

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Instituto de Artes

Departamento de Artes Visuais

Futurismo e vanguarda em Portugal e no Brasil: Manifestos do Grupo

Orpheu e Semana de 22

Andréa Sterque da Silva

Projeto de Graduação em Artes Visuais

Habilitação em História, Teoria e Crítica de Arte

Orientadora: Prof^a Dr^a Icleia Borsa Cattani

Banca Examinadora: Prof^a Dr^a Ana Albani de Carvalho

Prof^a Dr^a Blanca Brites

Porto Alegre, dezembro de 2008.

SUMÁRIO

1.INTRODUÇÃO	4
2. Modernidade e modernização portuguesa e brasileira	6
2.1. Diferenciações conceituais	6
2.2.Contextualização artística	10
2.2.1. No Brasil	10
2.2.2. Em Portugal	15
3. Chegada da vanguarda futurista	18
3.1.Importações vanguardistas e futuristas	18
3.1.1.O Grupo Orpheu	18
3.1.2. A Semana de 22	23
3.2. Condições da ruptura	27
3.2.1.Em Portugal	27
3.2.2.No Brasil	30
4. Manifestos	33
4.1. <i>Ultimatum Futurista</i> de Almada Negreiros e <i>Ultimatum</i> de Álvaro de Campos	33
4.2. <i>Manifesto Pau- Brasil</i> e <i>Manifesto Antropófago</i> de Oswald de Andrade	40
5. CONCLUSÃO	44
REFERÊNCIAS	47
ANEXO A - <i>Ultimatum Futurista</i> de Almada Negreiros	52

ANEXO B - <i>Ultimatum Futurista</i> de Álvaro de Campos	55
ANEXO C – Algumas obras de Amadeo de Souza Cardoso	59

1. INTRODUÇÃO

Futurismo e vanguarda em Portugal e no Brasil: Manifestos do Grupo Orpheu e Semana de 22 tem como intuito mostrar alguns desdobramentos dos termos futurismo e vanguarda em ambos os países através dos artistas envolvidos nesse processo e quanto à receptividade crítica dos mesmos, por meio de uma pesquisa bibliográfica. Para tanto, escolheu-se como objeto de estudo o Grupo Orpheu, que produziu as primeiras manifestações modernistas em Portugal e os artistas envolvidos na Semana de Arte Moderna brasileira.

Cabe destacar nessa introdução que o caráter do trabalho apresentado volta-se especialmente à pesquisa bibliográfica do tema escolhido, dentro do recorte estipulado. O foco do estudo, como o subtítulo indica, concentra-se na análise de manifestos, e não de obras plásticas. Tal escolha deve-se a formação que fui trilhando durante o curso de graduação e, muito do que está aqui exposto, dá-se como desdobramento de uma pesquisa anteriormente iniciada no Instituto de Letras da universidade, sob orientação da professora Dr^a Jane Tutikian.

Parte do tema escolhido – o estudo do movimento modernista em Portugal – vem acompanhado de alguns obstáculos, uma vez que encontramos poucas referências bibliográficas desse campo em nossas bibliotecas, mostrando-se dificultoso um levantamento iconográfico mais extensivo a respeito dos artistas envolvidos no primeiro modernismo português. Da mesma forma, são poucos os estudos que abordam uma possível relação entre os dois movimentos modernistas, entre o português e o brasileiro.

Para tanto, esse trabalho foi organizado da seguinte forma: no primeiro capítulo, *Modernidade e modernização portuguesa e brasileira*, foram feitos alguns levantamentos a respeito da diferenciação entre o processo de modernização e modernidade, que se faz necessária à medida que estamos abordando países em situação periférica aos centros europeus por meio dos quais foram importados tais processos. Dentro de tal perspectiva foram mencionados alguns fatos que antecederam a instauração oficial dos modernismos brasileiro e português, quais sejam, a exposição de Lasar Segall e o Pensionato Artístico de São Paulo, e duas importantes exposições em Portugal que “preparam o terreno” para a entrada do termo *moderno* no país.

O segundo capítulo abarca o surgimento, por assim dizer, dos referidos objetos de estudo e suas proposições. Observam-se, de modo sucinto, alguns aspectos que guiaram e fomentaram as ações desses primeiros grupos modernistas, utilizando para tanto depoimentos dos artistas envolvidos assim como alguns autores-chave que estudaram essas questões.

Para o terceiro capítulo foi escolhido um manifesto de Almada Negreiros e outro de Álvaro de Campos, artista e “engenheiro naval” portugueses, com o intuito de relacionar essas formulações ao que fora dito no capítulo anterior, a respeito das *condições de ruptura* da vanguarda em Portugal. Algo semelhante foi feito em relação ao *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* e o *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade.

2. Modernidade e modernização portuguesa e brasileira

2.1. Diferenciações conceituais

Em *As origens da pós-modernidade*, Perry Anderson observa as origens do modernismo na *belle époque* sob a ação de três vetores: a) uma economia e uma sociedade ainda semi-industriais; b) uma tecnologia de grandes invenções cujo impacto era ainda recente e c) um horizonte político aberto, em cujo cenário levantes contra a ordem dominante eram esperados ou temidos (ANDERSON, 1999, p.96).

Iniciaremos esse trabalho mencionando um importante questionamento desse autor na referida obra: o que teria determinado o grande entusiasmo tecnológico nas formas iniciais do modernismo, tendo em vista que a Itália e a Rússia, as duas potências europeias mais atrasadas industrialmente naquele período, produziram as vanguardas mais fervorosas em relação à tecnologia. Em função desse questionamento o autor demonstra um aspecto fundamental que deve ser levado em conta ao se estudar um movimento modernista: a investigação das especificidades nacionais das diferentes culturas da época. É seguindo esse caminho que se torna possível entender o que motivou aquelas potências a criar as vanguardas mais extremas dentro do contexto europeu.

Portugal e Brasil, no início do século XX, se envolveram no contexto futurista, apesar de seus quadros econômicos, sociais e culturais não corresponderem aos avanços em curso no centro europeu. A intenção desse texto não é abordar de forma detalhada as especificidades nacionais dos dois países no período de surgimento das suas vanguardas, e sim mostrar alguns aspectos envolvidos no novo direcionamento dado aos seus campos

artísticos. No Brasil, por exemplo, os meios encontrados para se chegar à atualização cultural não podem ser vistos de forma distanciada do nosso processo de modernização – nesse ponto, torna-se interessante atentar aos discursos empregados na justificativa de tais meios. Modernização caracterizada por uma *queima de etapas* (CATTANI, 2004, p.25)¹, pela qual se expressava a complexa industrialização que iniciava, assim como a nova conjuntura de relações sociais. A modernidade no Brasil, dessa forma, pode ser vista articulada mais em torno de um anseio de mudança, enquanto *produto do desejo*, do que compromissada com a realidade (SEVCENKO, 2003, p.29)².

Para tanto, estamos considerando as distinções dos termos modernidade, modernização e modernismo de acordo com Nestor Canclini em *Culturas Híbridas*. De acordo com o autor, o primeiro termo – *modernidade* – refere-se a etapa histórica deste período, que envolve a *modernização* enquanto processo sócio-econômico que constrói tal momento. Desse quadro, possibilita-se o surgimento dos chamados *modernismos* que, enquanto projetos culturais, renovam as práticas simbólicas com um sentido experimental ou crítico (CANCLINI, 2000, p.23)

Entretanto, apesar dessa etapa histórica ser abordada enquanto desdobramento de um desejo, não é possível afirmar que a modernidade no Brasil foi construída como uma simples tradução do que a impulsionava (o “acertar o passo com a Europa”), e sim como

¹ Em *Lieux et milieux de la peinture “moderniste” au Brésil, 1917-1929*, Icleia Cattani aborda o processo de modernização do Brasil enquanto uma mudança vinda do exterior, em razão da situação histórica de dependência do país – processo que configurou-se enquanto implantação rápida dos mecanismos de modernização, sem ocorrer, dessa forma, uma evolução própria dos mesmos (1980, p.16).

² Em *Literatura como missão* Nicolau Sevcenko aborda a crise de valores ocorrida no Brasil no final do século XIX em decorrência das transformações políticas (abolição da escravatura, surgimento da República), econômicas (industrialização e urbanização) e culturais e seus desdobramentos na produção de intelectuais do período.

formas de contribuição com a transformação social (CANCLINI, 2000, p.79). Transformação essa que implicou em uma afirmação de identidade, tanto no Brasil quanto em Portugal, na tentativa de unir o cosmopolitismo com a construção de uma singularidade dessas culturas. Como diria um colaborador da Revista Orpheu em Portugal, *é fado nosso, é nacional; não há portugueses, há Portugal* (NEGREIROS, ANO, p.25)³. Em ambos os países que nos propomos a analisar nesse trabalho, Portugal e Brasil, não se pode desconsiderar as transformações políticas que compunham esse intrincado e difícil quadro de modernização e construção de modernidade: a recente proclamação da República e o fim da *belle époque*.

São verificadas sob esse auspício as ações dirigidas às transformações sociais, ao que Nestor Canclini, em *Culturas Híbridas*, denominou de projetos de modernidade: um projeto emancipador, um expansionista, um renovador e um democratizador. Por projeto emancipador entende-se o desenvolvimento das práticas simbólicas em mercados autônomos, assim como a racionalização da vida social e o crescente individualismo nas grandes cidades. Expansionista no sentido de estender a produção, a circulação e o consumo de bens; renovador pela busca de um aperfeiçoamento e inovação e, de igual forma, uma necessidade de reformular os signos de distinção que o consumo massificado desgasta. E democratizador ao entregar à educação e à difusão da arte a responsabilidade de alcançar uma evolução racional e moral (2000, p.23).

³ Almada Negreiros cita esse verso no texto *Um aniversário – Orpheu*, de 1935, no qual ele dá um depoimento a respeito do que consistia o Grupo Orpheu em Portugal. A sentença faz referência ao objetivo de estimular no país a manifestação de possibilidades individuais no lugar de uma coletividade arregimentada (“passadista”), cuja imagem já não mais respondia ao que estava sendo construído no país.

Poderíamos relacionar essas quatro definições ao projeto de regeneração, ocorrido na capital do Brasil, no início da Primeira República. A Regeneração, também conhecida como “bota-abaixo”, foi incutida com fins a dissolver o aspecto da sociedade imperial através de uma grande remodelação urbana⁴, marcando *a nossa definitiva redenção da situação colonial* (SEVCENKO, 2003, p.44). Ao contrário do que ocorrera no período da Independência, onde se buscou um sentido de nacionalidade⁵, com o advento da República a nota do dia seria incorporar todo um espectro de medidas cosmopolitas com vistas a nos tornarmos mais próximos do Velho Continente, personificando um desejo de ser estrangeiro. Ao aburguesamento da sociedade e dos costumes, unia-se a intenção de revestir o Brasil com uma imagem de credibilidade frente à Europa e desvencilhar-se de certas características morais negativas, tais como a preguiça (SEVCENKO, p.45)⁶.

Esse contexto, marcado pela tensão entre a herança colonial e a nova ordem de cosmopolitismo, entre uma modernidade ao nível utópico e uma realidade que ainda se mostrava distante desses ideais, traria implicações e desdobramentos que a primeira fase modernista se pôs como missão a resolver. De acordo com Iceleia Cattani, *ser moderno no*

⁴ Além da reforma urbana, a Regeneração, imposta pelo presidente Rodrigues Alves, propunha também a modernização do porto do Rio de Janeiro e o saneamento da cidade. Para tanto, contou-se a tripla ditadura de Lauro Muller (engenheiro), o sanitarista Oswaldo Cruz e o engenheiro urbanista Pereira Passos. Em *História da Vida Privada no Brasil III*, Nicolau Sevcenko analisa as implicações sociais dessa medida.

⁵ Nestor Canelini aponta que, por ter sido colonizada por nações européias mais atrasadas, os movimentos de atualização na América Latina só foram iniciados com a Independência dos seus países em relação às metrópoles. A partir de então, as ex-colônias foram passando por “ondas de modernização”, uma vez que os processos de modernização foram marcados por deficiências (p.67).

⁶ Podemos trazer um interessante exemplo para ilustrar essa mentalidade de atraso e preguiça dirigida aos brasileiros no período. Trata-se de uma declaração do Conde de Gobineau, diplomata francês que fora forçado a participar de uma missão no Brasil, o que lhe deu subsídios para trabalhar sua tese racista a respeito da desigualdade das raças humanas. Sobre a sua impressão da capital do Brasil, diz essa polêmica personalidade: *O Rio é uma cidade grande e bonita, mas são os estrangeiros que fazem tudo por aqui. Os brasileiros evitam mover uma palha para fazer qualquer coisa de útil, até mesmo para se afogarem.* (RAEDERS, 1997, p.32). Nessa mesma obra encontramos também depoimentos a respeito do referido “desejo de ser estrangeiro”, que permeou todo o início da Primeira República.

