

**O Modernismo Português e o Modernismo Brasileiro:  
questões de identidade literária e sociocultural**

**Maurienne Caminha Johansson**

Mestrado em Literatura e Cultura Portuguesas  
Orientador: Professor Doutor Carlos Castilho Pais

Março, 2015

**Maurienne Caminha Johansson**

**O Modernismo Português e o Modernismo Brasileiro:  
questões de identidade literária e sociocultural**

Dissertação de Mestrado em Literatura e Cultura Portuguesas  
Sob a Orientação do Professor Doutor Carlos Castilho Pais

UNIVERSIDADE ABERTA

Março, 2015

## AGRADECIMENTOS

A Ti, que *não és* para mim somente um mistério distante e muito menos um romantismo religioso, nem mesmo um elemento secular de um credo. A Ti, que *és*, sim, meu Mestre por excelência de todas as questões, o paráclito, advogado de todas as causas... do labirinto de minha vida. A Ti, *Espírito Santo* do Deus vivo, tão vivo e tão real como as fontes das águas e como a presença do ar, ou como a existência das pessoas, quero dizer-te muito obrigada: com teu sopro permanente me puseste a mover-me em frente num caminho onde de mim mesma eu nada poderia alcançar, em condições tão adversas... e controversas para realizar tão pequena e tão grande tarefa a um só tempo.

Meu esposo, Per-Arne Johansson, obrigada porque sempre acreditou e me convidava a continuar, apesar de conhecer quase todas as coisas na minha rotina. Pelo acompanhamento diário, físico ou espiritual nesta caminhada, sem o qual tudo seria ainda mais difícil e vulnerável.

Meus filhos - Kjell Arne, Björn Kristian e Enne Hannele, razões de minha luta - com extensão à minha nora Jéssica -, por como cada um, a seu próprio modo, pôde alimentar em mim o compromisso do processo e pela ajuda pessoal, muito obrigada!

Meus pais - João Borges Caminha e Inocência Lustosa Caminha, pelo amor e apoio incondicionais que me têm dado, mesmo com o Atlântico a separar-nos, pelas orações e assistência nesta etapa e nas outras, pela juventude de sua energia - muito obrigada!

Meus irmãos – Maurélia, Marco Aurélio, Maura e Marco Túlio e famílias, obrigada pela presença amável na distância e o bem-querer da minha prosperidade.

Meus sogros - Gustav-Arne e Ruth May, pelas intercessões e orações que têm dedicado à família e a mim também, que tanto me ajudam a aguentar, agradeço-lhes.

A você, professor/orientador Carlos Castilho Pais, quero dizer-lhe que sua justiça, sensibilidade e solidariedade foram decisivas para que eu não desistisse do Curso de Mestrado em Literatura e Cultura de Língua Portuguesa. Portanto, muito obrigada! Agradeço em seguida à Universidade Aberta-PT e a este Mestrado.

A você que não nomeei, que pensou em mim ou me quis o bem, obrigada!

A cada autor de livros, ensaios, artigos, com quem me “encontrei” na pesquisa – pela presença que sustentou este debate frutífero, roubando-me mais ainda a possibilidade do sono pelo insulto e curiosidade de cada pergunta, no desafio de querer conhecer, muito obrigada. Finalmente, ao Piauí, de onde venho e ao Brasil /Portugal, parte do que sou, agradeço.

# ÍNDICE

<b>Introdução</b> .....	1
<b>1. Um cotejo possível entre o Modernismo português e o Modernismo brasileiro: questões de proeminência nas identidades socioculturais</b> .....	6
1.1. Configurações estratégicas .....	15
1.2. O caso português .....	18
1.3. O caso brasileiro .....	24
<b>2. Cosmopolitismo e Nacionalismo: carizes e peculiaridades</b> .....	34
2.1. À guisa de introdução.....	35
2.2. No projeto modernista português.....	36
2.3. No projeto modernista brasileiro.....	44
<b>3. O Futurismo</b> .....	60
3.1. Futurismo – como agonia e desejo modernizante em Portugal e no Brasil.....	64
3.2. Portugal e Brasil: a(s) modernidade(s) reivindicada(s), nem tanto homogênea(s), e suas intervenções.....	68
3.3. O(s) Manifesto(s) literário(s) como <i>locus</i> de excelência - de subversão, ruptura e projeção aquém e além-Atlântico.....	76
<b>Conclusão</b> .....	113
<b>Bibliografia</b> .....	128
<b>Anexos</b>	

## RESUMO

Este trabalho apresenta a investigação realizada para conhecer as manifestações estéticas, ideológicas e sociais dos movimentos literários que ficaram conhecidos como Modernismos, quer em Portugal quer no Brasil. Pretende contribuir para traçar os contornos dos perfis dos modernismos (português e brasileiro) de modo a perceber-se como estes tomaram forma de projetos de modernização das nações e procuraram redimensionar suas identidades culturais por meio da renovação da estética e da expressão, seu alvo comum num tempo específico. Algumas questões fornecem-nos um olhar mais focalizado em direção às posturas assumidas pelos modernistas no tocante à inovação. Deparamo-nos com algumas que consideramos significativas: o cariz do nacionalismo levado a cabo nas duas instâncias; a emoção e o comportamento dos poetas frente ao urbanismo; a noção de fingimento/sinceridade na expressão estética; o tipo de cosmopolitismo proposto; a consideração à dialética internacional com outros modernismos anteriores; o fator linguístico e suas “fobias”, a religiosidade, entre outras. O Futurismo e sua recepção, em Portugal e no Brasil, é relevante neste âmbito por representar um ‘lugar’ de aglutinação (e redefinição estética e cultural) proposto por esses movimentos. Os manifestos literários, ocupando espaço preponderante nas vanguardas portuguesa e brasileira, esboçam os primeiros desenhos do rosto moderno que desejam para si ‘Portugal’ e ‘Brasil’ como nação e povo à frente de seu tempo. Esses manifestos, para nivelar os países no âmbito das novas estéticas – europeias, principalmente - expõem um painel visível das opções de modernidades reivindicadas pelos modernistas a partir do contexto sociocultural em que se inscrevem, que é, originalmente, sua problemática. Esta reside no bojo da relação colonizador-colonizado *ou vice-versa* e necessita de soluções: modernidades plurais que, paradoxalmente, encontrariam na própria tradição o gérmen para a renovação em forma de resposta coletiva. Todavia, são alicerçadas na diferenciação que entre os dois países se tornou o fundamento essencial que balizaria suas saídas: no caso português, a nova imagem de império, no brasileiro, a autoafirmação nacional. Perceber estes fatores equivale a traçar um autorretrato de Portugal ou do Brasil.

## ABSTRACT

This paper introduces the research undertaken to meet the aesthetic, ideological and social manifestations of the literary movements that became known as Modernisms, both in Portugal and in Brazil. It aims to contribute upon tracing the contours of the profiles of modernisms (Portuguese and Brazilian) so it can be understood as how those movements took form of a modernization project of the nation, pursuing the resize of their cultural identities through the renewal of aesthetics and expression, their common target among a given time. Some questions might give us a more focused perspective towards the positions adopted by the modernists regarding innovation. In this research we came across topics we believe significant: the nature of the nationalism conducted by both instances, the emotion and behaviour of poets against urbanism, the notion of deceit/sincerity in the aesthetic expression, the proposed kind of cosmopolitanism; the consideration to an international dialectics with former modernisms, the linguistic factor and its "phobias", the religiousness, among others. The Futurism, and its reception, in Portugal and Brazil become important in this scope to represent 'place' of agglutination and aesthetic (and cultural) redefinition proposed by these movements. By largely occupying space on the Portuguese and Brazilian vanguards, the literary manifestos outline designs of the early modern face wished for themselves, Portugal and Brazil as nation and people ahead of its time. These manifestos, by aiming the levelling of the countries with the new aesthetics – mainly European – uncover a visible panel of the options of modernities, claimed by modernists stemming from the sociocultural context in which they are enrolled, which originally is its problematic nature. This lies at the core of colonizer-colonized relationship or vice versa and requires solutions: plural modernities that would paradoxically find in its own tradition, the germ for the renewal in the shape of collective response. However, they are underpinned in the differentiation that, between the two countries, has become the essential foundation that would engineer its outputs: in the Portuguese situation, the new image of the empire, in the Brazilian, the national self-assertion. Realizing these factors is equivalent to trace a self-portrait of Portugal or Brazil.

## INTRODUÇÃO

Nos espaços hoje multiculturais, é inegável a importância de se encontrar o sentido para fazer elevar-se o status social e intelectual de nosso idioma, por sua cultura natural que ele recorta a expressar o valor de seu povo, seja ele de personalidade europeia, africana, sul-americana (e/ou outra), não pelo que não somos nem pelo que queríamos ter sido, mas por quem somos: nós mesmos – só Portugal ou só Brasil, neste âmbito. Conhecimento mútuo enriquece, não reduz nem empobrece. E o que há de melhor que a literatura e as artes todas para evidenciar traços de sentimentos, pensamentos e comportamentos de um povo? Para além disso, estas questões vão desembocar em outra tão cogitada hoje no meio lusófono, que é o valor econômico do português como idioma hoje.

*Os projetos modernistas de Portugal e do Brasil* poderão fornecer uma direção possível para despertar aproximação e encontros de duas culturas e também das gentes no mundo globalizado.

No âmbito social e científico, o conceito de *Modernidade* para os dois países catalisam questões intrínsecas às suas próprias identidades – os modos de ser e de não ser semelhantes: a cultura nacional de cada um e o povo entranhado em cada um de seus respectivos territórios, ou juntos num só, suas forças e suas fraquezas transformadas em costumes, arte e em literatura, muitas vezes como um só povo, outras vezes como ‘rivais’.

Como **objetivos** propriamente de investigação, quisemos conhecer e compreender as manifestações sociais, ideológicas e estéticas, pelas quais se concretizaram em dado tempo as expressões daquelas culturas, não só nas suas Literaturas mas na Arte como um todo dimensionador cultural português e brasileiro, olhar a um só tempo o perfil do coletivo da portugalidade e da brasilidade em desejados tempos *modernos*.

No conjunto, o objeto de pesquisa e o problema de investigação debruçaram-se propriamente nas propostas modernistas e nas questões de identidade literária e sociocultural, o que formulamos desta maneira: *O que propunham os modernistas portugueses e brasileiros no redimensionamento da identidade estética e sociocultural de seus países e que alcance(s) lograram?* Compreendidos desta forma nosso direcionamento

de pesquisa e as hipóteses colocadas, concebemos como essencial enquadrar os objetivos numa dimensão axial que viabilizasse concretizar o que formulamos: **contribuir para traçar os contornos dos perfis identitários literários e socioculturais português e brasileiro advindos de seus respectivos projetos de modernidade ou Modernismos.**

Nos três capítulos que compõem o *corpus* deste estudo, para além de procedermos ao levantamento do estado da arte na temática mais geral, enquadramos os movimentos modernistas a partir do contexto sócio-histórico decorrente de suas problemáticas, para conhecimento dos argumentos mais relevantes na causa de ambos os países sobre os quais vão se erigir as saídas que apontam no sentido de reconhecer seus ideais de nação e de cultura. Questão essencial, a constituição diversa dos dois países alicerçaria modernidades igualmente diversas. Para incursar na rede de complexidade de suas questões, consideramos a necessidade de perceber como os modernismos se configuraram estrategicamente; que peso tiveram nessas estratégias o cosmopolitismo e o nacionalismo pensados; por que o Futurismo toma uma relevância no processo modernizante, e a força dos manifestos literários neste plano.

Considerando que o problema já tenha iniciado seu desenvolvimento, daremos relevo às componentes socioculturais modernistas dentro das proposições literárias ou circundantes a estas, que concorrem para desenhar uma imagem de Portugal e do Brasil, que por seu turno ‘pousam na paisagem’ da tradição que querem renovar e inovar.

Assim, daremos enfoque aos elementos que formam a imagem deste suposto autorretrato tirado das ideias e sentimentos modernistas imersos nas obras dos escritores e artistas, que vão por sua vez desvelar alcances no plano literário, especialmente, mas também no âmbito que revela a posse de um poder simbólico capaz de fazer entrever-se uma identidade portuguesa e uma identidade brasileira na arte e na cultura que advêm daqueles processos e assinam um legado na história da/na literatura em Portugal e no Brasil. Finalmente, como balanço, buscaremos refletir sobre possíveis impactos desses legados hoje, sobre o espaço de circulação nas relações luso-brasileiras e pensar um pouco sobre o valor econômico do idioma português que enlaçou novas culturas, mas pode ter-se enlaçado dentro delas igualmente.

No que diz respeito à metodologia seguida, consideramos como W. Good e P. K. Hatt (1993) citado por Richardson, que

*a pesquisa moderna deve rejeitar como uma falsa dicotomia a separação entre estudos ‘qualitativos’ e ‘quantitativos’, ou entre ponto de vista*

*'estatístico' e 'não estatístico'. Além disso, não importa quão precisas sejam as medidas, o que é medido continua a ser uma qualidade.*

(Richardson,1999:79)

No entanto o **enfoque** adotado na forma de se analisar um problema é que exige uma metodologia qualitativa e quantitativa. Neste sentido, adotamos para esta pesquisa a abordagem qualitativa por ser, segundo Richardson (1999:79); Minayo (2002); André (1986) a forma adequada para se entender a natureza de um fenômeno social, e por ter como critério diferencial o questionamento reconstrutivo que entre mais aspectos relaciona a teoria e a prática, a qualidade formal e política, a inovação e a ética (Demo,1998:89-104).

Tendo em vista igualmente a natureza e a abrangência do estudo (de Modernidade/Modernismos no âmbito de dois países) para o qual observamos a origem, a evolução e o significado de aspectos específicos, consideramos, respaldada em Richardson (*ibid*), Bogdan e Bilken (1994), a **pesquisa qualitativa** a mais apropriada por considerar com relevância: a descrição, o processo, a análise de forma indutiva e dialógica, o significado.

Esta investigação consistiu, para além do carácter **descritivo**, de um estudo **exploratório** em alguns aspectos, contendo tanto enfoque geral quanto específico. Naquele, à guisa de propedêutica ao conhecimento do assunto foram estudados os conceitos, as características, e distinções básicos, envolvidos na conjuntura artística - e literária mais especificamente - portuguesa e brasileira nos períodos modernos respectivos. No enfoque específico foram inseridos os argumentos contrários e favoráveis às hipóteses levantadas. Isto, porque aprendemos de Gil (1996:45-48) que a classificação das pesquisas dá-se por dois critérios: segundo os *objetivos*, para quem as pesquisas podem ser *bibliográficas e documentais* (estas duas espécies valem-se das chamadas “fontes de papel”), bem como experimental, ex-post-facto, levantamento e estudo de caso (estas quatro últimas utilizam dados fornecidos por pessoa).

Porém, quando abordamos a pretensa investigação como *exploratória*, fazemo-lo não de toda a sua definição (cf. Sabino,1986; Eco,1985) mas no aspecto pontuado na visão de Gil (1996) que a caracteriza como aquelas que têm como objetivo proporcionar maior familiaridade com o problema, com vistas a torná-lo mais explícito ou a construir hipóteses, e “envolvem na maioria dos casos levantamento bibliográfico, entrevista com pessoas que tiveram experiências práticas com o problema pesquisado [quando possível] e análise de exemplos que estimulem a compreensão” (Ibid.).

Para o referido autor, embora o planejamento da pesquisa exploratória seja bastante flexível, por ter como principal objetivo “o aprimoramento de ideias ou a descoberta de intuições, na maioria dos casos assume a forma de pesquisa bibliográfica (como nesta investigação) ou de estudo de caso” (Gil, 1994).

Com base nestes aspectos podemos sugerir que esta investigação foi tipicamente **bibliográfica**, por ser desenvolvida a partir de material já elaborado e documental, constituído principalmente de livros e trabalhos de estudiosos, dos acervos literários modernistas português e brasileiro, de artigos científicos, seja no formato de papel ou pela via *internet*, para coleta de dados que confirmassem ou negassem a teoria, envolvendo dimensão descritiva quando possível. E por último, enquadra-se este trabalho na linha da **Literatura Comparada** por dois motivos específicos, sejam: por esta

*surgir como espaço reflexivo privilegiado para a tomada de consciência do carácter histórico, teórico e cultural do fenómeno literário, quer insistindo em aproximações caracterizadas por fenómenos transtemporais e supranacionais quer acentuando uma dimensão especificamente cultural<sup>1</sup> [...]*

quanto por a literatura comparada situar-se mais particularmente na “área sensível da “fronteira” entre nações, línguas, discursos, práticas artísticas, problemas e conformações culturais”.

Helena Carvalho Buescu (2010), autora das afirmações acima considera em artigo do dicionário eletrónico de Carlos Ceia que “esta colocação faz dela um campo de indagações particularmente fértil para a colocação de problemas que, se tomados em absoluto, dificilmente poderão encontrar uma formulação epistemológica significativa”.

Como suporte teórico, esta pesquisa buscou luzes em autores como Carvalhal (1992); Brunel, Pichois, Rosseau (1995) pelos quais podemos perceber a Literatura comparada como recurso eleito de estudo, analítico e interpretativo mais generalizante no aspecto de aproximar contrastes e problematizações, como por exemplo das literaturas portuguesa e brasileira no nosso caso, numa análise interdisciplinar agregada ali quando possível. Recurso também valioso a literatura comparada, por permitir uma diversidade metodológica ampla, tal como mais objetos de análise.

A delimitação temporal de nossa análise recai nas épocas modernistas dos dois países, mais especificamente dos primeiros modernismos, focalizando os períodos aproximados de

---

<sup>1</sup> BUESCU, Helena Carvalho, *Literatura Comparada* em CEIA, Carlos (2010) - página website do *Dicionário de termos literários* do autor.

1915 a 1927 em Portugal e as décadas de 20 a 30 no Brasil, considerando a necessidade de observar fenômenos e questões circundantes à próprias Vanguardas de 1915 e 1922.

1.

***UM COTEJO POSSÍVEL ENTRE O MODERNISMO PORTUGUÊS E  
O MODERNISMO BRASILEIRO: QUESTÕES DE PROEMINÊNCIA  
NAS IDENTIDADES SOCIOCULTURAIS***

*Portugal é um velho parente, a quem nos prendem – como aos parentes mais queridos – recordações gratas e dolorosas, e com quem sempre agrada tratar intimamente. Estamos hoje em face um do outro, como homem para homem, e não como filho para pai.*

Tristão de Ataíde, 1920

O Modernismo, mais do que uma compilação fortuita de contestações e protestos vanguardistas acabou por tornar-se num quadro único mental estético, diverso e uno ao mesmo tempo, de estilo identificável, gerador de uma nova maneira de ver a sociedade e o papel do artista dentro dela, e criador de uma outra forma de avaliar as obras culturais e seus autores. Com esta visão dos fatos modernistas, Gay (2009:19) leva-nos a perceber o que ele mesmo considera como *estilo modernista*: “um clima de ideias, sentimentos e opiniões”.

Deprendemos disto que, como *arte da modernização*, ou de um tempo que se quer fazer moderno, esse “clima” traduz e ilustra pelas manifestações estéticas experimentadas pelos “modernistas” um cruzamento de forças ideológicas agindo como se fora um ‘cataclismo cultural’ e um prenúncio futurista percebido hoje (e diríamos, desde a sua mensagem no seu tempo, embora que talvez mais intuitivamente que conscientemente) como estigma de “*fonte fundamental da modernidade*”<sup>2</sup>. A “*Belle Époque*” pouco a pouco contagiara boa parte do mundo e nesse ondular das assimilações e despertares não ficaram ausentes o pequeno Portugal do mesmo continente, nem o vasto e longínquo Brasil sul-americano, uma sua ex-colônia. O acesso à modernidade para ambos os países, pelas relações contraditórias de parentesco, demarcara-se coincidente e divergentemente pela afirmação decisiva de uma consciência nacional de extremas implicaturas.

Este cariz (re)formador de suas culturas nacionais englobava tanto para Portugal quanto para o Brasil a superação de problemas idênticos em seus específicos contextos que, por sua vez, implicava a “superação das mesmas linguagens tradicionais para o desenvolvimento de uma arte nova, por meio da qual seria possível modernizar não só a cultura mas o país”<sup>3</sup> e, apesar de coincidirem nas mesmas referências que tinham do modernismo do centro-europeu, não se ignora hoje um notável lapso de comunicação ocorrido, um silêncio quebrando ou ao menos enfraquecendo o diálogo cultural tão marcante antes entre as duas culturas.

<sup>2</sup> Cf. Comentário de Gilberto M. Teles (2009) sobre a comemoração do centenário do *futurismo*, com exposição na França, no Centro Pompidou, da reavaliação do lugar e do estatuto do Movimento literário e artístico.

<sup>3</sup> Op. Cit. por Ana Lúcia Freitas Teixeira (2009), *Modernidades Confrontadas*, tese de doutorado, em pdf, referida na Bibliografia.n

Todavia, a escassez da parceria literária sistematizada entre escritores pré-modernistas e modernistas de Portugal e do Brasil e o afastamento da influência literária portuguesa no Brasil, segundo Saraiva (2004:255), não corresponde a uma escassez desses contatos por outros meios, como carta, livro, revista e jornal.

Não foi com certeza por acaso que entre 1910 e 1920, período quando em Portugal sopravam novos ventos de ruptura e de renovação das letras e das artes, insufladores de uma nova mentalidade nacional, o Brasil ignorava (de certa forma) o tamanho da grandiosidade do momento português, e o mesmo acontecia por seu turno em outra via, Portugal também ignorava a essência dos eventos literários no Brasil (também de *certa forma*) – afinal de contas, enquanto Portugal ‘guerreava’ para ser Europeu (mas também português) o Brasil ‘lutava’ para ser realmente brasileiro, isto é, no centenário de sua independência de Portugal desejava reconhecer-se ou tornar-se autossuficiente na expressão literária e artística, libertar-se da Europa ‘portuguesa’ - pois na verdade estava preso, como Portugal, à França e outras nações ‘pensantes’.

Era um tempo, afinal, de ocupação específica para os dois países onde manifestariam necessária e logicamente suas susceptibilidades e acentuariam propositalmente as suas diferenças. Aquela indiferença e ignorância mútua não se daria por raivas ou mesquinhezes, quiçá por traumas, mas certamente por propósitos inerentes às condições dos contextos históricos e ideológicos por que passavam ambos, a somar com o evento da Grande guerra de 1914, a “guerra” da teoria da língua ou da ortografia evidenciando, segundo o autor citado, “complexos de ex-colonizador ou de ex-colonizado”<sup>4</sup>; queixas com portugueses residentes no Brasil que ganhavam o espaço do comércio e da comunicação subtraindo-os aos brasileiros; aparecimento de outras imigrações competitivas com a portuguesa; avanço da cultura francesa (era mais a França que Portugal que interessava aos intelectuais brasileiros da época); entrada da cultura americana, e, especialmente, o evento do Modernismo estimulando em teoria e prática no Brasil a busca da ruptura, da inovação e da experimentação favorecendo, por sua vez, o *futurismo* e cosmopolitismo quanto primitivismo e nacionalismo.

Não se admira que, ao tempo em que Oswald de Andrade se pronunciasse no Brasil em prol de uma pintura nacional na revista *O Pirralho*, que enfim se iniciaria pela exposição de Anita Malfatti (1917- ano do *Portugal Futurista*), também Luís de Montalvor, pseudônimo

---

<sup>4</sup> Mário de Andrade desenvolveu uma teoria em 1939, portanto já passada a época de efervescência ‘revolucionária’ seja num ou noutro país, onde sugeria que a literatura portuguesa poderia provocar influências opositivas à literatura brasileira quando esta estava no caminho de libertação da outra.

do poeta e diplomata português Luís da Silva Ramos, e Ronald de Carvalho, brasileiro, idealizam em Copacabana (RJ) a criação de uma revista luso-brasileira – *Orpheu* – em 1915, editada por António Ferro e lançada em Lisboa e que, segundo Brito (2008:5), “sob a tutela, de um lado, dos nomes de Camilo Pessanha, Verlaine e Mallarmé, e, de outro, de Walt Whitman, Marinetti e Picasso, *comunicasse aos leitores a nova mensagem europeia*, conforme revela Hernâni Cidade”.

Quando Brito (1974:213) comenta que os modernistas [brasileiros, e em liderança os *Andrades* (Mário e Oswald) e Menotti del Picchia] “lutavam pela arte livre, pela derrubada das regras e sistemas, em busca de meios amplos de expressão e de comunicação” e que o conceito de liberdade estética por eles defendido “liga-se ao sentido de época, de atualidade [ou seja] enquanto expressão de uma etapa histórica”, esta mesma assertiva, em nossa compreensão, poderia muito bem referir-se aos *órficos* portugueses, em suas formulações poéticas ou nas vanguardas, no tempo essencial do primeiro Modernismo português, em especial a Sá Carneiro, Fernando Pessoa e Almada Negreiros. Ainda que possamos enquadrar os *modernistas* em geral nesse mesmo projeto de ruptura ideológica, a *expressão de uma etapa histórica* mencionada por Brito parece encontrar perfeita pertinência quando focalizamos os contextos sócio-históricos específicos de Portugal e do Brasil, ambos ‘desencontrando-se’ no caminho de mesma direção, por força de seus objetivos inerentes de superação em suas ‘aventuras’ ontológicas bem elucidadas em *Orpheu*, *Portugal Futurista*, *n’A Semana de Arte Moderna*, *n’a Klaxon*, nos movimentos *Verde-amarelo*, *Antropofagia*, *Regionalista* e outros.

Neste ‘desencontro’ e nesta ‘mesma direção’ residem os tesouros buscados que marcariam para sempre um sentido de redescoberta nacional ou até racial e cultural destes povos que teriam em sequência um compromisso com sua liberdade tornada consciente e gradativamente assumida e amadurecida em suas influências literárias biunívocas, na *política da língua* e em muitos outros aspectos. Por isso mesmo fascinariam muitos a conhecer com maior rigor investigativo as implicaturas de seus programas e textos em múltiplos aspectos.

“Urge que estreitemos inteligências com o Brasil”.<sup>5</sup>

Fernando Pessoa

---

<sup>5</sup> *Op.cit* : Saraiva, *Id* : 266.

*“Nem Portugal pode prescindir do Brasil, nem o Brasil, por mais jovem e vigoroso, pode substituir Portugal. Ambos se completam na comunidade da língua e na diversidade do gênio”.*<sup>6</sup>

Ronald de Carvalho

Dessa forma, muitos trabalhos de investigação em diferentes áreas do conhecimento têm-se realizado a partir do atrativo interesse pelo tema dos modernismos tanto de Portugal como do Brasil. De acordo com Arnaldo Saraiva (2004:26), talvez devido ao que Fernando Pessoa suscitou de interesse pelo Brasil, tenha surgido uma certa tendência para a análise comparativa dos dois modernismos. Inclusive Adolfo Casais Monteiro e João Alves das Neves (portugueses lá radicados) publicaram estudos onde apontam “semelhanças e diferenças entre os dois modernismos”, assim como em Portugal João Gaspar Simões “chamara a atenção para as possíveis <<influências brasileiras na poesia de Orpheu>>”, enquanto Cleonice Berardinelli aproximara textos de Mário de Sá Carneiro e de Ernâni Rosas, e Pierre Rivas perseguia pistas do Futurismo no espaço luso-brasileiro. Kumico Takeya (*Id.*:261) “assinala Paris como a mesma fonte irradiadora e a importância da influência de Sá Carneiro ou da relação de Montalvor e Ronald”; João Alves das Neves em outro trabalho pontua “alguns paralelismos nos dois movimentos (relação com o futurismo, presença de Blaise Cendrars) e algumas diferenças”; Cassiano Ricardo chamou a atenção para a intersecção entre os futuristas, e em especial entre paulistas e paúlistas na obra *Arte & Independência* (1973); Casais Monteiro analisou afinidades e divergências entre os dois Modernismos, traçando um perfil mais contemplador de suas naturezas e caracterizando-os. E poderíamos continuar citando outros autores de estudos em diversos campos teóricos de interesse do tema, ainda que alguns recortem movimentos vanguardistas hispano-americanos como: Nicolau Seveenko, Annateresa Fabris, M. Cecília F. Lourenço, Sérgio Miceli, Edgar Pereira, Gilberto Mendonça Teles (1972) este incluindo as vanguardas portuguesas. Para estudos ainda mais recentes podemos exemplificar também dissertações ou teses como as de: M. Simões de Almeida (2007) tratando do modernismo em “língua desdobrada”; R. S. Madanêllo Souza (2008), que examina as perspectivas nas revistas literárias; A. L. Freitas Teixeira (2010), confrontando as modernidades portuguesa e brasileira; S. M. Gonzalez (2011), na comparação de poéticas de Álvaro de Campos e Mário de Andrade, entre outras.

---

<sup>6</sup> *Ibid.*

Entretanto, ainda há e por algum tempo ainda se acharão matizes e nuances imersos nos dois Modernismos a ser iluminados e trazidos à superfície que revelem até que ponto eles são tão divergentes ou tão convergentes, parecidos ou mesmo diferentes enquanto contornos determinantes da sua gente em movimento de cultura nacional: ou melhor dizendo, até que ponto ‘isto é Brasil’ e até qual ‘isto é Portugal’. É nessa linha de pesquisa que esta investigação tem-se enquadrado.

*E agora começa a literatura portuguesa a avultar e a enriquecer-se com as produções dos engenhos brasileiros. Certo é que as majestosas e novas cenas da Natureza naquela vasta região deviam ter dado a seus poetas mais originalidade, mais diferentes imagens, expressões e estilo, do que neles aparece: a educação europeia apagou-lhes o espírito nacional; parece que receiam de se mostrar americanos; e daí lhes vem uma afetação e impropriedade que dá quebra em suas melhores qualidades.*

Garrett (1826), Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa

Se ao referir-se antes elogiosamente a Cláudio Manuel da Costa o ilustre escritor português Garrett assim percebia com lamento sobre a “*literatura portuguesa no ou do Brasil*”, com respeito à “*literatura de brasileiros, ou de homens nascidos, ou fixados, ou experimentados, no Brasil*”, que diriam os próprios intelectuais brasileiros e o que fariam quando mais tarde despertassem para o valor de uma sua literatura própria, isto é, de uma *literatura brasileira*, não só espiritual, ontológica mas conceitualmente?<sup>7</sup> E que fariam para assumirem uma libertação da literatura portuguesa e da europeia em geral como decisão de descoberta e de descobrimento da Nação pela nação, fator imprescindível, entre outros, para a sua real independência – ou de outro modo, de sua apropriação das qualidades e direitos que lhes são imanentes?

Decerto que o poeta Garrett, bem conhecido e amado no Brasil, não alcançou mesmo conhecer a vindoura maturidade e a originalidade da literatura brasileira que o próprio Brasil ainda iria experimentar e experienciar em seguimento aos meados do século xx, a ponto de não mais necessitar submeter-se nem aceitar uma postura de ‘inferioridade no diálogo secular com Portugal’. Por seu lado Portugal, ainda buscando a sua profunda renovação mental suscitada pela Geração de 70, haveria de proceder à luta de solidificação da arte e de uma literatura capacitadas a dar à pátria o *status* europeu que lhe era devido. Os dois países - em tempos tão próximos e em algum ponto igual (primeiras décadas do século) - buscavam

---

<sup>7</sup> - A questão da formação de uma literatura com identidade própria, separada de Portugal foi uma preocupação séria no Brasil, especialmente desde a época do romântico José de Alencar até ao modernismo.

diferentemente saídas para problemas semelhantes, embora que muito peculiares em seus contextos, pelos quais extraíam exatamente o seu *modus agendi* e levantavam a sua bandeira. É como se o “problema”<sup>8</sup> brasileiro fosse o mesmo português - embora que cada um deles tivesse causas muito específicas e muito próprias - (e não o eximimos das outras nações que deram às nossas os primeiros fundamentos à busca da modernidade) descrito em forma panorâmica pelo primeiro órgão oficial do Modernismo brasileiro, a revista Klaxon:

*Problema*

*Século XIX - Romantismo, Torre de Marfim, Simbolismo. Em seguida, o fogo de artifício internacional de 1914. Há perto de 130 anos que a humanidade está fazendo manha. A revolta é justíssima. Queremos construir a alegria. A própria farsa, o burlesco não nos repugna, como não repugnou a Dante, a Shakespeare, a Cervantes. Molhados, resfriados, reumatizados por uma tradição de lágrimas artísticas, decidimo-nos. Operação cirúrgica. Extirpação das glândulas lacrimais. Era dos 8 Batutas. Do Jazz-Band, de Chicharrão, de Carlito, de Mutt & Jeff. Era do riso e da sinceridade. Era de construção. Era de KLAXON. ,*

A Redação N. 1, 15 de maio de 1922. São Paulo  
(Klaxon, n.1, 15 de maio de 1922. São Paulo.)

e de forma mais específica na Introdução da revista *Orpheu*, de março de 1915:

Puras e raras suas intenções como seu destino de Beleza é o do:

Exílio!

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

Nossa pretensão é formar, em grupo ou ideia, um número escolhido de revelações em pensamento ou arte, que sobre este princípio aristocrático tenham em ORPHEU o seu ideal esotérico e bem nosso de nos sentirmos e conhecermo-nos.

*A fotografia de geração, raça ou meio, com o seu mundo imediato de exibição a que frequentemente se chama literatura [...] deixa de existir no texto preocupado de ORPHEU. Isto explica nossa ansiedade e nossa essência!*

*Esta linha de que se quer acercar em Beleza, ORPHEU, necessita de vida e palpitação, e não é justo que se esterilize individual e isoladamente cada um que a sonhar nestas cousas de pensamento, lhes der orgulho, temperamento e esplendor – mas pelo contrário se unam sem seleção e a deem aos outros que, da mesma espécie, como raros e interiores que são, esperam ansiosos e sonham nalguma cousa que lhes falta,<sup>9</sup> - do que resulta uma procura estética de permutas [...]... ,*

Luís de Montalvor.

<sup>8</sup> ”Problema”- termo usado pela redação no editorial da revista Klaxon.

<sup>9</sup> Destaques de não inclinação nossos dentro das citações: [...] “revolta justíssima” / “exílio de temperamentos” [...],etc, intencionamos chamar a atenção para que o propósito das duas revistas relaciona-se à originalidade com que previamente se dispõem em autoconhecer-se e construir alguma coisa bem deles (sincera) que lhes falta, tanto a Klaxon quanto a Orpheu, - que resultará na procura estética de permutas, contra a fotografia do realismo/naturalismo e as glândulas lacrimais do sentimentalismo romântico, visto isto num sentido amplo.

como no cartaz que anuncia que *Klaxon*

*cogita principalmente de arte. Mas quer representar a época de 1920 em diante. Por isso é polimorfo, onipresente, inquieto, cômico, irritante, contraditório, invejado, insultado, feliz.*<sup>10</sup>

KLAXON procura: achará. Bate: a porta se abrirá. KLAXON não derruba campanile algum. Mas não reconstruirá o que ruir. Antes aproveitará o terreno para sólidos, higiênicos, ativos edifícios de cimento armado.

KLAXON tem uma *alma coletiva* que se caracteriza pelo ímpeto construtivo. *Mas cada engenheiro se utilizará dos materiais que lhe convierem. Isto significa que os escritores de KLAXON responderão apenas pelas ideias que assinarem.*

(*Klaxon*, n.1, 15 de maio de 1922. São Paulo.)

Estas citações não são ainda o que teríamos de mais exato para ilustrar o que dissemos anteriormente a elas no leque dos esboços modernistas, mas por uma questão metodológica intencionamos visitar e rever aqui neste estudo e neste ponto dele aquilo que possa mais diretamente revelar o que eram as intenções oficialmente expostas nos órgãos divulgadores dos movimentos em seus começos. Acreditamos que estamos mais aptos desde agora a visualizar fatores declarados (implícita ou explicitamente) como problemas que insuflaram aqueles espíritos jovens numa profundidade suficientemente capaz de fazê-los reagir em favor de uma mudança no comportamento artístico em seus países tal que, para construir o novo deveriam antes fazer ruir o que estivesse obsoleto. Mas isto não ocorreria sem que se tomassem posições estratégicas de intervenção no seio do aparelho ideológico dos sistemas estabelecidos, tanto no caso português como no brasileiro, visto que o *rompimento* com estruturas sistematizadas secularmente impõe necessariamente aos artistas a postura do questionamento frente à sociedade e exigirá dos mesmos mostrar a esta mesma sociedade suas diferenças, com criatividade e, acima de tudo, com a liberdade que reclamavam para a autonomia da arte. Para criar algo novo haveriam que negar o ‘velho’ tanto com respeito ao fato social como ao do fazer artístico, demarcando em primeira instância o choque com as estruturas, ativando como elemento *agônico*<sup>11</sup> desencadeador as atitudes vanguardistas, em

<sup>10</sup>As características eleitas para *Klaxon* correspondem em alguns aspectos às do “exílio de temperamento” de *Orpheu* e em especial o ecletismo, a contestação e a descentralização.

<sup>11</sup>“*Agônico*”: este é um elemento de sentido muito vasto e profundo quando se trata do modernismo português, mas por isso mesmo do brasileiro igualmente (mas de outro modo). Em Fernando Pessoa, por exemplo, quem melhor representou o sentimento agônico, depois de Sá Carneiro, tinha a agonia a ver com o situar-se ele mesmo no exterior e no interior da consciência cultural portuguesa ( veja-se Lourenço em “Da literatura como interpretação de Portugal”), de sua ostensiva relação negativa com Portugal (Álvaro de Campos) e o seu patriotismo profundo, o dilema que lhe exigia uma salvação mítica de Portugal , que levou *Orpheu* e mais

cujo bojo se inserem as dominantes literárias e estético-culturais assim como os procedimentos estético-literários e técnico-discursivos que lhes subjazem.

Tal como declara Ernesto Sampaio no prefácio à *Teoria da Vanguarda*, de Peter Bürger (1993:10), o autor

*identifica a autonomia [da arte] com o atributo da arte burguesa sobre o qual a instituição estabelece a sua estrutura ideológica. A vanguarda, enquanto autocrítica da arte moderna, rejeita a instituição, procurando reintroduzir na prática da vida uma arte defasada dela, instalada numa espécie de limbo estético, privada de função e de efeito.*

Como ‘categoria da crítica’ a vanguarda não é, para o mesmo autor um atributo da prática artística – “Manifestação inseparável da vida, mas não menos testemunho consciente do processo de emancipação social.” É deste mesmo pensamento que comunga Vila Maior (1996:123) quando relembra sobre a necessidade de, “ao falarmos em vanguarda(s) , equacionarmos o problema que diz respeito à *relação entre Arte e Vida* que nesta(s) se consubstancia”. Em outras palavras, o sujeito vanguardista insere-se no contexto sociocultural (mas para influenciá-lo por uma *ruptura* com o mesmo), por meio de um pragmatismo atuante “sobre as coordenadas políticas, sociais, estéticas e literárias do tempo histórico-cultural” (*Id.*:191).

Dessa forma parece-nos razoável lembrar igualmente as configurações estratégicas específicas que deram contornos aos modernismos português e brasileiro, e perceber especialmente nas suas fases primeiras a intensidade do ativismo social ou engajamento pelos quais os “modernistas” desejavam reconduzir a arte, especialmente a literatura, à práxis da vida - em contínua transformação - o que paradoxalmente corroborará com a autodestruição das próprias vanguardas, até que se tornem em *cânone*.<sup>12</sup>

---

Pessoa a tentar reconverter a imagem portuguesa da “pequena casa lusitana” a um projeto de alma e cultura que extravasasse o *ser somente* português.

Por outro lado, a consciência ética de Mário de Andrade lhe punha no dilema entre a sublimação da estética livre (de linguagem e de literatura) e de sua autonomia e a responsabilidade social de elevar a nação a um modernismo múltimodo, em meio a um movimento nitidamente aristocrático, mesmo não lhe cobrindo nenhum “salão de ricos” e nem lhes acolhendo nenhum milionário estrangeiro. Trata-se da defasagem entre a práxis artística e a práxis social, o tempo da criação e o tempo da ação. De acordo com BOSI (1992), “a atitude de espírito dos modernistas [brasileiros], entre 22 e 30, qualificada como euforia e <<cultivo imoderado do prazer>>, significa, para Mário de Andrade, uma expressão *agônica*, paroxística, duma classe aristocrática na iminência de ver cair por terra o poder e a glória, a mesma inconsciência festiva que “reuniu Prados, Penteados e Amarais aos iconoclastas de 22”.

<sup>12</sup>O desvanecimento das vanguardas ocorre quando estas adentram numa fase de aceitação pelo público e integram depois o código literário, penetrando no histórico ou no erudito, (Cf. Quadros, A.(1989:19); D’Alge, C.(1999:391) e Vila Maior, D.(1996:131-132)).

## 1.1. Configurações estratégicas

Entendemos que o contexto sócio-histórico deva ser lembrado aqui por uma questão que se nos impõe no que refere a perceber os *significados* dos fenômenos no decorrer de uma investigação como esta.

Assim, fácil é aceitar o que alguns já declararam - que a existência do homem modificara-se a partir de acontecimentos que marcaram o final do século XIX e o início do século XX. Em fins de XIX flagra-se o mundo moderno (tal como nós que vivemos nesses séculos ‘podemos conhecer’) nascendo com o ‘dna’ das correntes ideológicas que o marcariam: o socialismo, o comunismo, o anarquismo e o associativismo, o estabelecimento organizado do capitalismo e a política armamentista, andando lado a lado com o “avanço científico-tecnológico intenso e sem precedentes e com um enorme desenvolvimento industrial, comercial e das comunicações. É uma época caracterizada pelo dinamismo, em que os valores do movimento e da velocidade são absolutizados”<sup>13</sup>.

Focalizando-se o Portugal da época, é visto o sentimento de crise profunda, herança da experiência avassaladora da Geração de 70 que era, entre outros fatores (como a Revolução Russa e a Primeira Guerra Mundial especialmente), provocado pela não adaptação dos portugueses ao espírito moderno “respirado em toda a Europa”, na expressão de Ana Nascimento Piedade (2011), que continua : “ao crescente progresso e aparente bem-estar originado pela técnica não correspondia um equivalente desenvolvimento cultural”.

*O <<Reino Cadaveroso>> [...] continua a aplicar-se ao Portugal do início do século. Na verdade, fatos históricos como o Ultimato Inglês de 1890 (que obrigara Portugal a entregar à Inglaterra grande parte das possessões coloniais em África), espalhando um sentimento de humilhação no país, o Regicídio, em 1908, e a proclamação da República dois anos depois, contribuíram para agudizar este período de instabilidade económica, social e política.*

*É neste contexto, que configura um estado geral de crise de valores, que surge a vontade de romper com os padrões oitocentistas, e que proliferam os “ismos”. A eclosão do Modernismo não pode dissociar-se da instauração da República, sua contemporânea, e aponta para o desejo de relacionar as artes plásticas e a literatura e para a vontade de colocar Portugal ao ritmo da Europa, sem esquecer as raízes, i.e., o que faz a sua originalidade nacional enquanto movimento estético.*<sup>14</sup>

E, a pensar no Brasil, também desde o século XIX vemos, após a ‘abolição’ da escravatura no Brasil, o advento da República e depois a primeira grande crise econômica. O “encilhamento”, diz Mário da Silva Brito (1974:15), “não é apenas a desvalorização da

<sup>13</sup> PIEDADE, Ana Nascimento, *A Geração de Orpheu ou “a única ponte entre Portugal e a Europa”*, do programa de Mestrado da Universidade Aberta/Pt, Lisboa, 2011.

<sup>14</sup> *Id.*, pp.1-2

moeda, o infortúnio no plano da economia e das finanças. Atinge o próprio espírito da época e é interregno dramático a exigir superação”. Depoimentos como estes mostram vários lados do prisma (*Id.*16):

*Depois da bancarrota, o público brasileiro divide-se apenas em duas ordens: a dos que tudo perderam e a dos que tudo ganharam. Os primeiros choram de fome e os segundos tremem de medo pela sua riqueza mal adquirida. Uns se escondem para ocultar a miséria; outros para fugir à justiça... Um belo carnaval! E ninguém lê livros.*

Aluísio Azevedo, O Álbum, 1893.

*Pobre literatura nacional! Essa nem ao menos encontra quem lhe chore o triste fado. [...]*

Capistrano de Abreu, 1893.

Nas zonas americanas as transformações operam-se, como na Europa, e em última instância objetivam libertar o continente do domínio europeu. Em 1888, desde o primeiro congresso pan-americano à revolução mexicana de 1910, segue a luta intensa em favor da autonomia das Américas, que estão sob a liderança dos Estados Unidos. A América deseja deslocar o eixo da direção política e econômica. Firma-se o capitalismo estrangeiro em terras americanas.

Grandes mudanças estruturais põem em destaque todo um roteiro de afirmações e conquistas nacionalistas, das quais Brito destaca como exemplo: a rebelião dos jagunços de Antônio Conselheiro / Campanha de Canudos (1897), que embasa a pesquisa que origina a obra *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha – uma interpretação da condição social do brasileiro, com base em um fato político, retratando crua e realisticamente suas mazelas, misérias, grandezas e desesperos; a restauração do organismo financeiro nacional (1898-1902) pela política severa e combatida de Campos Sales; o contorno em dirigível da torre Eiffel - Paris pelo brasileiro Santos Dumont; o saneamento público (Oswaldo Cruz) contra a febre amarela; a urbanização do Rio de Janeiro (Pereira Passos); o ciclo da técnica; a construção do porto, de cais, docas e edifícios, a iluminação da capital federal, a radiotelegrafia, a Estrada de ferro Noroeste do Brasil, o adentramento do sertão por meio das explorações do General Rondon, o Serviço de Proteção aos Índios; fábricas, usinas, agricultura em desenvolvimento; lavouras de café, cacau e açúcar em prosperidade; a Primeira Exposição Nacional, inventariando a produção e onde são exibidos resultados da produção indígena em cujo tempo o Brasil torna-se o maior produtor de café do mundo com safra que “atribuía 82,5% da produção mundial”; a lei do povoamento do solo e a

consequente imigração que mudaria o perfil racial triplo do brasileiro, incluindo o italiano, o alemão, o eslavo, o saxão, e outros, provocando também as primeiras agitações sociais nos centros urbanos sob a agitação das vanguardas operárias anarquistas; a maquinização e a indústria; a intervenção de Rio Branco nas fronteiras brasileiras definindo o mapa geográfico do Brasil.

Há que se considerar ainda outros fatores determinantes de transformações sociais, tais como<sup>15</sup>: o conflito entre tendências políticas diversas e contradições no interior das elites agrárias dominantes; as insurreições desencadeadas pelos jovens oficiais contra o monopólio do poder dos partidos republicanos regionais e dos chefes políticos que recorriam à fraude eleitoral e às intervenções militares nos Estados para controlar o regime segundo seus interesses; as divergências no bloco agrário dominante pela sucessão presidencial para o equilíbrio dos interesses dos Estados de Minas Gerais e São Paulo pela “política do café-com-leite” (1894-1930); a insatisfação das oligarquias não ligadas à indústria cafeeira; desvalorização cambial e endividamento externo e a Reação Republicana no Rio grande do Sul incluindo gaúchos, pernambucanos, cariocas e baianos; a indicação de Nilo Peçanha à presidência; divergência entre as elites oligárquicas na república café-com-leite (que iria culminar na revolução de 30); o automóvel; a chegada da “modernidade” cujas artes e literatura deveriam ‘corresponder à altura’ – “mundo que o Modernismo cantaria, glorificaria e temeria, consequência dele que era”, no dizer de Mário da Silva Brito (1974: 28).

O que retiramos destas ‘anotações portuguesas e brasileiras’ é em especial que: enquanto o Brasil estava cuidando de chegar à frente, nas conquistas sociais, tecnológicas, econômicas e políticas, Portugal já as tinha conquistado em época anterior – este tipo de modernização no Brasil já ocorrera no Portugal da geração de 70<sup>16</sup> que Cesário Verde anunciaria em 1886/87 na sua única obra, póstuma<sup>17</sup>, como chegada da modernidade e do cosmopolismo no seu “*Sentimento dum Ocidental*”: “Batem os carros de aluguer, ao fundo, / Levando a via férrea os que se vão. Felizes! / Ocorrem-me em revistas exposições, países: / Madrid, Paris, Berlin, Sampetersburgo, o mundo!” – houve depois uma nova emergência: a

<sup>15</sup> *Revista Hominum*, revista mensal de divulgação cultural, nº 10, novembro- 2012.

<sup>16</sup> A tendência progressista ganhou anos áureos em Portugal especialmente desde o desempenho do engenheiro e militar António Maria Fontes Pereira de Melo, na auçada do Ministério das obras Públicas e do Comércio e Indústria, que, construindo estradas, pontes e linhas de ferro, entre 1852 e 1856 aproximadamente, pôde reduzir a marcante distância entre a pobreza tradicional de Portugal e a prosperidade da industrialização europeia. Todavia, D. Pedro V aproveitou-se deste quadro para “promover o progresso material em detrimento até do progresso sociocultural”, cf. PIEDADE e VILA MAIOR (2001:7).

<sup>17</sup> Cf. MARTINS, Oliveira. “O fantástico Cesário” in *Portugal, identidade e diferença* (2007:123 -124).

nação vivia agora uma degenerescência, um atraso e uma estagnação culturais, uma situação econômica em baixa, uma monarquia ofegando (como nos ilustra tão sintomaticamente o teatro de *O Fim* (1909) de António Patrício) e entregando o mastro para o 1º presidente eleito (1911, portanto próximo à guerra) em uma decadente rotatividade política e uma vida cultural minguate e de desagregação de valores (a par de uma “agregação” de valores no tempo brasileiro – em outro sentido) onde os interesses materiais burgueses sobrepunham-se aos interesses da cultura, intelectuais ou artísticos (também isto era caso brasileiro) - isto em nada parecido a uma grande nação europeia (e desde quando Portugal quis ser pequeno?)...

Como recuperar seu império ? Criando outro: Fernando Pessoa apontava uma estratégia (!) ao menos pela língua-pátria e pela poesia-pátria. Almada, outras mais, pela ‘europeização’.

## 1.2. O Caso português

Ao tempo em que a bulha política nacional portuguesa, contemporaneamente à eclosão da Primeira Guerra Mundial, impregnava o ar respirado na atmosfera que opunha ainda monarquistas e republicanos, surgia em Lisboa um novo Orpheu, tão ‘grego’<sup>18</sup> quanto português... tão português como europeu.

O choque e o escândalo pretendido à sociedade pelo grupo das personalidades que vivenciaram artisticamente o fenômeno literário, a *geração de Orpheu*, e que constituíram um marco fundamental na estética modernista em Portugal, foi em primeira instância sentido pelos próprios jovens, quando contemplaram de si a herança da crise decadentista europeia não superada ainda no seu país, não só pela instabilidade econômica, social e política, mas e especialmente pela inoperância da literatura nacional por uma transformação da mentalidade portuguesa como por um *corpus* português de arte e de pensamento, ao que se viram desafiados para uma grande empreita: transformar aquele mundinho do ‘Zé Povinho’<sup>19</sup> indiferente que ficou ‘parado na estação enquanto olhava distraidamente o trem seguindo’ para a Europa. Melhor dizer, recriar aquele mundo português cativo de seu tão forte amor patriota (de todos os órficos) - que viram com frustração ao retornar de ‘suas’ outras culturas (francesa, inglesa...) - tão miúdo, tão piegas, tão regresso. Para reagir ao seu próprio

<sup>18</sup> Considerem-se as aspas para leitura do sentido intencionado.

<sup>19</sup> Personagem burlesca de Rafael Bordalo (1875) com vocação pra inércia e fatalista, símbolo da sociedade portuguesa do séc. XIX, por sua indiferença.

escândalo interior haviam de provocar um outro, bem maior e todo-poderoso. Tinham que agir por um outro modo de ser, mistificar-se frente à mesmice. Era preciso então subverter as ‘coisas certas’ (na literatura) do <<Reino Cadaveroso>><sup>20</sup>, romper com ele radicalmente, ainda que e necessariamente dialogando com o ‘passado’ estético, consciencializando; revolucionar a realidade existente, recriar a cultura pelo único canal viável – o da Arte e da Literatura, e em especial o da Poesia, já que, diante da insegurança existencial, os “ismos” todos das ideologias da modernidade só podiam levar a uma única certeza: a incerteza do mundo hodierno já pressentida na modernidade intrínseca de *Orpheu*, onde as artes verbal (e mais da poesia) e não verbal eram o absoluto altar de refúgio e salvação da nova religiosidade onde se oferecessem os sacrifícios do eu desintegrado pelas massas, de um sujeito todo fragmentado, e onde se recolhessem as graças do derramamento (de suas partes recolhidas) pleno da Totalidade, para um mundo completamente novo!, usando aqui de metáfora. Pois a fé e a ausência de fé eram questões seriamente encaradas pelos modernistas em geral. No caso português a predominância é a ausência, ou diríamos, a fé no ausente, a negação.

O desejo febril da *Geração de Orpheu* fora o de comungar artes plásticas e literatura num ecletismo suficientemente europeu como universal, visível no seu programa ambicioso idealizado por Fernando Pessoa (e na sua revista - ‘ponte’ *Orpheu*, publicada em 1915, “sensacionista” e de “todas as literaturas”), para “criar uma arte cosmopolita no tempo e no espaço”<sup>21</sup>, enquanto, ao tempo que tivessem “um pouco da Europa na alma”, também revelassem na mesma arte e na mesma alma a seiva portuguesa das raízes étnicas esteticamente modernizada, especialmente numa literatura que não só outorgasse seu país à categoria de europeu, portanto de igualmente civilizado, mas, para além disso, elevasse Portugal ao status do esperado *Quinto Império*, o “império espiritual” da língua-pátria e da poesia-pátria do “*Supra-Camões*” de uma “*Índia Nova*”<sup>22</sup> da “vindoura grandeza lusitana”, para o que a inteligência seria um valor estético a aprender-se e a praticar-se, e o “*sentir*

<sup>20</sup> Em 1777 em Portugal se dá o fato histórico da Viradeira. Sobe ao poder D. Maria, beata, e volta-se dessa forma ao estilo de governo “cadaveroso”, expressão como a retomou Raymundo Faoro, em *Existe um pensamento político brasileiro?* (1994).

