatum futuristas às gerações portuguesas do século XX”. In: *Textos de Intervenção*, p.39.

necessárias fórmulas nem teorias; existe apenas uma imposição urgente: Se sois homens sede Homens, se sois mulheres sede Mulheres da vossa época”.<sup>42</sup> Almada volta ao tema do ódio como apelo aos instintos vitais adormecidos na sociedade portuguesa “[...] Portugal não tem ódios, e uma raça sem ódios é uma raça desvirilizada porque sendo o ódio o mais humano dos sentimentos é ao mesmo tempo uma conseqüência do domínio da vontade, portanto uma virtude consciente”.<sup>43</sup>

Enquanto para Pessoa a decadência era característica da sua época e resultado de um momento da civilização,

Pertenço a uma geração que herdou a descrença na fé cristã e que criou em si uma descrença em todas as outras fés. Os nossos pais tinham ainda o impulso credor, que transferiam do cristianismo para outras formas de ilusão. Uns eram entusiastas da igualdade social, outros eram enamorados só da beleza, outros tinham a fé na ciência e nos seus proveitos, e havia outros que, mais cristãos ainda, iam buscar a Orientes e Ocidentes outras formas religiosas, com que entretivessem a consciência, sem eles oca, de meramente viver. Tudo isso nós perdemos, de todas essas consolações nascemos órfãos. Cada civilização segue a linha íntima de uma religião que a representa: passar para outras religiões é perder essa, e por fim, perdê-las todas. Nós perdemos essa, e às outras também. Ficamos pois, cada um entregue a si próprio, na desolação de se sentir viver.<sup>44</sup>

Almada não sentia um mal-estar em relação a seu tempo. Sentia-o, sim, em relação a Portugal, desajustado em relação ao presente: “A humanidade inteira, incluindo os Portugueses, está no séc. XX, contudo Portugal não está ao lado da humanidade actual [...] Portugal não está no século XX”.<sup>45</sup>

A referência ao heroísmo do quotidiano é importante como contraponto ao heroísmo do passado, tão caro aos portugueses. A velocidade e transitoriedade da vida moderna fazem do homem um herói diferente do herói das epopéias, um herói que se mostra no dia-a-dia. Os portugueses de hoje não se podem valer dos heróis do passado: é preciso sair do atavismo sebastianista de beira-mar. Para mudança tão radical, a guerra é metáfora apropriada: “É a guerra que acorda todo o espírito de criação e de construção assassinando todo o sentimentalismo saudosista e regressivo”. A expressão “é preciso”, repetida ao longo do texto, reforça o tom imperativo indicador das mudanças por que tem de passar Portugal.

<sup>42</sup> Id., *Ibid.*, p.42.

<sup>43</sup> Id., *Ibid.*, p.40.

<sup>44</sup> PESSOA, F., *Livro do desassossego*, p. 289.

<sup>45</sup> NEGREIROS, A. “Modernismo”. In: *Textos de intervenção*, p. 53-54.

No *Ultimatum futurista*, em vez de uma descrição da civilização moderna, o diagnóstico do que falta a Portugal para ser moderno. Enquanto o Manifesto de Almada pretende intervir na configuração mental dos portugueses e introduzi-los no mundo moderno, essa mesma civilização é colocada entre parênteses por Fernando Pessoa.

Escritos com três anos de diferença, *Ode Triunfal* e *Ultimato Futurista às gerações portuguesas do séc. XX* apresentam posições diferentes diante do mundo moderno. Pode dizer-se que a *Ode Triunfal* apresenta um esforço de adaptação falhado, falhado por inadaptação em relação a essa mesma civilização moderna. Segundo Argan, o esforço para acompanhar a sociedade progressista originou, *grosso modo*, duas “respostas”: uma positiva, que acredita nas possibilidades da tecnologia para a melhoria da vida do homem e procura com elas interagir; outra cética em relação a esses avanços, que pretende, por isso, desvincular a arte das atividades sociais. Neste sentido, a posição de Pessoa é próxima à de Ezra Pound e T.S. Eliot, considerados modernistas, como explica António Cícero:

Não porque manifestassem qualquer afinidade com a época em que viviam – ao contrário tinham algo de outsider – mas sim pelo fato de que se reconhecem, no seu modo de fazer poesia, rupturas decisivas com o modo como a poesia vinha sendo feita até então, isto é, porque o que faziam jamais havia sido feito antes da época moderna.<sup>46</sup>