Brasil, nos anos 20, era importar para si mesmo, para seu lugar, alguma coisa que já estava constituída em outra parte (2004 p.12). As rupturas buscadas pelos artistas modernistas os colocavam em posição de vanguarda apenas em relação ao contexto local (CATTANI, p.22). É sabido que esse desejo de ser moderno e próprio, de garantir para a arte modernista brasileira o mesmo estatuto dos movimentos modernos europeus (CATTANI, p.10)⁷, na verdade, se desenvolveu de forma contida e moderada⁸, em função daquele desajuste entre modernização e modernidade. Logo, faz-se necessário abordar, ainda que de forma breve, a contextualização artística desse primeiro movimento de importação, do que se entendia como moderno no país. Tal apanhado implica em uma breve abordagem dos valores embutidos no início do século XX e as condições através das quais seria fomentada a produção artística – condições que seriam pela via de mecenato, através do envio de bolsistas (tanto no Brasil quanto em Portugal) à Paris.

2.2. Contextualização artística

2.2.1. No Brasil

⁷ Para melhor desenvolvimento dessa questão, ver “La decouverte et les conditions de la modernité” In *Lieux et milieux de la peinture “moderniste” au Bresil, 1917-1929*. Segundo a autora, o desejo de atualização da arte refletiu, além da situação de dependência do país, a internacionalização da cultura ocidental (p.22).

⁸ Sérgio Miceli, em *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*, aborda a complexa relação entre os modernistas paulistas e o mecenato burguês, e as implicações de tal tecido social nas primeiras produções modernistas.

No livro *Villa Kyrial – Crônica da Belle Époque paulistana*, Márcia Camargos aborda importantes aspectos que permearam o imaginário da *belle époque* brasileira. Focando-se na figura de Freitas Valle⁹, o grande mecenas em torno do qual se reuniram muitos artistas e intelectuais em busca de subsídios até a entrada do Estado Novo, o livro apresenta o cenário de mundanismo no qual os primeiros modernistas se viam envolvidos e a política de mecenato configurada pelo referido senador.

Por meio da descrição das atividades realizadas na mansão de Freitas Valle, a autora analisa a importância de tais eventos para a projeção de artistas que buscavam o patrocínio do político (que envolvia recursos públicos e privados). A linha de ação do senador se configurava pela tarefa de financiar jovens promissores, mantendo, através da política de mecenato, certo controle sobre suas produções. É de Freitas Valle a organização da primeira exposição de Lasar Segall, em 1913 – exposição que não alcançou uma repercussão “devastadora” como alcançaria a de Anita Malfatti em 1917. Na verdade, as obras expostas de Segall em 1913 foram cuidadosamente selecionadas de modo a não escandalizar em demasiado o público, tendo em vista a complexa teia de relações sociais que permeavam esse evento (RIBEIRO, 1992, p. 188).

Claudia Valladão de Mattos, em sua dissertação de mestrado, mostra a repercussão daquela exposição no meio paulistano, através das críticas apresentadas nos jornais *O Estado de São Paulo*, o *Correio Paulistano* e *Diário Popular*. Visando explicar a aparente falta de reverberação da exposição, em *Lasar Segall* comparam-se as críticas nos referidos

⁹ Um dos principais articuladores do Pensionato Artístico e membro vitalício da sua comissão fiscal, ajudou a fundar, em 1915, a Pinacoteca do Estado de São Paulo. Do PRP (Partido Republicano Paulista), quando Getúlio Vargas chega ao poder o mandato de Freitas Valle é cassado, assim como as atividades que ocorriam na sua casa, tais como salões literários e conferências. Maria Izabel Branco Ribeiro, em *O Museu doméstico*, aborda as atividades de Freitas Valle, especialmente aquelas vinculadas à formação de sua coleção de arte.

jornais paulistanos com as críticas em jornais de Campinas, onde ocorreu a mesma exposição ainda em 1913¹⁰.

De modo geral, os textos publicados em periódicos a respeito da exposição de 1913 tomaram como base para a análise formal os padrões acadêmicos (seguindo as condições neoclássicas) e, sobretudo, apoiaram-se em valores extrínsecos às obras analisadas, procurando exprimir as qualidades morais ou mesmo didáticas das obras apresentadas (MATTOS, 1997, p.20). Essas críticas obedeceram ao que Tadeu Chiarelli cunhou em *Um jeca nos vernissages* como “críticas de serviço”: com abordagem descritiva, elas visavam, sobretudo, anunciar as qualidades dos trabalhos, assim como a possível relevância destes no quadro artístico da cidade, valorizando a trajetória do artista (CHIARELLI, 1995, p. 71). Tanto o *Correio Paulistano* quanto o *Estado de São Paulo*, órgãos ligados ao PRP (e, portanto, a Freitas Valle), publicaram textos nos quais sobressaía um tom aprovador, apesar de discreto, às obras expostas (MATTOS, 1997, p.24), tornando público os nomes de visitantes ilustres e ressaltando o caráter beneficente da exposição:

(...) O jornal conservador convidava o público a visitar a exposição, e ao lado de comentários dúbios sobre a obra de Segall, acrescentava displicentemente um motivo certo para que o público não deixasse “em abandono a exposição do simpático pintor russo”: a contribuição que estariam dando à campanha da Cruz Vermelha. Na primeira visita que fez a Segall, Freitas Valle já levava pelo braço o crítico de O Estado, que em comentários no jornal mostra a benevolência do amigo compromissado, mas que não deixa de assinalar de modo camuflado a desaprovação àquela técnica “às vezes ousada”. (CHIARELLI, 1995, p. 85).

¹⁰ De acordo com a autora, as críticas que circularam em Campinas são melhor informadas a respeito das novas manifestações artísticas que estavam ocorrendo na Europa – tal apontamento é feito ao serem observadas as tentativas de compreensão que os autores expressam quanto a importantes aspectos das obras de Segall.

As críticas que mencionaram diretamente as obras o fizeram de forma receosa, cruzando um breve lamento em relação às técnicas “ousadas” do artista. Até mesmo os textos que se propõem a abordar de forma mais profunda aqueles trabalhos, tais como os que apareceram em Campinas¹¹, elogiam especialmente as obras nas quais Lasar Segall controlou seu “ímpeto impressionista” – uma vez que esse é apontado como a causa de “vários defeitos” na representação. Esperava-se, contudo, que esse ímpeto fosse suscitado pela sua juventude e que, posteriormente, o pintor estabelecesse uma linguagem plástica mais coerente, com uma expressividade “corrigida” (MATTOS, 1997, p.23).

Quanto à Anita Malfatti, vista como a responsável por aglomerar os modernistas em torno de uma causa comum e ainda confusa em 1917¹² veria o retorno de sua dedicação (tanto no plano profissional quanto pessoal, em relação ao senador) apenas mais tarde, em função das respostas críticas àquela exposição. A bolsa do senador lhe seria concedida apenas em 1923, quando os ânimos em torno das suas obras expressionistas já estavam mais amenos, uma vez que a artista já estava freqüentando o atelier de Pedro Alexandrino (cujas obras pertenciam à Pinacoteca do Estado). Pleiteando o subsídio há quase dez anos – em 1914 Anita Malfatti chega a organizar uma exposição com seus estudos, que não agrada Freitas Valle (logo a mostra não se realiza) – a artista deixa um depoimento significativo das práticas de subvenção ao mostrar como fora dado o grande aviso da sua ida à Europa a estudos.

¹¹ Neste caso, Cláudia Valladão de Mattos presta uma especial atenção à Abílio Álvaro Miller, que escreveu uma crítica intitulada *Um pintor de Almas* – essa crítica seria mais tarde estabelecida como a origem da crítica de Segall.

¹² Ver, por exemplo, Mário da Silva Brito In *Historia do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964. 322p.

Mário de Andrade lia uma conferência. Ao terminar a leitura, Dr. Freitas Valle, num grande gesto, levantou-se do seu trono e encaminhou-se para mim, o que me assustou de tal maneira que perdi o controle (...). Ele realmente chegou-se para junto de mim e disse mesmo de verdade que eu poderia embarcar para a Europa em viagem de estudo. (...) Qualquer coisa me aconteceu, não sei se voei para o telhado ou se afundei no chão (CAMARGOS, 2001, p.166).

Este breve depoimento deixa entrever um dos motivos que acirraria as posições contrárias ao modo de financiamento de Freitas Valle, a dizer os critérios arbitrários e sinuosos de concessão de bolsas¹³. A autoridade do senador e sua influência na formação de artistas e intelectuais acolheram, entretanto, diferentes filiações estéticas, passando por parnasianos aos futuros modernistas - reunindo *juvems cheios de timidez e de sonhos* que *decoravam as frases capazes de obter a proteção, sempre pronta de Freitas Valle* (CAMARGOS, 2001, p.45)

Outros motivos que foram surgindo contrários à prática do mecenato artístico dizem respeito à “desnacionalização” dos artistas que viajavam a Paris. Tadeu Chiarelli, em *Um jeca nos vernissages*, aborda os comentários suscitados por Monteiro Lobato, cuja imagem é vista de forma violenta em relação aos modernistas. Porém, dentre os futuros “novos”, Oswald de Andrade também mostraria seu desapareço à essa política, como será visto adiante, no próximo capítulo.

¹³ Monteiro Lobato diria sobre Freitas Valle: *Entronizou-se desse modo na cadeira pontifícia da estética oficial (...). É hoje Papa infalibilíssimo. Premia e castiga. Dá e tira pensões. Protege ou despreza artistas, como lhe sobe à veneta. Tem o Gonzaga do Tesouro á mão para consolidar a infalibilidade, como eu tenho esta pena para enristar em sua defesa.* “Em prol do dr. Gomensoro” em *O queixoso*, São Paulo, 29.01.1916 (CAMARGOS, 2001, p.159)

2.2.2. Em Portugal

Portugal, sendo também um país periférico em relação ao restante da Europa – marginalidade que se dará por vias econômicas, políticas e culturais – também teve seus primeiros artistas modernistas envolvidos com subsídios do Estado. No início do século XX, são listadas duas exposições de grande importância enquanto precedentes do movimento moderno, em um período em que esse termo ainda não aparecia em textos e críticas pelo país: a exposição Livre, de 1911, e o Salão dos Humoristas em 1912. Essas duas exposições mostraram um ensejo, ainda incipiente, de mudança no cenário artístico local, que poucos anos depois se veria articulado em torno do conceito de arte moderna.

A Exposição Livre de Lisboa indica no seu nome uma referência à arte corrente em Portugal, sob linha naturalista, uma vez que faz referência ao Grupo Ar Livre coordenado por Carlos Reis (1863-1940). No entanto, a escolha de tal nome para a exposição tinha a intenção de se relacionar pejorativamente àquele grupo, mostrando assim o ânimo anti-acadêmico dos artistas envolvidos. Entre os artistas que participaram da exposição estavam Manuel Bentes (1885-1961), Emmerico Nunes (1888-1968), Domingos Rebelo (1891-1975), Eduardo Viana (1881-1967), entre outros. Todos esses artistas estavam em Paris em 1910, freqüentando as academias livres (Julian, Grande Chaumière e outras), e a convivência com esse meio é apontada como um dos motivos que fomentaria o caráter da Exposição Livre.

Apesar da proposta anti-acadêmica, as obras apresentadas não se distanciaram muito do alvo naturalista e da pintura de retrato, uma vez que a temática da paisagem se fez presente em todas as obras na Exposição Livre. No mês seguinte à sua abertura é

inaugurada uma exposição da Sociedade Silva Porto, sendo um dos promotores dessa organização o pintor e professor Carlos Reis (que ajudara a fundar a Sociedade em 1900). Esse grupo organizava saídas de campo para o estudo da pintura de paisagem, deixando muitos discípulos nessas atividades, e foi o maior alvo das críticas (favoráveis) publicadas em periódicos no início de 1911.

São percebidas, entre obras de Carlos Reis e as dos artistas “livres” de 1911, algumas percebidas variações formais quanto ao tratamento do tema da pintura de paisagem. Como foi dito, as mudanças foram pequenas (FRANÇA, 1974, p. 35), porém conseguiu causar certo estranhamento na crítica, que as tomou negativamente pelo viés da “impressão”:

Gênero de pintura falho na maioria dos casos de qualidade de observação criteriosa e onde um aglomerado de cores postas a esmo produzem uma amálgama de cambiantes mais ou menos compreensíveis mas que tanto podem ser pintados de memória como pelo desenho duma fotografia como em face do original (...). Não têm valor de obra de arte. (FRANÇA, 1974, p. 29).