<sup>21</sup> [...] “A nossa época é aquela em que todos os países, mais materialmente do que nunca, e pela primeira vez intelectualmente, existem todos dentro de cada um, em que a Ásia, a América, a África e a Oceânia são a Europa, e existem todos na Europa. [...] Por isso a verdadeira arte moderna tem de ser maximamente desnacionalizada - acumular dentro de si todas as partes do mundo. Só assim será tipicamente moderna.” PESSOA, Fernando, “A arte cosmopolita de Orpheu” (1915?) in PESSOA, Fernando (1986) – *Obras de Fernando Pessoa*, Org. António Quadros, Vol. II, p.1318, referido na Bibliografia.

<sup>22</sup> [...] “que não existe no espaço, em naus que são construídas daquilo de que os sonhos são feitos”, PESSOA, Fernando. (1912) “A nova Poesia Portuguesa no seu aspecto psicológico”, *A Águia*. Ou PESSOA, Fernando in *Obras de Fernando Pessoa* (1986)., Org. António Quadros, Vol.II, pp.1194-1195.

*todas as coisas de todas as maneiras*” seria lei para fazer da nova literatura “*soma e síntese de todos os movimentos literários modernos*”<sup>23</sup> ( eu plural, tempo plural, espaço plural, discurso plural e pátria plural) – um ponto nuclear do modernismo português: o da intersecção entre sensação e conhecimento, característica que *Orpheu* inaugura. Não é inoportuno, pois, mostrar um pouco de Mário de Sá Carneiro:

*Junto de mim ressoa um timbre:  
Laivos sonoros!  
Era o que faltava na paisagem...  
As ondas acústicas ainda mais a sutilizam:  
Lá vão! Lá vão! Lá correm ágeis,  
Lá se esgueiram gentis, franzinas corças d' Alma...<sup>24</sup>*

A espiritualização da natureza e a materialização do espírito<sup>25</sup> discutidas por F. Pessoa e ilustradas acima garantiriam em parte a metafísica da poesia portuguesa e de sua religiosidade moderna, para alcançar o ecletismo em uma de suas faces, que afasta-se de Camões, como fora sugerido por Pessoa, para configurá-la no querer-ser-europeu, sem deixar de ser português, isto é, de ter a consciência portuguesa do Universo, características complementares, mesmo que pareçam contraditórias. Eis a grande diferença que traria o fator genuinamente novo na arte superior portuguesa e que daria o sentido a Portugal.

Nesta ordem de ideias, aos aspectos psicológico e social da literatura portuguesa dever-se-iam reunir os aspectos propriamente literários que pudessem diferenciá-la das fórmulas estereotipadas da literatura oitocentista que combatiam. Assim é que aquilo que no Romantismo e mesmo no Simbolismo eram os defeitos e os erros consagrados na prática literária e nas outras estéticas, seriam agora no Modernismo os princípios mesmos propostos para a nova estética. O “erro” do *padrão* torna-se em virtude! Esta marca estava latente em todo o discurso provocatório e subversivo dos jovens ambiciosos por uma elite diferenciada pela missão profética de viragem da direção de toda uma Pátria lusitana, por uma via estética (e como não ser ideológica?) a provocar, subverter, chocar, escandalizar, despertar, fazer desprender, dialogar (inter)culturalmente. Então na literatura eram bem-vindos os “problemas” de tempos e espaços justapostos, de paradoxos e contradições, de incoerência

<sup>23</sup> CAMPOS, Álvaro de. (1916) “Prefácio a uma antologia de poetas sensacionistas portugueses” [a ser apresentada a um público britânico], não concretizado, in PESSOA, Fernando (1986). *Obras de Fernando Pessoa*, Org. António Quadros, Vol II, pp. 1087-1088.

<sup>24</sup> A tensão da subjetividade do poema de Sá-Carneiro, como quer PAIXÃO, Fernando (1995) é fluída de vasos comunicantes onde o(s) poema(s) persegue(m) a “autonomia de um desenho imaginário a ser compartilhado no ato da leitura” com sua maneira própria de “matizar” pelos versos o nervosismo intrínseco às sensações.

<sup>25</sup> Cf. Explicitado por F. Pessoa em artigo édito sobre *A Nova Poesia Portuguesa no seu aspecto psicológico*, publicado na revista *A Águia* em 1912.

gramatical e discursiva, de dispersão, etc. Tudo o que parecesse “normal”, como por exemplo o teatro de Júlio Dantas (e os demais da época anteriormente próxima), seria medíocre por só repetir-se nos séculos uniformemente. A *blague* foi um recurso fortemente utilizado para expor a revolta!

Por tudo isso é que *Orpheu* fora severamente discriminado e criticado: “os *doidos varridos*” e sua “*literatura de manicómio*” - manchetes publicitárias, fruto do insulto de Júlio Dantas, representante máximo das letras portuguesas da época com tudo o que isso lhe favorecia. Mas o preço a pagar de volta por Dantas e todo o sistema acadêmico fora alto, e parece sê-lo até hoje, quando agora falamos de *Orpheu*. Não houve, ao que parece, aspecto mais estimulante para o grupo do que ter conseguido gerar o escândalo tão agitado contra o academismo. E que o diga a *Vanguarda* portuguesa – os manifestos de Almada Negreiros, a figura mais polivalente artisticamente<sup>26</sup> ( *Manifesto Anti-Dantas; Cena do Ódio; Ultimatum Futurista às gerações Portuguesas do século XX*), e de Álvaro de Campos (*Ultimatum*), que falam por si mesmos toda a voz individual e simultaneamente polifônica que requeria e agressivamente exigia, pelo direito de ser português, toda a modernidade de ruptura, de destruição e de novo enquadramento de Portugal no mundo.

A própria Europa invejada era alvejada com ódio (contradição? sim e não), pois o que Álvaro de Campos (Pessoa) repudia no *Ultimatum* (remissivo ao Ultimato inglês) é aquela Europa dos mandarins,<sup>27</sup> não a da mãe cultural grega que originou Portugal e a quem queria de novo abraçar e com quem se parecer, transcendendo pela estética ao infinito universalmente, combinando povos, línguas e pátrias, numa só - o destino de Portugal.

Mesmo que o ideal de *Orpheu* tenha sido a Arte, sua atuação não podia, no nosso olhar, ser desprovida totalmente de um aspecto político, sob pena de nada influir, pois isso passa pela dimensão mesmo histórica do homem. Porém, este aspecto político é o do sentido da configuração e da essência da *polis*, da cidade, na concepção genuína da palavra, pois o questionamento e a reflexão social existem numa perspectiva de caráter coletivo, portanto político. Para Almada Negreiros mesmo, “o futurista e tudo” e talvez o espírito mais livre entre eles e muito iconoclasta, a arte é “alma legítima do coletivo e do individual” e por isso tem que ser democratizada! Ele apelava contra a inconsistência e incoerência da nação e no

---

<sup>26</sup> José de Almada Negreiros inventou novas linguagens e novos modos de conceber a história da existência portuguesa, tal como no Brasil fez Oswald de Andrade. Mas Almada Negreiros, o “futurista e tudo” foi um artista completo nas modalidades que abrangeu na arte: o “português sem mestre” (cf. J. Fernando Lopes), que era bailarino, pintor, desenhista, ator, escritor ( de manifestos, ensaios, novelas, peças, um romance), poeta, decorador, retratista, humorista ou mais.

<sup>27</sup> Cf. o pensamento de SEABRA (1985) em “*Ad Infinitum*”.

plano mítico-artístico comprovava sempre que o artista não existe sem a sua pátria, estava intrínseco o amor da pátria no seu fazer. Por isso também a mensagem de *Orpheu* e em especial a da personalidade mística e mítica de Almada ainda é atual, e sua ingenuidade tão cara aos nossos dias pós-modernos, já que o individualismo e a atmosfera de degradação de valores não existiram só ontem, estão entre nós hoje no século XXI.

Assim como Fernando Pessoa em sua ‘loucura’ racional utilizou-se do fenômeno da heteronímia para responder ao clamor de novas formas estéticas e discursivas, somando e sintetizando o Universo na literatura, Almada em sua emotiva sensibilidade utilizou-se do seu talento multímido e privilegiado para viver os vários e diferentes artistas em um só ele mesmo para dialeticamente *fundir a tradição e a vanguarda*<sup>28</sup>.

A propósito dos estudos de Fernando Pessoa, sobre a Poesia Portuguesa, acreditamos que o autor-poeta deve ter alterado muito positivamente os ânimos espiritual e literário dos escritores portugueses, nos tempos adiante, pois que usando da investigação, portanto racionalmente, conseguiu comprovar os valores e o alcance latentes na obra poética daqueles ao que a intuição de Teixeira de Pascoaes enunciara, exatamente quando eles emergiam de um contexto social e político de extrema degenerescência e míngua. Não havia míngua de valores no movimento poético atual de seu tempo<sup>29</sup>, nem de “nacionalidade e novidade”. Mas não nos enganemos, pois estes ânimos se alterados só após cerca de vinte anos é que tomaram algum impulso.

O idealizador de *Orpheu* não só almejou para Portugal o futuro glorioso pascoaesiano com o seu *Super-Homem*, mas enveredou com seus amigos modernistas futuristas por caminhos norteadores da clarividência de que Portugal tinha toda chance da paternidade/maternidade civilizacional, atendendo ao chamado da “louca alegria”.

A atenção da *geração de Orpheu*, nas palavras de Piedade (2008:276) “desloca-se do Portugal-presente e da sua realidade concreta para a realidade imaterial e simbólica do Portugal-futuro”, a outra terra prometida, numa perspectiva diferenciada da Geração de 70 no que respeita ao referente Portugal, de dentro para fora (para a Europa), positivamente.

O amor, o intenso sofrimento patriótico sentido nos poetas *órficos*, como em outros que lutam por causa similar, e referido por Pessoa pode dar-nos uma pista dos consecutivos

---

<sup>28</sup> Cf. Expressão de PIEDADE, A. N. em Recursos didáticos da disciplina Cultura portuguesa II do curso de Mestrado em Literatura e Cultura Portuguesas da Universidade Aberta 2010/2012, p.7.

<sup>29</sup> De acordo com A. França, mas também com o próprio Fernando Pessoa que em seus famosos artigos sobre a poesia portuguesa declarava em “Uma réplica Ao Dr. Adolfo Coelho” in *República, 1912* (quando afirma) que a <<nossa nova poesia [...] produz e produzirá grandes e máximas figuras de poetas>>[...]. PESSOA, Fernando (1986) *Obras de Fernando Pessoa*, Org. António Quadros, Vol.II, p. 1203. Referido na Bibliografia.

suicídios entre eles e os *de 70*, já que a grande ambição de sua alma não conseguia ser correspondida em realizações de seus projetos, suspensos do “fio de não ter território”, entre a genialidade e a loucura, desejando ‘fazer a diferença’. E nos parece que a fez *Orpheu*. Por amor patriota de Portugal ( e neste nacionalismo nos deteremos um pouco mais adiante) e uma - como que - santa inveja das “nações pensantes” doar a vida e fazê-lo visto! Aquele mesmo disse em outro momento...“Tudo vale a pena quando a alma não é pequena” (Fernando Pessoa).

Desta forma temos panoramicamente o axioma configurativo da primeira fase do modernismo português, cujos projetos *não têm posteriormente o alcance desta fase heroica*<sup>30</sup>, quando a dinâmica de grupo já não era a mesma, desde a morte de Mário de Sá Carneiro, em 1916. Como menciona Martuscelli em *Modernism / modernity* (2012: I-XXX)

*The first Portuguese avant-gard movement, modernismo, also referred to as the “first modernism” was born of the hands of Fernando Pessoa, Mário de Sá Carneiro and José de Almada Negreiros in 1915. While there were certainly others responsible for the emergence of modernismo these three, men remain the most recognized and studied artists to have partaken in it. Together, they published two volumes of the periodical Orpheu, and also put together a third volume that was not published at the time because Mário de Sá Carneiro’s father refused to continue funding the Project. Yet this short-lived avant-garde periodical, edited mainly by young artists and surviving for only one year, left an indelible mark on the history of Portuguese literature. It caused “a public reaction of refusal and insult,” as Fernando Cabral Martins states in the foreword of a 1989 facsimile of Orpheu, which included a draft of the publication’s third volume. This “public reaction” would become the essence, or even the trademark of avant-garde literatures’ reception at the beginning of the twentieth century.*

### 1.3. O caso brasileiro

Como em Portugal, e no mais geral em todo caso, o Modernismo no Brasil não passou incólume à realidade nacional e nem à realidade universal. E, fazendo uso das palavras de Baptista (2008:482) <sup>31</sup>

<sup>30</sup> Veja-se SILVESTRE, Osvaldo. “Modernismo”- artigo componente do *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, coordenado por Fernando Cabral Martins, 2008, Ed. Caminho, pp. 472-476.

<sup>31</sup> Veja-se BAPTISTA, Abel Barros. “Modernismo Brasileiro”- artigo componente do *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, coordenado por Fernando Cabral Martins, 2008, Ed. Caminho, pp-476-482.

[é claro que ] o Modernismo brasileiro teve a sua aurora vanguardista, futurista, cosmopolita; lançou manifestos e revistas; negou o passado e anunciou um futuro novo e brilhante; repudiou escolas e gêneros, regras e formas fixas; reclamou a liberdade plena de expressão e experimentação; misturou linguagens e estilos, valorizou a fala coloquial e vulgar; combateu o purismo e o academismo; levou à exaustão o verso livre; acolheu o humor e a irreverência; etc.

Da reunião em Copacabana, no Rio de Janeiro, saiu por sugestão de Luís de Montalvor, português, e Ronald de Carvalho, brasileiro, o lançamento da revista luso-brasileira, a referida *Orpheu*, no ideal de “comunicar aos leitores a nova mensagem europeia”, cujos nomes tutelares seriam de um lado, Camilo Pessanha, Paul Verlaine e Mallarmé, e, de outro, Walt Whitman, Marinetti e Picasso. A colaboração brasileira (por Ronald de Carvalho e Eduardo Guimaraens) ou seja, a ligação com o Brasil numa revista que seria a princípio luso-brasileira, cujo centro editorial foi deslocado do Rio de Janeiro para Lisboa, e que tornou-se “mais luso e menos brasileira do que já era”<sup>32</sup> só ocorreu na primeira publicação quando Pessoa e Sá Carneiro não dirigiam ainda a revista, o que ainda é uma interrogação esse afastamento de Ronald de Carvalho do projeto, tal como a recepção de *Orpheu* no Brasil do qual quase nada se sabe, em exato contraste com o evento em Portugal, o que nos parece altamente significativo no tocante ao desembocar dos fatos sociais embutidos nas relações literárias entre os dois países. Apesar das positivas propagandas e da preocupação de Montalvor e de Ronald no empenho pelas colaborações - ao final reduzidas a dois escritores - e pela divulgação da revista no Brasil, teriam chegado mesmo ao país todos os exemplares esperados por seus assinantes? Se não, esta possível (?) posição estratégica para suprir a demanda da revista em Portugal, se foi feliz para Portugal no tempo atual do fenômeno, não o foi igualmente para solidificar o *estreitamento das inteligências* de aquém e de além-mar tão desejado pelo próprio Fernando Pessoa, ao menos nesta época específica. Ou por outro lado, talvez tenha contribuído para estimular, ainda mais, os intelectuais brasileiros a também pensarem determinadamente numa ambição própria por sua arte e sua literatura mais livres.

Mas o que importa agora do que foi dito acima é destacar a natureza específica da preocupação e da ocupação brasileira em ativar e estrategicamente anunciar uma busca

---

<sup>32</sup> Arnaldo Saraiva trata deste assunto de forma detalhada em sua obra sobre os dois Modernismos (2004:102-119) e é um dos críticos que não encontraram resposta para justificar o afastamento de Ronald de Carvalho e Luís de Montalvor da direção de *Orpheu*, ou da ausência de outras colaborações brasileiras, apesar de que nos dá, a mim pelo menos, claras pistas de certa ‘traição’ (?) (pois sem diálogo) por parte de Sá Carneiro e de Fernando Pessoa, motivada por interesses que provavelmente não faziam jus à questão (estéticos? circunstanciais? geográficos? financeiros?) no específico contexto.

propositada de redescobrimto do Brasil pelos próprios brasileiros, o que iria dar-lhe as primeiras conotações de modernidade e de modernismo – o que pela lógica mais simples teria que ter em conta a independência literária dos modelos europeus portugueses ou de sua tutela, a consciencialização do que é ou que seria então ser *brasileiro*. Os modernistas reivindicavam “o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; a estabilização de uma consciência criadora nacional”, o que se faria a partir de uma destruição para seguir à construção, sem escolas literárias.

Assim como em Portugal, as preocupações modernistas no Brasil não surgiram com ou nas suas Vanguardas isoladamente, como se do nada viessem, mas tiveram sua linha de desenvolvimento, se considerarmos as várias manifestações isoladas de ousadias que as antecederam, seja pela ideia, ou pelo espírito, seja pelo conteúdo, seja pelas intenções ou preocupação temática.<sup>33</sup> Não podemos esquecer que os artistas tomaram para si um ideário e uma missão de divulgação dos novos valores, como se estivessem preparando-se para uma batalha, assumindo periódicas reuniões em salões privados com objetivos de debate e trocas culturais, num amálgama paradoxal de tradição e inovação. Em 1920 quando eram apelidados de *futuristas* já tinham organização grupal. É deste projeto que a viagem dos rapazes paulistas ao encontro dos cariocas no Rio de Janeiro em 1921 toma a forma muito estratégica de alcançar (e aristocraticamente) os seus intuitos de triunfo, o que explica em boa parte, outrossim, o ingresso de Graça Aranha na empreita modernista. Todavia, o que fora em representação *Orpheu* (e *Portugal Futurista*) para Portugal fora a *Semana de Arte*

---

<sup>33</sup> Como *alguns* exemplos podemos citar (cf. Mário Brito): as “colaborações futuristas” de Oswald de Andrade na revista *Vida Moderna*, ressonando na Academia de Letras como “formas literárias desconhecidas, desconhecidos gêneros e [...] ainda a ressurreição dos de há muito esquecidos (1916); a primeira exposição não acadêmica de pintura realizada no Brasil por Lasar Segall de seus quadros expressionistas, sem receptores à altura daquela sensibilidade de consciência que impactasse (1913); a primeira exposição de Anita Malfatti com estudos de pintura e com o primeiro nu cubista brasileiro pela pintora e o primeiro nu cubista norte-americano por Boylisson (1914); a colaboração do italiano Ernesto Bertarelli no conservador jornal *O Estado de São Paulo*, a analisar os fatos e sinalizar a chegada do Futurismo no Brasil (1915); *O Pirralho*, revista polêmica, em frente Oswald, já se pronunciava em prol de uma pintura nacional (1915); o encontro de Ronald de Carvalho com Luís de Montalvor (L. Da Silva Ramos) em Copacana e a idealização da revista luso – brasileira *Orpheu* (1915); *A cinza das horas*, de Manuel Bandeira (1917); a decisiva “descoberta de Brecheret” (1920) sua exposição e sua participação no *Salon d’ Automne* em Paris; a aproximação consequente de Oswald com Mário de Andrade a partir de um curto discurso e oração deste no ambiente oficial da campanha de participação do Brasil na Guerra (1921); a publicação do livro de Mário de Andrade *Há uma gota de sangue em cada poema*, “com rima inusitada, exagerada e agressiva” que causou impacto (1921); o poema *Moisés* de Menotti del Picchia e mais *Juca Mulato que, na busca da raça brasileira* já causava estranhamento desde o seu título *mulato*. Além do que já encontramos no corpo deste trabalho, podemos acrescentar, como sinalizador do espírito da época, evitando citar aqui outras que surgiram ainda, a obra do ensaísta Andrade Murici (1918) – *Alguns poetas novos* – onde declara a extinção do Parnasianismo e o abandono do Simbolismo, ainda que classifique de “hesitantes, confusas, indefinidas” as novas gerações, ao que, contrariamente chama João Ribeiro de “nova, de fato, diferente do Parnasianismo”.

*Moderna* para o Brasil – os nomes que vigoram até hoje como um divisor de águas na história artístico-literária das duas nações.

Mas a *Semana no Brasil*<sup>34</sup>, que não fora o ponto de ruptura propriamente da estética mas o passo inicial de *sistematização* do movimento, teve o seu “estopim”<sup>35</sup>, Anita Malfatti que, após seus estudos em Berlim e Nova York regressa ao Brasil em 1917 e expõe no mesmo ano obras de influência fauvista, cubista e futurista, provocando a “curiosidade, o ódio e o entusiasmo” que a “tamanho inconsciência brasileira” não conseguiu fazer-se provocar no aquando da exposição de Lasar Segall, precursor cronológico da arte plástica moderna no Brasil (exposta primeiramente em 1912 em São Paulo e Campinas) na opinião de Mário de Andrade, em artigo da *Folha da Manhã*, em paralelo à prioridade de “eficiência, de ação e arregimentação [...] consciência de rebeldia, [e] de espírito novo” de Malfatti.

Também aqui neste contexto é a recepção que fundamenta o alcance e a validade da manifestação vanguardista enquanto propósito de ruptura: enquanto Segall foi aplaudido pelos jornais intransigentes e tradicionais, como O Estado de São Paulo e a Revista do Brasil ou o Correio Paulistano, Malfatti na opinião de Nestor Pestana e Monteiro Lobato, respectivamente, deixou-se ““emballer” pelas extravagâncias dos chamados futuristas” e, “a pretexto de romper com as convenções da arte aceita, adotou sem discutir todo o estapafúrdio convencionalismo de uma falsa arte em que só se exibem os “ratés” e os desequilibrados”.<sup>36</sup>

Segundo Brito (1974:68) “enquanto a arte de Segall, para [o dono do jornal] Nestor Pestana e os seus contemporâneos, não ofendia os conceitos por eles esposados, a de Anita, vinculada às inovações ora combatidas, rompia os padrões normalmente admitidos”. Confirmando este juízo de valor, Mário diz que “nenhum papel exerceu Segall na eclosão

<sup>34</sup> Oswald de Andrade em *Obras Completas – Estética e Política* (1991:99), de seu relato sobre “Como se produziu a Semana de Arte Moderna” expõe de forma muito familiar e brasileira o fato: “*Quereis saber com certeza como é que se produziu a Semana de Arte de 22? Vou dizer: Antônio foi à casa de Paulo, que o levou ao quarto de José, que lhe mostrou os versos de Pedro, que lhe contou que João era um gênio e que Carlos pintava. E saíram todos para descobrir Maricota. Apenas, esses indivíduos entre outros chamavam-se Mário de Andrade, Menotti del Picchia, Di Cavalcanti, Heitor Villa-Lobos, Anita Malfatti. Em fevereiro de 22, Paulo Prado e Graça Aranha enquadram o nosso grupo e o do Rio de Janeiro. E manifestamos no Teatro Municipal, ao lado de músicos e artistas. Somos vaiados num dilúvio. Resistimos. O “terror” modernista começa. É preciso chamar Antônio Ferro de gênio e Carlos Gomes de burro. Chamamos. [...]*”. Em outro momento (p.125) acrescenta que “*a Semana[...] com grande alarido, particularmente a sessão em que foram apresentados ao público os novos poetas e escritores (.): a ausência de qualquer padrinho nos atirou às feras*”. Importante ilustração de que o movimento modernista foi desde o seu princípio, no Brasil, uma energia multiplicadora tida como necessária e levada a cabo como trabalho coletivo de mutirão, que por sua vez, e sendo brasileiro, deveria contar com os jeitinhos nacionais de formação de parcerias e ativação de interesses de adequação, sob pena de sucumbir. Ao contrário disto, o sucesso da empreita tem maiores chances. E de fato, alastrara-se nos vários cantos do país em continuação.

<sup>35</sup> Mário da Silva Brito (1974:72) usa esta expressão oportuna em sua referência à pintora brasileira, quando explana sobre os antecedentes da Semana de Arte Moderna.

<sup>36</sup> Op. Citados por Brito (1974:68) de artigos de *Revista do Brasil*- Vol.VII - janeiro- ano III-1918 -Resenha do Mês – “Movimento artístico: Exposição Malfatti” - Págs. 83 e 84. /e “Revista do Brasil”- artigo citado.

do movimento renovador das artes nacionais [enquanto] Anita se afirmará em sua posição legítima de despertadora do movimento modernista” pela consciência de revolta e coletividade para modernizar as artes brasileiras. Concordam categoricamente com este fator propulsor outorgado a Malfatti os demais modernistas do grupo paulista, a exemplo do que depõe Menotti del Picchia em crônica<sup>37</sup> onde se redime de ter sido influenciado por M. Lobato em sua visão ofuscada contra a arte da pintora de “O Homem Amarelo” e reconhece mais tarde na pintora a “chefe da vanguarda na arrancada inicial do movimento modernista da pintura de São Paulo” e, aludindo à recepção como sinal de glória, complementa: “Sua arte mereceu a honra consagradora do martírio: foi recebida a pedradas”.<sup>38</sup>

Não é difícil indagar se o fato de ter sido uma mulher a levantar tal bandeira no Brasil naqueles anos não houvesse -como mais um fator- parcialmente contribuído para afetar ainda mais os brios das inteligências opositivas e da crítica, geralmente masculina. Talentos mais jovens, artistas com muita influência das escolas estrangeiras de pintura, mulher e “pintora de talento” certamente mexeriam no brio de Monteiro Lobato (erudito com cargo no jornal O Estado de São Paulo), o “grande contista com fama de mau pintor”<sup>39</sup> que ao definir as obras da pintora como ato de *paranoia ou mistificação* incitou indubitavelmente os ânimos da intelectualidade brasileira à reflexão e à euforia em torno da atualização das artes, claro, por efeito contrário ao seu intento no contexto.<sup>40</sup>

Por efeito, uniram-se os modernistas literatas, o acadêmico escritor e diplomata Graça Aranha, o escritor Paulo Prado e outros artistas jovens em torno do fato e da pessoa de Malfatti e também de Victor Brecheret, o jovem escultor excêntrico e solitário ‘descoberto’ pelo grupo Di Cavalcanti, Hélios Seelinger, Oswald de Andrade e Menotti del Picchia. Situado como valor nacional e moderno, “força brasileira que se emparelha com as grandes expressões mundiais contemporâneas”, o *Rodin brasileiro* considerado por Menotti, tendo

---

<sup>37</sup> Menotti del Picchia- “Uma Palestra de Arte”. *Correio Paulistano* de 19.11.1920, referido por Mário da Silva Brito na mesma obra.

<sup>38</sup> Menotti del Picchia- “Anita Malfatti”. *Correio Paulistano* de 20.02.1929

<sup>39</sup>-Menotti del Picchia- “Uma Palestra de Arte”, artigo citado.

<sup>40</sup> Ironicamente Monteiro Lobato é uma das contradições internas do Modernismo brasileiro, pois ele mesmo foi um escritor erudito que de forma muito inteligente conseguiu enquadrar as diretrizes de renovação na literatura brasileira de forma original (lembramos do Jeca Tatu e do Saci Pererê, seus mitos literários, consagrados hoje na literatura infantil e no programa infantil de televisão “*O Sítio do pica-pau amarelo*”) além de que foi ele quem fez as críticas mais implacáveis à “literatura do passado” (segundo MARTINS(1973:25)), com muito senso de técnica estilística. No caso Malfatti parece que Lobato cumpriu também um interesse social do diretor do jornal, Pestana, amigo da família de Malfatti, que não teve coragem de pessoalmente criticar Anita, sem maiores fundamentos. Podemos ler sobre isto também em VALE (s/d)-” A Propósito da Exposição Malfatti”, Edição Revisitada in Revista Urutúgua N° 7, referida na Bibliografia.

sido aluno de Dazzi e de Maestrovic em Roma, assinou o monumento às Bandeiras<sup>41</sup> de São Paulo como parte já da ambientação nacional da festa centenária da Independência política brasileira. Foi aconselhado por Lobato a fazer as malas e “raspar-se” de entre nós, não por ‘ser ruim’ mas por ‘ser muito bom’, por fazer “arte de verdade”, admitindo já o escritor a necessidade de ruptura com o “autoritarismo clássico” o que há três anos não concebia como direito a Anita Malfatti e arando o terreno para assumir mais tarde, depois de 1922 a sua “posição privilegiada de chefe incontestável de toda a renovação literária” com sua literatura nacionalista regionalista.

Mas Victor Brecheret antes de fazer as malas de volta a Itália não se esqueceu de deixar suas peças de escultura especialmente para o evento que seus amigos preparavam mais tarde (a exposição da Semana de 22)!

A participação de Brecheret no “Salon d’Automne” em Paris é considerada pelos modernistas como a primeira vitória do Modernismo e torna-se em força motora para o aumento de adeptos à causa, como ilustra oportunamente Mário Brito em Coutinho (2004:11)

*na Cadillac mansa e glauca da ilusão  
passa o Oswald de Andrade  
mariscando gênios entre a multidão!..*

consoante versos da *Paulicéia Desvairada* de Mário de Andrade, escritos ao final de 1920, seguido depois de seu *Prefácio Interessantíssimo*, fixando os rumos do primeiro Modernismo, ancorados no experimentalismo e no individualismo. Poema de real ruptura, pelo impacto dos versos satíricos que fogem ao padrão estético e semântico esperado, que desencadeia a ofensiva dos *passadistas* contra o “convencionalismo fecundo e prosaico, as afetações e os preciosismos, que atropelam as letras e os costumes[...]” nas palavras de Renato Almeida publicadas em artigo de *O País*, e que promoveu seu autor a *futurista* pela

---

<sup>41</sup> *Monumento às Bandeiras*: hoje, muito polêmica homenagem por instigar à reflexão histórica em torno de seu significado (os *bandeirantes*, brasileiros e portugueses, tanto heróis quanto assassinos (?) perseguidores dos índios e exploradores sexuais das índias da selva brasileira que devastavam para alargar os limites geográficos do Brasil). A construção da obra do escultor brasileiro de origem italiana, Victor Brecheret, embora criado para as comemorações do centenário da Independência do Brasil, em 1922, só teve concretização na festa do IV centenário de São Paulo, em 1954, numa revisitação da história de São Paulo, de acordo com Irene Barbosa de Moura em “A cidade e a festa”, tese de doutorado (2010). Ali o bandeirante foi celebrado “como personagem chave do imaginário regional apto a reforçar as velhas tradições” (artigo da mesma autora, p.2). A concretização foi morosa e iniciou-se a partir de 1936 no governo de Armando de Salles Oliveira “imbuído do desejo de recuperar o orgulho dos paulistas abalados com os acontecimentos de 1932”, e teve o incentivo político dos modernistas Menotti del Picchia e Cassiano Ricardo, então assessores de Armando de Salles. Depois do regime do Estado Novo é que foi possível ver-se de fato o Monumento às Bandeiras, que instala-se no atual Parque do Ibirapuera.

imprensa envolvendo-o como foi em “vexames” inclusive por meio de um artigo de Oswald no qual este jubila-se com<sup>42</sup> o “futurismo” de Mário,<sup>43</sup> provocando um efeito social semelhante ao sofrido por Mafaliti.

Sincronizados entre si por suas obras, o modernismo brasileiro enquanto movimento tem naquelas duas figuras – a da pintora e a do escultor- seus dois fulcros, suas raízes, em torno dos quais giram os vanguardistas da “primeira hora”. É o que considera Mário de Andrade em sua obra “Movimento Modernista” de 1942.

Martins (1973:53-61) considera que a atmosfera social e política favoreciam a eclosão de um movimento de vanguarda. Desde 1917 já se via na literatura algo inusitado, como o livro *Poesias* de Manuel Bandeira, considerado como o precursor do modernismo. Mas Martins endossa o pensamento de Brito quando pontua que o ponto de *ruptura* como fato tomado foi o manifesto do *Trianon*, “discurso de Oswald de Andrade a 9 de janeiro de 1921, no banquete conservador oferecido a Menotti del Picchia, e no qual ele se declarava “falar em nome de meia dúzia de artistas moços de S. Paulo e daí o meu cálido orgulho incontido”.

A Semana de Arte Moderna, sugerida como se sabe até hoje por Di Cavalcanti, realizada entre 11 e 17 de fevereiro de 1922 no Teatro Municipal de São Paulo concentrou três importantes festivais (13, 15, 17 de fevereiro) num clima sociopolítico favorável à sua eclosão - o 1º centenário da independência do Brasil e suas comemorações, que davam o tom entusiasta nacionalista - como podemos perceber na edição do dia 3 de *O Estado de São Paulo*, embora tenha sido concebido como um antifestival<sup>44</sup> frente às celebrações oficiais, aliás era mesmo a *Semana Futurista*:

---

<sup>42</sup> Oswald de Andrade- “O Meu Poeta Futurista” – *Jornal do Comércio*, Ed. de São Paulo, 27.05.1921.

<sup>43</sup> O artigo de Oswald “O meu poeta futurista”, e cuja réplica de Mário, o artigo “Futurista?!” tornaram-se por demais significativos no tocante a flagrar um fato que tornou-se ponto nevrálgico nas contradições internas (e externas) do movimento modernista brasileiro, pois suscitaram exatamente a discussão da problemática do que seria **concebido** então como futurismo/futurista ou não na Estética e no Brasil: enquanto Oswald, um dos propagadores do Movimento, ao lado de Menotti del Picchia, em primeiro plano, interpretava no artigo o futurismo de “forma particular até transformá-lo numa série de temas”(ver melhor isso em Fabris, 1994:133), na ótica de Mário, o futurismo não seria mais que uma arte visante do futuro “sem possibilidade de atuação no presente, de uma escola dogmática e iconoclasta, preocupada tão somente em promover uma *tabula rasa* sem nenhuma proposta alternativa”. O modernista não queria então o rótulo de futurista, ao que rejeitava enfaticamente, apesar de aceitar as premissas mais moderadas de Marinetti, não o lado revolucionário – repudiava ele “o futurismo funambulesco das Europas tal como o futurismo vago do Brasil” por ele mesmo desconhecer as suas ideias, e as que conhece o “horrorizam: o banimento de Deus, o desrespeito da língua, o abandono da tradição e da noção de pátria em prol de um internacionalismo quimérico e sem caráter”, definitivamente recusando-se a ser enquadrado numa escola. Mas ao fazermos um balanço dos princípios aceitos ou não pelo grupo ‘modernista-futurista’ não será complicado perceber que todos estavam de acordo com o que era amálgama no processo modernista no Brasil.

<sup>44</sup> Em 1920 Oswald criticou o programa de comemoração da festa de 22 do 1º Centenário da Independência, ‘ameaçando’: “Cuidado, senhores da *camelote*, a verdadeira cultura e a verdadeira arte vencem sempre. *Um pugilo pequeno, mas forte, prepara-se para fazer valer o nosso Centenário*”. Isto significativamente já denunciava por certo a meta da Semana de Arte Moderna de alguma maneira, conforme sinaliza Brito.

*Semana de Arte moderna – A notícia de uma projetada “Semana de Arte Moderna”, em São Paulo, tem despertado o mais vivo interesse nas nossas rodas intelectuais e mundanas. Os Srs. Presidente do Estado e prefeito municipal prometeram aos membros da comissão organizadora o seu inteiro apoio<sup>45</sup>. Os festivais da “Semana de Arte Moderna”, que se realizarão no Teatro Municipal, foram denominados: o primeiro, de “Pintura e Escultura”; o segundo, da “Literatura e da Poesia”, e o terceiro, “Festival da Música”. Neles tomarão parte: na literatura, o sr. Graça Aranha, que fará uma conferência sobre a “Emoção Estética na arte moderna”, e os Srs. Ronald de Carvalho, Mário de Andrade, Álvaro Moreira, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Renato de Almeida, Luís Aranha, Ribeiro Couto, Moacir de Abreu, Agenor Barbosa, Rodrigues de Almeida, Afonso Schmidt, Sérgio Milliet; Guilherme de Almeida e Plínio Salgado. Na música: Guiomar Novaes, Villa-Lobos, Octavio Pinto, Paulina de Ambrósio, Ernani Braga, Alfredo Gomes, Frutuoso e Lucília Villa-Lobos. Na escultura: Victor Brecheret, Hildegardo Leão Veloso e Haarberg. Na pintura: Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Ferrignac, Zina Aita, Martins Ribeiro, Oswald Gueld (sic, por Goeldi), Regina Graz, John Graz e Castello. A procura de bilhetes para esses festivais tem sido grande.*

Resultado, pois, de um processo de “preparação proveniente da ânsia de renovação estética de viés internacional e motivada por finalidades nacionais”, nas palavras de Mirhiane Mendes de Abreu<sup>46</sup>, a *Semana* parece ter dado propulsão a outros desdobramentos e processos de renovação, não só no campo estético, o que está ainda à nossa frente por confirmar. Mas desde agora podemos dizer que o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* e o *Manifesto Antropófago* foram de entre os seguimentos das manifestações de 1922 os documentos que fecundaram esta estética renovadora nacionalista, sendo ao mesmo tempo duas correntes que o seu autor Oswald de Andrade liderou e que profundamente caracterizam o primitivismo nativo, um “achado” daquela geração, consubstanciado nas vanguardas europeias, portanto sem o fator de invenção mas de uma reinvenção, por já introduzir uma apreciação da realidade sociocultural brasileira, o que motivou o nascimento da *Revista Antropofágica*.

A pintora Tarsila do Amaral, ao regressar em 1923 de Paris ingressa ao grupo, agora Dos Cinco - somado a Anita, Mário, Oswald, Menotti, e após novo tempo na França retorna decidida a ser a *pintora de sua terra*, para o que dedica-se daí em diante, partindo do conhecimento real do país e de sua cultura, em companhia de Cendras e Mário, muitas vezes aderindo com força à antropofagia artística - o devoramento intelectual do colonizador para

---

<sup>45</sup> Destaque (não inclinado) nosso: aos poucos o Estado vem a apropriar-se política e ideologicamente do Modernismo, tomando-o como preparador e criador de um estado de espírito nacional, como avalia Mário de Andrade (1942,1974:244) em sua Conferência, 20 anos depois de ocorrida a Semana de Arte, brado coletivo principal do Movimento.

<sup>46</sup> Veja-se em artigo “Semana de Arte Moderna” (2008:783-785), verbete do *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, citado na Bibliografia.

apropriar-se de suas virtudes e transformar em totem o tabu<sup>47</sup> – quando, em fase posterior, iríamos encontrar Cândido Portinari, expondo já o encaminhamento de efeito deste processo, pelo expressionismo.

Em *A Escrava que não é Isaura* (1924-1925) contemporânea de *Pau Brasil*, ensaio-paródia (a Rimbaud e B. Guimarães) de Mário de Andrade, o autor teoriza descritivamente a sua poética, proposta para o modernismo brasileiro. A influência do “espírito novo” (L’*e esprit nouveau*) presente na obra do poeta vê-se claro aí como também em seu *Prefácio Interessantíssimo*, mais forte que em outras<sup>48</sup>. A revista *Klaxon*, o órgão oficial do Modernismo e *Terra Roxa e Outras Terras* concorreram para divulgar a ideia sementada na *Semana*, ramificando-a pelo resto do país. Apesar de que, no ‘resto do Brasil’ as almas inquietas sentiam por si mesmas a mesma ânsia, com dimensões diferenciadas e próprias de seu espaço, não sendo coincidência *A Arte Moderna* (1924), carta-manifesto de Joaquim Inojosa de Recife, refletindo o movimento em Pernambuco; o *Manifesto Regionalista* (1926) e todas as demais manifestações que se seguiram em outros estados do país, especialmente no Sul e no Nordeste, até adentrarmos a um segundo modernismo no Brasil.

Não foi em nada pequeno o grau de preconceito, ingenuidade e provincianismo permeados nos debates sociais e até intelectuais, especialmente em São Paulo e no Rio de Janeiro e de resto no país. O jogo de cintura e de interesses não foi isento neste itinerário.

É fundamental não confundirmos a festa da *Semana* com o próprio Modernismo brasileiro que, tanto já se havia iniciado quanto tinha ainda muito o que percorrer no pacato ambiente cultural brasileiro da época. É bem cabível subtrair disto a mostra de um processo longo e gradativo de convencimento empreendido por um grupo pequeno de artistas, em prol da “renovação da linguagem artística saturada de parnasianismos de segunda mão, cometidos por poetas sem o talento de um Bilac (morto em 1918), ou de Alberto de Oliveira” (Boaventura, 1998)<sup>49</sup>. Isto endossava a pertinência da proposta marioandradina, esboçada na versão de 22, de uma “poesia selvagem, áspera, livre, ingênua, sincera”.

Na verdade, a *Semana de Arte Moderna* foi ela mesma um extenso ‘Manifesto aberto em estado eruptivo’, esta mesma seria chamada a *Semana Futurista*, como comprova o recibo de aluguel do Teatro para os festivais.

---

<sup>47</sup> Oswald de Andrade utilizava frequentemente os termos *Totem* e *tabu* extraídos de Freud tanto em seu “Manifesto antropofágico” como jogava com esta linguagem em vários de seus textos jornalísticos do período modernista.

<sup>48</sup> Entre outras obras, podemos conferir em Maria Helena Grembégki, 1969 (referida na Bibliografia).

<sup>49</sup> “Chuva de Batatas”, *Revista Semear* 4, disponível em [http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/4Sem\\_10.html](http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/4Sem_10.html), acesso em 25.06.2012.

Hernâni Cidade (1957:287) vê na Semana de 22 a afirmação retumbante e provocadora de largo escândalo de nosso movimento modernista, porém naqueles dias, conforme Wilson Martins (*Id.*:71), a *Semana de Arte Moderna* fora ignorada pelos intelectuais e demais setores conservadores, (e interpretamos que) como tática silenciosa de um (não) enfrentamento, afora as notas pejorativas na seção livre no *Estado de São Paulo* e algumas poucas de tom hostil. Mas, de entre os estudos mais atuais acerca da recepção da *Semana*, como o de Boaventura Santos (s/d), podemos concluir que a cobertura jornalística pautou-se em São Paulo, naquele ano, pelo “entusiasmo dos idealizadores” por um lado, e/ou pela “condenação absoluta” por outro, daquele *delírio coletivo a acometer um grupo de intelectuais, empolgados por um capricho passageiro coletivo*, em artigos assinados com pseudônimos ou anônimos, como em a *Folha da Noite*. A indiferença, apontada por M. Brito é percebida como uma estratégia exatamente por vir da omissão de publicidade por parte de revistas renomadas como *Revista do Brasil*<sup>50</sup>(SP), *FonFon* (RJ), *O Malho*, *Para Todos*, o tradicional jornal *Estado de São Paulo*. Boaventura (*Ibidem*) declara “curiosamente” que “os periódicos das colônias italianas, francesas e alemãs – *Il Piccolo*, *Fanfulla*, *Revista Coloniale*, *Lumière*, *Messenger de São Paulo*, *Deutsche Zeitung* - deram boa acolhida, em textos realizados por jornalistas estrangeiros[...]”. Todavia, quando pouco a pouco vieram outros impactos, com bastante atraso, os modernistas estavam já mais à frente, e o tom literário dominante era já mesmo o do Modernismo, parecendo corresponder ou ao menos responder a um grande programa reformista que incitava a nação inteira (por mais aspectos) a olhar para dentro de si

*do canto enorme do Brasil, cantando, zumbindo, gritando, vociferando, conversando nos cafezais, nas galerias do ouro, nos fornos de aço, nas varandas das roças [e] cantando nos berços onde dorme, com a boca escorrendo leite, moreno, confiante, o homem de amanhã.*

*Brasil, Ronald de Carvalho*

... ainda que se dissesse com Cassiano Ricardo – *Ainda irei a Portugal*.

---

<sup>50</sup> - Somente quando o movimento havia se tornado nacional e “triunfante”, a partir de 1924, é que a *Revista do Brasil* abriu suas páginas aos modernistas, inclusive para a resenha arrasadora de *Paulicéia desvairada* (pertinente talvez em alguns aspectos até percebidos anos depois por Mário de Andrade), e o Estadão evitou envolvimento, publicando somente as notas de abertura, o programa da *Semana* e um artigo da autoria de Ronald sobre Villa Lobos, além de deboches e piadas ingênuas contra os modernistas na seção livre, como mencionamos no texto. Veja-se a *Introdução* de BOAVENTURA SANTOS (2000).

2.

**COSMOPOLITISMO E NACIONALISMO: CARIZES E  
PECULIARIDADES**

### 2.1. À guisa de introdução

O **moderno** não chega assim fazendo desaparecer simplesmente a tradição, mas convivem esses dois em nome de uma nova obra, numa condição de intertextualidade da obra literária historicamente situada. A exemplo disto enquadra-se “*O Sentimento dum ocidental*”, de Cesário Verde, mas também a própria revista *Orpheu*, de nº.1, que, como a

primeira obra citada, liga-se por íntimo laço com o paradigma do Simbolismo, sem a aventura futurista, mas presa à Renascença portuguesa, tolhida ao espelho de si mesma. Ao contrário da revista de nº.2, que faz extravasar a aventura e o escândalo, o impacto mais desejado de uma provocação de ruptura. E havia que se ver isto mais nítido e estrondante no folhear dos Manifestos portugueses.

Semelhante àquela preparação (a transição-ruptura) deu-se com a “*Belle époque*”, em descrevendo Teles (1972:10)

*por onde se pode acompanhar a evolução das formas, das técnicas e das primeiras concepções poéticas, cujos pontos relevantes são a convergência para o simbolismo, e as experimentações formais, desintegradoras e inventivas, como em Mallarmé, e as preocupações com as grandes sínteses ordenadoras e classicizantes, como no unanismo de Romain.*

Mais uma vez retomando o autor citado, é esclarecedor dizer que

*dessa dialética entre o microcosmo e o macrocosmo das teorias poéticas, em que se pressente a base filosófica de Durkheim e Gabriel Tarde, motivadora também da renovação linguística de Saussure, que vão sair os grandes movimentos da vanguarda literária antes da guerra, como o futurismo (1909), o expressionismo (1910) e o cubismo (1913).*

(*Ibid.*).

Com a guerra, vem a desagregação (na atitude do niilismo dadaísta), e após a guerra, a reorganização (um otimismo via “*espírito novo*” em busca da criticidade e do bom senso) indo gerar o movimento *surrealista*. A desorganização do universo artístico era ressignificado nos movimentos. Uns (futurismo e dadaísmo) representam a negação e a destruição do passado com os valores estéticos do presente, e outros (expressionismo e cubismo) representam a construção. A literatura, além das outras formas de arte, era renovada “pelas tendências organizadoras de uma nova estrutura estética e social”(ibidem).

A despeito do sujeito modernista, dos muitos eus polifônicos, esses fenômenos que o circundam situam-se numa posição mediada pela modernidade e a problemática da ruptura. Neste ângulo de vista, o moderno, espaço do sujeito de que falamos, é aquilo que é produto de uma elaboração “*comunicativo-ideológico*”, visando o alcance do “*discurso das ideologias*” (Vila Maior, 1996:120). O autor considera que é desses códigos ideológicos do Modernismo que inropeem-se os componentes da novidade, atualidade e contemporaneidade, componentes estes que nas manifestações literárias portuguesas [e/ou brasileiras desse(s) tempo(s)] e em especial nos Manifestos, veem-se caracterizados e

estandardizados como *cosmopolitismo*, a ambição portuguesa de ser europeu como a brasileira de ser americano!

Iluminados pela mesma luz (vinda da Europa e da América do Norte) para o anseio de libertação de tudo o que anteriormente balizava temas e formas, e agindo no mesmo frêmito, Portugal e Brasil estavam sob o mesmo farol. No entanto, Cidade (1957:286) sugerindo uma comparação de *Ode Marítima* de Fernando Pessoa com o poema *Brasil* de Ronald de Carvalho considera uma diferença:

*Entre nós [portugueses], que vivíamos ainda na tradição romântica da literatura nacionalista, o Modernismo embriagou-se de espírito cosmopolita. No Brasil, onde os poetas parnasianos, continuando, aliás, os seus antecessores, fixavam na velha Europa atenção dócil, uma comoção de nacionalismo encaminhou o movimento para o que já se chamou a Descoberta do Brasil [.],*

ao que questionamos: para além da obviedade, até que ponto podemos dizer que o Modernismo português fora embriagado de cosmopolitismo (ou espírito cosmopolita) e o brasileiro de nacionalismo? Ou de outra forma, que cariz de cosmopolitismo e de nacionalismo um e/ou outro país informa(m) nos seus projetos de modernização?

**2.2.** Para nós, a impregnação da vertente *nacionalismo* na vertente *cosmopolitismo* dentro **do projeto modernista português** parece e aparece tão óbvia como sutil a um só tempo, de forma que se torna difícil em algumas situações poder identificar separadamente um aspecto do outro, pois é exatamente dos expoentes da *Geração de Orpheu* quando ao desejarem “criar uma arte *cosmopolita* no tempo e no espaço”, que **Portugal** ganha como contributo otimista (talvez em ressonância dialética aos anseios da Geração de 70) “uma nova imagem de Nação”, como quer Nuno Júdice<sup>51</sup>, por meio do carácter teórico e sistemático de sua obra. Que nuances há presentes neste nacionalismo que o caracterizem, que imagem de nação quer refletir para e de Portugal - são questões cujas respostas possivelmente viabilizem uma consubstanciação desse nacionalismo (menos visível) ao cosmopolitismo anunciado e proposto na vanguarda portuguesa quanto nas obras dos modernistas, pois o que nos parece é que ocorre ali o que Salcedo (1984:72) esclarece de forma simples quando trata do modernismo nos países da América Latina:

---

<sup>51</sup> JÚDICE, Nuno. “A ideia nacional no período modernista português”(1996:323-333), artigo referido na Bibliografia.

*[...] dos caminos o tendências con un fondo común que les hermana, a pesar de su diferencia en sus búsquedas y en sus resultados: la tendencia nacionalista y la internacionalista. [...] Sin embargo no son tendencias completamente excluyentes. Si bien este calificativo sirve para conceptuarlas, no las explica del todo.*

Ao desejo cosmopolita dos órficos corresponde o sentimento vitorioso da essência do “ser português” (uma face do nacionalismo) que identifica em si uma vocação mediadora e profética (o nacionalismo místico de Pessoa<sup>52</sup>, por exemplo) que tipifica a nação portuguesa por cuja arte deve refletir a própria essência cosmopolita, de perspectiva europeia do seu modo de ser literário, “acumular [ndo] dentro de si todas as partes do mundo”:

*Tudo isto representa – outro sentido não pode ter - uma instância da Hora da Raça, que, sentindo a necessidade de realizar Cosmópolis em si, se vira para o único núcleo de artistas que, além de darem ao seu instinto de Chefes a garantia primária de serem quase todos homens de génio, que tomaram de nascença nas mãos o pendão da Raça (há tanto tempo bolorejando no túmulo de Camões, de Garrett ou de outros bric-à-brac), representam, manifestamente, uma plêiade luzida que nas suas obras enfeixa, com o máximo utilizável do sentimento português, o máximo aproveitável nas actuais correntes europeias.*

*(Fernando Pessoa, Textos de Intervenção Social e Cultural)<sup>53</sup>*

Esta citação, embora seja uma pequena amostra, parece-nos significativamente ilustrativa da impregnação de que falamos ou da ‘consustanciação’, como queremos considerar, de um nacionalismo ao cosmopolitismo ou o “nacionalismo cosmopolita” pessoano: observem-se as expressões - “[realizar] *Cosmópolis em si* – e [...] *uma plêiade [...] enfeixa, com o máximo utilizável do sentimento português, o máximo aproveitável nas actuais correntes europeias*” – a amalgamar simultaneamente o nacionalismo e o

---

<sup>52</sup> António Machado Pires, em *Luz e sombras no século XIX em Portugal* (2007:151) coloca Fernando Pessoa posposto a Nobre, Junqueiro e Pascoaes como modos diferentes de “esperar tudo ou quase tudo o que a Poesia como apelo pode ensinar e esperar. Que a missão do poeta é maior do que a dos governantes, precisamente quando sabe ensinar aos governados a esperança para esperar...” e pontua o que salientou Jacinto do Prado Coelho sobre que Pessoa teve em Teixeira de Pascoaes um dos seus mestres na dimensão místico-metafísica que faltava ao Romantismo português, mas este próprio é combatido por Pessoa (veja-se em Júdice, citado na nota anterior) quando da confrontação estético-filosófica que reporta à tendência nacionalista (vista pelos Integralistas como “racionalista e antinacional”) da Renascença Portuguesa (n’A Águia) do Saudosismo, dos Poetas lusíadas e d’O Espírito Lusitano (Pascoaes), que considera a Nacionalidade como filha do sangue e da terra, cujo padrinho é o poeta, o que a batiza e lhe dá alma (simbiose entre homem e a paisagem); e à tendência Integralista, que acredita num país regionalizado, cuja origem foi o municipalismo medieval, uma “nação criadora de nações”, onde a Nação composta de “terra, mar e gente portuguesa” lhe daria a unidade. A dimensão de sublimação do Futuro em *A Mensagem* de F. Pessoa faz do poema um emblema deste nacionalismo “místico” de que falamos.

<sup>53</sup> Arquivo Pessoa. Obra Édita, <http://arquivopessoa.net/textos>.

cosmopolitismo. Isto nos remete a buscar algum suporte teórico que nos esclareça um pouco melhor a ideia conceitual da última característica, para o que a Antropologia lança algumas luzes.