Eduardo Lourenço tem a mesma opinião:

Como não estranhar que se chame inocentemente *modernista* um mundo poético no qual aparece em todo o esplendor justamente a pavorosa má consciência da Modernidade? Como reclamar para Sá-Carneiro e Pessoa um título que convêm, quando muito, aos Marinetti, aos Cendrars, a Appolinaire ou aos jovens Almada e António Ferro?<sup>47</sup>

O comentário interessa por distinguir, dentro de *Orpheu*, posições diferentes quanto ao “ser moderno”; interessa também para confirmar a possibilidade de adesão a uma “nova” linguagem sem que isso signifique apologia da modernidade.

<sup>46</sup> CÍCERO, A. “Poesia e paisagens urbanas”. In: *Finalidades sem fim*, p. 20.

<sup>47</sup> LOURENÇO, E. “Presença ou a contra-revolução do modernismo português”. In: *Tempo e Poesia*, p. 191.

### 3.2 Textos de intervenção: Oswald de Andrade

No Brasil, anos mais tarde, eram dados os primeiros passos em direção à *Semana de Arte Moderna*. Mário de Andrade, no *Prefácio interessantíssimo*<sup>48</sup>, apresenta seu programa de atualização estética:

Minhas reivindicações? Liberdade. Uso dela;  
 não abuso [...]  
 [...]  
 Marinetti foi grande quando redescobriu o  
 poder sugestivo, associativo, simbólico,  
 universal, musical da palavra em liberdade.  
 Aliás: velha como Adão. Marinetti errou: fez  
 dela sistema. É apenas auxiliar poderosíssimo.  
 Uso palavras em liberdade.  
 Sinto que o meu copo é grande demais para mim, e inda bebo no copo dos  
 outros.<sup>49</sup>

O uso das palavras em liberdade é um auxiliar, não o objetivo final. Ao relacionar poesia e história, a partir de um exemplo da história do Brasil, Mário mostra que a ordem do subconsciente não segue a ordem cronológica dos acontecimentos:

Quem leciona História do Brasil obedecerá a /uma ordem que, certo, não consiste em estudar/a guerra do Paraguai antes do ilustre caso de/ Álvares Cabral. Quem canta seu subconsciente /seguirá a ordem imprevista das comoções, das/ associações de imagens, dos contatos exteriores./ Acontece que o tema às vezes descaminha.<sup>50</sup>

Se associações e afetos “descaminham” a ordem dos pensamentos, o Brasil deve des-caminhar, ou seja, desligar-se de Portugal, como fica evidente pela referência à Carta de Pero Vaz de Caminha.

Na crítica a Marinetti – descobriu o poder do uso das palavras em liberdade mas errou em fazer da descoberta programa – Mário de Andrade não defende a ruptura com a tradição: “Eu por mim não estou de acordo com aquele salto para o futuro. Vejo Lineu a rir da linda ignorância do poeta. Também não me convenço de que se deva apagar o antigo. Não há necessidade disso para continuar para a frente”.<sup>51</sup>

A relação com o futurismo é antes feita por Oswald de Andrade no artigo “O meu poeta futurista”: “Ele é o autor de um supremo livro neste momento literário. Chamou-o

<sup>48</sup> ANDRADE, M. de. “Paulicéia Desvairada”. In: *Poesias completas*, p. 59-77.

<sup>49</sup> Id. “Prefácio interessantíssimo”. In: *Poesias completas*, p. 66-67.

<sup>50</sup> Id. *Ibid.*, p. 66-67

<sup>51</sup> ANDRADE, M. de. “A escrava que não é Isaura”. In: *Obra Imatura*, p.223.

Paulicéia Desvairada — cinquenta páginas talvez da mais rica, da mais inédita, da mais bela poesia cidadina”<sup>52</sup>, mas Mário de Andrade não gostou da classificação: “Não sou futurista (de Marinetti). Disse-o e repito-o. Tenho pontos de contato com o futurismo. Oswald de Andrade, chamando-me de futurista, errou”.<sup>53</sup>

Oswald tinha sido o introdutor, no Brasil, do futurismo, que conhecera em Paris em 1912: “Dos dois manifestos que anunciavam a transformação do mundo, eu conheci em Paris o menos importante, o do futurista Marinetti”.<sup>54</sup> Quando escreve o primeiro de seus manifestos, Oswald já tem uma atitude crítica em relação ao futurismo de Marinetti:

E se se disser a sério que o futurismo (não confundir com o marinettismo que nele se inclui) tem tendências clássicas, isso fará de certo um dia de gozo risonho para os que só enxergam “blague” e bom humor no movimento de renovação estética que vimos tentando.