Apesar da repercussão crítica desfavorável e da proposta dos expositores não ter sido respondida plasticamente de forma condizente, as reivindicações postas pelo grupo de artistas “livres” foram vistas como um possível caminho a ser tomado pelas artes de então. Em paralelo com essa exposição, foi mostrado outro desdobramento possível para as artes, pelo viés do humorismo.

No ano seguinte à Exposição Livre foi organizado o I Salão dos Humoristas, no qual participaram alguns artistas “livres”, tais como Emmerico Nunes. Entre os envolvidos estavam também caricaturistas políticos já consagrados, como Alfredo Candido, Cândido da Silva, Francisco Valença, Manuel Gustavo e Celso Hermínio. E outros, com gostos

“mais originais” (FRANÇA, 1974, p.33), os novos, que encontrariam reconhecimento posteriormente: Rocha Vieira, Saavedra Machado, Jorge Barradas, Sanches de Castro e Almada Negreiros. O salão, todavia, foi inaugurado pelo presidente da República Manuel de Arriaga o que, segundo José Augusto França, oficializaria a “jocosa aventura”. Alguns periódicos aproveitaram o tom da situação para desferir críticas quanto aos novos rumos que estavam sendo tomados na arte portuguesa, referindo-se aos novos humoristas como personalidades que “faziam cócegas às vistas”.

Outras críticas atribuíram às manifestações um caráter de estrangeirismo, incapaz de captar o verdadeiro humor português (FRANÇA, 1974, p.35), motivados pela formação no estrangeiro de Sanches de Castro e Emmerico Nunes (que estudaram em Paris e Munique, respectivamente). Todavia, a exposição conseguiu fomentar diferentes sentidos na crítica: outras posições vão sendo percebidas pelos periódicos e surgem manifestações de descontentamento com a arte portuguesa, a qual

(...) vem mantendo, de há muito, um cunho de decadência, acentuado por um pessimismo fora do século, doentia herança do romantismo, ainda na posse de muitos dos nossos artistas (FRANÇA, p.35).

Em 1913 organiza-se o II Salão dos Humoristas, com menor repercussão e sem visita oficial, que voltou a reunir os novos artistas juntamente com alguns tradicionais e acadêmicos. Em 1914 fora programado o III Salão, que acabou não ocorrendo, mas no ano seguinte, em Porto, é organizada a Exposição de Humoristas e Modernistas. Defendia-se a reunião de *vários trabalhos modernistas para que o público pudesse conhecer e interessar-se por esta delicada arte moderna, toda de requintes de graça e capricho* (FRANÇA, 1974, p.40).

José Augusto França coloca que o programa da manifestação dos humoristas era semelhante aos anteriores, porém agora se percebe, através de palavras da comissão organizadora, uma distinção entre obras de caráter humorista e modernista. Dizia-se que *nos quadros dos modernistas havia muita alegria, muita cor e muita graça* (FRANÇA, p.41), e a programação da exposição é revestida de um caráter mundano, congregando serões de arte, conferências e música, unidas pela sofisticação.

Apesar de os dois eventos citados não serem enquadrados como efetivamente modernistas, é interessante ressaltar que com as obras expostas em 1911 e 1912 o termo “moderno” passa a encontrar espaço para circulação, apesar de ser carregada de um sentido um tanto jocoso e confundir-se com situações mundanas.

3. Chegada da vanguarda futurista

3.1. Importações vanguardistas e futuristas.

3.1.1. O Grupo Orpheu

O Grupo Orpheu é assim denominado devido ao surgimento, em 1915, de uma revista homônima em Lisboa. Entre os chamados orphistas destacam-se artistas e escritores, tais como Fernando Pessoa (1888-1935), Santa-Rita Pintor (1889-1918), José Pacheco (1885-1934), Alfredo Guisado, Luís de Montalvor (1891-1947), Antônio Cortes Rodrigues, Almada Negreiros (1893-1970), Amadeo de Souza-Cardoso (1887-1918) e Mário de Sá

Carneiro (1890-1916). Na década da Revista Orpheu, assiste-se à primeira geração de artistas modernos portugueses, sendo que dois importantes pintores dessa geração têm morte prematura, Amadeo e Santa-Rita; suas influências, porém, estenderam-se a artistas mais novos na década seguinte (FRANÇA, 1974, p.151).

Consideremos a passagem de José Augusto França, autor de *A arte em Portugal no século XX* a respeito da referida revista:

Os títulos pensados para a nova revista¹⁴ (que Sá-Carneiro pagaria) definem todo um itinerário ideológico: primeiro, *Lusitânia*, depois, *Europa* – e finalmente *Orpheu*, onde o mito do poeta cantor é assumido expressamente, em termos de destino. Uma aventura ao mesmo tempo estética e pessoal começava para esses jovens poetas, que constituirão uma geração definida na vida cultural portuguesa. *Exílios de temperamentos de arte*, a revista e o seu grupo desejavam-se à margem da vida nacional mediocremente dominada por paixões políticas que escondiam ou deturpavam o grande esforço de reestruturação moral e material do novo regime republicano; em breve, porém, eles se empenhariam num combate violento, e com alguma repercussão política, contra o meio. Vontade de se “exilar” e vontade de espantar ou de assustar a sociedade burguesa confluíam na diligência de *Orpheu*, em textos que se seguiam, marcando um momento de evolução no sentido de modernidade. (FRANÇA, 1974, p.55)

Cabe fazermos algumas observações em relação ao trecho escolhido. Como José Augusto França pontua a escolha do nome para o periódico diz muito a respeito dos objetivos do grupo. Desejava-se criar um periódico que acompanharia as mudanças no cenário artístico, não veiculando sua circulação apenas ao território português. A direção do primeiro número contou com a participação de um brasileiro, Ronald de Carvalho que, sete anos mais tarde, participaria da Semana de Arte Moderna no Brasil¹⁵. Posteriormente

¹⁴ Quanto à “nova revista”, o autor faz alusão ao afastamento de Fernando Pessoa do grupo *A águia*, criador da Renascença Portuguesa que será levantada mais tarde nesse texto.

¹⁵ Em *O diálogo interrompido: as relações literárias entre o Brasil e Portugal*, João Almino, escritor e diplomata, observa, contudo, que nos períodos relativos ao modernismo português e brasileiro ocorreu um enfraquecimento dos laços luso-brasileiros. *A ausência de autores portugueses nas revistas modernistas brasileiras, à exceção de António Ferro, e os textos claramente antilusitanos, como os Manifestos*

analisaremos a referência quanto ao regime republicano; por ora, enfocaremos o *momento de evolução no sentido de modernidade* alcançado pelo Grupo Orpheu.

Tal momento específico e importante buscou produzir obras nas áreas das artes plásticas, literatura, teatro, assim como estimular reflexões no campo da filosofia que justificassem as articulações entre esses diferentes campos. A revista, no seu segundo número (ainda em 1915), reproduz algumas obras de Santa-Rita Pintor que, já em 1914, se propõe a editar os manifestos de Marinetti. Como diria o artista mais tarde, *Futurista declarado em Portugal há um, que sou eu* (FRANÇA, 1974, p.55)¹⁶. Como ocorrera no Brasil, muitos artistas envolvidos nas primeiras manifestações modernistas em Portugal estudaram na França¹⁷, travando contato com as vanguardas no centro europeu, e remodelando tais tendências da arte no seu país¹⁸. É sob o signo do futurismo italiano que o país conseguira garantir sua modernidade, sendo a versão portuguesa desse movimento considerada seu *único veículo de aproximação da arte moderna* (FRANÇA, 1974, p.74).

modernistas e o de Graça Aranha na Academia Brasileira de Letras, quando propunha que “em vez de tendermos para a unidade literária com Portugal, alarguemos a separação”, são indicações de que esse enfraquecimento não ocorreu por acaso. (ROCHA, 2003, p.810-811).

¹⁶ Teolinda Gersão questiona certo “convencimento megalômano” de Santa-Rita em relação à sua postura de artista futurista. Na legenda *Orfeu nos Infernos*, obra de Santa-Rita reproduzida na revista Portugal Futurista, está escrito que a tela fora feita pelo pintor aos 14 anos de idade, ressaltando sua precocidade “genial” e a utilização de elementos futuristas, tais como aeroplanos, o que transformaria o artista em um futurista “avant la lettre” (*Portugal-Brasil no século XX: sociedade, cultura e ideologia*. São Paulo: Edusc, 2003, p. XXXIII).

¹⁷ Santa Rita, por exemplo, regressou a Lisboa em 1914.

¹⁸ Nesse aspecto, estamos levando em consideração a análise de Nuno Júdice, em *O futurismo em Portugal* (Portugal Futurista, 2ª edição facsimilada), ao dizer que o modernismo português fora um reflexo do modernismo europeu, *mas sem a diversidade e a policromia estética que aquele atingiu* (p. VIII).

O movimento futurista, porém, alcançaria uma força maior em 1917 quando Santa-Rita organiza um novo periódico, *Portugal Futurista*¹⁹. No mesmo ano organiza-se outra manifestação desse cunho, a Sessão Futurista no Teatro República em Lisboa, onde Almada Negreiros lê seu *Ultimatum Futurista* (que será comentado posteriormente). Quanto ao “iniciador” do movimento futurista em Portugal, Santa-Rita, não se tem acesso às suas obras, apenas a alguns títulos de trabalhos que foram reproduzidos nessas revistas - uma vez que a família do pintor obedeceu à sua exigência de destruir suas telas quando ele morreu²⁰.

Contudo, podemos verificar através de Amadeo de Souza Cardoso²¹ outro “exílio de temperamento” no Grupo Orpheu. Considerado por Almada Negreiros como *a primeira descoberta de Portugal na Europa do século XX* (CASTRO, 1997, p. 100), Amadeo de Souza Cardoso cria experimentações em torno de diferentes vanguardas, produzindo muitas obras e, apesar de ter morrido jovem, com apenas 31 anos, já em vida alcançara repercussão internacional²². Em 1906 ele parte para Paris, ficando na Europa até 1914, quando retorna à

¹⁹ Nessa mesma publicação, uma continuidade do que estava sendo desenvolvido pela Revista Orpheu, são publicados outros textos de Almada Negreiros, críticas de Bettencourt-Rebello e Raul Leal (*L'abstractionisme futuriste*) sobre as obras de Santa-Rita, assim como o *Ultimatum Futurista*, *Ultimatum* de Álvaro de Campos e poemas de Apollinaire, Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa e Blaise Cendrars. A escolha do título da revista mostra uma referência à *L'Italia Futurista*, publicada entre junho de 1916 à fevereiro de 1918 em Milão.

²⁰ Entre as obras reproduzidas na Revista Orpheu estão *Decomposição dinâmica de uma mesa + estilo do movimento* (de 1912); *Síntese geométrica de uma cabeça x infinito plástico de ambiente x transcendentalismo físico (sensibilidade radiográfica)*; *Compenetração estática interior de uma cabeça = complementarismo congênito absoluto (sensibilidade litográfica)*²⁰. E em *Portugal Futurista*, *Orfeu nos Infernos* (pintado quando ele tinha 14 anos), *Perspectiva Dinâmica de um quarto de acordar*, de 1912, *Cabeça = Linha – Força. Complementarismo orgânico*, de 1913 e *Abstracção congênita intuitiva* (Matéria – Força), de 1915.

²¹ Ver algumas obras de Amadeo de Souza Cardoso no anexo C.

²² Em 1913 ele participou do Salão de Outono em Berlim, do Armory Show nos Estados Unidos, assim como de outras exposições pela Europa. Apenas em 1916 ele expõe pela primeira vez em Portugal.

Portugal em função da I Guerra. Em Paris, Amadeo faz amizade com diversos artistas modernos, tais como Modigliani, Juan Gris e Robert e Sonia Delaunay, os quais serviriam de referência às produções do artista português.

Na verdade, em 1913 Amadeo produz um grande número de obras bastante heterogêneas entre si. Alguns críticos (FRANÇA, CASTRO) apontam que nesse ano o pintor emerge em busca da construção de um estilo pessoal – logo, tal movimento do pintor justificaria a produção bastante diversificada. Esse caráter de abertura às vanguardas, a mescla de influências (entre fauvismo, cubismo, expressionismo, abstracionismo) de acordo com Laura Castro, implicou em uma leitura para a qual não havia preparação possível em Portugal.

Amadeo de Souza Cardoso negou seu envolvimento tanto no cubismo quanto no futurismo – e as suas obras que utilizam os recursos de tais linguagens não seguiram fielmente todos os pressupostos e recursos estipulados por esses movimentos. Almada Negreiros, quando o apontou como a *primeira descoberta de Portugal na Europa do século XX* o faz em função da sua abertura aos movimentos modernos europeus. A “individualidade portuguesa” da Amadeo (ver nota de rodapé 4) responde àquele objetivo de Almada Negreiros para o Grupo Orpheu: criar individualidades portuguesas em consonância às mudanças no centro europeu – individualidades que não tomaram elementos especificamente portugueses para a sua concretude.