O antropólogo Gilberto Velho (2010:15-23) em seu artigo “Metrópole, Cosmopolitismo e Mediação” procura identificar o *trânsito* entre múltiplos domínios e diferentes correntes de tradição cultural e, contextualizando o cosmopolitismo em contextos históricos e culturais, tenta repensar a própria noção de cosmopolitismo. O que é decisivo neste fenômeno é a *mediação* e o *mediador* – aquela (ou *uma plasticidade sociocultural*) é manifestada na capacidade de transitar e em determinadas situações, no desempenho do papel do mediador entre distintos grupos, redes e códigos. Velho (*Id.*: 20) salienta que

*o mediador, mesmo não sendo um autor, no sentido convencional, é um intérprete e um reinventor da cultura. É um agente de mudança quando traz informações e transmite novos costumes, hábitos, bens e aspirações.*

Ao elucidar diferentes noções de cosmopolitismo o autor situa algumas figuras da história como expressão desse fenômeno (quando) interpretado como não sendo apenas espacial-geográfico mas de um potencial de desenvolver capacidade e/ou empatia de perceber e decifrar pontos de vista e perspectivas de categorias sociais, correntes culturais e de indivíduos específicos (Machado de Assis, que pela literatura e por sua capacidade de reflexão, observação e reflexão construiu um mundo de personagens e situações de uma humanidade complexa e variada, sem sair do Rio de Janeiro; Camões, Cícero, Dante, Shakespeare, Balzac, Proust, Borges, cada qual em sua época e circunstâncias - cada qual agiu cosmopolitamente). A possibilidade de comunicação e diálogo com diferentes tradições como a da literatura ocidental, portadora de significados e valores associados a uma memória sócio-histórica com características próprias é o que está em jogo, diz G. Velho.

Neste ponto, é sintomático lembrar e situar Fernando Pessoa (mas também Almada,) e a problematização de Portugal e o desejo de *Orpheu* de ser *ponte para a Europa*, de ser *mediador*. Quando lemos [...] “realizar Cosmópolis em si”, remetemo-nos à ideia do potencial de ser-se *mediação*: e aí reside o nacionalismo pessoano simultâneo ao internacionalismo cosmopolita – cosmopolizar-se ou realizar Cosmópolis em si – “não somos portugueses que escrevem para portugueses”<sup>54</sup> - iria requerer dos poetas (os Chefes

---

<sup>54</sup>[...] “somos portugueses que escrevem para a Europa, para toda a civilização; “[...]. PESSOA, Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação, Lisboa, Edições Ática, s/d, pp.121-122.

dessa mediação ou a plêiade luzida) o sentimento português na sua magnitude, o patriotismo capaz de provocar um real engrandecimento da nação, que fosse capaz de torná-la compatível de diálogo com a Europa, num patamar de, mais que igualdade, cabível de “homens de génio” da Raça portuguesa, que, pela sua ( e cuja) Arte seria(m) aproveitada(os) ao máximo nas atuais correntes europeias.

Este sentimento português, o que dá forma ao nacionalismo e que dá estrutura ao poema *Mensagem* de F. Pessoa<sup>55</sup>, deve ser capaz de combater a passividade e a disciplina mórbida da nação e curar por efeito seus recalques internos e complexos de marginalização e subdesenvolvimento. Os modernistas/futuristas se colocam como agentes do desencadear deste processo de atualizar o próprio Portugal – inseri-lo *na* Europa. O nacionalismo toma forma de cosmopolitismo, desde os seus objetivos primeiros. Uma coisa, porém, que não deveremos esquecer é de que o então vindouro Estado Novo faria com “perfeição” daquela exaltação e glorificação do passado uma “leitura perversa” – de *Mensagem* – nas palavras de Miguel Real<sup>56</sup>, “cortina ilusória de um presente de miséria económica”.

Das três vertentes nacionalistas definidas por Pessoa em suas *Páginas de Pensamento Político* (1915/1916) que citaremos agora, como crê António Quadros, o poeta posiciona-se de uma forma bem mais particular, e compreender isto viabiliza melhor também a perceber suas escolhas modernistas:

*O nacionalismo tradicionalista e integralista dos monárquicos faz consistir a substância da nacionalidade em qualquer ponto do seu passado, e a vitalidade nacional na continuidade histórica com esse ponto do passado.*

*O nacionalismo integral consiste em atribuir a uma nação determinados atributos psíquicos, na permanência dos quais e fidelidade pessoal aos quais reside a vitalidade da consciência da nacionalidade.*

*O nacionalismo sintético, que consiste em atribuir a uma nacionalidade como princípio de individuação, não uma tradição determinada, nem psiquismo determinadamente, tal, mas um modo especial de sintetizar as influências do jogo civilizacional.*

Silva (1994:80) comenta que “ o primeiro tipo de nacionalismo repele o presente e o estrangeiro, o segundo, de Pascoaes, repele o estrangeiro, o terceiro, também chamado por Pessoa cosmopolita, <<aceita um e outro, buscando imprimir um cunho nacional não na matéria, mas na forma da obra>>. Entendemos por efeito que este é o ponto de contato que

<sup>55</sup> LOURENÇO, Eduardo. *O Labirinto da Saudade*, Gradiva (2009:113).

<sup>56</sup> REAL, Miguel. *Eduardo Lourenço e a Cultura Portuguesa* (1949-1947), QuidNov Ensaio, Lisboa, 2008, p.16.

faz o nacionalismo encontrar-se com o cosmopolismo no Modernismo português, mas não é de todo diferente no Brasileiro, quando a temática da formação da raça era problematizada, a levar em conta (para grande parte do grupo) os elementos formadores pelos povos que a ela acresceram além do português e do africano, e de outro modo, quando o Brasil tomou os referenciais franceses, em maioria, para a sua arrancada na renovação estética.

Por sua vez, Quadros (1989:234)<sup>57</sup> esclarece a atitude pessoana e endossa o nosso pensamento:

*Adotando esta terceira espécie de nacionalismo, acrescenta Pessoa que o papel de uma nação forte e civilizada é imprimir um cunho seu aos elementos civilizacionais comuns, às nações do seu tempo (...) este caráter de nacionalismo cosmopolita (...) é comum à primeira fase dos (...) doutrinários da nossa vanguarda.*

Ao indagar problematizando se a *intelligentsia* é por definição cosmopolita, o autor comentado associa o cosmopolitismo, outrossim, à confirmação de estereótipos, ao colonialismo e ao imperialismo. Do que apreendemos que o cosmopolitismo não é necessariamente uma “aristocracia espiritual” nem um “refinamento sociocultural” e oculta em si diversas facetas que precisam ser levadas em conta na sociedade moderna contemporânea, especialmente quando se conta com a globalização. Mas, como declara Prysthon (2006 s/p), falar em cosmopolitismo implica em falar de identidade nacional. Enquanto é tomada como oposição à “realidade” nacional, à identidade, a cultura cosmopolita vai sendo considerada um antídoto contra o nacionalismo e a tradição existentes e

*Muitas vezes o cosmopolitismo é precisamente o contrário de uma mera reação de oposição a posturas nacionalistas e tradicionalistas e emerge como estratégia para resolver um dos problemas fundamentais da tradição luso-brasileira, a saudade(.),*

e este nos parece ser o caso de Portugal, como o é do Brasil, como Culturas periféricas.

A metrópole (a nosso ver, júbilo do Modernismo) é lugar privilegiado de possibilidades de expressão dialógica (também política), multicultural e multiétnica e este tipo de humanismo subentende a recuperação da ideia de cosmopolitismo, de raízes antigas. A mediação como ponte é fenômeno fundamental na reinvenção de códigos e redes de significados e não se dá sem choques e conflitos, devido à tirania das circunstâncias a impor limites.

---

<sup>57</sup> António Quadros , *apud SILVA*, p.80.

Pessoa, segundo Júdice, assume a separação pós-romântica entre o artista e a sociedade, e por meio de *Orpheu* e seu individualismo característico rejeita o sentimento coletivo, a nosso ver a massificação e alienação. Dessa forma o Poeta deve entender que tem nas mãos a direção e a responsabilidade de construção da pátria (nação), por meio da poesia – que encontra na metrópole o livre lugar da própria fé (neopagã, de fontes gregas) e num novo império (o da língua, o *Quinto Império*)<sup>58</sup> o futuro espiritual de Portugal, cujo cosmopolitismo dar-se no plano civilizacional afirmando a nacionalidade portuguesa do *Supra-Portugal de amanhã*, via literatura. O fenômeno da heteronímia pessoana responde de sua parte a este anseio.

É neste seguimento de raciocínio que compreendemos o que pontua Seabra (1985:132): “de linhagem essencialmente poética, o mito de Camões e da Nova Renascença é em Pascoaes e em Pessoa ao mesmo tempo de raiz *nacional e patriótica*, sem deixar de ser *universal*<sup>59</sup>” e o que Lourenço (2009:110-117) esclarece: a má leitura dos portugueses de si mesmo e a complacência para com o que é alheio, provocadoras da crise portuguesa (então já moderna) revela um “*complexo cultural e histórico* de nação marginalizada em perpétuo atraso”.

Com este tipo de realidade nacional *Orpheu*, e em especial Pessoa /Álvaro de Campos (ou no modernismo português) revelam sua aversão, do que se depreende a (violenta) negatividade do relacionamento modernistas-pátria. No entanto, o sentido da provocação reside numa outra esfera de espírito e abrangência, pois tem exatamente o propósito de combater a *passividade lusa* do Povo (e a partir dos poetas) e fazer responder concretamente e a partir do interior - da cultura e da mentalidade - ao chamado intrínseco do cosmopolitismo português, por ser “da essência de Portugal”.

No reconhecimento deste caráter de Portugal e do fazer-se jus a ele mora o nacionalismo patriota que o duplo sentido do poema Mensagem revela e outrossim a *Ode Triunfal, a Saudação a Walt Whitman e Ode Marítima* de Álvaro de Campos que já prenunciavam que do Portugal presente de então nada esperava Pessoa (“Senhor, falta cumprir-se Portugal”) mas do futuro Portugal tudo esperava (“É a hora!”). É o que reclamará Campos (1917) na

---

<sup>58</sup> SEABRA, José Augusto- (1985) *O Quinto Império* – Pessoa faz analogia entre a Grécia passada e o Portugal futuro, aproximando-as como nação. Portugal seria potência guerreira e econômica que não necessitaria das colônias [...] [pois] seu destino é um Império Espiritual, um Império de Cultura (1985:93-104). Consideramos que aí reside o desembocar do cosmopolitismo nacionalista e do nacionalismo cosmopolita, afinal. Este Quinto Império é considerado por José Augusto Seabra (*Id.*:214-216) como o Anti-Império e o Super-Camões como o Anti-Camões, a “lógica da contradição complementar” ou as metáforas das metáforas, também da *coincidentia oppositorum* de um “Fernando Pessoa que é enquanto poeta-político ou enquanto político-poeta”, um *cidadão do imaginário*, como lhe chama Joel Serrão.

<sup>59</sup> Grifos (inclinados) nossos.

explosão futurista/futurante do *Ultimatum* por não conformar-se que “refluindo historicamente do *inteiro mar*, os Portugueses converteram-se em *orla vã desfeita*”. Para o “patriota de uma espécie nova” [...],

*essa agonia, esse fechamento contranatural expresso nesse reflexo para “a pequena casa lusitana”, sugerem de si mesmos a salvação mítica, a reconversão da nossa imagem e do nosso projeto de alma e cultura. O que há para ele de mais singular no português é o seu esforço para se negar enquanto apenas português, o facto de antecipar nessa autonegação a autonegação futura que abolirá como fantasmas repressivos, no campo do poderio guerreiro, económico, científico, cultural, essa intolerável genuflexão íntima que a geração de Eça julgava necessária para o nosso resgate diante das “três grandes nações pensantes”, a Inglaterra, a França e a Alemanha.*

(Eduardo Lourenço, Da literatura como interpretação de Portugal)<sup>60</sup>

Esta imagem de Nação em Fernando Pessoa adere ao cosmopolitismo moderno aberto às influências estrangeiras, retomando Nuno Júdice aqui, e ao diálogo intercultural em Almada que reafirma a nacionalidade pessoana mas sem adotar a mística de Pessoa, reduzindo este sentido ao plano cultural de aspecto político de um “entendimento português” (no aspecto da diferença Portugal-Espanha ou a Península Ibérica), reclamando a arte de carácter nacional, valorizando os grandes contrastes entre as regiões do país e suas especificidades internas – desenvolvida por outros artistas e escritores do século e por outras correntes estéticas, como o surrealismo - sem o peso do patriotismo. O *Ultimatum futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*, antítese do espírito que informa o *Ultimatum* de Campos, como quer Lourenço, é ilustrativo do “nacionalismo português e à portuguesa, com molho à Marinetti”, a exemplo deste excerto, cujo modelo retomado por Almada Negreiros no seu *Ultimatum futurista* – visivelmente diferente do que invoca Álvaro de Campos - é, segundo Stegagno Picchio (1982:324) “ (...) la transfiguration populaire de l’Ultimatum comme on le voit par exemple dans le manifeste apparu dans les rues de Porto en 1890, immédiatement après la remise du document britannique”:

AO POVO PORTUGUEZ

DINAMITE E MAIS DINAMITE !!! ...  
PETRÓLEO E MAIS PETRÓLEO !!! ...

.....

GUERRA DE MORTE AOS PIRATAS BRITANNICOS !!! ...

<sup>60</sup> Citação de *Labirinto da Saudade* (2009:110), de Conferência realizada na Fundação Gulbenkian, em 5 de fevereiro de 1975, no âmbito do curso sobre “Modernismo” promovido pela Universidade Nova de Lisboa.

*Elles tentam roubar-nos, esmagar-nos e aniquilar-nos*

VENDAMOS A VIDA CARA!!!...

*Ao nosso governo cumpre encher de torpedos IMMEDIATAMENTE a foz do Tejo, - collocar ao longo d'elle a melhor artilheria – pôr em armas a nação, - chamar as reservas – e crear 2ª e 3ª linha; ao povo cumpre secundar o governo e FAZER O RESTO:*

.....

*NADA DE COMTEMPLAÇÕES COM TAES LADRÕES !!! ...*

*DINAMITE E MAIS DINAMITE !!! ...*

*PETRÓLEO E MAIS PETRÓLEO !!! ...* <sup>61</sup>

A interpretação dinâmica da nação como processo a construir encontra espaço comum nos dois expoentes máximos do movimento modernista português (daí termos nos detido somente neles aqui, apesar de que provavelmente encontraríamos muito a conhecer em outros nomes) como vemos nesta afirmação:

*O nacionalismo é um patriotismo activo . Pretende defender a pátria das influências que possam perverter a sua índole própria, venham essas influências de dentro, como certos regionalismos, venham de fora, como certos estrangeirismos ou internacionalismos. Há porém regionalismos que não só não são inofensivos mas proveitosos à nação; há também influências estrangeiras e internacionais que são úteis e aproveitáveis. O caso é que umas e outras sejam assimiladas, isto é, convertidas na substância da índole nacional.*

(Fernando Pessoa, s/d)<sup>62</sup>

### 2.3. Que dizer desta mesclagem se o espaço fosse o **Brasil**?

*São Paulo! Comoção de minha vida...Galicismo a berrar nos desertos da América!*

(Paulicéia Desvairada, Mário de Andrade, 1922)

*Saint Paul/J'adore cette ville/Saint Paul est selon mon coeur /Ici nulle tradition/ Aucun préjugé/ Ni ancien ni moderne/ Seuls comptent cet appétit furieux cette confiance absolue cet optimisme cette audace ce travail ce labeur cette spéculation qui font construire dix maisons par heure de tous styles ridicules grotesques beaux grands petits nord sud égyptien yankee cubiste/ Sans autre préoccupation que de suivre les statistiques*

<sup>61</sup> Op.cit. por Luciana Stegagno Picchio (1982) in "Marinetti et le futurisme mental des portugais", do *Dicionário de Literatura*, cit., nota 30, p.1115, s.v. "Ultimatum", cf. ensaio de B. Telles, *Do Ultimatum ao 31 de Janeiro*, Porto, 1905.

<sup>62</sup> Cit. em Júdice (*ibidem*) - de Manuscrito sem data publicado por Luísa Maria B. De M. de Brito Mendes, "Fernando Pessoa e a língua portuguesa", Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, vol. Apêndice, Lisboa, 1990.

*prévoir l'avenir le confort l'utilité la plus value et d'attirer une grosse immigration/  
Tous les pays/ Tous les peuples/ J'aime ça/...*<sup>63</sup>

(Blaise Cendrars, 1926)

Levar a mensagem da França à América do Sul, “desejo colonizado dos modernistas” brasileiros, na expressão de Amaral (1994:92), que se projeta n’ a Pauliceia Desvairada, no verso citado. Paris, na época centro do mundo para as artes, a metrópole-modelo cultural, estimulante do olhar do paulistano Mário à sua São Paulo, d’onde em *Noturno*<sup>64</sup> “(...) os bondes passam como um fogo de artifício/ Sapateando nos trilhos/ ferindo um orifício na treva cor de cal”, daria referenciais de identificação cosmopolita à metrópole brasileira, que, por sua vez e aos poucos, cederia numa segunda fase do movimento modernista, à busca das raízes populares e uma identidade *nacional* que estaria, segundo a autora citada, “constantemente presente na obra da maior parte dos modernistas”.

Desta maneira modernizante e primitivista, a um só tempo (e especificamente em três), se montou o **projeto modernista brasileiro**: o desejo de assumir as características brasileiras, sejam de origem popular, afro-brasileira/indígena ou regional, para construir uma contribuição cultural em nível internacional, ombreando a intelectualidade brasileira com a intelectualidade “planetária”, num mútuo respeito baseado na assunção do potencial da criatividade artística brasileira, entre os artistas dos grandes centros internacionais e os de dentro do país, o que não era exclusivo da literatura e da pintura, mas do leque aberto das artes e, retomando a declaração de Aracy Amaral, isto incluía implicitamente o urbanismo e a arquitetura.

O teor cosmopolitista ‘brasileiro’ do Modernismo ou, se queira, o lado cosmopolita do modernismo do Brasil aflorou com vigor como preocupação essencial na fase temporal da aurora do Movimento iniciada em 1917 – o tempo mais demarcado como polêmico, de confrontação com o passadismo e conhecido de Mário como de destruição. É o período da atualização-modernização cujas conquistas vanguardistas europeias de então são fortemente absorvidas – e, de acordo com muitos historiadores e críticos<sup>65</sup>, vai perdurar até o ano de

---

<sup>63</sup> Fabris (1994:93). Op. Cit. de Aracy Amaral, “Blaise Cendrars no Brasil e os Modernistas”, São Paulo, Livraria Martins Editora, 1970, pp.141-146 in Fabris, *Modernidade e Modernismo no Brasil*.

<sup>64</sup> Mário de Andrade, “Noturno”, in *Poesias Completas (Obras Completas de Mário de Andrade)*, São Paulo, Livraria Martins Editora, 1966, p.115.

<sup>65</sup> Antônio Cândido, Mário da Silva Brito, Aracy Amaral, José Aderaldo Castello, entre outros historiadores e críticos, além dos modernistas participantes do movimento, consideram que até ao ano de 1924 se inscrevem de uma forma específica os rumos tomados pela problemática da renovação estética, presente nos anos anteriores. E de ali de 24 há uma mudança de rumos.

1924. O cariz deste cosmopolismo é definido na revista *Klaxon*<sup>66</sup> como *revista de vanguarda* pela pretensão de exprimir-se em uma linguagem que esteja à frente das linguagens artísticas da época, e isto por uma necessidade de exprimir a realidade nova do Brasil<sup>67</sup>, uma linguagem-vanguarda, moderna, atual - inscrita na vida presente - real, em oposição à linguagem anacrônica utilizada antes desta revista, para o que São Paulo fora tomada como *locus* de representação tanto estético-linguística como cultural e social. Isto implicava o internacionalismo estético do Brasil e sua participação no cenário internacional igualmente, o que explica a necessidade de contato com vanguardas de outros países por parte dos modernistas e, especialmente, o entender do conteúdo da revista:<sup>68</sup> “as representações internacionais que ela mantém em outros centros de vanguarda, as colaborações de autores estrangeiros, a atenção que é dada ao cinema, a correspondência remetida dos brasileiros na Europa”. A implicatura geral do projeto de modernização-atualização encontra-se em *Klaxon*, em todo o ideário de seu programa inicial: “a arte não é a cópia da natureza, mas é uma lente transformadora e mesmo deformadora da natureza.” Deixam-se dessa forma, no dizer de Moraes (1978:67), “os cânones estéticos do realismo e do naturalismo literários, o academismo que imperava em nossas obras de artistas plásticos”.

O momento da renovação estética ou cosmopolita no processo modernista é bem distinto do momento de elaboração de um projeto de cultura nacional. Se não o fosse ser-nos-ia mais tranquilo aceitar o perfil que o próprio Mário de Andrade atribuiu em sua conferência *O movimento modernista* ao mesmo: “seu caráter de jogo arriscado... seu espírito aventureiro ao extremo... seu internacionalismo modernista... seu nacionalismo embrabecido... sua gratuidade antipopular... seu dogmatismo prepotente...”. Presentes todos estes atributos no movimento e na estética, eles não coexistem, no entanto, num momento único<sup>69</sup>- porém,

---

<sup>66</sup> Revista *Klaxon*, nº 1, São Paulo, 15 de maio de 1922, p.1 – começou a circular nessa data e teve seu último número, duplo, oitavo e nono, com a data de dezembro e 22 de janeiro de 1923, o qual foi dedicado a Graça Aranha (esta dedicação nos parece significativa diante das surpresas que vamos encontrando desta investigação do modernismo brasileiro, tem a ver com a exigência de autoafirmação de Aranha como líder modernista). Seus propósitos correspondem aos dos organizadores da Semana de Arte moderna que é vista já como o resultado de lutas anteriores. De sua apresentação, na página citada, o texto se divide em quatro partes: Significação, Estética, Cartaz e Problema – destes dois últimos fizemos citações anteriormente.

<sup>67</sup> O Brasil vivia um tempo de fortalecimento na economia do café e suas oligarquias rurais, ditando a economia então representada no eixo São Paulo - Minas Gerais. Chegada a industrialização depois da Primeira Guerra, chegou também o processo de urbanização e o surgimento da burguesia, o crescimento da imigração e da efervescência nas diversas camadas do pensamento político, social e intelectual, diversificando todo o cenário brasileiro e exigindo do povo novas formas de comportamento e de pensamento. Era necessário rever o país e renovar a expressão da cultura que se modificava. A literatura ofegava.

<sup>68</sup> De acordo com Eduardo Jardim de Moraes (1978:66-70) in *A Brasilidade Modernista - sua dimensão filosófica*.

<sup>69</sup> Eduardo Jardim de Moraes (1978) é bastante contundente em argumentar sobre a evidência desta diferenciação (ainda que) dentro do mesmo processo, que opõe ao entendimento de Alexandre Barbosa em sua obra *A metáfora crítica* (“Linguagem e realidade do modernismo de 22”) que coloca no mesmo patamar de

quando o “internacionalismo modernista e o “nacionalismo embrabecido” tornam-se preocupações a ser conciliadas como propósitos do grupo, somente a partir de 24, quando o tom adquirido pela totalidade dos debates modernistas torna-se outro em relação aos anos anteriores e “requerem uma elaboração bem mais complexa”, como pontua Moraes (*Id*:51), do que nos proporciona aquele perfil sinalizado por Mário. E isto só se torna viável de reconhecer por meio da viagem aos documentos dos modernistas, em especial suas correspondências, e inclusive não só nas obras mas do aquando de seus processos de criação, nas discussões dinâmicas que mantinham entre si, a citar como exemplo, a feitura de *Amar, verbo intransitivo* de Mário de Andrade e *Oeil de Boeuf* de Sérgio Milliet.

Estes, “banhados nas mesmas águas da modernidade em que se moviam os vanguardistas franceses”, mencionavam o anseio de universalidade que os animava<sup>70</sup> e os permitiam, como a Mário, sentir-se “próximos e à altura dos poetas franceses cujas obras eram comunicadas por Sérgio Milliet de Paris” mas também em consonância com Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral (também em Paris), e com Manuel Bandeira (Rio de Janeiro) a manifestar preocupações do grupo como um todo e representando uma fase nítida do modernismo brasileiro, no aspecto especialmente cosmopolita: lutando contra o passadismo, utilizando recursos provenientes das vanguardas europeias e apelando para a modernidade da paisagem paulista como se esta fosse toda e só ela o próprio Brasil, a começar pela expressão artística – quando ainda desconheciam as contradições da própria metrópole.

Mas que importância tem a constatação desta diferença nos tempos modernistas dentro do mesmo período e cronologicamente na mesma fase? Em nossa percepção este fator comporta uma significação recorrente: ao nosso ver, o nacionalismo como vertente estética do movimento e do período é uma evolução de seu cosmopolismo<sup>71</sup> e este, por seu lado, sugeriu a suspensão temporária da nacionalidade/nacionalismo, que já era requerida há muito pelo Romantismo, para, depois de tomar seu fôlego futurante e modernizante, recompor-se, recriar-se com brasileirismo(s), ou melhor, para a definição dos contornos de sua brasilidade - que se desvelava... Mas não como descoberta recente. Pensar a complexidade do nacionalismo modernista no Brasil - porque está em jogo a valorização da

---

entendimento a caracterização geral de Mário de Andrade na sua Conferência in *Aspectos da Literatura Brasileira*.

<sup>70</sup> Cf. Paulo Duarte in *Mário de Andrade por ele mesmo e Mário de Andrade – 71 cartas de Mário de Andrade*. Coligadas e anotadas por Lygia Fernandes. Rio de Janeiro, São José, s/d.

<sup>71</sup> Se o cosmopolismo brasileiro relevava o diálogo entre as “grandes” nações, isto implicava necessariamente ao Brasil ser primeiramente uma delas, como condição de entrar neste diálogo. Para a própria Nação aceitar-se teria ela que, antes, desenvolver-se, acelerar o passo para a modernidade. Daí entendemos que o cosmopolismo vigente nas propostas é evoluído para o nacionalismo, e não o movimento contrário, como entendemos de nossa parte (até agora nesta investigação), sobre o que se deu com Portugal.

nação - nos remete necessariamente a alguns pressupostos que desde aqui vemos como inevitável sinalizar, antes de adentrarmos propriamente no seu traçado.

Antônio Cândido<sup>72</sup> em seu ensaio *Literatura e cultura de 1900 a 1945: panorama para estrangeiros* pensa o Modernismo a partir da dialética entre o local e o universal constituindo a par com o Romantismo um dos “momentos decisivos” na literatura brasileira, de mudança de rumos e revigoração do pensamento, tendo como ponto em comum a priorização do local, em consonância com os modelos europeus. Uma diferença o crítico registra: a singularidade romântica era firmada por uma rejeição da herança portuguesa, entendida como já superada e esquecida no Modernismo<sup>73</sup>, que se afirmava em combate contra o academismo cosmopolita. Pela valorização vanguardista europeia do primitivo (mais francesa e italiana) supunha a aceitação dos elementos de composição dos recalques da nacionalidade, em especial os relacionados à condição brasileira etnicamente mestiça e com influência das culturas primitivas, ameríndias e africanas, julgadas antes como obstáculos, “deficiência”<sup>74</sup>, reinterpretadas então como “superioridades”.

Em se tratando da dialética do local com o universal Cândido vê nos anos modernistas de 20 e 30 um “admirável esforço de construir uma literatura universalmente válida por meio de uma intransigente fidelidade ao local”, como podemos averiguar nestas assertivas de Mário de Andrade em carta a Milliet (1923) : “Não nego os benefícios que o modernismo francês e europeu trouxe pra arte do universo. Questão de velha experiência cujo exemplo nos repôs na liberdade sincera atual. Também é só isso.” E mais: “Agora livres, pelo exemplo dos europeus, vamos seguir o nosso caminho que é todo diverso do da Europa desinteressante”<sup>75</sup>. E ainda, mais adiante na mesma carta, comentando sobre o desafio a considerar:

*Problema atual. Problema de ser alguma coisa. E só se pode ser, sendo nacional. Nós temos o problema atual, nacional, moralizante, humano de abraçar o Brasil. Problema atual, modernismo, repara bem porque hoje só valem artes nacionais... E nós só seremos nacionais o dia em que o coeficiente brasileiro nosso concorrer para riqueza universal*<sup>76</sup>.

<sup>72</sup> Veja-se em *Literatura e sociedade*. 8ª edição, São Paulo: T.A. Queiroz Editor, 2000, p.109-138.

<sup>73</sup> O crítico admite que a recorrência às fontes externas (e aqui a portuguesa) é necessária para a compreensão das obras de alguns modernistas, citando por exemplo Manuel Bandeira, com influência de Cesário Verde, Antônio Nobre e dos simbolistas belgas.

<sup>74</sup> Isto derivado em especial pela infeliz visão ideológica do colonizador (português) para com o colonizado, e que, mais tarde, também foi a do colonizado que passara a colonizador na própria terra (o brasileiro ou o português-brasileiro): o índio era ‘inferior’ e o negro, que o colonizador levou consigo, escravo, tratado como ‘animal de carga’ ou uma peça de propriedade. Isto nos constata a Literatura e a História.

<sup>75</sup> Localize-se em “O noturno de Belo Horizonte” e comentários nas cartas do autor.

<sup>76</sup> Paulo Duarte, *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo, EDART, 1971 Pp.300-301.

Voltando a Antônio Cândido, não podemos, porém, desconsiderar o que é lembrado por Irenísia Oliveira<sup>77</sup> quando diz que o crítico brasileiro “optou, na tarefa de explicar e sistematizar o Modernismo brasileiro, por uma lógica centrípeta, privilegiando elos e linhas eficazes de renovação da literatura brasileira”. Ele próprio como intelectual via-se comprometido com o processo empreendido pelo movimento.

Baptista (2008:476-482) em correspondência ao verbete *modernismo brasileiro* do “Dicionário de F. Pessoa e do modernismo português” recomenda por primeiro a “quem mais ou menos incauto, projetasse uma aproximação [ao português]: dar mais importância ao adjetivo “brasileiro” do que ao substantivo “modernismo”. E ele próprio explica seu raciocínio, sintetizando:

*É este o sentido, profundo e histórico, em que o adjetivo brasileiro determina o movimento modernista: retrospectivamente redescreve-o como etapa de um processo orientado para a harmonia final da literatura e da arte com a natureza essencial da nação. No plano político imediato, a aliança com o Estado Novo – ou a apropriação do Modernismo pelo Estado Novo- [-o segmento após hífen nos parece mais coerente]- legitimando o Modernismo, assegurou-lhe uma estabilização ideológica e institucional e deu-lhe poder de estabelecimento canônico. No plano crítico e historiográfico, a noção implicada na descrição dominante do Modernismo é a noção de formação, cuja operacionalidade historiográfica e crítica se deve a Antônio Cândido. A concepção teleológica de que a estrutura dissolve o Modernismo num processo naturalizado de crescimento do país: as rupturas tornam-se crises de crescimento, os conflitos, acidentes de percurso, as heterogeneidades, manifestações de alguma exuberância plural, tudo, enfim, secundarizado pela revelação do “espírito atualizado, que pesquisava já irrestritamente radicado à sua entidade coletiva nacional”.*

Dimensionar o cariz do nacionalismo no projeto modernista brasileiro, sem cair na tentação de tomá-lo(s) como de uma narrativa uniforme reiterada pela historiografia e pela crítica literária requer de nós, pois, ir para além da Semana de 22 ou da memória instituída do Modernismo a partir da conferência *O Movimento Modernista* do seu líder Mário de Andrade, em 1942 ou de *O Caminho Percorrido*, de Oswald de Andrade, em 1944 – que deram ao Modernismo larga fortuna<sup>78</sup>. Requer rever-se as definições e premissas dos textos

---

<sup>77</sup> “O Primeiro Modernismo nos ensaios de Antônio Cândido” in *Revista Letras, Curitiba*, n.º. 74, p.133-150, jan./abr. 2008, editora UFPR.

<sup>78</sup> Para POLLAK (1992) a memória é um fenômeno construído nos níveis individual e social e sua construção associa-se à de uma identidade – no sentido de uma autorrepresentação para si e para os outros - e de um sentimento de pertencimento, que, por sua vez possuem um caráter de investimento e de negociação, por serem objetos de disputa entre grupos sociais e segmentos diversos. Finalmente, a constituição de uma memória sofre transformações que são “função do momento em que ela é articulada, em que ela está sendo expressa. As preocupações do momento constituem um elemento de estruturação da memória”.

programáticos do movimento e das revistas literárias que foram publicadas ao longo dos decênios de 1910 e 1920.<sup>79</sup> Mas não só!

Para além de concordar com as conclusões de Abel Baptista, (Cândido analisa o Modernismo numa formulação teleológica e não genealógica), torna-se igualmente perigoso tomarmos os aspectos levantados por Baptista como configuração plena, resolvida, arriscando-se considerar que o Modernismo brasileiro não aconteceria simplesmente se o Estado dele não tivesse se apropriado. Seria como admitir que o modernismo não tivesse de fato existido em outra esfera que não fosse a política, esquecendo-se do fator mais preponderante: o povo brasileiro e a expressão de sua intelectualidade, a inquietação por uma cultura própria, o desejo de liberdade, elementos presentes já nas obras de alguns nomes antes mesmo da revolução nacionalista, como durante a própria revolução artístico-literária (se parece irônico, “o futurismo” ‘chegou’ primeiro pelo Nordeste brasileiro, não por São Paulo ou Rio de Janeiro!).

Não podemos negar a história, e nem a literatura que, já em Olavo Bilac ou Coelho Neto<sup>80</sup>, mas desde José de Alencar mais precisamente (em *Sonhos d’Ouro*) anseia por uma nação desobrigada da ex-metrópole, e isto já era concebido na cena literária brasileira.

Por outro lado, e concordando com a perspectiva de Baptista, citado por Teixeira (2009:53)

*se parece bastante plausível que o paradigma construído por A. Cândido pode ser considerado herdeiro de muitas das proposições basilares do Modernismo brasileiro, sobretudo na vertente originada por Mário de Andrade, isso não é o mesmo que afirmar que é de seu paradigma que se pode fazer uma leitura do Modernismo brasileiro, entendendo-o a partir de um desacoplamento radical em relação a Portugal, deslocada das preocupações que efetivamente mobilizaram aquele movimento.*

A mais equilibrada postura, entre outras, nos parece ser procurar os suportes mais autênticos da posição dos modernistas inscritos em suas próprias obras, mas na evolução destas também no contexto sócio-histórico inserido. E, se aqui parece que estamos confundindo nacionalismo com modernismo, e com as razões de H. Cidade, não se dá ao acaso, mas pelo fato incontestável dos largos objetivos modernistas que, a somar a renovação estética e a elaboração de uma literatura de caráter nacional transformam-no em projeto de

---

<sup>79</sup> Desde 1980 encontramos trabalhos de pesquisa que confrontam a memória instituída do modernismo, entre eles Francisco Foot Hardman, Silviano Santiago, Abel de Barros Baptista - seus respectivos estudos: o artigo *Antigos modernistas*; os ensaios *Fechado para balanço - Sessenta anos de modernismo* e *A permanência do discurso da tradição no modernismo*; o ensaio *O cânone como formação: a teoria da literatura brasileira de Antônio Cândido*.

<sup>80</sup> Veja-se Mário de Andrade, “Parnasianismo” in: *O Empalhador de Passarinhos*.

cultura nacional. Indagamos: ainda que de outra maneira, isso não ocorreria independente de uma “legitimação” ou apropriação do Modernismo pelo Governo brasileiro deste tempo? Na verdade, as vertentes estético-ideológicas surgidas dentro do Modernismo é que não deixaram de ser utilizadas por interesses políticos de que os próprios intelectuais não suspeitaram. Daí, a meia razão de Baptista em sua conotação ao adjetivo *brasileiro* na descrição do Modernismo. A questão da brasilidade que adiante apresentaremos foi a partir da década (de 20) em diferentes momentos da história

*acionada por veículos políticos que as elites letradas sistematicamente não perceberam. Embevecidas pelo mito da neutralidade científica, ou por aquele menos sofisticado da pureza, das suas faculdades intuitivas, as elites letradas do país nunca puderam [a tempo] perceber o quanto tinham sido instrumentos num jogo de forças no qual desempenharam apenas função secundária.*

(Moraes, 1978:125)

Sabemos que este jogo político ocorreu também em Portugal no regime do Estado Novo.

As vanguardas europeias e a problemática política do período (até a revolução de 24 - tenentismo, levante do Forte em 22, alicerce da Coluna Prestes, etc.) têm inevitável importância na análise dos fatos modernistas, como na definição de novos rumos do modernismo no Brasil, porém, subjazem a tudo isto outras categorias que devem ser igualmente estudadas e que podem nos encaminhar à percepção da estrutura do pensamento que reside no bojo das intenções modernistas de abasileiramento do país, ou seja de sua evolução cultural, e à compreensão dos motivos do movimento contrário ao das vanguardas europeias como se desse, em função da nacionalidade, uma ruptura da própria ruptura, embora não o fosse. O que percebemos como essencial para a nossa pesquisa é, principalmente, considerar e compreender a maneira e os meios utilizados pelos modernistas brasileiros em um determinado momento da história do país para realizar um projeto de modernização que já se manifestava na ordem literária, assim como nos outros setores da realidade nacional brasileira. Importa, portanto, estabelecer uma relação entre o nacionalismo emergente em meados do primeiro e segundo modernismos e o material ideológico já presente na cultura nacional.

Neste ponto que agora damos seguimento faz-se difícil não lembrar dos pressupostos do Modernismo português (ou de seu ‘pré-modernismo’), nas assertivas de Pascoaes e de Pessoa anteriores a *Orpheu*, no trato da alma portuguesa e de sua poesia, respectivamente (o que nos remete a E. Lourenço, quando diz em um de seus ensaios que ambos, Portugal e Brasil...*cavam em direções opostas o mesmo túnel*).

De modo semelhante reflete Graça Aranha ao esboçar o problema da alma brasileira e sua hipotética solução, descritos filosoficamente em sua *A Estética da Vida*, publicada em 1921 e em torno da qual, como confere Eduardo Jardim de Moraes em *A Brasilidade Modernista* (1978), é estruturado grande parte do ideário modernista da cultura nacional, ironicamente <sup>81</sup> consciente e/ou inconscientemente utilizado pelas duas vertentes nacionalistas fundamentais subdivididas do Modernismo brasileiro, orientadas pelas obras de Oswald de Andrade e Plínio Salgado em circunstâncias sócio-históricas em que obra literária e prática política se confundem com esquerda e direita: as categorias filosóficas de *intuição* (de sentido Kantiano difundida no Brasil por Tobias Barreto e pela Escola do Recife, de herança filosófica alemã) e de *integração* (de elaboração autóctone ligada a tradições bem mais antigas) - o monismo, visto porém, com outro olhar - que darão o cariz da nacionalidade perseguida por boa parcela da intelectualidade brasileira e, como sinaliza Antônio Paim na apresentação à obra de Moraes – “colocando o tema em bases bem polêmicas, já que aponta uma só gênese para a opção totalitária desse engajamento, no período posterior à revolução de 1930”.

*A Estética da Vida* contém as teses de filosofia da arte retomadas por Graça Aranha em suas conferências, sendo a primeira, inaugural da Semana de Arte Moderna de 1922, sua súpula e a segunda, proferida na Academia de Letras em junho de 1924, apresentando uma proposta mais ampla de renovação<sup>82</sup>. Ambas reunidas em seu livro *O Espírito Moderno*, publicado em 1925, segundo Moraes (*Id.*:21-45) “vem acompanhar o surto do nacionalismo modernista de 1924”. Para bem compreendermos as conexões das correntes estéticas nacionalistas com a obra (e quiçá com o próprio Movimento), deveremos por certo averiguar

---

<sup>81</sup> A ironia, entre outros fatores, ao que nos parece, está situada na contradição fundada nos desencontros do pensamento do autor e dos outros modernistas que não conseguiam ver a “modernidade” de Graça Aranha mas tão somente o seu academismo filosófico-intelectual. No entanto, parece tratar-se tudo (e mais ainda com relação a Mário de Andrade) de um complexo mal-entendido da história literária brasileira, pois exatamente quando o modernismo esteve mais próximo das ideias defendidas na obra do autor (*A estética da vida*) – gerada em outras condições e num tempo anterior – a sua figura foi afastada, segundo Jardim de Moraes, e quase esquecida nos meios modernistas.

<sup>82</sup> O desfecho desta conferência – “*O espírito moderno*” – continuação da linha de pensamento de “*A estética da vida*” e que abarca a quase-totalidade de seus temas, levaria Graça Aranha a abandonar a Academia de Letras: “O movimento espiritual, modernista, não se deve limitar unicamente à arte e à literatura. Deve ser total. Há uma ansiada necessidade de transformação filosófica, social e artística”. Por sua importância, citamos aqui um fato esclarecedor nas contradições internas do movimento modernista brasileiro, colocado por Moraes: “Proferida em data posterior à da publicação do “*Manifesto Pau-Brasil*” de Oswald de Andrade, tal definição apresenta críticas veementes à postura nacionalista do romancista do *Miramar* e inaugura uma viva polêmica que pareceu a alguns autores ter levado à separação dos grupos modernistas carioca e paulista. Esta polêmica, em que a maior parte dos modernistas participou, teve como campo de batalha a questão da brasilidade. Comentando a polêmica em carta de outubro de 1924 a Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira foi quem, acima dos desaforos que caracterizavam o clima literário do momento, compreendeu melhor o problema. Diz ele: <<pensando bem, creio que no fundo estão todos de acordo, e o problema é enquadrar, situar a vida nacional no ambiente universal, procurando o equilíbrio entre os dois elementos>>”

propriamente o seu propósito e fundamentos. Por outro viés nos diz Moraes que “*não* poderemos situar com precisão o projeto de elaboração de uma cultura nacional contido no modernismo, se não levarmos em consideração o seu contato com o pensamento de Graça Aranha”.<sup>83</sup>

E o pensamento do escritor maranhense, que o autor dissecou e que acredita encontrar ressonância com os ideais nacionais modernistas - que expomos desde agora - consiste principalmente de detectar uma metafísica da alma brasileira, traçando a essência de seus traços característicos; diagnosticar sua problemática existencial; sugerir uma solução terapêutica a partir de sua história cultural, elencando os fundamentos do nacionalismo e de uma proposta de modernização da nação por meio da arte<sup>84</sup> e em especial da literatura.

Segundo percebemos, suas teses no que tange à dinâmica metodológica e ao veio filosófico têm mais ou menos a configuração do trabalho de Teixeira de Pascoaes com relação à “arte de ser português”. Partindo da Poesia, o tema é ampliado e o que é colocado em questão é todo um projeto cultural e, apesar de longa a citação seguinte, entendemos como fundamental conhecê-la literalmente, pelo que nesta investigação interessa:

*[...]. A nossa produção literária é vasta e longa, mas ela se caracteriza infelizmente pela falta de obras que pela universalidade da emoção ou da criação tenham entrado no patrimônio coletivo da humanidade. É verdade que a literatura portuguesa também não atingiu a essa alta situação, não porque fosse escrita em uma língua pouco conhecida, mas porque os seus melhores escritores, limitando-se ao quadro português, não souberam tirar das particularidades de seus assuntos a generalidade da emoção indispensável para a comunicação com o espírito dos outros povos.<sup>(85)</sup> Não tiveram o gênio dos escritores da Noruega e da Suécia que exprimiram nas suas obras o interesse universal, permanecendo essencialmente escritores das suas pequenas nacionalidades. É possível que a literatura brasileira transmita um dia o fluido que nos ponha em comunicação com o universo inteligente. Por ora, ela não satisfaz plenamente à própria alma brasileira.<sup>86</sup>*

<sup>83</sup> O autor considera que a avaliação do movimento modernista desconsiderou o possível legado da obra de Graça Aranha ao projeto modernista, por ter-se fixado demasiadamente na consideração das declarações explícitas dos modernistas em polêmica com esse (cf. Moraes, 1978:21).

<sup>84</sup> Com relação às artes plásticas, num grande equívoco de empolgação para a crítica, mas principalmente pelo fato de que só mesmo depois da geração modernista se pôde melhor conhecer as artes plásticas do período colonial (como constata Eduardo Moraes) Graça Aranha avaliou a cultura nacional como carente/ausente neste campo, ‘esquecendo-se’ até mesmo do grande escultor Aleijadinho, ao contrário da literatura que constatava como de grande e permanente produção no Brasil, mas cujo caráter criticava e desejava remediar. Assim, refere-se às artes plásticas em: *A estética da vida*, p.630; na Conferência de 22 de *O espírito moderno*, p.743; (e) na conferência de 24 na Academia, da edição da *Obra completa* do mesmo livro, p.745.

<sup>85</sup> Não por acaso, relacionamos este fato ao chamado de Fernando Pessoa e de *Orpheu* à “europeização” de Portugal.

<sup>86</sup> *A estética da vida*, pp.631-632, op. cit. em Moraes, pp.37-39.

Aranha não só explica, mas coloca bases para, através de sua análise comparativa e de suas constatações, já pontuando a problemática linguística que seria tomada com força pela geração modernista, indicar o caminho aos artistas (mas não só a estes, como veremos adiante) para imergir na nacionalidade como condição de comunicação igualitária com o universo inteligente:

*Por ora vagamos na fluidez dos elementos. Todo o idealismo profundo e misterioso que se escapa na poesia triste e inquieta raras vezes chega a penetrar nas regiões da literatura. A poesia culta, ou é extremamente formal, ou pela sua emoção lírica e às vezes panteísta é tão superior que é sentida por poucos. Esse formalismo da nossa poesia se propaga por toda a literatura. O brasileiro balbucia ainda uma língua em que se sente estrangeiro, e como não escreve nesta língua hesitante, a literatura não representa pela língua escrita a alma coletiva. Há uma língua escrita e uma língua popular. Aquela, produto de cultura, é fria, acadêmica, gongórica, e nesse país em formação, cuja alma procura manifestar-se com energia e por sinais precisos, que sejam os signos fiéis das coisas exteriores da nossa vida e dos secretos anseios do nosso espírito, volta-se estranhamente e sem esperteza ao classicismo 'bárbaro' dos portugueses, como à suprema forma literária do Brasil. É uma vasta literatura de pedantes. É o defeito da cultura artificial, vício que perdeu as modernas literaturas italianas e espanholas, que foi constante em Portugal, e separa pela linguagem a casta dos literatos do verdadeiro espírito nacional.<sup>87</sup>*

Mas, a nacionalidade reclamada pelo escritor implica aqui no enraizamento no solo da nação que, por sua vez e com o instrumento da intuição deveria considerar e confrontar - superando (e esta é a diferença na sua adesão ao monismo filosófico, não aceitando a posição dual homem-natureza, mas superando-a) - os traços fundamentais característicos da alma brasileira, pois sua cultura se fez pelo “recalcamento dos elementos nacionais que deveriam constituir seu ponto de partida”. Trata-se de uma “adequação da alma nacional com a natureza do país”, em outras palavras a constituição da cultura brasileira por meio de uma nova relação com a natureza brasileira, que levasse o Brasil à integração universal. Isto exigiria uma necessária revisão do passado cultural e uma renovação deste, o que se resume em defender um projeto artístico nacional como trabalho moral de resgate e de revitalização da raça:

*Assim, a nossa inteligência, para se libertar dos elementos bárbaros, fez da cultura um ato de mau gosto e um ato de covardia, produzindo uma literatura incolor, sem obras, onde o idealismo do nosso espírito metafísico não encontra os seus símbolos, nem a vida as suas criações ideais. E no entanto aqueles elementos bárbaros da nossa formação espiritual e da nossa nacionalidade reclamam, antes de seu desaparecimento*

---

<sup>87</sup> *Ibidem.*

*total, os seus escritores. O que há de grandioso, de descomunal, de monstruoso, de amorfo, de infantil, de caduco mesmo, na natureza e nas gentes exige a sua epopeia. Alguns tentaram ser o poeta, o épico desta selvageria. A natureza os fez bárbaros e capazes da necessária inconsciência. A cultura rudimentar, porém, que adquiriram, pô-los em desequilíbrio com a sua verdadeira pátria. O pedantismo matou neles a íntima selvageria, deixaram de exprimir inconscientemente para ver e explicar. Nunca tais escritores se entenderam secretamente com as coisas de que trataram.*<sup>88</sup>

Apesar de considerar que essa definição da nacionalidade é marcada de “frágil psicologismo” e de “confiança ingênua no instrumento intuitivo” daquela operação, Eduardo J. Moraes (p.42) lembra que “são elementos que iremos encontrar nos textos de Oswald de Andrade e do grupo antropofágico, assim como na vertente verde-amarelista de Plínio Salgado”. Na verdade, parece ser esta a mesma afirmação da nacionalidade que mais tarde Mário de Andrade reivindicaria a si em sua carta a Joaquim Inojosa em 1925 e a Manuel Bandeira: “só sendo brasileiro é que nos universalizaremos”- tal como o Manifesto antropofágico de Oswald de Andrade, “contra as elites vegetais, em comunhão com o solo”.

Para o autor, três momentos da história cultural são flagrados em Graça Aranha: no primeiro se dá a rejeição pelas elites culturais das raízes que deveriam prendê-las à nação; no segundo, a cultura feita no Brasil foi uma construção falsa da cultura, uma ausência da cultura; no terceiro, dar-se-ia o enraizamento da real cultura na terra.

Para nós ainda requer perguntar – o que é real (da terra)? O triplo<sup>89</sup> trabalho da integração brasileira no solo envolve elaborar um projeto cultural com elementos já presentes.

Ao contrário da interpretação de Benedito Nunes que quando prefacia seus textos teóricos considera em Oswald de Andrade uma “inversão parodística da filosofia de Graça Aranha” e que segundo ele haveria neste “a recusa pura e simples da metafísica bárbara, e na posição da antropofagia de Oswald, a sua recuperação”, Moraes interpreta e coloca como hipótese que “os elementos bárbaros integrantes da cultura brasileira não são simplesmente rejeitados por Graça Aranha, mas pensados como dados a serem transformados no processo de acomodação da alma brasileira à natureza”, anunciando já uma tentativa de valorização-transformação.

Não é dispensável compreender a origem deste panorama, que é a da raça, colocada também por Graça: três raças e três gênios distintos e todos mantendo um afastamento com a natureza, provocando a dualidade homem-natureza, formando a *imaginação brasileira* no

---

<sup>88</sup> *Ibidem, ibidem.*

<sup>89</sup> Na ideia do autor, o terceiro trabalho da arte consistiria na ligação dos homens entre si (p.29).

prodígio dos trópicos, segundo o autor<sup>90</sup> - o português, fundamentalmente melancólico desde a sua herança do espírito latino até à sua vocação para a conquista dos mares e a saudade das caravelas; o africano, de espírito de infantilidade e ilusionista, cujo contato com a natureza inspiradora do medo expressa-se em representações ilusórias ou mentirosas da realidade, cujo esforço de vencer o terror cósmico não supera ainda a dualidade; o índio, o nativo, transmissor da metafísica do terror, “gera na consciência a ilusão representativa das coisas e enche de fantasmas, de imagens, o espaço entre o espírito humano e a natureza”, e este é o elemento que será eleito como o mais fundamental dentro do modernismo e utilizado na Antropofagia de Oswald.

Todo o amálgama da mistura gerou para o autor o perfil brasileiro - do *lírico da natureza*, que “lamenta e transforma em dor a alegria tropical, que não sentiu gloriosamente nos trópicos magníficos o frêmito do turbilhão das coisas tumultuosas”; do místico natural para quem a natureza é divina e “representada sob aspectos trágicos”; da alma imóvel diante de uma natureza apresentada como invencível. A este perfil da alma dos brasileiros os brasileiros devem opor uma concepção estética do universo, tratando-o como a si mesmo, integrando-se. É também o que imergirá essencialmente em *Cobra Norato*, de Raul Bopp e *Macunaíma*, de Mário de Andrade, como oportunamente lembra Moraes. A imaginação brasileira revalorizada, de outra forma, e sem ter que importar culturas prontas.

Essa forma é também a fórmula concebida pelos modernistas para o alcance do universal: as artes e a literatura e mesmo a cultura em geral deveriam passar pelo nacional. O caráter de renovação formal, tão elucidado na revista *Klaxon*, já não bastava em si. Necessitava refletir o próprio Brasil, o país de sua criação. A revista *Terra roxa e outras terras* trataria, discutindo então sobejamente da questão da brasilidade, orientação geral adotada pelo modernismo<sup>91</sup>, mas não harmoniosa, pela diferenciação da realização do ideal de *brasilidade*, envolvendo pressupostos também políticos e promovendo outrossim algumas contradições internas e consequentes subcorrentes. O propósito nacionalista do segundo tempo modernista, até 30 aproximadamente, foi bem permeado das teses de Graça Aranha, como mostra Eduardo Moraes, porém é nas vertentes Verde-amarelo e Antropofagia que sua presença se faz mais patente.

---

<sup>90</sup> Difícil perceber aqui o que há de conceitual e de preconceito, todavia, ao nosso ver, nessas categorizações. E isto também forma a mentalidade do povo.

<sup>91</sup> As obras *Losango Cáqui* de Mário de Andrade; *Pontos nos is* de Sérgio Milliet; *Toda a América* de Ronald de Carvalho; *Um homem na multidão* de Ribeiro Couto são alguns exemplos de ‘tratados’ de brasilidade.