Pois nada mais exato – o futurismo tem tendências clássicas. E também é o maior inimigo das academias.<sup>55</sup>

Segundo Oswald é preciso distinguir classicismo de academismo: “[...] clássico é o que atinge a perfeição de um momento humano e o universaliza (Fídias, Dante, Nicolas Poussin, Machado de Assis). Academismo, não. É cópia, imitação, é falta de personalidade e de força própria”.<sup>56</sup> Ao analisar o estado das artes no Brasil, observa: “É pois o academismo, a imitação servil, a cópia sem coragem, sem talento que forma os nossos destinos, faz nossas reputações, cria as nossas glórias de praça pública. E contra isso levantou-se o chamado futurismo paulista[...]”.<sup>57</sup>

O *Manifesto de Poesia Pau-Brasil* traz no nome a marca da transformação que quer promover – de mercadoria em produto cultural de exportação – sem abdicar das raízes do Brasil. A língua é o meio. A partir dela o Brasil encontrará sua expressão literária. Antes, porém, é preciso inventá-la: “A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. [...] Como falamos. Como somos”.<sup>58</sup>

Na estética proposta no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* a poesia existe nos fatos: os casebres das favelas, o carnaval, a formação étnica, a vegetação, a culinária, são fatos

<sup>52</sup> ANDRADE, O. de. “O futurismo tem tendências clássicas”. In: *Estética e política*, p.23.

<sup>53</sup> ANDRADE, M. de. “Prefácio interessantíssimo”. In: *Poesias completas*, p. 61.

<sup>54</sup> ANDRADE, O. de. *Um homem sem profissão*, p. 117.

<sup>55</sup> ANDRADE, O. “O futurismo tem tendências clássicas”. In: *Estética e política*, p. 19.

<sup>56</sup> Id., *Ibid.*, p. 19.

<sup>57</sup> Id., *Ibid.*, p. 20.

<sup>58</sup> Id. “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”. In: *A utopia antropofágica*, p. 42.

estéticos. O poeta, “prático e experimental” descobre que a poesia “anda oculta nos cipós maliciosos da sabedoria”. É preciso desaprender: “alegria dos que não sabem e descobrem”.

O *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* corresponde ao segundo momento da revolução modernista que, como nota Eduardo Jardim, “se inicia no ano crucial de 1924, quando o modernismo passa a adotar como primordial a questão da elaboração de uma cultura nacional”,<sup>59</sup> para o qual a viagem a Minas foi essencial:

A ânsia de europeização – consequência do século XIX – ainda não se interrompera, e, pela primeira vez, um grupo de tendências avançadas, “futuristas” no sentido de abertura para o presente e futuro e não no sentido marinettiano, se interessava pela terra. Tal como ela é, por seus valores adquiridos através do tempo e da vivência em contato com tantas raças aqui radicadas. E redescobrem o Brasil, através de Minas do século XVIII, do Aleijadinho e de Ataíde, de Ouro Preto e da Semana Santa passada em São João del Rei.<sup>60</sup>

Se existiu um primeiro momento de atualização estética pautado no futurismo, mais como um sentimento de futuro que de empatia com o movimento de Marinetti, chegou depois o momento de o Brasil se transformar de importador em exportador de uma estética própria. Como se lê em um dos aforismos do manifesto, “O trabalho da geração futurista foi ciclópico. Acertar o relógio império da literatura nacional. / Realizada essa etapa, o problema é outro. Ser regional e puro em sua época”.<sup>61</sup>

Oswald aprendeu na Europa o gesto da ruptura que transpôs para o Brasil com ajustes. Se para as vanguardas européias<sup>62</sup> a questão era lutar pela renovação estética dentro de um espaço de diálogo e difusão assegurados, o Brasil acumulava as duas questões. Havia porém um aspecto em que o país estava “à frente”: enquanto a renovação estética na Europa se inspira no primitivismo das sociedades não européias, as fontes para a renovação estética no Brasil existiam no país:

Não se ignora o papel que a arte primitiva, o folclore, a etnografia tiveram na definição das estéticas modernas, muito atentas aos elementos arcaicos e populares comprimidos pelo academismo. Ora no Brasil as culturas primitivas se misturam à vida cotidiana ou são reminiscências ainda vivas de um passado recente. As terríveis ousadias

<sup>59</sup> JARDIM, E. “A renovação estética”. In: *A brasilidade modernista*, p. 47-70.