3.1.2. A Semana de 22

Tomamos como ponto de partida o seguinte apanhado a respeito do movimento modernista no Brasil, Em *Construções de um Brasil moderno*, de Eneida Maria de Souza²³:

O movimento teve, desde a Semana de Arte Moderna, vertentes que se distinguiam quanto ao tratamento dado à tradição. Inicialmente, investindo-se contra ela, ao aspirar ao novo e à ruptura dos valores. A força das vanguardas européias servia como inspiração para se pensar a arte brasileira como parte integrante de uma revolução cultural que se processava no mundo. Outro momento modernista, com a participação dos mesmos vanguardistas de primeira mão, como Mário e Oswald de Andrade, se voltou para a construção de uma cultura nacional sem desprezar os ingredientes estrangeiros. A traição da memória, referente à posição de Mário frente aos empréstimos, e a antropofagia oswaldiana, representam a saída para a vertente nacionalista, a qual não se restringia à defesa de valores brasileiros em oposição aos estrangeiros, mas se nutria do diálogo entre eles.

Dessa forma, como o subtítulo do capítulo indica, iniciamos com esse primeiro momento do movimento, o da ruptura, no qual se fez uso entre os artistas envolvidos do termo “futurista”, para a arrancada inicial²⁴. Sabe-se que esse termo “futurismo” chegou ao Brasil através de Oswald de Andrade, em 1912. Como diz Mário da Silva Brito, nos anos preparatórios para a Semana de Arte Moderna a chegada de uma vanguarda vem

²³ Professora da UFMG, texto publicado na revista *Literatura e Sociedade*. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. n. 7, 2003-2004. p.38.

²⁴ Ver, por exemplo, Maria Eugênia Boaventura. Diz a autora que *De qualquer modo a vanguarda italiana chegava ao Brasil vinculada ao conceito de moderno, de atual, portanto nada mais natural do que usar suas bandeiras para, no início, desarmar os espíritos locais resistentes às novidades* (BOAVENTURA, 2000, p.26)

acompanhada pelo futurismo; ambos os conceitos, para os envolvidos naquele evento, se equiparam, tornando-se quase sinônimos²⁵.

Annateresa Fabris, em *O futurismo paulista*, analisa os diferentes significados que a escolha do futurismo implicava para os modernistas. Entre os motivos que estão por trás da escolha dessa vanguarda, estão o caráter abrangente do futurismo, que permitiria a união de artistas de diversas procedências, assim como o conhecimento desse movimento no Brasil, que já vinha sendo discutido desde 1909, e a sua característica de ser visto como sinônimo de bizarro, inusitado (não apenas no campo artístico, mas também em padrões de comportamento pessoal, social e político). Dessa forma, a adesão ao futurismo, em um primeiro momento, fez-se necessária para aquilo que a autora chama de valor negativo de um movimento modernista: a afirmação para anular o existente (p.66), no caso, a arte acadêmica, tradicional, os chamados “passadistas”²⁶.

Porém, o desejo de mudança e de atualização não se limitou apenas ao campo estético. Mário de Andrade, por exemplo, tomando o modernismo como uma antecipação do futuro, assume uma postura vanguardista ao afirmar que a revolução dos modernistas não era estabelecida apenas no plano estético – ela se delineou também como uma necessidade histórica. Necessidade que, em um primeiro momento, toma uma forma

²⁵ O mesmo autor em *Marinetti em São Paulo* (em *Literatura e Sociedade*, Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. n. 7, 2003-2004, p.332-336) aborda os diferentes momentos do futurismo no Brasil; o distanciamento posterior dos modernistas brasileiros à esse movimento, quando busca-se novas afirmações ligadas ao nosso complexo social, a “não-conferência” de Marinetti em São Paulo, em 1926, assim como o seu retorno ao Brasil em 1935.

²⁶ Um breve depoimento de Oswald de Andrade exemplifica essa postura: *É pois o academismo, a imitação servil, a cópia sem coragem e sem talento que forma os nossos destinos, faz as nossas reputações, cria as nossas glórias de praça pública. E contra isso, levantou-se o chamado futurismo paulista (...)*. Oswald de Andrade, Glórias de Praça Pública, *Jornal do Comércio*, SP, 11.02.1922 (BOAVENTURA, 2000, p. 74).

confusa, segundo a autora: há um desejo de mudança, de destruição (como o nome por eles adotados, de “destruidores”); porém, ainda não estava clara a direção a ser tomada, devido a um desconhecimento do que se pretendia destruir (FABRIS, p. 58) ²⁷.

Dessa forma, de acordo com Annateresa Fabris, o termo “moderno” funcionava como uma espécie de talismã para o grupo “destruidor” da Semana de 22, porém, sua significação não estava claramente determinada entre os envolvidos. A autora faz essa afirmação no texto *Estratégias Modernistas* ao referir-se à diversidade de tendências presentes na exposição da Semana de Arte Moderna - fato que não passara despercebido também para os envolvidos no evento. Sergio Milliet, por exemplo, enumera influências simbolistas, impressionistas, cubistas naquela exposição (BASTAZIN, 1992, p.49). Como aponta Aracy Amaral, a escolha das obras a serem expostas no Teatro Municipal não obedeceu a um critério claro, o que unia as obras entre si era o distanciamento dessas ao discurso acadêmico²⁸.

Do mesmo modo que o entendimento do conceito de moderno entre os modernistas deu-se de forma confusa, a própria auto-denominação do grupo enquanto destruidor reflete uma espécie de mito estruturado em torno das suas ações. É sabido que no período do mecenato artístico, pelo Pensionato, esses artistas contaram com o patrocínio da burguesia de São Paulo para a concretização do evento. Todos esses fatos aqui enumerados já são

²⁷ A própria adesão dos brasileiros ao movimento futurista, como foi levantado, provocou discussões até mesmo entre o grupo, mostrando um estado confuso de posições. Rubens Borba de Moraes diria mais tarde, em 1970, que a associação entre os modernistas paulistas e futuristas não passava de um equívoco. O termo fora tomado apenas devido a sua relação com algo novo, distante do tradicional: ao invés de *Meu poeta futurista, hoje Oswald intitularia seu artigo de “Meu poeta Bossa Nova”* (AMARAL, 1976, p.295).

²⁸ Icleia Cattani explica que a heterogeneidade das obras apresentadas na Semana de 22 se dá quanto à qualidade dos trabalhos e às modalidades utilizadas para a constituição das imagens e a problemática que envolvia tal heterogeneidade.

bem conhecidos; porém, a visão exposta por Tadeu Chiarelli em *Um jeca nos vernissages* mostra-se pontual e precisa ao “desmistificar” a pretendida revolução artística, enumerando três fatores que determinaram o patrocínio do evento:

1. A prática já existente de a burguesia local patrocinar eventos artísticos e culturais. Assim, a Semana não foi o primeiro nem o último evento a contar com o seu suporte financeiro;
2. A Semana contava não apenas com o apoio de elementos proeminentes da alta burguesia, como também com a participação de indivíduos bastante considerados na vida social e cultural nacional, fato esse que, pelo menos em tese, retirava qualquer poder subversivo do evento, tornado-o bastante confiável;
3. no que diz respeito às artes visuais, a elite paulista nada estava arriscando ao patrocinar a mostra no Teatro Municipal, uma vez que as obras ali apresentadas, ou já haviam sido vistas pelo público, ou então não continham nenhum sabor de ruptura maior (CHIARELLI, p.46).

Dessa forma, o *carnaval da Semana de Arte moderna*, feita para deixar a crítica – as *araras* – falarem, nas palavras de Mário de Andrade (FABRIS, 1994, p.137), fez uso de alguns recursos que, em tese, seriam contrários às suas reivindicações. Para a construção desse mito de verdadeira atualização artística, alguns aspectos contraditórios da Semana foram justificados de modo um tanto superficial. Como exemplo, poderíamos pensar nos comentários de Mário de Andrade a respeito de Menotti Del Picchia e Graça Aranha (escritor que no momento era até mesmo membro da Academia de Letras): ambos teriam compreendido indevidamente o que consistiria as renovações almejadas, porém, não deixaram de dar as suas contribuições no evento²⁹. Observa-se, de modo geral, o uso de uma ação estratégica, via Marinetti, que consistiu na divulgação das idéias novas por um caráter agressivo, pela *confrontação física e psicológica com o público* (FABRIS, 1987, p.77) durante o evento. Ao invés da discussão das novas técnicas e procedimentos formais

²⁹ Ver, por exemplo, o capítulo As propostas e as realizações da Semana In *A Semana de Arte Moderna*. São Paulo: Ática, 1993, 80p.

na arte modernista, buscou-se por essas ações um prestígio de autoridade que legitimasse os novos caminhos que estavam sendo perseguidos (FABRIS, 1994, p. 150), isso confirmaria o acerto das novas propostas.

3.2. Condições da ruptura

3.2.1. Em Portugal

Podemos iniciar esse subcapítulo retomando a citação de José Augusto França, para darmos continuidade ao *Grupo Orpheu*. Fora dito que *a revista e seu grupo desejavam-se à margem da vida nacional mediocrementemente dominada por paixões políticas (...). Em breve, porém, eles se empenhariam num combate violento, e com alguma repercussão política, contra o meio* (FRANÇA, 1974, p. 55).

Não é por acaso que o autor faz referência à postura política dos orphistas. Muitos deles precisaram fazer declarações públicas a respeito de suas posições, retratações, assim como sustentar que as ações do grupo visavam apenas o campo artístico. Entretanto, suas produções sofreram severas repreensões pela polícia, às vésperas da intervenção sidonista em Portugal, assim como de monarquistas e democráticos³⁰. É importante situarmos³¹, mesmo brevemente, as implicações provocadas pela instauração da República (em 1910),

³⁰ Alguns episódios nesse sentido, provocações entre os orphistas vs republicanos e monarquistas, são citados por José Augusto França (ver páginas 58 em diante). A publicação *Portugal Futurista*, por exemplo, será apreendida pela polícia na gráfica, não ocorrendo sua circulação.

³¹ Para tanto, faremos uso das análises de Armando B. Malheiro da Silva, investigador auxiliar da Universidade do Minho e da Universidade de Coimbra, e de Francisco Carlos Palomanes Martinho.

pois é também nesse contexto que surgirá o movimento da Renascença Portuguesa contra o qual os orphistas se dirigirão de forma violenta nos seus manifestos.

A Renascença Portuguesa, movimento nacionalista que, como o próprio nome já indica, propunha uma volta ao passado da nação, à época das grandes navegações e à criação dos Estados Nacionais, surge no primeiro momento de oposição ao regime republicano, da Resistência Católica (vinculada aos círculos intelectuais). Em *Um tempo histórico português sob enfoque brasileiro: bases para a compreensão dos antecedentes do Estado Novo*, Francisco C. P. Martinho aponta que a instalação da República, para os seus opositores, significou uma ruptura com o passado histórico de Portugal³². Dessa forma, o *Renascer da pátria portuguesa*³³, na década de 10, busca manter um projeto nacional buscando no passado seu processo legitimador.

É sob esse viés que, em 1915, Teixeira de Pascoaes (1877-1952) escreve *A arte de ser português*. Ser português, segundo o autor, é também uma arte³⁴ – uma arte que deve, obrigatoriamente, trazer aquelas qualidades da alma pátria determinadas à época das grandes navegações - (PASCOAES, p.129):

O mestre que ensinar aos seus alunos, trabalhará como se fora um escultor, modelando as almas juvenis para lhes imprimir os traços fisionômicos da Raça Lusíada. São eles que a

³² Nesse texto Francisco C. P. Martinho aborda não apenas o movimento de resistência católica, mas também o golpe de Sidónio Pais, em 1917, e a instauração da ditadura militar, em 1926. A intenção do artigo é mostrar que esses movimentos contrários ao regime republicano buscaram uma saída “tipicamente portuguesa” para o novo modelo de governo. Com forte viés nacionalista e autoritário, o autor mostra que esses movimentos estão diretamente ligados à formação histórica de Portugal - as alternativas lançadas contra o modelo democrático seriam baseadas na otimização do Estado, reestruturando a noção de Estado Nacional, à época da expansão ultramarina.

³³ *Brasil e Portugal: 500 anos de enlaces e desenlaces*, p. 147.

³⁴ Título de uma obra de Pascoaes, de 1915.

destacam e lhe dão personalidade própria, a qual se projeta em lembrança no passado, e em esperança e desejo no futuro (PASCOAES, p.17).

Não nos cabe aqui discutir a doutrina de Pascoaes. Entretanto, no mesmo ano dessa publicação sai a *Orpheu*, e com ela a frase do poeta Fernando Pessoa: *Criar uma arte cosmopolita no tempo e no espaço*. Orpheu, como observa Josiane Maria de Souza, pretendia arrancar a cultura portuguesa de seu provincianismo e de sua estagnação total. Uma das causas desse estagnamento era, justamente, aquela conceituação da cultura portuguesa de Teixeira de Pascoaes, no seu nacionalismo que tomava a saudade como característica inerente ao homem português e formador do seu caráter.