Os escritores em conflitos no interior do Movimento (a exemplo, Aranha e Oswald ou como entre o movimento da Anta e o da Antropofagia) debatiam-se em rotulações que os traíam, por causa da concepção de brasilidade, impedindo-os de enxergar o principal (inclusive à Crítica que só endossou suas declarações), e bem detectado por Manuel Bandeira em carta a Drummond de Andrade (1924) - suas diferenças eram o estilo, não a definição do projeto ideológico:

*O Graça Aranha condena o primitivismo e bate-se pelo universalismo. Esse universalismo, entretanto, não exclui os temas nacionais, como ele próprio se encarregou de mostrar no Malasarte. O Oswald de Andrade defende o primitivismo, mas o primitivismo dele é civilizadíssimo; creio que há mal-entendido na rotulação: o que ele quer é acabar com a imaginária livresca, fazer olhar para a vida com olhos de criança ou de selvagem, virgens de literatura.*<sup>92</sup>

Aí reside a visão sintética do operante de brasilidade, como em Plínio Salgado, que valoriza a intuição e repudia o formalismo<sup>93</sup>, numa perspectiva psicologista do abasileiramento, onde são valorizados sobretudo os sentimentos<sup>94</sup>. Enquanto outra visão, analítica, pensa a mesma ideia por outra perspectiva distinta da de Aranha, a exemplo Sílvio Romero e Mário de Andrade que declara em carta a Manuel Bandeira: “Achei das observações mais finas que fizeram sobre mim essa sobre o lado analítico da minha concepção de realizar Brasil”. O escritor entendia que era através do levantamento investigativo dos elementos do patrimônio cultural da nação que este seria preservado e esta era a sua preocupação. Esta linha se destaca a partir de 1930.

Da mesma maneira psicologista, de processo idêntico, a Antropofagia apreende sinteticamente a realidade da nação, a exemplo da obra de Paulo Prado, *Retrato do Brasil*, bem característica da visão modernista e especialmente do *Manifesto* de Oswald de Andrade e do menos conhecido *Descida*, de Oswaldo Costa, com ênfase na categoria da *integração*, pela ‘defesa do homem biológico’, livre da falsa cultura europeia; a recusa do jesuitismo, das formas sistemáticas da apreensão do real, e a adoção antropofágica das teses políticas do marxismo (recusando sua institucionalização) e do fascismo *que caminharem na direção da*

<sup>92</sup> Op. Cit. em Moraes, p.118.

<sup>93</sup> Ruy Barbosa foi a figura escolhida que representava o saber livresco identificado à ideia de sistema na literatura brasileira, utilizada enfaticamente por Cassiano Ricardo para ilustrar que ao se apreender a realidade por formas sistêmicas, exclui-se a utilização da intuição e do saber por contato ( uma categoria da poesia Pau-Brasil, dos movimentos Verde-amarelo, da Anta, e do Jabuti ou da Antropofagia). Esta transferência do sistema à imagem do escritor clássico nos remete ao Modernismo em Portugal – Júlio Dantas, por Almada Negreiros.

<sup>94</sup> Esta abordagem é explanada em *O Curupira e o Carão*, como orientação verde-amarelista, coleção de nove artigos de Menotti del Picchia, Plínio Salgado e Cassiano Ricardo, publicada em 1927 pela Ed. Hélios, São Paulo.

*libertação do homem*<sup>95</sup>. Procura distanciar-se gradativamente, segundo Moraes, das ideologias políticas da direita e da esquerda, mas se aproxima numa postura geral utópica mais das teses esquerdistas do comunismo que do fascismo.<sup>96</sup>

Mas a integração do índio com o branco, índio tomado simbolicamente como principal elemento e cuja língua - a tupi - considerada como o único elemento propriamente brasileiro, passava-se mediante diferentes focos nas vertentes sintéticas: na orientação plíniomachadiana o encontro do português com o índio é visto como um processo de desaparecimento objetivo do primeiro e que sobrevive na alma brasileira. Os mesmos elementos na Antropofagia têm outra sinalização: o índio “devora” o português e absorve os elementos úteis presentes na civilização invasora. Permanece a figura simbólica do índio – a própria alma do brasileiro, não sendo o pré-cabralino, mas do brasileiro índio que integra em si os elementos civilizatórios e ligados à terra como substrato da brasilidade.

Todas as vozes, portanto, proferem emergentes de um “solo comum”, na expressão de Moraes, um Brasil brasileiro, de uma cultura genuinamente nacional, integrada pela *absorção* do que é nacionalizável, e integrando todas as raças numa postura receptiva, sem regredir, *rejeitando* o que não esteja ligado à terra brasileira e formando a quinta raça dos habitantes herdeiros do tupi do passado (Anta), o Matriarcado de Pindorama (Antropofagia).

Com jeito invertido, por vezes, as correntes modernistas trabalhavam as mesmas categorias em um solo ideológico comum, para efetivar um só projeto com diversos trabalhos: o abasileiramento. A despeito de tal projeto, torna-se indistinto o trabalho intelectual-artístico da ação política, pois a nação, ou melhor, seus intelectuais, exigiam operar a sua cura: reler a História do Brasil, após reescrevê-la sem os olhos do preconceito (?), revalorizando o índio como modelo para o homem brasileiro, sem negação da civilização, da técnica, da modernidade. Transformar a sociedade, como fora colocado nas cartas de Clóvis de Gusmão (1929),

*No direito, na moral, na religião, na definição de um sentimento nacional, nas artes, na engenharia, na indústria, na economia, na educação, na agricultura, na medicina, e em todos os aspectos da atividade cultural, o que se pede é a utilização dos recursos nacionais, o desenvolvimento do potencial nacional*<sup>97</sup>

o que é uma oposição, até, ao primeiro momento modernista, que responde ao caminho aberto deixado em *A estética da vida*.

---

<sup>95</sup> Grifo nosso

<sup>96</sup> Moraes, p.158.

<sup>97</sup> *Idem*, 155

A realidade atual nos mostra, contudo, que a valorização do índio em toda sua dignidade não existiu verdadeiramente até hoje no Brasil. Para exemplo, basta-nos um rápido olhar para as obras de construção (no mandato presidencial de Dilma Rousseff) da terceira maior usina hidrelétrica do mundo, a de Belo Monte, no Pará, apesar de toda a campanha social dos intelectuais, do povo e dos artistas brasileiros contra o barramento do importantíssimo rio Xingu, em sua biodiversidade de fauna e flora (com aliás aproximadamente quatro vezes mais da diversidade de peixes encontrados em toda a Europa em sua bacia), o qual terá seu leito natural desviado e comprometido com escavações de grandeza equivalente à do canal do Panamá e largura à de um terço da cidade de São Paulo. Isto desembocaria, entre dezenas de outros pontos conhecidos dos especialistas, na “perda irreversível de centenas de espécies”, sem ainda tocar no seu equivalente fator de extrema importância: o impacto cultural que motivado pela “transformação” do “rio mais indígena entre os rios brasileiros, com a população de 13 mil índios e 24 grupos étnicos vivendo ao redor da bacia do Xingu, o que de fato representa “a condenação dos seus povos e das culturas milenares que lá sempre residiram” além da provocação de mais futuros desmatamentos e da ocupação desordenada pela chegada de novos imigrantes” não indígenas [...] e a drástica redução da oferta de água pela “redução de mais de 100km de rio”, de acordo com a fonte Resumido de Envolverde/SOS Mata Atlântica.<sup>98</sup> Qual seria o índio valorizado do modernismo?

Até nossos dias a polêmica travada na esfera do nacional que tentou definir a ideia de *brasilidade*, de *tradição nacional* e de *renovação* ressoa como eco que ainda “viaja na onda da imprecisão”. Todavia, nos aliamos ao pensamento de Helena (2003:63) quando considera que

*em larga margem, os antropófagos fazem soar um alerta valioso: é preciso trazer à tona o caráter ambíguo das noções e, até, interesses que se cruzam sob o rótulo do nacional e das relações complexas entre o intelectual e a sociedade.*

---

<sup>98</sup> Veja-se em CI- Brasil – Ong Conservation International [www.problemasambientais.com.br](http://www.problemasambientais.com.br)

**3.****O FUTURISMO**

Já “antigo”, o *futurismo* como uma “poética da modernidade” na expressão de Fabris (1987:1-11) em livro de título similar, tem como novidade a retomada de motivos que caracterizaram “desde a Antiguidade a relação de artistas e escritores com o próprio tempo”, o que Papini divulga por meio de *Lacerba* (1913-1915)<sup>99</sup> sobre o movimento e que em coletânea foi retomada na publicação de *L’esperienza futurista* (1919) em cujos artigos são apontadas “as fontes próximas e remotas de uma atitude artística global que se colocara como <<renovação absoluta >> num panorama cultural provinciano e atrasado como aquele da Itália dos inícios do século XX.”

Sinalizamos, então, à guisa de pressupostos nos âmbitos da temática no Brasil e em Portugal, aonde queremos chegar, os principais princípios que encontram espaço comum nos manifestos e declarações futuristas não (apenas) a partir de Marinetti, o egípcio italiano fundador do Futurismo<sup>100</sup> (e que seja do Movimento Italiano) mas a partir do próprio

---

<sup>99</sup> *Lacerba* foi a revista literária ( de arte e pensamento) italiana futurista fundada em Florença por Giovanni Papini e Ardengo Soffici, seus diretores, sendo que em 1915 tinha como diretor apenas Papini. Divulgava os grandes princípios do Futurismo e apregoava a liberdade plena e autônoma da arte, a exaltação anárquica do “gênio” e do super-homem e da renovação da literatura fragmentária. Com a Primeira Guerra adquiriu violento caráter político. Os grandes nomes do Futurismo colaboravam na revista (como Marinetti ) até que o artigo assinado por Papini, Soffici e Palazzeschi (*Futurismo e Marinettismo*, 1915) provocasse a separação dos futuristas entre florentinos e milaneses, estes os “marinettistas”.

<sup>100</sup> Mário de Sá Carneiro já noticiava de Paris em cartas a Fernando Pessoa sobre o ambiente que seria o do *pré-futurismo* português, no entanto, era cuidadoso e crítico quanto às “extravagâncias” de Marinetti. Santa-

ambiente intelectual francês parisiense de *fin de siècle* por diferentes atores<sup>101</sup>, e do clima pré-futurista na Península criado por escritores como Morasso<sup>102</sup> e Papini, corroborando com o posterior êxito do Manifesto *Le futurisme* de Marinetti estrategicamente publicado em francês no jornal parisiense *Le Figaro* em 1909 que deram ao futurismo um significado inicialmente francês, já que Marinetti encontra-se entre duas culturas, a francesa e a italiana, filiando-se ele próprio à primeira:

*Para o primeiro Marinetti<sup>103</sup>, declarar-se poeta francês significaria afirmar-se como poeta moderno, polemizando com o provincianismo da cultura italiana, com sua pouca receptividade para as inovações provenientes da área simbolista(.),<sup>104</sup>*

até chegar ao destino italiano do despertar de seu “sono clássico”-

*[...] o futurismo nasceu como um movimento francês, mesmo se sucessivamente foi transplantado para a Itália, onde encontrou um terreno mais propício a suas extravagâncias e suas violências provincianas e onde acabou por realizar sua verdadeira vocação, não no campo das letras e das artes, mas naquele da política, confluindo no fascismo[...].*

Bruno Romani, 1969<sup>105</sup>

Entre os antigos princípios programáticos que fundamentam a escola marinettiana, Papini enquadra em *L'antichità del futurismo* (1919), elencado e mencionado por Annateresa Fabris em sua obra referida anteriormente, os seguintes:

---

Rita, como outro observador do Futurismo, já se mostrava convicto militante marinettiano e admirador dos cubistas e em especial de Picasso.

<sup>101</sup> Segundo Annateresa Fabris (1987:5) Marinetti, vivendo entre a França e a Itália pôde comparar a Paris da *Belle Époque*, de *fin de siècle* com “a atmosfera modorrenta e culturalmente retrógrada do país de origem de seus pais, criticado num artigo de 1899 por sua falta de um centro intelectual, de cenáculos onde debater ideias, confrontar visões poéticas. Enquanto que em Paris, desde os meados do século XIX, as ideias já se voltavam para a “busca de uma nova expressão estética, capaz de refletir as profundas transformações da sociedade da industrialização, de exaltar a fisionomia renovada da cidade, verdadeiro centro propulsor de energias e acontecimentos, profundamente modificada pela introdução do “artifício” em larga escala, animada por uma multidão febril, que lhe conferia continuamente novos aspectos, novos ritmos com suas idas e vindas, com suas paradas, com suas aglomerações.”

<sup>102</sup> Morasso, em *Poesia* (1906) enfocando diferentemente a temática, exerce possivelmente influência sobre Marinetti, segundo Fabris: (n) o amor pelo perigo, a energia, a temeridade, a coragem, audácia, a rebeldia, o movimento agressivo, a beleza da velocidade, o homem ao volante, a guerra estetizada, a vida moderna.

<sup>103</sup> De acordo com Mendonça Teles (2009:107), e “segundo a atuação de Marinetti, a história do futurismo pode ser dividida em três fases: a de 1905 a 1909, em que o princípio estético defendido é o verso livre; a de 1909 a 1914, quando se redige a maior parte dos manifestos e se luta pela imaginação sem fios e pelas palavras em liberdade; e a de 1919 em diante, quando se fundou o Fascismo, e o futurismo se transforma em porta-voz oficial do partido.” Teles destaca o ano de 1913 quando, entre muitos acontecimentos, e maior número de manifestos lançados, sobressai em Marinetti o otimismo generalizado sobre a guerra, como que profetizada pelo escritor como a “única higiene do mundo”, tão remitante em, por exemplo, Pessoa/Álvaro de Campos e Almada Negreiros, logo depois.

<sup>104</sup> Fabris (1987:5) extraída da obra de B.ERULI “Preistoria francese del futurismo”, *Rivista di letteratura moderne e comparate*, 23(4), dez. 1970, pp.245-49.

<sup>105</sup> *Id.*:4, opúsculo citado de B. ROMANI, *Dal simbolismo al futurismo*, Firenze, 1969, pp-7-8.

-o *desprezo pelo antigo* - remonta aos gregos, a Horácio, aos seiscentistas Perrault e Tassoni, até encontrar a primeira declaração futurista no prefácio dos *Chants d'un moderne*, publicado por Maxime Du Camp em 1855, com a proposta temática do “esplendor mecânico” das oficinas; na Itália: Parini e Monti, cantando o aeróstato; Zanella, exaltando as novas descobertas físicas do século XIX; Carducci, celebrando a locomotiva a vapor e a estação ferroviária; D’Annunzio, que estruturara as *Laudi* em torno do princípio da transfiguração lírica das grandes metrópoles modernas; no âmbito internacional, Whitman e Verhaeren, os “primeiros grandes poetas futuristas”, e o teórico da poesia da máquina, Mário Morasso;

-a *destruição de museus e bibliotecas* – cabível lembrar do incêndio da biblioteca de Alexandria, da destruição dos clássicos na Idade Média, do extremismo da “Comuna de Paris”, do desejo de Pissarro de incendiar os museus, necrópoles da arte;

-o *desprezo pela mulher* - já presente em Tolstói, Strindberg, Shaw, Weininger;

-a *invektiva contra a lua* - em Baldelaire e Carducci;

-a *glorificação da guerra* - em Heráclito, De Maistre, Proudhon, Dostoiévski, Nietzsche;

-a *ideia do artista funâmbulo* – em Banville e Nietzsche;

-a *decomposição das formas na pintura* (já uma prática poética) – em Picasso e Braque, a somar com duas “novidades” da escrita futurista:

-as *palavras em liberdade* – tendo como precursores Mallarmé (disposição bizarra das palavras, caracteres tipográficos variados), os poetas alexandrinos (representação visual das coisas através da escrita), Aristófanos, Ênio, Dante, Pascoli (onomatopeias);

-o *teatro sintético* – já realizado por Verlaine ao escrever um drama com duas cenas e duas deixas.

Giovanni Papini (em concordância com Soffici) remete o Futurismo ao ambiente intelectual de Paris, e o primeiro coloca que a originalidade do futurismo é apenas *quantitativa*. Segundo ele, os “futuristas” fizeram com frequência o que os seus antecessores “fizeram raramente e por brincadeira”, mas por outro lado o futurismo é relativamente novo por ter redescoberto uma ideia antiga. Tanto percebeu isto, que em 1948 refere-se a Marinetti da seguinte forma, aludindo ainda ao legado do mentor futurista ao seu país numa dimensão de modernidade (como quiseram os modernistas futuristas - não por acaso - também em/para Portugal):

*Non parlerò dele sue teorie, spesso ingenua e confuse[...]. Ma chi ricorda l’atmosfera afosa e smaniosa degli anni che prepararono la prima guerra mondiale, dovrà riconoscere che l’irruzione del Futurismo, prima che si tramutasse in marinettismo,*

*ebbe qualche effetto salutare: Marinetti, non foss'altro, obbligò gran parte della sonnolenta e anchilosata borghesia italiana ad appassionarsi anche a nuovi problemi di arte e letteratura, e a entrare violentemente in contatto con le ricerche e le scoperte del nuovo spirito europeo.*

Papini (1994)

Outrossim, segundo Fabris, Marinetti reconheceu três antecessores de seu movimento: Whitman (pela existência multiplicada); Verhaeren (pelas cidades tentaculares); Adam (pela vida moderna e ação múltipla da conquista técnica). Acrescenta em 1915 Zola, Rosnyaine, e Gustave Kahn (verso livre).

Mas, ainda com Fabris, há outros nomes que antecipam outras ideias futuristas que estarão na mensagem de Filippo Tommaso Marinetti: Jarry (a beleza disforme, a autonomia da imagem, o uso do insólito, a vida moderna); Saint-Pol-Roux (o princípio da simultaneidade lírica, já influência bergsoniana); e os nomes dos literatos já citados por Marinetti lhe determinam a aprendizagem do “mito da modernidade”, “elemento fundamental da estética futurista”, na expressão da autora referida. Porém, Morasso e Papini parecem constituir segmentos de uma “passagem obrigatória” para se perceber o processo real do movimento futurista italiano nas dimensões que teve e nos anseios de toda uma geração, para além da centralização de foco da história literária e da autopropaganda em e de Marinetti.

*[...] Na Itália, parece-me tudo em desuso. Um enorme museu para as coisas da arte, uma enorme loja de ferro-velho para aquelas em uso.*

*As ruas, as linhas, as pessoas, os sentimentos cheiram a ontem com a agravante do odor indefinível do hoje. Vivemos num sonho histórico. Esta é a delícia dos forasteiros que vêm justamente repousar, mas nos faz estremecer à lembrança de que os historiadores no século XX não falarão da Itália.*

U.Boccioni<sup>106</sup>

Apesar daquele entendimento de percurso, ao se contar na história artística hoje mais de cem (100) anos de futurismo, desde 2009, este centenário enfatiza o movimento como nascido na Itália, o que é de certa forma correto (não podemos reduzir o fato de que foi na Itália que Marinetti pensou, quando projetou “suas” teorias e dirigiu-as para a ambiência italiana em especial, exatamente onde se adequou), tornando-se logo internacional por “seu espírito revolucionário, antiacadêmico e libertário, (e diríamos – também por ter-se utilizado estrategicamente da língua francesa e do jornal onde publicou seu primeiro

<sup>106</sup> Op. cit. FABRIS (1987): U.BOCCIONI, *Gli scritti editi e inediti*, Milano, 1971, p.236.

manifesto),[...]transformando-se em um modelo para as sucessivas vanguardas históricas em todo o mundo” (Bagno, Guerine, Peterle, org.: 2010:9).

**E no mundo português ou no mundo brasileiro**, o que se teve ou se ganhou daquele? O que ficou das ideias vagas e difusas lapidadas depois por Marinetti, além do choque e do escândalo? Que novos códigos e princípios de criação, que formas sintéticas emanaram dali? Que nova lírica nos nasce? Que novos instrumentos são lançados na captura dos públicos português e brasileiro para aprender a ler uma nova linguagem e apreciar uma outra estética? “Como o futurismo circulou do contexto italiano às diferentes realidades da língua portuguesa?” e “o que ficou - [em nós, Brasil e Portugal, dizemos] - desta vanguarda que “pretendia fazer tábula rasa da arte do passado?” Estas duas últimas perguntas, as fez a Organização da coletânea *Cem anos de futurismo - do italiano ao português (2010)*, e as retomamos direcionando ao objeto desta investigação, imbrincadas com as primeiras que aqui colocamos. Que alcances, afinal?

### 3.1. O futurismo – como agonia e desejo modernizante em Portugal e no Brasil

*O futurismo vem a ser uma fotografia abstrata das coisas. Ora, toda a arte, seja como for, é antifotográfica e concreta...*

Fernando Pessoa, 1917 (?)

*O futurismo é também passadismo. Morra o futurismo!*

Ronald de Carvalho, 1924

Não achamos que seja positivo ignorar neste espaço, antes de afirmarmos nossas ‘descobertas’, o que venha a informar a concepção portuguesa futurista ou para o futurismo no contexto dos portugueses da época. Equivalentemente, entendemos como necessário conhecer o mesmo para os brasileiros, para entendermos melhor a pertinência das propostas e dos alcances nesta dimensão.

Picchio (1982: 305-330) entende que o futurismo em Portugal deu-se *mentalmente*, “n’arrivera jamais à être réelle, que se termine l’histoire du Futurisme portugais”. Com efeito poderíamos extrair disto e do que declara Pessoa acima, no mínimo duas coisas: uma, que não houve um *Futurismo* de fato em Portugal, mas um “projeto, uma mentalização e uma consumação solitária elevada a uma altura de ressonância filosófica”; outra, grosso modo, o futurismo não é arte (ou não leva a ela) ou se o é, é uma contra-arte .

Apesar de se poder enxergar este aspecto nas definições de modernidade em Portugal ainda que introjetada em manifestações isoladas e esparsas (ao contrário do ocorrido no Modernismo brasileiro de 1920/1922<sup>107</sup> da instauração da praxis vanguardista no Brasil e de mais adiante, onde houve um trabalho multiplicativo e discutido numa esfera tanto social quanto geograficamente mais abrangente) como dizia, não poderemos, contudo, jamais negar a relevância de uma real declaração de guerra na Arte portuguesa. “Os modernistas, [expressionistas], (cubistas, futuristas, instantaneístas, dadaístas, sensacionistas, anti-intelectualistas, etc) opõem-se ao passadismo, ao comodismo e conformismo, ao lugar comum, à inércia e ao estabelecido” (D’alge:1989:105). Declaração esta que impulsionou à ação, enfrentando muitos inimigos e cuja influência de Marinetti, de Apollinaire e de Cendrars não pode ser ignorada, por exemplo na literatura, desde a ruptura com o esquema tradicional tipográfico (até aos signos ideológico e sociológico) pois, segundo o autor citado e de acordo com o manifesto *Les mots en liberté futuriste*, mesmo que as inovações gráficas privem-se de significação, “elas recriam poeticamente um espaço”, isto é, “os escritos não poéticos, dependendo da estrutura onde se encontram, podem se transformar em escritos poéticos” (p.109-110). A pintura, então, não ficou atrás.

Ilustração disto e/ou de mais características aproximadas de futurismo ou ao menos “futurantes” podemos ver sobejamente em diversas produções tanto em Portugal quanto no Brasil, a citar algumas já bem conhecidas: os poemas *Manucure*<sup>108</sup> e *Apoteose*, de Mário de Sá Carneiro; *Mima-Fataxa*<sup>109</sup>, *Canção*<sup>110</sup>, *Litoral*, *A Cena do ódio*, de Almada Negreiros;<sup>111</sup>

<sup>107</sup> Reveja-se a nota de rodapé nº 22 .

<sup>108</sup> *Manucure* – poema sensacionista-semifuturista, inspirado em Apollinaire (Alcools) - dele Fernando Pessoa disse ser uma blague, mas D’Alge (1989, p.94) bem coloca que de fato Sá-Carneiro “tentou, nesse poema, conciliar os sinais do mundo exterior, da metrópole febricitante e embriagada com o progresso, com o seu psiquismo”, através do que tece com as imagens justapostas por sua visão pessoal.

<sup>109</sup> *Mima-Fataxa* e *Litoral*, declarados futuristas. O primeiro, também decadentista, joga esteticamente com a intersecção de planos, sons e cores, utilização de diferentes tipos de letras e de seus espaços gráficos, caracterizando o cosmopolitismo típico do primeiro modernismo de Paris, a cidade-luz, também pela exaltação da luxúria. O segundo, dedicado ao pintor futurista Amadeo de Souza-Cardoso eleva e reduz ao nível poético e com simultaneidade de imagens todos os elementos: pessoa, objeto, espaço (e tempo) (Cf. D’Algi, pp.127-128) .Os dois “consignam experiências de composição e recombinação de teor simultaneísta, dando origem a uma espécie de narratividade por defeito, atomizada”(Silva, p.105).

<sup>110</sup> *Canção* – diferentemente de subverter o discurso pela linguagem de agressividade escandalosa e contestatória, Almada o subverte pela ingenuidade e inocência com que ‘veste’ e reveste a sua visão de mundo (de conotação infantil e utópica), pela simplicidade e sinceridade, seja temática ou estilística, assim como pela pluralidade de vozes e do próprio discurso (Veja-se Vila Maior, 1996, p.86). O poema reflete a busca do trabalho literário do autor por meio desta poética da ingenuidade que situar-lhe-á no universo por um modo próprio, seu, através da arte.

<sup>111</sup> *A cena do ódio*, sensacionista – e futurista, (14.05.1915), uma “performance de linguagens”, de Orpheu 3 e dedicado a Álvaro de Campos foi publicado na revista Contemporânea (nº7) e é considerada por Gaspar Simões “a peça que mais perto estava da estética de Marinetti” (em *Vida e Obra de Fernando Pessoa*, V.II p.112) e foi elogiada por Fernando Pessoa que já considerava Almada como “homem de génio absoluto, uma das

*Ode Triunfal*<sup>112</sup>, *Ode Marítima*, *Saudação a Walt Whitman*<sup>113</sup>, de Pessoa/Álvaro de Campos; *A Casa branca nau preta*<sup>114</sup>, menos conhecido, inédito de Fernando Pessoa/ele mesmo; *A Criação do Nada*<sup>115</sup>, pouco conhecido, de Francisco Levita. No Brasil, *Cocktails*, *Crepúsculo*, de Luís Aranha; *Uma gota de sangue em cada poema*, *Paulicéia Desvairada*, *Losango Cáqui*, *Ode ao burguês*<sup>116</sup>, de Mário de Andrade; *Poemas da Vida e das Cidades*<sup>117</sup> (*O Pássaro de aço*, *O que eu vi nessa noite...*, *Canto real da estrada de rodagem*, *Vida boêmia*), de Agenor Barbosa; *Fragmento*, de Menotti del Picchia; *Nós*, de Guilherme de Almeida; *Poesia (Os sapos)*<sup>118</sup>, de Manuel Bandeira.

---

grandes sensibilidades da literatura moderna”, cf. carta sua a Côrtes Rodrigues (Neves, p.82 e D’Algi, 109, Silva, 104).

<sup>112</sup> *Ode Triunfal* – Sá-Carneiro em carta a Pessoa, 20.06.1914, destacou alguns versos de sua admiração, justificando a imortalidade da Ode como obra-prima futurista, entre eles: ” Ah! como eu desejaria ser o souteneur d’isto tudo!” ou ”... A fúria de estar indo ao mesmo tempo dentro de todos os comboios”. E achou maravilhoso o seu ”final com suas onomatopeias” (Veja-se em Neves (s/d) pp.123-124).

<sup>113</sup> *Saudação a Walt Whitman* – A sensação é sublimada pela linguagem na exaltação do poeta por Álvaro de Campos e adentra-se no campo da sexualidade erótica vivificada no ”gozo das máquinas”, onde o ”Grande pederasta” é também ”grande herói entrando pela morte”, ”grande democrata”, grande camarada”, ”grande libertador” a inspirar a atividade com a máquina e com a velocidade. (Veja-se em Lourenço, 2003: 87-120 e D’Algi, pp.80-81).

<sup>114</sup> *A casa branca nau preta*, do então diretor de Orpheu (11.10.1916) revela com clareza aspectos da poesia que o próprio Pessoa desejou: com a marca do sentir-pensar, presente nos ismos inventados por ele, em especial o sensacionismo. Uma amostra: ”*Quem dera que houvesse/ Um estado não perfeitamente interior para a alma, / Um objectivismo com guizos imóveis à roda de em mim... / A impossibilidade de tudo quanto eu não chego a sonhar /Dói-me por detrás das costas da minha consciência de sentir...*”. Veja-se completo em Júdice (1993:173 -175).

<sup>115</sup> *A Criação do Nada*, muito típica desse enquadramento da liberdade dos arranjos tipográficos onde registra simbolicamente uma filosofia niilista e nietzscheana com muitos pontos e quase nada de palavras, de acordo com D’Algi p.120.

<sup>116</sup> *Ode ao burguês*, poema violento de características futuristas facilmente identificáveis: o tom agressivo e exclamativo sugerindo gritos e revolta; a irreverência contra a estrutura social; o uso do verso livre; a substantivação dupla. Arnaldo Saraiva (2004, pp.: 219-232) vê questões de transtextualidade entre a *Ode ao burguês* de Mário de Andrade e *A Cena do ódio* de Almada Negreiros por suas impressionantes semelhanças, embora que não haja fatos que comprovem influência de um sobre outro, no caso o português sobre o brasileiro, mas sim de textos que serviram claramente de suporte teórico aos dois poemas em causa (os dos primeiros manifestos futuristas) mas também podem dever ambos à influência, mais próxima, de Guerra Junqueiro, poeta popular em Portugal e no Brasil.

<sup>117</sup> *Poema da vida e das cidades* – assim como Mário da Silva Brito, não sabemos se foram editados. A despeito da possível influência de António Nobre ou Cesário Verde, Brito considera que o importante é observar que ”[os versos] são lançados como representativos de uma nova concepção poética e que, como tal, foram aceitos e, por isso mesmo, discutidos.”

<sup>118</sup> *Os sapos*, de Manuel Bandeira - de 1918, (para lembrar, ano da morte dos pintores portugueses futuristas Amadeu de Souza e Santa-Rita) uma amostra de fato futurista reconhecida principalmente pela provocação corrosiva do poema (linguagem, estilo, tema) à estética parnasiana e à vaidade dos parnasianos, usando o sarcasmo, a ironia e a intertextualidade com poemas clássicos ( *Profissão de fé*, de Olavo Bilac e *Vaso grego*, de Alberto de Oliveira). Bandeira utiliza a assonância em *b* e *p* e a aliteração em *u* e *a*, remetendo ao pulo dos diferentes sapos, pluridiscursivamente (para nós remete também à questão social), em quartetos (‘populares’) que ‘insultam’ o soneto, e ainda faz alusão a uma cantiga popular brasileira. Estes últimos elementos incitarão o público da Semana de Arte Moderna a interagir fortemente com o poema, seja em convivência ou em zombaria, quando este fora recitado por Ronald de Carvalho no segundo sarau no Teatro entre vaias e gritarias – em uníssono com o poema: ”Foi, não foi!”. O poema tornou-se um clássico da literatura brasileira do século XX.

Estes exemplos literários não deixarão de nos parecer, a quem lê-los, a nós do século XXI (no caso do Brasil, mas também no de Portugal para alguns itens), simplórias realizações poéticas, mais acadêmicas que revolucionárias, tal como pôde refletir Mário da Silva Brito (1974:245), mas, e segundo ele,

*ao seu tempo, no entanto, repercutiam perturbadoramente, eram objeto de discussão e causavam escândalo. Eram tidas como manifestações desrespeitosas e do “domínio da patologia”. Mas foi, através delas, que novas perspectivas puderam ser abertas e conquistados processos mais amplos para a expressão do artista da palavra.*

É sobejamente sabido que o modernismo português assim como o modernismo brasileiro, de forma paralela, buscaram interiorizar uma experiência própria e específica aos seus enquadramentos sócio-históricos e culturais, experiência esta *contra a superficialidade da criação literária, e a uma renovação radical da expressão*.<sup>119</sup> Em Portugal, o individualismo vanguardista, apesar dele mesmo, assumiu um caráter *existencial* e no Brasil, *nacional*, se entendermos com isto o que sinaliza Jorge de Sena: “nacional” no sentido de trazer a realidade quotidiana e a experiência de vida do escritor, enquanto brasileiro, à literatura” e menos no sentido atribuído por Abel Baptista, autor citado bem anteriormente. Mas como o mesmo Sena (1988:369) reflete:

*As peculiaridades “exóticas” [...] do modernismo brasileiro não podem fazer esquecer que aquele “nacional”, nos melhores escritores, não deixa de ser uma específica análise existencial de certos aspectos do homem brasileiro, ou da condição humana no Brasil, e aspira a uma expressão de valor universal, como sucede com toda a grande arte.*

Neste sentido é que algumas vezes temos feito uso da locução *autognose nacional* tendo como referentes tanto *Portugal* quanto *Brasil!*

O futurismo como tendência estética era um chamado a responder à modernização (ou como não dizer uma ‘anteposta’?), modernização esta que, para realizar-se tinha que passar antes pelo “modernismo”, entendendo-se este como processo. Na verdade, ao lermos alguns desses poemas com boa acuidade não será difícil a detecção de semelhanças com algum ou outro detalhe da sombra da poesia de nosso tempo.

### **3.2. Portugal e Brasil: a(s) modernidade(s) reivindicada(s), nem tanto homogênea(s), e suas intervenções**

---

<sup>119</sup> Veja-se em “Sobre o Modernismo em Portugal e no Brasil: alguns problemas e clarificações” in SENA, Jorge de (Obras de) in *Estudos de Cultura e Literatura Brasileira*, Lisboa, Edições 70, pp. 363-369.

...Mas os Modernismos, os quais não são tão somente as suas vanguardas propriamente, mas ainda o seu desdobramento, não são lineares nem homogêneos, como de alguma forma já tem sido demonstrado neste trabalho. Pois, ainda que se tratem os discursos como homogêneos, eles não garantem continuidade nem linearidade entre si. Foucault (1996:58) ao tratar da ordem do discurso em livro de mesmo nome pontua que “os acontecimentos discursivos devem ser tratados como séries homogêneas, mas descontínuas umas em relação às outras”, onde os discursos, mesmo que se cruzem, podem se ignorar ou se excluir entre si

*Trata-se de cesuras que rompem o instante e dispersam o sujeito em uma pluralidade de posições e de funções possíveis. Tal descontinuidade golpeia e invalida as menores unidades tradicionalmente reconhecidas ou as mais facilmente contestadas: o instante e o sujeito (Ibid.)*

Por esta sentença torna-se mais fácil compreender que não houve a homogeneidade tão bem imaginada e narrada nas histórias literárias dos nossos modernismos, e muito menos no caso brasileiro quando, a começar pelas distâncias internas geográficas e as da miscigenação social, entre outras, era muito mais fácil - do que num país menor geograficamente como Portugal e menos miscigenado na época - toparmos com as diferenças entre grupos inovadores, correspondente às regiões ou estados geralmente, como Rio, São Paulo, Nordeste, Sul, Minas, etc. Dentro de mesmo grupo podíamos encontrar os que confrontavam diretamente a Academia e os que eram aspirantes a ela, ou grupos que não tomavam posições definidas politicamente, exceto a de prestar homenagens às autoridades que fizessem seus “favores” (a própria obrigação) à causa cultural. Há os que fomentavam os valores regionais e os que insistiam nos valores europeus, ou americanos.

Mas os que são tomados para marca do movimento, isto é, os considerados pela crítica como modernistas são os que se inseriram no “espaço de divulgação da história”, que é o mesmo espaço simbólico da arena de luta entre os diferentes discursos, onde se disputa a memória e a identidade como valores a serem divulgados e consumidos.

*Orpheu* em Lisboa não é isento deste enquadramento, apesar de que seja inegável a ruptura que provocou na literatura nacional. A subversão de seu discurso fora um dado suficiente. Mas, paralelo ou em seguimento a ele, outras buscas de modernidade possivelmente ocorreram no país. Coimbra e Porto podem ser espaços a pesquisar-se no âmbito do impacto das vanguardas. Mas mesmo que essas (outras) prováveis leituras diversas da modernidade sejam identificadas e reconhecidas, são aqueles grupos da *Semana*

e de *Orpheu* que marcarão indelevelmente e seletivamente na memória nacional o discurso que funda o movimento modernista brasileiro e o português e que passa a fazer parte do patrimônio coletivo e da identidade nacional, como abaixo é ilustrado, sobre os portugueses e os brasileiros:

*[a geração de Orpheu] impôs-se em Portugal como uma plataforma de encontro entre o passado e o futuro, já que entre os seus organizadores e participantes as posições estéticas pós-simbolistas coexistiam com a preocupação de busca de novas formas de praticar a poesia, de a comunicar e de a fazer atuante na cultura do tempo, nosso e europeu.*

Melo e Castro, 1980.<sup>120</sup>

*[o movimento] ... inserindo-se dentro de um processo de conhecimento e interpretação da realidade nacional não ficou apenas no desmascaramento da estética passadista, mas procurou abalar toda uma visão do país que subjazia à produção anterior à sua atividade.*

João Luiz Lafetá, 1930.<sup>121</sup>

Estas palavras de Melo e Castro e Luiz Lafetá fornecem-nos já um sentido, ao menos, pelo qual se possa perceber a imagem de modernidade reivindicada pelos “portugueses” ou pelos “brasileiros”. Em se comparando, as duas últimas linhas nas duas declarações acima denunciam segmentos idênticos e segmentos singulares das linhas traçadas em Portugal e no Brasil para contornos de modernização da nação, sendo, a *estética da expressão/poesia* o ponto comum e bifurcando-se para outras direções, tais – uma, a atuação e a atualidade da nova estética de modo a transpor o tempo cultural e o espaço geográfico, seja nacionalmente, em Portugal, ou internacionalmente até à Europa (como os “órficos” diziam – única ponte entre Portugal e a Europa<sup>122</sup>), isto é, um *nivelamento à dimensão europeia* de cultura; a outra, o sacudir do país para *redimensionamento geral* da mentalidade brasileira (*de si*) então presa e configurada expressivamente dali para trás nas/pelas estéticas anteriores, em especial romantismo e mais, parnasianismo.

Se isto ainda não nos pode falar tudo sobre tais desígnios modernistas, podem, todavia, dizer muito sobre o que foi e o que pretendeu ser alcançado pelos poetas e intelectuais desse tempo em/para nossas terras, já que por detrás de tais afirmativas recaem muitos significados e significantes a conformar desejos, objetivos, metas e atividades para cumprir sonhos sonhados e necessidades emergentes por um ‘futuro já’.

<sup>120</sup> MELO e CASTRO, E.M, *As Vanguardas na Poesia Portuguesa do Século XX*, Lisboa, 1980, p.37.

<sup>121</sup> LAFETÁ, J. L., *A Crítica e o Modernismo (1930)*, São paulo, Duas Cidades/Editora 34, 2000, p.21.

<sup>122</sup> Mas também como já dizia Almeida Garrett (1799-1854) - “Portugal na Balança da Europa – Do que tem sido e do que ora lhe convém ser na nova ordem de coisas do Mundo Civilizado” (cit. por Oliveira Martins (2007,101).

Acontece que Modernismo – termo polissêmico – tem sido utilizado “para revestir, em diversas convenções culturais, realidades históricas díspares e nem sempre sincrônicas”<sup>123</sup>. Enquanto em Portugal o termo fora utilizado somente depois dos eventos (modernistas) ocorridos na época, pelos críticos dos anos trinta quando tentavam atribuir analogicamente uma nova semântica para os fenômenos literários e artísticos em geral que ali caracterizaram as primeiras décadas do século, e cuja novidade e fecundidade estética foram, infelizmente, tardiamente percebidas, no Brasil a analogia, ao contrário da portuguesa, faz-se de imediato na aplicação do termo *modernistas* aos jovens intelectuais que levaram avante a Semana de Arte Moderna.<sup>124</sup> Apesar de que *antes* da Semana já existia uma “tradição moderna” que se formava no Brasil e de forma particular no Rio de Janeiro, no grupo “*D. Quixote*”, especialmente por meio das charges e do *humor*.

Porém a alavanca vanguardista se deu de forma muito específica por meio dos **manifestos literários** que muito bem se serviam a denunciar as crises culturais e mesmo literárias. No caso de Portugal, era necessário destruir a tradição, revendo a literatura nacional, e atualizar o futuro, transpondo o passado e saltando o presente<sup>125</sup>, ser português europeizando-se, então, numa dimensão “antitradicionalista e futurante” para uma arte cosmopolita; – no caso do Brasil, devia-se conquistar a liberdade estética para atualizar as letras e as artes (re)inventando pelo ‘primitivo’ a tradição brasileira e o próprio Brasil, através de uma tomada de consciência do tempo presente em abertura natural ao futuro universalizante, numa dimensão tradicionalista e modernizante ao mesmo tempo ou ‘antifuturista’ para uma arte eclética brasileira (ser genuinamente brasileiro e ainda americano).

---

<sup>123</sup> - Gerson Luiz Roani em artigo “O Modernismo: Portugal e Brasil” in *Revista Língua & Literatura*, v. 6 e 7, 2004/2005 coloca que o termo Modernismo aplicado à literatura, nas culturas de expressão espanhola cobre essencialmente o simbolismo-decadentismo de 1890. Mas colocamos também que dentro do modernismo português e até luso-brasileiro, se considerarmos a Revista Orpheu n° 1, o termo servia-se igualmente para revestir as produções consideradas “mais” modernas, mas que eram todavia produções embebidas do simbolismo-decadentismo, ou pós-Simbolismo, isto podendo-se conferir desde a imagem da capa da revista, desenhada por José Pacheco, como também na maioria dos poemas que a compõem, com as felizes exceções que já destacamos em outro local. Assim, entendemos que o termo cobriu mais amplo espectro, considerando o que complementa em seguida Roani, que, “porém, nas culturas de expressão portuguesa, isto é, em Portugal e no Brasil, designa convencionalmente duas épocas literárias sucessivas: o período das vanguardas históricas dos começos do século XX em Portugal e o movimento surgido da Semana de Arte Moderna de 1922, no Brasil”. Explica-se ainda mais com isto o que diz Melo e Castro (1980:37) quando argumenta que a geração de Orpheu “impôs-se em Portugal como uma plataforma de encontro entre o passado e o futuro”. Só não podemos concordar com Soares Amora, tal como nos coloca Adolfo Casais Monteiro (1977:89), que só considerou ter-se iniciado o modernismo em Portugal em 1926.

<sup>124</sup> *Id.*:192.

<sup>125</sup> Cf. Vila Maior, *Introdução ao Modernismo* (1996:128).

Poderíamos indagar sobre uma não necessária penetração do futurismo então, no Brasil já que seu modernismo era ‘antifuturista’? Cremos que não, pois através dos contatos com o futurismo, entre outras vanguardas europeias é que os intelectuais brasileiros, tal qual os portugueses e mais povos, tomaram consciência de seu retardo estético em relação à arte cosmopolita do presente (que para eles seria ainda um futuro) e por efeito sentiram a emergência da ruptura com os padrões que lhes compunham a própria cultura. O Futurismo deveria responder, mais que outras vertentes, às questões que os levassem a uma transformação no cenário artístico-sócio-ideológico a um só tempo, pois, concordando com o que pontua A. Fabris (1994:133) é o futurismo a escola que

*propõe uma ruptura em vários níveis - temporal, social, técnico - estendendo sua violência niilista não apenas à poética, mas à sociedade como um todo, levando a seu ponto extremo a estratégia de combate inerente à modernidade.*

Desta forma, a ‘aderência’ no princípio do futurismo no Brasil se faz possivelmente pelo anseio urgente de imediata atualização de ordem geral e estética, a ânsia agoniada pelo devir. A autora citada considera a hipótese de que a rápida modernização da Itália possa ter servido de modelo otimista para os artistas que “postulavam o ingresso imediato do Brasil no contexto da modernidade internacional”, como o próprio Oswald de Andrade coloca no *Manifesto da poesia Pau-brasil*: “O trabalho da geração futurista foi ciclópico. Acertar o relógio império da literatura nacional”.

Para complementar as razões no aspecto estético, a autora nos fornece a pista deixada pelo crítico Andrade Muricy (1920)<sup>126</sup>, que, caracterizando “o estado atual da mentalidade brasileira” e considerando-a “um tanto bárbara e excessiva” e pouco afeita a manter-se “dentro de linhas estritamente clássicas e puras”, ressalta entre outras coisas “a carência de uma longa tradição e uma propensão em preocupar-se com o futuro mais do que amar e cultivar o passado”. Oswald também colocava em entrevista ao *Diário de Lisboa*, três anos depois sobre esta asfixia provocada por um classicismo – o parnasianismo? – “sem razão de ser no Brasil”. Sendo o futurismo o almejado anticlassicismo, assumi-lo “desafiadoramente”, marcando deste modo a diferença, eis um caminho.

Para além destas hipóteses, o influente porta-voz modernista e já renomado escritor e jornalista do *Correio Paulistano* Menotti del Picchia opta pela Escola mas lança o debate sobre o futurismo numa performance diferenciada da dos passadistas, já fomentando um sentido de reajustamento ou de uma nova versão, ampliada, como podemos entender, que

---

<sup>126</sup> De acordo com Fabris (1994), p.75.

adapte aos objetivos brasileiros e sua ambiência o movimento italiano. Nossa autora (p.76) elenca alguns argumentos para a eleição da primeira bandeira da geração:

- a maior abrangência do movimento entre os outros em voga, permitindo a união, num esforço coletivo, de artistas de diversas procedências;
- o público brasileiro conhece-o melhor, pois desde 1909 se discutem suas ideias, positiva ou negativamente;
- ganhou termos para sinônimo, tais como “bizarro”, “inusitado”, aplicando-se a produções diferentes dos modelos convencionais, tanto quanto a padrões de comportamento pessoal, social e político que transgredissem às regras e costumes habituais.<sup>127</sup>

Estamos quase a perceber que muito do que nos confunde no dimensionamento dos Futurismos em Portugal e no Brasil dá-se por uma questão primeira de concepção a despeito da própria corrente em cada um destes espaços. Nem *Klaxon*, como órgão oficial do (primeiro) modernismo brasileiro, nem *Orpheu*, o do (primeiro) modernismo português, poderão ser compreendidos como futuristas sem que consideremos os espaços sociais em que habitam e o dialogismo inerente ao ecletismo estético que as duas revistas demarcam muito acentuadamente, e, no entanto, há ali a inegável novidade que trazem (inclusive futurista) e isto é uma parcela significativa diante do que queriam fazer acontecer os modernistas. O próprio Pessoa é incisivo em refletir sobre o ‘não-futurismo’ de *Orpheu*, revista e geração:

*O que quero acentuar, acentuar bem, acentuar muito bem, é que é preciso que cesse a trapalhada, que a ignorância dos nossos críticos está fazendo, com a palavra Futurismo. Falar em futurismo, [...] a propósito do nº1 "Orpheu" [...], é a cousa mais disparata que se pode imaginar. Nenhum futurista tragaría o "Orpheu". O "Orpheu" seria, para um futurista, uma lamentável demonstração de espírito obscurantista e reaccionário.*

*[...] No 2º número do "Orpheu" virá colaboração realmente futurista, é certo. Então se poderá ver a diferença, se bem que seja, não literária, mas pictural essa colaboração. São quatro quadros que emanam da alta sensibilidade moderna do meu amigo Santa-Rita Pintor.<sup>128</sup>*

<sup>127</sup> Fabris (*Ibidem*) nos informa sobre um artigo de *A Platéia* sobre a crise econômica de 1920-21 como exemplo eloquente do uso dos termos futurismo/futurista.

<sup>128</sup> *Apud* Vila Maior, 1996 p.106.

Não podemos deixar de recorrer aqui, todavia, ao que Mário de Sá Carneiro, que observava atentamente da França todas as ideias novas e escolas da época, comentou em carta de Paris (29.06.14) ao seu amigo Fernando a despeito da recepção de *Ode Triunfal* de Pessoa/Álvaro de Campos:

*Não tenho dúvida em assegurá-lo, meu amigo, você acaba de escrever a obra-prima do Futurismo. Porque, apesar talvez de não pura, escolarmente futurista – o conjunto da ode é absolutamente futurista. Meu amigo, pelo menos a partir de agora, o Marinetti é um grande homem... porque todos o reconhecem como o fundador do futurismo, e essa escola produziu a sua maravilha. Depois de escrita a sua ode, meu querido Fernando Pessoa, eu creio que nada mais de novo se pode escrever (para) cantar a nossa época. [...] Do que até hoje eu conheço futurista – a sua ode não é só a maior – é a única coisa admirável.<sup>129</sup>*

Mas no nosso entender, a contemporaneidade e a peculiaridade da questão da existencialidade de Pessoa não podia mesmo fazê-lo aceitar tal enquadramento futurista no plano estético nem ideológico, ainda mais que o futurismo aludido na época e no contexto era mesmo o puramente marinettiano, com um programa conhecido de todos como “destruidor” e bélico, apesar de que fosse mais que isso e Pessoa o sabia. Sua atitude “em relação ao futurismo europeu é depreciativa”. O poeta não tinha interesse nem convicção para fazer parte nesta rotulação. Não diríamos o mesmo sobre o brasileiro Mário de Andrade? - “Não sou futurista (de Marinetti). Disse e repito-o. Tenho pontos de contato com o futurismo”. Uma coisa aparentemente insignificante que também pode ser coadjuvante nessas determinações de Pessoa e de Mário, como também de Sá Carneiro, mas diferente em Almada e Oswald ou Picchia, por exemplo, é que “lo spirito del futurismo è più sportivo che culturale” (Chemello, 2010:83) e, mesmo não sendo fator decisivo, não deixa de ser possivelmente influente aos espíritos inquietos, introvertidos pelas grandes questões da Vida.

Mário, embora o negue, não deixa de admitir que seja algum outro tipo de “futurista”, quando faz o parêntese “(de Marinetti)”. E ainda, que exista um possível futurismo brasileiro e paulista, mas:

*[...] Os futuristas visam o futuro. Futuro da humanidade, da Terra, da arte, que sei lá?... Mas haverá por acaso um livro mais atual que “Paulicéia Desvairada” – análise de um estado de alma momentâneo, passageiro e que não subsiste mais?  
Não, o nosso poeta não se liga ao futurismo internacional, como não se prende a escola alguma.*

---

<sup>129</sup> Op. Cit.: NEVES, João Alves das. (s/d) “O pré-futurismo português” in *O Movimento futurista em Portugal - ensaios*, 2ª ed. Dinalivro, Lisboa, p.26.

[...]

*Quanto ao futurismo brasileiro, ou por outra de São Paulo, Oswald de Andrade estará mesmo convencido que ele existe? Que produtos apresenta? Que idéias explora? Que quer? Que bens produz? A que futuro se endireita? [...]*<sup>130</sup>

Porém, lembra D'Alge (1989:32-33) que “o futurismo significa, sobretudo, a rejeição ao passado.” E até mesmo

*de acordo com os postulados marinettianos, o futurismo poderia criar diferentes futurismos em cada meio cultural, desde que atendessem às exigências desse meio e tivessem como objetivo prioritário a destruição do que havia de pernicioso no passado.*

E, no caso de Oswald, ao extasiar-se com o futurismo de *Pauliceia Desvairada* de Mário, fazendo-o glorificar o autor, impressiona-lhe especialmente a estranheza, o exotismo literário com que Mário inscreve a atualidade, o presente e a novidade de sua poesia. É mesmo a atualização livre e criativa, o ser chocante, “estuporante”, que o faz classificá-lo como “do mais abençoado futurismo”. Como negarmos tratar-se de um juízo coerente de Oswald de Andrade, dentro do contexto social e cultural do Brasil da época? Na verdade, é a outros (des)valores que Mário de Andrade opunha-se no Marinettismo. Alguns coincidem com os de Pessoa, outros não.

Na nossa percepção, desde *Klaxon* em diante o momento do Futurismo evoluiu para o Modernismo propriamente no Brasil, já em Portugal, de *Orpheu* em diante, até antes da *Presença* o Futurismo tornou-se um movimento, efêmero, curto<sup>131</sup>, (mas nem tanto como ainda constataremos) mas significativo, comprovando-se a forte influência futurista italiana.

O que fora, por sua vez, o *sensacionismo* pessoano, por ele inventado? A equivalência do futurismo, de acordo com a crítica portuguesa e a estrangeira<sup>132</sup> ou este adaptado à necessidade portuguesa nos moldes de Pessoa. Mas Silva (1994:144) não concorda que o sensacionismo seja apenas uma versão portuguesa do Futurismo, senão “uma corrente

<sup>130</sup> Em artigo-réplica a Oswald – “Futurista?!” Transcrito por Mário da Silva Brito, in *História do Modernismo Brasileiro – antecedentes da Semana de Arte Moderna*, 4ª ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, pp. 234-238.

<sup>131</sup> Embora João Alves das Neves (s/d: 29-33) in “Oito meses de futurismo” enquadre o movimento futurista português num espaço cronológico de oito meses, encerrando-o no Portugal Futurista, e apesar de o autor sinalizar “outros textos” produzidos depois, o que percebemos é que as manifestações futuristas posteriores, que nos parecem também relevantes, não foram compiladas como parte deste processo do Movimento dentro da nação – por exemplo, o caso de Coimbra – onde as derradeiras manifestações, de 1925, ergueram o *Movimento futurista de Coimbra*, que, por sinal nos permite compreender que tenha sido precursor da Revista *Presença*, o segundo órgão oficial do (2º) modernismo português, e donde alguns manifestantes futuristas seriam exatamente colaboradores mais tarde na *Presença*. Trata-se apenas de uma questão periodológica ou de outros fatores? Ou Portugal ‘era’ Lisboa, como São Paulo ‘era’ Brasil?

<sup>132</sup> Veja-se em D’ALGE, *A experiência futurista e a Geração de Orpheu* (1989: 31-32) Lisboa, Ministério da Educação.

específica resultante, não tanto de uma importação de cânones quanto de um diálogo produtivo, de uma dialética criativa, com identidade própria”. Isto é cada vez mais percebido pelos estudiosos.