<sup>60</sup> AMARAL, A. *Tarsila, sua obra e seu tempo*, p. 149.

<sup>61</sup> ANDRADE, O. “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”. In: *A utopia antropofágica*, p.44.

<sup>62</sup> Refiro-me às vanguardas não periféricas.

de um Picasso, um Brancusi, um Max Jacob, um Tristan Tzara, eram, no fundo, mais coerentes com a nossa herança cultural do que com a deles.<sup>63</sup>

O programa proposto, resultado da análise da cultura brasileira, consiste em direcionar o “país de dores anônimas” no caminho da auto-descoberta, sem: “nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo”. A operação de depuração vai trazer à tona as molas para a transformação da nova sensibilidade, na operação de desrecalque a que se refere Antonio Candido: “As nossas deficiências, supostas ou reais, são reinterpretadas como superioridades”<sup>64</sup>, onde “um valor recalcado precisa adquirir estado de literatura”.<sup>65</sup>

Não se trata de eliminar a herança da colonização, mas de reorganizá-la, incluindo o contributo dos imigrantes em uma estética de inclusão afirmativa: “A contribuição milionária de todos os erros”. Operação melindrosa, como percebeu Blaise Cendrars, pelo lugar do negro recém saído da escravatura: “Tendes as locomotivas cheias, ides partir. Um negro gira a manivela do desvio rotativo em que estais. O menor descuido vos fará partir na direção oposta ao vosso destino”.<sup>66</sup>

A re-escrita da história realizada por Oswald de Andrade começa no *Manifesto de Poesia Pau Brasil* (1924) e continua na coletânea de versos do mesmo nome. Daí resultaria o primitivismo nativo, a grande invenção, “a maior da geração de 22”, segundo palavras do próprio Oswald. Já “descoberto” pelas vanguardas européias, traduzia um afastamento em relação à tradição, aos valores da lógica e do racional, ao mesmo tempo que representava a tentativa de buscar os elementos da arte nos sentimentos e emoções. Por outro lado significava para as correntes artísticas européias uma virada em direção à arte primitiva que traduzia um “pensamento selvagem” ligado à lógica do imaginário em oposição ao utilitário e cultivado.

Segundo Benedito Nunes, “o *Manifesto Pau Brasil* situa-se na convergência entre os dois”: o pensamento selvagem (“ver com olhos livres”) que participa da lógica do imaginário, e o pensamento cultivado a (“prática culta da vida”) utilitário e domesticado. Com isso, o manifesto propõe um “programa de reeducação da sensibilidade e uma teoria da cultura brasileira”:

<sup>63</sup> CANDIDO, A., op. cit., p. 121.

<sup>64</sup> Id., Ibid., p. 120.

<sup>65</sup> Id., Ibid., p. 120.

<sup>66</sup> ANDRADE, O. de. “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”. In: *A Utopia antropofágica*, p.42.

O ideal do Manifesto da Poesia Pau-Brasil é conciliar a cultura nativa e a cultura intelectual renovada, a *floresta* com a *escola* num composto híbrido que ratificaria a miscigenação étnica do povo brasileiro, e que ajustasse, num balanço espontâneo da própria história, o “melhor da nossa tradição lírica” com o “melhor da nossa demonstração moderna”.<sup>67</sup>

A intenção era retomar a tradição popular brasileira até aí recalcada e, paralelamente, acertar o passo com as nações modernas na via mão-dupla tradição-modernização.