Em um movimento de refluxo, respondendo a esse nacionalismo, Almada Negreiros escreve que *a descoberta do Caminho Marítimo pra Índia já não nos pertence porque não participamos d'este feito fisicamente e mais do que a Portugal este feito pertence ao século XV*.³⁵ Do mesmo autor encontramos um importante documento que explora *Os pioneiros* do movimento moderno em Portugal, onde Almada Negreiros traça, em 1934, essas condições da ruptura no início do século XX, contra as quais o grupo orphista representou a contra corrente:

Com uma herança literária e artística bastante desorientadora, sobretudo para os que se iniciavam nas letras e nas artes; uma herança literária e artística resumida aos talentos isolados de um período manifestamente decadente; num meio hostil, congestionado de realidades políticas que tiranizavam exclusivamente todo o país; num desinteresse máximo e nacional pelas coisas chamadas do espírito; tais foram os primeiros dias que couberam por sorte aos desta geração.

Na contra corrente era imperioso intensificar o caso particular.

Literatos e pintores, entregues a si próprios, reuniam-se em grupo de camaradas, obstinados a não existir sem dignidade estética. Havia tanto que destruir como de construir, isto é, impunha-se viver. Discutia-se a acção: se não nos entendessem, ao menos que nos ouvissem gritar! (NEGREIROS, s/d, p.17-18).

³⁵ Almada Negreiros, “Manifesto da Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso” (GIULIO, 1990, p.22).

3.2.2. No Brasil

Retomando o que fora dito por Annateresa Fabris a respeito de que *todo movimento é um “valor negativo” na medida em que se afirma para anular o já existente*, a autora acrescenta que, ao lado deste valor, encontra-se também um positivo, uma vez que com a negação ocorre uma abertura a novos valores, uma disposição propensa à criação de novos rumos. De modo geral, poderíamos dizer que esse valor positivo faz-se mais firme após a Semana, após as incursões polêmicas e, de certa forma, conflituosas pelo futurismo.

Na verdade, a noção que nortearia a construção desse valor positivo apareceria já em 1915, com o artigo de Oswald de Andrade *Em prol de uma pintura nacional*³⁶. Nesse texto o intelectual problematiza a ação do Pensionato Artístico que, ao enviar artistas brasileiros à Paris, não estaria distanciando esses artistas e suas produções de uma arte brasileira, fazendo destes artistas nacionais. Tadeu Chiarelli em *Um jeca nos vernissages* justifica essa postura de Oswald, pois *tal artista, acostumado com a paisagem européia “complacente”, ao voltar, não conseguia perceber a exuberância da natureza local, que poderia ser a base de criação de “uma grande escola de pintura nacional”* (CHIARELLI, 1995, p. 96).

A preocupação em construir uma pintura nacional se alastraria dentro da obra crítica de Mário de Andrade pela formulação de diferentes proposições. Como foi dito no capítulo anterior, a exaltação do cosmopolitismo, a imitação desenfreada de diferentes aspectos da cultura parisiense, seriam posteriormente questionados por ele. No entanto, esses

³⁶ Publicado em *O Pirralho*, São Paulo, 2.01.1915, n.168.

questionamentos são articulados em torno da busca de um gênio brasileiro – uma espécie de genealogia do caráter brasileiro. Imbricam-se, nessa pesquisa do intelectual, aspectos do afrancesamento da sociedade brasileira, o estudo da arte colonial, o expressionismo alemão, pesquisa folclórica e lingüística (rompimento da distinção entre linguagem escrita e falada, a escrita em “manga de camisa”), entre muitos outros aspectos, já trabalhados em diversas obras críticas posteriores³⁷. Estamos utilizando para esse subcapítulo o livro *Pintura não é só beleza – a crítica de arte de Mário de Andrade*, de Tadeu Chiarelli.

Entretanto, entre todos esses aspectos listados, o fio condutor que Mário de Andrade utilizará para guiá-los é o objetivo de tornar o brasileiro universal – objetivo que o crítico discutira em torno da construção de uma nacionalidade (nacionalidade que, de forma ideal, transpareceria nas manifestações culturais de forma inconsciente):

(...) De que maneira nós podemos concorrer para a grandeza da humanidade? É sendo franceses ou alemães? Não, porque isso já está na civilização. O nosso contingente tem que ser brasileiro. O dia em que nós formos inteiramente brasileiros e só brasileiros a humanidade estará rica de mais uma raça, rica numa nova combinação de qualidades humanas. As raças são acordes musicais. Um é elegante, discreto, cético. Outro é lírico, sentimental, místico e desordenado. Outro é áspero, sensual (...). quando realizarmos o nosso acorde, então seremos usados na harmonia da civilização. (CHIARELLI, p. 71).

Para o estudo do cruzamento daqueles diferentes acordes, o escritor encontraria um exemplo de harmonia no escultor Aleijadinho, um característico “gênio plástico”

³⁷ Dante Moreira Leite, em *O caráter nacional brasileiro – história de uma ideologia* aborda aspectos que aparecem recorrentemente nos movimentos de construção de nacionalidade. Ao observar que o nacionalismo europeu coincide com a independência das colônias sul-americanas, o autor aborda a importação dos vetores que são dirigidos no movimento de independência, encontrados no nacionalismo europeu da época. No Brasil, tais vetores se dariam pela volta ao passado colonial e também indígena, o tema da língua brasileira (vista como a ferramenta mais autêntica da nação), assim como a exigência de um passado comum. Passado que, freqüentemente, se aproximaria do mito – dando ensejo então a criação de heróis nacionais.

brasileiro³⁸ (CHIARELLI, p.74). É no período colonial que, segundo o autor, começaria a surgir a verdadeira raça brasileira, mestiça, personificada pelo mulato³⁹: nem branco nem negro, sem identidade com seus progenitores, buscando assim reunir uma visão arquetípica do brasileiro, uma imagem que unisse todos os tipos que surgiram no país (CHIARELLI, p.75).

Dessa forma, retirado o caráter provocativo da Semana de 22, na qual os envolvidos festejaram a dianteira de São Paulo nas artes, por essas breves considerações é possível perceber que os estudos desenvolvidos por esses modernistas buscaram, de certa forma, dar conta de todo o país. No sentido de estabelecer uma raiz própria do brasileiro e reivindicar uma identidade cultural (CATTANI, 1980, p.05), foram deixadas de lado manifestações que reunissem e fossem expressivas apenas regionalmente – era necessário nacionalizar, territorialmente de modo completo, para universalizar, para nós podermos contribuir com a civilização.

³⁸ Quanto ao estudo do expressionismo alemão, Mário de Andrade, em crítica ao trabalho de Aleijadinho, irá ressaltar suas deformações de “caráter expressivo”. Segundo Tadeu Chiarelli (2007, p.79-81), essas deformações refletiriam aquele nacionalismo inconsciente desejado pelo intelectual, uma vez que *manifestava sua raça na deformação inconsciente dos modelos arquitetônicos portugueses, fazendo emanar a sua psicologia mais íntima, a psicologia do “mulato”, do mestiço, do brasileiro* (p. 79).

³⁹ Tadeu Chiarelli aponta que, nesse aspecto, Mário de Andrade segue um pensamento de Silvio Romero (CHIARELLI, p.75), quanto ao Brasil ser uma nação mestiça. Porém, se faz necessário ressaltar que a visão de Mário de Andrade sobre o mestiço caminha por uma via oposta ao do pesquisador baiano. Silvio Romero, apesar de se denominar nacionalista, segue os estudos da teoria evolucionista corrente no século XIX: a evolução linear da história da humanidade, cujo ponto final seria a sociedade européia (um de seus mestres fora justamente o Conde de Gobineau, como se verifica em depoimento) (LEITE, p.183). A partir disso o intelectual iria propor a teoria do branqueamento: na mestiçagem a seleção natural, após algumas gerações, faria prevalecer a raça mais numerosa e, uma vez que o branco é dotado de características superiores, para a sobrevivência do brasileiro enquanto sub-raça mestiça, seria necessário investir na imigração de um grande contingente europeu ao Brasil

4. Manifestos escolhidos

4.1. *Ultimatum Futurista* de Almada Negreiros e *Ultimatum* de Álvaro e Campos

Dentre todos os artistas e escritores envolvidos no Orpheu, Almada Negreiros certamente foi um dos intelectuais mais influentes do grupo. Tendo iniciado sua carreira no Salão dos Humoristas, sua produção se estendeu pela literatura, pelo teatro e artes plásticas, pertencendo não apenas à primeira geração modernista portuguesa (entre os anos 10 e 20), como também às gerações subseqüentes, a 2ª (entre 30 e 40) e a 3ª (de 40 a 50).

Em 1917 Almada Negreiros lê o seu *Ultimatum Futurista às gerações portuguesas do século XX* e o publica na edição organizada por Santa-Rita pintor. Desde 1915 já estavam sendo produzidos textos com cunho futurista em Portugal, de forma dispersa⁴⁰, porém é a publicação de manifestos (tanto o de Almada Negreiros quanto o de Álvaro de Campos, heterônimo de Fernando Pessoa) que marcará de forma profunda a adesão ao movimento modernista italiano.

A adesão ao futurismo se faz mais compreensível se tivermos em mente a mentalidade então corrente no campo da cultura em Portugal, como foi expresso no segundo capítulo, em torno da Renascença Portuguesa e de Teixeira de Pascoaes. Certamente essa mentalidade se viu envolvida pelas implicações políticas do momento, como foi mostrado, porém é possível apontarmos outros motivos que foram ao encontro, positivamente, entre o manifesto de Almada Negreiros e o futurismo italiano.

⁴⁰ Quanto aos textos, ver *Portugal-Brasil no século XX: sociedade, cultura e ideologia*. São Paulo: Edusc, 2003, p. XXXII.

A substituição no título do termo “manifesto”⁴¹ à “ultimatum” já assinala que, no futuro, Portugal deveria tomar as rédeas de sua nação, uma vez que faz menção ao Ultimatum Inglês de 1890⁴² (espécie de vergonha coletiva para os portugueses). Vindo da esfera do direito internacional, o termo Ultimatum traz a noção de uma ameaça de força e violência para aqueles que não satisfizerem as determinações estabelecidas⁴³.

Almada Negreiros inicia seu manifesto da seguinte forma:

Vós, oh portugueses da minha geração, nascidos como eu no ventre da sensibilidade européia do séc.XX. *Criai a pátria portuguesa do séc.XX.* Resolvi em pátria portuguesa o genial optimismo das vossas juventudes. Dispensai os velhos que vos aconselham para vosso bem e atirai-vos independentes pra sublime brutalidade da vida. Criai a vossa experiência e sereis os maiores. Ide buscar na guerra da Europa toda a força da nossa nova pátria. No *front* está concentrada toda a Europa, portanto a Civilização actual. A guerra serve para mostrar os fortes mas salva os fracos. A guerra não é apenas a data histórica de uma nacionalidade: a guerra resolve plenamente toda a expressão da vida. *A guerra é a grande experiência.* (...).

A importação da “mística da guerra”⁴⁴ implicou em outro fator determinante para a adesão àquele movimento modernista: Portugal, apesar de ter participado da I Guerra Mundial ao lado dos países vencedores, se mostrou receosa desde o início em aderir ao conflito, temendo possíveis crises políticas na recém formada República. Logo, o país

⁴¹ Não se desconsidera, todavia, o caráter político e panfletário do uso do termo “manifesto” na arte, uma vez que esse termo, assim como a linguagem nele empregada, são recursos utilizados pela retórica política, pressupondo um público disponível para receber seus ideais, o que justifica o tom messiânico e universal que é adotado por esses documentos.

⁴² Resposta britânica à tentativa de Portugal ocupar as regiões entre Angola e Moçambique (chamado *mapa cor-de-rosa*). Para melhor compreensão da crise seguida em Portugal em decorrência do Ultimatum, ver o 3º capítulo de *Portugal-Brasil no século XX: sociedade, cultura e ideologia*. São Paulo: Edusc, 2003.

⁴³ Para o estudo do futurismo literário em Portugal, ver Teolinda Gersão In *Portugal Futurista*. 2ª edição facsimilada. Lisboa: Contexto Editora.

⁴⁴ Referência ao capítulo A mística da guerra, In FABRIS, Annateresa. *Futurismo: uma poética da modernidade*. São Paulo: Perspectiva: Edusp, 1987, p.147-166.

assumiu frente ao combate uma *neutralidade condicional*, de acordo com Armando B. Malheiro da Silva⁴⁵. Almada Negreiros, portanto, afirma que *no front está concentrada toda a Europa (...). A guerra serve para mostrar os fortes mas salva os fracos*. Portugal, apesar da sua neutralidade, não conseguiu evitar resultados negativos com a guerra: o país, após o conflito, se vê acometido por um *mal-estar* coletivo devido ao fato de não ter conseguido levar alguma vantagem materialmente⁴⁶.

