

3. “Futurista?!” Em busca de uma expressão moderna de nacionalidade.

“O modernismo é uma ideia fora do lugar que se expressa como projeto”
(Renato Ortiz)

Sou brasileiro. Prova? Poderia viver na Alemanha ou na Áustria. Mas vivo remendadamente no Brasil, coroadado com os espinhos do ridículo, do cabotinismo, da ignorância, da loucura, da burrice para que esta Piquiri venha a compreender um dia que o telégrafo, o vapor, o telefonio, o Fox-Jornal existem e que a SIMULTANEIDADE EXISTE. (ANDRADE, 1960)¹.

Portugal que com todos estes senhores conseguiu a classificação do país mais atrasado da Europa e de todo o Mundo! O país mais selvagem de todas as Áfricas! O exílio dos degredados e dos indiferentes! A África reclusa dos europeus! O entulho das desvantagens e dos sobejos! Portugal inteiro há de abrir os olhos um dia – se é que a sua cegueira não é incurável e não gritará comigo, a meu lado, a necessidade que Portugal tem de ser qualquer coisa de aseado! (ALMADA NEGREIROS, 1997)².

Os dois excertos escolhidos para abrir o presente capítulo são representativos da forte tensão que marcava a relação de Mário de Andrade e de Almada Negreiros com o meio cultural em que estavam inseridos. Conforme as duas epígrafes demonstram, as visões estéticas propostas pelos dois autores estavam, desde o início, relacionadas às imagens intensamente críticas que mantinham acerca das respectivas situações nacionais. Almada Negreiros, reconhecido notoriamente como um dos mais agressivos e performáticos defensores da nova estética modernista, proposta pelo grupo do *Orpheu* e Mário de Andrade, um dos protagonistas da intensa ruptura estética que se desenvolveu publicamente no horizonte da Semana de Arte Moderna de 1922: eles exprimiam, cada qual a sua maneira, a importância da experiência moderna na arte e a necessidade de fundamentar este projeto modernizador num contexto especificamente nacional. Assim, além da defesa da necessidade do emprego de técnicas vanguardistas, há, na obra de ambos, desde o período inicial, indicadores

¹ ANDRADE. *A escrava que não é Isaura*. In: ANDRADE, Mário de. *Obra imatura, Obras completas*, vol 1, São Paulo, Livraria Martins Editora, 1960, p. 266.

² ALMADA NEGREIROS. *Manifesto anti-Dantas*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 645.

de que o embate empreendido visava fazer com que os respectivos conterrâneos revissem as bases da própria identidade nacional.

Neste sentido, a identidade brasileira e a identidade portuguesa estavam sendo simultaneamente reinventadas e redescobertas. Essa faceta pedagógica pode ser percebida em diversas vertentes da obra de Mário de Andrade e de Almada Negreiros. No caso do modernista brasileiro, livros como *Macunaíma* ou *O Turista Aprendiz* apresentaram a construção de visões de um projeto de fundação de um tipo específico de indivíduo representativo do nacional, inscrevendo o folclórico no ideal de brasilidade. Além disso, se os poemas de *Pauliceia Desvairada*, em especial a *Ode ao Burguês*, são expressões claras do enfrentamento aos passadistas, a relação que Mário de Andrade manteve durante toda a sua vida com as novas gerações de escritores e artistas em geral também confirma esse viés de educador de seus pares para a fundação de um projeto de cultura nacional. No caso de Almada Negreiros, também são diversos os exemplos em sua obra desta potência educativa do autor. Textos como o *Manifesto Anti-Dantas*, o poema *A Cena do Ódio* e a própria participação no grupo do *Orpheu* podem ser pensados como exemplos de um enfrentamento pedagógico às gerações anteriores, a fim de fundar uma nova arte nacional. Além disso, em consonância com o projeto modernista de Mário de Andrade, Almada Negreiros esteve constantemente aberto ao diálogo com as novas gerações de artistas portugueses, tendo sido inclusive reconhecido e tratado como *Mestre Almada*. Esta preocupada e carinhosa relação com as novas gerações pode ser demonstrada em seu *Club das cinco cores*³ ou em diversos projetos de teatro que Almada realizou com jovens aspirantes a artistas de sua contemporaneidade.

O projeto de utilizar a arte como potencializadora de uma constante renovação da experiência nacional, tanto a partir das revisões das bases da nacionalidade semeada através da arte pelas gerações anteriores, quanto a partir de um investimento em novas gerações de artistas, aponta para a ideia de que as possíveis clivagens e aproximações entre o Modernismo brasileiro e o Modernismo português, engendrados por Mário de Andrade e Almada Negreiros,

³ O Club das cinco cores era um grupo formado por Almada Negreiros e quatro meninas entre 12 e 16 anos que dançaram uma cena infantil na peça *O Bailado do Encantamento*, coreografada por Almada em 1918. A partir do interesse em comum pela dança o grupo iniciou uma correspondência, que durou até 1931, desenvolvendo em conjunto trabalhos literários diversos.

revelam a elaboração de discursos modernistas que tivessem em conta as suas situações nacionais específicas. Essas situações nacionais específicas se referem diversas vezes a uma promessa de modernidade, a uma vontade de fazer parte da alvorada dos novos tempos ainda que o ambiente nacional, segundo os artistas, fosse marcado por passadismos e não experimentasse intensamente as inovações técnicas que configuravam a ideia de modernidade.

Neste sentido, o modernismo brasileiro e o modernismo português se apresentam como repostas específicas, dadas as particularidades das respectivas narrativas nacionais, a uma promessa de modernidade muito mais do que a uma experiência da mesma. Essa promessa dos novos tempos inspirava os artistas a desenvolverem formas simbólicas que se adaptassem às possibilidades que esse entendimento de pertença a um período de viragem histórica proporcionava. O constante investimento artístico de Almada Negreiros em situar uma autoconsciência histórica do papel do homem português do século XX e o dedicado trabalho de Mário de Andrade na pesquisa, catalogação e valorização do folclore brasileiro são representativos dessa particularidade nacional dos respectivos projetos modernistas. Dessa forma, podemos entender o Modernismo brasileiro e o Modernismo português como coordenadas específicas e particulares no mapa da emergência dos focos modernistas, que respondem a demandas locais e comunicam-se com outros locais de enunciação em um cenário cada vez mais globalizado.

Arnaldo Saraiva (1986), na introdução do livro *Modernismo Brasileiro e Modernismo Português: Subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações*⁴, cita um excerto de Mário de Andrade que aponta uma menor ligação contemporânea entre a expressão intelectual brasileira e a portuguesa, do que com a intelectualidade francesa ou inglesa. Mesmo assim, o autor identifica, dentro de uma perspectiva comparativista, inter-relações dos poemas *A Cena do Ódio*, de Almada Negreiros (1915) e *Ode ao Burguês*, de Mário de Andrade (1922). Para Saraiva, essas correspondências se dão no uso de processos técnicos extremamente semelhantes na construção dos poemas, como o emprego do verso livre e o uso constante de repetições, assim como a incorporação estilística de uma linguagem coloquial e exclamativa. Em paralelo às similaridades de estilo,

⁴ SARAIVA. *Modernismo brasileiro e modernismo português: subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1986.

Saraiva observa uma afinidade temática entre os dois poemas. Em ambos os casos, a poesia constrói-se como violento ataque ao burguês arrogante e falso. A paradigmática caricatura do burguês estabelece uma correspondência mimética entre aparência física e composição moral e psicológica. O burguês é caracterizado por imagens que remetem à decadência física e moral “E tu, meu rotundo e pançudo-sanguessugo, meu desacreditado burguês apinocado da rua dos bacalhoeiros do meu ódio (...)” (ALMADA NEGREIROS, 1997)⁵, “O homem-curva! O homem-nádegas!, (...) oh! Gelatina pasma! Oh! Purée de batatas morais!” (ANDRADE, 2012)⁶.

Ao tentar explicar estas semelhanças de tema e estilo, Arnaldo Saraiva constatou que seria impossível que Mário de Andrade tivesse conhecimento do poema de Almada Negreiros. Mesmo com a distância de sete anos entre a concepção dos dois poemas, *A Cena do Ódio* foi publicado apenas em 1923, um ano depois da escrita da *Ode ao Burguês*⁷. O autor propõe, portanto, que ambos poetas teriam o poema *Marcha do Ódio*, de Guerra Junqueiro, como intertexto em comum, lembrando o grande sucesso que o referido poema conquistou tanto em Portugal quanto no Brasil. Entretanto, apesar de apontar para uma coincidência intertextual na elaboração de parte do discurso modernista no Brasil e em Portugal, Saraiva atribui a maior parte das semelhanças dos textos em questão a preceitos fundamentais do programa futurista, como o apelo à revolta contra a sociedade burguesa e o culto da palavra em liberdade.

Ellen Sapega (1998), no artigo intitulado *Futurismo e identidade nacional nas obras de Mário de Andrade e Almada Negreiros*⁸, propõe uma comparação das obras de Almada Negreiros e Mário de Andrade a partir da dupla questão do futurismo e da identidade nacional. A autora sugere que este tipo de abordagem geraria novas compreensões de contradições que surgem quando “um escritor situado nas margens da estética europeia tenta adaptar-se às correntes estéticas e

⁵ ALMADA NEGREIROS. *A cena do ódio*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 85.

⁶ ANDRADE. *Ode ao burguês*. In: ANDRADE, Mário de. *50 poemas e um prefácio interessantíssimo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012, p. 27.

⁷ *A Cena do Ódio* é publicado pela primeira vez, em separata, na revista *Contemporânea*, n7 (vol III) de 1923. Entretanto, a versão completa foi publicada apenas em 1958, no primeiro volume da terceira série das *Líricas Portuguesas*, organizadas por Jorge de Sena.

⁸ SAPEGA. *Futurismo e identidade nacional nas obras de Mário de Andrade e Almada Negreiros*. In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, nº 149/150, Jul. 1998.

teóricas do centro” (SAPEGA, 1998)⁹. Para Sapega, embora Mário e Almada nunca deixassem de se servir de estratégias técnicas concebidas a partir de um ideal cosmopolita de arte, é possível perceber, através da sua relação ambígua com o futurismo italiano, “a grande necessidade de proclamar uma independência cultural ou de sair de uma posição como que marginalizada relativamente aos grandes centros da estética europeia” (SAPEGA, 1998)¹⁰.

Ao analisar as semelhanças e diferenças entre os poemas *Ode ao Burguês* e *A Cena do Ódio*, Sapega demonstra concordância plena com a hipótese de Saraiva de que os preceitos fundamentais do futurismo seriam responsáveis pela semelhança entre os dois poemas: “não posso senão concordar com esta observação e não pretendo negar a importância que a estética futurista teve na elaboração tanto da *Cena do Ódio* quanto na *Ode ao Burguês*” (SAPEGA, 1998)¹¹. Entretanto, apesar de discutir a produção intelectual de Mário de Andrade e de Almada Negreiros a partir de associações com o futurismo como paradigma de produção moderna, Sapega aponta para uma investigação de possíveis experiências culturais em comum que subjazam às propostas estéticas dos dois autores. Ainda assim, a comparação das obras de Mário de Andrade e Almada Negreiros é feita a partir do prisma da estética futurista, trabalhada como um discurso tecnicamente inovador, posto a serviço de uma temática nacional em países periféricos.

A ideia de que as propostas estéticas tanto de Mário de Andrade quanto de Almada Negreiros partem de uma importação de outras estéticas produzidas em países tidos como centrais no cenário europeu tornou-se tópico recorrente na crítica literária. Neste sentido, destacam-se especialmente as relações entre as propostas estéticas dos autores e o futurismo italiano, tanto em produções que buscavam discutir os seus processos estilísticos, separadamente, a partir de suas relações com obras futuristas (MANFIO, 1998; PESSOA, 1986)¹², quanto ao

⁹ SAPEGA. *Futurismo e identidade nacional nas obras de Mário de Andrade e Almada Negreiros*. In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, nº 149/150, Jul. 1998, p. 242.

¹⁰ SAPEGA. *Futurismo e identidade nacional nas obras de Mário de Andrade e Almada Negreiros*. In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, nº 149/150, Jul. 1998, p. 242.

¹¹ SAPEGA. *Futurismo e identidade nacional nas obras de Mário de Andrade e Almada Negreiros*. In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, nº 149/150, Jul. 1998, p. 243.

¹² MANFIO. *As leituras italianas de Mário de Andrade*. In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, nº 149/150, Jul. 1998, pp 277-284; PESSOA. *Como nasceu Orpheu*. In: QUADROS, António. (org.). *Obras em prosa de Fernando Pessoa – Textos de*

relacionar as duas obras, de forma comparativa, em função de aproximações e afastamentos com o programa futurista (SAPEGA, 1998; SARAIVA, 1986)¹³.