Os textos poéticos e/ou de intervenção de Álvaro de Campos e de Almada Negreiros provam que Fernando Pessoa não tinha razão plena! Havia futurismo em *Orpheu*. Quem sabe, predominantemente sociológico? Mas tinha razão o poeta no sentido de que o futurismo de *Orpheu* era um somente entre os muitos *ismos* que a revista comportava, os quais lhe davam o caráter eclético tão caro a Pessoa. E o sensacionismo lhe era mesmo “incomparavelmente” superior ao futurismo: mais atraente e original<sup>133</sup>. A contribuição mais assídua - na literatura e nas artes portuguesas - de Marinetti, Boccioni, Carra, Balla e Severini chegaria mais visível e até literal, digamos, mais tarde nas revistas *Portugal Futurista* (1917) e *Contemporânea* (1922). E é através de Almada Negreiros, como futurista, que se pode ver nitidamente a presença de um ‘futurismo literário ortodoxo português’.

*Atualizar* ao menos era algo em que se investia por inteira convicção de ambos os ‘lados’, era o desejo primeiro, e o futurismo não sendo o único nem o maior dos *ismos*, talvez fosse, mais do que isso, uma marcha realmente de partida, de vanguarda para a qual os manifestos de linha marinettiana ou de outro futurismo iriam agir como textos de programa e de orientação doutrinária.

O desdobramento de Fernando Pessoa em múltiplas personalidades, se põe os heterônimos numa cadeia paradigmática dramática, coloca-o a si mesmo diante de uma plataforma de criação e de invenção de movimentos estéticos, e entre eles o paúlismo, o interseccionismo e o sensacionismo, e este último prende-se em particular às energias vanguardistas europeias, em especial o futurismo. O modernismo português, portanto, terá seus postulados na gênese destas matrizes, como considera D’Algi.

### **3.3. O(s) Manifesto(s) literário(s) como *locus* de excelência de subversão, ruptura e projeção aquém e além-Atlântico**

Antes de completarmos nosso raciocínio a despeito das concepções futuristas que envolveram predominantemente os projetos de Portugal e Brasil, consideramos relevante

---

<sup>133</sup> Cf. Nuno Júdice, na Introdução à edição facsimilada de *Portugal Futurista*, Lisboa, Contexto Editora, 1982.

mover o olhar para o Manifesto literário futurista como um “gênero literário” no aspecto que nos fala Chemello (2010:91)

*Nel Futurismo, i “manifesti” assumono non solo la caratteristica di supporto teórico alla produzione artistica del movimento, ma anche quella di forma immediata di azione. Il manifesto si fa “mezzo di comunicazione”, mettendoci in pratica l’evento artistico nella dimensione pragmática della comunicazione. Sul piano formale il manifesto è un testo esposto in modo molto sintetico, con espressioni essenziali, con proiezioni d’ordine político-morale, dove le diverse formattazioni grafiche assumono una forza imperativa, dove anche le forme infinitive del verbo sprigionano una valenza iussiva, dove tutto converge sulla funzione pragmática dell’enunciato, fortemente orientato all’azione o perlomeno in una direzione ben determinata. Ogni “manifesto” nasce da un’idea di rivolta, da un bisogno di rompere, di sovvertire, che può aggregare in due diverse modalità: per adesione o per opposizione. [...] Anche nel secondo caso l’attrito è positivo perché crea movimento, conflitto, reazione. Si genera uno equilibrio e pertanto la ricerca attiva di un nuovo equilibrio più avanzato (anche se parziale e temporaneo). Tutto serve per dare uno scossone alla staticità e all’immobilismo.*

E no caso dos manifestos do movimento italiano Copetti (2010: 97-108) nos assegura que

*Ainda hoje os manifestos do futurismo têm despertado o interesse de estudiosos não apenas na Itália, mas também fora da península. O que no entanto parece ter se alterado no decorrer dos anos é o modo como se dão as aproximações analíticas à produção futurista e marinettiana como um todo, que de leituras que, por assim dizer, tendencialmente enfatizam o que ainda hoje pode ser considerado a face incômoda do movimento, ou seja, o seu aspecto político, tendem a privilegiar, ainda que sem deixar de considerar apropriadamente tal aspecto, leituras focadas em questões de cunho mais propriamente de interesses artísticos e literários que haviam antes sido obliteradas em função de circunstâncias histórico-culturais vividas pela Itália ao longo do século XX.*

Nas duas últimas ou três décadas, segundo o autor, é que tem sido dado maior relevância e interesse pela “*arte di far manifesti*” (nomeada por Marinetti em 1913), cuja tradição crítica outorgava-lhe somente a veiculação de declaração política, e que no entanto novas interpretações assinalam ao texto uma transformação em um “construto literário”. Nesta visão, Francesco Flora escrevendo em “Dal romanticismo al futurismo” (1925:198)<sup>134</sup> citado por Copetti (*Id.*:102) coloca que

*“È possibile che un manifesto sia per gli spiriti mediocri un contenuto grezzo che s’imponde per diventare forma: in Marinetti è arte; negli altri può essere matéria pratica: in lui è lirica; negli altri può essere cultura: in lui è sentimento; negli altri scuola: in lui vita”.*

<sup>134</sup> FLORA, Francesco. *Dal romanticismo al futurismo*. Milano: Mondadori, 1925, p.198.

Zamperetti Copetti conclui que parece razoável perceber que os manifestos do futurismo italiano, comparados aos dos seus predecessores, revelam uma “diferença crucial” estabelecida por três elementos fundamentais viabilizadores de supor-se tratar de um *novo gênero literário*, o que por efeito possibilita-nos examinar “não só algumas aporias do futurismo, mas também algumas recorrências” e captar o movimento em “toda a sua riqueza” – os elementos são: *o insulto bem definido, a busca pela aproximação com o público de massas e a estrutura retórica*.

Talvez agora possamos melhor situar a produção e a *ideia futurista* de nossos países e acolher melhor suas contradições internas e estético-ideológicas no que respeita a uma linha demarcante nos contornos de seus projetos de modernidade, particularmente vista em seus manifestos. Antes, porém, ousamos dizer que as ressalvas da maioria dos nossos modernistas (dos dois países) à escola futurista dá-se muito pela ideia incompleta e fragmentada que tiveram do próprio futurismo, que, por sua vez, se passa pelo fator da *contemporaneidade* aos mesmos (compreensivelmente), visto que não tivessem, como nós temos *hoje*, a mesma viabilidade de perceber que o Futurismo, sombrio como se tornara em Marinetti, não estava somente confinado aos seus postulados e atitudes de sua segunda fase em diante até ao fascismo como desfecho (por ter-se derivado do futurismo numa declaração política de pós-guerra, do seu ‘húmus intelectual/anti-intelectual’), mas fora desenvolvido por mais gente... e com outras ênfases.

O Manifesto, sendo uma teorização programática de manifestação vanguardista teria de ser, pela própria etimologia do termo *vanguarda*, que o caracteriza, uma seta apontada para o devir, em sentido oposto aos valores e tendências vigentes. Esta oposição não poderia, por certo, dar-se apenas por uma só via, pois o público a quem se dirige também opõe-se. A este elemento, inovação em oposição à tradição, D’Alge (1989:8) chama *pressão*.

A pressão inerente à pragmática do Manifesto está revestida de uma dimensão, antes de outras, espáciotemporal, fundamentalmente histórica, na qual o passado, pesando sobre a vida individual e sobre a realidade cultural, ao ser negado, é dialeticamente utilizado para afirmar o presente, traduzido na ação do Manifesto que, por sua vez, radica-se no futuro. Os elementos de novidade, liberdade e marginalidade do discurso aberto do gênero “antigênero”<sup>135</sup> são mesmo as formas definidoras das vanguardas que as projetam no futuro,

---

<sup>135</sup> SILVESTRE, op. referido em nota de rodapé por VILA MAIOR, Dionísio (1996) *in Introdução ao Modernismo*, Coimbra, Almedina, p.132.

agindo no espírito de destruição, opondo-se à tradição – ‘sensacionistamente’, no caso de Portugal e ‘primitivamente’ (e ‘antropofagicamente’) no caso do Brasil.

Entretanto, no caso português, não é para um futuro qualquer que os manifestos apontam, eles projetam-se a um futuro de impacto, como resultado de luta política subversiva e ideológica em nome da universalidade, do cosmopolitismo da arte portuguesa, até chegar a um modo utópico, porque concebida por seus autores e por toda a Geração futurista, como vocação mediadora e profética.

Era a modernidade que era reivindicada. Ser moderno implicava ser civilizado e isto deveria passar pela civilização “primeira”, que era a Europa. A criação da “*consciência definitivamente portuguesa do Universo*”<sup>136</sup> é o projeto de síntese do despertar nacional traduzido nos manifestos e na literatura vanguardista do futurismo português. Dessa forma, a *Geração de Orpheu* considerava que a verdadeira arte deveria conter em si todas as partes do mundo, sendo maximamente desnacionalizada, para então ter o alcance da modernidade. Assim é que, neste tipo de nacionalismo utópico em que o poeta alheia-se do real e busca refugiar-se na quimera, Pessoa diria “...Tudo pela Humanidade; nada contra a nação”(D’Alge,C., *Id.*:31).

A integração do futuro no presente e a defesa de utopias criadoras fariam do modelo poético a apoteose da civilização modernizante. Nestes termos, a *Ode Triunfal*, de Álvaro de Campos ilustra a civilização industrial como sendo o motor dessa nova era. Vejamos a seguir alguns excertos dos Manifestos, no intuito de detectarmos esta categoria da utopia para um determinado futuro na projeção destes:

a. em o *Manifesto Anti-Dantas e por extenso* (1916), de Almada Negreiros,

“*MORRA O DANTAS, MORRA! PIM!(...) PORTUGAL INTEIRO HÁ-DE ABRIR OS OLHOS UM DIA – SE É QUE A SUA CEGUEIRA NÃO É INCURÁVEL E ENTÃO GRITARÁ COMIGO, A MEU LADO, A NECESSIDADE QUE PORTUGAL TEM DE SER QUALQUER COISA DE ASSEADO!*” Ao tempo em que Almada lança um ataque direto contra a geração acadêmica, na figura emblemática de Júlio Dantas, também incita a sociedade portuguesa a uma libertação e um livramento da falta de perspectiva estética e cultural, numa dimensão escatológica de ação. Faz isto num escrito completo em letras maiúsculas, ilustrando

---

<sup>136</sup> PESSOA, Fernando. *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, Lisboa, Ática, s/d, p-121-122; op.citado por NASCIMENTO, Ana Piedade e VILA MAIOR, Dionísio (2001) in *A Geração de 70 e a Geração de Orpheu: Portugal em questão*, Lisboa, Universidade Aberta, p.40.

simbolicamente toda a ira, arrogância e prepotência do eu monológico egocêntrico e provocante de subversão.

b. em o *Manifesto da Exposição de Amadeu de Sousa-Cardoso* (1916), de Almada Negreiros

“A Raça Portuguesa (...) precisa é de nascer pró século em que vive a Terra”. “(...) Nós, os futuristas (...) só conhecemos da Vida que passa por nós.” “(...) Amadeu de Souza-Cardoso pertence à Guarda Avançada na maior das lutas, que é o Pensamento Universal.”<sup>137</sup> As expressões maiusculizadas de “Raça”, “Vida”, “Pensamento Universal” trazem a noção de amplidão e cosmopolitismo dos futuristas e a idolatração ao artista Amadeu não deixa de ter conotações utópicas, respondendo às tradições já consideradas insuportáveis, sedentos que estavam do novo;

b. em *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do século XX* (1917) de A. Negreiros,

Almada adverte ao povo a partir do próprio título sobre sua missão de destruição do passado - ao qual reage contestando o fato histórico do *Ultimato inglês* de 1890, humilhação nacional imperdoável que atingira demasiado as consciências nacionais -para criação de uma nova pátria, moderna, do agora, mas insistindo conforme Vila Maior (1996:164), “na importância de uma componente básica que impede esse “renascimento”: a necessidade de uma atitude nacional consentânea com uma consciência criadora futurante”. Como vemos: “É preciso criar e desenvolver a actividade cosmopolita das nossas cidades e dos nossos portos”. (...) ”É preciso ter a consciência exata da Actualidade. (...)”*DIGO TERCEIRA VEZ: é preciso criar a pátria portuguesa do século XX*”;<sup>138</sup>

d. em *Ultimatum* (1917) de Álvaro de Campos,<sup>139</sup>

<sup>137</sup> *Id.*:p.30.

<sup>138</sup> *Id.*:p.37-43

<sup>139</sup> Oswald de Andrade em *Obras Completas - Estética e Política* ( p.122 ) conta que ao tempo em que lançou o seu artigo na imprensa (Jornal do Comércio, SP) ”O Meu poeta futurista” , tendo já o ”futurismo” se desitalianizado, em Portugal acontecia que (a exemplo do paralelismo dos fatos e do conhecimento deles pelos modernistas nos dois países ou ao menos no Brasil neste caso) Fernando Pessoa lançava o seu ”Ultimatum Futurista” ( Vê-se apesar disto, que Oswald confundiu o título do manifesto de Campos com o de Almada, somando-os . Como tudo tem seu sentido, requer perceber-se, porém, que os modernistas nos nossos países estavam atentos, mas não fixados no fato do outro. Cada um ocupado por si).

Campos/Pessoa posiciona-se crítico e provocador tendo o alvo comum (dos modernistas) da modernização da sociedade portuguesa. Em seu *Ultimatum* sinaliza ideologicamente três vertentes que, ainda outra vez retomando o pensamento de Vila Maior (*Id*:163), definem o cariz vanguardista do manifesto: “a vertente niilista, a postura futurista e um posicionamento estético que traduz motivações de ordem heteronímica” que se atualizam respectivamente pela indicação de um sentimento de decadência da civilização europeia (o autor expõe sua influência de Marinetti, de destruição de tudo e de todos, ‘carnavalizando’ a linguagem); pela função que os ‘futuristas’ teriam na reedificação da cultura (propõe a reforma cultural europeia, e apresentando-se como o “*Eu*” que salva indica o caminho; pelos fatores definidores do processo da heteronímia (proclama a vinda do “*Super-Homem*”- *completo, complexo, harmônico*, numa dimensão profética e utópica em que se superem os mitos que ele negara): “*Tirem isso tudo de minha frente!! Fora com isso tudo! Fora! [...] ATENÇÃO!! Proclamo em primeiro lugar, A LEI DE MALTHUS DA SENSIBILIDADE*”.

e. em *Negreiros-Dantas - Uma Página para a história da literatura nacional (1916)*, de Francisco Levita)<sup>140</sup>

Reação aparentemente bestial ao manifesto Anti-Dantas, circunscrito às tertúlias coimbrãs, pouco e /ou aligeiramente estudado, este manifesto ou seu autor, estudante de direito em Coimbra, é mencionado por Carlos D’Algi, (que refere-o como o “que causa assombro, pelo inesperado, contraditório e paradoxal”), por Alves das Neves, por Rafael Salinas Calado (em “O Chico Levita”) por Rita Marnoto (que também o estudou), Aníbal Frias (que o analisou também<sup>141</sup>), por Giorgio de Marchis, por Arnaldo Saraiva e poucos mais.

A mensagem mais lógica contida ali parece ser a do absurdo considerado por Levita diante da reflexão de perceber o quanto Almada Negreiros, um como ele em Coimbra, pôde dedicar tempo e energia a alguém como a figura de Júlio Dantas, e talvez veja fácil que o

<sup>140</sup> Divulgado após o Manifesto Anti-Dantas, sem grande impacto fora de Coimbra, tem contudo suficiente mérito para escrever na história do futurismo o nome de Levita: usa da linguagem agressiva, irreverente e carnalizada entre outros elementos de enquadramento futurista que destacamos na página que se segue.

<sup>141</sup> FRIAS, Aníbal. “Pessoa, Orpheu e o Modernismo de Coimbra: Une réévaluation” comentado por da SILVA, Manuela Parreira, “Regresso ao Futur(ism)o”, *Gulbenkian Colóquio/Letras n.º 180*, Lisboa, Maio/Agosto 2012, p.145-146.

companheiro anti-burguês de uma época possa rapidamente ser também ele uma figura como aquela, burguesa.

Revela, contudo, uma importante faceta futurista – conforme o estudo de Marnoto (2010:197-217) que procura ‘mapear o futurismo português’ e de acordo com o qual retomamos alguns pontos de destaque - a linha pragmática deste manifesto revela soluções ainda mais originais que vão desde o manuseamento do folheto, aparentemente tradicional na forma, revelando gradativamente (como a preparar o leitor) no interior do material as surpresas tipográficas dos abundantes procedimentos vanguardistas, em especial o uso da onomatopeia, pela técnica do *texto-espetáculo*, até ao final incisivo do ataque ousado, futurista a um futurista de convicção - Almada Negreiros.

Levita faz isto como que processando uma fotografia (observemos o campo semântico) e focalizando o alvo mais almejado: torna uma convenção àquele que critica a convenção (Almada x Dantas em o *manifesto Anti-Dantas*), através de um jogo dialético do qual não deixa de fora elementos essenciais da escola de Marinetti, por um lado, e na linha de Pessoa sensacionista, que faz de Levita par com a semelhança ao próprio Almada: a sátira humorística mergulhada numa profusão de cores e de sons, sinestesticamente complexos em seus sentidos e contra - sentidos<sup>142</sup> pelo dialetismo que expõe com *Orpheu*, por meio da caricaturação das técnicas vanguardistas que utilizava, destruindo deliberadamente as convenções já conhecidas e elevando a um nível de complexidade os processos mediadores patentes no manifesto de Almada, o Anti-Dantas, voltando-os, crítica, irônica e surpreendentemente contra o seu próprio autor, o colega futurista, porém, sem um posicionamento opinioso por um polo específico onde situar-se, no aquando do ‘sistema’ Dantas ou do ‘sistema’ Negreiros, se assim podemos chamar. Como quer Rita Marnoto: nem condenação nem apologia (*Id.*:205). Talvez seja oportuno citá-lo melhor no excerto do texto, onde vemos a tematização no campo fotográfico revelada no campo semântico que usa, apesar de não estar presente aqui nesta parte o corpo visual que lhe é mais excêntrico e enquadrado nas orientações futuristas:

*Aventei-me ao espaço Sul e enxerguei somente um fumo que em forma de espiral de embrionagem, bailava o nome Almada... Negreiros; José! \_  
Entre um quadro! Apontei esse em prosa de algodão, tratando dum outro imbecil, o Sr. de Dantas!!! Já é preciso ser Rasco em literatura pra se prender com tal banalidade! !  
! É necessário ser-se idiota ou burro, tarado corpo volátil como apontaria qualquer outro. Julguei-o, logo, um cretino, porque, só, um cretino, e, Sem talento, foge das aureoladas, Esperanças, Espaço Norte, para, Espaço, de, Sul, e, de, lá, faz reflectir, o, seu, diário, em, fragmentos, álaia de meio bife de taberna, ou de, serviço, obrigatório,*

<sup>142</sup> Veja-se em MARNOTO p. 197.

*de, W.C., em, dia, de beberagem da tal Magnésio, Dantas. Os meus pensares confirmaram-se quando o pateta que se diz Futurista e Tudo, lançou praí um manifesto ou imbecil, ou Dantas, ou cretino ou Almada Negreiros!!! / Julga o Dantas 30 milhões de vezes BURRO./ O Cretino não sabe que se essas ceroulas forem de cor de 'Nile' dão intelecto ao possuidor? / E diz-se futurista e diz-se Tudo! / Burro, burro é que é V. é. / Diz que o Dantas cheira mal da boca, e V. tem bidé no quarto? / Esse Sterico que eu já vi fazer de gaiivota, bailando em noites de podridão, classificou-se agora, é o DANTAS n.º2.<sup>143</sup>*

Para nós também, a categoria futurante presente em *Negreiros-Dantas* reside em especial em dois polos: esteticamente, o da tecnização, trazida com entusiasmo pela “fotografia” e pela estrutura panfletária inusitada de Francisco Levita, e, no campo socioideológico o de uma sutil advertência do autor, através da carnavalização e ‘desintegração do discurso’, para com o processo de acomodação ou retrocesso que o futurista ou o artista pode chegar a ter, tendo passado o seu tempo de auréolas futurísticas, entrando ele para o lugar do alvo criticado, virando-se, quem sabe, em cânone, em passadismo, que é um paradoxo inerente aos manifestos. E isto o título também nos sugere!

*Negreiros-Dantas* carrega em seu bojo a mesma invectiva escandalosa e antissocial contra Almada pelo insulto que lhe dirige diretamente, como este fez com Júlio Dantas. Mas o fez como quem ataca um crítico, um juiz ou algo parecido, digamos um modelo, pelo critério de juízo escolhido pelo primeiro. A ironia crítica e o sarcasmo na metáfora das “ceroulas de cor de Nile” aludem bem ao brilho da artificialidade que dava suficiência e poder à academia, e dão-nos a pista de que Levita tinha adesão à crítica de Almada Negreiros contra Dantas, embora considerasse inútil seu método, por sua vez repetindo-o!

Apesar de este manifesto não ter sido enquadrado entre os considerados “emblemáticos da produção modernista”<sup>144</sup> portuguesa, como os anteriormente citados, cremos que este não deixa de operar, ainda que por outra via, na tentativa de “transformação da consciência”.<sup>145</sup>

Convém-nos sinalizar que os manifestos citados até aqui, portugueses, enquadram-se harmonicamente com os de Marinetti, no aspecto levantado por Zamperetti Copetti (*idem*) no destaque dos elementos que fazem destes um “novo gênero literário”: o insulto bem definido, a tentativa de aproximação com as massas e a estrutura retórica.

f. em *Prefácio Interessantíssimo* - a Paulicéia Desvairada - (1921), de Mário de Andrade,

<sup>143</sup> *Apud* D’Algi (1989), p.120.

<sup>144</sup> VILA MAIOR, Dionísio (2011) “Le manifeste littéraire et la cohérence carnalisée du discours moderniste portugais et brésilien”, in BESSE, Maria Graciete [org.], *Le Futurisme et les Avant-gardes au Portugal et Brésil*, Argenteuil, Éditions Convivium Lusophone, p.134

<sup>145</sup> Cf. Theodor Adorno (s/d), *op.cit.* in Vila Maior, Id.:135.

Um texto-manifesto que tornou-se a ampliação de *A escrava que não é Isaura*<sup>146</sup> em que Mário reconhece o seu aprendizado de Marinetti, mas<sup>147</sup> demonstra sua necessidade de distanciamento do futurismo enquanto movimento, levando em conta a insuficiência e limitação deste como projeto que pudesse contribuir para ativar o desenvolvimento de outros elementos de que necessitava a civilização brasileira, dando-se portanto o direito de buscar tais outras contribuições para a sua poética de forma livre, que fossem além do *Desvairismo* (visível de *Ode ao Burguês* ou da própria *Paulicéia*): “Leitor, está fundado o *Desvairismo*. Este prefácio, além de Interessante, inútil.[...]”.

Na ‘dispensa’ do projeto Futurista parece residir, no nosso entender, boa parcela da “vertente futurante” do *Prefácio*, exatamente porque é vendo e planejando um *futuro* necessário à nação brasileira enquanto tal que o seu autor o toma como impróprio a partir dali: “Marinetti foi grande quando redescobriu o poder sugestivo, associativo, simbólico, universal, musical da palavra em liberdade.” / “Sei construir teorias engenhosas. Quer ver? A poética está muito mais atrasada que a música”.

Vila Maior<sup>148</sup> reconhece o texto como “emblemático”, entre outros da produção modernista que destaca de Portugal e Brasil, por ilustrarem “de forma variável”

*le discours d’avant-garde mais également parce qu’ils représentent dans deux pays respectifs, des exemples paradigmatiques de critique à l’orthodoxie esthétique-littéraire; et c’est dans ce sens que nous pouvons dire qu’ils auront contribué à ce qu’Adorno [...] a dénommé de “transformation de la conscience” opérée par les oeuvres d’art [,]*

e, no caso do *Prefácio* o texto, “apesar da aparente desordem desvairista” na expressão de Teles (2009:436) apresenta-se “classicamente estruturado, com introdução, desenvolvimento e conclusão”, o que o difere de um texto-manifesto no sentido propriamente ‘futurista’, mas é provocantemente marcado pela “blague” e pela “ironia futurista” a serviço da antropofagia cultural, não em sintonia com o *Manifesto Futurista*

<sup>146</sup> Cf. Gilberto Mendonça Teles (2009), em obra já citada.

<sup>147</sup> Cf. Ellen W. Sapega, “Futurismo e identidade nacional nas obras de Almada Negreiros e Mário de Andrade” in *Coloquio/Letras: Cópia digital N° 149/150*(jul.1998).

<sup>148</sup> Em artigo citado anteriormente, na nota de rodapé de nº121, in BESSE (2011). Os textos referidos por Dionísio V. Maior são: Ultimatum; Manifesto Anti-Dantas; Manifesto da Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso; Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX; Prefácio Interessantíssimo a Pauliceia Desvairada; Manifesto da Poesia Pau Brasil e Manifesto Antropófago.

marinettiano, nem com sua “violência agônica”<sup>149</sup> porém cúmplice dos signos brasílicos sistematizados e assimilados a partir das *lições do passado*<sup>150</sup>:

*Canto da minha maneira. Que me importa se me não entendem? Não tenho forças bastantes para me universalizar? Paciência. [...] Nesse momento: novo Anfão moreno e caixa d'óculos, farei que as próprias pedras se reúnam em muralhas à magia do meu cantar. E dentro dessas muralhas esconderemos nossa tribo.[...]*

*E está acabada a escola poética 'Desvairismo'. Próximo livro fundarei outra. E não quero discípulos. Em arte: escola = imbecilidade de muitos para vaidade dum só.*<sup>151</sup>

g. em *Manifesto da Poesia Pau-brasil* (1924), de Oswald de Andrade

Em correspondência com o cubo-futurismo<sup>152</sup> e sugerindo imitativamente um quadro cubista o manifesto *Pau-brasil* ‘mostra’ imagens da paisagem brasileira, a mistura urbana e rural, onde a favela é elemento significativo tal como a floresta e a escola (a barbárie e a civilização): “*A poesia existe nos fatos*”.

Assim o poeta criaria a sua arte pela volta ao *primitivo* existente nos contornos da terra *brasílis*. Esta fórmula, ao contrário de ser passadista, como aparentemente é, revela uma intenção provocante e *futurante* de subversão dos valores importados em prol de uma concentração focal da realidade brasileira para uma então revalorização de seus elementos, ou, como entendemos – um resgate da autoestima nacional pelo que se é, a promover um futuro próspero à nação, onde a atualidade fosse convidada: “*Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com olhos livres*” / [que]

*O Carnaval no Rio de Janeiro é o acontecimento religioso da raça. Pau-brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Bárbaro e nosso. A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá. O ouro e a dança.*<sup>153</sup>

*Não há luta na terra de vocações acadêmicas. Há só fardas. Os futuristas e os outros. [...] Dividamos: Poesia de importação e a Poesia Pau-brasil, de exportação.*<sup>154</sup>

<sup>149</sup> Vila Maior (*id.*:147).

<sup>150</sup> Mário de Andrade, “Prefácio Interessantíssimo a Pauliceia Desvairada” in *Poesias Completas*, São Paulo, Livraria Martins Editora, 1966.

<sup>151</sup> *Idem.*

<sup>152</sup> Maria Aparecida Ribeiro (2006), “Viagens ao primitivo no modernismo brasileiro: Villa-Lobos, Tarsiwald, Mário e Bopp in Serra, Pedro (coord.), *Modernismo & Primitivismo*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, pp.125-141.

<sup>153</sup> Oswald de Andrade, “Manifesto da Poesia Pau-brasil” in TELES, M., *Vanguarda europeia e Modernismo brasileiro* (2009) Petrópolis, Ed.Vozes, pp.472-478.

<sup>154</sup> *Idem, Idem.*

A nós, nos parece que o Manifesto Pau-brasil é autoexplicativo: propõe o cotidiano brasileiro (natural, social, cultural e simbólico) atualizado no sentido da Modernização pela “*língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica*”<sup>155</sup>.

Outrossim, numa intenção de cotejo com os manifestos portugueses, num ponto em que supomos essencial no que respeita à dimensão subversiva dos manifestos e ao desejo de ativar uma transformação sem abolir completamente a tradição, Vila Maior (2011:149) sinalizou no seu artigo anteriormente citado:

*Une attitude identique de confrontation délibérée a été adoptée par Pessoa (par la voix d'Álvaro de Campos) et Almada, dans leurs manifestes, soit en critiquant les mythes culturels européens qui remplissaient alors les domaines artistico-littéraires, politico-philosophique, moral, religieux (Ultimatum), soit en pointant les traits qu'ils considéraient négatifs de l'homme portugais, avec l'objectif de changer l'identité de cet homme – le considérant, à la fois apathique envers la réalité actuelle (Manifesto Anti-Dantas et Manifesto da Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso) et désintéressé à l'égard des “maravilhas regionalistas” (Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX).*

Oswald de Andrade tem a mesma atitude incitante contra os “paradigmas europeus”<sup>156</sup> no que respeita ao próximo manifesto a citar. No entanto, este comportará um cariz filosófico a mais a ser trabalhado, que é a categoria da *integração: Outro e Mesmo*<sup>157</sup>, isto é, a floresta e a escola tinham abolido as suas fronteiras. Ao invés de uma simples volta ao *estado* primitivo pela intuição e para a ruptura, a proposta - tomada metaforicamente - iria agora instaurar uma nova ordem<sup>158</sup> através do *fazer* de uma prática primitiva.

h. em *Manifesto Antropófago* (1928), de Oswald de Andrade

Já tendo comentado sua essência logo acima, convém-nos ilustrar com pequenos excertos<sup>159</sup> do Manifesto *como o fator crítico irônico* do qual é repleto serve-se à antropofagia cultural - para absorver os valores positivos, sejam estrangeiros ou brasileiros, mas que refletissem uma verdade absoluta da essência cultural *do Brasil* e não de uma

---

<sup>155</sup> *Idem.*

<sup>156</sup> Vila Maior (*ibidem*)

<sup>157</sup> Op. Cit. por Maria Aparecida Ribeiro (2006:136) referido de Queirós Siqueira in “Un singulier manifeste” in “Destins du cannibalisme” *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 6, Automne 1972, Paris, Gallimard, p.273-281.

<sup>158</sup> Cf. Maria Aparecida Ribeiro (*Idem*).

<sup>159</sup> ANDRADE, Oswald. “Manifesto Antropófago” in *Revista de antropofagia, 1ª denteção*, 1928, São Paulo. Todos estes fragmentos foram citados da fonte de Gilberto Mendonça Teles in *Vanguarda Europeia & Modernismo Brasileiro* (2009), Petrópolis - RJ, 19ª ed. Editora Vozes, pp. 504-511.

cultura de “importação” para o Brasil. A *carnavalização literária* no discurso do Manifesto Antropófago atinge diretamente os fatos históricos e os valores ideológicos e sociais no percurso da História e das relações entre Portugal e Brasil, na relação colonizador-colonizado, atizando um comportamento de reação contra a subserviência cultural brasileira para um breve *futuro presente*: contra a história por uma nova - “*Tupy, or not tupy that is the question.*” / “*Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente, com toda a hipocrisia da saudade, pelos imigrados, pelos traficados e pelos touristes. No país da cobra grande.*”

*Queremos a revolução Caraíba. Maior que a revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem. A idade do ouro anunciada pela América. A idade de ouro. E todas as girls.*  
[...]

“*A alegria é a prova dos nove.*”  
[...]

“*Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros.*”  
[...]

“*Perguntei a um homem o que era o Direito. Ele me respondeu que era a garantia do exercício da possibilidade. Esse homem chamava-se Galli Matias. Comi-o.*”  
[...]

*A nossa independência ainda não foi proclamada. Frase típica de D. João VI:- Meu filho, põe essa coroa na tua cabeça, antes que algum aventureiro o faça! Expulsamos a dinastia. É preciso expulsar o espírito bragantino, as ordenações e o rapé de Maria da Fonte.*

[...]

“*De William James a Voronoff. A transfiguração do Tabu em totem. Antropofagia.*”  
[...]

“*Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud - a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama.*”

Portugal e Brasil produziram outros manifestos ou práticas vanguardistas<sup>160</sup> no decurso limiar da década heroica e/ou nas outras fases de seus períodos modernistas, os quais tiveram

---

<sup>160</sup> De Portugal, referimos a ação de António Pedro, passando pela *Távola Redonda*, pelo grupo do *Café Gelo*, por António Maria Lisboa, Mário Cesariny e Alexandre O'Neill (Surrealismo), seguindo ao *Abjeccionismo* (satanismo surrealista), a António Maria Lisboa; *Árvore*; *Poesia de 61*; *Poesia Experimental*, até ao *Visualismo Popular*.

Do Brasil, há que citarmos da mesma época eruptiva o grupo *Verde de Cataguases*, o *Manifesto Nhengaçu Verde-Amarelo*; a seguir, a *Procura da Poesia*, o *Manifesto para não ser lido* (Joaquim), *Orfeu*, *Poesia e*

sua importância de influência em diferentes aspectos da sua modernização, seja no alavancar de forças por nova consciência na linha artística e literária, seja no campo do desenvolvimento ideológico ou sociocultural de forma geral, o que ainda precisamos pontuar nesta investigação.

Isto nos autoriza a compreender que o Futurismo português, eclodido em Lisboa como movimento, e o brasileiro, em São Paulo (e Rio de Janeiro), como momento, não ficaram lá isolados e infrutíferos no resto dos dois países. Porém e ironicamente, não só tiveram ressonância, tímida ou não, para além dali e depois de sua explosão, como em alguns casos ao mesmo tempo ou até *antes*, já tinha germinado em pensamento e discussões. Talvez em obras ensaiadas isoladas e desconhecidas (especialmente pelo permanente atraso em serem publicadas ou mesmo por nunca o serem) e manifestações esparsas sobre cujos valores não nos é lícito negar nem ignorar nas duas realidades, visto que respondiam por vezes de forma particular às peculiaridades regionais e outras vezes tentavam se engajar ao centro metropolitano do país.

Neste sentido é oportuno destacar o itinerário do Manifesto Futurista de Marinetti em Portugal e no Brasil.

Segundo Saraiva (2004:141-152), Xavier de Carvalho possivelmente contribuíra em divulgar nome e teses do “primeiro Marinetti” em Portugal e no Brasil: para além de ter sido o primeiro em Portugal a escrever sobre o *Futurismo*, “*Uma nova escola poética*” em “*Carta de Paris*” no *Jornal de Notícias* – no Porto, sete dias após a publicação no *Fígaro*, Xavier era correspondente de vários jornais brasileiros.

De acordo com o autor, já em 17 de março de 1909 o *Correio da Manhã* do Rio de Janeiro noticiava o Futurismo em crônica “irônica e zombeteira, mas que transcrevia largos passos do manifesto” pelo luso-brasileiro Manuel de Sousa Pinto, mandado de Lisboa ao Rio, a mesma publicada pouco depois no livro *A hora do correio* (1911, pp.154-160).

Arnaldo Saraiva ressalta também que, ao contrário do que algumas obras de referência declaram equivocadamente tanto em Portugal quanto no Brasil, o interesse e as referências à nova escola já aconteciam antes do pré-modernismo brasileiro ou da viagem de Oswald de Andrade à Europa, como antes de *Orpheu*.

O primeiro Manifesto Futurista teve sua primeira tradução na língua portuguesa pelo então chamado “o primeiro modernista do Brasil”, Manuel Dantas, como deduz Saraiva - parcial, com as 11 alíneas programáticas - no mesmo ano de sua publicação na França, em

---

*Composição* (João Cabral de Melo Neto), o *Plano – piloto para a Poesia Concreta*, o *Manifesto Neoconcreto*, o *Poema-Práxis*, o *Manifesto da Poesia semiótica* (*Nova Linguagem, Nova Poesia*), até ao *Poema-Processo*.

5 de junho no jornal *A República* da cidade de Natal, no estado do Rio Grande do Norte, na região Nordeste do Brasil, ironicamente esta mesma até hoje vítima de constantes indicativos de atraso (um tanto para além dos fatos) e de preconceituosos sarcasmos culturais em relação às regiões centro-sul do país.

Dois meses depois é que em Portugal surgira no *Diário dos Açores* de Ponta Delgada, em 5 de agosto, a tradução também parcial (sem a introdução do Manifesto) por Luís-Francisco Bicudo a qual Pedro da Silveira havia considerado, equivocadamente, como a primeira em português. Também equivocadamente, não demorara um ano a terceira publicação, como pensava Silveira mas sim dali a quatro meses, 30 de dezembro, fora lançada, agora integral, a tradução do Manifesto por Almáquio Dinis, no *Jornal de Notícias* no estado da Bahia – em Salvador (?) - também no Nordeste (jornal de mesmo nome do jornal portuense que publicara a “primeira referência portuguesa ao Futurismo”). Saraiva (*Id.*:147) ao fazer um cotejo das três traduções, conclui que “os três tradutores trabalharam independentemente”, que as coincidências parecem devidas “às exigências da língua” e que as divergências devem-se mais à escolha da fonte (francesa ou italiana) e “não a critérios de aperfeiçoamento e correção ou de disfarce”. Entende o autor que o português Luís-Francisco Bicudo e o brasileiro Almáquio Dinis, mesmo distanciando-se de algumas das propostas do Manifesto, trabalharam com maior interesse e atenção ao mesmo.

Grosso modo, e por esta perspectiva histórico-geográfica, vemos que as metrópoles portuguesa e brasileira, como centros socioculturais e econômicos, ao invés de “enviarem” em primeira mão o primeiro Manifesto Futurista italiano-francês às demais capitais de Portugal e do Brasil, “receberam” de entre estas os seus primeiros ecos na língua-mãe já na forma de publicidade. É oportuno conferir o que ressalta Peterle (2009:4)<sup>161</sup>, citado por Luiz R. V. Cairo<sup>162</sup>, quando este conclui que “é urgente, portanto, a necessidade de reescrever-se a história das vanguardas brasileiras de 22 e, conseqüentemente, de seus antecedentes (...)”:

*Quando se pensa nas palavras “futurismo”, “futurista” ou “Marinetti” no Brasil, a tendência é ir direto para o eixo Rio-São Paulo, na verdade mais para o segundo termo dessa equação. Pensa-se em Oswald de Andrade, Mário de Andrade e todos aqueles que participaram de alguma forma da Semana. Todavia, vários estudiosos como Annateresa Fabris, José Aderaldo Castello, Luciana Stegagno-Picchio apontam para um existente diálogo anterior. É talvez pela hegemonia econômica e cultural de São Paulo, que se pensa diretamente nos eventos e escritores ligados à cidade da garoa.*

<sup>161</sup> Patrícia Peterle, “Repercussões futuristas na *Terra Brasilis*: questões de Literatura Comparada”, trabalho apresentado no evento *100 anos do Manifesto futurista e suas repercussões no Brasil*, Universidade Estadual de Feira de Santana, Bahia, 8-10. 07. 2009.

<sup>162</sup> Em “Manifestações esparsas do futurismo de Marinetti na crítica literária brasileira anterior às vanguardas de 22” in *Cem anos de Futurismo* (obra já referida), p.302.

*Contudo, o termo “futurista” circulou de norte a sul, da Bahia a São Paulo [e mesmo, de Natal e Manuel Dantas até lá], de Almáquio Diniz a Mário e Oswald de Andrade, passando pelas inúmeras revistas modernistas.*

Quanto a Portugal, durando mais que um momento de variadas manifestações, e, ao contrário de no Brasil mais anteriormente à *Semana*, o futurismo ocorreu em forma de movimento(s) mais concomitante e após a deflagração do primeiro modernismo do que antes, imprimindo-se melhor na ‘segunda fase’ (com as manifestações ocorridas em Lisboa, com os dois números de *Orpheu* em 1915, o Manifesto Anti-Dantas em 1916, a sessão futurista organizada por Almada Negreiros no Teatro República (1917), a impressão do único número de *Portugal Futurista*, apreendida pela polícia em 1917 ano emblemático do movimento), contudo, não se limitou a Lisboa sua expressão.

Aliás, o artigo de Marnoto (2010:197-217) referido anteriormente nos esclarece que desde as décadas de 1910 e 1920 Coimbra fora terreno fértil na difusão do ideário de vanguarda, pelo contraste de seu “conservadorismo instalado” frente à “irreverência própria do ambiente estudantil” diluída num “tecido cultural historicamente ligado à produção panfletária” e Francisco Levita protagonizara ali o futurismo português, seja no comportamento público, na escrita de manifestos, peças teatrais, grafismo de aproximação à fotografia, poemas e sátiras para destruir convenções deliberadamente, oferecendo à literatura portuguesa do século XX, com o livro *I Assim...* (1916) um dos primeiros exemplos de poesia visual, assim como de uma obra que lhe confere uma matriz pioneira nas ligações com o futurismo e com as vanguardas europeias. A autora exemplifica a esse respeito a relação que Levita estabelece com o destinatário, que é “incentivado a participar ativamente com o autor e com o texto, sendo mesmo provocado a fazê-lo, de acordo com estratégias comunicativas muito exploradas pelas vanguardas” e, o “tipo de traço que possuía, quer à exploração da associação entre palavra escrita, som e imagem plástica”<sup>163</sup> ( ex.: *exlibris*), além da derrogação de valores e códigos literários de longa incidência (ex.: *A criação do Nada!*), “poema de 13 linhas de pontos, encerrados pelo verso final *E foi assim que o nada se creou!*”. Levita contribui, enfim, para a tendência plástica pioneira de aproximação ao Modernismo no ambiente da Coimbra dos primeiros anos do século, dialogando no plano nacional com Almada Negreiros e com os poetas de *Orpheu*, e numa dimensão projetiva.

---

<sup>163</sup> Desenvolvemos neste íterim um pouco mais além do foco da questão tratada, por entendermos ser oportuno neste trecho dar resposta, igualmente, a outra questão colocada ao longo deste subtema de futurismo sobre - que possíveis soluções encontraram os portugueses e brasileiros para chegar mais perto do público ou do leitor.

Assim é que, segundo Marnoto, a revista coimbrã *O Trovão* (1917) publicou composições à maneira de Levita, caricaturando o seu futurismo.

“O movimento futurista de Coimbra” é notícia em Lisboa em 1925 no *Diário de Lisboa*, que anuncia a sua “revolução artística”, “*bomba*” que estouraria para “reagir *contra a opressão conselheiral*” e mostraria o “*trabalho de novos talentos*”, que contava com “a participação de intelectuais e artistas de outras partes do país” tendo como seu líder Mário Coutinho, ao qual associam-se José Régio, João Carlos Celestino Gomes, António de Navarro e Abel Almada, autores do *Coimbra manifesto 1925* (com exceção de Régio) de acordo com Marnoto. Anunciavam-se as atividades projetadas, a contar: um manifesto (o *Coimbra(...)*), a primeira de uma série de conferências de título *Sol*, uma revista de arte e literatura (*modernas*) de mesmo nome a ser dirigida pelos autores do Manifesto e mais Alberto de Serpa e José Régio.

Esses e outros nomes protagonizaram possivelmente trabalhos vanguardistas em suas terras natais com filiação futurista marinettiana, o que nos deixa entender a autora em seus estudos. Por exemplo, Mário A. N. Coutinho (Óscar), em colaboração com outros membros do grupo, sobre que se tem “notícia de uma récita futurista em Caldas da Rainha, em 1928, na qual participou Celestino Gomes”; Abel Almada de Nascimento, além de escrever para publicações periódicas madeirenses, foi colaborador da *Presença*, com pseudônimos José Qualquer, Tristão de Teive, António d’Outra Pessoa, João Sem Nome, José da Villa, e António Senfim; João C. Celestino Gomes já animava um grupo de vanguarda em Ílhavo, fundou o semanário *Beira Mar* (1920), participara em Porto da tertúlia de Leonardo Coimbra, frequentava conceituados *ateliers*, fundou a revista *Húmus* ((1921) e destacara-se como artista plástico, expôs obras e publicou livros. Em Ílhavo teve relevo a publicação de *Sobre o atavismo*, folheto de 1924. Usou pseudônimos como: Pereira São Pedro (Pintor) remissivo a Santa Rita - Pintor, presente no Manifesto, Carlos Dorherty, Carlos de Sousa, J. Pires Branco, Leopoldino São Pedro, Vicente Ervanário; António de Albuquerque L. de S. Navarro de Andrade, de Nelas, foi “colaborador assíduo” da revista *Presença*, usou o pseudônimo Príncipe de Judá e sua obra literária, “invulgar” como informa Marnoto, fora referida por Casais Monteiro e por J. Gaspar Simões com destaque pela “textura verbal, emaranhada e anárquica”. Há ainda a citar o futurista coimbrão natural de Borba, Humsilfer ou Humberto Silveira Fernandes e sua obra *Guarda-sol, Exortação à mocidade futurista* precedida dum prefácio às frontarias. Abaixo a cor! Bendita a lua! Pragmaticamente revolucionário (um octógono que se abre da esquerda para a direita), dedicado a Almada Negreiros e parodiando *Negreiros-Dantas* e o próprio *Coimbra manifesto 1925*,

introduzindo, como quer Marnoto, uma “linha de continuidade entre a actividade vanguardista das décadas de 1910 e de 1920”.

Entre as revistas coimbrãs *Byzancio* (1923-1924), *Tríptico* (1924-1925), tendo alguns futuros colaboradores da *Presença* (1927-1940), que fixou-se como a revista literária mais representativa da literatura portuguesa “moderna” da época<sup>164</sup>, a segunda, de *Arte, Poesia, Crítica* apresentava já a tendência modernista de intersecção dos elementos contidos em seu subtítulo.

Não se pode afirmar, portanto, que o futurismo tenha sido em Portugal um movimento confinado a Lisboa e acreditamos que também devemos reavaliar hoje afirmações matematicamente exatas como a de Neves (s/d: p.28) quando em seu livro “O Movimento Futurista em Portugal” declara que (desde 1916) o “Movimento Futurista só viria depois, bem mais tarde, com o <<espetáculo>><sup>165</sup> que se realizou no Teatro República (14.4.17). E cinco meses passados surgiria a *última e notória*<sup>166</sup> manifestação: preparava-se <<Portugal Futurista>>(…)”. Ou ainda: “ Com *Portugal Futurista* terminou o futurismo português como movimento”(Id.:33). Pois, realmente, pode ter sido mesmo a última como notória, percebida, emblemática manifestação, mas, como vimos, não foi a última no território português (e nem a última que fizesse jus a ser considerada (?)). Outrossim, a duração do Movimento, de oito meses, (“cronológica e oficialmente” (Neves, Id.:29)) pontuada também por vários outros autores, talvez deva ser revista com novos olhares, pois um manifesto como o *Coimbra manifesto 1925*, por exemplo, e todos os seguimentos de filiação claramente futurista a ele circundantes, não podem ser ignorados nesse aspecto dos eventos nacionais concorrentes de um movimento cultural, embora não tenha sido da primeira vanguarda de *Orpheu*, mas, não ao acaso, tendo agido exatamente em dialogismo com esta. João Alves das Neves destacou, é verdade, os demais textos de carácter futurista. Mas teriam mesmo estas manifestações a insuficiência ou a distância cronológico-periodológico (que recai por vezes no tempo do *pós-futurismo*) e geográfica que não as colocassem como segmentos do mesmo movimento na nação? Pois também Júdice (1993:14) pontua em nota à segunda edição de “Poesia futurista portuguesa” que o *Comício dos Novos* (de Faro) no Chiado Terrasse, em 1921 foi “o último sobressalto público do futurismo português” (o autor não completou “de Faro”, deixando

---

<sup>164</sup> De acordo com Adolfo Casais Monteiro na “Introdução” de *A Poesia da Presença*, Rio de Janeiro, MEC, 1959, pp. 11-15.

<sup>165</sup> O Festival Futurista compôs-se de três partes que incluíam: na primeira, a leitura de “Ultimatum Futurista às gerações portuguesas do século XX” por seu autor Almada Negreiros; na segunda, a leitura do “Manifesto Futurista da Luxúria”, de Mme. De Saint-Point; e por fim a leitura de “Music-Hall et Tuons le Clair de Lune”, de Marinetti (cf. Neves, p.30).

<sup>166</sup> Inclinação nossos.

entender, portanto, que se referia a Portugal, quando *Coimbra* foi um pouco além de 1925). O que nos parece é que a História da literatura ou a Crítica não considerou o Futurismo em Portugal como um todo numa linha axial que contasse seus segmentos (os movimentos regionais ) como partes de um evento maior, ainda que tenha valorizado o evento lisboeta de 1917 como a sua face “ortodoxa”, o seu “ponto mais alto”. Mas sim, tão somente, como “manifestações esparsas” isoladas (Isto não se difere muito do ocorrido no Brasil em relação ao futurismo/modernismo paulista e o restante da nação). Se olharmos o material produzido paralelo ou isoladamente, mesmo considerando possíveis (mas não totais) carências estilísticas, será que é sensato tal concordância, ainda mais considerando-se o contexto sociopolítico que se mostrara após o presidencialismo de Sodónio Pais e do logo vindouro mal do século português do militarismo?

Mas Rita Marnoto nos dá conta de um fac-símile (inérito até 1979) publicado sob o título “O movimento literário de Coimbra. À volta de uma conferência”, que mostra uma entrevista a António Navarro feita por José Régio (M.D.) e que fora publicada em homenagem aos dez anos de sua morte, testemunhando a vanguarda:

*Saiu um manifesto de carácter sobretudo combativo e demolidor, qualquer coisa como um primeiro grito, uma interjeição de revolta. Seguir-se-ão à minha outras conferências, possivelmente uma de Celestino Gomes – pintor, gravador, poeta, novelista – sobre pintura moderna. Iniciaremos em seguida uma revista em que procuraremos afirmar a vitalidade de Coimbra, entrando numa fase construtiva pela conquista do que reputamos equilíbrio e Arte de Hoje...*

Era o “pré-presencismo” em voga a afirmar o Modernismo português seguinte (como numa linha ascendente), embora que chamado este, num primeiro momento, por Eduardo Lourenço de *contra-revolução*<sup>167</sup> do modernismo de *Orpheu*. E é Navarro quem com olhos críticos percebe a atuação do movimento futurista coimbrão como precursor de *Presença*:

*É evidente que a Presença não saiu pura e incólume das ondas atlânticas , nem tão pouco arrancada à coxa de Júpiter, para me servir desta imagem mítica. Petrus, no seu volume-recolha-para-que-as-coisas-se-não perdessem, guardou alguns documentos essenciais, antes de entrar, propriamente, no notabilíssimo texto de José Régio - Literatura viva, com a bandeirola da Presença e a data de 1927, quando essa posição foi tomada. Antes, referia-se Petrus ao movimento Sol, onde eu, António de Navarro, proferira uma conferência sensacional. Logo a seguir, falando de texto epocal, afirmava-se: “Brevemente Sol, revista d’arte moderna dirigida por Celestino Gomes, Alberto de Serpa, Abel Almada, António de Navarro, José régio e Mário Coutinho”. Era um estágio muito importante para o futuro da literatura nacional, e que deflagraria*

---

<sup>167</sup> Ou contrarrevolução

*em Presença, ponto de encontro de todas as afluências artísticas da época, nomeadamente em Coimbra.*

A autora cujo estudo nos forneceu maiores arcabouços para este ponto da questão do futurismo português em outras localidades é da opinião de que

*Marinetti e o Futurismo italiano erigem-se , por consequência, em elo essencial, na passagem de Byzancio e Triptico para a Presença, como se fossem o trampolim que permitiu a um projecto, a certo momento carente de fôlego, capitalizar a força e o vigor que a breve prazo o iriam relançar.*

Também o grupo vanguardista formado em Figueira da Foz compunha o movimento futurista português, por volta de 1917, aliás formado sob a “órbita” de Levita.<sup>168</sup>

E Faro teve sua expressão e intervenção futuristas, claramente percebidas na publicação do jornal *O Heraldo de Faro* sob a rubrica << Futurismo (-) Gente nova>>, como nos certifica Nuno Júdice (1993) com a publicação da “plêiade futurista” na sua antologia *Poesia Futurista Portuguesa* ( Faro, 1916-1917) e onde Almada Negreiros publicaria *Litoral* e Fernando Pessoa *A Casa Branca Nau Preta*, como também percebidas na Exposição de Arte (maio, 1917)<sup>169</sup> e no quadro “*Tudo futurismo!*”, com personagens estereótipos futuristas, acrescentados à revista *Palmadinhas nos carecas*.

Sobre os textos ali inscritos nos diz o autor (Júdice) que não podemos, de resto, separar este conjunto

*[...] daquela parte do Orpheu e do próprio <<Portugal futurista>> em que se procura chamar a atenção para o aspecto <<físico>>, mais do que formal, do texto. O jogo com os caracteres tipográficos, bem como o recurso à colagem, são inovações por si só de importância suficiente para justificar que se lembre um dos poucos momentos da nossa literatura em que houve consonância com a vanguarda europeia (e também com a referência cubista, em relação à pintura...).*<sup>170</sup>

<sup>168</sup> Rita Marnoto (Id.:p.208) cita alguns membros: António Mariano da Cunha Goulart; Luís Joaquim Pinto ( colegas de Levita , séries distintas, da Faculdade de Direito); o filósofo Joaquim de Carvalho, licenciado depois em Direito também em Coimbra. Segundo seus estudos, Marnoto afirma que Levita dedicara a este último um exemplar da segunda edição de *Negreiros-Dantas*, o qual é conservado hoje no seu espólio, na Sala Joaquim de Carvalho da Faculdade de Letras de Coimbra e “reproduzi”(-o?) em “Francisco Levita, Negreiros-Dantas [...] Coimbra manifesto 1925”. Enquanto Goulart “juntamente com António Correia Pinto de Almeida editou um livro de Sonetos mínero-metálicos, assinado por Amargo Doce [chaveta] ãa António [sic], que, logo na sua dedicatória, adopta a mesma linha de provocação a Júlio Dantas: *Ao Sr. Júlio Dantas, médico em literatura e literato em medicina, ourives mimoso da forma e supremo joalheiro do ritmo*”.