Entre outros valores compartilhados entre os modernistas portugueses e os futuristas italianos está o rompimento com a tradição (se faz necessário *criar a pátria portuguesa do século XX*) – tradição que teria grande peso para ambos os países – Itália quanto ao fato de ser o berço da civilização latina, enquanto Portugal, por seu caráter de “descobridor” e de maior nação ultramarina⁴⁷. Faz-se necessário utilizar o recurso da “grande higiene do mundo” para *ajudar a morrer os vencidos*: vencidos que ainda não foram civilizados, para assim acordar *todo o espírito de criação e de construção assassinando todo o sentimentalismo saudosista e regressivo*. A polêmica contra o passado visava não apenas a dissociação às formas acadêmicas e conservadoras, mas também a afirmação de novas forças criadoras, que incorporassem as transformações e a postura imperialista do presente (FABRIS, 1987, p.62).

Logo, Almada Negreiros chama os portugueses, de forma impositiva, a aderirem ao cosmopolitismo em suas cidades e portos, a acompanhar a *consciência exacta da*

⁴⁵ In *Portugal-Brasil no século XX: sociedade, cultura e ideologia*. São Paulo: Edusc, 2003, p.66.

⁴⁶ *Brasil e Portugal: 500 anos de enlaces e desenlaces*, p.151.

⁴⁷ Almada Negreiros aborda esse aspecto da decadência dos portugueses, em relação ao seu passado, em *Ensaio I: Obras Completas*. Lisboa: Editorial Estampa.

Actualidade, a destruir sistematicamente todo o espírito pessimista proveniente das inevitáveis desilusões das velhas civilizações do sentimentalismo. Na sensibilidade atual só existira espaço para aquilo que incorporasse a *explosão* e suas *qualidades robustas*⁴⁸, pois pela entrada, agora incisiva, no front da guerra, se conseguiria romper com o *sentimentalismo saudosista e regressivo* corrente, com a Renascença expressa por Teixeira de Pascoaes.

Segundo Annateresa Fabris, a respeito do futurismo italiano:

A guerra, velozmente enunciada no primeiro manifesto, torna-se símbolo de renovação absoluta porque destruição total do velho, do que impede a afirmação das novas forças: “é nossa única esperança, nossa razão de viver, nossa única vontade!...”. Dela derivam o desprezo pela mulher, entendida como símbolo de sentimentalismo anti-heróico, pelos sedentários, pelos inválidos, pelos doentes, pelos conselheiros prudentes, por todos aqueles que levam uma vida sossegada, à qual o homem futurista contrapõe a morte violenta, “a única digna do homem, animal de presa”. (FABRIS, 1987, p.65).

A paz, para os futuristas, serve como sinônimo de estagnação, de paralisação da força criadora (FABRIS, 1987, p.156) – de forma semelhante à neutralidade dos portugueses, que refletiria apenas as qualidades passivas do seu caráter, tais como o fatalismo, servilismo, a indolência. De acordo com Almada Negreiros, para a projeção de Portugal na civilização, as características que devem ser incorporadas na criação da nova pátria portuguesa derivariam, sobretudo, da virilidade: *rezai a luxúria*, diria o autor, *é preciso criar a adoração dos músculos, o espírito da aventura, educar a mulher portuguesa na sua verdadeira missão de fêmea para fazer homens*⁴⁹.

⁴⁸ *Portugal futurista*. 2ª edição facsimilada. Lisboa: Contexto Editora, p. 37.

⁴⁹ *Idem*, p.36.

De modo geral, no manifesto futurista de Almada Negreiros deseja-se que Portugal tome consciência de que é um país europeu, pondo-se ao lado das demais potências européias com vistas a assimilar o seu tempo:

Para criar a pátria portuguesa do séc. XX não são necessárias fórmulas nem teorias; existe apenas uma imposição urgente: Se sois homens sede Homens, se sois mulheres sede Mulheres da vossa época. Vós, ó portugueses da minha geração que, como eu, não tendes culpa nenhuma de serdes portugueses. Insultai o perigo. Atirai-vos à glória da aventura⁵⁰.

Todavia, a postura do Ultimatum Futurista, a imposição de um alinhamento de Portugal frente à Europa, suscitaria outros desdobramentos entre o grupo orphista – a dizer, o Ultimatum “resposta” de Álvaro de Campos. Fernando Pessoa, através de seu heterônimo futurista propõe um acréscimo àquela estética italiana pela criação de outro movimento moderno, esse especificamente português: o sensacionismo⁵¹. Como diria Fernando Pessoa em relação a Orpheu,

Não somos portugueses que escrevem para portugueses. (...). Somos portugueses que escrevem para a Europa, para toda a civilização; nada somos por enquanto, mas aquilo que agora fazemos será um dia universalmente conhecido⁵².

⁵⁰ Idem.

⁵¹ Quanto à criação de Álvaro de Campos, sua biografia é escrita por Fernando Pessoa em uma carta (de janeiro de 1913) a Adolfo Casais Monteiro. O heterônimo de Fernando Pessoa aparece em 1914 com a *Ode Triunfal*, e, com ela, a corrente sensacionista. A proposta dessa nova corrente modernista, que englobaria os movimentos do paulismo e interseccionismo, de Fernando Pessoa, foi criada em conjunto com Mário de Sá Carneiro. É pelo *Ultimatum* de Álvaro de Campos que a proposta do interseccionismo é apresentada publicamente, sendo esse manifesto também publicado na revista Portugal Futurista. Para melhor compreensão da produção de Álvaro de Campos, ver o prefácio de Jane Tutikian In PESSOA, Fernando. *Poemas de Álvaro de Campos: obra poética IV*. Organização, introdução e notas: Jane Tutikian. Porto Alegre: L&PM, 2006. 331p.

⁵² O Portugal de Fernando Pessoa In *Estudos portugueses: homenagem a Luciana Stegagno Picchio*. Lisboa: Difel, 1991, p.763.

Da mesma forma que Almada Negreiros propunha acertar o passo com a Europa, Álvaro de Campos e Fernando Pessoa também refletem essa preocupação em produzir uma arte que venha certificada de uma modernidade, com atestado de civilidade. Porém, aos olhos de Fernando Pessoa, o seu sensacionismo ultrapassaria o “escrever para a Europa” simplesmente: esse movimento (que na verdade seria mais bem definido enquanto atitude) toma para si o valor de ser um acréscimo a todas as correntes que o precederam⁵³. A definição do conceito desse novo movimento traz uma série de ambigüidades que, de acordo com Teolinda Gersão⁵⁴, provêm da pluralidade de conceitos envolvidos na sua gênese. Há, de forma declarada, o cunho futurista nas suas manifestações, assim como cubista, porém, essas junções de influências, segundo Fernando Pessoa, ocorreram mais em função das sugestões absorvidas desses movimentos do que à substância daquelas obras⁵⁵.

O autor atribui a si uma superação de todas essas influências, um adiantamento às outras correntes modernistas – o teor dessa disposição pode ser verificado em todo o seu manifesto, uma vez que ele propõe a derrubada do continente europeu, iniciando seu texto com a sentença *Mandado de despejo aos mandarins da Europa! Fora*. Álvaro de Campos cita, ao longo de todo o *Ultimatum*, uma série de fatores e conjunturas que compõem o quadro dominante europeu. Todos os itens citados deveriam ser “cobertos com um pano” e

⁵³ *Portugal futurista*. 2ª edição facsimilada. Lisboa: Contexto Editora, p. XXVIII.

⁵⁴ *idem*.

⁵⁵ *Idem*. Ao lado dessas influências, o sensacionismo aponta em direção contrária ao futurismo ao transformar certos elementos desse movimento (tais como a exaltação do progresso e dinamismo) em elementos decadentes. Segundo Pessoa, *o próprio dinamismo é uma corrente decadente, e o elogio e a apoteose da força, que o caracterizam, é apenas aquela ânsia de sensações fortes, aquele entusiasmo excessivo pela saúde que sempre distinguiu certas espécies de decadentes*.

“fechados à chave, pondo a chave fora”. Ao Portugal de Fernando Pessoa, tudo que *seja menos do que descobrir um Novo Mundo* deve ser alvo de desprezo.

É com essa disposição depreciativa que Álvaro de Campos declara, de forma convicta, que o futuro da arte européia estava no sensacionismo – futuro, porém, que não recebera tal reconhecimento devido à sua posição periférica em relação aos outros centros⁵⁶. Ao “deixar de lado” a importância de tais movimentos (sem os quais não se teria chegado a esse “futuro da arte européia”, do sensacionismo) e destruir a Europa em um confronto imaginário, Álvaro de Campos inverte a posição defendida no primeiro *Ultimatum Futurista*. Enquanto Almada Negreiros impõe aos portugueses a tarefa de reunir as qualidades para a construção da sua pátria do século XX, Álvaro de Campos pressupõe que lhe é dada a incumbência de “mostrar o caminho” para uma nova sensibilidade a toda a Europa. O sensacionismo é dado como a primeira manifestação de um Portugal Europa⁵⁷, tornando-se, segundo Annateresa Fabris, a maior contribuição de Portugal no campo artístico⁵⁸.

⁵⁶ *O cubismo, o futurismo e outros ismos menores têm-se tornado bem conhecidos e muito falados por se haverem originado nos centros aceites da cultura européia. o sensacionismo, que é muito mais interessante, um movimento muito mais original e atraente do que aqueles outros, continua desconhecido por haver nascido longe desses centros.* PESSOA, Fernando. Páginas íntimas, s.d., p.149.

⁵⁷ *Portugal futurista*. 2ª edição facsimilada. Lisboa: Contexto Editora, p. XXVIII.

⁵⁸ In *O futurismo paulista: hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda ao Brasil*. São Paulo: Perspectiva: Edusp, 1994.

4.2. *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* e *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade

Agora abriremos um pequeno panorama sobre os manifestos escritos por Oswald de Andrade. A apresentação se fará de forma seqüencial temporal, primeiramente com o *Manifesto Pau Brasil* (1924) seguido pelo *Manifesto Antropófago* (1928). A abordagem visa apresentar não só os manifestos, mas também as idéias que ali surgiram entrelaçadas, entre as artes e a representação temporal da época, envolvendo aspectos listados no segundo capítulo⁵⁹.

O *Manifesto Pau-Brasil* surge após uma viagem que Oswald fez à Europa e representava o movimento nativista Pau Brasil. É importante apontarmos que no período desta temporada na Europa, Oswald entrou em contato com as mais diversas manifestações artísticas modernistas que estavam varrendo o velho continente, sendo uma delas, a do *Primitivismo*.

O primitivismo foi à porta pela qual os modernistas penetram no Brasil. A presença revelada das artes arcaicas históricas e proto-histórica pela qual os modernistas penetraram no Brasil. A presença revelada das artes arcaicas históricas e proto-históricas e a dos novos primitivos contemporâneos facilitaram a descoberta pelos modernistas. Foi sob essa influência que nasceram, logo após a Semana, os movimentos do “Pau Brasil” e do “Antropofagismo”. (FONSECA, 2004, p.101).

Oswald de Andrade é o grande teórico do primitivismo brasileiro. No seu movimento ele dá a entender que os brasileiros não precisam sair de seu país para encontrarem o primitivo – com essa idéia ele *Constrói um nacionalismo primordial*,

⁵⁹ Para tanto, utilizaremos a análise de Mônica Eustáquio Fonseca (professora da PUC Minas) em “Os loucos anos 20”: O primitivismo ou a inserção da “terra brasilis” no Brasil In *Cadernos de arquitetura e urbanismo* Vol.11, n.12 (dez.2004), p. 99-116p.

irredutível e antierudito como, por sua vez, o de Mário de Andrade. (FONSECA, 2004, p.102).

Munidos com estes entendimentos sobre o que estava acontecendo no Brasil e de certa forma no panorama mundial, poderemos nos deter então no primeiro manifesto, o do *Pau-Brasil*. É interessante mencionarmos que tal manifesto foi publicado juntamente com um livro de poemas de mesmo nome. *Nele* (no manifesto e livro), Oswald de Andrade *busca uma interpretação lírica do seu país, através de uma poesia reduzida ao essencial, despojada de artifícios, cujo efeito repousa na força sugestiva das palavras.* (CÂNDIDO, p. 77)

O lado doutor. Fatalidade do primeiro branco aportado e dominando politicamente as selvas selvagens. O bacharel. Não podemos deixar de ser doutos. Doutores. País de doutores anônimos, de doutores anônimos. O Império foi assim. Eruditamos tudo. Esquecemos o gavião de penacho. A nunca exportação de poesia. A poesia ainda oculta nos cipós maliciosos da sabedoria. Nas lianas da saudade universitária. (Manifesto Pau-Brasil)

Um aspecto bastante visível na obra de Oswald é a presença do moderno com o primitivo, o autor entrelaça as diferentes realidades que coexistiam (coexistem) em um país como o Brasil, juntamente com a necessidade tipicamente brasileira de superarmos o nosso lado primitivo através de uma pretensa cultura erudita, com uma visível referência a Paulo Prado (quanto ao aspecto do romantismo empregado pelo autor, em *Retrato do Brasil*).