Este tipo de abordagem parte da premissa de que o conhecimento de diferentes doutrinas estéticas e políticas compõe necessariamente um regime de influências, relegando, dessa forma, a um segundo plano, a vertente cosmopolita do Modernismo proposto tanto por Mário de Andrade quanto por Almada Negreiros, que pretendia, a partir do nacional, apresentar um ponto de vista único dentro de um complexo cenário global. Além disso, análises baseadas no conceito de influência implicam uma ideia de que o Modernismo brasileiro e o Modernismo português são aplicações de um discurso tecnicamente inovador, gerado em locais onde experimentava-se uma autoconsciência histórica de uma viragem de época, posto a serviço de uma temática nacional em países periféricos que não experimentavam essa vivência da modernidade e por isso aplicavam as formas simbólicas desenvolvidas em outros lugares como resposta cultural à modernidade. Conforme discutimos no capítulo anterior, esta ideia de influência e aplicação de um discurso moderno em um local periférico segue um raciocínio de que a modernidade é uma linha contínua que surge em um local e se espalha ao longo do tempo, e que o modernismo é uma resposta a essa vivência da modernidade. Assim, cria-se uma ideia de que o “modernismo tardio” utilizaria as formas simbólicas daqueles que experimentaram anteriormente a vivência dos novos tempos.

No presente capítulo, analisaremos primeiro as relações de Mário de Andrade com diferentes propostas estéticas provenientes de outros locais de enunciação, especialmente o futurismo, e, posteriormente, as relações de Almada Negreiros, a fim de demonstrar como o conhecimento e a experimentação das diversas formas simbólicas que poderiam ser utilizadas como expressão dos novos tempos estava, desde o princípio, ligada a um ideal de artista enquanto intelectual em detrimento de uma simples aplicação de estéticas produzidas em outros locais e aplicada a uma realidade periférica. Esta função do artista enquanto intelectual estava ligada à ideia de que o artista brasileiro e o artista português se moviam nas

intervenção social e cultural: A ficção dos heterônimos. Mem Martins: Publicações Europa América. 1986, pp. 69-74.

¹³ SAPEGA. *Futurismo e identidade nacional nas obras de Mário de Andrade e Almada Negreiros*. In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, nº 149/150, Jul. 1998, pp. 241-251; SARAIVA. *Modernismo brasileiro e modernismo português: subsídios para o seu estudo e para a história de suas relações*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1986, pp. 16-80.

mesmas águas que os artistas de locais considerados culturalmente mais centrais, sendo portadores de uma sensibilidade e de um conhecimento ímpar e capazes de intervir no tecido social para moldar um devir a partir da arte.

Eduardo Jardim (2015), no livro intitulado *Eu sou trezentos – Mário de Andrade, Vida e Obra*¹⁴, relaciona os poemas de *Pauliceia Desvairada*, sobretudo a *Ode ao Burguês*, às influências do expressionismo alemão. Para ele, os versos de *Ode ao Burguês* são representativos do “impacto dos versos dos poetas mobilizados pela Primeira Guerra, e o retrato do burguês – “o burguês-níquel, o burguês-burguês” – lembra as caricaturas e pinturas do artista alemão George Grosz” (JARDIM, 2015)¹⁵. Jardim constrói sua análise baseando-se em uma contextualização da produção artística de Mário de Andrade a partir de alguns elementos de sua biografia. Neste sentido, cita o contato de Mário com a cultura alemã como um indicativo desse crescente interesse pelo expressionismo. Esse contato viria a se intensificar, principalmente a partir de 1919, quando Mário começou a estudar alemão e a ler artigos sobre o movimento expressionista: “inclusive o de Ivan Goll, sobre os periódicos vanguardistas da Alemanha, e incorporou à sua biblioteca alguns deles, como *Der Sturm e Das Kunstblatt*” (JARDIM, 2015)¹⁶. Jardim também argumenta que Mário teria tomado conhecimento da coletânea organizada por Kurt Pinthus, *Menscheits Dämmerung*, de 1920, considerada a mais importante coletânea do expressionismo alemão. Essa influência da cultura alemã, em especial do expressionismo, segundo Jardim, poderia ser exemplificada não apenas nos poemas de *Pauliceia Desvairada*, mas também no idílio *Amar, verbo intransitivo*, iniciado em 1923, ou seja, mais ou menos no mesmo período em que os poemas de *Pauliceia Desvairada* foram escritos.

Entretanto, para-além de dados biográficos que, de fato, corroboram a sua análise, Jardim não evidencia os elementos técnicos presentes nos poemas. Não destaca subsídios que comprovem, a partir da análise dos poemas de *Pauliceia Desvairada*, as influências técnicas do expressionismo alemão, que o autor coloca como definitivas para a formação do pensamento estético de Mário de Andrade e,

¹⁴ JARDIM. *Eu sou trezentos – Mário de Andrade Vida e Obra*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.

¹⁵ JARDIM. *Eu sou trezentos – Mário de Andrade Vida e Obra*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015, p. 42.

¹⁶ JARDIM. *Eu sou trezentos – Mário de Andrade Vida e Obra*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015, p. 42.

principalmente, para a elaboração do livro em questão. Jardim defende que Mário se inspirava somente em aspectos específicos do expressionismo alemão, desprezando o subjetivismo excessivo. Para ele, a ideia de que a arte é a expressão de algum sentimento ou de um conteúdo ideal teria contribuído com elementos para Mário refutar a doutrina da arte pela arte e se projetar enquanto um dos defensores da função social da arte: “a afirmação, repetida ao longo de toda a sua obra, de que a beleza é uma consequência, e não o objetivo da arte, resume a doutrina estética do modernista e manifesta a presença das posições estéticas do expressionismo” (JARDIM, 2015)¹⁷. Entretanto, uma concepção de arte voltada para o social não foi exclusividade de determinadas correntes do expressionismo e nem mesmo pode ser pensada como algo que surge no século XX. Na própria Alemanha, no século XVIII, em meio ao Romantismo, Friederich Schlegel já lançava as bases do que depois viria a se tornar um dos principais aspectos das vanguardas do século XX, aproximar a vida e a arte: “tornar viva e sociável a poesia, e poéticas a vida e a sociedade” (SCHLEGEL, 1997)¹⁸. A obra de Schlegel também não era desconhecida para Mário de Andrade, da mesma forma que o autor teve acesso a textos de Marx e Romain Rolland, entre outros. Assim, atribuir a constante busca de Mário de Andrade por uma arte voltada para o social às influências do expressionismo alemão é um gesto que parece negligenciar a existência de diversas outras fontes presentes nas leituras de Mário de Andrade, que também referenciaram esta função social da arte.

Além da ideia de que a função social da arte em Mário de Andrade foi criada a partir do expressionismo, Jardim procura estabelecer uma relação linear direta entre as propostas estéticas do modernismo brasileiro e a escola alemã. É sintomático, entretanto, que, além de defender a ideia de que Mário filtrara os princípios do expressionismo alemão aproveitando-se apenas de aspectos específicos deste para compor as suas propostas estéticas, Jardim proponha que o expressionismo aglutinou-se com outras doutrinas na formação do pensamento estético de Mário de Andrade: “A incorporação de propostas das vanguardas francesa, alemã e italiana, da poesia de Walt Whitman, de aspectos da filosofia católica e do evolucionismo se deu no contexto brasileiro, onde se travou o

¹⁷ JARDIM. *Eu sou trezentos – Mário de Andrade Vida e Obra*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015, p. 43.

¹⁸ SCHLEGEL. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997, p. 64.

embate com os chamados passadistas” (JARDIM, 2015)¹⁹. Neste sentido, apesar de propor uma maior influência alemã na obra de Mário de Andrade, Eduardo Jardim não descarta a importância da estética futurista e de outras vanguardas ideológicas e artísticas na formação do pensamento de Mário de Andrade.

Ainda assim, o autor atribui uma relação de influências de aspectos específicos de doutrinas amplas e variadas no pensamento de Mário de Andrade, sem apresentar elementos que corroborem a sua ideia de filiação e sem discutir como elementos similares se processaram em outras ideologias estéticas ao longo da história. Jardim também aponta para uma particularidade do contexto brasileiro enquanto local de aplicação deste conjunto de experiências estéticas. Entretanto, a exemplo do trabalho de Ellen Sapega, apesar de apresentar o contexto brasileiro como um contexto específico, a sua análise se fixa em uma ideia de importação de propostas geradas em outros locais, apreendidos como culturalmente centrais.

Diléa Zanotto Manfio (1993), no trabalho intitulado *As Leituras Italianas de Mário de Andrade*²⁰, tenta identificar em que medida as leituras de obras italianas, em especial as obras ligadas às proposições estéticas de Francesco Tommaso Marinetti e Ardengo Soffici, influíram na formação literária de Mário de Andrade. O trabalho parte de três etapas diferentes. Em um primeiro momento, a autora realiza um levantamento das obras e revistas de literatura italiana existentes no acervo de Mário de Andrade. Num segundo momento, Manfio organiza uma marginalia do material de origem italiana referente às expressões linguísticas e à construção de personagens para, em seguida, a partir desses dois pontos, organizar a transcrição de trechos, em prosa e em verso, de autores italianos presentes na obra de Mário de Andrade.

As obras analisadas por Diléa Manfio se situam entre o período de 1908 e 1926, sendo aproximadamente dez delas ligadas ao futurismo. Entre estas, destacam-se os escritos de Marinetti, Soffici, Pallazzeschi e Papini, revelando, segundo a autora, “o interesse do autor pelas propostas estéticas nelas veiculadas” (MANFIO, 1993)²¹. O período citado por Manfio se sobrepõe ao referenciado por Jardim como sendo o período de imersão de Mário de Andrade na cultura alemã.

¹⁹ JARDIM. *Eu sou trezentos – Mário de Andrade Vida e Obra*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015, p. 43.

²⁰ MANFIO. *As leituras italianas de Mário de Andrade*. In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, nº 149/150, Jul. 1998.

²¹ MANFIO. *As leituras italianas de Mário de Andrade*, p 278. In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, nº 149/150, Jul. 1998.

Além disso, coincide com o período em que se situou a primeira viagem de Marinetti ao Brasil para a realização de uma conferência cuja apresentação do futurista italiano ao público seria feita por Mário de Andrade. Desta forma, acreditamos que a imersão de Mário de Andrade nos estudos de cultura alemã e italiana demonstram o interesse do autor pelas mais variadas formas de propostas estéticas. Entretanto, por uma via diversa das contribuições de Manfio e Jardim, no presente trabalho, propomos que o interesse de Mário pelos diferentes movimentos estéticos não está ligado a uma vontade de aplicação de formas simbólicas estrangeiras à a uma realidade nacional, mas sim a um interesse epistêmico digno de um estudioso que defendeu constantemente a importância do conhecimento e da sistematização da cultura.

A coincidência de datas do estudo do expressionismo alemão e do futurismo italiano também pode servir de indicativo do papel desempenhado por Mário de Andrade: o de intelectual brasileiro aparelhado para debater com as mais variadas correntes estéticas que obtiveram protagonismo em sua contemporaneidade. Essa focalização se demarca, mais uma vez, da perspectiva de que o modernismo deve ser pensado como um complexo mapa de pontos de eclosão de uma resposta cultural a uma promessa de modernidade, com lugares de enunciação únicos e específicos, dadas as suas particularidades nacionais e dado o regime de subjetividades artísticas únicas de seus realizadores. Esta perspectiva parece de acordo com as ideias que Mário tinha sobre a nova orientação nacionalista, presente na carta de 1924 que ele solicita a Joaquim Inojosa para se defender de uma acusação de plágio das ideias de Graça Aranha:

Veja bem: abasileiramento do brasileiro não quer dizer regionalismo nem mesmo nacionalismo = o Brasil pros brasileiros. Não é isso. Significa só que pra ser civilizado artisticamente, entrar no concerto das nações que hoje dirigem a Civilização da Terra, tem de concorrer pra esse concerto com a sua parte pessoal, com o que o singulariza e individualiza, parte essa única que poderá enriquecer e alargar a Civilização (ANDRADE, 1924 *apud* INOJOSA, s/d)²².

De forma consonante com outros trabalhos aqui citados, Diléa Manfio, também analisa os estudos e experimentações das correntes estéticas italianas

²² INOJOSA. *O movimento modernista em Pernambuco*. Rio de Janeiro: Gráfica Tupy, s/d, p. 340

como um regime de influências que explicaria as opções artísticas de Mário de Andrade: “torna-se inegável o papel fundamental das leituras italianas – nomeadamente das obras poéticas e teóricas de e sobre o futurismo – na formação intelectual de Mário de Andrade” (MANFIO, 1993)²³. Por fim, a autora postula que estudos futuros sobre as relações com autores e obras italianas proporcionariam “elementos esclarecedores sobre a formação do conceito de *modernidade* entre os intelectuais brasileiros no primeiro momento modernista” (MANFIO, 1993)²⁴. Sob esse prisma, a autora parece buscar explicar a produção artística de Mário de Andrade através de uma relação linear com as obras a que este teve acesso ou interesse de estudo sem, entretanto, confrontar este recorte particular com o vasto oceano de possibilidades que compuseram as referências de Mário de Andrade.