Oswald de Andrade escreve o *Manifesto Antropófago* inspirado por um quadro de Tarsila do Amaral: “No dia 11 de janeiro de 1928, Tarsila oferece a Oswald de Andrade, como presente de aniversário, seu último quadro. Ao vê-lo, Oswald impressionou-se profundamente e chamou Raul Bopp, então em São Paulo, pelo telefone. Ambos olharam a pintura e Oswald comentou: “É o homem plantado na terra”.<sup>68</sup> Tarsila lembra-se de ouvir Bopp dizer: “Vamos fazer um movimento em torno desse quadro.”<sup>69</sup> Quanto ao título, a ligação da figura com a terra era tão forte, que “correram ao dicionário tupi-guarani de Montoya, que pertencia ao pai de Tarsila, para obter um nome para a tela. Finalmente compuseram a palavra: *Abaporu*. *Aba*: homem; *poru*: que come”.<sup>70</sup>

No *Manifesto Antropófago*, Oswald de Andrade vai encontrar, no ritual primitivo anterior à colonização, a inspiração para um recomeço como forma de reapropriação da história, não mais contada do ponto de vista dos europeus, mas “narrada segundo o horizonte aberto *pelo Manifesto de Poesia Pau-Brasil*: ‘ver com olhos livres’”.<sup>71</sup>

Oswald não foi o primeiro a pensar o Brasil sob o signo da Antropofagia. Na Europa do século XVI, as primeiras imagens do Brasil aparecem associadas a rituais antropofágicos: no livro *Duas viagens ao Brasil* de Hans Staden, no capítulo dos *Ensaíos* de Montaigne “Dos canibais”, além de grande parte da iconografia da época descrever o Brasil como uma terra onde índios se alimentavam dos europeus com quem

<sup>67</sup> NUNES, B. “A antropofagia ao alcance de todos”. In: ANDRADE, O. de., *A utopia antropofágica*, p. 13.

<sup>68</sup> AMARAL, A. “Antropofagia: no país da cobra grande”. In: *Tarsila, sua obra e seu tempo*, p. 279.

<sup>69</sup> Id., *Ibid.*, p. 279

<sup>70</sup> Id., *Ibid.*, p. 279. É impossível não ver a semelhança com o começo do movimento dadá. Enquanto na Europa os europeus Hugo Ball e Huelsenbeck foram ao dicionário de língua franco-alemã para encontrar “o primeiro som emitido pela criança”,<sup>70</sup> que deu nome ao movimento Dadá, os brasileiros foram ao dicionário de tupi guarani, a língua mãe do Brasil. Nos dois, o retorno ao “grau zero” da civilização.

<sup>71</sup> CASTRO ROCHA, J. C. de. “Vamos comer Oswald, uma releitura do ‘Manifesto antropofágico’”. In: *Colóquio Letras*, nº.161-162, p. 388-398.

comercializavam pau-brasil. A antropofagia seria uma idéia retomada no Romantismo, Modernismo e Tropicalismo brasileiros<sup>72</sup>.

O Romantismo, em sua vertente indianista, retoma a prática antropofágica entendida não como um ato de barbárie, mas como marca de uma determinada cosmovisão em que se buscava apoderar a força e valor do inimigo.

A contribuição original de Oswald é a descoberta da antropofagia como um traço da cultura brasileira a ser retomado, não no sentido de uma característica naïve, mas como crença genuína em sua força primitiva.

O Tropicalismo, influenciado pelo modernismo, retoma a antropofagia como forma de resolver as influências estrangeiras na música brasileira: "A idéia do canibalismo cultural servia-nos, aos tropicalistas, como uma luva. Estávamos "comendo" os Beatles e Jimi Hendrix. Nossas argumentações contra a atitude defensiva dos nacionalistas encontravam aqui uma formulação sucinta e exaustiva."<sup>73</sup>

Com Oswald de Andrade, a antropofagia adquire uma nova dimensão ao tentar resolver a tensão entre o elemento nativo e o estrangeiro presentes na cultura brasileira: "Tenho a impressão de que isso que os cristãos descobridores apontaram como o máximo horror e a máxima depravação, quero falar da antropofagia, não passava entretanto de um alto rito que trazia em si uma *Weltanschauung*, ou seja, uma concepção da vida e do mundo".<sup>74</sup>

A representação do corpo através do ritual selvagem da antropofagia opõe-se de forma brutal à fórmula colonial da "fé e do império". Recuperar o ritual da devoração afirma a existência e potência do corpo em oposição ao cristianismo do corpo culpado.

Mais abrangente que o manifesto anterior, o *Manifesto Antropófago*, recupera as bases refratárias à colonização, aquilo a que o Brasil foi impermeável, o que a colonização não mudou: "nunca tivemos gramáticas, nem coleções de velhos vegetais"; "nunca fomos catequizados. Vivemos através de um direito sonâmbulo"; "nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós".