A transposição da poesia Pau-Brasil para a pintura ocorreu através de Tarsila do Amaral, que resgatou a ingenuidade do interior caipira, colocando-a em suas telas. A temática foi desenvolvida em associação à técnica de linhas limpas e claras – *Aproxima-se do gosto ingênuo, cabloco, realizando a pintura tecnicamente mais moderna do país.* (FONSECA, 2004, p.105). Desta forma, o primitivo brasileiro surge também na pintura

representando a ingenuidade ainda presente em algumas regiões do país – começamos a ter um panorama mais amplo da nossa idéia do que é o Brasil, enquanto *Ágil e cândida. Como uma criança.*

Nesta esteira entre o que é primitivo e moderno e como isto se abre dentro da nossa *realidade* começa a se desenvolver a idéia de que o que o Brasil assimila deve ser feito de maneira feroz., de acordo com Mônica Eustáquio Fonseca, uma vez que *Desse princípio geral surge a Antropofagia: o selvagem pode elevar-se à cultura, desde que conserve as qualidades básicas das suas origens primordiais...* (FONSECA, 2004, p.103).

O movimento antropofágico abre-se no Brasil se fazendo valer das características de um país colonizado, ao mesmo tempo em que não se diferencia das atitudes de vanguarda do início do século. Com isso o painel Antropofágico consegue refletir paralelamente dois âmbitos, que são o interno – brasileiro - e emparelhar-se com o que acontecia na Europa. As questões internas eram de conflito, pela busca do que era essencialmente nosso, visto que sofremos diferentes influências, de diferentes povos que aqui se estabeleceram. E o externo, que era acompanhar as mudanças, ou seja o movimento de atualização em relação ao cenário artístico mundial, como foi dito nos capítulos anteriores.

Teremos então diferentes manifestações deste novo pensamento que, em Oswald de Andrade, apareceria no *Manifesto Antropófago* (1928). (...) *levando às últimas conseqüências as posições assumidas no Manifesto Pau-Brasil.* (CÂNDIDO, p.77) Na pintura de Tarsila do Amaral eclodiria com Abaporu – ambos são as representações do Movimento Modernista Antropofágico.

Manifesto Antropófago

Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.

(...)

Tupi, or not tupi that is the question.

(...)

Nunca fomos catequizados. Fizemos foi o carnaval. O índio vestido de senador do império.

A idéia que permeava o *Manifesto Antropófago* era de assimilação, deglutição, com total aproveitamento do que servia à realidade brasileira do que era moderno. Foi uma maneira de respondermos ao mundo qual era a realidade do Brasil. Éramos os primitivos devorando o moderno – exclusivamente em nosso benefício.

Quanto à influência de Paulo Prado na obra de Oswald de Andrade, o que podemos notar é que no *Manifesto Antropófago* há um novo foco sobre alguns tópicos levantados por Prado - Oswald não aceita a tese da tristeza, ou das três raças tristes. *A alegria é a prova dos nove* – já o traço que adota é o do primitivismo – *O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior*.

Assim sendo podemos observar um movimento contínuo e crescente entre o início – *Manifesto Pau-Brasil* e o *Antropófago*, em direção à busca do que era genuinamente brasileiro. Esta busca encontrou reverberações e tal noção mostra-se cada vez importante à medida que se apropria das diferenças do brasileiro, que sempre foram tomadas como desvantagens, revertendo tal situação.

5. CONCLUSÃO

Esse trabalho, como foi dito anteriormente, foi construído por meio de dados bibliográficos. Sua feitura implicou em uma escrita reta, com o objetivo de tornar a redação o mais objetiva possível. Por certo não desconsideramos que tal objetividade implicou em um retesamento do campo abordado. Entretanto, para o fechamento do trabalho, foi preferível deixar a escrita um pouco mais livre para estender as reflexões que suscitaram essa pesquisa e que foram suscitadas por ela.

Pensar em estabelecer qualquer tipo de relação entre Portugal e Brasil é, certamente, pretensioso para esse nível de trabalho, especialmente no período abordado (o que definitivamente não era a intenção do texto). Afinal, a relação entre ambos sempre envolveu uma ampla gama de complexidades que foram (e são) alvo de muitos estudos. Estudos que muitas vezes lançam mão de hipóteses e questionamentos a respeito da nossa colonização, por exemplo. Ou que tentam explicar o por que de Portugal “não ter dado certo”.

É interessante observar que os artistas envolvidos no primeiro modernismo português tinham esses questionamentos em mente. Almada Negreiros citaria Keyserling⁶⁰, teórico que se questionou a respeito desse rebaixamento do povo português: afinal, por que Portugal, que fora simplesmente a maior nação do mundo, ainda não alcançou sua “maioridade”? Tal inferioridade (em diferentes níveis) quanto aos centros europeus seria apropriada pelos modernistas portugueses, utilizando, na tentativa de revertê-la certos elementos referentes ao peso histórico da nação. Álvaro de Campos, por exemplo, diria que

⁶⁰ Em *Ensaio I: Obras Completas*. Lisboa: Editorial Estampa

despreza tudo que fosse “menos do que descobrir um Novo Mundo”, ao mesmo tempo em que “amaldiçoa” a sua República Irmã, *blague de Pedro Álvares Cabral que nem queria te descobrir*. Interessantes movimentos reflexivos (e contraditórios) podem ser vistos nas produções desse primeiro modernismo português.

Quanto ao Brasil, falar na Semana de 22 nos encaminha, logo de início, à “independência” (qual outro país teria sua independência proclamada pelo filho do rei?) do país em relação a Portugal⁶¹. Outras reflexões confirmariam a postura de diferenciação, adotadas pelo movimento modernista, em relação à sua antiga metrópole; por exemplo, a afirmação de Mário de Andrade de que falaríamos um português brasileiro, entre outras.

No mesmo ano em que Oswald de Andrade começa a se questionar sobre o tema da nacionalidade, surgiria a Revista Orpheu em Portugal. Tanto ex-metrópole quanto ex-colônia desejariam a mesma coisa, “escrever à Europa”, “acertar o passo com a Europa”, entre outras ações afirmativas, por vias diferentes. E esse foi um dos motivos que suscitou a formulação desse trabalho de conclusão – procurar conhecer, por um panorama histórico (cujo recorte é bem limitante) o que poderia ter estimulado tais posturas. Talvez a arte portuguesa ainda não levante muita curiosidade entre nós, uma vez que encontramos poucas obras e estudos, especialmente sobre o período enfocado, nas nossas bibliotecas⁶². Todavia, hoje um dos alvos de pesquisa de Mário de Andrade está reverberando por um viés contrário ao proposto pelo intelectual. Passados quase 90 anos da Semana de Arte Moderna, entra em vigor a reforma ortográfica. Talvez apenas mais um indício da nossa

⁶¹ Uma vez que temos conhecimento de que o ano para a Semana de Arte Moderna fora escolhido de forma premeditada em função de tal fato histórico.

⁶² O que explica o grande número de referências a José Augusto França no trabalho.

“alta consciência jurídica”, como diria Paulo Prado⁶³. Tal conjuntura certamente envolve uma complexa reunião de várias áreas de interesse; esse trabalho não procura apontar respostas, e sim mostrar apenas alguns aspectos referentes à produção e à crítica de reflexões que envolveram apenas mais uma conjuntura delicada entre os dois países.

⁶³ Referindo-se ao excesso de leis no país o autor cita uma frase de Ferreira Viana (1832-1905), Ministro da Justiça no Império: *Leis, leis, leis. Só faltou a lei que mandaria pôr em execução todas as outras...* (PRADO, 1997, p.207)

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Aracy. **Artes plásticas na Semana de 22**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- ANDERSON, Perry. **As origens da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999. 165p.
- ANDRADE, Mário de. **Vida Literária**; Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas por Sonia Sachs. São Paulo: Hucitec: Edusp, 1993. 272p.
- _____. **Aspectos da literatura brasileira**. 4 ed. São Paulo: Martins, 1972.
- ANDRADE, Oswald de. **Os dentes do dragão**: entrevistas. São Paulo: Globo: Secretaria de estado da Cultura, 1990. 255p.
- BASTAZIN, Vera (org.). **A Semana de Arte Moderna**: desdobramentos, 1922-1992. São Paulo: Editora da PUCSP, 1992. 75p.
- BOAVENTURA, Maria Eugenia (org.). **22 por 22**: A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. 461p.
- _____. **A vanguarda antropofágica**. São Paulo: Ática, 1985. 210p.
- BONATO, Liane. Amadeo: alteridade e autoreferencialidade. **Atas do XIV encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa**. Porto Alegre: FAPERGS; ICALP; Fundação Calouste Gulbenkian, 1994. p.582-592.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 42ed. São Paulo: Cultrix, 1994. 528 p.
- Brasil e Portugal: 500 anos de enlaces e desenlaces**. Rio de Janeiro: Real Gabinete Português de Leitura, 2000.

BRITO, Mário da Silva. **Historia do modernismo brasileiro**: antecedentes da Semana de Arte Moderna. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964. 322p.

CAMARGOS, Marcia. **Semana de 22** : entre vaias e aplausos. São Paulo: Boitempo, 2002. 183p.

_____. **Villa Kyrial** – crônica da Belle Époque paulistana. 2 ed. São Paulo: Editora Senac, 2001. 252p.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. 3 ed. São Paulo: Edusp, 2000. 385 p.

CANDIDO, Antônio. **Presença da literatura brasileira II**: Modernismo, história e antologia. 14 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005. 448p.

CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas**: o imaginário da República no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. 166p.

CASTRO, Laura; SILVA, Raquel Henriques da. **História da arte portuguesa**: Época contemporânea. Lisboa: Universidade Aberta, 1997.

CATTANI, Icleia. **Lieux et milieux de la peinture “moderniste” au Bresil, 1917-1929**. 1980. 2v.

_____. **Icleia Cattani**. Organizado por Agnaldo Farias. Rio de Janeiro: Funarte, 2004. 160p.

CHIARELLI, Tadeu. **Um jeca nos vernissages**: Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995. 261p.

_____. **Pintura não é só beleza** – a crítica de arte de Mário de Andrade. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007. 325p.

COLI, Jorge. **Como estudar a arte brasileira do século XIX?** São Paulo: Editora Senac, 2005.

DECCA, Edgar Salvadori de; LEMAIRE, Ria (org). **Pelas margens.** Porto Alegre, Campinas: Editora da UFRGS: Editora da Unicamp, 2000. 332p.

DE MICHELI, Mario. **As vanguardas artísticas do século XX.** São Paulo: Martins Fontes, 1991.

Estudos portugueses: homenagem a Luciana Stegagno Picchio. Lisboa: Difel, 1991. 1132 p.

FABRIS, Annateresa. **O futurismo paulista:** hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda ao Brasil. São Paulo: Perspectiva: Edusp, 1994.

_____. **Futurismo: uma poética da modernidade.** São Paulo: Perspectiva: Edusp, 1987. 170p.

FONSECA, Monica Eustaquio. Os loucos anos 20 : o primitivismo ou a inscrição da terra brasilis no concerto internacional In **Cadernos de arquitetura e urbanismo** Vol.11, n.12 (dez.2004), p. 99-116p.

FRANÇA, José-Augusto. **A arte em Portugal no século XX.** Lisboa: Livraria Bertrand, 1974. 645p.

FRASCINA, Francis (et alii). **Modernidade e Modernismo** – Pintura francesa no século XIX. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998. 302p.

GIULIO, Therezinha di. Portugal Moderno – A luta de Almada Negreiros. **Remate de Males**, Campinas, n.10, p.79-84, 1990.

GOMBRICH, E. H. **A História da arte.** 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981, 506p.

HELENA, Lucia. **Modernismo brasileiro e vanguarda**. 3ed. São Paulo: Editora Ática, 1996. 88p.

HUMPHREYS, Richard. **Futurismo**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000. 80p.

Literatura e Sociedade. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. n. 7, 2003-2004.

MATTOS, Cláudia Valladão de. **Lasar Segall**. São Paulo: Edusp, 1997. 191p.

NEGREIROS, José de Almada. **Ensaio I: Obras Completas**. Lisboa: Editorial Estampa.