Os estudos citados também partem de uma divisão, tanto da obra de Mário de Andrade quanto do modernismo brasileiro em geral, em dois momentos diferentes: um primeiro momento modernista e um segundo momento modernista. Esta divisão cronológica do modernismo tornou-se tópico comum na crítica literária, conferindo ao primeiro momento modernista uma prioridade ao projeto estético, enquanto conferia a uma segunda fase a prioridade do projeto ideológico. Neste sentido, os anos da década de 1920 seriam mais estéticos enquanto os da década de 1930 seriam mais marcados pela politização do Brasil e do mundo. No livro *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*²⁵, Eduardo Jardim (1978) situa o momento de renovação estética do modernismo em 1917, quando Oswald e Mário de Andrade iniciam as polêmicas críticas em nome de uma modernização das formas simbólicas no Brasil. O segundo momento modernista, que teria se iniciado em 1924, marcava o ponto onde, a partir da arte, buscava-se interpretar o próprio país e seu ser.

Pedro Duarte (2013), no livro *A palavra modernista – vanguarda e manifesto*²⁶, destaca a precisão da periodização do movimento proposta por

²³ MANFIO. *As leituras italianas de Mário de Andrade. As leituras italianas de Mário de Andrade*. In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, nº 149/150, Jul. 1998, p 283.

²⁴ MANFIO. *As leituras italianas de Mário de Andrade. As leituras italianas de Mário de Andrade*. In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, nº 149/150, Jul. 1998, p 283.

²⁵ JARDIM. *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978.

²⁶ DUARTE. *A palavra modernista – vanguarda e manifesto*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio/ Casa da Palavra, 2013.

Jardim, entretanto, chama a atenção para uma preocupação: a de que a divisão em etapas não passe a “eclipsar a sua unidade conceitual” (DUARTE, 2013).²⁷ Duarte argumenta que Oswald de Andrade, em 1915, já se posicionava “em prol de uma pintura nacional” (ANDRADE, 1992).²⁸ Em 1916, Anita Malfatti pintava *Tropical*. Baseado nestes acontecimentos e nos seus desencadeamentos, o autor defende que o nacionalismo já estava presente nos horizontes modernistas desde o início, aliado ao projeto de renovação estética, como duas faces da mesma moeda: “a divisão cronológica esmiúça as variações de ênfase entre arte e ideologia no Modernismo, mas ele foi feito da aliança das duas” (DUARTE, 2013)²⁹. Neste aspecto, a análise de Pedro Duarte mostra-se em concordância com os achados de Ellen Sapega (1998), que já relacionava as propostas estéticas de Mário de Andrade e Almada Negreiros, desde o início, a uma relação com um ideal de nacionalidade: “as visões estéticas propostas por José de Almada Negreiros e Mário de Andrade estavam, desde o início, informadas por imagens fortemente críticas das respectivas pátrias” (SAPEGA, 1998)³⁰.

No caso específico de Mário de Andrade, esta divisão didática das propostas modernistas em dois momentos parece chocar-se com a perspectiva, defendida pelo próprio autor, de que existia uma continuidade de sentido em suas publicações. Mário posicionou-se publicamente repetidas vezes defendendo que suas publicações seguiam uma função de utilidade social. Ao analisar retrospectivamente o seu percurso artístico e cultural, Mário de Andrade procurou demonstrar uma continuidade de suas propostas desde suas primeiras publicações. Essa *coerência* recai especialmente num ideal de artista e de função, enquanto interventor na malha social, capaz de traduzir em formas simbólicas novas experiências de tempo e espaço. Este ideal de função do artista, segundo ele, já se apresentava como principal motivo para a publicação de seu primeiro livro, *Há uma gota de sangue em cada poema* (1917), e se manteve como propósito durante toda a trajetória de Mário de Andrade:

²⁷ DUARTE. *A palavra modernista – vanguarda e manifesto*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio/ Casa da Palavra, 2013, p. 41.

²⁸ ANDRADE. *Em prol de uma pintura nacional*. In: ANDRADE, Oswald. *Estética e política*. São Paulo: Globo, 1992, p. 141.

²⁹ DUARTE. *A palavra modernista – vanguarda e manifesto*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio/ Casa da Palavra, 2013, p. 41.

³⁰ SAPEGA. *Futurismo e identidade nacional nas obras de Mário de Andrade e Almada Negreiros*. In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, nº 149/150, Jul. 1998, p. 241

É um livrinho que, como o Manuel Bandeira falou, é de um ruim... “esquisito. Não renego nem devo renegar esse livro, apesar do seu “ruim esquisito”. Porque é extraordinariamente representativo, justamente do que eu acho que deve ser o artista: “o homem que, por intermédio da obra de arte e da beleza, participa da realidade da vida e busca dar definição de tudo”, como diz o cantor nordestino. Ora, esse ideal do artista não-conformista, que propõe uma vida melhor, surgia inesperadamente, e confesso que inconscientemente ainda, no fato de eu resolver de sopetão publicar esse livrinho de versos pacíficos, tendo uma porção de outros, mais belos, mais “estéticos” e muito mais gratuitos (ANDRADE, 1983)³¹.

No presente trabalho, entendemos que esses arranjos didáticos em fases arriscam não dar conta da potência de sentidos presente, desde o início, no projeto intelectual de Mário de Andrade. A tentativa de filiação restrita de Mário de Andrade a escolas e a movimentos também segue esse mesmo modelo; uma tentativa de classificação fechada que acaba por desconsiderar parcelas significativas de sua produção, a fim de fazê-la caber em um determinado rótulo. Este movimento de eliminar os critérios divergentes para possibilitar que a obra caiba em uma classificação fechada parece suscitar a clássica imagem do conto de fadas dos irmãos Grimm, onde, para fazer o sapato de cristal caber no pé, uma das irmãs precisa cortar os próprios dedos. Neste sentido, ao invés de pensar as diferentes estéticas que motivaram o pensamento de Mário de Andrade como um regime de influências, gostaríamos de poder pensá-las como uma constelação de referências que, somadas, contrapostas, filtradas e processadas por um grande artista, compuseram uma subjetividade única, com seus próprios signos e significados originais, que não cabem nas definições canônicas de um único movimento ou escola. Esta constelação de referências, vontades e potências únicas já se manifestava, ainda que inconscientemente, na sua obra inicial e viria a se desenvolver em um projeto moderno de transformação artística e ideológica. A fim de ilustrar esta ideia de uma subjetividade única formadora de seus próprios signos e significados, gostaríamos de propor a introdução do conceito de *Mitologias individuais*, desenvolvido por Harald Szeemann (1972) para a exposição *Documenta Cinco* de arte contemporânea, como um conceito operativo para se pensar a produção artística de Mário de Andrade e, mais à frente, de

³¹ ANDRADE. *Entrevistas e depoimentos* (org. Telê Porto Ancona Lopez). São Paulo: T.A. Queiroz, 1983, p. 112.

Almada Negreiros. O conceito de *Mitologias individuais* surge como uma tentativa de estilizar as divisões dos artistas por estilos e escolas, possibilitando uma interpretação das realizações artísticas a partir do que Szeemann qualificou como intensidade dos trabalhos artísticos e autenticidade de sentimentos: As mitologias individuais “expressam o cosmos subjetivo de cada artista, mais do que proporcionam um ponto de vista objetivo em direção à realidade” (SZEEMANN, 2007).³²³³ A partir desta ideia, Szeemann organiza a sua prática curatorial em busca das formas de expressão intensamente motivadas, que expressavam “a tentativa de cada um de impor a sua própria ordem à grande desordem” (SZEEMANN, 2007).³⁴³⁵

Szeemann organizou, a partir do conceito de *Mitologias individuais*, a possibilidade de comparar diferentes produções artísticas, inclusive pertencentes a diferentes períodos históricos, dissociada do pertencimento canônico a determinados movimentos ou escolas. Essa perspectiva de pensar a objetivação estética dos realizadores artísticos sem prender-se a escolas parece irmanar-se com o pensamento de Mário de Andrade, que sempre recusou a filiação a escolas e organizou a sua obra crítica, em diversos momentos, criticando este tipo de organização didática da história da arte, e referenciando o artista como o resultado único de uma relação particular de um arquipélago de referências que desembocam em uma produção original:

Acho que o escritor se desenvolve e o que ele escreve cresce com ele e, finalmente, consegue uma amálgama de tudo o que ele roubou com um novo tipo de personalidade que é a sua própria, e então é capaz de saldar suas dívidas, e com juros ainda por cima, a única coisa honesta que um escritor tem de fazer... pelo menos um escritor que seja ladrão como eu (ANDRADE, 1968b)³⁶.

O conceito de *mitologias individuais*, além de privilegiar a originalidade do artista, está ligado à possibilidade de interpretar um projeto estético, não apenas a partir da análise das obras que compuseram a objetivação material deste

³² SZEEMAN. *Individual methodology*. Genoble: JRP Ringier, 2007, p. 136.

³³ Tradução livre do autor. No original: “it expressed the subjective cosmos of every artist, more than giving an objective insight toward reality”.

³⁴ SZEEMAN. *Individual methodology*. Genoble: JRP Ringier, 2007, p. 194.

³⁵ Tradução livre do autor. No original: “everyone’s attempt to impose their own order on the grand disorder”

³⁶ ANDRADE. *Entrevista*. In: *Escritores em ação* In: COWLEY, Michael (org.). *Escritores em ação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1968, p. 284.

projeto, mas a partir do processo que desencadeou esta objetivação material, ou seja, a partir do que Szeemann chamou de “intenções intensivas”³⁷. Neste sentido, o termo modernismo não se refere a uma escola com práticas estéticas fechadas. Modernismo é, antes, um termo guarda-chuva que se refere a práticas estéticas diversas (sensacionismo, desvairismo, futurismo, cubismo, primitivismo, etc.), que foram aplicadas em diferentes localidades, com o intuito de gerar uma adequação das formas simbólicas existentes à expressão dos novos tempos. Em outras palavras, modernizar a maneira de expressar a alvorada dos novos tempos. Desta forma, as diferentes práticas estéticas, empregadas nos diferentes focos de eclosão do modernismo, se relacionam com projetos intelectuais únicos que desencadearam diferentes objetivações artísticas. Esta perspectiva parece também de acordo com a interpretação de Mário de Andrade acerca da existência de uma continuidade no seu projeto intelectual, desde sua primeira publicação, no que diz respeito à vontade de intervenção que sempre motivou a sua produção artística. Assim, classificar Mário de Andrade como modernista não se apresenta em contradição com o conceito operativo de *mitologias individuais*, exatamente porque, neste sentido, modernismo se refere mais às intenções que motivaram a maneira pela qual Mário de Andrade tentou “impor a sua própria ordem à grande desordem” (SZEEMANN, 2007)³⁸ do que a um conjunto definido de práticas estéticas ou objetivações artísticas em obras.

No livro *Tumulto de amor e outros tumultos – Criação e arte em Mário de Andrade*, Rui Espinheira Filho (2001) qualifica Mário de Andrade como um escritor que “buscava o seu próprio caminho, recusando-se a submeter-se a quaisquer palavras de ordem, a alistar-se em qualquer corporação, digamos assim, estética” (ESPINHEIRA FILHO, 2001).³⁹ Esta recusa às escolas e movimentos, segundo Espinheira Filho, já se apresentava na crítica empreendida por Mário de Andrade ao parnasianismo. Mário de Andrade reivindicava o direito a todas as leituras, todas as experimentações, todas as influências e toda a liberdade, principalmente a liberdade de errar. “E pedia que não o classificassem, que ele mesmo se sentia inclassificável em si. Era um ser em movimento, em convulsões,

³⁷ Tradução livre do autor. No original: “intensive intentions”.

³⁸ SZEEMAN. *Individual methodology*. Genoble: JRP Ringier, 2007, p. 194.

³⁹ ESPINHEIRA FILHO. *Tumulto de amor e outros tumultos – criação e arte em Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 106.

angustiadamente à procura de si mesmo” (ESPINHEIRA FILHO, 2001)⁴⁰. Este inclassificável em Mário de Andrade, para Espinheira Filho, já era evidente para seus companheiros de geração e “logo seria para os demais capazes de ver sem os antolhos do gosto formalista da época” (ESPINHEIRA FILHO, 2001)⁴¹

Esta reivindicação por uma liberdade criativa, pela possibilidade de experimentar sem ser rotulado e pelo direito de errar estava também presente na crítica de Mário de Andrade aos passadistas. A ideia de uma renovação cultural brasileira, preconizada por Mário de Andrade, passava, dessa forma, necessariamente, por um constante experimentalismo de diferentes tendências, que eram apropriadas pelos modernistas. Estas diferentes tendências variavam desde propostas estéticas das diversas vanguardas históricas até elementos do folclore e da cultura popular. Neste sentido, a apropriação tanto de tendências estéticas estrangeiras quanto de elementos da cultura popular visava a manutenção de seus elementos originais, mas também uma transformação destes elementos a partir de sua assimilação moderna pelo artista brasileiro. Esta vontade de liberdade, este clamor pelo direito de experimentar sem ser taxado de pertencente a esta ou àquela escola possui diferentes exemplos na obra de Mário de Andrade, como No *prefácio interessantíssimo* de Pauliceia desvairada, quando Mário já expressava a sua vontade de conquistar “a liberdade contra convenções passadistas na arte” (ANDRADE, 2012)⁴² e o direito aos experimentalismos estéticos.