Não se tratava de um convite à regressão a estados pré-civilizatórios, como à primeira vista podia parecer; na verdade constituía um convite ao avanço rumo ao futuro, baseado na polaridade dos elementos constitutivos da cultura brasileira. Devoração das suas figuras emblemáticas, pessoas ou situações (Vieira, Anchieta, a

<sup>72</sup> Id., Del Brasil al mundo. In: *El pais cultural*, junho 1999.

<sup>73</sup> VELOSO, C. *Verdade Tropical*, p. 247.

<sup>74</sup> ANDRADE, O. de. "Meu testamento". In: *Estética e política*, p. 58.

corde de D. João VI); em oposição aos símbolos míticos contidos no imaginário coletivo e até então reprimidos, que, em oposição aos primeiros, realizariam a cerimônia antropofágica, agora não só aceita mas incentivada.

Ao incentivar o “destemor da influência como autonomia do influenciado”, a Antropofagia constitui um “processo de assimilação de intrínsecas possibilidades”, uma “saída por cima”, ao legitimar a comilança do que no outro interessa, transformando o antes interdito numa festa consciente pela deglutição do pai, incorporando sua força.

Por essa razão seria considerado o “divisor de águas” do modernismo, ao pretender a virada do movimento até então preocupado com questões essencialmente estéticas, em direção a uma postura mais ética, o que significava a radicalização do primitivismo nativo “o nosso único achado de 22”.<sup>75</sup>

A idéia da Antropofagia esteve presente, na cultura européia dos anos 20 no canibalismo retomado por Francis Picabia em 1920 – com o “Manifesto Canibal Dada” – ou por Valéry, para refletir sobre a influência artística, um “problema de estômago” segundo dizia. É preciso dizer, entretanto, que a imagem retomada pelos artistas europeus não tinha o caráter sistemático dado por Oswald no manifesto resumido pela fórmula: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago”, que vai além da realidade brasileira propriamente dita: “A humana aventura, a terrena finalidade”. Como Oswald comenta anos mais tarde: “nós proclamávamos há vinte anos, em manifesto, a excelência da antropofagia. Visão do mundo. [...] Nada existe fora da Devoração. O ser é a Devoração pura e eterna ” :<sup>76</sup>

A intuição oswaldiana consistia em declarar que a autonomia intelectual brasileira (e latino-americana) implicava o diálogo entre uma capacidade local – canibalizar o que quer que aqui chegasse – e o acervo ocidental. Além disso, através da canibalização, os valores ocidentais poderiam recuperar seu traço sensível, perdido pelo abstracionismo da razão iluminista. Mesmo porque não fôramos totalmente colonizados pelo Ocidente, poderíamos ajudá-lo a corrigir-se.<sup>77</sup>

No final do séc. XX, a dois anos das comemorações dos 500 anos do descobrimento do Brasil, a XXIV Bienal de São Paulo (1998) escolheu a Antropofagia como tema, o que comprova a sua atualidade como uma das noções produtivas para pensar a cultura brasileira.

<sup>75</sup> Id. “O caminho percorrido”. In: *Ponta de Lança*, p. 111.

<sup>76</sup> Id. “Mensagem ao antropófago desconhecido”. In: *Estética e política*, p. 287.

<sup>77</sup> COSTA LIMA, L. “Antropofagia e controle do imaginário”. In: *Pensando nos trópicos*, p. 32.

Se concordamos com Haroldo de Campos quando afirma que o *Manifesto Pau Brasil* e o *Manifesto Antropófago* formam uma mesma peça, é possível perceber entre os dois textos um percurso. *Pau Brasil*, em seu tom de constatação, é um manifesto pelo direito à diferença; o *Manifesto Antropófago* busca a inclusão das diferenças ao constatar que a pureza não passa de mito e assim aponta para um projeto futuro. Enquanto *Pau Brasil* procede a uma “apreciação da realidade sociocultural brasileira”<sup>78</sup> o *Manifesto Antropófago* traz “um diagnóstico dessa mesma realidade”.<sup>79</sup>

Os manifestos *Poesia Pau-Brasil* e *Antropófago* correspondem a dois momentos na análise da realidade cultural brasileira. O Brasil é independente politicamente, não culturalmente, essa é a 1ª. descoberta de Oswald de Andrade. A 2ª será: a luta pela independência é a luta pelo direito à influência: “Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. / Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos“.