<sup>169</sup> Do catálogo em “Futurismo”: Mirly, Zarna e Rodrigue; Carlos Porfirio (“Cabeça de estudo futurista”), cf. Nuno Júdice (1993:9).

<sup>170</sup> JÚDICE, Nuno (Org., seleção e prefácio). *Poesia Futurista Portuguesa*, Vega, Lisboa, 1993, p.15.

Júdice (1993:7-11), apesar de afirmar a efemeridade do Futurismo português, não o vê como insólito. Ao contrário, ao admitir a dispersão do Movimento, considera, contudo, que teve “uma coerência que sobreviveu aos estigmas da época”. Para além disto, não deixa de sinalizar o destaque da publicação de *O Heraldo, Futurismo – Gente nova*, que é sublinhado especialmente no aspecto sociológico (que também se faz interessante nesta investigação) por Luciana Stegagno Picchio “no sentido de <<*testimoniare, pur con certe limitazioni stilistiche, un processo di decentralizzazione di fenomeni culturali anche in un paese così fortemente capitalcentrico come il Portogallo.*>>”

Não é lúcido desconsiderar, outrossim, que toda uma atmosfera havia se preparado direta e indiretamente com as agitações artísticas e literárias que, desde os primeiros anos do século se desenvolviam na Europa, e, tomando das palavras de Jorge de Sena,

*Tanto em Portugal como no Brasil, a maioria desses antecedentes diz respeito mais aos artistas plásticos do que aos escritores, e à repercussão que a obra desses artistas ia tendo. [...] é indispensável que os críticos literários não ignorem as artes.*

Considera Sena (1974:363-364) que eram mais os movimentos e grupos artísticos que, independentemente de todas as agitações literárias

*desde as últimas décadas do século XIX, e sobretudo centrados em Paris, vinham desafiando mais ostensivamente que as letras todos os cânones formais que datavam do Renascimento. Atraídos para Paris, [...] os artistas estariam mais diretamente envolvidos no que se passava de novo, e não estavam tanto como os escritores limitados pelos condicionamentos locais das suas culturas nacionais, no que respeitasse à expressão escrita.*

Fora o que se passara com Guilherme de Santa Rita–Pintor e Amadeo de Souza Cardozo, ou Lasar Segall, Anita Malfatti e Tarsila do Amaral, ou Victor Brecheret, para citar apenas alguns exemplos.

A considerar o futurismo no Brasil, já não temos a dinâmica de movimento como fora conferido a Portugal, o que não é muito difícil entender levando em conta a sua especificidade de país então recentemente politicamente independente, sob cujos anseios de modernidade deveriam pela própria lógica encontrar-se ainda no bojo da própria afirmação nacional - para gerir os contornos de um ‘abrasileiramento’ (iniciado já no romantismo mas diferenciando-se significativamente deste) o qual, aproveitando as lições futuristas da vanguarda europeia e da italiana em parte, recebe pouco antes da Semana de Arte Moderna sua formulação definitiva: não é dogmático, portanto, não segue o de Marinetti, mas tem nele e no seu movimento o seu referencial, além do que isto tenha sido fundamental na

dimensão da ação explicitada na “Semana Futurista” e potencializada em sua aparição espetacular<sup>171</sup> - é uma “*rebelião contra escolas organizadas em ritos e liturgias literárias*” e “*máxima liberdade dentro da mais espontânea originalidade*”.

Este futurismo (mais) paulista se delineia como um dos momentos da atuação da vanguarda. E é caracterizado pela mesma forma como é vista e sentida a vida na metrópole São Paulo<sup>172</sup>, transcrita na face da poesia moderna também paulista, cujos motivos se revelam (embora que não se revelem ainda a essência da linguagem nova): trabalho, multidão, cidade tentacular, atividade frenética, busca de novos ritmos, *pensamento e ação voltados para o futuro*, exaltação da juventude, espírito americano, artifício. Ou ainda delineia-se este futurismo como em “*Literatura Contemporânea*” de Oswald, “filho legítimo da cidade moderna” na expressão de Fabris (p.98) ou “das ruas de andaimes, dos bairros de tentáculos, da emotividade crescente nas duras iniciativas, nas incalculáveis empresas, nas lutas de conquista”, do “excelente surto mental paulista, de asas plenas, *para o futuro*.<sup>173</sup>..” onde a máquina *não tem* lugar privilegiado!.. e sim o aglomerado coletivo, pois a multidão em oposição aos motores marinettianos do *Primeiro manifesto* é que dará referencial à paisagem paulistana, com sua “população heterogênea e violenta” no ir e vir, a presença de “gente nova, gente ávida, gente viva”.<sup>174</sup>

Queremos dizer com isto que, ao invés de acolher a aparente modernidade da concepção futurista-naturalista, profética, militarista, chauvinista, moralista, americanista, germanista, de Marinetti, a opção brasileira após algum amadurecimento preferiu atentar para o “devir contemporâneo”, para a compreensão das novas exigências da arte – lírica, irônica, regida por leis próprias.<sup>175</sup> Nem a ortodoxia futurista, nem a destruição do passado, e nem a supremacia das técnicas exteriores em relação à “sensibilidade pura” eram acolhidas no Futurismo paulista que parece ter interpretado a ideia marinettiana no sentido mais literal e se identificado melhor com Papini (1914), por exemplo, ou Soffici<sup>176</sup>. Não é o “futurismo”

<sup>171</sup> FABRIS, Annateresa. *O Futurismo Paulista*, Ed. Perspectiva, USPI, 1994, pp.96 e 133.

<sup>172</sup> O que coincide com a caracterização de *Paulicéia Desvairada* por Oswald de Andrade.

<sup>173</sup> Itálicos nossos.

<sup>174</sup> FABRIS, Annateresa. *O Futurismo Paulista – Hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda ao Brasil*, Editora Perspectiva, USP, São Paulo, 1994, p.96-98. Como diz Fabris, aquelas definições do futurismo desejado (que pontuamos nesta página e na seguinte) foram repetidas incansavelmente por Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Sérgio Buarque de Holanda, entre outros. Foram declaradas na *Klaxon*, inclusive.

<sup>175</sup> *Id.*:106.

<sup>176</sup> PAPINI, Stroncatore, 226 (apud. Fabris, *Id.*:119) – “*O Futurismo quer apenas libertar os poetas de certas preocupações tradicionais e de seu espírito de imitação e de repetição. Não quer destruir o passado - o que seria absurdo - e sim a adoração exagerada e, portanto, nociva do passado que domina a maioria dos espíritos do presente. Encoraja todas as tentativas, todas as pesquisas; incita a todas as ousadias e a todas as liberdades. Seu lema é, antes de tudo, originalidade*”.

como movimento organizado com programas e objetivos mas o “momento futurista” tal como proposto por Poggioli, como fase profética ou utópica”, como “arena de agitação e preparação da revolução anunciada, se não para a própria revolução.”

Para Fabris, o que os paulistas tomam para si é o primeiro momento futurista que vai de 1909 até a Primeira guerra mundial, sem qualquer interesse pelo segundo momento futurista por volta de 1915 que apresentava algumas diferenças fundamentais da fase heroica<sup>177</sup>. Del Picchia em campanha de afirmação e diferenciação nacionais do futurismo paulista anunciava mais tarde a morte do “futurismo dogmático e extremado, com concertos *intonarumori*, aberrações e burrices”, à transformação de um movimento que, de grito de rebelião sincera [...] degenerou em blague”<sup>178</sup> - embora que o futurismo italiano também se transformara em outros aspectos independentes de Marinetti, o que não fora relevado nem aprofundado ou bem compreendido no Modernismo pela vanguarda de 22. Se o fosse, quem sabe, ter-se-iam semeado e colhido sementeiras de maior qualidade ainda.

Mas não podemos deixar de sinalizar que também a experiência iconoclasta portuguesa de *Orpheu* (simbolicamente, uma “penetração interposta do futurismo no Brasil”<sup>179</sup>) num aspecto considerável, não desconheceu o passado e a tradição enquanto apresentavam a estética das vanguardas, como num movimento distópico de atração/repulsa. Santurbano (2010:192) ao sinalizar Mário de Sá Carneiro como o mediador do futurismo português declara que o poeta aceita de Marinetti

*a revolta contra certo tradicionalismo, mas não compartilha a carga positivista, histriônica, ostensiva, arrasadora, antecipando de alguma forma as atitudes de uns modernistas brasileiros: pense-se, por exemplo, em outro Mário - de Andrade.*

Vale dizer, neste sentido, que estamos apontando uma pauta comum nos dois futurismos, em termos substanciais.

No Brasil *o futuro* ‘para além dos anos 20’ era já sentido e transcrito no livro de crônicas *Cinematographo* nos anos de 1909 ou em *Vida vertiginosa* em 1911, especialmente na crônica de abertura “Era do automóvel” por João do Rio, ou Paulo Barreto, jornalista e cronista carioca, aderente entusiasta da “vida frenética e admirável” e da “vertiginosa ânsia

<sup>177</sup> FABRIS, *O Futurismo Paulista*, Ed. Perspectiva, USPI, São Paulo, 1994, p.91.

<sup>178</sup> HÉLIOS, “O Futurismo Paulista”, *Correio Paulistano*, 8 de novembro de 1921; “O Momento Literário Paulista”, cit.: Fabris, 91.

<sup>179</sup> Como quer Andrea Santurbano em “Viva ou morra o futurismo”, Universidade Federal de Santa Catarina, in *Cem anos de futurismo* (2010), obra referida ao longo deste trabalho.

do progresso” como fator de transformação da própria sociedade. E desde 1905 em seu livro *O momento literário*, que trata da relação do jornal com a literatura, fruto da compilação de seus artigos no jornal do Rio *Gazeta de Notícias* o escritor revela com êxtase as suas relações com o futurismo (*antes* do Futurismo italiano) num sentido substancial, afinado com muitas propostas da vindoura escola, como bem elenca Renato Cordeiro Gomes (2010:308)<sup>180</sup> com: a industrialização, o universo da máquina, o desenvolvimento da fotografia, o surgimento do cinema, a invenção do automóvel, do avião, o mito da velocidade, o desenvolvimento da mídia impressa.

O autor recebera especial inspiração desde a Exposição Nacional de 1908, projeto modernizador do país posto em prática pela República (tendo Afonso Pena na presidência), a “vitrine do progresso”<sup>181</sup> – “o momento do Brasil descobrir o Brasil”. O cinema e a cidade tornam-se a obsessão para a imaginação (Gomes:308-317) e a base para a analogia com a crônica. Pela mimese João do Rio “aponta para o leitor o objetivo geral de não se aprofundar no âmago das coisas” desejando fixar a Capital Federal (o Rio de Janeiro) em transformação e o modo fragmentado de fixar o *instante* enquanto (e promovendo um)

*clima perceptivo de superestimulação, distração e sensação momentânea, imediata e tangível, traço da modernidade estreitamente ligado ao cinema e à invenção da vida moderna, relacionada à metropolização.*<sup>182</sup>

Soluções pragmáticas eram perceptíveis já em seus livros. Ao fechar o volume de *Cinematographo*, por exemplo, o leitor lê: “E tu leste, e tu viste tantas fitas [...] apanhados por um aparelho de fantasia”<sup>183</sup> - “o cinematógrafo de letras feito por máquina e imaginação”.

A ruptura com o velho e o anúncio do novo é uma de suas marcas. E o Automóvel (com maiúscula) torna-se símbolo da cidade como também sugere uma nova linguagem que combata as formas lentas e a ornamental, pelo uso das siglas e da linguagem telegráfica,

---

<sup>180</sup> Renato Cordeiro Gomes, “Um futurismo periférico: a velocidade e o imaginário da máquina em João do Rio”, Pontífice Universidade Católica do Rio de Janeiro, in *Cem anos de futurismo* (2010: 304-317).

<sup>181</sup> Expressão de Margarida de Souza Neves (1986) utilizada por Renato Cordeiro Gomes, p.305. A Exposição, que celebrava o centenário das livres transações marítimas contou com um milhão de visitantes ao longo de três meses no Rio de 800.000 habitantes em 1908, deu-se como um inventário econômico, cultural e histórico do país e também objetivava apresentar a nova Capital da República, urbanizada pelo prefeito Pereira Passos e saneada por Oswaldo Cruz, segundo Gomes, “a autoridades nacionais e estrangeiras que a visitaram, revelando o Brasil, sua diversidade e seus contrastes, pela primeira vez em toda a sua complexidade”.

<sup>182</sup> - Cf. CHARNEY, 2004, p.317 e GOMES,2008, *apud* GOMES, *Id.*:310.

<sup>183</sup> RIO, 1909, p.x, *apud* GOMES (Idem).

encurtando tempo e espaço<sup>184</sup> porque “*ritmiza a vida vertiginosa, a ânsia das velocidades, o desvario de chegar ao fim, os sentimentos de moral, de estética, de prazer, de economia, de amor*” (Rio, 1911b, p.4, *apud* Gomes). Nele havia lugar para a máquina, porém não era o mesmo lugar que lhe dera o erotismo (dissimulado?) de Pessoa/Álvaro de Campos ou ao menos de sua linguagem na Poesia (portuguesa) deste,

*[...] Em febre olhando os motores como a uma Natureza tropical –  
Grandes trópicos humanos de ferro e fogo e força – [...] /  
Átomos que hão-de ter febre para o cérebro do Esquilo do século cem,  
Andam por estas correias de transmissão e por estes êmbolos e por estes volantes.  
Rugindo, rangendo, ciciando, estrugindo, ferreando,  
Fazendo-me um excesso de carícias ao corpo numa só carícia à alma.  
Ah, poder exprimir-me todo como um motor se exprime!  
Ser completo como uma máquina!  
Poder ir na vida triunfante como um automóvel último modelo!  
Poder ao menos penetrar-me fisicamente de tudo isto,  
Rasgar-me todo, abrir-me completamente, tornar-me passento  
A todos os perfumes de óleos e calores e carvões  
Desta flora estupenda, negra, artificial e insaciável!*

(Álvaro de Campos, *Ode Triunfal*, 1914)<sup>185</sup>

ou na Crônica (brasileira) daquele

*[...] é o monstro transformador que irrompeu, bufando, por entre os escombros da cidade velha, e como nas mágicas e na natureza, aspérrima educadora, tudo transformou com aparências novas e novas aspirações.  
O meu amor, digo mal, a minha veneração pelo automóvel vem exatamente do tipo novo que Ele desenvolve entre mil ações da civilização, obra Sua na vertigem geral [...] /  
Automóvel, Senhor da Era, Criador de uma nova vida, Ginete Encantado da transformação urbana, Cavalo de Ulisses posto em movimento por Satanás, Gênio inconsciente da nossa metamorfose.*

(João do Rio, *A era do automóvel*, 1911)

Como percebemos claramente, os excertos de textos atestam que estamos diante de dois tipos de amores pela máquina: o do poema *Ode triunfal* em Campos, que se revela como

<sup>184</sup> Segundo Gomes, João do Rio não chegou a praticar esta linguagem nos mesmos moldes do Modernismo de 22. Em sua prática escritural, “bem distante das programadas pelo Manifesto de Marinetti, o texto parece ecoar, em sua temática e em sua exaltação da máquina transformadora, a sensibilidade futurista”. O autor afirma ainda que Rio assinaria certamente o aforismo do *Manifesto* que trata da beleza da velocidade em sua primeira parte mas não a segunda que intenciona chocar e exortar com a *boutade* – “um automóvel de corrida com seu cofre adornado de grossos tubos como serpentes de fôlego explosivo... um automóvel rugidor, que parece correr sobre a metralha, é mais belo que a vitória de Samotrácia”.

<sup>185</sup> “Textos de Álvaro de Campos” compilados por NEVES, João Alves das. (s/d) em *O Movimento Futurista em Portugal*, Lisboa, Dinalivro, p.117s.

*Eros*<sup>186</sup>, cujo objeto do amor corresponde à satisfação das próprias necessidades – a máquina é o próprio objeto de desejo (e de desejo sexual, ou libido, clarifiquemos) de Campos, ou de sua linguagem, com ‘quem’ se quer fazer um, acoplar - pelo metaforismo erótico; o da crônica *A era do automóvel* em João do Rio, que se configura como numa gradação ascendente do amor *Phileis (Fileos)* para *Agapeo (Ágape)*, do amor-resposta-correspondência entre os homens ao amor divino (de Deus e por Deus), o amor-veneração, que tem o cronista pelo ‘Automóvel’, que é a metáfora ou a personificação do Ser superior dotado de poderes para transformar e elevar a vida a outra dimensão, a outra qualidade e a uma dimensão adorável - isto é, um deus, o automóvel – a quem se pode sacrificar a existência gratuitamente, em nome deste amor, como “Ele” o fez por primeiro.

Sente o cronista, no entanto, que Satanás é a energia inconsciente que move a transformação urbana e humana, elucidação futurista aliás presente nos dois escritos, um implícito e outro explicitamente – na autoliberação de valores do poeta que não lhe são intrinsecamente próprios (?), a considerar Fernando Pessoa ele mesmo (vemos ao longo do poema pelo sensacionismo) - expressos por sua “autonomia discursiva” heteronímica e “ajustando-se no universo pessoano”<sup>187</sup>.

Mas a tradição não era descartada nem destruída em João do Rio<sup>188</sup> apesar da ativação de sua sensibilidade futurista para perceber as conquistas técnicas da modernidade. E é isto que lhe permite (um) enxergar muito além, visível em sua sátira social como também na ficção de *Um dia de um homem em 1920*, num futuro não tão distante, onde prevê, de forma assustadora e impressionante para o então tempo presente, as consequências do mundo tecnológico (e como que já globalizado) e da mesma velocidade que ama, publicado em *A Notícia* (25.07.1909) e selecionado depois para a *Vida vertiginosa* (1911).

Aí evoca a desterritorialização e introduz o “Homem Superior” (que nos remete de outro modo ao vindouro Super-Homem pessoano, o “Super-Camões” (1912) a sinalizar que, por caminhos diversos, tanto ao Brasil como a Portugal urgia um tempo de ‘salvação’ e de um ‘salvador’ que fosse mesmo Super, superior suficientemente para resgatar o país da

---

<sup>186</sup> Apesar de não termos buscado bases literárias nem filosóficas para este comentário, por entendermos como bastante visível e lógico, considerando o poema, apontamos por nos confirmar e para aprofundamento do leitor: LOURENÇO, Eduardo. “Álvaro de Campos I ou as audácias fictícias de Eros”, *Pessoa Revisitado - leitura estruturante do drama em gente*, Lisboa, Gradiva, 2003, pp.87-120, onde se incluem também referências a *Ode Marítima* e *Saudação a Walt Whitman* neste mesmo sentido.

<sup>187</sup> VILA MAIOR, Dionísio. “Heteronímia: o espaço da autonomia discursiva” in *Fernando Pessoa: heteronímia e dialogismo – o contributo de Mikhail Bakhtine*, Coimbra, 1994, Livraria Almedina, Cap. IV. pp. 103-178.

<sup>188</sup> FABRIS, Annateresa, *Futurismo: Uma Poética da Modernidade*, São Paulo, Ed.Perspectiva, USPI, 1987, p.63.

estagnação, seja de ordem cultural como social, mas tanto um como outro deveriam superar o tempo), como dizíamos, o Homem Superior era o empresário que tudo pode e sabe pela tecnologia avançada de que dispõe, implicando os “inferiores” na terra, locomovendo-se por coupé aéreo na cidade futurista a qual, segundo Renato C. Gomes, organiza-se política, social e topologicamente pelas dualidades baixo-alto, refinamento-selvageria, avanço tecnológico-atraso, a partir de uma escrita que faz uso da hipérbole e do grotesco como arma satírica capaz de exibir a desumanização do homem causada pelo ritmo, pela ganância e pelo poder (nos moldes muito semelhantes ao século contemporâneo dos que vivem hoje nos anos 2014) no dia – “*circuito infernal*” do Homem Superior descrito na Capital Federal, como protótipo de qualquer metrópole na era econômica e tecnologicamente globalizada que se “caracteriza pelos inventos moderníssimos que ele prevê” (em 1909!) num mundo onde << não mais se conversa e onde o sistema de palavras foi substituído por abreviaturas >>:

*o despertador elétrico, os serviços domésticos automatizados, a navalha elétrica, a voz fonográfica (o rádio), os trens subterrâneos, o ‘aerobus’, as companhias aéreas regulares, a máquina de calcular, a “máquina de escrever o que se fala”, o táxi aéreo, o coupé aéreo que vem no vidro da frente, em reprodução cinematográfica, os últimos acontecimentos” (a televisão), o “jornal Eletro Rápido, com edição diária de seis milhões de telefonógrafos a domicílio, fora os quarenta mil fonógrafos informadores das praças e a rede gigantesca que liga as principais capitais do mundo em agências colossais”.*<sup>189</sup>

João do Rio / Paulo Barreto, no entanto, já vê ironicamente o *futuro envelhecido*, arquétipo do ‘homem superior’, ainda de acordo com Gomes, por, apesar de toda a parafernália moderna, não ser ele superior ao tempo. Mesmo com os cuidados do corpo, o uso de vitaminas e alimentos sintéticos, além das máquinas, o homem está aos trinta anos calvo, com uma dentadura postiça e corcova, sofrendo de decrepitude acelerada. Trata-se do presente sem garantias pelo futuro, renunciado na crise urbana.

Citando Fabris (1987:32) o nosso autor refere aqui a identificação homem-motor, que virá a ser promulgada por Marinetti em *O homem multiplicado e o reino da máquina*. Dois outros contos de Rio suscitam igualmente o imaginário da máquina: *O homem de cabeça de papelão* (*O Paiz*, 05.04.1920) e *A linguagem da máquina* (07.04.1920) publicados no livro posterior (1921) *O rosário da ilusão*. Tudo isto, antes da vanguarda brasileira e uma parte antes da portuguesa.

---

<sup>189</sup> GOMES, Renato Cordeiro. “Um futurismo periférico: a velocidade e o imaginário da máquina em João do Rio”. Pontífice Universidade Católica do Rio de Janeiro/CNPQ in *Cem anos de futurismo* (obra referida), p.313.

Como vimos, o moderno João do Rio invisível no cânone modernista brasileiro da versão de 22 revelava já desde 1905 no Brasil a sua relação com propostas futuristas, cujas temáticas e posturas discursivas já podiam dialogar com o Manifesto futurista de 1909, quando existisse, “sem os traços radicais e provocadores da vanguarda e sem os traços de linguagem do programa futurista (as provocações de João do Rio são de outra ordem)” ao mesmo tempo em que considerava os paradoxos do tempo moderno “civilizado” do Brasil (e do mundo), o que o caracterizaria mais como um Mário de Andrade futurista-antifuturista do que com um Oswald, ou um modernista para além da primeira fase, como pensa Gomes, com o qual concordamos.

Saraiva (2004:82-83) nos conta sobre a afinidade do João brasileiro com o João português<sup>190</sup> – de Barros - desde os anos de 1908/1909 quando o primeiro convidou o segundo à causa luso-brasileira, a partir de um comentário feito a um ensaio deste último:

*Porque não se tenta a aproximação mental, o intercâmbio intelectual entre Portugal e Brasil [...] / É o afastamento contra o qual me bato há tanto tempo, que faz os literatos da Rua do Ouvidor conhecerem mais os poetas chineses do que os poetas portugueses.[...].<sup>191</sup>*

O ‘João brasileiro’ lançara em 1911, segundo Ribeiro Couto e Saraiva, o livro *Portugal d’agora*,” impressões ligeiras”, que dedicou ao ‘João português’ e a Manuel de Sousa Pinto, “o único livro de um brasileiro sobre Portugal” naquele tempo, sobre o qual sentencia Arnaldo Saraiva (p.83)<sup>192</sup>:

<sup>190</sup> Expressão nossa, referência a João do Rio e a João de Barros respectivamente.

<sup>191</sup> Ao nosso ver, esta importante proposta revela uma declaração também importante: a segunda ‘fala’ de João do Rio escancara uma situação de fundo de pano sociocultural que o Modernismo brasileiro tomou para si mesmo como necessidade lógica, não propondo originalmente este, portanto, por vontade - o afastamento brasileiro da literatura portuguesa. A interrupção do diálogo e do intercâmbio é comprovado em Paulo Barreto/João do Rio e certamente conhecido por João de Barros como algo já há muito tempo ocorrido. E mais: não era algo aceito positivamente para muitos intelectuais, ainda que modernos ou futuristas. Apesar disto Jorge de Sena não vê necessariamente este afastamento que não fosse mais propriamente gerado pelo narcisismo isolacionista da crítica literária em função da cultura brasileira, como interpretamos, de “Sobre o Modernismo em Portugal e no Brasil: alguns problemas e clarificações” in *Estudos de cultura e literatura brasileira*, pp.363-369.

<sup>192</sup> Em continuação à citação, Saraiva ainda conta que João do Rio dedicou parte de sua “curta vida” às relações luso-brasileiras; que em jornais e revistas testemunhava seu amor por Portugal, a exemplo de a *Gazeta de Notícias*, *Atlântida* e *A Pátria*, tanto quanto nos seus artigos, ensaios ou nos livros *Fados, canções e danças de Portugal* e no *Adiante!*, no capítulo final, assim como em ações especiais ”como a que levou Epitácio Pessoa a visitar Portugal”. O autor revela também que João do Rio fora algumas vezes homenageado por ou em Portugal, e uma dessas homenagens ocorreu no Club Ginásio Português, a qual ”não lhe trouxe menos antipatias e ataques”, o que lembrara João de Barros: <<Foste vaiado, insultado, caluniado e até maltratado>>. Sobre isto complementa Saraiva: ...”que o não atemorizaram ou demoveram, mas talvez tenham contribuído para a sua morte prematura. ” E aproveitamos neste ensejo a fechar: num táxi! Seu amor-veneração pelo Automóvel(?) fê-lo morrer dentro de um carro, como informa R.C. Gomes no artigo já referido antes.

*escrito no estilo leve, suave e sensual que caracteriza a obra do autor [...] está, não obstante, povoado de observações e ideias cintilantes sobre a sociedade portuguesa - sobretudo lisboeta e portuense – da fase de transição da Monarquia para a República, e sobre as relações luso-brasileiras, que vê com tanta simpatia como realismo.*

Ainda no Brasil, em Pernambuco, é Joaquim Inojosa, literato e jornalista jovem, quem publica *A Arte Moderna* nas oficinas do “Jornal do Comércio”, carta literária de 39 páginas onde estuda

*a influência da nova corrente em vários países da Europa e da América do Sul e a sua repercussão no Rio, S. Paulo, Pará e Pernambuco. Expondo, a nu, suas idéias a favor desse grande movimento, [ele] concita a “Era Nova” (revista paraibana) a ser o portavoz de todos os clamores da renovação na Paraíba [...]*<sup>193</sup>

e convoca em sua epístola os paraibanos, como o fez a todos os nordestinos (como bem colocou Wilson Martins): “Está decretada, aí também, a falência da arte antiga.[...] Seja a *Klaxon* paraibana”/ Do ex-corde<sup>194</sup>.

O próprio Inojosa deixa-nos perceber a dureza de seu ‘trabalho de ruptura’ com o passadismo em seu livro sobre o “movimento modernista de Pernambuco” onde compila documentos, noticiários de imprensa, textos literários, críticas e polêmicas, cartas, anúncios e repercussões e toda a história de seu trabalho e de sua campanha de modernidade das letras, cobrindo o Norte (parte) e Nordeste brasileiros, num diálogo-amostra dos mais diversos pensamentos e opiniões.

Apresenta respostas negativíssimas ou <sup>195</sup>entusiásticas tanto dessas regiões como do eixo original do movimento (São Paulo e Rio e um pouco de Porto, Portugal), para além do que já era veiculado a partir da revista que fundou, *Mauricéia* ( remissivo a Maurício de Nassau, contudo, título de visível recorrência com a Pauliceia, isto é, não um São Paulo mas um Recife ‘desvairado’). Segundo o autor, não ficaria somente nas contendas regionais o brado de alerta contido em sua carta literária –

*Seria essa carta traduzida para o espanhol, na Argentina, por Braulio Sanchez-Saez e ali publicada, bem como na França por uma tradução do crítico Manuel Gahisto,*

<sup>193</sup> *Diário de Pernambuco* – Recife – 25/7/1924. Apud INOJOSA, Joaquim, *O Movimento Modernista em Pernambuco*, 3º V., Rio, Guanabara, 1969, Gráfica Tupy, pp.42-43.

<sup>194</sup> INOJOSA, Joaquim, “A Arte Moderna, Carta literária dirigida a Severino de Lucena e S. Guimarães Sobrinho, diretores da revista “Era Nova”, da Parahíba do Norte” (Recife, 5-7-1924) pp.4-33- in *O movimento modernista em Pernambuco*, 3ºv. Rio de Janeiro, Gráfica Tupy, p. 33. [1969].

<sup>195</sup> A “3ª parte” da obra *O movimento modernista em Pernambuco* com o título *Crítica e Polêmica* comporta importante e rica discussão intelectual entre “futuristas” e “passadistas” ou simples intelectuais abertos a compreender e examinar o convite proposto de Inojosa. Antes têm-se o(s) “noticiário(s) de imprensa” (2ª parte) que cobre especialmente o Norte/Nordeste brasileiros.

*obtendo ainda ampla repercussão em Portugal e particularmente em países da América Latina.*<sup>196</sup>

Mas era o “fantasma do futurismo” ou “do gérmen da árvore tormentosa do futurismo” que confundia as cabeças pensantes e afastava os temerosos pelo novo. Por isso muitos intelectuais tentavam esclarecer, como num grande mutirão de trocas de ideias, mesmo que pouco aprofundadas ou sem a base suficiente para melhores proveitos:

*O futurismo é criação exclusiva de Marinetti e, pelas suas extravagâncias, não pode florescer no Brasil. O que o Dr. Inojosa quer é o desprezo a certas regras literárias, regras que encarceram o pensamento e asfixiam a inspiração. Quer que a arte seja insubmissa, arbitrária, sem peias, sem códigos. Assim como a entende essa cultura assombrosa que é Ronald de Carvalho, autor de um dos estudos mais completos da literatura brasileira escreve: <<A arte em si é independente de qualquer limitação moral ou social. (“A Arte Moderna”, p.14 –sic.)- Daí o brado do Dr. Joaquim Inojosa: “Guerra ao belo como o fim da arte”<sup>197</sup>.*

O sentido com o colocar aqui neste espaço específico este(s) movimento(s) *modernista(s)* e não propriamente *futurista(s)* diz respeito exatamente com a compreensão pela qual captamos o ‘fazer futurante’ e por vezes futurista mesmo em sua arte literária ou de outra categoria, esparsa que seja, de toda essa Inteligência nas outras regiões brasileiras: isto é, enquanto se *praticavam* os exercícios do chamado por ela o “*novo credo*”, “degenerado como a própria humanidade” (numa poesia mais moderna, na pintura ou no teatro) avisavam-se, defendendo-se incessantemente contra o preconceito do “bode expiatório do bom ou do mal-humor”, o futurismo – que “há Futurismo... e Futurismo”, e *um* deles era aceito e propagado e praticado (como já debatemos antes), ou como interpretamos, era um *futurismo antifuturista* ao que mais se aderiria, a agonia decadente que o passadismo provocava no âmbito de um relativo despertar e o desejo tão forte pelo *novo* assim como o medo e a necessidade de modernização. Neste mal-estar da brasilidade futura em tempos presentes se configurava a agonia, isto é, entre mais fatores, a vontade de sair de suas dimensões e a necessidade de fincar nelas suas raízes.

Estes ingredientes juntos punham os literatos, os artistas e a crítica em fervorosa e aguçada discussão do tema *futurismo/futurista* nas outras regiões do país. Este aspecto *discursivo* é que aqui se nos faz pertinente no tocante à construção da modernidade brasileira pelas vias tangenciais do futurismo, enquanto desejo de base dos intelectuais.

<sup>196</sup>INOJOSA, Joaquim, 3ºv. (Id.:XLIV-XLV).

<sup>197</sup>João Pugliesi, “A propósito de duas ”plaquettes”, Id.:89.

Ao considerarmos o despreparo do terreno intelectual nas regiões desfavorecidas pelo progresso e pela economia no Brasil (excessivamente centralizada na época) não é nada difícil afirmar e comprovar no mínimo na obra de Inojosa, que a luta nestas regiões foi muito árdua e ferrenha por seus objetivos e o quanto sofreram seus “soldados”, levando seu “grito de revolta” pelo “passadismo”- para usar da terminologia bélica vanguardista. Mas não em vão, vê-se ao menos n’alguns aspectos.

Pois, sua obra foi rica suficiente na amostra das mais acirradas e pertinentes discussões, e das mais zombeteiras críticas até mesmo em forma de poesia carnavalesca (às vezes criticando-se o futurismo, ‘futuristicamente’) das quais o próprio “chefe do Norte” é seu maior alvo entre muitos outros.

E outros estados ou mais localidades (infelizmente o espaço deste trabalho não nos permite elencar muitos) experimentaram tais atmosferas, a exemplo de Minas Gerais com a sua (A) *Revista* (1925, BH) – segundo Drummond de Andrade porque restava “humanizar o Brasil”- e o jornal *Leite Criôlo* (1929, BH) um dos primeiros no Movimento moderno a manifestar a preocupação com o negro, mas numa posição não bem definida em seus textos<sup>198</sup>. Tal como o grupo paulista fizera com o índio, o mineiro desejava agregar a cultura africana à formação da identidade brasileira. O jornal recebia colaborações de várias cidades do Brasil e era dirigido por J. Dornas Filho, Guilhermino César e Achilles Vivacqua. Suas ideias chocavam-se com alguns valores consagrados pelo modernismo paulista.

Em Rio Grande do Sul, a recolhida do sistema de modernidade vinda do futurismo a informar todo o seu sistema teórico já interessante conceitualmente a Menotti del Picchia e a Graça Aranha antes de 22 fora lenta mas destaca-se com Tyrteu Rocha Vianna, um

---

<sup>198</sup> TELES (2009:520-521) transcreve “Textos do *Leite Criôlo*” e em nota de rodapé afirma que tal preocupação não está clara se contra ou a favor, o que como leitora também podemos perceber já que não vemos uma argumentação muito precisa na referência ao negro e, na tentativa da agregação da raça negra como elemento brasileiro os literatas acabavam por esbarrar no pensamento dominante do Brasil à época modernista, quando se considerava quase unanimemente inferior o negro e se fazia a infeliz associação a “males da nacionalidade” tal como luxúria, cobiça, tristeza e preguiça. Na nossa opinião este equívoco se passa por meio de outra associação – a escravidão, isto sim, de fato um mal nacional. O professor Miguel de Ávila Duarte, estudioso da publicação do “Leite Criôlo”, ao comentar para artigo da *Revista Veja* de 28.11.2012, de André Nigri, que anuncia a sua reedição pelo Instituto Amílcar Martins (ICAM), afirma que a publicação (*Leite Criôlo*), apesar de ter tido como suporte um grupo tão forte, caíra no esquecimento. Mas explica que o racismo ainda estava presente no pensamento intelectual dos anos 20 e lembra que “a eugenia, suposta ciência do melhoramento genético da humanidade, era ainda amplamente considerada uma especialidade científica legítima” e, mesmo que o Leite Criôlo não negasse a importância do legado africano, ele acreditava que “uma miscigenação da população brasileira eliminaria os supostos defeitos que ele carregava”. Como Diz Duarte, “é necessário enfrentar o triste passado racista da intelectualidade brasileira”. E de nossa parte dizemos: e o presente? Como enfrentar o racismo brasileiro camuflado de *belo exótico* enaltecido mesmo pela intelectualidade ou pela propaganda sociopolítica e acobertado em especial no turismo? Pois apesar das pesquisas atuais destacarem o Brasil como nação de menor índice de discriminação racial, a democracia racial continua sendo ainda mito no fundo dos fatos.

pioneiro do radioamadorismo, pelos seus neologismos regionais e pela poética cubofuturista de *Saco de Viagem* (1928) incluindo “*Vontade de versos futuristas*”, vanguardismo radical e criativo a lembrar a antropofagia oswaldiana tanto quanto a obra do peruano César Vallejo<sup>199</sup>. Mas é pouco conhecida a obra no país, já que foi muito atacada por sua extrema inovação ou mesmo silenciada na época. Atualmente vem mais às luzes entre os estudiosos.

Porém, neste mesmo período houve (mais) quem andasse modernamente na contramão do modernismo futurista, como no caso baiano da *Academia dos Rebeldes* (1928-1933), cujo mentor inicial e agitador cultural fora Pinheiro Viegas, também patrono tanto da Academia quanto do grupo atuante na Bahia, ligado à revista *Samba* (1928) (cujos escritores são chamados hoje os “poetas da Baixinha”, nome surgido das reuniões dos cafés e das tertúlias literárias), tal como fora o reconhecido intelectual, mais velho, Carlos Chiacchio, o fiador da *Arco & Flexa* (com x), composto pela elite social e intelectual de Salvador.

Da Academia fundada para combater “a convivência acadêmica [da Academia Brasileira] com as convivências pessoais e as oligarquias do imutável” e sua literatura passadista (mas não só: o grupo voltou-se contra aquelas formas futuristas e vanguardistas paulistas que julgavam inconsequentes e dissociadas da realidade cultural brasileira) transitaram nomes como Jorge Amado, Edson Carneiro (com seus apenas 16 anos), Alves Ribeiro, Clóvis Amorim, João Cordeiro, Aydano Ferraz e Da Costa Andrade, um pouco mais velhos, e mais o convidado de Belmonte residente em Ilhéus (a “capital dos coronéis do cacau”) por J. Amado, o poeta Sosígenes Costa, e ainda Walter da Silveira, pensador do cinema, entre outros.

Jorge Amado examina os modernismos baiano e paulista e depõe em entrevista<sup>200</sup>

*Nós, os Rebeldes, tínhamos um ponto de vista: queríamos uma literatura nacional, mas com um conteúdo capaz de universalizar. Tivemos a revista Meridiano, que só saiu um número e onde está o nosso manifesto. Quer dizer, vivemos o espírito do Modernismo – mas tínhamos uma certa desconfiança desse movimento, aquela coisa de paulista, de língua inventada. Os modernistas não conheciam a linguagem popular.*

(Jorge Amado, 1986, p.15)

<sup>199</sup>A “vontade de versos futuristas”, explica-se pela impossibilidade do acesso aos recursos tipográficos em sua cidade São Francisco de Assis, pequena, localizada na zona rural, palco de combates sangrentos na Revolução de 1923. A respeito da obra e de maior conhecimento do poeta e de sua obra podemos ler nas obras citadas ou artigos na Bibliografia, entre elas: Pinto, Marco Aurélio Biermann. *Oswaldrandeanos futurismos: A Poética de vanguarda em Tyrteu Rocha Vianna*. Santa Maria, UFSM/PPGL, 1995.

<sup>200</sup>Entrevista-depoimento para o livro *Literatura baiana – 1920-1980*, organizado por Valdomiro Santana, cf. Cid Seixas (2004-48).

O crítico literário também jornalista Cid Seixas<sup>201</sup> em livros e artigos ocupa-se da Anti-academia de 28: descreve seu perfil de formação e atuação; examina a essência de sua proposta, aproxima-a com o modernismo de Monteiro Lobato, “na solidão caipira de São Paulo” e com o de Gilberto Freyre, em Pernambuco, pela forma de construção de uma nova realidade nacional, “propostas da modernidade que, por divergirem da gramática modernista [de 22], foram inicialmente acoimadas de anacrônicas”; alerta contra o exame superficial dos historiadores da literatura brasileira que não conseguiram enxergar o epidermismo moderno de Sosígenes Costa, (alojando-o na única gaveta do simbolismo de suas obras anteriores) em *Iararana*, cuja rebeldia diferencial afasta-o ou o faz ir “além dos inventos pioneiros dos cosmopolitas Mário de Andrade, em *Macunaíma*, e Cassiano Ricardo, em *Martim Cererê*”<sup>202</sup>, vacilando entre as propostas identitárias comuns ao grupo e o desafio de aceitação das blagues e blefes da poesia modernista de 22 ou de 28; finalmente Seixas sinaliza o significado e a importância dos Rebeldes e ainda o seu legado para as artes e a cultura brasileira (e internacional), pela vertente sociopolítica do modernismo na Bahia, a partir do que Nelly Novaes Coelho designou de *olhar inaugural* (Coelho, 1987:154 *apud* Seixas, *Id.*:44), constituindo o desejado *modernismo de exportação* pelo regionalismo dos anos trinta, decorrente de tal diferencial que vinha atrelado à força da tradição social de raízes populares, por sua vez mantenedora de uma categoria de artistas “sujeita à renovação fundada na prática cultural” o qual, segundo Seixas (*idem*)

*assegura ao então jovem Jorge Amado a possibilidade de inverter uma relação secular entre as literaturas do Brasil e de Portugal. Se até então Lisboa estava investida no papel de metrópole intelectual das relações bilaterais, Alves Redol vai buscar em Jorge Amado alguns pontos de sustentação da insciente proposta que resultou na eclosão do neorrealismo português.*<sup>203</sup>

E até 1916, de acordo com Arnaldo Saraiva, os dois países tiveram interesses simultâneos de futurismo, debruçando-se por si mesmos à causa, tanto aderindo incondicionalmente quanto, e mais, rejeitando – já que entre o Futurismo e o Fascismo era (e é) sintomaticamente estabelecida uma infeliz relação, especialmente após a primeira fase do primeiro, quando a política partidária italiana assumiu os estatutos e fez uso dos

<sup>201</sup>SEIXAS, Cid. Modernismo e diversidade: impasses e confrontos de uma vertente regional. *Léngua & meia: Revista de literatura e diversidade cultural*. Feira de Santana: UEFS, v.3, n° 2, 2004, p. 52-61.

<sup>202</sup>Duas tentativas de compor imagens do Brasil, ao lado de *Cobra Norato* e *Retrato do Brasil*.

<sup>203</sup>Reconhecendo com plenitude esta questão, Fernando Cristóvão (coord.) edita em *Cadernos para Estudos* N° 3 (2013) em Portugal “Do Romance Nordestino Brasileiro de 30 ao Neorrealismo Português” em homenagem a Alves Redol e a Jorge Amado por seus centenários de nascimento e pela influência decisiva que teve a literatura romancista nordestina da época modernista ao movimento neorrealista português.

princípios da escola, refletindo no resto do mundo o sentido bárbaro, animalesco e irracional e não o da evolução benéfica e libertadora da Arte, como da ‘inocência’ em seu princípio.

Conclusivamente a esta dissertação (uma parte de nosso estudo), parece-nos que, ao tempo em que o então *futuro* é desejo, é também agonia ontológica<sup>204</sup> que pendula tanto em Portugal como no Brasil entre o ser e o não ser (português/brasileiro), entre o presente e o devir. Para o primeiro o fantasma é o distante passado - por não mais tê-lo...(afirmativo) no agora e pelo desejo de transpô-lo e reconfigurá-lo vitorioso; para o segundo, o passado recente insistente (negativo), por desejá-lo superado e vencido. Todo este *passado*, de aquém e além mar é referencial de *futuro*. Dessa forma, é diálogo indispensável, se não insuperável... pela *tradição*, tanto a existida quanto a inventada.

É que, aproveitando a argumentação de Lourenço (2004:79), em boa parcela

*[...] o grande mito do século passado não foi exatamente o do progresso, tão visível era a sua realidade, mas sim o pensamento do futuro. [...] o futuro como ponta de fuga da imaginação e da utopia que, parecendo a outra face da idolatria do progresso, significava que a humanidade, nos seus sonhos, no seu desejo não apenas de conhecimento da realidade, mas de domínio sobre o real – natureza ou história - , se deportava para o avenir, para um outro tempo. Seria um tempo melhor, mais harmonioso, de uma cidade enfim plenamente humanizada, humana que fosse e no domínio do simbólico aquele “regresso ao paraíso” que um dos nossos melhores poetas imaginou.*

Mas no sentido do parágrafo mais anterior ousamos indagar: não terá tido o mundo também grande ou alguma influência da leitura psíquica ‘maquiavélica’ dos princípios futuristas? Se com tamanha altivez o futurismo contribuiu para fazer decolar as amarras do tempo e do espaço emoldurados em diferentes universos artísticos e culturais, como poderia esta mesma força não atingir as ânsias das almas pelas questões mais profundas e existenciais da vida em relação à humanidade e seus valores? O amor pela máquina e pela mais nova descoberta, pela mais inusitada aventura não poderia ter tomado algum espaço concreto não artístico do amor fraternal do homem pelos homens e do respeito do ser humano por si mesmo, promovendo um novo tipo de massificação e alienação, coisificando-nos para mais aquém ainda no território de confinamento do mundo tecnológico ou capitalista? Afinal, o conteúdo da arte, mesmo que *a priori* ignorado em prol da forma, é igualmente veiculado, bom e ruim. Como não pensarmos de forma especial no *cinema* “abrindo caminhos para

---

<sup>204</sup> ”Agonia” tão bem explorada nos ensaios de Eduardo Lourenço, especial e mais especificamente no caso de Portugal. Vejam-se, por exemplo, *O Labirinto da Saudade* e *A Nau de Ícaro* seguido de *Imagem e Miragem da Lusofonia*, referidos na Bibliografia.

inúmeras experiências posteriores” num misto de ódio e de amor, ou da “*forte e sadia Injustiça*” futurista de Marinetti? Como não relacionar, só a título de pequeno exemplo, a tragédia do *11 de setembro* nos EUA e o filme correlato que Hollywood produzira antes dela? Afinal, movimento e simultaneidade visual, como especificidade da linguagem cinematográfica, por excelência futurista, são achados como não se acham na literatura ou no teatro, assim:

*As cenas, por si, devem possuir a clareza demonstrativa da ação: e esta, por si, revelar todas as minúcias dos caracteres e o dinamismo trágico do fato sem que o artista criador se sirva de palavras que esclareçam o espectador. A fita que, além da indicação inicial das personagens, não tivesse mais dizer elucidativo nenhum, seria eminentemente artística e, ao menos nesse sentido, uma obra-prima.*<sup>205</sup>

(Mário de Andrade in Klaxon)

*O cinema já é hoje a melhor imprensa universal que existiu. O papel do cinema é o de jornal do mundo. Cinema, o diário de todos.*

(Almada Negreiros, *Palestra pela Emissora Nacional: “O cinema é uma coisa e o teatro é outra”*)

Outrossim, até que ponto, até aos dias de hoje, ficaram isentos Portugal e Brasil (como civilização) da nuance soberba e satânica do pensamento e sentimento de que o Futurismo italiano, metaforicamente mal interpretado ou literalmente ‘bem’ interpretado já em forma de fascismo fora porta-voz<sup>206</sup> nas entrelinhas da renovação e da “*higiene do mundo*” ou do *repúdio à mulher*? José Augusto França, ‘sondando’ os anos 20<sup>207</sup> (p.837), pontua que

*À beira do fascismo estiveram, em 1926, os jovens <<antimodernos, antidemocráticos, antiburgueses, monárquicos, intolerantes>> da Ordem Nova, entre os quais M. Caetano – todos próximos futuros aderentes. [Enquanto que] Outros andavam à volta dos fascismo: intelectuais e poetas que tinham atravessado o futurismo, como Raul Leal, que, em 1927, pregava uma <<organização bolchevista pelo fascismo>>, como Mário Saa, que em 1924 via o País democrático vítima de uma <<Invasão dos Judeus>>, como Almada Negreiros no equívoco menos iluminado de uma <<Direção Única>> já em 1932, ou o próprio Pessoa, em 1928, defendendo, n’O Interregno, o recurso transitório ao Exército por falta de opinião <<no Portugal de hoje>>, num tempo irreal, que a Ordem nunca poderá romanticamente salvar; a sua Mensagem, publicada em 1934, estará para além, nesse mesmo seu tempo, da mítica do regime.*

<sup>205</sup> Op.cit. : FABRIS, Annateresa. *O Futurismo Paulista*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1994 p.194.

<sup>206</sup> Em 1923 a revista *Ilustração Portuguesa* ”debruçava-se ( na expressão de França ,1983) sobre a viabilidade do fascismo em Portugal”. Realmente, como leitor não se precisa de muito esforço para perceber isto. Lembramos pessoalmente agora de um alerta que em artigo de outra revista – A Vida Portuguesa (1913) cujo diretor era Jaime Cortesão se fazia contra ”a mistura das raças”, em função do não enfraquecimento da Raça portuguesa.

<sup>207</sup> FRANÇA, José Augusto, ”Sondagem nos anos 20 – cultura, sociedade, cidade” in *Análise Social*, vol. XIX (77-78-79), 1983-3º, 4º,5º, 823-844.

*Resta A. Ferro, antigo companheiro destes e brilhante jornalista dos anos 20. Sidonista, foi dedicado salazarista também, apesar da sua admiração sensacionista por Mussolini, que entrevistara em 1923, vindo a publicar, quatro anos depois, uma Viagem à volta das Ditaduras, que incluía a de Primo de Rivera – e, em 1932-33, a série de entrevistas programáticas com Salazar, que foram primeira pedra da sua mitificação. Foi este o único intelectual (tirando outros, menores) que levou uma atração fascista a consequências práticas.*

E no âmbito do Brasil, como tudo devia ser mesmo “bem abasileirado” Graça Aranha já esclarecera que o futurismo, não como na Itália nem como na Rússia, isto é, fascista ou comunista respectivamente, seria, todavia, também algo em conformidade com a categoria de realidade, isto é, nem fascista, nem comunista. “Será coisa nossa, uma fórmula que corresponda à nossa espiritualidade liberta de todos os terrores, e à nossa suprema realidade”.<sup>208</sup> A isto chamou Ronald de Carvalho de “Integralismo” e Mário de Andrade, “Integracionismo”<sup>209</sup>.

Mas Wilson Martins (1973:127) parece ‘desabafar’ finalmente o que confessa ser “desagradável”:

*[mas] temos de aceitá-lo: no destino e na natureza do Modernismo existia, não apenas uma vocação política, mas, ainda, uma vocação política totalitária; de Direita ou de Esquerda, a verdade é que os tempos estavam maduros para um recuo espetacular da democracia convencional e para a desmoralização temporária das ideias liberais.*

Este estado de coisas se confirma exemplarmente na obra de Plínio Salgado, representante do movimento artístico Verde-amarelo, bem próximo que se torna das ideias de Marinetti no que José Leonardo Tonus<sup>210</sup> designa de “processos nationaliste de glorification belliciste [qui] s’accompagne d’une esthétisation de la virilité masculine>> (Besse, 2011:221 *apud* Silva, 2012:149), visíveis inclusive no seu manifesto desprezo pela mulher.

Apesar de longa a citação seguinte, achamos oportuno registrar aqui o comentário de W. Martins (p.125-126):

*No Brasil, o ponto de ruptura parece haver ocorrido com o Grupo Verdamarcelo ; é nesse momento, digamos, em 1926, que uma parte do Modernismo aceita as suas implicações políticas inflitando para a Direita, com Plínio Salgado, Cassiano Ricardo, Cândido Mota Filho, Menotti del Picchia, enquanto a outra parte admite as mesmas*

<sup>208</sup>Cf. O prefácio de Graça Aranha a “Futurismo: Manifestos de Marinetti e seus companheiros”, pp. 8-9 in MARTINS, Wilson, *O Modernismo – a literatura brasileira*, vol. VI, São Paulo: Cultrix.

<sup>209</sup> Inclinado nosso (remissivo a G. Aranha).

<sup>210</sup> TONUS (2011), “Le Modernisme et le fantasme futuriste: le cas Plínio Salgado” *apud* Manuela Parreira da Silva in “Retorno ao futurismo” Notas & Comentários, *Colóquio/Letras* n° 180, p149.

*implicações, mas dirige-se para a Esquerda, com Oswald de Andrade a princípio, mais tarde com Jorge Amado e todos os incontáveis epígonos que se conglomeraram à volta de uma ou outra dessas duas bandeiras. A curva vai da gratuidade estética de 1922 ao compromisso ideológico dos anos 30; da revolução em literatura para a revolução em política (que o clima revolucionário da época favorecia e de que as revoltas dos anos 20 foram apenas a manifestação mais rudimentar e frustra). O nacionalismo literário ou a nacionalização da literatura (que substituiu o regionalismo imediato das duas décadas anteriores a 22) desemboca insensivelmente no nacionalismo político e no patriotismo exaltado de que são testemunho os livros e a formação política de Plínio Salgado, a República dos EE.UU. que, na sua maior parte, se encarnou a pregação comunista, amadurecimento das ideias de um regime sindicalista e corporativo que iriam desabrochar no Estado Novo, mas também nos livros que ocupam a segunda parte da carreira de Oliveira Viana, para não falar no favor que cerca a literatura engajada e de que não escaparam nem mesmo os melhores espíritos da época.*

Martins ainda assinala a reflexão sobre que o Modernismo “havendo de há muito repudiado o Futurismo, primeiro sob a sua forma estética, depois sob as suas formas políticas, seguiria, entretanto, a mesma evolução.” E sobre este drama vivido o próprio Mário de Andrade compartilha em carta a Manuel Bandeira, em maio de 1929, de acordo com o mesmo autor (p.127):

*O problema da contradição entre o intelectual que sou e o comunista que sou me escacha, me deixa inútil, minhas preocupações intelectuais duns seis meses para cá são tão medonhas que me retirei pra um isolamento enorme.*

Sendo em parte coincidência temporal, não podemos deixar de perceber que os períodos cronológicos português e brasileiro encontram-se fundidos em maior parte no que concerne a *estes fatos sociopolíticos* de então.

Compreendemos melhor hoje que a rejeição do ‘futurismo futurista’ tanto por Portugal quanto pelo Brasil deve-se muito aos escândalos suscitados por *Orpheu* e pela *Semana de Arte Moderna*.