Além disso, Mário se posicionou diversas vezes a favor de uma arte baseada também na “sabença”, a favor do papel do artista como um erudito, alguém capaz de dialogar com diferentes propostas artísticas e ideológicas, formando assim uma relação entre o local e o cosmopolita: “preconceitos pró ou contra erudição não valem um derréis. O difícil é saber saber” (ANDRADE *apud* BATISTA, LOPEZ & LIMA)⁴³. Esta vontade de “sabença”, de assimilação culta de diferentes tendências, também está ligada ao projeto etnográfico de Mário de

⁴⁰ ESPINHEIRA FILHO. *Tumulto de amor e outros tumultos – criação e arte em Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Record, 2001. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 106.

⁴¹ ESPINHEIRA FILHO. *Tumulto de amor e outros tumultos – criação e arte em Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 106.

⁴² ANDRADE. *Prefácio interessantíssimo*. In: ANDRADE, Mário de. *50 poemas e um prefácio interessantíssimo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012, p. 67.

⁴³ BATISTA, LOPEZ & LIMA. *Brasil: 1º tempo modernista*. Documentação. São Paulo: IEB/USP, 1972, p. 230.

Andrade. O aprendizado proveniente das viagens etnográficas do *Turista aprendiz* não tinha em vista a reprodução ingênua ou *naïf* da cultura popular, mas sim a sua assimilação crítica segundo critérios modernistas. Em correspondência a Manuel Bandeira, Mário já abordava este assunto: “se trata de sistematização culta e não fotografia do popular” (ANDRADE, 2000)⁴⁴. Em correspondência dirigida a Paulo Duarte, Mário explicita a sua visão de que esta atualização da inteligência brasileira através da arte serviria também a uma coletivização do saber:

Há que forçar um maior entendimento mútuo, um maior nivelamento geral da cultura que, sem destruir a elite, a torne mais acessível a todos, e em consequência lhe dê uma validade verdadeiramente funcional. Está claro que o nivelamento não poderá consistir em cortar o tope ensolarado das elites, mas em provocar com atividade o erguimento das partes que estão na sombra, pondo-as em condições de receber mais luz. Tarefa que compete aos governos (ANDRADE, 1977)⁴⁵.

Esta “sistematização culta” preconizada por Mário de Andrade se fazia presente enquanto pedra fundamental de seu projeto intelectual: “Se eu não fizesse essa sistematização eu seria um escritor sentimentalmente popular e quero ser um escritor culto e literário” (ANDRADE, 2000)⁴⁶. Dessa forma, o conhecimento de diferentes obras e artistas, tanto provenientes de vanguardas históricas quanto do folclore e cultura popular, deve ser pensado em função dessa vocação para o estudo da arte, que Mário sempre defendeu. Deve ser pensado em função deste elemento erudito que filtra diferentes referências para compor os seus próprios signos e significados originais. Mário sempre esteve inclinado ao exame das diversidades existentes tanto no Brasil quanto fora dele. Esta inclinação pode ser vislumbrada através do vastíssimo levantamento monográfico tanto da cultura popular brasileira, que foi gradualmente formando um corpo coerente de referências, que desaguou na elaboração do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional (SPAN), quanto de movimentos artísticos provenientes de outras localidades, conforme explicitados nos trabalhos de Jardim e Manfio. O experimentalismo de Mário de Andrade, proveniente também do contato com estas diferentes tendências artísticas, não deve ser confundido com imitação ou

⁴⁴ ANDRADE. *Correspondência Mário de Andrade – Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp, 2000, p. 182.

⁴⁵ ANDRADE. *Correspondência entre Paulo Duarte e Mário de Andrade*. São Paulo: Hucitec/SCCT/CEC, 1977, p. 153.

⁴⁶ ANDRADE. *Correspondência Mário de Andrade – Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp, 2000, p. 182.

com a simples aplicação de um discurso produzido em outros lugares. Este experimentalismo deve ser visto como um indicativo de uma autoconsciência histórica de pertencimento a um período de viragem de época onde novas formas de expressão se faziam necessárias. Mário de Andrade vivia plenamente uma condição de intelectual que se entendia enquanto alguém que partilhava do amanhecer dos novos tempos, que partilhava do espírito de uma época que se dirigia para o futuro:

Sei que dizem de mim que imito Cocteau e Papini. Será já um mérito ligar estes dois homens diferentíssimos como grácil lagoa de impetuoso mar. É verdade que movo com eles as mesmas águas da modernidade. Isso não é imitar: é seguir o espírito de uma época. (ANDRADE, 1999)⁴⁷

O início da correspondência com Carlos Drummond de Andrade é representativo desta preocupação, tanto de Carlos Drummond quanto de Mário de Andrade, com a liberdade e o direito aos experimentalismos estéticos. A ideia de que as feições nacionalistas, tonificadas na arte modernista a partir de meados da década de 1920, poderiam comprometer a liberdade criativa dos seus realizadores fazia parte do horizonte de preocupação dos poetas, que entendiam a liberdade criativa do artista como uma conquista modernista e temiam que o nacionalismo pudesse constranger os artistas em uma direção única:

Enfim, liberdade! Ela é uma conquista de vocês, modernistas de São Paulo e do Rio. Não a ponham a perder. Valia a pena fazer uma revolução literária para chegar a semelhante resultado? Vencer a rotina, o preconceito, a imitação, o lugar-comum, as academias de letras que florescem dentro e fora de nós – para depois acabar com as mesmas ideias de um João do Norte, por exemplo (DRUMMOND DE ANDRADE, 2002)⁴⁸.

Os modernistas brasileiros reivindicavam uma condição da arte que, ao mesmo tempo, desse conta de uma completa liberdade de experimentações estéticas e se mantivesse dentro do imperativo de aproximar a arte da vida, que contivesse um caráter social da arte. Essa convivência, em uma tensão que não se resolve, entre a arte preocupada com as questões da arte e a arte aplicada aos problemas sociais, parece em consonância com a hipótese de Fernando Rosenberg

⁴⁷ ANDRADE. *Mário de Andrade e Tarsila do Amaral* (org. Aracy Amaral). In: AMARAL, Aracy (org.). *Mário de Andrade e Tarsila do Amaral*. São Paulo: Edusp, 1999, p. 62.

⁴⁸ DRUMMOND DE ANDRADE. *Carlos e Mário correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade* (prefácios e notas de Carlos Drummond de Andrade e Silvano Santiago). Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002, p. 80.

(2007), que relaciona o modernismo a uma estrutura de colagem, onde forças muitas vezes opostas convivem em constante conflito sem que esse conflito tenha que necessariamente resolver-se. Essa estrutura composta por diversos fragmentos que se juntam como se formassem um mosaico também parece se expressar na célebre frase de Mário de Andrade: “eu sou trezentos, sou trezentos e cinquenta” (ANDRADE, 1930)⁴⁹.

Dar uma importância social às obras de arte não significava, entretanto, embutir nas mesmas simplesmente um caráter panfletário. Neste sentido, a inventividade radical das propostas de vanguarda tocavam na questão da inteligibilidade da obra de arte pelo público em geral, na medida em que o projeto intelectual de Mário de Andrade unia as dimensões artística, filosófica e política. Joan Dassin (1978), no trabalho intitulado *Política e poesia em Mário de Andrade*⁵⁰, destaca este papel do nacionalismo como elemento que fundamentava uma base coletiva da sociedade na arte. A arte seria formadora de um arcabouço social comum, capaz de proporcionar coesão social: “através do nacionalismo, Mário procurou, pois, socializar o artista brasileiro” (DASSIN, 1978)⁵¹. Descrever o Brasil, construir a narrativa palingenética de uma coletividade fundamental em novos tempos, só poderia ser socialmente relevante se pudesse ser absorvido por um público amplo.

A inteligibilidade da obra de arte figurava também entre as preocupações de Mário de Andrade em sua correspondência com o amigo Manuel Bandeira. Ao discutir a sua estética, Mário enfatiza a importância da recepção da arte para que ela exista. Uma obra que não aparece, para Mário de Andrade, é uma obra que deixa de existir. Seu fundamento era a “mensagem do amigo”, uma ideia de relação fraterna entre artistas, onde a arte é “construída para interessar” (ANDRADE, 2000)⁵². Este interesse em possibilitar a aceção da mensagem da obra de arte manifestava-se em diversos aspectos do trabalho intelectual de Mário de Andrade, era a pedra fundamental de seu imperativo de aproximar a arte e a vida. Além da preocupação com a recepção das suas obras, expressa em diversas correspondências com diferentes interlocutores, Mário também se envolveu nas

⁴⁹ ANDRADE. *Remate de males*. São Paulo: Ed. Cupolo, 1930, p. 07.

⁵⁰ DASSIN. *Política e poesia em Mário de Andrade*. São Paulo: Duas cidades, 1978.

⁵¹ DASSIN. *Política e poesia em Mário de Andrade*. São Paulo: Duas cidades, 1978, p. 127.

⁵² ANDRADE. *Correspondência Mário de Andrade – Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp, 2000, p. 222.

mais diversas polêmicas em defesa de suas ideias sobre a arte, a fim de demonstrar que aquela arte que o gosto brasileiro de então impingia já não era suficiente para suprir as necessidades da sensibilidade ou da inteligência de sua contemporaneidade. Este aspecto se conjuga, novamente, com o fato de Mário de Andrade exercer a função de um intelectual que se entendia participante de um período de viragem cultural, onde novas formas estéticas deveriam florescer para dar conta da expressão dos novos tempos que se anunciavam.

Neste contexto, a música se apresentou para Mário de Andrade como uma forma de arte privilegiada para fornecer um elemento de comunicabilidade direta. Gilda de Mello e Souza (2003), no trabalho intitulado *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*⁵³, relaciona a estrutura narrativa de *Macunaíma* (1928) a processos musicais de suítes e variações. Pedro Duarte (2013), relaciona o *Ensaio sobre a música brasileira*, também de 1928, à aplicação na cultura musical do mesmo princípio que norteava o romance de nacionalização do Brasil, ou seja, inspiração no folclore para criar composições eruditas:

O exemplo máximo seria Heitor Villa-Lobos, o autor das Bachianas brasileiras. Com a pujança inconsciente oriunda do material popular, a arte modernista esperava recuperar a antiga força social perdida e recolher a diversidade do país pela sua sonoridade, combinando a portuguesa, a ameríndia, a africana, a espanhola e até o tango argentino e o jazz americano (DUARTE, 2013)⁵⁴.

Toda esta liberdade e direito aos mais variados experimentalismos estéticos faziam parte, para Mário de Andrade, de um projeto cultural de nação moderna. Esse projeto modernista já se evidenciava na primeira revista do modernismo brasileiro, *Klaxon*, de 1922, onde seus autores se proclamaram preocupados principalmente com a arte, mas ainda querendo “atualizar o Brasil às condições modernas de sua época” (KLAXON, 1972)⁵⁵. O próprio nome da revista já remetia a essa ideia de abrir caminho para os novos tempos. *Klaxon* era como se chamava a buzina dos automóveis. “Pedindo passagem, fazendo barulho, a vanguarda modernista abria espaço para o novo, ou seja, para obras de arte que não se enquadravam numa tradição neoclassicista e acadêmica” (DUARTE,

⁵³ MELLO E SOUZA. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades/ed. 34, 2003, p.12.

⁵⁴ DUARTE. *A palavra modernista – vanguarda e manifesto*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio/ Casa da Palavra, 2013, p. 23.

⁵⁵ *Klaxon*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972, pp. 3- 5.

2013)⁵⁶. Neste sentido, por mais diferentes que fossem as aspirações estéticas dos artistas modernistas, havia um desejo comum no modernismo brasileiro de que houvesse espaço para essa disparidade na cultura, sem dogmas que definissem estritamente o conceito de beleza, mesmo porque “muitas vezes os defeitos são mais interessantes e comoventes que as belezas” (ANDRADE, 1972)⁵⁷.

Foi desta maneira que os modernistas romperam tradições estéticas hegemônicas no país, “mesmo que fosse para resgatar de outro modo o passado” (DUARTE, 2013)⁵⁸. Esta introdução do novo a partir de um resgate de um outro passado parece convergir para as ideias de Erwin Panofsky, sobre como mudanças de protagonismo político ou artístico reinauguram, sob um novo prisma, discussões e questões abandonadas na história da arte. Além disso, parece fornecer mais um elemento para corroborar a ideia de que o modernismo brasileiro é reflexo da autoconsciência histórica de pertencimento a um período de viragem de época, onde o passado cronológico recente se torna insuficiente como ponto de partida em direção ao futuro. Entretanto, esta atualização das formas simbólicas às condições modernas era vista de forma divergente por diferentes membros do grupo modernista. Oswald de Andrade classificava o movimento modernista brasileiro como um movimento futurista. Mário de Andrade apresentava críticas a essa designação. Entretanto, num primeiro momento, Mário não se opôs à alcunha de futurista. A palavra ainda não possuía, para ele, a “significação estreita de escola, mas a mais larga de renovação universal, em que se poderiam reunir as tendências mais díspares” (ANDRADE, 1972)⁵⁹. Neste sentido, Mário de Andrade não rejeitou publicamente a denominação futurista para o grupo modernista brasileiro, porque entendia que este devir futurizante significava o espírito de sua época em detrimento das propostas específicas da vanguarda italiana.