PASCOAES, Teixeira de. **A arte de ser português**. Lisboa: R. Delraux, 1978. 149p.

PESSOA, Fernando. **Poemas de Álvaro de Campos: obra poética IV**. Organização, introdução e notas: Jane Tutikian. Porto Alegre: L&PM, 2006. 331p.

Portugal futurista. 2ª edição facsimilada. Lisboa: Contexto Editora.

Portugal-Brasil no século XX: sociedade, cultura e ideologia. São Paulo: Edusc, 2003.

PRADO, Paulo. **Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira**. 9ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. 319p.

RAEDERS, Georges (org.). **O Conde de Gobineau no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. 87p.

REZENDE, Neide. **A Semana de Arte Moderna**. São Paulo: Ática, 1993, 80p.

RIBEIRO, Maria Izabel Meirelles Reis Branco. **O museu doméstico - São Paulo: 1890-1920**. São Paulo, ECA-USP, dissertação de mestrado, 1992.

ROCHA, João Cezar de Castro (org.). **Nenhum Brasil existe: pequena enciclopédia**. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2003. 1107p.

SARAIVA, Arnaldo. **Modernismo brasileiro e modernismo português**: subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2004. 678p.

_____. **História da Literatura Portuguesa**. São Paulo: Livraria Fontes, 1973.

Semana de 22: Antecedents and consequences. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1972.

SEVCENKO, Nicolau (org). **História da vida privada no Brasil III** – República: da Belle Èpoque à era do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. 725p.

_____. **Literatura como missão**: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. 2ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 420p.

SOUZA, Josiane Maria de. A Geração do Orpheu - O Fausto de Fernando Pessoa: a totalidade inatingível. **Remate de Males**, Campinas, n.10, p.85-90, 1990.

TOLIPAN, Sergio (et alii). **Sete ensaios sobre o modernismo**. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

ZILIO, Carlos. **A querela do Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

ANEXO A

Ultimatum futurista às gerações portuguesas do séc. XX, Almada Negreiros

Vós , oh portugueses da minha geração, nascidos como eu no ventre da sensibilidade européia do séc.XX. *Criai a pátria portuguesa do séc.XX*. Resolvi em pátria portuguesa o genial optimismo das vossas juventudes. Dispensai os velhos que vos aconselham para vosso bem e atirai-vos independentes pra sublimemente brutalidade da vida. Criai a vossa experiência e sereis os maiores. Ide buscar na guerra da Europa toda a força da nossa nova pátria. No *front* está concentrada toda a Europa, portanto a Civilização actual. A guerra serve para mostrar os fortes mas salva os fracos. A guerra não é apenas a data histórica de uma nacionalidade: a guerra resolve plenamente toda a expressão da vida. *A guerra é a grande experiência*. A guerra intensifica os instintos e as vontades e faz gritar o Gênio pelo contraste dos incompletos. É na guerra que se acordam as qualidades e que os privilegiados se ultrapassam. É na violência das batalhas da vida e das batalhas das nações que se perde o medo do perigo e o medo da morte em que fomos erradamente iniciados. A vida pessoal, mesmo até a própria vida do Gênio, não tem a importância que lhes dão os velhos; são instantes mais ou menos luminosos da vida da humanidade. Todo aquele que conhece o momento sublime do perigo tem a concepção exacta do ser completo e colabora na emancipação universal porque intensifica todas as suas mais robustas qualidades na iminência da explosão. E na nossa sensibilidade actual tudo o que não for explosão não

existe. É mesmo absolutamente necessário prolongar esse momento de perigo até durar intensamente a própria vida. Todo aquele que se isolar desta noção não pode logicamente viver a sua época: é um resto de séculos apagados, atavismo inútil, e no seu máximo de interesse representa, quando muito, a memória de uma necessidade animal de dois indivíduos e...basta. A guerra é o ultra-realismo positivo. É a guerra que destrói todas as fórmulas das velhas civilizações cantando a vitória do cérebro sobre todas as *nuances* sentimentais do coração. *É a guerra que acorda todo o espírito de criação e de construção assassinando todo o sentimentalismo saudosista e regressivo.* É a guerra que apaga todos os ideais românticos e outras fórmulas literárias ensinando que a única alegria é a vida. [...]

O português, como todos os decadentes, só conhece os sentimentos passivos: a resignação, o fatalismo, a indolência, o medo do perigo, o servilismo, a timidez, e até a inversão. Quando é viril manifesta-se instintivamente animal a par do seu analfabetismo primitivamente anti-higiênico. É preciso criar a adoração dos músculos contra o desfilar faminto e debilitado das instruções militares preparatórias números 1 a 50. É preciso criar o espírito da aventura contra o sentimentalismo literário dos passadistas. 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 séc. 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 salvar 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, Vitor Hugo, e de Dante pelos Gênios da Invenção: Edison, Marinetti, Pasteur, Elchrîet, Marconi, Picasso e o padre português Gomes de Himalaia. Finalmente: é preciso criar a pátria portuguesa do séc. XX. Digo a

segunda vez: É preciso criar a pátria portuguesa do séc. XX. Digo a terceira vez: É preciso criar a pátria portuguesa do século XX.

Para criar a pátria portuguesa do séc. XX não são necessárias fórmulas nem teorias; existe apenas uma imposição urgente: Se sois homens sede Homens, se sois mulheres sede Mulheres da vossa época. Vós, ó portugueses da minha geração que, como eu, não tendes culpa nenhuma de serdes portugueses. Insultai o perigo. Atirai-vos à glória da aventura. Desejai o record. Dispensai as pacíficas e coxas recompensas da longevidade. Divinizai o Orgulho. Rezai a luxúria. Fazei predominar os sentimentos fortes sobre os agradáveis. Tende a arrogância dos sãos e dos completos. Fazei a apologia da Força e da Inteligência. Fazei despertar o cérebro espontaneamente genial da Raça Latina. Tentai vós mesmos o Homem Definitivo. Abandonai os políticos de todas as opiniões: o patriotismo condicional degenera e suja; o patriotismo desinteressado glorifica e lava. Fazei a apoteose dos Vencedores, seja qual for o sentido, basta que sejam Vencedores. Ajudai a morrer os vencidos. Gritai nas razões das vossas existências que tendes direito a uma pátria civilizada. Aproveitai sobretudo este momento único em que a guerra da Europa vos convida a entrardes pra 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.

ANEXO B

Ultimatum de Álvaro de Campos

Mandado de despejo aos mandarins da Europa! Fora.

Fora tu, Anatole-France, Epicuro de farmacopeia-homeopática, ténia-Jaurès do Ancien-Régime, salada de Renan-Flaubert em louça do século dezassete, falsificada!

Fora tu, Maurice-Barrès, feminista da Acção, Chateaubriand de paredes nuas, alcoviteiro de palco da pátria de cartaz, bolor da Lorena, algibebe dos mortos dos outros, vestindo do seu comércio!

Fora tu, Bourget das almas, lamparineiro das partículas alheias, psicólogo de tampa de brasão, reles snob plebeu, sublinhando a régua de lascas os mandamentos da lei da Igreja!

Fora tu, mercadoria Kipling, homem-prático do verso, imperialista das sucatas, épico para Majuba e Colenso, Empire-Day do calão das fardas, tramp-steamer da baixa imortalidade!

Fora! Fora!

Fora tu, George-Bernard-Shaw, vegetariano do paradoxo, charlatão da sinceridade, tumor frio do ibsenismo, arranjista da intelectualidade inesperada, Kilkenny-Cat de ti próprio, Irish-Melody calvinista com letra da Origem-das-Espécies!

Fora tu, H. G. Wells, ideativo de gesso, saca-rolhas de papelão para a garrafa da Complexidade!

Fora tu, G. K. Chesterton, cristianismo para uso de prestidigitadores, barril de cerveja ao pé do altar, adiposidade da dialéctica cockney com o horror ao sabão influenciando na limpeza dos raciocínios!

Fora tu, Yeats da céltica-bruma à roda de poste sem indicações, saco de podres que veio à praia do naufrágio do simbolismo inglês!

Fora! Fora!

Fora tu, Rapagnetta-Annunzio, banalidade em caracteres gregos, «D. Juan em

Pathmos» (solo de trombone)!

E tu, Maeterlinck, fogão do Mistério apagado!

E tu Loti, sopa salgada fria!

E finalmente tu, Rostand-tand-tand-tand-tand-tand-tand!

Fora! Fora! Fora!

E se houver outros que faltem, procurem-nos por aí pra um canto!

Tirem isso tudo da minha frente!

Fora com isso tudo! Fora!

Ai! que fazes tu na celebridade, Guilherme-Segundo da Alemanha, canhoto maneta do braço esquerdo, Bismarck sem tampa a estorvar o lume?!

Quem és tu, tu da juba socialista, David-Lloyd-George, bobo de barrete frígido feito de Union Jacks?!

E tu, Venizelos, fatia de Péricles com manteiga, caída no chão de manteiga para baixo?

E tu, qualquer outro, todos os outros, açorda Briand-Dato. Boselli da incompetência ante os factos todos os estadistas pão-de-guerra que datam de muito antes da guerra! Todos! todos! todos! Lixo, cisco, choldra provinciana, safardanagem intelectual!

E todos os chefes de estado, incompetentes ao léu, barris de lixo virados para baixo à porta da Insuficiência da Época!

Tirem isso tudo da minha frente!

Arranjem feixes de palha e ponham-nos a fingir gente que seja outra!

Tudo daqui para fora! Tudo daqui para fora!

Ultimatum a eles todos, e a todos os outros que sejam como eles todos!

Senão querem sair, fiquem e lavem-se.

Falência geral de tudo por causa de todos!

Falência geral de todos por causa de tudo!

Falência dos povos e dos destinos — falência total!

Desfile das nações para o meu Desprezo!

Tu, ambição italiana, cão de colo chamado César!

Tu, «esforço francês», galo depenado com a pele pintada de penas! (Não lhe dêem muita corda senão parte-se!)

Tu, organização britânica, com Kitchener no fundo do mar mesmo desde o princípio da guerra!

(It 's a long, long way to Tipperary and a jolly sight longer way to Berlin!)

Tu, cultura alemã, Esparta podre com azeite de cristismo e vinagre de nietzschização, colmeia de lata, transbordamento imperialóide de servilismo engatado!

Tu, Áustria-súbdita, mistura de sub-raças, batente de porta tipo K!

Tu, Von Bélgica, heróica à força, limpa a mão à parede que foste!

Tu, escravatura russa, Europa de malaios, libertação de mola desoprimida porque se partiu!

Tu, «imperialismo» espanhol, salero em política, com toureiros de sambenito nas almas ao voltar da esquina e qualidades guerreiras enterradas em Marrocos!

Tu, Estados Unidos da América, síntese-bastardia da baixa-Europa, alho da açorda transatlântica nasal do modernismo inestético!

E tu, Portugal-centavos, resto da Monarquia a apodrecer República, extrema-unção-enxovalho da Desgraça, colaboração artificial na guerra com vergonhas naturais em África!

E tu, Brasil, «república irmã», blague de Pedro-Álvares-Cabral, que nem te queria descobrir!

Ponham-me um pano por cima de tudo isso!

Fechem-me isso à chave e deem a chave fora!

Onde estão os antigos, as forças, os homens, os guias, os guardas?

Vão aos cemitérios, que hoje são só nomes nas lápides!

Agora a filosofia é o ter morrido Fouillée!

Agora a arte é o ter ficado Rodin!

Agora a literatura é Barrès significar!

Agora a crítica é haver bestas que não chamam besta ao Bourget!

Agora a política é a degeneração gordurosa da organização da incompetência!

Agora a religião é o catolicismo militante dos taberneiros da fé, o entusiasmo cozinha-francesa dos Maurras de razão-descascada, é a espectacularite dos pragmatistas cristãos, dos intuicionistas católicos, dos ritualistas nirvânicos, angariadores de anúncios para Deus!

Agora é a guerra, jogo do empurra do lado de cá e jogo de porta do lado de lá!

Sufoco de ter só isto à minha volta!

Deixem-me respirar!

Abram todas as janelas!

Abram mais janelas do que todas as janelas que há no mundo!

ANEXO C

Algumas obras de Amadeo de Souza Cardoso



Amadeo de Souza Cardoso

Cabeça, 1913

Óleo sobre tela, 61 x 50 cm

Centro de Arte Moderna Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa



Amadeo de Souza Cardoso
Pintura, 1914
Óleo sobre tela, 46 x 33 cm
Museu Municipal Amadeo de Souza Cardoso, Amarante



Amadeo de Souza Cardoso
Canção Popular a Russa e o Fígaro, 1916
Óleo sobre tela, 80 x 60 cm
Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Lisboa



Amadeo de Souza Cardoso

Entrada, 1917

Óleo sobre tela com colagem, 93,5 × 76 cm
Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Lisboa