Seja ao pensar na literatura, na pintura ou em outra arte moderna, como por exemplo o cinema, e até na vida, é mister refletirmos, por destoante que nos possa parecer no contexto, sobre o que bem nos diz Agamben (2007:8-10):<sup>211</sup>

*a essência do meio visual é o tempo... as imagens vivem dentro de nós... nós somos databases vivos de imagens... colecionadores de imagens – e uma vez que as imagens entraram dentro de nós, elas não cessam de transformar-se e de crescer.*

...E de *nos* transformar, acrescentamos!

---

<sup>211</sup> Op. cit: ANTELO, Raúl, “O obsoleto ao avesso” in Bagno, Guerrini, Peterle (org.), *Cem anos de Futurismo*, Rio de Janeiro, 2010; 7 letras, p. 333.

É que Agamben<sup>212</sup> referia-se ao *tempo* e não ao *movimento* como paradigma da vida moderna. Por seu lado, o tempo envolve mais que o desejo pela arte que lhe atualize, envolve *tudo*, enfim, na história dos homens.

Para mais, queiramos ou não, nos parece óbvio que - modernimos diferentes, Portugal e Brasil os tiveram tão entrelaçados quanto independentes. Contradição? Isto mesmo foi uma de suas marcas.

---

<sup>212</sup> Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Ninfe*. Torino: Bolatti Boringhieri, 2007 citado na nota anterior, mesma fonte.

## **CONCLUSÃO**

A investigação em torno dos Movimentos Modernistas português e brasileiro leva-nos à condição de sinalizar algumas notas conclusivas informadas de seu cotejo a uma de suas leituras possíveis – que é a da *natureza* dos dois modernismos que, gerada no cerne da anterior identidade das duas nações, revela um **perfil moderno identitário** próprio, tanto no aspecto **estético-literário** quanto no **sociocultural**.

No texto antecedente buscamos atender a um objetivo mais geral - o de conhecer as manifestações estéticas, ideológicas e sociais dos dois movimentos literários e compreender as questões ideológicas e de identidade sociocultural que outorgavam àquelas manifestações um valor de *projeto* de modernização das nações.

Para este fim e tentando orientar-nos metodologicamente para uma sistematização de questões maiores subjacentes aos projetos de modernidade estético-literário situados no final do século XIX e início do século XX, procuramos perceber uma configuração estratégico-literária visível nos dois Movimentos, implicada diretamente à ideia da identidade nacional

Mas para tanto, deparamo-nos com a necessidade de relacionar as atitudes dos modernistas portugueses e brasileiros frente às questões da modernidade internacional e histórica e, desta forma, vimos que o Futurismo como orientação estética, mas não só, tomou um lugar por demais relevante enquanto aglutinava questões de redefinição também cultural naqueles projetos, seja por aceitação ou por recusa. Assim, os manifestos literários tornaram-se *locus* de excelência na expressão dos desejos de modernidade e de identidades nacional e literária por provocarem um concreto discurso de subversão e ruptura com o passadismo decadente nas duas instâncias. Neste ínterim percebemos que o diálogo ideológico-literário entre Portugal e Brasil ganhou (se) não uma rasura propriamente, mas uma necessária tomada de direção bifurcando-se nas exigências dos seus imaginários e de seus ideais, que supunham obviamente o distanciamento histórico naquele acontecimento, pois era a própria história revisitada em Portugal e reinterpretada no Brasil, com imperativa inversão de contextos (da relação colonizador-colonizado). Na verdade, sabemos pelas Revistas, com troca de colaborações dos dois lados e de livros nos dois países, que o corte fora específico, temporal e superficial, e o maior deles fora o Atlântico. Basta-nos recordar António Ferro no Brasil e sua conferência em 1922, sobre a *Idade do Jazz - Band*.

Com a tecnologia, a história hoje é outra e os entraves caem mais para o terreno político-econômico, a ponto de se desvirtualizarem os oficiais acordos e tratados de “amizade” luso-brasileiros.

Partindo daquelas assertivas tentamos apresentar um enquadramento assistematicamente sinóptico das propostas socioculturais modernistas portuguesas e brasileiras e sinalizar as principais intervenções realizadas pelos escritores, artistas e intelectuais, seja na língua, na literatura ou na poética, de forma relativamente mais sistemática, dado o caráter mais abrangente desta pesquisa para o espaço que ela ofereceu. Com isto, quisemos demonstrar o quanto os seus projetos literários confundiam-se com projetos modernizantes das nações e de resposta ao questionamento de um plano maior do *ser português* e do *ser brasileiro*.

Finalmente, conseguimos compreender que as novas ordens apontadas pelos primeiros modernismos português e brasileiro e que lhe deram posterior valor canônico emergiam paradoxalmente tanto da subversão do que era secular aos valores estéticos e ideológicos, quanto do necessário resgate da tradição que quiseram inovar e transformar esteticamente por meio do diálogo com a mesma, problematizados de formas (completamente) diferentes nos dois países, mas idênticas no sentido da atualização que subentenda o cosmopolismo inegavelmente inserido no enraizamento histórico-literário europeu, norte-americano e o nacional em si mesmo.

No redimensionamento das identidades, tão decisivos parecem-nos ter sido o (confronto do) fenômeno da “heteronímia pessoana” na Literatura portuguesa quanto o da “antropofagia” e da “poesia pau-Brasil” na Arte e na Literatura brasileiras, por alavancarem o impulso de corte do código anterior e ao mesmo tempo o caráter dialógico com outras formas, as já existentes e as vindouras.

Vendo hoje, percebemos que a complexidade proposta da poética portuguesa e a liberdade da poética brasileira (que com o tempo deixou a primeira livre e a segunda complexa) prolongaram seus próprios *projetos* a uma dimensão de continuidade no sentido da modernidade e da pergunta sobre a melhor literatura portuguesa e a brasileira, mas também sobre a arte, caracterizando-os como *revolução cultural* e promovendo nova imagem nacional que ia inserir-se como legado, após muitos entraves no Brasil e algum tempo de estagnação em Portugal, como um retrato de Portugal ou um retrato de Brasil livres de modelos preestabelecidos na literatura, e em algum aspecto, na cultura, que os conduzia, independentes, à inserção estético-literária cada vez mais internacional e não menos nacional - de forma ainda mais ambiciosa do que a que desejou o português Nemésio nos anos 40

para Portugal e Brasil; do que representou a leitura de *A invenção de Orfeu* do brasileiro Jorge de Lima para o Modernismo de 50 em Portugal ou ainda mais largamente do que abordaram Jorge de Sena, especial figura portuguesa e Murilo Mendes, especial brasileira, no manejo do diálogo da poesia com a pintura, bem lembrados por Fernando Martinho.

Do todo investigado no cumprimento do objetivo proposto na Introdução destas análises, queremos pontuar aqui algumas características que concorreram a um traço do perfil dos movimentos modernistas português e brasileiro **panoramicamente** percebidos neste estudo:

**Os dois Modernismos**, em ‘ritmos’ históricos diversos, objetivos muito semelhantes e formatos muito diferentes, muito fizeram ao longo do século XX pelo dinamismo e atualização dos valores culturais e da mentalidade da sociedade em Portugal e no Brasil. Não há como negar-lhes certo entrelace, pois a própria História nos trairia. Ambos tiveram na França sua primeira inspiração, a presença do futurismo italiano, a de Blaise Cendrars e o estímulo de Sá-Carneiro. Denunciaram os “mestres do passado”, desejaram revitalizar a língua, abolindo antigos códigos. Os dois modernismos tiveram alcances simultaneamente nacionais e internacionais. Ambos deram aos seus países um lugar de destaque no quadro do Modernismo internacional, *apesar* das próprias nações.

Eles não poderiam certamente sofrer comparações ou cotejos se não se considerassem *a priori* as questões de suas essencialidades específicas que exigiriam penetrar nos sentidos de expressões de seu próprio contexto como: nacional /nacionalismo; cosmopolismo; passado; tradição; futurismo; alegria; fingimento/ sinceridade; e às vezes o próprio termo *moderno*.

Concluimos que é necessário e coerente o aplicar do conceito de modernidades tardias como ocorrência em ambos os contextos de nosso estudo, por acontecer ou acontecendo mais tarde pela referência de outro processo de modernidade já realizado e de outra forma, por acontecer simultaneamente ou em tempos diferentes. Mas mais pertinente ainda é o uso do conceito de modernidades plurais: o pensar sobre diferentes modernidades, que se aplica também às fases seguintes à “destruidora” dos dois modernismos e não deixa de ser aplicável aos contextos diversos que se acham diluídos (ou engolidos) na narrativa das vanguardas e dos modernismos, sem no entanto terem sido conhecidos ou detectados enquanto ocorriam, devido a inúmeros fatores, entre eles o das relações simbólicas, afetivas, políticas, econômicas, sociais e ideológicas que orientavam na sociedade as diversas manifestações em grupos distintos. A este respeito, ainda cabe exemplificar aqui neste final de texto o que

nos disse Jorge Amado em sua “raiva existencial”, tomando-se a si próprio como um pós-modernista, usando do critério temporal:

*Quando ele surgiu e cresceu, era eu um aluno de escola primária e de curso ginásial. E se figura como um marco do fim desse movimento o aparecimento de A Bagaceira, em 1928 ( ano em que também foi escrito o Serafim Ponte Grande, de Oswald de Andrade, romance que é um balanço do movimento), ficará claramente demonstrado que estreando eu em 1931<sup>213</sup>, com 18 anos, não tive nenhuma ligação com o modernismo.*

No caso português isso ocorreu possivelmente menos que o brasileiro, como averiguamos já no *corpus* deste estudo, mas nem tanto.

Percebemos que os projetos modernistas de Portugal e do Brasil envolveram processos modernistas incompatíveis entre si na natureza ontológica das duas nações. Pois suas constituições são diversas, produzindo modernidades diversas social ou ideologicamente. Contudo, circundantes a essas mesmas ainda surgem outras igualmente diversas e por vezes em tempos diversos, e isto não lhes tira o caráter de moderno. As diferentes intervenções modernistas comprovaram isto.

Alguns estudiosos já citados neste estudo (Casais Monteiro, Das Neves, Takeya, Lourenço, Saraiva, Régio e outros) já demonstraram e pudemos averiguar, retomando-os conclusivamente, algumas peculiaridades que dão um cariz especial a cada um dos Movimentos, quando olhamos um em relação ao outro, assim exemplarmente:

**- O Modernismo Português**, imerso num tempo histórico retrospectivo, depressivo no sentido da autoestima ultramarina nacional, foi essencialmente introvertido, solitário vivente de uma ausência de forças para quem pudessem refletir ou com quem trocar desafios e

---

<sup>213</sup> A estreia de que fala Jorge Amado é com o seu *O País do Carnaval* (1931), quando o seu compromisso de “primeiro Jorge Amado” se dava no plano dos conteúdos e divulgava o clichê do Brasil festivo carnavalesco. Apesar de considerarmos a própria formação do escritor, não o vemos incólume à atmosfera brasileira do Modernismo. Pelo contrário, ele reagiu a ela. Com 18 anos já se vive alguma coisa, ou se sente, reflete-se, reage. E ele agia por um olhar à tradição, criticamente. Mas o seu tema (trans)versava na identidade. O da geração de 22 também. São exemplos de modernidades plurais. E o *País do Carnaval* parece estar atualizado em muitos aspectos, confirmando uma “imagem” de realidade – mas não só aquela do pobre que passa o ano inteiro trabalhando para preparar a(s) fantasia(s) ou a(s) alegoria(s), enquanto passa necessidades, mas, assustadoramente o do país onde, (sem falar ainda da ‘política do carnaval’ como da ‘política do futebol’) por exemplo, em 2013 uma das menores capitais, situada no Nordeste do país, Teresina (Piauí) com cerca de 900.000 habitantes, cuja parcela significativa vai às praias no litoral que fica à cerca de 400km de distância, durante o período pré-feriado carnavalesco (o principal, porque agora dura o ano inteiro na totalidade nacional) e ainda que deixando a cidade meio vazia, ainda lhe fica uma parcela capaz de formar na avenida um *curso carnavalesco* de 900 carros plenos de acompanhantes que, sem alegorias nem sambódromo, dançam e entram no *Livro dos Recordes* como o maior curso carnavalesco do mundo. Isto não nos parece uma imagem distante de clichê mas, fenomenalmente, mais uma questão no âmbito do imaginário popular e de uma concreta realidade que pode ser refletida no plano sociocultural a par com a realização literária levantada.

estímulos por uma renovação cultural nacional. Talvez por isso, tem um traço de perfil mítico relativamente depressivo. Mais profunda ainda e significativa podemos ver, então, sua intervenção, sua força revolucionária e subversiva, também dialética, ao considerarmos sua carência de apoio, sabendo de sua efemeridade e solidão.

A revolução do modernismo português é “futurante”, especialmente na forma do *sensacionismo* e do futurismo e *simbolista e ultra-simbolista* na visão e no cerne. Sua leitura enquadra-se na “revolução poética de Baudelaire ao Futurismo, passando por Mallarmé”. Fez da arte moderna uma “empresa dramática”, com tendência dupla – da criação individual do artista, intuitiva, “filiável em Bergson”, e da intelectualista, “de construção”. É mais marcada pela literatura, a poesia, e lutou contra o saudosismo, desconsiderando o regionalismo. O Movimento não é nacionalista tradicional mas mítico, ideologicamente complexo como movimento modernista por desejar uma “metamorfose total da imagem de Portugal” para mais além do sentido da realidade moderna, que o faz pendular entre a “nostalgia intemporal de paraísos perdidos ou futuros e a celebração dos tempos novos de beleza e fascínio desconhecidos dos antigos”, ou a revolução de Pessoa do conceito de realidade, de tendência da virtualidade.

Os modernistas portugueses não puderam ser lidos em tempo hábil, suas obras só foram mais tardiamente conhecidas e publicadas, não tendo um público leitor até algumas décadas atrás. E a obra de José de Almada Negreiros ainda é pouco conhecida ou estudada e mal explorada<sup>214</sup> (apesar de ter sido ele o legítimo modernista, no sentido concreto do termo, entre os portugueses), como só um pouco mais tarde a de Mário de Sá-Carneiro, cujas *Obras Completas* só há poucos anos foram editadas e no Brasil. De Santa-Rita Pintor e de Amadeo de Sousa Cardoso não é muito que se conhece igualmente (mas é válido sinalizar aqui que agora aos quase cem anos do modernismo em Portugal, a pintura de Amadeo tomou o lugar de destaque na Fundação Gulbenkian em Lisboa e pôde mostrar as luzes vindas daquele tempo e evento de *Orpheu*). Há escritores “modernos” portugueses no seu fazer literário, anteriores ao movimento, que não foram até hoje enquadrados no reconhecido Modernismo em Portugal, talvez por um critério relativamente limitado e periodológico, apesar das evidências da modernidade presente em suas poéticas mesmo que ainda com o veio decadentista, a exemplo, Camilo Pessanha, Cesário Verde e Raul Brandão, como também há escritoras não valorizadas como mereceram em seu tempo (por ser do gênero feminino

---

<sup>214</sup> Não podemos deixar de considerar, ao contrário, o muito relevante trabalho de Celina Silva sobre a poética de Almada Negreiros (1994) referido no nosso.

tomamos isto como explicação) cuja obra, literatura ou pintura, reivindicam um olhar a mais para o modernismo português. Desse modo,

*A história da importância de Orpheu é cada vez mais inteligível. É cada vez mais possível a proposta da sua leitura contextualizada e a sua inteligência aberta, isto é, com “entradas” adequadas que o validarão no panorama cultural e no campo específico da literatura.*

*Maria Aliete Galhoz, 1975<sup>215</sup>.*

As afirmações desta pesquisadora da Geração nos confirmam direta e indiretamente que há já uma gama de fundamentos para uma consciência sobre *Orpheu* e sua validade na linha axiológica cultural e literária portuguesa. O endosso disso faz-se claro quando personalidades variadas da Cultura Portuguesa foram oportunamente inqueridas pela revista *Colóquio / Letras*<sup>216</sup> a pensar e responder sobre o significado histórico do *Orpheu* (1915 / 1975), por meio das perguntas: “A sessenta anos de distância, qual é [...] o significado histórico de Orpheu?” e “Até que ponto o Modernismo de 1915 lhe parece de hoje ou já de ontem, na produção literária e na concepção do fenómeno literário?”.

Considerando a pequenez deste espaço que nos resta para fechar nosso trabalho, elencamos aqui o que pôde espelhar-se um pouco deste inquérito: o *vanguardismo* (Ana Hatherly (p.8)) de “Orpheu” é ‘categoria’ inteiramente aceita no que diz respeito ao modernismo literário de Portugal, e o que mais demarca este vanguardismo é em primeira linha o seu discurso e a sua atitude de *subversão* (Jorge de Sena (p.13), J. França (p.18)) que lhe outorgaram uma *referência histórica e/ou simbólico-cultural* (cada autor inquerido (pp.7-22)), ainda que no inquérito seja sinalizado o teor tradicionalista que lhes pesava (Eugénio de Andrade (p.10), J. França (p.17)), e uma *ruptura* limitada ou relativa (França (p.18), Vergílio (p.8), Sena (p.14), por vários fatores que relacionam-se seja ao contexto da ruptura europeia, à sociedade/nação ou aos vanguardistas mesmos e o alcance estético num campo mais restrito. Por exemplo, o despreparo da mentalidade portuguesa da época, o desconhecimento das obras dos modernistas pelo desinteresse cultural ou pelo atraso em publicá-las, e ainda pela veia atuante da estética simbolista presente nas primeiras obras, ou um mais raso desenvolvimento na ficção, que não abriu caminhos mais altos em inovação, em comparação qualitativa e quantitativa à poesia.

<sup>215</sup> Em prefácio e notas a edição de “Orpheu 2” [1975] – *Para uma diversidade na história de Orpheu* referida na Bibliografia.

<sup>216</sup> Veja-se “O significado histórico do Orpheu” (Inquérito), in *Cadernos da Colóquio/Letras*, 2, 1984. Ou Cópia digital n°26 (jul.1975)

É ainda sinalizada a *atualidade* da geração no tempo ontem, como “catalisador”, mas não mais desta modernidade de hoje (J. Blanc de Portugal (p.19)). A isto os demais intelectuais contrapõem outra opinião – *Orpheu é atual* de hoje embora que tenha sido primordialmente de ontem, porque realizou uma profunda *revolução* (Vergílio (p.22), Lourenço (p.9), F. Guimarães (p.11), Sena (p.14)) no plano estético – literatura e artes plásticas – e no plano cultural e, por até agora, ainda desafiar a crítica na leitura mais sistemática do fenômeno literário realizado, e aos escritores e à sociedade em geral para conhecer melhor a mensagem órfica e a sua realização cultural. Para além disso, revolução no sentido mais autêntico de que a *modernidade* do primeiro modernismo (Eugênio de Andrade (p.10), F. Guimarães (p.12), Sena (p.14), França (p.17)) impactou a sua descendência, tanto no prolongamento quanto na recusa simultâneas, fazendo refletir em suas obras os seus reflexos, em especial de Fernando Pessoa no labor da inteligência como valor poético “genericamente literário” que, na Literatura portuguesa, só encontra similar em Camões (Vergílio Ferreira, (p.22)).

Mas o *contributo* de *Orpheu* ao “futuro da produção e concepção literária” só é considerado para alguns críticos (como J. Blanc de Portugal) no âmbito dos domínios do psicologismo e disto Blanc (p.19) faz referência ao desdobramento de Pessoa em mais personalidades, no caso a heteronímia, ao eleger a literatura na concepção da arte. Esta ‘multiplicação’ de Fernando Pessoa promove o modernismo português a um caráter único que o fará sempre *vivo* na memória cultural portuguesa (Lourenço (p.9), Hatherly (p.8)), mas que é capaz de universalizá-lo, fazer cosmopolitismo, igualmente, na nossa opinião.

Já num plano filosófico E. Lourenço (p.9) coloca *Orpheu* no contexto de uma aventura positiva por ela concretizar uma “crítica da realidade do real”, a partir de um sentimento e uma visão da inconsistência dessa realidade que ele converte em arte (mais Pessoa) de forma consciente ainda do “mito da inconsistência” que, como compreendemos, é capaz de fazer concreta a própria ausência (em Sá-Carneiro). Acreditamos que este particular cariz também remeta às causas que resultam no que Vergílio Ferreira (p.22) afirma convicto – “dificilmente concebível a poesia de hoje sem tal lição” e no que Fernando Guimarães (p.11) caracteriza como sendo ocorrência do apelo à liberdade da releitura da tradição feita pelo modernismo português, ou o “duma superadora diversidade”- momento da *continuidade* aberta por outros modelos expressivos, que se consubstanciava em uma dimensão atemporal e, talvez por isso mesmo, interpretada por Piedade e Vila Maior (2001:71) como sendo de *descontinuidade* na Literatura Portuguesa.

“Mas”, dizia Almada Negreiros,

[...] “Orpheu” tem sobreviventes. Além dos que restam do “Orpheu” toda a nossa mais gente lhe é sobrevivente. E onde está esta nossa gente toda? Uma pequena parte dela está de visita turística ao “Orpheu”. E ainda não foi disparada.<sup>217</sup>

Neste sentido é que a Geração de Orpheu como “o primeiro modernismo português” fez jus ao poder simbólico que ‘tomou’ da Academia<sup>218</sup> por meio de contestar-lhe o discurso secular e, rompendo sob todo risco com o seu cânone, poder ‘ofertar’ de si mesma e de suas práticas estéticas uma leitura discursiva polifônica *de exploração e de provocação* como *dimensão estética*, e capaz de - efêmero que fosse - poder deixar a Portugal um legado histórico e cultural<sup>219</sup> que lhe contribuiu para uma *identidade literária* – e moderna.

E

*Ainda faz falta, para os estudos que se farão cada vez mais sobre Orpheu, os elementos para uma sua interpretação sociocultural e política, após a recolha e, igualmente, interpretação de todos os “acontecimentos” que em artifício provocou e que proliferam ente 1915/1916”.*

(GALHOZ, 1975: XLVIII in *Orpheu 2*)

**- O Modernismo Brasileiro** rebentou de um tempo “euforizante” ou “de decolagem” comparado a um “mais arcaizante e ainda pouco europeu, do Império dos primeiros anos da República”. Bem refletido por Eduardo Lourenço<sup>220</sup>, releva de um “voluntarismo” e um “radicalismo tipicamente provocatórios, de essência *anti-europeia*, destinados a pôr o Brasil e a sua cultura (idealmente) no *ponto 0* da sua História. Foi, (na medida do possível) a “verdadeira carta de Vaz de Caminha”.

O movimento brasileiro desejou rejeitar o que tinha como cultura válida, que era a herança de poucos séculos da cultura portuguesa e que já não lhe era similar, dispondo-se a separar-se dela o quanto possível ou a renová-la com profundidade. Esta determinação provocou “performances indiscutíveis” (preconizadas por Mário de Andrade e Oswald de Andrade) que tornou o modernismo brasileiro problematizadamente abrasileirado e único, por meio do canibalismo cultural “famigerado” que, apesar da atitude proativamente

<sup>217</sup>NEGREIROS, José de Almada (1993). *Obras Completas – Textos de intervenção*. V. VI, pp169-178.

<sup>218</sup>Dionísio Vila Maior (1996, p.111) faz o parêntese -”embora continuando, no fundo, toda uma tradição da antitradição”, que diz respeito ao que já foi levantado neste trabalho (capítulo I, p.15 e nota de rodapé nº 12) sobre o paradoxo de o manifesto depois tornar-se cânone.

<sup>219</sup> Cf. VILA MAIOR, Dionísio. ”A ‘morte’ de <<Orpheu>> e o seu legado histórico-cultural in *Introdução ao Modernismo* (1996:109-111), obra referida na bibliografia.

<sup>220</sup> Em resposta à entrevista de Madalena Vaz Pinto, citada na Bibliografia.

humorística, traduz na exaltação da antropofagia a principal essência do modernismo brasileiro, no qual após válidos experimentos literários, só a língua não teve tanto escape ou ao menos não permaneceu muito tempo ‘adulterada’ ou tentada pelo regresso original, por causa dela mesma, até onde já avançara no Brasil. Esta performance brasileira se difere bem da performance portuguesa.

O modernismo brasileiro evoluiu mais largamente no seu campo de ação e de maneira mais interdisciplinar, dispendo-se de jornais e de suas importantes colunas para divulgar suas ideias e anunciar seus planos, já que entre os modernistas alguns já eram escritores ou jornalistas conhecidos antes da *Semana*. Ainda lhes seguiram muitos outros escritores abertos à renovação. Teve caráter discursivo e muito discutível. Foi “extrovertido” e em muitos aspectos “vitorioso” apesar de toda a resistência opositiva do passadismo, no sentido de ter conseguido cumprir as determinações fundamentais de sua plataforma de projeto, além de ter podido contar mais cedo com um público leitor, mesmo que viessem também com atraso a publicação das obras do movimento, mas não tanto. Especificamente no campo literário, salientamos o que nos diz Teles que

*Toda a grande contribuição da revolução literária de 1922 pode-se, portanto, resumir-se nestes dois aspectos: abertura e dinamização dos elementos culturais, incentivando a pesquisa, vale dizer, a linguagem; ampliação do ângulo óptico para os macro e microtemas da realidade nacional, embora essa ampliação se tenha dado mais exatamente na linguagem, elevando-se o nível coloquial da fala brasileira à categoria de valor literário, fato que não havia sido possível na poética parnasiano-simbolista, quer pela sua concepção linguística, quer pela sua concepção formal, quer pela concepção linguística da época, impregnada de exagerado vernaculismo.*

(Teles, 2009:411)

O Modernismo tornou-se nacionalista em si mesmo. Mas apesar da avaliação marioandradiana tendentemente negativa, autores como Silviano Santiago, com quem conclusivamente aderimos concordar, alertam contra esta visão, rebatendo que

*houve, sim, um <<amihoramento político-social>> não do Homem, naquela época em particular, porque o mundo estava tomado pelo nazi-fascismo e o país pela ditadura Vargas – mas do país enquanto nação rural que se modernizava pela urbanização. Haja vista que entre 1922 e 1942, deu-se por terminada a República dos Coronéis (a República Velha) e houve uma indispensável modernização e racionalização do Estado brasileiro.<sup>221</sup>*

---

<sup>221</sup> Silviano Santiago argumentou assim no contexto - estética e política - de uma entrevista fornecida para uma tese de doutorado (na linha de relações luso-brasileiras na literatura) a Madalena Vaz Pinto e referia-se à *força fatal* de que fala Mário de Andrade no primeiro balanço do Modernismo, em 1942, quando Mário comentava sobre o movimento artístico mais propriamente.

Nesta visão mais sociológica, e com as palavras do mesmo autor, o Modernismo brasileiro foi, então, uma resposta triunfante à questão da identidade reinterpretada (como também ocorreu no Português, especificamente por Fernando Pessoa)

*um começo radical que, em vez de excluir, devora canibalisticamente o tempo que o precede, seja ele o tempo falsamente primordial do nativismo, ou o tempo falsamente universal do eurocentrismo. Esta voracidade inicial e inicitária funda um novo e mais amplo horizonte de flexibilidade, de diversidade e de diálogo no qual é possível ver a diferença abissal entre a macumba para turistas e a tolerância racial. Acima de tudo, Oswald de Andrade sabe que a única verdadeira descoberta é a auto-descoberta e que esta implica presentificar o outro e conhecer a posição de poder a partir do qual é possível a apropriação seletiva e transformadora dele (Andrade, 1990) (Idem).*

Reiterando o que já escrevemos, optamos por elencar neste espaço o pensamento deste e de outras importantes figuras portuguesas sobre a *identidade* do Modernismo brasileiro, o qual fazemos nosso para efeito de conclusão:

*A estrutura cultural eufórica que caracteriza o modernismo brasileiro – nisso quase oposta à do nosso modernismo, [o português] ainda muito preso à névoa e à ilusão simbolistas – vai constituir-se como uma segunda natureza do Brasil. E a partir de então uma imagem de marca, o mito de que precisava para exprimir cabalmente o novo sentido de força, de existência, de progresso, um país que mudava profundamente e rejeitava com a água do banho a criança colonial e escrava que fora durante séculos.*  
(Eduardo Lourenço, A Nau de Ícaro)

E

*[...] O Modernismo Brasileiro é uma expressão muito enganadora e perigosa para significar o que aconteceu, [tão] que muitos críticos brasileiros e dos melhores, têm sido levados a pensar que [ele] foi importante não porque era modernista mas porque era brasileiro. [...] Mas [...] aconteceu exatamente ao contrário. Os modernistas, no Brasil, proclamaram que estavam a descobrir o país [...] porque estavam seguindo, à sua maneira, as tendências gerais dos tempos. [...] Apelavam para uma quebra de todas as tradições e para uma renovação de algo mais fundo e mais verdadeiro para com a vida do que qualquer tradição. É esta a essência do espírito modernista. [...] é mais que natural que os modernistas brasileiros de 1922 [...] escolhessem o Brasil como um profundo mundo do espírito para ser trazido à luz.*

(Jorge de Sena, 1988: 265-266)

Percebemos, no entanto, que o Movimento *não* conseguiu abarcar todas as manifestações modernistas que eram nascidas e crescidas paralelamente a ele, nem depois, tamanha era a imbricação de tais intervenções, como tamanho e multimodo o seu território - o que nos remete ao contexto brasileiro da contundência do conceito das necessárias *modernidades* plurais e *tardias*. E por efeito, nos impele a pensar uma necessidade de melhor

conhecimento e exploração de obras pouco faladas desde o Modernismo brasileiro, seja no âmbito literário como no das diversas artes que, porventura, possam nos surpreender como nos pode surpreender a modernidade da estética “moderna” que no Brasil apontava desde 1912-1913, tal como em Portugal e que a Revista *Fon- Fon!* (com gente do Sul, do Nordeste e do Rio) ‘buzinava’ como movimento, antes de *Klaxon*. A par de ser contado como atrasado, o Modernismo brasileiro, na expressão de Jorge de Sena, “mais rapidamente do que nenhum outro, varreu o país”...

*E por volta dos anos 40 tinha triunfado de tal modo que os grandes homens que o começaram podiam dar-se ao luxo de olhar em volta e temer pela responsabilidade que tinham chamado para si ao ter criado uma nova Cultura Brasileira. O Modernismo brasileiro não estava tão atrasado como se possa pensar: aconteceu no momento certo quando o movimento se espalhava por todo o mundo ainda na sua fase heroica e conquistou uma coisa que não muitos outros conquistaram: um país.*

*[...] E uma das coisas mais sérias que o modernismo brasileiro ensinou aos próprios brasileiros e pode ensinar também ao mundo é que o Brasil não é fácil e que ser um brasileiro não é de modo algum dormir num leito de rosas. Na verdade o Brasil é como um leito procustiano: pode nunca estar à nossa medida, mas temos de fazer o possível por nos acomodarmos. Nada como o modernismo brasileiro – uns trinta anos [contando de 1960] que criaram a única completa literatura na América Latina e deram significado a tudo quanto tinha sido escrito antes – nos poderá ajudar.*

Como algumas *considerações finais*, registramos a importância da peculiaridade de cada movimento modernista, de cada obra e de cada escritor e artista e chamamos atenção para o fato da grandeza do fio condutor na história dos mesmos no emaranhado inegavelmente excitante e instigante das relações luso-brasileiras, que guardam interesses, existenciais até, para muitos de nós, quando sejam ruins ou quando bons. Assim é que citamos como ilustração à referência da proximidade de Lisboa (Pt) com São Luís (Br), mais que com o Rio de Janeiro da época - onde o reconhecido poeta Antônio Francisco da Costa e Silva tinha acesso “numa cidadezinha do interior do Piauí” a livros de Baudelaire, Verlaine, Antônio Nobre e Cesário Verde:

*Amarante era e é uma cidade pequena, mas na segunda metade dos Novecentos foi um importante empório e porto fluvial. Dali iam para a Europa os produtos agrícolas e extrativos do interior do Piauí – a carnaúba, a maniçoba, o algodão. E lá devia haver um importador de livros, em cuja loja o meu pai ia recolher as novidades da Europa. Que às vezes eram até mesmo raridade. As duas primeiras edições do Livro de Cesário Verde, por exemplo, foram de apenas 200 e 705 exemplares, mas um deles quase com certeza foi ter às mãos de Da Costa e Silva [pai] antes de 1908, provavelmente em*

*Amarante, se não em Teresina ou no Recife, para onde o poeta se deslocou aos 21 anos, a fim de estudar Direito.*<sup>222</sup>

Alberto Vasconcellos da Costa e Silva, 1985.

Se as “lusofobias” e as “brasifobias” foram um dia relevantes ou historicamente justificáveis, não devem encontrar nenhum sentido e razão de existir hoje, senão pela ignorância e preconceitos plurais ou de interesses egoístas de qualquer ordem, em especial a política e a econômica.

A administração e o domínio dos conflitos com que se tece *a identidade* não podem ser ignorados como *política de igualdade* que deva fazer parte de um processo intersocial maior, literário, linguístico e acadêmico que concorra para o bem de todos os países falantes do idioma português nas suas diferenças linguísticas, dialetais, culturais, regionais, nacionais e internacionais, como língua e cultura autênticas que têm, sendo eles quem são, com direito à diferença e identidade próprias, respeitados impreterivelmente em sua identidade, ao ponto de *se fazer conhecer*.

Creemos que só assim as chances de atuação da língua portuguesa num espaço cosmopolita também *acadêmico* e *econômico* em termos de mundo e de capital mundial, seja de *conhecimentos* quanto *comercial*, terão horizonte promissor de perspectiva de realidade competitiva no planeta e não só de um espaço estético de um lirismo exótico atraente ilhado como ainda hoje é em relação às línguas modernas mundiais, apesar do crescente interesse por seu acesso, em especial do português do Brasil, por motivos econômicos, estando entre as dez do mundo, segundo últimas pesquisas.

Não nos basta sermos países bons para investidores e empresários do resto do mundo para concorrermos a um valoramento socioeconômico do idioma (também desejado por Pessoa, se formos interpretar à luz de hoje). “É preciso que *os laços* entre os oito países e regiões várias se modifiquem nas diversas ordens da cultura, da política, da economia, do ecumenismo religioso, ultrapassando-se de vez os traumas da colonização”, de acordo com Fernando Cristóvão (2012:31) - claro que esta última parte só acontecerá *quando* a primeira *abundar*, e ainda mais nos valores morais de caráter universal e ético com julgamentos justos e humanos pautados nas leis que *devam estar* humanizadas nas relações sociais entre os países e os seus povos! Por outro lado, isto deverá supor o que já testemunhava Fernando

---

<sup>222</sup> Resposta do historiador, diplomata e acadêmico Alberto da Costa e Silva à entrevista concedida ao *Jornal do Brasil*, 2 de dezembro, 1985 (*apud* Arnaldo Saraiva, p. 264) sobre o seu pai, o reconhecido poeta Antônio Francisco da Costa e Silva, autor do hino do seu Estado (Piauí) e de várias obras conhecidas no Brasil (de 1908 a 1934, em vida, 1950, póstumas).

Pessoa: “a concepção de língua que acaba por acentuar o plano espiritual, essencialista, da língua portuguesa, [que desembocaria numa ] “comunidade traçada pelo diapasão da unidade”, como entende Vila Maior (2008:260).

Muito dependemos dos governantes, de políticos, da ação e atividade das instituições afins da Comunidade dos países lusófonos, do respeito e cumprimento do Acordo ortográfico atual em cada nação, do cumprimento dos Tratados de Amizade e outros existentes entre eles, que na prática não acontece bem. Dependemos de juristas sim, mas igualmente de intelectuais, empresários, professores, pesquisadores, formadores, tanto da escola secular quanto do ensino virtual e em rede; da política educacional do livro e de seus similares tecnológicos e da cultura para todos (especialmente nos países cuja população em maioria não dispõe de computadores e do uso da Internet); das políticas de formação e capacitação com o *saber usar* das novas metodologias; da distribuição fiel dos recursos educacionais pelos governos; da busca do melhoramento do nível e qualidade do ensino da língua em perspectiva multicultural, virtual, internacional, e globalizada competitivamente.

Isto envolverá novos conhecimentos com abordagens para *uma segunda forma* (língua) e *outras variantes* (linguísticas) do mesmo idioma português nos outros países com as noções minimamente fundamentais, cursos de especializações de qualidade e seus *reconhecimentos legais*, enfim - o interesse governamental de valorização do idioma em todos os aspectos - e em especial através da literatura - dos que trabalham com ele e as estratégias de parceria e intercâmbios.

Mas isto implica também e fundamentalmente no recebimento pelo profissional de condições favoráveis de trabalho e de um salário que não corresponda no máximo ao dízimo do de outro profissional no mesmo país, como ocorre no Brasil, tal como em Portugal; da valorização da profissão do professor e do resgate do seu status; do cumprimento dos direitos humanos nos “países lusófonos”, incluindo até e especialmente os *fundamentais* aonde ainda não são realidade, só letra; do *desmascaramento* dos mitos da “democracia racial” e social e da *realidade* democrática. Depende, da parte da Lusofonia, de uma *política multilíngue e multicultural*, como bem coloca Castilho Pais (2010:4), quando sugere dois modos de intervenção na Internet onde, pelo primeiro – o modo bilinguista – se possa promover a criação e a manutenção de sites bilíngues que incluam uma segunda língua parceira no espaço lusófono (e supomos assim todos), considerando-se até mesmo o objetivo pedagógico; pelo segundo modo – a tradução bilateral (do português para a outra língua de entre os países falantes do português e do seu próprio idioma, e daquela língua para o português), para ajudar a afirmar e a elevar a sobrevivência das demais línguas originais

daqueles países e povos, privilegiando os sites de índole sociocultural ou espaços afins. Colocamo-nos em pleno acordo com estas ideias, pois, ao contrário – a consideração só do idioma português e de sua cultura – não leva mesmo, como ainda não levou, a mares navegáveis no mundo moderno globalizado e ‘*glocalizado*’ no sentido da emancipação cultural, acadêmica e econômica, e a Lusofonia, de outra forma, seria coisa mesmo só de portugueses e de Portugal.

Dependemos de coisas que nos parecem impossíveis mas não são...; mas também, isto depende um pouco de você e de mim. No simpático dizer dos portugueses, *um bocadinho!* Sem isto e mais, em nossa opinião, estará bem comprometida a vitória da Comunidade da Lusofonia no mundo moderno...

Será que nossos países pagarão este preço pelo valor de nossa língua e de nossa literatura?

Talvez seja uma velha questão de um novo Modernismo... lá e cá.

## BIBLIOGRAFIA

### MODERNISMO PORTUGUÊS e MODERNISMO BRASILEIRO E REFERÊNCIAS DE INVESTIGAÇÃO

ALGE, Carlos d' (1980) - *As relações brasileiras de Almeida Garrett*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, Brasília, Instituto Nacional do Livro.

ALMEIDA, Lourival Nobre de (1969) - *A comunidade luso-brasileira, desafio a dois povos*. Rio de Janeiro: Edições Fundação cultural do Amazonas, Artenova.

ALVES, M. Dos Santos (1988) - "Uma abelha na chuva da mudança ou a intersecção de paradigmas", in *Biblos*. Vol. LXIV, pp 287-312.

APOLLINAIRE, Guillaume (1965) - *Les peintres cubistes*. Paris, Hermann.

----- (1965) - *Oeuvres poétiques*. Paris, Gallimard.

ARANHA, Paulo de Brito (1925) - *Portugal-Brasil. Orações de fé*. Rio de Janeiro, ed. do autor.

ARCHIVI DEI FUTURISMO (1958) - Vol. I, Roma, De Lucas.

ANSELMO, Manuel (1943) - *Família literária luso-brasileira. Ensaio de literatura e estética*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora.

ANTOLOGIA DO FUTURISMO ITALIANO, MANIFESTOS E POEMAS (1979) - Introd. José Mendes Ferreira. Lisboa, Editorial Vega.

BAGNO, Sandra. GUERINI, Andréia. PERTELE, Patrícia [Org.], (2010) - *Cem anos de futurismo: do italiano ao português*. Rio de Janeiro, 7Letras.

BAPTISTA, A. Alçada [dir.], (1966?) - *O Tempo e o Modo do Brasil – Revista n° 50, 1° caderno*, Lisboa, livraria Moraes Editora.

BARROS, João de (1919) - *A aproximação luso-brasileira e a paz*. 2ª ed. Porto.

----- (1962) - *Adeus ao Brasil*. Lisboa, Livros do Brasil.

----- (1918) - *Caminho da Atlântida*. Lisboa, Revisa Atlântida.

----- (1950) - *Ontem, hoje, amanhã...* Ensaios e esquemas. Lisboa, Livraria Clássica.

----- (1936) - *Palavras ao Brasil*. Discursos. Rio de Janeiro, A Noite.

----- (1923) - *Portugal, terra do Atlântico*. Paris, Livrarias Aillaud; Lisboa, Bertrand.

----- (1946) - *Presença do Brasil*. Lisboa, Edições Dois Mundos; Rio de Janeiro, Livros do Brasil / Livros de Portugal.

----- (1921) - *Sentido do Atlântico*. Paris, Livraria Aillaud; Lisboa, Livraria Bertrand.

BERNARDINI, Aurora Fornoni [org.] (1983) - *O futurismo italiano*. São Paulo, Perspectiva.

BESSE, Maria Graciete [org.] et ESTEVES, José Manuel. CRISTÓVÃO, Adelaide, SALGADO, José. (2011) - *Le Futurisme et les Avant-gardes au Portugal et au Brésil*, Argenteuil, Éditions Convivium Lusophone.

BOGDAN, R., BIKLEN, S. (1994) – *Investigação qualitativa em Educação – uma introdução à teoria e aos métodos*. Porto, Porto Editora.

BRANCO, Camilo Castelo (1879) - *Cancioneiro alegre de poetas portugueses e brasileiros*. Porto, Braga: Livraria Internacional de Ernesto Chardron.

BRUNEL, Pierre; PICHOS, Claude; ROSSEAU, André M. (1995) – *Que é literatura comparada?* São Paulo, Perspectiva.

BÜRGER, Peter (1993) - *Teoria da Vanguarda* (trad. de Ernesto Sampaio) Lisboa, Vega.

BURKE, Peter (2003) - *Hibridismo Cultural*. Porto Alegre, Unisinos.

CAIRO, Luiz Roberto Velloso (2010) - "Manifestações esparsas do futurismo de Marinetti na crítica literária brasileira anterior às vanguardas de 22" in BAGNO, Sandra, GUERINI, Andréia, PETERLE, Patrícia [org.] *Cem anos de Futurismo. Do italiano ao português*. Rio de Janeiro, 7Letras, pp. 297-303.

CARDOSO, Irene de Arruda Ribeiro (1995) - "Foucault e a noção de acontecimento", in *Tempo Social, Rev. de Sociologia, USP, São Paulo, n°7, (1-2):53-66, outubro de 1995*. Também disponível em [www.fflch.usp.br/sociologia/temposocial/site/images/stories/edicoes/v0712/acontece1.pdf](http://www.fflch.usp.br/sociologia/temposocial/site/images/stories/edicoes/v0712/acontece1.pdf), último acesso em 10.03.13.

CARDOSO, Nuno Catarino (1924?) - *A pátria portuguesa e brasileira*. Antologia, Lisboa, Portugal, s.d.

CARVALHAL, Tânia (1992) – *Literatura Comparada*. 2ª ed., São Paulo, Ática.

CARVALHO, Elísio de (1922) - *Os bastiões da nacionalidade*. Rio de Janeiro, Anuário do Brasil; Lisboa, Seara nova; Porto, Renascença Portuguesa.

CARVALHO, Ronald de (1913) - *Luz gloriosa*. Paris: Grès et Cie.

CASTRO, Vitório de (1925) - *Brasileiros e portugueses. Resposta a um livro*. Rio de Janeiro, Editores Teixeira & Cia. Ltda.

CASAI MONTEIRO, Adolfo (1956) - *Uma Tese e algumas Notas sobre a Arte Moderna*. Rio de Janeiro, Serviços de Documentação, Ministério da Educação e Cultura, Os Cadernos de Cultura.

CEIA, Carlos (2010) – *El dicionário de termos literários*. Disponível em [www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&link\\_id919:literatura-comparada&task=viewlink](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&link_id919:literatura-comparada&task=viewlink) último acesso em 03.15.

CÉSAR, Guilhermino (1969) - *O "brasileiro" na ficção portuguesa. O direito e o avesso de uma personagem-tipo*. Lisboa, Parceria Antônio Maria Pereira Ltda.

CIDADE, Hernâni (1957) - *O Conceito de Poesia como Expressão da Cultura – sua evolução através das literaturas portuguesa e brasileira*. 2ª edição, Coimbra.

----- (1957) - “O Conceito da poesia nos vários movimentos poéticos do século XX : A “Renascença Portuguesa”; O Modernismo [Em Portugal / No Brasil ]; os movimentos posteriores a “Orfeu”, in *O Conceito de Poesia como Expressão da Cultura – sua evolução através das literaturas portuguesa e brasileira*. 2ª edição, Coimbra, pp.275-296.

CHEMELLO, Adriana (2010) - “Il manifesto futurista come nuovo “genere”?” in *Cem anos de futurismo: do italiano ao português*, [org] BAGNO, Sandra, GUERINI, Andréia, PETERLE, Patrícia. Rio de Janeiro, 7Letras, pp. 83-96.

COPETTI, Rafael Zamperetti (2010) - “L’arte di far manifesti de Marinetti” in *Cem anos de futurismo: do italiano ao português*, (org) BAGNO, Sandra, GUERINI, Andréia, PETERLE, Patrícia. Rio de Janeiro, 7Letras, pp.97-109.

COUTO, Ribeiro (1963) - *Sentimento lusitano*. São Paulo, Martins.

CONTIER, Arnaldo Daraya [ Coord. e Org.]. MARTINI, Carina Macedo. HORN, Karen Alonso (s/d) - *Revista “Klaxon”: reflexões sobre o modernismo no Brasil*. Programa de Pós-graduação da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Disponível em [www.mackenzie.br/...revista\\_Klaxon\\_reflexoe...](http://www.mackenzie.br/...revista_Klaxon_reflexoe...) Acesso em 17.03.13.

CRISTÓVÃO, Fernando (2008) - *Da Lusitania à Lusofonia*. Lisboa, Almedina.

----- [Dir. e coord.] (2012) - *Ensaio Lusófonos*. Coimbra, Clepul e Almedina.

CUNHA, Celso (1968) - *Língua portuguesa e realidade brasileira*. Rio de Janeiro, Tempo brasileiro.

DANTAS, Júlio (1929?) - *A unidade da língua portuguesa*. Lisboa, Portugal - Brasil, s.d.

DEMO, P. (1998) *Pesquisa qualitativa: busca de equilíbrio entre forma e conteúdo*. Rev. latino-americana de enfermagem, v.6, n° 2, pp.89-104. Ribeirão Preto, Abril.

FABRIS, Annateresa (1987) - *Futurismo: Uma Poética da Modernidade*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, Perspectiva.

FERRO, António (1949) - *Estados Unidos da Saudade*. Lisboa, Edições SNI.

----- (1925) - “Um século de relações luso-brasileiras” (1825-1925) *Separata da Revista de História*, Vol. XIV, Lisboa, Empresa Literária Fluminense.

FONSECA, Gondin da (1932) - *Portugal na história. O Brasil e os portugueses*. Rio de Janeiro, A Coelho Branco C.

FOUCAULT, Michel (1996) - *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida, São Paulo, Loyola.

----- Michel (1966) - *As palavras e as coisas*. Lisboa, Portugália.

FRANCHETTI, Paulo (2007) - *Estudos de literatura brasileira e portuguesa*. Cotia, SP, Ateliê editorial.

FREITAS, José Antônio de (1877) - *Estudos críticos sobre a literatura do Brasil. I- O lirismo brasileiro*. Lisboa, Tip. das horas românticas.

FREYRE, Gilberto (1961) - *O luso e o trópico*. Lisboa, Comissão Executiva das comemorações do V centenário da morte do infante D. Henrique.

----- (1940) - *O mundo que o português criou*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora.

----- (1942) - *Uma cultura ameaçada: a luso brasileira*, 2ª. ed. Rio de Janeiro, Edição da Casa do Estudante do Brasil.

GAY, Peter (2009) - *Modernismo: o fascínio da heresia. De Baudelaire a Beckett e mais um pouco*, tradução Denise Bottman, São Paulo, Companhia das Letras.

GAGO, Dora Maria Nunes (s/d) - *Olhares portugueses sobre a literatura brasileira*. Universidade de Aveiro FCT/Centro de Línguas e Culturas Disponível em [www.puro.uff.br/almanaque/artigos/olhares.pdf](http://www.puro.uff.br/almanaque/artigos/olhares.pdf)

GIL, Antônio Carlos (1996) – *Como elaborar projetos de pesquisa*. 3ª ed., São Paulo, Atlas.

GOODE, William, HATT, Paul (1973) - *Métodos em pesquisa social*. São Paulo, Nacional.

GONZALEZ, Suillan miguez (2011) - Febre e poesia: o impulso febril em Mário de Andrade e Álvaro de Campos [online]. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Disponível em 2011\_SuillanMiguezGonzalez\_Vorig.pdf

GUIMARÃES, Fernando (2004) - *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*. 3ªed., Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

GULLÓN, Ricardo (1980) - *El Modernismo visto por los modernistas*. Barcelona, Editorial Labor, Guadalajara.

HABERMAS, Jürgen (2000) - *O discurso filosófico da Modernidade*. São Paulo, Martins Fontes.

HARVEY, David (2011) - *Condição Pós-Moderna*. Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. 21ª edição, São Paulo, Edições Loyola.

INOJOSA, Joaquim ([1924]1984) - *A arte moderna*. Recife, Oficinas do Jornal do Comércio; edição fac-similar, Rio de Janeiro, Livraria Editora Cátedra.

JUNIOR, Benjamin Abdala [Org.], (2003) - *Incertas relações – Brasil - Portugal no século XX*, São Paulo, Senac.

LABOREIRO, Simão de (1943) - *Os portugueses no Brasil de 1500 a 1943*. Rio de Janeiro, s/ed.

LEAL, Gomes (1899) - *Sátiras modernas*. Porto, Livraria Lello & Irmão.

LEITE, Manuel da Câmara (1926) - *Estudantes de Coimbra no Brasil*. Coimbra, Coimbra Editora.

LEITE, Renato Lopes [Org], (2003) - *Cultura & Poder – Portugal - Brasil no século XX*. Curitiba, Editora Juruá.

LEMOS, Virgílio de (1959) - *A língua portuguesa no Brasil*. Salvador, Livraria Progresso Editora, Aguiar & Sousa Ltda.

LEONE, Carlos (2005) - *O essencial sobre estrangeirados no século XX*. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

LESSA, Luís Carlos (1966) - *O Modernismo brasileiro e a língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas.

LOURENÇO, Eduardo (2004) - “Nós e o Brasil: ressentimento e delírio”, *Imagem e Miragem da Lusofonia*. Lisboa, Gradiva, pp. 135-144.

LÜDKE, Menga. ANDRÉ, Marli E. D. A. (1986) – *Pesquisa em educação: abordagens qualitativas*. São Paulo, EPU.

----- (2004) - “Portugal-Brasil: um sonho falso e um único sonhador”, *Imagem e Miragem da Lusofonia*. Lisboa, Gradiva, pp.155-160.

LYRA, Heitor (1965) - *O Brasil na vida de Eça de Queirós*. Lisboa, Livros do Brasil.

MAUL, Carlos (1914) - *A concepção da alegria nalguns poetas contemporâneos*. Lisboa, Guimarães & Cia.

----- (1915) - *A morte da emoção (Prosas atuais)*. Porto, Renascença Portuguesa.

MARTINHO, Fernando J. B. (2003) - “Modernismo português e brasileiro: olhares e escritas cruzadas” in *SCRIPTA* Belo Horizonte, v.6, n. 12, pp.189-208, 1º sem.

MENDES, Murilo (1970) - *Convergência*. São Paulo: Livraria Duas Cidades.

MINAYO, Maria Cecília de Souza [org.], DESLANDES, Suely Ferreira, NETO, Otávio Cruz GOMES, Romeu (1994) – *Pesquisa social: teoria, método e criatividade*. 21ª ed. Petrópolis, RJ, Vozes.

MORAES, Eduardo Jardim de (1998) - “Modernismo revisitado” , *Estudos Históricos*, Vol. II.

MOREIRA, Thiers Martins (1961) - *Lição inaugural do Curso de Cultura Brasileira na Faculdade de Letras de Lisboa*. Lisboa, s. ed.

MUNIZ, Túlio de Sousa (2009) - “As impossibilidades da “lusofonia” e as narrativas acerca do “outro” e do “eu” entre Brasil e Portugal” in *Revista Brasileira de História & Ciências Sociais*. Vol. I, nº2, dez.2009. Disponível em [www.ces.fe.uc.pt](http://www.ces.fe.uc.pt) e [www.sumarios.org/revista\\_sumarios\\_ano01\\_2011.pdf](http://www.sumarios.org/revista_sumarios_ano01_2011.pdf) Acessos em 30.09.12.

NEMÉSIO, Vitorino (1952) - *Portugal e o Brasil na História*. Serviço de Documentação, Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro, Os Cadernos de Cultura.

NEVES, João Alves das (1963) - *Temas luso-brasileiros*. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura.

----- (1992) - *As relações literárias de Portugal com o Brasil*. Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa .

PAIS, Carlos Castilho (2010) - *Por uma Lusofonia Multilingue e Multicultural*. El-artigo disponível no blog do autor, acesso em [carloscastilhopais.wordpress.com/língua-portuguesa/](http://carloscastilhopais.wordpress.com/língua-portuguesa/) e

carloscastilhopais.files.wordpress.com/2010/01/microsoft-word-pela-lusofonia-doc.pdf, pp.1-4). Acessos em 29.04.13 e 03.05.13.