⁵⁶ DUARTE. *A palavra modernista – vanguarda e manifesto*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio/ Casa da Palavra, 2013, p. 31.

⁵⁷ ANDRADE. *Crônicas de Malazarte – VII*. In: BATISTA, M. R.; LOPEZ, T. A. P.; LIMA, Y. S. de. *Brasil: 1º tempo modernista – 1917/29 Documentação*. São Paulo: IEB-USP, 1972, p. 72.

⁵⁸ DUARTE. *A palavra modernista – vanguarda e manifesto*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio/ Casa da Palavra, 2013, p. 31.

⁵⁹ ANDRADE. *Crônicas de Malazarte – VII*. In: BATISTA, M. R.; LOPEZ, T. A. P.; LIMA, Y. S. de. *Brasil: 1º tempo modernista – 1917/29 Documentação*. São Paulo: IEB-USP, 1972, p. 72-73.

Afrânio Coutinho (1999) explica que o movimento paulista foi inicialmente designado de futurismo, circulando a palavra no país desde 1915. Entretanto, não muito tempo depois, “a palavra passa a despertar a oposição dos líderes do movimento, que não aceitam a confusão com as iniciativas de Marinetti” (COUTINHO, 1999)⁶⁰. A partir desta designação de futurista, o trabalho de Mário de Andrade também passou, cada vez mais, a ser lido sob o signo da matriz italiana, conforme demonstrado em trabalhos aqui já citados. A primeira associação entre a obra de Mário de Andrade e o futurismo foi feita pelo próprio Oswald de Andrade, ao nomear Mário de “poeta futurista” em um artigo publicado no *Jornal do Comércio*. Mário nunca aceitou tal designação, respondendo ao artigo de Oswald em uma publicação veiculada no mesmo periódico, em 1921, e posteriormente recolhida e republicada na coletânea *Mestres do Passado*: “E por mais energicamente que dissesse não ser futurista, não me escravizar a escola alguma, e ser um atormentado pesquisador da verdadeira significação da arte, das relações existentes entre Arte e Beleza... Nada. Não me ouviram” (ANDRADE, 1974)⁶¹.

No *Prefácio Interessantíssimo* ao livro *Pauliceia Desvairada*, Mário de Andrade volta a renegar a designação de futurista: “Não sou futurista (de Marinetti). Disse e repito-o. Tenho pontos de contato com o futurismo. Oswald de Andrade, chamando-me de futurista, errou. A culpa é minha. Sabia da existência do artigo e deixei que saísse” (ANDRADE, 2012)⁶². Ou ainda: “Não sei que futurismo pode existir em quem quase perfilha a concepção estética de Fichte” (ANDRADE, 2012)⁶³.

Posteriormente, Oswald de Andrade explicou a existência de uma confusão entre o que quis dizer e o que foi entendido. Em carta publicada no *Jornal do Comercio*, no dia 19 de fevereiro de 1922, Oswald apresenta a sua visão sobre o assunto, em concordância com esse entendimento alargado do conceito de

⁶⁰ COUTINHO&COUTINHO. *A literatura no Brasil*. Vol. 5. São Paulo: Global, 1999, p. 247.

⁶¹ ANDRADE. *Mestres do passado*. Artigos publicados no *Jornal do Comércio*. (edição de São Paulo), entre 02 de agosto e 01 de setembro de 1921. In: BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro I – Antecedentes da semana de arte moderna*. 4 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974, p. 52.

⁶² ANDRADE. *Cinquenta poemas e um prefácio interessantíssimo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012, p. 193.

⁶³ ANDRADE. *Cinquenta poemas e um prefácio interessantíssimo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012, p. 251.

futurismo apresentado por Mário de Andrade. Segundo ele, essa relação entre o futurismo italiano e o modernismo brasileiro é feita a partir de uma confusão, de um mal-entendido. Para Oswald, a diferenciação entre as propostas do grupo paulista e do futurismo italiano responde a uma vontade de originalidade e de participação na vanguarda do seu tempo, e a uma vontade de cosmopolitismo a partir do ideal de nacionalidade brasileira. O ideal de originalidade brasileiro do grupo paulista jamais poderia ser conjugado com a simples aplicação de um discurso estrangeiro. Nesse sentido, a explicação de Oswald sobre o uso do termo futurismo demarca as diferenças entre as propostas estéticas e ideológicas do grupo paulista e as aspirações do futurismo italiano representado pela figura de Marinetti:

A má-fé de quatro patas exige que eu venha publicamente matar a palavra “futurismo”. É tempo. Quem acompanhasse a campanha de renovamento estético que venho fazendo em São Paulo há cerca de um ano ao lado dos espíritos altíssimos de Menotti Del Picchia e Mário de Andrade, veria que, pelo menos por uma dúzia de vezes, desmentimos o significado estreito do termo “futurismo, a ele dando, quando o empregávamos, ou um sentido largo e universal que abrangia toda a revolução moderna das artes, ou o sentido “paulista”, de inovação dentro de nossas cerradas fronteiras provincianas. Num ou noutro caso, não pode persistir a pecha idiota que alguns gazeteiros nos querem dar de que somos cangaceiros do sr. F.T. Marinetti. Não somos. O que podíamos ser (antes da volta de Graça Aranha e antes da coincidência com os intelectuais e artistas do Rio) era “futuristas de São Paulo”, personalíssimos, independentes não só dos dogmazinhas do marinietismo como mesmo de qualquer outro jugo mesquinho. Futuristas, apenas por que tendiam para um futuro construtor, em oposição à decadência melodramática do passado de que não queríamos depender.....denominar-nos, pois, ainda de futuristas é renunciar à crítica pelo coice, à discussão pela cretinagem peluda (ANDRADE, 1922)⁶⁴.

Entretanto, apesar das explicações de todos os lados, a confusão já estava feita e os seus efeitos permanecem até os dias hoje. Mário de Andrade jamais poderia se filiar aos ideais do futurismo italiano. Além de se considerar um pacifista, opondo-se a ideia da guerra como higiene do mundo, compartilhada pelo futurismo italiano e outros movimentos estéticos do século XX, Mário de

⁶⁴ ANDRADE. *Carta publicada no Jornal do Comércio* em 19/02/1922. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional.

Andrade sempre foi um cultor de tradições, um grande interessado na pesquisa e na catalogação das diferentes formas de expressão. Rui Espinheira Filho (2001) apresenta algumas das discordâncias entre o pensamento de Mário de Andrade e as propostas futuristas, principalmente no que diz respeito às ideias de glorificação de um ideal belicista e destruição de bibliotecas e museus:

O autor do pacifista *Há Uma Gota de Sangue em Cada Poema* jamais concordaria com os “princípios” que se propunham, como os de Filippo Tommaso Marinetti, a “glorificar a guerra – única higiene do mundo -, o militarismo (...)”. Nem admitiria (sendo homem culto e cultor das tradições) “recomendações” como o incêndio das bibliotecas e a inundação dos museus (ESPINHEIRA FILHO, 2001)⁶⁵.

Em carta escrita para Sousa da Silva, Mário de Andrade, falando sobre o livro *Pauliceia Desvairada*, conta: “Não passava duma experiência, dum dos muitos “exercícios de estilo”, que sempre fizera, *à la manière de* Fulano ou de Sicrano” (ANDRADE, 1968)⁶⁶. Mário discute também a associação dos poemas de *Paulicéia Desvairada* aos procedimentos técnicos do futurismo, como o verso livre. Ele oferece uma alternativa ao entendimento de que os versos do livro em questão seguem a estilística europeia, teorizando sobre o uso de palavras soltas para a concepção do que ele intitula de verso harmônico: “Harmonia: combinação de sons simultâneos. (...). Assim: em vez de melodia (frase gramatical) temos acorde arpejado, harmonia, - o verso harmônico” (ANDRADE, 2012)⁶⁷; e do uso de frases soltas para compor a *Polifonia Poética*: “Mas, se em vez de usar só palavras soltas: mesma sensação de superposição, não já de palavras (notas) mas de frases (melodias). Portanto: polifonia poética” (ANDRADE, 2012)⁶⁸. Desta forma, Mário defende que em *Pauliceia Desvairada* utiliza-se do verso melódico, do verso harmônico e da polifonia poética.

As relações entre Mário de Andrade e o futurismo italiano, representado na figura de Marinetti, entretanto, não foram apenas pensadas em relação com os procedimentos técnicos e escolha temática para os poemas do livro *Pauliceia*

⁶⁵ ESPINHEIRA FILHO, Ruy. *Tumulto de amor e outros tumultos – criação e arte em Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 93.

⁶⁶ ANDRADE. *Cartas a Alceu Meyer e outros*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1968, pp. 160-161.

⁶⁷ ANDRADE. *Cinquenta poemas e um prefácio interessantíssimo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012, p.300.

⁶⁸ ANDRADE. *Cinquenta poemas e um prefácio interessantíssimo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012, p. 300.

Desvairada, mas também por causa da troca de correspondência entre os dois autores; da escolha de Mário de Andrade para receber Marinetti durante sua visita ao Brasil e pela figuração do nome de Mário de Andrade e Oswald de Andrade no quadro de honra dos futuristas internacionais, tendo os seus nomes sido mencionados em diversas revistas futuristas italianas. Em uma crônica de 1930, falando sobre suas relações com Marinetti, Mário conta:

As minhas relações com Marinetti foram as mais desleixadas possíveis. Mas tiveram um momento de dor. Um amigo meu, conhecendo a psicologia fácil de Marinetti, viveu uns tempos numa caçada atroz com o autor de *Mafarca*, chovendo sobre este cartas e cartas em que o chamava de “perfeito” e coisas dessa duvidosa amabilidade. Está claro que Marinetti respondia, mandava livros dedicados, retrato e também muitos elogios. Eu também entrei uma feita na caçada mandando por esse mesmo amigo, um livro meu a Marinetti. A resposta foi logo o livro de troca e a inserção dos nossos dois nomes numa espécie de quadro-de-honra de futuristas internacionais, página das mais pândegas que o gênio bombardeante de Andrinopla inventou. Felizmente que a companhia era honrosíssima, com Pirandello, Picasso, Maiakowski, Cocteau, Cendrars, se não me engano, Aragon e Chesterton também (ANDRADE, 1976)⁶⁹

Ainda assim, apesar da inclusão do nome de Mário de Andrade no quadro de honra dos escritores futuristas internacionais e das constantes gentilezas de Marinetti com Mário, o autor brasileiro nunca escondeu o seu desgosto com a figura de Marinetti e com o discurso político que este representava. Em correspondência enviada a Câmara Cascudo, Mário narra seus encontros com Marinetti, revelando abertamente a sua posição política, o seu desgosto com as ligações entre o futurismo e o fascismo e a sua recusa em ser classificado como futurista:

O Marinetti esteve aqui e no Rio fazendo conferências e cabotinando numa conta. Os jornais falaram que fui no Rio esperá-lo. É mentira, não fui não. Pretendi ir depois desisti e estou convencido que fiz bem. Aqui em São Paulo só estive duas vezes com ele e a desilusão foi grande. Nunca me interessei pela obra dele que acho pau e besta porém esperava um sujeito vivo e mais interessante. Me deu impressão de um sujeito que fala de-cor, tudo o que me falou já está nos manifestos de 1909. O sujeito está marcando passo ridiculamente. A segunda vez que o vi foi num chá no salão moderno de Dona Olivia Penteado. Esteve absolutamente chato.

⁶⁹ ANDRADE. *Taxi e crônicas no Diário Nacional (org. Telê Porto Ancona Lopez)*. São Paulo: Duas Cidades / Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976, p. 191.

Não o procurei mais e meio que banquei o indiferente. Me contaram que foi-se embora indignado conosco. É melhor assim. (...). Depois dele estar já três dias em São Paulo é que fui visitá-lo. Não podia deixar de ir embora esse fosse o meu desejo porque ele desde Itália e desde muito que tem sido gentil pra comigo. Fui e a primeira coisa que falei pra ele é que tinha deixado de ir à conferência porque discordava dos *meios de propaganda* que estava usando. Ficou sem se desapontar e pôs a culpa no empresário. E falou falou dizendo coisas que eu já sabia e me cansando. Me despedi e espero que se tenha desiludido de Mário que ele imaginava futurista e espero também que as nossas relações terminem pra sempre (ANDRADE, 1991)⁷⁰.