---

<sup>78</sup> NUNES, B., op. cit., p.6.

<sup>79</sup> Id., Ibid., p.6.

### 3.3 Conclusão

Os textos apresentados relacionam-se com a estética futurista – seja pela forma, oposição ou referência, – o que nos permite afirmar que em ambos os movimentos é possível identificar um primeiro período caracterizado pelo esforço de adesão, seguido de uma atitude de distanciamento dos modelos inspiradores, o que levará à criação de poéticas próprias. A crítica ao futurismo coincide com o momento em que se quer converter a influência estrangeira em uma estética nacional. Em que se percebe que não se quer romper com a tradição, mas com parte dessa tradição:

A princípio, aceitou-se sem hesitação o epíteto “futurista”. Depois, começaram os escrúpulos partidos, sobretudo, de Mário de Andrade. Ele, nacional e nacionalista como era, não se sentia à vontade dentro do rótulo estrangeirante. Assim, pouco a pouco, foi encontrada a palavra “modernista”, que todo o mundo adotou.<sup>80</sup>

Se, num primeiro momento, sob a denominação “futurista” se incluí um conjunto heterogêneo de poéticas, depois são os modernistas que dele se querem distanciar: “O futurismo é uma escola regional italiana que passou já embora subsista ainda o seu chefe, que é Marinetti. No Brasil chama-se futurista a tudo que se afasta dos modelos clássicos. É uma denominação imprópria, contudo”.<sup>81</sup> A fase “futurista” coincide com a fase de produção não obrigatoriamente de textos “futuristas”, mas de textos cuja forma, radicalmente nova, era assim chamada.

Como “movimento dos artistas em direção ao futuro”<sup>82</sup>, que quer fazer uso da literatura e da arte para modificar a cultura nacional, pode considerar-se futurista o impulso dado pela nova estética tanto em Portugal como no Brasil. Já como vontade de ruptura com a tradição ou adesão acrítica à era tecnológica, vários aspectos impedem essa denominação.

Por isso adotamos a definição de futurismo, em Portugal, dada pelo poeta português E. M. de Melo e Castro: “um futuro-desejo, mais que um futuro-modelo de desenvolvimento”<sup>83</sup> muito próxima à de Aracy do Amaral em relação ao Brasil: “pela 1ª. vez, um grupo de “futuristas” no sentido de abertura para o presente e futuro e não no sentido marinettiano, se interessava pela terra”.<sup>84</sup>

<sup>80</sup> ANDRADE, O. de. “O Modernismo”. In: *Estética e política*, 120-127.

<sup>81</sup> Comentário de Oswald de Andrade em entrevista com Tarsila do Amaral a O jornal, “A pintura moderna vista por uma artista moderníssima” em 17/08/1926, Apud AMARAL, A., op. cit., p.251.

<sup>82</sup> DÖBLIN, A., Apud MORNA, F. F., *A poesia de Orpheu*, p.21.

<sup>83</sup> MELO E CASTRO, E. M de. *As vanguardas na poesia portuguesa do século XX*, p. 45.

<sup>84</sup> AMARAL, A. *Tarsila, sua obra e seu tempo*, p.149.

Ao ficar claro que o “ingresso no concerto das nações cultas” depende da contribuição de uma estética própria, o desafio passa a ser o de resolver a equação nacionalismo-cosmopolitismo, o que mostra bem a difícil tarefa a que se propunham os modernistas dos países periféricos: por um lado a construção de um país moderno; por outro a impossibilidade de romper com a tradição uma vez que a partir dela se dará a criação de uma arte nacional. Como afirma Almada: “Porque nunca ninguém pode viver isolado, seja uma pessoa, seja uma nação. E a maneira de não haver isolados, de não se perderem os valores individuais, é poderem ser utilizados pela sua própria nação; e a maneira de uma nação comunicar com o mundo é ter valores originais para estabelecer a troca”<sup>85</sup>; ou Mário de Andrade: “No dia em que nós formos bem filhos da nossa terra, a humanidade se enriquecerá de mais uma expressão que me parece bem gostosa: o brasileiro. Eu sempre repito isso”.<sup>86</sup>

Existem entretanto diferenças importantes entre os manifestos de cada um dos autores. Enquanto nos manifestos de Almada o impedimento à modernização está “dentro”, nos portugueses: “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”; no Brasil o impedimento está “fora”, na história que recalcou a “verdadeira” brasilidade: “Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil já tinha descoberto a felicidade”. Da constatação da “Fatalidade do primeiro branco aportado e dominando politicamente as terras”, chega-se à solução final: “Apenas brasileiros de nossa época”.