PINTOS, Madalena Simões de Almeida Vaz (2007) - *Modernismo em língua desdobrada: Portugal e Brasil*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da PUC-RJ, Rio de Janeiro. Disponível em [www2.dbd.pucRio.br/pergamum/tesesabertas/0220915\\_07\\_pretextual.pdf](http://www2.dbd.pucRio.br/pergamum/tesesabertas/0220915_07_pretextual.pdf) Acessos em 02.13, 10.03.13 e 20.0813.

PONGE, Robert [org] e autores (1991) - *O Surrealismo – Literatura, Artes Plásticas, Teatro, Cinema, Arquitetura, Filosofia*. Rio Grande do Sul, Editora da Universidade.

RICARDO, Cassiano (1973) - *Arte & independência*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora.

RICHARDSON, Roberto Jarry [et al] (1999) – *Pesquisa social: métodos e técnicas*, São Paulo, Atlas.

ROANI, Gerson Luiz (2004/2005) - "O Modernismo: Portugal e Brasil" in *Revista Língua & Literatura*, v. 6 e 7.

RODRIGUES, Bettencourt (1909) - *Os sentidos e a emoção nalguns poetas portugueses e brasileiros*. Lisboa, Livraria Clássica Editora de A.M. Teixeira & Cia.

ROMERO, Sílvio (1887) - *Uma esperteza. Os cantos e contos populares do Brasil e o Sr. Teófilo Braga*. Rio de Janeiro, Tipografia da Escola, 1887.

RUBIM, Antônio Canelas. RAMOS, Natália [Orgs.], (2008) - *Estudos da Cultura no Brasil e em Portugal*. Coleção Cult, Salvador, EDUFBA.

SALEMA, Álvaro (1998) - "Futurismo e identidade nacional nas obras de Almada Negreiros e Mário de Andrade" in *Revista Colóquio/Letras- Ensaios*, n°. 149/150, julho, pp.241-252.

SANTIAGO, Silviano (1991) - "Sobre Plataformas e Testamentos", in *ANDRADE, Oswald de. Ponta de Lança*, São Paulo, Globo.

SANTOS, Boaventura de Sousa (s/d?) - "Modernidade, identidade e a cultura de fronteira" in *Tempo Social, Rev.de Sociologia, USP, São Paulo*, n° 5 (1-2), pp. 31-52.

SANTURBANO, Andréia (2010) - "Viva ou morra o futurismo" in in BAGNO, Sandra, GUERINI, Andréia, PETERLE, Patrícia (org). *Cem anos de Futurismo. Do italiano ao português*. Rio de Janeiro, 7letras.

SAPEGA, Ellen W (1998) - "Futurismo e identidade nacional nas obras de Almada Negreiros e Mário de Andrade" in *Coloquio/Letras*, cópia digital n° 149/150 (jul.1998).

SARAIVA, Arnaldo (2004) - *Modernismo brasileiro e Modernismo português – subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações*. Campinas-SP, Editora da Unicamp.

SEVCENKO, Nicolau (1992) - *Orfeu estático na Metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo, Companhia das Letras.

SCHWARTZ, Jorge (1983) - *Vanguarda e cosmopolitismo na década de 20*. Oliverio Gironde e Oswald de Andrade. São Paulo, Perspectiva.

SENA, Jorge de (1988) - "Sobre o Modernismo em Portugal e no Brasil: alguns problemas e clarificações" in SENA, Jorge de (Obras de) , *Estudos de Cultura e Literatura Brasileira*, Lisboa, Edições 70, pp. 363-369.

SILVA, Manuela Parreira da (2012) - "Regresso ao futurismo", *Notas & Comentários, Colóquio/Letras* n° 180, pp.143-150.

SILVEIRA, Pedro da (1981) - *Os últimos luso-brasileiros*. Lisboa, Biblioteca Nacional.

SIMÕES, Nuno (1960) - *Atualidade e permanência do luso-brasilismo*. Lisboa, ed. do autor.

SIMÕES VEIGA (1911) - *A nova geração*. Coimbra, F. França Amado.

-----, *Daquém e dalém mar* (1916) - Manaus: Tip. da Livraria Palais Royal.

SOARES, Maria de Lourdes (2003) - "Eduardo Lourenço e as labirínticas relações Brasil-Portugal", in *Revista Letras* n° 59, Curitiba, editora UFPR, pp.215-223, jan./jun., 2003. Disponível em [www.lettras.ufpr.br/documentos/pdf\\_revistas/soares59.pdf](http://www.lettras.ufpr.br/documentos/pdf_revistas/soares59.pdf), último acesso em 10.03.13.

SOUZA, Raquel dos Santos (2008) – *Convergências e divergências: revists literárias em perspectiva* [online]. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2008. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-18092008-18092008-160545/>>. Acesso. Último acesso em 05.04.15.

TEIXEIRA, Ana Lúcia Freitas (2009) - *Modernidades em Confronto – As literaturas Modernistas Brasileira e Portuguesa*. Tese apresentada ao programa de Pós-graduação em Sociologia, Universidade de São Paulo, 2009, pdf. Disponível em <http://pos.ugf.br/biblioteca/index.php?page=2&word=moder%20liter%20E1rio%20portugu%tas> acesso em 05.06.11. Último acesso em 30.01.13 em [www.teses.usp.br/teses...81/.../ANA\\_LUCIA\\_FREITAS\\_teseTEIXEIRA.pdf](http://www.teses.usp.br/teses...81/.../ANA_LUCIA_FREITAS_teseTEIXEIRA.pdf)

TELES, Gilberto Mendonça (2009) - *Vanguarda europeia & Modernismo brasileiro – Apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 19ª ed. Petrópolis, Editora Vozes.

THOMPSON, John B. (2001) - *Ideologia e Cultura Moderna*. Petrópolis, Vozes, 2001.

VELHO, Gilberto (2010) - "Metrópole, Cosmopolitismo e Mediação" in *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 16, n° 33, pp. 15-23, jan./jun. 2010.

VILA MAIOR, Dionísio (2011) - *Identidade Linguística e "consciência da unidade espiritual"*. Lisboa, CLEPUL. Disponível em [www.lusofonia.net/textos/20121023-vila\\_maior\\_dionisio\\_identidade\\_linguistica\\_e\\_consciencia\\_da.pdf](http://www.lusofonia.net/textos/20121023-vila_maior_dionisio_identidade_linguistica_e_consciencia_da.pdf) Acessos em 04.03.2013 e 26.06.13.

-----, (2011) - "Le manifeste littéraire et la cohérence carnavalisée du discours moderniste portugais et brésilien", in BESSE, Maria Graciete [org.], *Le Futurisme et les Avant-gardes au Portugal et Brèsil*, Argenteuil, Éditions Convivium Lusophone, p.134

-----, (2008) - *Fernando Pessoa – Um diálogo com a Lusofonia*. Universidade Aberta. Disponível em [iberystyka-uw.home.pl/.../Dialogos-Lusofonia/Col...pdf](http://iberystyka-uw.home.pl/.../Dialogos-Lusofonia/Col...pdf). Acesso em 29.09.12.

-----, (2010) - "Portugal e Brasil: um diálogo essencial", *A Revivência dos Sentidos – estudos de Literatura Portuguesa*, Linda-a-Velha, Hespéria, pp. 61-76.

NEMÉSIO, Vitorino (1952) - *Portugal e o Brasil na História*. Rio de Janeiro, Serviço de Documentação, Ministério da Educação e Saúde, Os Cadernos de Cultura.

XAVIER, Jayro José (1973) - *Camões e Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro, MEC, Departamento de Assuntos Culturais.

## A - MODERNISMO PORTUGUÊS

### Bibliografia Ativa

ALMADA NEGREIROS, José de.(1993) - *Orpheu*, 1915-1965, Lisboa, Ática.

-----.(2005) - *Poemas*, Lisboa, Assírio & Alvim.

-----.(1985) - “Histoire du Portugal par Coeur”. A. NEGREIROS, *Obras Completas – vol. I – Poesia*. Porto, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, pp. 109-111.

-----.(1992) - *Obras Completas, vol. V, Ensaios*, Lisboa, Imprensa Nacional / Casa da Moeda.

-----.(1993) - *Obras Completas, Vol. VI, Textos de Intervenção*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

-----.(1993) - ”Manifesto da Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso”, ALMADA NEGREIROS, J. *Obras Completas – vol. VI – Textos de Intervenção*. Lisboa, Imprensa Nacional / Casa da Moeda, p.29.

ALMADA (2009) - *Dixit* (Org. + 4 apostilas de João Furtado Coelho), Lisboa, Livros Horizonte.

ORPHEU (S/d) (Vol.I) 2ª reedição, Lisboa, Edições Ática.

ORPHEU 2, (1979) (Vol.II). Preparação do texto e introdução de Maria Eliete Galhoz, 2ª reedição, Lisboa, Edições Ática.

ORPHEU 3 (1984), Lisboa, Ática.

PESSOA, Fernando. Arquivo Pessoa, Obra Édita, <http://arquivopessoa.net/textos>

PESSOA, Fernando (1986) - *Obras em prosa*. Volume único, Rio de Janeiro, Editora Aguilar.

-----.(2000) - *Crítica, artigos, ensaios e entrevistas*, Lisboa, Assírio & Alvim.

-----.(1984) - *Ultimatum* de Álvaro de Campos, in *Portugal Futurista* (1917), ed. fac-similada, Lisboa, Contexto Editora.

-----.(1980) - *Ultimatum e Páginas de Sociologia Política*, Introd. e org. Joel Serrão, Lisboa, Ática.

-----.(1979) - *Sobre Portugal*, Lisboa, Ática.

-----.(1977) - *Obra Poética*, Org., Introd. e notas de Cleonice Berardinelli, Rio de Janeiro, Companhia José Aguillar Editora.

-----.(1993) - *Pessoa Inédito*, Coord. Teresa Rita Lopes, Lisboa, Livros Horizonte, 1993.

- .(1980) - *Textos de Crítica e de Intervenção*, Lisboa, Ática.
- .(1986) - “A arte cosmopolita de Orpheu” [1915?] in PESSOA, Fernando. *Obras de Fernando Pessoa*, org. António Quadros, Porto, Lello & Irmão Editores, 3 Vols.
- .(1966) - *Páginas íntimas e de Auto interpretação*, textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Lisboa, Ática.
- .(1986) - *Textos de Intervenção Social e Cultural - A ficção dos heterónimos*, introd, org. e notas de António Quadros, Obra em prosa de Fernando Pessoa, II v. Lisboa, Europa-América.
- .(1978) - *Sobre Portugal - introdução ao problema nacional*, Introd. e org. de Joel Serrão, Lisboa, Ática.
- .(1985) - *Cartas a Armando Cortes-Rodrigues*, introdução por Joel Serrão, Lisboa, Livros Horizonte.
- .(1986) - *Sebastianismo e Quinto império*, Ed. António Quadros, M. Martins, publicações Europa-América.
- .(1982) - *Livro do Desassossego*, 2 vols. ”escrito” por Bernardo Soares. Recolha e transcrição dos textos Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha. [Pref. e org.] J. Prado Coelho. Lisboa, Ática.
- Poesia Futurista Portuguesa* (1993) - (*Faro 1916-1917*), JÚDICE, Nuno. (*seleção e prefácio*), 2ª ed., Vega.
- Portugal Futurista* (1982)/[1917], Lisboa, Contexto Editora.
- RÉGIO, José (1927) - “Literatura viva” in *Revista Presença* nº1, 10 de março de 1927, disponível em [www.geocities.ws/galaaz67/jose\\_regio\\_literatura\\_viva.html](http://www.geocities.ws/galaaz67/jose_regio_literatura_viva.html) acesso de 04.13.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de (2001) - *Poesia* [Org.], Fernando Peixoto, 2ªed. São Paulo, Iuminuras.
- .(1912) - *Amizade*. Peça em 3 atos, em coolab. com Tomás Cabreira Júnior. Lisboa, Livraria Bordalo.
- .(1977) - *Cartas a Luís de Montalvor/ Cândido ramos /Alfredo Guisado/ José Pacheco*. Leitura, intr. Notas, Arnaldo Saraiva. Porto, Limiar.
- .(1980) - *Correspondência inédita a Fernando Pessoa*. Leitura, intr. notas, Arnaldo Saraiva. Porto, Centro de estudos pessoanos.
- .(1914) - *Dispersão*, Lisboa.
- .(1937) - *Indícios de ouro*. Porto: Presença.
- .(1985) - *Princípio. Novelas originais. 2ª ed.*, Lisboa, Livraria Ferreira, 1912, Porto, Orfeu.
- .(1991) - *A Confissão de Lúcio*. Rio de Janeiro, Ediouro ( Prefácio de Cleonice Berardinelli).
- FERRO, António (1987) - *Obras de António Ferro – Intervenção Modernista*, Lisboa, Verbo

VASCONCELOS, Mário Cesariny de (1961?) - *Poesia* (1944-1955). Lisboa, Delfos, s.d.

VERDE, J.J. Cesário (1982) - *Poesias*. 2a. ed. Lisboa, Editora Comunicação. Apres. por Margarida Mendes.

----- *O livro de Cesário Verde* ([1887]/(1901) - 1ª ed. (por Silva Pinto editado, prefaciado e dedicado ao irmão de Cesário, Jorge Verde). Cópia digital.

### **Bibliografia Passiva e/ou Complementar**

AA.VV. (1984) - "O Significado histórico do "Orpheu" 1915/1975 – Inquérito" in *Cadernos da Colóquio/Letras* n.º2. *Modernismo e Vanguarda*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp.7-24. Ou Cópia digital: N.º26 (jul.1975), disponível em <http://colóquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issuiContentDisp...>

BARREIRA, Cecília - (1981) *Nacionalismo e Modernismo. De Homem Cristo Filho a Almada Negreiros*. Lisboa: Assírio & Alvim.

BASTOS, Glória e VASCONCELOS, Ana Isabel (2004) - *O Teatro em Lisboa no tempo da Primeira República*. Lisboa, Museu do Teatro.

BERARDINELLI, Cleonice (1985) - *Estudos de literatura portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

BUENO, Aparecida de Fátima (2008) - "Ultimatum" in MARTINS, Fernando Cabral, *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Lisboa, editorial Caminho, pp.:863-865.

CABRAL, Maria Manuela (1978) - *A geração de Orpheu*, Porto, Porto Editora.

*Cadernos da Colóquio/Letras* (1984) n.º2, (título genérico - "Modernismo e Vanguarda").

*Cadernos da Colóquio/Letras* (1968) n.º48, abril.

CALAFATE, Pedro (2006) – [Introd. e org.] - "Almada Negreiros : o sebastianismo criativo" in *Portugal como problema. Século XX. Os Dramas de Alternativa*, Vol. IV, Lisboa, Fundação Luso-Americana e Público, pp. 137-163.

CASAIS MONTEIRO, Adolfo (1977) - *A Poesia Portuguesa Contemporânea*. Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora.

----- [Dir.],(1932) - "Notas sobre poetas novos do Brasil" in *Revista Presença*, n.º34.

COELHO, Jacinto do Prado (1960) - *Dicionário das literaturas portuguesa, brasileira e galega*. Porto, Livraria Figueirinha [cf. Também a 3ª. edição, em 3 volumes, 1973].

-----, Jacinto do Prado (1991) - "Orpheu" in *Dicionário de Literatura*, Vol.VII. Porto, Livraria Figueirinhas, pp773-774.

CATROGA, Fernando e CARVALHO, Paulo A.M. Archer de (1996) - *Sociedade e Cultura Portuguesas II*, Lisboa, Universidade Aberta.

D'ALGE, Carlos (1989) - *A Experiência futurista e a geração de "Orpheu"*, Lisboa, Ministério da Educação.

FRANÇA, José Augusto (1983) - "Sondagem nos anos 20 - cultura, sociedade, cidade" in *Análise Social*, vol. XIX (77-78-79), 1983 -3º, 4º, 5º, 823-844.

-----.(1999) - *O Romantismo em Portugal. Estudo de factos Socioculturais*, Lisboa, Livros Horizonte.

-----.(1991) - *O Modernismo na Arte portuguesa*. Lisboa, Biblioteca Breve.

-----.(2003) - *O essencial sobre Almada Negreiros*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

-----.(1974) - *Almada Negreiros, o português sem mestre*. Lisboa, Estúdios Cor.

FRANCO, António Cândido (2008) - "Presença" in MARTINS, Fernando Cabral. [Coord.] *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, Lisboa, Caminho, pp.:687-688.

GALHOZ, Maria Aliete D (1959?) - "O momento poético de Orpheu" in *Orpheu*, vol. I. 2ª.ed. Lisboa, Ática, pp. VII-LI.

-----.(s/d?) - "Para uma diversidade na história de Orpheu" [1975] in *Orpheu* II. 3ª.ed. Lisboa, Ática, s.d., pp VII-LXVIII.

GUIMARÃES, Fernando (1972) - "O Modernismo de Almada Negreiros", in *Linguagem e Ideologia*, Porto Editorial Inova, pp. 127-135.

-----.(1999) - *O Modernismo português e a sua poética*, Porto, Lello.

-----.(1999) - "Poesia e modernidade: o caso português" in *O Modernismo português e a sua poética*, Porto, Lello, p.74.

-----.(2004) *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 3ª edição.

HOLANDA, Sérgio Buarque de (1995) - *Raízes do Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras.

JÚDICE, Nuno (1986) - *A "era" do Orpheu*. Lisboa, ed. Teorema.

-----.(1996) - "A ideia nacional no período modernista português". In *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, nº 9, Lisboa, Edições Colibri, pp. 323-333.

-----.(1998) - "Almada, o espírito engenhoso" in *Colóquio/Letras* nº 149/150, jul., Gulbenkian, pp. 37- 41, disponível em <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisp...>

LISBOA, Eugénio (1984) - *O Segundo Modernismo em Portugal*. Lisboa, Biblioteca Breve.

LOPES, J. Fernando (2011) - Almada Negreiros – *O<<Português sem Mestre>>* disponível em [http://jfernandolopes.com.sapo.pt/new\\_page\\_2.HTML](http://jfernandolopes.com.sapo.pt/new_page_2.HTML) pp.1-9. Acesso em 13.05.11.

LOURENÇO, Eduardo. (2003) - *Pessoa Revisitado*, 2ª. ed. Lisboa, Gradiva.

-----.(2003) "Álvaro de Campos I ou as audácias fictícias de Eros", *Pessoa Revisitado*, 2ª ed. Lisboa, Gradiva, pp.:87-120.

------. (1994) *Nós e a Europa ou as Duas razões*, Lisboa, Imprensa Nacional- Casa da Moeda.

------. (2004) - *A Nau de Ícaro* seguido de *Imagem da Lusofonia*, Lisboa, Gradiva.

------. (2005) - *O Labirinto da Saudade*, Lisboa, Gradiva.

------. (2005) - *Portugal como destino* seguido de *Mitologia da Saudade*, Lisboa, Gradiva.

MACHADO, Álvaro Manuel (1977) - *A Geração de 70, uma revolução cultural e literária*. Lisboa, Biblioteca Breve.

MARNOTO, Rita (2010) - “Mapas do futurismo português. O futurismo em Coimbra.” In BAGNO, Sandra, GUERINI, Andréia, PETERLE, Patrícia (org). *Cem anos de Futurismo. Do italiano ao português*. Rio de Janeiro, 7letras.

------. (1994) - “Almada Negreiros, um Dantas número dois?” in *Jornal da Pateira*, 25 de abril de 1994, p.10.

MARTINS, Fernando Cabral (2008) - (Coordenação). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Lisboa, Caminho.

MARTINS, Guilherme D’Oliveira (2007) - *Portugal, Identidade e diferença- Aventuras da Memória*, Lisboa, Gradiva.

------, Oliveira (1977) - *História de Portugal*. Lisboa, Guimarães & Cia. Editores, 17ª edição.

MATOS, A. Campos [Org. e Coord.], (1993) - *Dicionário de Eça de Queiroz*. Lisboa, Editorial Caminho.

MARTINHO, Fernando J. B. (2008) - “Segundo Modernismo” in *Dicionário de Eça de Queirós e do Modernismo Português*. Lisboa, Editorial Caminho, pp.: 781-783.

MARTINS, Fernando Cabral [Coord.], (2008) - (*Dicionário de Eça de Queiroz e do Modernismo Português*). Lisboa, Editorial Caminho.

MEDEIROS, Luísa. (2008) - “Cosmópolis” in *Dicionário de Eça de Queirós e do Modernismo Português*. Lisboa, Editorial Caminho, pp.: 187-189.

MELO e CASTRO, E.M. de (1980) - *As Vanguardas na Poesia Portuguesa do Século XX*, Lisboa, Biblioteca Breve, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

MIRANDA, José Bragança de ( 2002) - *Teoria da Cultura*, Lisboa, Edições Século XXI.

MOISÉS, Massaud (1983) - *Presença da Literatura Portuguesa - Modernismo*. (Dir. Antônio Soares Amora) Vol. V, 4ª ed., São Paulo.

MONTEIRO, Adolfo Casais (1959) - *A Poesia da “Presença”*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, Serviço de Documentação.

MORNA, Fátima Freitas (1982) - *A poesia de Orpheu*. Lisboa, Editorial Comunicação.

NEVES, João Alves das (s/d?) - *O Movimento futurista em Portugal* - ensaios, 2ª ed. rev. e amp., Lisboa, Dinalivro.

----- (s/d) - “O pré-futurismo português”, *O Movimento futurista em Portugal – ensaios*, 2ª ed. Rev. e amp., Lisboa, Dinalivro, pp. 25-28.

----- (1985) - *Fernando Pessoa – O poeta singular e plural*. São Paulo: Expressão.

NEVES, Márcia Seabra (2011) - “A Revista *presença* e a consumação de um projeto de cosmopolitismo estético-literário” in *Limite*, nº 5, pp.133-152.

PASCOAES, Teixeira de. (1978) *A Arte de Ser Português*. Lisboa, Edições Roger Delraux.

----- (1998) - *A Saudade e o Saudosismo*. Lisboa, Assírio & Alvim, 251ª edição.

PICCHIO, Luciana Stegagno (1982) - “Marinetti et le Futurisme mental des Portugais” in *La Méthode philologique - De L'infini turbulent de Fernando Pessoa a l'intersectionisme Portugais* Vol.I, Paris, Fundação Gulbenkian, Centro Cultural português pp. 305-329.

PIEIDADE, Ana Nascimento (2008) - “Geração de 70 e Geração de Orpheu: afinidades e contrastes estético-culturais” in *Outra Margem- Estudos de Literatura e Cultura Portuguesas*, Lisboa, Imprensa Nacional- Casa da Moeda, pp.133-172.

-----e VILA MAIOR, Dionísio (2001) - *A Geração de 70 e a Geração de Orpheu: Portugal em questão* - seguido de textos complementares, Lisboa, Universidade Aberta.

PINA, Luís de (1978) - *Panorama do cinema português (das origens à atualidade)*. Lisboa: Edições Terra livre.

PIRES, António M. Machado (2007) - *Luz e sombras no século XIX em Portugal*, temas portuguesas, Lisboa, Imprensa Nacional - casa da Moeda.

QUADROS, António (1989) - *O Primeiro Modernismo Português, Vanguarda e tradição*. Lisboa, Publicações Europa-América.

REAL, Miguel (2008) - *Eduardo Lourenço e a Cultura portuguesa*.

REBELLO, Luiz Francisco (1979) - *O teatro simbolista e modernista*, Lisboa, Biblioteca Breve.

REIS, Carlos e PIRES, Maria da Natividade [org.], (1993) - *História crítica da Literatura portuguesa*, vol. – O Romantismo, cap. 7-8.

REIS, Carlos (1995) - *O Conhecimento da Literatura - Introdução aos estudos literários*. Coimbra, Almedina.

RIBEIRO, Maria Aparecida [org.], (1994) - *História crítica da Literatura portuguesa*, v. VI- Realismo e Naturalismo, Lisboa, Ed. Verbo, cap. 2.

RIO, João do (s/d?) - *Fados, canções e danças de Portugal*. Rio de Janeiro, H. Garnier.

----- (1911) - *Portugal d'agora*. Rio de Janeiro, H. Garnier.

SARAIVA, António José (1985) - *A Cultura em Portugal - Teoria e História*, Venda Nova, Bertrand.

SEABRA, José Augusto (1985) - *O Heterotexto pessoano – ensaios*. Lisboa, Dinalivro.

SERRÃO, Joel (s/d) - *Portugueses somos*, Lisboa, Livros Horizonte.

SILVA, Celina (1994) - *Almada Negreiros – A busca de uma Poética da Ingenuidade ou A (re)invenção da Utopia*. Porto, Fundação Eng. António de Almeida.

SILVA, Manuela Parreira da (2012) - “Retorno ao Futur(ism)o” in *Colóquio/Letras*, nº 180, Maio/Agosto, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp.143-150.

SILVESTRE, Osvaldo (2008) - “Modernismo” in *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*,(coord.) MARTINS, Fernando Cabral, Lisboa, Caminho, 2008, pp.:472-476.

VILA MAIOR, Dionísio (1994) - *Fernando Pessoa: Heteronímia e dialogismo*. Coimbra, Almedina.

----- (1994) - “A entreação dialógica”, *Fernando Pessoa: heteronímia e dialogismo*. Coimbra, Almedina pp. 160-166.

----- (1996) - *Introdução ao Modernismo*. Coimbra, Almedina.

----- (2001) - *Literatura em discurso(s)- Saramago, Pessoa, Cinema e Identidade*. Coimbra, Pé-de- Página,(2ª.ed.).

----- (2003) - *O sujeito modernista: Fernando Pessoa, Mário de Sá Carneiro, Almada Negreiros e António Ferro: crise e superação do sujeito*. Lisboa, Universidade Aberta.

----- (2010) - “Mário de Sá-Carneiro: “morre jovem o que os deuses amam””, *A Revivência dos Sentidos – estudos de literatura portuguesa*, Linda-a-Velha, Hespéria, pp. 223-340.

----- (2010) - “Almada: “Uno más uno igual a uno””, *A Revivência dos Sentidos – estudos de literatura portuguesa*, Linda-a-Velha, Hespéria, pp.247-269.

----- (2010) - *A Revivência dos Sentidos – Estudos de Literatura Portuguesa*. Linda-a-Velha, Hespéria.

----- (2010) - “Fernando Pessoa e a projeção da “portugalidade””, *A Revivência dos Sentidos – estudos de literatura portuguesa*, Linda-a-Velha, Hespéria, pp.197-219.

----- (2010) - “Orpheu, dialogismo, provocação”, *A Revivência dos Sentidos – estudos de Literatura Portuguesa*, , Linda-a-Velha, Hespéria, pp. 143-196.

## REVISTAS (bibliografia ativa)

ORPHEU, Vol. I, II, III. ( já referidas anteriormente)

PORTUGAL FUTURISTA n°1 (1917) – *Publicação eventual*, (Dir. e fundador ) PORFIRIO, Carlos Filipe, Lisboa, ed. S. Ferreira.

----- (1982) / (1990) Edições fac-similadas, Lisboa, ed. Contexto.

## B- MODERNISMO BRASILEIRO

### Bibliografia Ativa

ANDRADE, Carlos Drummond de (1964) - *Procura da poesia*. In *Obra completa*. Rio de Janeiro, Aguillar.

ANDRADE, Mário de (1966) - “Prefácio interessantíssimo” a *Paulicéia Desvairada* [1922] in *Poesias Completas*, São Paulo, Martins.

----- (1966) - “Paulicéia Desvairada”, *Poesias Completas*, ANDRADE, Mário. [1922], São Paulo, Livraria Martins Editora.

----- (1979) / [1928] - *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. São Paulo, Martins Editora.

----- (1960) - *A escrava que não é Isaura*, [1925]. *Obra imatura*. São Paulo, Martins.

----- (2010) - *A escrava que não é Isaura*, - *Discurso sobre algumas tendências da poesia modernista*. Rio de Janeiro, Fronteira.

----- (1926) - *Losango Cáqui*. São Paulo, Casa ed. A. Tisi, 1ª edição.

----- (1972) - *O Empalhador de Passarinho*. São Paulo, Martins / MEC, 3ª edição.

----- (1974) - *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo, 5ª ed., Martins.

----- (1974) - “O Movimento Modernista” [1943]. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo, Martins, 5ª ed. pp.231-255. Ou disponível em <http://www.estadao.com.br/magazine/especial/modernismo/apresentação.htm>.

----- (1966) - *Obras Completas de Mário de Andrade*. São Paulo, Martins.

----- (1966) - *Poesias Completas*. São Paulo, Livraria Martins Editora.

ANDRADE, Oswald de (1959) - “Manifesto da Poesia Pau-brasil”. In: *Revista do Livro*, n. 16, Rio de Janeiro.

----- (2004) - *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo, Globo.

----- (2003) - *Pau Brasil*, São Paulo, Globo, 2ª edição.

----- (1933) - *Serafim Ponte Grande*, São Paulo, Círculo do Livro.

----- (1959) - “Manifesto Antropófago”. *Revista do Livro*, n.16, Rio de Janeiro.

----- (1990) - *Obras Completas - A Utopia Antropofágica*. 3ª edição, São Paulo.

----- (1990) - *Obras Completas- Os Dentes do Dragão*, entrevistas. São Paulo.

----- (1991) - *Obras Completas - Estética e Política*. São Paulo.

AMADO, Jorge (1932) - *O País do Carnaval*, Rio de Janeiro, Schmidt Editora.

----- (1933) - *Cacau*, Rio de Janeiro, Editora Ariel.

----- (1934) - *Suor*, São Paulo. Companhia das Letras.

----- (1935) - *Jubiabá*. São Paulo, Companhia das Letras.

----- (1937) - *Capitães de Areia*. São Paulo, Companhia das Letras.

ARANHA, Graça (1916) - [Prefácio de Graça Aranha] *Futurismo / Manifestos de Marinetti e seus companheiros*. Rio de Janeiro, Pimenta de Mello e Cia..

----- (1925) - *O Espírito moderno*. São Paulo, Monteiro Lobato & Cia.

----- (s/d) - *A Estética da Vida*. 1ª ed. Rio de Janeiro / Paris, Livraria Garnier.

----- (1911) - *Malazarte*. 1ª ed., Rio de Janeiro, F. Briguiett e Cia. Editores.

*A Revista*, (1925) - nº1 julho de 1925; n.2, agosto de 1925. Belo Horizonte.

ALMEIDA, Manuel Antônio de (1941) - *Memórias de um Sargento de Milícias*. São Paulo, Livraria Martins Editora.

BANDEIRA, Manuel (1974) - *Poesia completa e Prosa*. Rio de Janeiro, Companhia José Aguilar Editora.

BOPP, Raul (2010) - *Cobra Norato*, 29ª ed., Rio de Janeiro, Editora José Olympio.

CARVALHO, Ronald de (1926) - *Toda a América*. Editora Pimenta de Mello & Cia, Rio de Janeiro, 1ª edição.

COUTO, Ribeiro (1926) - *Um homem na multidão*. São Paulo, Editora Odeon.

----- (1949) - *Cabocla* [1931], São Paulo, Clube do Livro.

COSTA, Oswaldo (1928/1929) - [dirs. Alcântara Machado e Raul Bopp] - “A Descida Antropófoga” in *Revista de Antropofagia, primeira dentição, nº 1*.

CUNHA, Euclides da (2003)/ [1902] - *Os Sertões (Campanha de Canudos)*. 1ª ed., Bom Sucesso-Rio de Janeiro, Ediouro.

FREYRE, Gilberto (1955) - *Manifesto regionalista de 1926*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação do MEC [4ª. ed. 1967].

HOLANDA, Sérgio Buarque de (1973) - *Raízes do Brasil* [1936], Rio de Janeiro, Livraria José Olympio.

----- (2012) - *O homem cordial*. São Paulo, Ed. Penguin e Companhia das Letras.

LOBATO, José Bento Monteiro (1964) - *Urupês*. 13ª ed. (Obras completas de Monteiro Lobato). São Paulo, Brasiliense.

----- (1964) - *Idéias de Jeca Tatu*. Obras completas de Monteiro Lobato. 11ª ed. São Paulo, Brasiliense.

----- (1920) - *A Menina do Narizinho Arrebitado*. 1ª ed. fac-similar/Metal Leve, São Paulo, Edição da “Revista do Brasil”/Monteiro Lobato & Cia.

----- (1921) - "O Reformado da Natureza". *A Cigarra*, São Paulo, ano VIII, nº 164, 15 de julho 1921, Acervo Erich Gemeinder.

MEIRELES, Cecília (1994) - *Poesia Completa*. 4ª. ed. Rio de Janeiro, Nova Aguilar.

MELO NETO, João Cabral de (1963) - *Poemas escolhidos*. (Sel. Alexandre O'Neil e pref. Alexandre Pinheiro Torres), Lisboa, Portugália.

----- (1956) - "Poesia e composição - A inspiração e o trabalho de arte". In *Revista brasileira de poesia*, nº7, abril de 1956, São Paulo.

MENDES, Murilo (1994) - *Poesia completa e prosa*. (Org. Pre. do texto e notas de Luciana Stegagno Picchio). Rio de Janeiro, Nova Aguilar.

MUNDO CULTURAL. *Revista Klaxon*. Disponível em [http://www.mundocultural.com.br/index.asp?url=http://www.mundocultural.com.br/literatura1/modernismo/brasil/1\\_fase/revista\\_Klaxon.html](http://www.mundocultural.com.br/index.asp?url=http://www.mundocultural.com.br/literatura1/modernismo/brasil/1_fase/revista_Klaxon.html). Acesso em 17.03.13.

PICCHIA, Menotti del (1927) [Em colaboração com Cassiano Ricardo e Plínio Salgado].

- *O curupira e o carão*. São Paulo, Editorial Hélios.

----- (1965) - *Juca Mulato* [1917], São Paulo, Ed. Martins.

----- (1957) - *Obras completas, vol.II : poemas*. São Paulo, Ed. Martins.

PRADO, Paulo (1931) - *Retrato do Brasil - Ensaio sobre a tristeza brasileira*, Rio de Janeiro, 4ª edição, Ed. F. Briguiet & CIA

RAMOS, Graciliano (1933) - *Caetés*, Rio de Janeiro, Schmidt Editora.

----- (1934) - *São Bernardo*, Rio de Janeiro, Editora Ariel.

----- (2012) - *Angústia* [1936], Rio de Janeiro, Editora José Olympio; 67ª ed. Editora Record.

----- (1938) - *Vidas Secas*, Rio de Janeiro, Editora José Olympio.

REGO, José Lins do [s/d]/ [1932] - *Menino de engenho*, 83ª ed., Rio de Janeiro, Editora José Olympio.

RICARDO, Cassiano. PICCHIA, Menotti del; SALGADO, Plínio (1927/28) - *O Curupira e o carão*. São Paulo, Editorial Hélios Ltda.

----- Cassiano (1936) - *Martin Cererê*, 12ª ed., Rio de Janeiro, Editora José Olympio.

----- (s/d) - *Poesias Completas*, Rio de Janeiro, Editora José Olympio.

SALGADO, Plínio. (1927) - *A anta e o curupira : manifesto modernista*. Rio de Janeiro, Ed. do Autor.

----- (1927) - *O curupira e o carão*. São Paulo, Editorial Hélios. (Em colaboração com Cassiano Ricardo e Menotti del Picchia).

----- . (1926) - *O estrangeiro*. São Paulo, Editorial Helios.

----- . (1926) *Discursos às estrelas*. São Paulo, Editorial Helios.

VIANNA, Tyrteu Rocha (1928) - *Saco de viagem*. Porto Alegre, Livraria do Globo.

### **Bibliografia Passiva e/ou complementar**

ABREU, Mirhiade Mendes de (2008) - “Semana de Arte Moderna” in *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, (Coord.) MARTINS, Fernando Cabral Lisboa, Caminho, pp.783-785.

ALMEIDA, Guilherme de (1968) - “O Nosso Klaxon”. *O Estado de São Paulo, São Paulo*, 10 fev. 1968.

ALI, Said (1957) - *Dificuldades da língua portuguesa*. Rio de Janeiro, Livraria Acadêmica.

ALOMAR, Gabriel (1917) - *Verba*. Madrid, Biblioteca Nueva [1904].

*Antologia do futurismo italiano: manifestos e poemas* (1979) - Lisboa, Veja, [Trad. de José Mendes Ferreira].

AMARAL, Aracy (1970) - *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. São Paulo, Ed. Cabral Martins.

BAPTISTA, Abel Barros (2008) - “Modernismo Brasileiro” in *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, (Coord.) MARTINS, Fernando Cabral. Lisboa, Caminho, pp.476-482.

BATISTA, Marta Rosseti (1980) - *Anita Malfatti e o início da arte moderna no Brasil*. São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, USP.

BARBADINHO NETO, Raimundo (1969) - *A lição do Modernismo Brasileiro e sob a rubrica do Modernismo*. Separatas da Revista de Portugal, vol. XXXIV. Lisboa.

----- . (1972) - *Tendências e Constâncias da Língua do Modernismo*. Rio de Janeiro, Livraria Acadêmica.

----- . (1977) - *Sobre a norma literária do Modernismo*. Rio de Janeiro, Ao Livro Técnico, Indústria e Comércio.

BATISTA, Marta Rossetti et al (1982) - *Brasil: 1º tempo modernista -1917/1929-* Documentação. São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros.

BAPTISTA, Abel de Barros (2008) - “Klaxon” in *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. (Coord.) MARTINS, Fernando Cabral. Lisboa, editorial Caminho, pp.:386-388.

BEZERRA, Elvia (s/d) - “Ribeiro Couto e o homem cordial” in [www.academia.org.br/abl/media/prosa44c.pdf](http://www.academia.org.br/abl/media/prosa44c.pdf) , pp.123-130.

BOSI, Alfredo (1992) - “O Modernismo de Mário de Andrade” *Folha de São Paulo*, São Paulo, 8 de fevereiro de 1992. Acervo on line de Banco de Dados Folha, <http://almanaque.folha.uol.com.br/bosi3.htm> acesso em 26.02.2013.

BRITO, Mário da Silva (1964) - *História do modernismo brasileiro* – I Antecedentes da Semana de Arte Moderna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

----- (1970) - "A revolução modernista." In *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro, Livraria São José, 1969. Ou Ed. De Rio de Janeiro, (Dir. Afrânio Coutinho) Ed. Sul Americana, Vol. V: Modernismo.

----- (1976) - *O alegre combate de Klaxon*. (Org.) e co-edição dos nove números da *Revista Klaxon – Mensário de Arte Moderna*. São Paulo, Martins, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo.

CÂNDIDO, Antônio (1989) - "A nova narrativa", in *A educação pela noite e outros ensaios*. 2 ed., São Paulo, Ática, pp. 199-215.

----- (2000) - "Literatura e cultura de 1900 a 1945 – panorama para estrangeiros" in *Literatura e sociedade*, 8ª edição, São Paulo, T.A. Queiroz Editor.

----- (s/d?) - *Formação da Literatura Brasileira – momentos decisivos*. São Paulo, 4ª edição, Martins.

CÂNDIDO, Antônio. CASTELLO, J. Aderaldo (2006) - *Presença da Literatura Brasileira V.II – Modernismo, História e Antologia*. 15ª ed., Nova Friburgo, Bertrand Brasil.

CAMPOS, Augusto de et. Al (1975) - *Mallarmé*. São Paulo, Perspectiva.

CARPEAUX, Otto Maria (1968) - *As revoltas modernistas na literatura*. Rio de Janeiro, Tecnoprint.

----- (1965) - *Teoria da poesia concreta*. São Paulo, Invenção.

CAMPOS, Haroldo de (1969) - *A arte no horizonte do provável*. São Paulo, Perspectiva.

----- (2003) - "Uma poética da Radicalidade". In ANDRADE, Oswald de. *Pau Brasil (Poesias Reunidas)*. São Paulo, Globo, 2ª edição.

----- (2004) - "Uma poética da radicalidade" in ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande, são Paulo*, Globo, 9ª edição, pp.33-34.

CAMPOS, Maria José (2007) - *Versões Modernistas do mito da democracia racial em movimento – Estudo sobre as trajetórias e as obras de Menotti del Picchia e Cassiano Ricardo até 1945*. Tese de doutorado, São Paulo, Universidade de São Paulo. Disponível em Biblioteca digital, [www.teses.usp.br/teses/.../8/.../TESE/\\_MARIA-JOSE-CAMPOS.pdf](http://www.teses.usp.br/teses/.../8/.../TESE/_MARIA-JOSE-CAMPOS.pdf), acesso em 01.12.

----- (2005/06) - *Cassiano Ricardo e o "Mito da democracia racial": uma versão modernista em movimento*. Revista USP, São Paulo, nº68, pp. 140-155, dez./fev., 2005/06. Disponível em [www.usp.br/revistausp/68/12- maria-jose.pdf](http://www.usp.br/revistausp/68/12- maria-jose.pdf) acesso em 18.04.13.

CAROLLO, Cassiana Lícia de Lacerda (1972) - *Os Manifestos de Joaquim*. In: Letras, n. 20, Curitiba.

CEREJA, William Roberto. MAGALHÃES, Tereza Cochar (1995) - *Literatura brasileira*. São Paulo, Atual.

CIRLOT, Juan Eduardo (1956) - *Diccionario de los ismos*. Barcelona, Argos.

CONTIER, Arnaldo Daraya, Coord. e Org. (s/d.) - *"Revista Klaxon": reflexões sobre o modernismo no Brasil*.

COUTINHO, Afrânio. COUTINHO, Eduardo de Faria (2004) - *A Literatura no Brasil – Era modernista*, Vol.5, 7ª ed., São Paulo, Global.

DUARTE, Paulo (1971) - *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo, EDART-São Paulo Livraria Editora.

DUARTE, Rodrigo Aldeia (2003) - "Modernidade e tradição nos modernismos do Rio e de São Paulo" in *Mneme, revista de humanidades*, V.4, nº7- Campos de Caicó-RN, UFRN fev./mar. Disponível em [www.cerescaico.ufrn.br/mneme](http://www.cerescaico.ufrn.br/mneme) .

EIKHENBAUM et al (1971) - *Teoria da literatura*. Porto Alegre, Globo, [Org. De Dionísio de Oliveira Toledo].

*Estética*, (1924) - Vol. I, setembro de 1924. Rio de Janeiro.

*Festa*, (1927) - n. 1, 1º de agosto de 1927, Rio de Janeiro (circulação só em outubro).

FABRIS, Annateresa (1987) - *Futurismo: Uma Poética da Modernidade*, São Paulo, Ed. Perspectiva, USP.

----- Org., (1994) - *Modernidade e Modernismo no Brasil*, Campinas – SP, Ed. Mercado de Letras.

----- (1994) - *O Futurismo Paulista. Hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda ao Brasil*, Ed. Perspectiva, São Paulo.

FABRIS, Mariarosaria (1994) - "Cinema: da modernidade ao modernismo" in FABRIS, Anateresa (org.), *Modernidade e modernismo no Brasil*, Campinas, SP, Ed. Mercado de Letras, pp. 97-110.

FONSECA, Edson Nery da (1985) - "Três poetas brasileiros apaixonados por Fernando Pessoa" in *Colóquio/Letras*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, n.88, nov. 1985.

GOMES, Renato Cordeiro (2010) - "Um futurismo periférico: a velocidade e o imaginário da máquina em João do Rio" in BAGNO, Sandra, GUERINI, Andréia, PETERLE, Patrícia (org). *Cem anos de Futurismo. Do italiano ao português*. Rio de Janeiro, 7letras.

GREMBECKI, Maria Helena (1969) - *Mário de Andrade e l'esprit Nouveau*. São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

HELENA, Lúcia (1974) - "Mário e Oswald de Andrade: primeiras proposições modernistas" in Colóquio / Letras , cópia digital: nº 22, Nov. <http://colóquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issue.ContentDisp...>

HOLANDA, Bernardo Borges Buarque de (2004) - *O descobrimento do futebol - modernismo, regionalismo e paixão esportiva em José Lins do Rego*. Rio de Janeiro, Ed. Biblioteca Nacional.

INOJOSA, Joaquim (1968) - *O movimento modernista em Pernambuco*. Vol. I e III. Rio de Janeiro, Gráfica Tupy.

*Invenção*, n. 1, de 1962, n. 4, de dezembro de 1964. São Paulo.

JARDIM, Reynaldo et al (1959) - *Manifesto neoconcreto*. In *Jornal do Brasil*, 22 de março de 1959.

- LAFETÁ, J. L. (2000) - *A Crítica e o Modernismo [1930]*, São Paulo, Duas Cidades / Editora 34.
- (1973) - "Estética e ideologia: o Modernismo em 1930" in *Argumento*, ano 1 n°2, Novembro.
- LESSA, Luiz Carlos (1976) - *O Modernismo Brasileiro e a Língua Portuguesa*, Coleção Littera 12, 2ª edição, Rio de Janeiro, Grifo.
- LIMA, Oliveira (1923) - *Aspectos da história e da cultura do Brasil*. Lisboa: Livraria Clássica Editora de A.M. Teixeira & Cia. (Filhos).
- LIMA, Luís Costa (1968) - *Lira e antilira* (Mário, Drummond, Cabral). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- LOBATO, Monteiro (1965) - *Críticas e outras notas*. São Paulo, Brasiliense.
- MAUL, Carlos (1967) - *O Rio da Bela Época*. Rio de Janeiro, Livraria São José.
- (1937) - *O Brasil Alegre e Confiado... (Páginas da atualidade)*, s/l Rio de Janeiro (?), s/ed.
- (1937) - "O espírito subversivo do Modernismo", *O Brasil Alegre e Confiado... (Páginas da atualidade)*, Rio de Janeiro (?), s/e. pp.17-22.
- MARTINS, Heitor (1973) - *Oswald de Andrade e outros*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura.
- MARTINS, Wilson (1973) - *O Modernismo (1916-1945) – a literatura brasileira*, vol. VI, São Paulo, 4ª ed., Cultrix.
- MENDES, Murilo (1970) - *Convergência - 1963-1966*. São Paulo, Livraria Duas Cidades.
- MERQUIOR, José Guilherme (1974) - "Vanguarda, Neovanguarda, Antivanguarda" in *Jornal do Brasil*, 10 de agosto de 1974.
- MILLIET, Sérgio (1952) - *Panorama da Moderna Poesia Brasileira*, s/l Editora MEC.
- MOISÉS, Massaud, PAES, José Paulo [Org.], (1972) - *Pequeno dicionário de literatura brasileira*. 2.ed. rev. e ampliada por Massaud Moisés. São Paulo.
- MONTEIRO, Adolfo Casais (1972) - *Figuras e problemas da literatura brasileira contemporânea*. São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.
- MORAES, Eduardo Jardim de (1978) - *A brasilidade modernista – sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro, Graal.
- MORAIS, Emanuel de (1952) - Drummond e a geração de 45, in *Diário carioca*, 2 de novembro de 1952. Rio de Janeiro.
- MOURA, Irene Barbosa de (2010) - "O monumento e a cidade. A obra de Brecheret na dinâmica urbana" in *Revista Cordis : Revista Eletrônica de História Social da Cidade*. Disponível em [www.pucsp.br/revistacordis](http://www.pucsp.br/revistacordis) acessos em 19.03.12 / 29.05.13.
- (2010) - *A cidade e a festa: Brecheret e o IV Centenário de São Paulo*. Tese de Doutorado em História, PUC- SP, São Paulo, p.9. Disponível em

[www.sapientia.pucsp.br/tde\\_arquivos/17/TDE-2010-09-22T07:39:382-10012/Publico/Irene%20Barbosa%20de%20Moura.pdf](http://www.sapientia.pucsp.br/tde_arquivos/17/TDE-2010-09-22T07:39:382-10012/Publico/Irene%20Barbosa%20de%20Moura.pdf), acessos em 19.03.12 /31.05.13.

OLIVEIRA, Irenísia (2008) - “O Modernismo brasileiro nos ensaios de Antônio Cândido” in *Revista Letras*, Curitiba, n° 74, jan./abr. 2008, pp. 133-150, editora UFPR.

PETERLE, Patrícia (2009) - “*Repercussões futuristas na Terra Brasília: questões de Literatura Comparada*”, Atas de 100 anos do Manifesto futurista e suas repercussões no Brasil, Universidade Estadual de Feira de Santana, Bahia, 8-10.07.2009.

PICCHIA, Menotti del (1927) - “Arte moderna” in *O Curupira e o carão*. São Paulo, Hélios.

PINTO, Marco Aurélio Biermann (1995) - *Oswaldrandeanos futurismos: A Poética de vanguarda em Tyrteu Rocha Vianna*. Santa Maria, UFSM/PPGL. Disponível em [http://w3.ufsm.br/revistalettras/artigos\\_r25/dissertacoes\\_1995.pdf](http://w3.ufsm.br/revistalettras/artigos_r25/dissertacoes_1995.pdf)

PINTO, Madalena Vaz (2011) - “Modernismo brasileiro: que retrato do Brasil?” In *Revista Semear* n° 10, Rio de Janeiro, PUC-Rio, pp.1-8. Disponível em: [http://www.lettras.puc-rio.br/catedra/revista/10Sem\\_13.html](http://www.lettras.puc-rio.br/catedra/revista/10Sem_13.html). Acesso em 05.11.11.

PONGE, Robert et al (1991) - *O surrealismo*. Porto Alegre, Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

PRYSTON, Ângela (2006) - “Cosmopolitismos Periféricos – Está sempre implícita na atitude do artista cosmopolita a marca da modernidade, a desterritorialização da cultura” in *Painel Cultura e pensamento*, UFPE.

RIBEIRO, Maria Aparecida (2006) - “Viagens ao primitivo no modernismo brasileiro: Villa-Lobos, Tarsiwald, Mário e Bopp” in SERRA, Pedro (coord.), *Modernismo & Primitivismo*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, pp.125-141.

RICARDO, Cassiano (1962) - *22 e a Poesia de Hoje*, Serviço de Documentação, Ministério da Educação e Cultura, Os Cadernos de Cultura, (escrito para o 40° aniversário da Semana de Arte Moderna).

----- (1973) - *Arte & Independência*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio.

RIO, João do (1909) - *Cinematographo: Chronicas Cariocas*. Porto, Chardron.

ROCHA, João Cezar de Castro (s/d) - “O estudo das vanguardas no Brasil”

----- (2004) - “O homem cordial e seus precursores: os vanguardistas europeus”. In *Literatura e Sociedade*, n° 7, Rio de Janeiro, UERJ, pp. 56-77, disponível em [www.revistas.usp.br](http://www.revistas.usp.br)

----- RUFFINELLI, Jorge, [Orgs], (2011) - *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena. [1999]* Rio de Janeiro, É Realizações Editora.

ROMERO, Sílvio (1911) - *Quadro sintético da evolução dos gêneros na literatura brasileira*. Porto: Livraria Chardron.

SALCEDO, Antonio (1984) - “Irrupción y continuidade de las vanguardias latinoamericanas” in *Colóquio / Letras*, cópia digital n° 78, Mar.

SALGADO, Plínio (1927) - *Literatura e política*. São Paulo, Editorial Hélios.

SANTIAGO, Silviano (2004) - *O entre-lugar do discurso latino americano*. Rio de Janeiro, 7 Letras.

SANTOS, Boaventura de Sousa. (s/d) - "Chuva de Batatas", *Revista Semear 4*, disponível em [http://www.lettras.puc-rio.br/catedra/revista/4Sem\\_10.html](http://www.lettras.puc-rio.br/catedra/revista/4Sem_10.html), acesso em 25.06.2012.

SCHWARTZ, Jorge (1983) - *Vanguarda e cosmopolitismo na década de 20*. Oliverio Gironde e Oswald de Andrade. São Paulo, Perspectiva.

----- (1979) - *Camões e a poesia brasileira*, 3a. ed. São Paulo: Livros Técnicos e Científicos.

SEIXAS, Cid (2004) - "Modernismo e diversidade: impasses e confrontos de uma vertente regional" in *Légua & meia: Revista de literatura e diversidade cultural*. Feira de Santana, UEFS, v.3, n° 2, 2004, pp. 52-61.

SENA, Jorge de (1988) - Obras de Jorge de Sena, *Estudos de Cultura e Literatura Brasileira*, Lisboa, Edições 70.

----- (1988) - "Cultura Lusitana – Divagação primeira", *Estudos de Cultura e Literatura Brasileira*. Edições 70, Lisboa, pp. 57-59.

----- (1988) - "Modernismo Brasileiro: 1922 e Hoje" (1966), *Estudos de Cultura e Literatura Brasileira*, Lisboa, Edições 70, pp. 265-280.

SOUZA, Eneida Maria de (1998) - "Imagens da Modernidade" in SOUZA, Eneida Maria de (org.), *Modernidades tardias*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, pp.19-30.

-----,Org. (1998) - *Modernidades tardias*. Belo Horizonte, Ed. UFMG.

VILHENA, Maria da Conceição (1975) - "As duas "Cantigas medievais" de Manuel Bandeira". *Separata da Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n°17. São Paulo.

XAVIER, Jayro José (1973) - *Camões e Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro, MEC, Departamento de Assuntos Culturais.

#### **REVISTAS (bibl. Ativa\*)**

\*KLAXON, n°1, 15 de maio de 1922, São Paulo.

REVISTA BRANCA, n°23, junho de 1952. Rio de Janeiro.

\*REVISTA DE ANTROPOFAGIA, n°1, maio de 1958. São Paulo.

REVISTA DO BRASIL (1923/24/), (dirs.) Paulo Pradro e Monteiro Lobato Editora Monteiro Lobato & CIA.

REVISTA DO LIVRO, n° 16, 1959, Rio de Janeiro.

SAMBA, 1928, Salvador, Bahia.

TEMPO BRASILEIRO, n°26-27, 1971 - *Vanguarda e Modernidade*

\*TERRA ROXA e outras terras. Introd. de Cecília de Lara. São Paulo: Martins, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977. Reprodução fac-similar dos números publicados do periódico: ano I, n° 1-7, 1926.