Os comentários de Mário de Andrade em cartas e entrevistas sobre a sua relação com o futurismo italiano e com Marinetti aparecem em discordância com as hipóteses suscitadas pelos críticos tanto no que toca a sua filiação ao futurismo italiano quanto a uma suposta influência dos procedimentos técnicos do futurismo na sua obra. Além disso, os trechos escolhidos lançam luz sobre as relações travadas entre Mário de Andrade e Francesco Tommaso Marinetti, revelando as opiniões de Mário de Andrade sobre o autor italiano e sobre a ideologia política representada por este. A partir destes excertos, podemos entender melhor não apenas as possíveis relações traçadas entre o poema *Ode ao burguês* e o poema de Guerra Junqueiro, mas também o conteúdo de *Pauliceia Desvairada* enquanto obra poética em sua totalidade. Além disso, os trechos em questão apontam para uma experimentação constante, por parte de Mário de Andrade, de diferentes tendências propostas por diferentes escolas, contribuindo assim para o argumento de que Mário de Andrade era um indivíduo participante da guarda avançada do pensamento estético de sua época e consciente das diferentes buscas e processos estilísticos de sua contemporaneidade e da história da arte. Além disso, esse constante envolvimento de Mário de Andrade na pesquisa e catalogação de diferentes correntes estéticas provenientes dos mais variados lugares, serve como mais um indicativo do interesse de Mário de Andrade pela pluralidade. Foi a partir da pluralidade de expressões culturais brasileiras que Mário fundou a sua ideia de brasilidade e também a partir da pluralidade de expressões culturais estrangeiras que Mário afirmou a originalidade do local de enunciação nacional no “concerto das nações”.

⁷⁰ ANDRADE. *Cartas de Mário de Andrade a Luís da Câmara Cascudo*. In: MELO, Veríssimo de. *Cartas de Mário de Andrade a Luís da Câmara Cascudo*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Vila Rica, 1991, pp. 63-64.

Da mesma forma que os modernistas se apropriavam do popular para criar uma objetivação artística erudita, experimentavam com as mais diversas propostas estéticas internacionais para criar uma objetivação artística. Telê Porto Ancona Lopes (1976)⁷¹, no texto de introdução ao livro *O Turista Aprendiz*, de Mário de Andrade, cita o poema *Noturno*, de *Pauliceia Desvairada*, como um exemplo de uma poesia construída a partir de elementos populares. Dessa forma, a perspectiva do modernismo brasileiro defendida por Mário de Andrade não se limitava a ser mera aplicação de técnicas estrangeiras às situações nacionais específicas, mas à criação de novos signos e significados originais a partir de referências múltiplas. Em carta escrita a Pedro Nava, o autor discorre sobre a necessidade de criação do novo pelos modernistas brasileiros e sobre as contribuições, consideradas por ele ínfimas, da tradição brasileira e do Modernismo europeu para este projeto. Assim, apesar de filiar-se a uma tradição para compor a sua concepção de experiência histórica, Mário de Andrade advogava pela criação do novo, adaptado aos padrões das necessidades internas específicas da realidade brasileira:

(...) O trabalho que nós temos é imenso, não basta intuição, tem que estudar estudar refletir refletir e com cuidado com paciência fazer tudo em terreno novo pois que os exemplos da nossa tradição e os do Modernismo europeu mal nos dão uma luzinha fraca que não serve para quase nada... (ANDRADE, 1982)⁷².

Almada Negreiros, ao contrário de Mário de Andrade, nunca renegou a designação de futurista. Em 1915, escreveu o *Manifesto Anti-Dantas*, onde, já na página inicial, o apresentava como “POR EXTENSO POR JOSÉ DE ALMADA NEGREIROS POETA D’ORPHEU FUTURISTA E TUDO” (ALMADA NEGREIROS, 1997)⁷³. Dois anos depois, escreveu e apresentou a *1ª Conferência Futurista de José de Almada Negreiros* e o *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX* no Teatro da República, em Lisboa. Almada voltou a tratar do futurismo, em 1921, na crônica *Um Futurista Dirige-se a uma Senhora* e, depois, em 1932, em dois artigos: *Um Ponto no I do Futurismo* e *Outro Ponto no*

⁷¹ LOPEZ. “Viagens etnográficas” de Mário de Andrade. In: ANDRADE. Mário de. *O Turista Aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 15.

⁷² ANDRADE. *Correspondente contumaz* – cartas a Pedro Nava (1925-1944) (org. Fernando de Rocha Peres). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 74.

⁷³ ALMADA NEGREIROS. *Manifesto Anti-Dantas*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 641.

I do Futurismo. Mesmo assim, considerando o amplo espectro da produção artística de Almada Negreiros, podemos perceber diversas incoerências entre a autoconsciência histórica do autor e aquela preconizada pelo futurismo. Além disso, Almada se filia a outros movimentos estéticos, como o Sensacionismo e o Modernismo português, por exemplo.

Desta forma, acreditamos que a autodesignação de futurista representa, na obra de Almada Negreiros, primeiro, um indicativo da vontade de fazer parte da vanguarda avançada do pensamento estético mundial, experimentando em Portugal as tendências estéticas influentes na sua era. Segundo, paralelamente a essa vontade, uma das soluções de Almada Negreiros para a condição paradigmática do sujeito fragmentado, tão pungente na sua contemporaneidade. Almada, já no ano de 1915, mesmo ano em que se declara poeta futurista, também se auto-intitula, no poema *A cena do ódio*, “poeta sensacionista e Narciso do Egito” (ALMADA NEGREIROS, 1997b)⁷⁴. Almada não se dividia em heterônimos para *sentir tudo de todas as maneiras*, ele sempre se manteve único no nome, ainda que múltiplo nas filiações artísticas, mesmo que diversas dessas filiações artísticas não soassem muito compatíveis umas com as outras. Dessa forma, Almada Negreiros experimentava o mundo através da dança, do teatro, da conferência, da poesia e da prosa, numa pluralidade de linguagens.

A própria filiação ao sensacionismo, no mesmo período que Almada se declarava futurista, já demonstra esse estado de tensão entre diferentes escolas e movimentos que pareciam não se encaixar. Ao descrever os artistas participantes do sensacionismo português, Fernando Pessoa já diagnosticava uma autoconsciência histórica de pertencimento a uma tradição: “Os sensacionistas portugueses são originais e interessantes porque, sendo estritamente portugueses, são cosmopolitas e universais” (PESSOA, 1986b)⁷⁵. Os sensacionistas entendiam o seu pertencimento à comunidade portuguesa como o seu local de enunciação. Sendo originais a partir de Portugal, participavam do movimento do pensamento mundial e, ao participar dessa vanguarda, se elevavam a artistas universais. Essa vontade de universalidade para a sua produção estética parece revelar um ideal de

⁷⁴ ALMADA NEGREIROS. *A cena do ódio*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 85.

⁷⁵ PESSOA. *O Sensacionismo*: Prefácio para uma antologia de poetas sensacionistas. In: QUADROS, António. (org.). *Obras em prosa de Fernando Pessoa – Textos de intervenção social e cultural: A ficção dos heterônimos*. Mem Martins: Publicações Europa América. 1986, p. 84.

tradição, um entendimento de continuidade do gênio humano capaz de produzir um elemento comum de universalidade entre diferentes produções artísticas ao longo da história da humanidade. Esse ideal de filiação a uma tradição, que chega àquela contemporaneidade através de uma linha que se estende ao presente a partir do passado, se apresenta em tensão oposta ao clamor futurista pela destruição material dos arquivos de produções culturais do passado, como a inundação dos museus ou o incêndio às bibliotecas.

Além da filiação ao sensacionismo, a filiação ao *Orpheu* e a autodesignação de *Narciso do Egito* também apontam para a ideia de pertencimento a uma determinada tradição que liga a humanidade através de uma continuidade histórica. Apontam ainda para uma autoconsciência de sua época como expressão presente da glória de um passado cronologicamente distante, dissociando-se assim da autoconsciência histórica do futurismo. A recuperação do arquétipo de Orpheu como representante da geração de Almada aponta para um ideal de continuidade entre os gregos e os portugueses. Dessa forma, parecem revelar um projeto de civilizar a sua geração contemporânea de portugueses para um nacionalismo cosmopolita, um ideal de coletividade que se entende aos limites do continente europeu.

O jovem que através da sua arte é capaz de amansar, ou seja, civilizar as feras e manter os homens no caminho correto mesmo frente as mais terríveis tentações, funcionava como metáfora almejada para o trabalho desses outros jovens artistas que pretendiam, através da sua arte, trazer a mundividência da nova civilização que eles entendiam como necessária para o novo homem do século XX. Essa recuperação de um ideal messiânico da função do artista como aquele que traz para a sociedade a chave dos novos tempos irmana-se com uma ideia mítica de nação portuguesa. Neste sentido, o ideal de devolver Portugal ao seu destino mítico de nação civilizadora está ligado a uma ideia de ruptura com o passado cronologicamente ligado, entretanto, essa ruptura com o passado cronologicamente ligado é também uma recuperação de um outro passado. Dessa forma, a autoconsciência histórica dos participantes do *Orpheu* se coloca em continuidade com uma determinada tradição portuguesa, europeia e ocidental, ao invés de propor uma ruptura total e completa com qualquer passado.

O teor das publicações de Almada Negreiros em *Orpheu* também explicita este ideal de continuidade do gênio humano, revelando um denso tecido de

referências que dialogam com suas propostas estéticas. No primeiro número de *Orpheu*, Almada publicou uma série de doze contos, intitulada *Frisos*, onde recuperava personagens mitológicos, bíblicos e da *commedia dell'Arte*. Esta série de curtos contos evocava figuras arquetípicas da civilização ocidental. Este já é um primeiro indício de uma ideia de filiação, de pertencimento a uma unidade peninsular ibérica, a uma unidade maior europeia e a uma unidade do pensamento universal, o que posteriormente será desenvolvido enquanto genealogia mítica em diversos textos de intervenção de Almada Negreiros.

O futurismo de Almada Negreiros, dessa forma, conviveu com diversos outros elementos de movimentos e escolas variadas. Conviveu com fragmentos múltiplos, em tensão permanente, que davam conta de uma totalidade que não poderia ser apreendida por um único ponto de vista, assemelhando-se a uma colagem ou a um mosaico. Esta convivência em tensão de elementos que parecem estabelecer oposição também se revela nas próprias objetivações futuristas de Almada Negreiros. No poema *A Cena do Ódio*, Almada defende a perspectiva de construção do futuro a partir da destruição do passado. O poema, que já antecipa o tom duro dos seus manifestos, foi escrito em ocasião de uma revolução que inflamou Lisboa nos dias 14, 15 e 16 de maio de 1915, para recompor uma situação democrática que a ditadura militar, sob o governo do General Pimenta de Castro, havia alterado na jovem república de 1910. *A Cena do Ódio*, entretanto, só foi publicada em sua versão integral em 1958, na Antologia de Líricas Portuguesas publicada por Jorge de Sena. O poema, que se propõe como “poema-exorcismo”, é um ataque contra toda a sociedade portuguesa da época, cujas contradições “que de longe vinham, tinham raiz as forças em presença, no absurdo histórico da pátria em crise” (FRANÇA, 1997)⁷⁶. *A Cena do Ódio* de Almada Negreiros lançava-se como um clamor pela destruição do passado recente.

Ainda assim, o poeta apresentava-se como herdeiro da tradição ocidental e ergue-se “Pederasta apupado d’imbecis” (ALMADA NEGREIROS, 1997b)⁷⁷, recuperando figuras bíblicas, mitológicas e referências a pensadores ocidentais: “Satanizo-me Tara na Vara de Moisés! O castigo das serpentes é-Me riso nos dentes, (...), sou Gênio de Zaratustra em Taças de Maré-Alta! Sou Raiva de

⁷⁶ FRANÇA. *Almada Negreiros, Letras e Artes*. In: BUENO, Alexei (org.). ALMADA NEGREIROS: Obras completas. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 19.

⁷⁷ ALMADA NEGREIROS. *A cena do ódio*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 85.

Medusa e Danação do Sol!” (ALMADA NEGREIROS, 1997b)⁷⁸. Nesta intensa combinação de arquétipos de matrizes diversas, Almada dirige o seu ódio a tudo o que está em volta, numa proposta de quebra de hierarquias e de destruição do mundo existente: “(O Meu Ódio tem tronos d’Herodes, histerismos de Cleópatra, perversões de Catarina!) O Meu Ódio é Dilúvio Universal sem Arcas de Noé, Só Dilúvio Universal! E mais Universal ainda: Sempre a crescer, sempre a subir... até apagar o Sol!” (ALMADA NEGREIROS, 1997b)⁷⁹. Esta proposta de destruição do passado recente que recupera um outro passado enquanto antecessor do presente parece revelar uma consciência do tempo enquanto sucessão tipológica, onde o antigo é conservado a partir da força do novo.

Dessa forma, apesar de o poema apresentar pontos de contato com o ideário futurista, como a oposição ao liberalismo, condenação à burguesia e ataque às suas instituições - “Serei Vitória um dia – Hegemonia em Mim! E tu nem derrota, nem morto, nem nada. O Século-dos-Séculos virá um dia e a burguesia será escravatura se for capaz de sair de Cavalgada!” (ALMADA NEGREIROS, 1997b)⁸⁰ – a concepção de história e o culto a determinadas tradições parece se opor aos princípios fundamentais da escola italiana. Almada se apropria de diversas referências para criar algo novo, original, fruto e componente de suas mitologias individuais. Dessa forma, Almada Negreiros não aplicava uma proposta estética estrangeira a uma realidade nacional periférica, mas produzia os seus próprios signos a partir de uma constelação de referências, inscrevendo-se como vanguarda participante no espírito de seu tempo.