Estas diferenças ficam evidentes nas mensagens quanto ao atraso civilizacional. Portugal, país atrasado, deve movimentar-se para chegar ao nível de desenvolvimento dos países europeus. O Brasil, depois da atualização estética de *Pau-Brasil*, faz, através da Antropofagia, uma leitura crítica dos caminhos da civilização que não pretende seguir pela mesma via: “Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem”.

A urgência de atualização, comum aos dois modernismos, presente no “Manifesto Anti-Dantas”, “Ultimatum futurista”, “Primeira descoberta de Portugal no séc. XX” e “Pau-Brasil”, afasta-se para uma posição inconciliável a partir do “Manifesto Antropófago”. Se, como projeto de futuro para o país, a Antropofagia se

<sup>85</sup> NEGREIROS, A. “A nova geração é contra azuis e encarnados”. In: *Textos de Intervenção*, p. 66.

<sup>86</sup> ANDRADE, M. de. “Modernismo e ação”. Apud SCHARTZ, J. *Vanguardas Latino-americanas*. Polêmicas, manifestos e textos críticos, p. 478.

funda no regresso a forças “selvagens” intocadas pelo europeu, em relação a Almada, se é possível destacar uma noção chave aglutinadora do pensamento do autor nesta fase, chegamos à defesa das características dos portugueses, perdidas ao longo dos anos, a partir sobretudo de Alcácer-Kibir. É o que o leva a voltar atrás na história, ao século XVI, século dos descobrimentos, em que se inclui a descoberta do Brasil. Oswald de Andrade, por seu lado, quer resgatar o período anterior aos descobrimentos, uma tradição intocada pela chegada dos europeus, até chegar à inversão de sinais em que o pensamento “selvagem” redirecionará a civilização.

Se é possível falar de uma coincidência dos dois autores na luta pelo desaprender, por uma volta aos instintos, em Portugal o exemplo está na história. Embora tenham o mesmo tom positivo, os dois autores divergem quanto aos diagnósticos, o que poderá explicar a inexistência de um diálogo entre os dois modernismos.

O diálogo entre o modernismo português e o modernismo brasileiro fez-se através da influência das vanguardas europeias, nas viagens a Paris ou no contato com estrangeiros vindos de Paris: Blaise Cendrars, no caso do Brasil; Robert e Sonia Delaunay no caso de Portugal. Estes contatos aconteceram entretanto em situações diferentes: o casal Delaunay escolhe Portugal como refúgio durante a guerra, não por um interesse particular no país. É aí que Almada os conhece e passa a considerar Sonia Delaunay um Mestre como faz questão de afirmar várias vezes, entre elas na novela *A Engomadeira*: “Em todos os meus trabalhos eu guardo esta página para dizer o orgulho de ter como mestre Mme Sonia Delaunay-Terk”.<sup>87</sup>

Também Oswald de Andrade dedica a Blaise Cendrars a edição de *Pau-Brasil* publicada em Paris pela editora do amigo – a “A Blaise Cendrars por ocasião da descoberta do Brasil” – que conhecera em Paris, em 1923, com Tarsila. Convidado para vir ao Brasil em 1924, Blaise Cendrars vai contribuir para a atualização dos modernistas com a vanguarda parisiense, ao mesmo tempo em que o país vai ser fonte de inspiração para suas obras.

Curioso é pensar que o fato de Sonia Delaunay e Blaise Cendrars serem amigos e autores conjuntos de uma importante obra de vanguarda europeia – o poema-pintura “Prose du Transsibérien”<sup>88</sup> – nada contribuiu para estabelecer uma ponte entre o modernismo português e o brasileiro. Razões deviam existir para impedir esse diálogo...

<sup>87</sup> NEGREIROS, A. “A Engomadeira”. In: *Ficções*, p. 10.

<sup>88</sup> Marjorie Perloff analisa o poema em *O momento futurista* p. 31-93.