O mesmo teor crítico, agressivo e violento contra o estado das coisas e, sobretudo, das pessoas e das suas classes se apresentava também em seu primeiro manifesto, o *Manifesto Anti-Dantas*. O manifesto, assinado por Almada como “poeta de Orpheu, futurista e TUDO” (ALMADA NEGREIROS, 1997)⁸¹ também revelava essa convivência com ideologias estéticas incongruentes no projeto futurista de Almada Negreiros. O estopim do manifesto foi uma crônica de autoria

⁷⁸ ALMADA NEGREIROS. *A cena do ódio*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 85.

⁷⁹ ALMADA NEGREIROS. *A cena do ódio*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 86.

⁸⁰ ALMADA NEGREIROS. *A cena do ódio*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 87.

⁸¹ ALMADA NEGREIROS. *Manifesto anti-Dantas*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 641.

do escritor Júlio Dantas, em que este classificou os poetas novos como paranoicos. Em resposta a esta crônica, Almada Negreiros iniciou um ataque sistemático à figura de Júlio Dantas: “O Dantas nu é horroroso! O Dantas cheira mal da boca! Morra o Dantas, morra!  Pim!” (ALMADA NEGREIROS, 1997)⁸²; e à geração que ele representava: “Uma GERAÇÃO que consente deixar-se representar por um Dantas é uma geração que nunca foi. É um coio d’indigentes, d’indignos e de cegos! É uma resma de charlatães e de vendidos, e só pode parir abaixo de zero!” (ALMADA NEGREIROS, 1997)⁸³. O manifesto seguia o projeto de atacar as estruturas estabelecidas em sua contemporaneidade, criando uma possibilidade de reconstrução dos códigos, seja no âmbito da escrita ou no âmbito da política. O ataque ao modelo de sensibilidade artística encarnado pela figura de Júlio Dantas representava um ataque a um modelo de visão de mundo e de critério artístico específico, de raiz romântica, estabelecido então em Portugal como padrão de qualidade e reconhecido por Almada como incapaz de expressar as necessidades internas do momento histórico em que estavam inseridos.


Almada atacava o modelo estético nacionalista romântico também ao criticar a versão da peça de teatro *soror Mariana Alcoforado*, apresentada por Júlio Dantas: “A única consolação que os espectadores decentes tiveram foi a certeza de que aquilo não era a soror Mariana Alcoforado mas sim uma merdariana-aldantas-cufurado que tinha chiliques e exageros sexuais” (ALMADA NEGREIROS, 1997)⁸⁴. Além de atacar abertamente a figura de Júlio Dantas, escritor com então vinte anos de vida literária e grande destaque na cena portuguesa, e o modelo de sensibilidade estética que ele representava, o manifesto agredia frontalmente uma larga fatia da vida intelectual portuguesa da época, citando dezenas de poetas, dramaturgos, romancistas e até pintores: “Temos além disto o Chianca (...), E as pinoquices de Vasco Mendonça Alves (...), E as infelicidades de Ramada Curto! (...), Os Teixeira, os Câmara, os diabo que os leve, (...), ao Albuquerque, os Sousa e todos os Dantas que houver por aí!!!!!!”

⁸² ALMADA NEGREIROS. *Manifesto Anti-Dantas*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 642.

⁸³ ALMADA NEGREIROS. *Manifesto Anti-Dantas*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 641.

⁸⁴ ALMADA NEGREIROS. *Manifesto Anti-Dantas*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 644.

(ALMADA NEGREIROS, 1997)⁸⁵. Estes homens e a sensibilidade estética preconizada em seus projetos artísticos seriam responsáveis, segundo Almada Negreiros, pelas conjunturas que fizeram com que Portugal conseguisse “a classificação de país mais atrasado da Europa e do mundo! O país mais selvagem de todas as áfrias! Exílio dos degredados e dos indiferentes! A África reclusa dos europeus.” (ALMADA NEGREIROS, 1997)⁸⁶. Neste sentido, o *Manifesto Anti-Dantas* pode ser pensado como parte de um projeto de atualização dos gostos nacionais, oriundo de uma autoconsciência de pertencimento a um período de viragem histórica, que reconhecia na arte uma função pedagógica.

Além disso, o *Manifesto Anti-Dantas* revelava um outro aspecto da estratégia modernista: a dimensão performática das intervenções artísticas. Nesse sentido, o ataque a que o manifesto dava corpo também estava intimamente relacionado à utilização do escândalo enquanto ferramenta política. Este escândalo não estava referido apenas nos xingamentos nomeadamente dirigidos, mas na própria maneira como o manifesto foi apresentado ao público e distribuído. José Augusto França (1997) explica que Almada escreveu o *Manifesto Anti-Dantas* após assistir e aplaudir de pé, sarcasticamente, a apresentação da peça de Júlio Dantas no teatro. O texto foi ainda impresso e entregue por Almada a uma livraria do Chiado para ser posto em circulação. A utilização do escândalo não apenas através de ataques pessoais, mas também por meio de grande performance, acabava por gerar um acontecimento artístico que apontava para um novo modo de produção cultural. Este modo de produção, que interrogava os limites de diferentes formas de mediação estética, experimentava formas híbridas de representação em oposição aos limites previamente estabelecidos e cristalizados dos modos de intervenção tradicionais. A própria escrita do manifesto, com o uso constante de onomatopeias como *Pim, Pam, Pum* e de sinais gráficos como  parece, além de desafiar as estruturas tradicionais da linguagem escrita, revelar uma estrutura de partitura, um texto elaborado para ser executado em público ao invés de ser apenas lido individualmente.

No ensaio intitulado *Literatura e pintura: um velho equívoco?*, Mário Dionísio (1983) explica que, desde Mallarmé, a formulação poética passou

⁸⁵ ALMADA NEGREIROS. *Manifesto Anti-Dantas*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, pp. 644-645.

⁸⁶ ALMADA NEGREIROS. *Manifesto Anti-Dantas*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, pp. 645.

também a apresentar, aparentemente, uma organização espacial própria da expressão plástica: “os brancos, os versos interrompidos ou continuados na(s) linha(s) seguinte(s) ou na página do lado, a par, os vários tipos e corpos tipográficos. E a obrigação do leitor de movimentar os olhos (...) como quem vê (se quiserem “lê) um quadro” (DIONÍSIO, 1983)⁸⁷. Entretanto, se o desenho dos poemas poderia sugerir ligações com a expressão pictórica, em diversos casos, como em *Un coup de dés* de Mallarmé, as marcas gráficas visavam muito mais uma leitura em voz alta do que qualquer intuito plástico, sugerindo a imagem de uma partitura, que indicava “pausas mais ou menos demoradas, acelerações, abrandamentos, subidas ou descidas de entonação, como o próprio Mallarmé explicou no seu prefácio” (DIONÍSIO, 1983)⁸⁸. Dionísio também destaca a presença deste sentido de partitura, para ser lida em voz alta, na *Ode Marítima* e na *Ode Triunfal*, de Álvaro de Campos, em oposição às intenções plásticas da *Manucure* de Sá-Carneiro:

As variações de tipos, redondos ou itálicos, mais o uso da caixa alta em corpos diferentes assinalando *crescendos* ou as séries de vogais ou consoantes ligadas por um hífen (os sete *r* e os doze *z* da “Ode Marítima”), são também encaminhamentos de leitura: intenção fônica. Bem ao contrário do que poderá dizer-se das inovações (gráficas) da “Manucure” de Sá-Carneiro, essas, sim, de manifesta índole visual, não só no procedimento: a composição ondulada, do verso “É no ar que ondeia tudo! É lá que tudo existe!”, a transcrição dos dísticos de embalagens “em trânsito cosmopolita” (sugestão óptica de viagem) – FRAGIL!/FRAGIL!/843-AG LISBON / 492 – WR MADRID” – A composição da “Assunção da Beleza Numérica!” ou a dos “abecedários antigos e modernos”, dos catálogos tipográficos. (DIONÍSIO, 1983)⁸⁹

Essa interseção de diferentes linguagens artísticas - na intenção performática do manifesto partitura de Almada e das odes de Álvaro de Campos, na intenção plástica do poema pintura de Sá-Carneiro e do autorretrato de Almada Negreiros de 1943, repleto de palavras e citações integradas em uma linguagem que não era originalmente sua - revelava, além da vontade de renovação dos

⁸⁷ DIONÍSIO. *Literatura e pintura: um velho equívoco?* Revista Colóquio/Letras. Ensaio, n.º 71, 1983, p. 8.

⁸⁸ DIONÍSIO. *Literatura e pintura: um velho equívoco?* Revista Colóquio/Letras. Ensaio, n.º 71, 1983, p. 8.

⁸⁹ DIONÍSIO. *Literatura e pintura: um velho equívoco?* Revista Colóquio/Letras. Ensaio, n.º 71, 1983, pp. 8 - 9.

gostos nas mais diferentes linguagens artísticas, uma vontade de explorar os limites de cada linguagem, de subverter as fronteiras de cada categoria artística. Essa necessidade de novas repactualizações aponta para a ideia de autoconsciência de pertencimento a um período de viragem histórica, onde as antigas categorias de representação não se mostravam suficientes para a expressão de um presente entendido como o alvorecer de uma nova era. Esta vontade de dar conta de tudo ao mesmo tempo já se revelava no ideal sensacionista do “sentir tudo de todas as formas” e na filiação concomitante de Almada Negreiros a diversas escolas estéticas, se definindo ao mesmo tempo como, entre outras coisas, desenhador, Narciso do Egito e “poeta de *Orpheu*, futurista e TUDO” (ALMADA NEGREIROS, 1997)⁹⁰, compondo uma verdadeira polifonia artística.

A crítica ao velho, ao já estabelecido no imaginário dos portugueses foi encenada como sintoma da “degeneração da raça”, farpa latente no *Manifesto Anti-Dantas*, que se completava com a necessidade do novo, também numa outra intervenção de Almada Negreiros, *Primeira Descoberta de Portugal no Século XX – Manifesto da Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso*. O manifesto foi escrito e apresentado por Almada na ocasião da exposição dos quadros de Amadeo de Souza-Cardoso em Portugal. O pintor regressava a Lisboa depois de oito anos em Paris, trazido pela guerra, e expôs, em 1916, uma pintura de traços cubistas e expressionistas que cruzavam também o futurismo. Almada qualificou a exposição de Amadeo como o “documento conciso da raça portuguesa no século XX” (ALMADA NEGREIROS, 1997c)⁹¹, defendendo a ideia de que “a raça portuguesa não precisa reabilitar-se como pretendem pensar os tradicionalistas desprevenidos; precisa é nascer para o século em que vive na terra” (ALMADA NEGREIROS, 1997c)⁹².

O Manifesto da exposição de Amadeo de Souza-Cardoso se apresentava como um verdadeiro exemplo de objetivação futurista na obra de Almada Negreiros. No manifesto, as referências a um passado glorioso português no

⁹⁰ ALMADA NEGREIROS. *Manifesto anti-Dantas*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 641

⁹¹ ALMADA NEGREIROS. *Primeira descoberta de Portugal no século XX – manifesto da exposição de Amadeo de Sousa Cardoso*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 646.

⁹² ALMADA NEGREIROS. *Primeira descoberta de Portugal no século XX – manifesto da exposição de Amadeo de Sousa Cardoso*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 647.

século XV não se processavam como vontade de recuperação deste passado, mas eram suscitadas enquanto exemplos de adequação da unidade mítica, que Almada qualificava como “o espírito português”, às necessidades específicas daquele tempo. Portanto, apesar de conter referências a um passado tradicional, a crítica ao imaginário de reabilitação desse passado, marcado pelas conquistas da história portuguesa, permanece como um exemplo das ideias futuristas: “o caminho marítimo para a Índia já não nos pertence porque não participamos deste feito fisicamente e mais do que a Portugal este feito pertence ao século XV” (ALMADA NEGREIROS, 1997c)⁹³. A referência ao passado do século XV, neste manifesto, não se fazia enquanto recuperação tipológica de um passado glorioso, mas enquanto recomendação para o abandono da ideia de glória na antiguidade para que esta pudesse ser encontrada na sua contemporaneidade. Dentro de uma lógica futurista, a história de uma origem heroica e de uma participação protagonista no curso dos eventos passados jamais poderia definir o homem da sua contemporaneidade. Este homem nunca participou, fisicamente ou materialmente, daqueles eventos. O protagonismo português nas navegações do século XV teria sido resultado da adequação do espírito do homem português do século XV à marcha daquele seu próprio tempo.

Esta adequação entre o espírito e a atualidade só se fazia possível dentro da lógica futurista, através da experiência ativa dos acontecimentos contemporâneos, substituindo a ideia de tradição, formadora da coletividade, pela ideia da experiência dos novos tempos e formadora do novo homem: “nós, os futuristas, não sabemos história, só conhecemos a vida que passa por nós. Eles têm a cultura, nós temos a experiência – e não trocamos!” (ALMADA NEGREIROS, 1997c)⁹⁴. O ideal de experiência dos tempos modernos só se tornaria possível, por sua vez, a partir da renúncia às antigas formas em prol de uma vivência plena do que definiria o mundo moderno. Entretanto, essa experiência da modernidade não seria possível em Portugal no início do século XX, senão como experiência de uma promessa de modernidade, na medida em que Portugal não oferecia condições de país industrializado, com ampla circulação

⁹³ ALMADA NEGREIROS. *Primeira descoberta de Portugal no século XX* – manifesto da exposição de Amadeo de Sousa Cardoso. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 647.

⁹⁴ ALMADA NEGREIROS. *Primeira descoberta de Portugal no século XX* – manifesto da exposição de Amadeo de Sousa Cardoso. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 647.

de produtos da segunda revolução industrial, e nem Lisboa, capital e local mais moderno do país, oferecia uma experiência de cidade proletária ou da influência da máquina na vida diária. Neste sentido, as reivindicações de Almada nos domínios da cultura e da política denotam uma vontade de participação portuguesa no regime de pensamento da vanguarda cosmopolita do século XX, reforçando o argumento de que o modernismo é uma resposta a uma modernidade prometida e promissora. Essa modernidade ainda não concretizada suscitava a autoconsciência de um período de viragem histórica, onde o futuro, tanto nas formas de representação artística quanto nas formas de representação política, ainda se mostrava incerto e em disputa.

Em 1917, Almada continuava o seu projeto futurista com a publicação de mais um *ultimatum*, o *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*, que mostrava-se em sintonia com ideais da guerra enquanto higiene do mundo. José Augusto França (1997) aponta para a especificidade do momento português, para se pensar a função da guerra, na medida em que o confronto armado “batera às portas de Portugal que, ao lado da Grã-Bretanha, se empenhara nos combates de Flandres, e já em fronteiras da África” (FRANÇA, 1997)⁹⁵. Assim como na Itália, os futuristas portugueses eram favoráveis à guerra europeia e à participação necessária de Portugal, embora nenhum deles fosse voluntário ou obrigado a participar no *front* de batalha. Os portugueses, “filhos de um país fraco” e “decadente”, “indiferente”, “saudosista”, e inativo, feito de “amadores” ou de “vadios”, tinham na guerra a possibilidade de “criar as aptidões necessárias para o heroísmo moderno” (ALMADA NEGREIROS, 1997d)⁹⁶. No *Ultimatum Futurista*, Almada estabelecia a ideia de que o ciclo democrático do século XX estava acabado porque a democracia enquanto regime já tinha atingido o seu objetivo e potencialidade: “nós vivemos numa pátria onde a tentativa democrática se compromete quotidianamente” (ALMADA NEGREIROS, 1997d)⁹⁷. A missão

⁹⁵ FRANÇA. *Almada Negreiros, Letras e Artes*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 23.

⁹⁶ ALMADA NEGREIROS. *Ultimatum às gerações portuguesas do século XX*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 649.

⁹⁷ ALMADA NEGREIROS. *Ultimatum às gerações portuguesas do século XX*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 649.

da república portuguesa já estava cumprida desde antes de cinco de outubro: “mostrar a decadência da raça” (ALMADA NEGREIROS, 1997d)⁹⁸

O tom provocativo parece ganhar força no *Ultimatum* quando Almada estabelece a relação entre decadência da raça e a mundividência estética inadaptada aos tempos modernos. A ironia e os ataques constantes às formas consideradas passadistas de organização social e política parecem apontar para uma busca por uma atualização dos homens para a vida na modernidade. Desta forma, o ideário da guerra surge como uma possibilidade de atualização dos espíritos dos homens na marcha da história, “é a guerra que acorda todo o espírito de criação e de construção assassinando todo o sentimentalismo saudosista e regressivo” (ALMADA NEGREIROS, 1997d)⁹⁹. O elogio à guerra como formadora da experiência nova e destruidora das formas de organização ligadas às velhas civilizações se estende elegendo atributos como força, inteligência e sorte como salvadores da raça, em detrimento do sentimentalismo, diplomacia e outros ideais considerados ideais românticos:

A guerra é o ultra-realismo positivo. É a guerra que destrói todas as fórmulas das velhas civilizações cantando a vitória do cérebro sobre todas as nuances sentimentais do coração. (...) É a guerra que apaga todos os ideais românticos e outras fórmulas literárias ensinando que a única alegria é a vida. É a guerra que restitui às raças toda a virilidade apagada pelas masturbações *raffinées* das velhas civilizações. É a guerra que liquida a diplomacia e arruína todas as proporções do valor acadêmico, todas as convenções de arte e de sociedade explicando toda a miséria que havia por debaixo. É a guerra que desclassifica os direitos e os códigos ensinando que a única justiça é a Força, é a Inteligência, e a Sorte dos arrojados. É a guerra que desloca o cérebro do limite doméstico pra concepção do Mundo, portanto da Humanidade. A guerra cobre de ridículo a palavra sacrificio transformando o dever em instinto. É a guerra que proclama a pátria como a maior ambição do homem. É a guerra que faz ouvir ao mundo inteiro p’lo aço dos canhões o nosso orgulho de Europeus” (ALMADA NEGREIROS, 1997d)¹⁰⁰.

⁹⁸ ALMADA NEGREIROS. *Ultimatum às gerações portuguesas do século XX*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 650.

⁹⁹ ALMADA NEGREIROS. *Ultimatum às gerações portuguesas do século XX*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 650.

¹⁰⁰ ALMADA NEGREIROS. *Ultimatum às gerações portuguesas do século XX*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, pp. 650-651.

Desta forma, o resultado consciente de toda a experiência, e da guerra como experiência máxima, forjaria o povo completo: “aquele que tiver reunido no seu máximo todas as qualidades e todos os defeitos” (ALMADA NEGREIROS, 1917, p. 655). Este povo completo, formado por homens completos, parece se opor à ideia do indivíduo fragmentário, formado por uma sucessão de memórias históricas e referências passadas. Em preâmbulo ao *Ultimatum Futurista*, considerado por Almada a apresentação definitiva do futurismo ao povo português, ele escreveu e interpretou no Teatro da República, em abril do mesmo ano de 1917, a *1ª Conferência Futurista de José de Almada Negreiros*, exposta como um *compte-rendu*, uma explicação dada pelo conferencista sobre o conteúdo do seu *ultimatum* e a necessidade da introdução deste regime de pensamento futurista para “transpor essa bitola e insipidez em que se gasta Lisboa inteira, e atingir ante a curiosidade da plateia a expressão da intensidade da vida moderna” (ALMADA NEGREIROS, 1997e)¹⁰¹.

Almada também escreveu e publicou uma carta endereçada ao redator do jornal *A Capital*, intitulada *A Ideia Futurista Na Ribalta*, agradecendo “a camaradagem futurista de toda a imprensa de Lisboa, especialmente *A Capital*, e verdadeiramente maravilhado pelo extraordinário êxito da minha conferência no Teatro da República” (ALMADA NEGREIROS, 1997f)¹⁰². Estes movimentos, para além do *Ultimatum*, parecem reproduzir o mesmo princípio de atuação simultaneamente política e artística já utilizados na apresentação do *Manifesto Anti-Dantas*, onde recorreu ao choque, ao ataque direto contra figuras proeminentes da política e da cultura, visando o escândalo como ferramenta na cena cultural: “Os chefes políticos presentes (...) se a nossa ideia lhes era evidentemente rival, o seu único recurso resumia-se na gargalhada, símbolo sonoro da imbecilidade” (ALMADA NEGREIROS, 1997e)¹⁰³. Assim, Almada Negreiros desenvolveu o seu projeto futurista ao longo da década de 1920, tornando-se uma personalidade cada vez mais proeminente na cena cultural,

¹⁰¹ ALMADA NEGREIROS. *1ª conferência futurista de José de Almada Negreiros – Compte-Rendu pelo conferente*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 649.

¹⁰² ALMADA NEGREIROS. *A Ideia Futurista Na Ribalta*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 647.

¹⁰³ ALMADA NEGREIROS. *1ª conferência futurista de José de Almada Negreiros – Compte-Rendu pelo conferente*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 649.

produzindo e discutindo a sociedade em diversos suportes artísticos como o desenho, os painéis, a pintura e o teatro.

Entretanto, se as produções citadas encarnavam o espírito do futurismo marinettiano em sua forma mais intensa, esse futurismo tinha que conviver com iniciativas diversas de Almada Negreiros, que explorava outras formas simbólicas, paralelamente. Essas formas muitas vezes chegavam a seguir moldes bastante divergentes do futurismo italiano. Os quatro números conhecidos da revista *Parva* (1, 2, IV e 5) e o trabalho de Almada no *Club das cinco cores* servem como exemplo dessa busca por um outro tipo de linguagem, mais voltada para o *naïf* ou para experimentações com o primitivismo, do que para a aplicação de um programa futurista. Estas publicações resgatam a ideia de tradição ao suscitarem imagens e personagens da *commedia del'Arte* e já apresentam as primeiras ramificações da ideia de recuperação de uma inocência fundamental.

As publicações de *Parva* situam-se no contexto do *Club das cinco cores*, que surge em 1918 no âmbito da realização do balé *O Jardim da Pierrette*. O clube continha cinco integrantes, cada um escrevendo em uma cor específica. Almada escrevia em verde e era ali referido como “verde” ou Zu. Além dele, participavam Tareca (Maria Madalena Morais da Silva Amado) que utilizava a cor roxa, Lalá (Maria Adelaide Burnay Soares Cardoso) que utilizava as cores branca e amarela, Zeca (Maria José Burnay Soares Cardoso) que utilizava a cor vermelha e Tatão (Maria da Conceição de Mello Breyner), que escrevia em azul. No catálogo da exposição *Almada: o que nunca ninguém soube que houve*, realizada em 2014, na Fundação EDP em Lisboa, foi publicada pela primeira vez uma carta de Almada Negreiros para Maria Adelaide Burnay Soares Cardoso (Lalá), datada de Paris de 24 de maio de 1919, onde Almada relacionava a publicação de *Parva* e o clube. Segundo ele, *Parva* seria a porta voz das ideias do clube:

Tenho imensas coisas a propor ao nosso Club. (...) Por exemplo, a criação de um órgão representativo das ideias da nossa agremiação, que será um jornal onde apenas têm direito de colaborar os sócios fundadores do Club e os sócios eleitos por unanimidade entre os sócios fundadores. Este jornal será escrito em original com as datas de Lisboa e Paris conforme as residências dos autores. (...) Entre as várias seções do jornal haverá (...) poesia maluquíssima, correspondência diária de Paris por diabo verde (...), seção de versos inventados por cada um de nós (...) etc, etc, etc, etc, etc, etc, etc... O jornal pode ter tantas páginas quantas a gente quiser desde 1 até infinitas. É

proibido o número ímpar de páginas. O título ainda não está inventado mas ficará resolvido de acordo entre nós 5. O título será qualquer coisa parecida com qualquer coisa conhecida como por exemplo: jornal, tinteiro, garrafa, nove, dez, zero, azul, mar, Helena Castelo Melhor, bailado, Sim, Não, Talvez (...), etc, etc. O título pode ser também uma palavra inventada ou uma palavra estrangeira ou pode não ter título o jornal. Não é obrigatório ter título e se tiver não é obrigatório vir ao princípio, pode vir onde a gente quiser, no meio, no fim, ao lado, à banda, atravessado, uma letra em cada página, etc, como a gente muito bem quiser. Enfim, é um jornal de futuro o jornal d’o nosso Club (ALMADA NEGREIROS, 2014)¹⁰⁴.

Em 1921, Almada elaborou o livro de artista, criado no contexto do *Club das cinco cores* e dedicado a Maria Madalena Morais da Silva Amado, intitulado *O Pierrot que Nunca Ninguém Soube que Houve*. O livro, que permaneceu inédito até a exposição de 2014, aproximava-se das outras obras elaboradas no mesmo contexto, como os quatro números de *Parva*, o livro *A Invenção do Dia Claro* e a versão, publicada na revista *Contemporânea*, de *Histoire du Portugal par Coeur Illustrée aux Couleurs Nationales*. No texto de apresentação do catálogo da exposição, José Manuel dos Santos e Sara Afonso Ferreira (2014), relacionam a elaboração do manuscrito *O Pierrot que Nunca Ninguém Soube que Houve* com *Parva*, na medida em que são livros únicos, manuscritos e desenhados. As semelhanças com *A Invenção do Dia Claro* se dão, segundo os autores, pela capa, que apresenta um fundo singularmente verde e um “grafismo que reproduz a caligrafia manuscrita e visivelmente ingênua do autor” (SANTOS & FERREIRA, 2014)¹⁰⁵. Além disso, segundo eles, a estrutura do título e do conjunto são muito semelhantes àquela apresentada em *Histoire du Portugal par Coeur Illustrée aux Couleurs Nationales*, apesar de esta ter sido impressa.

O livro, encadernado, manuscrito e ilustrado por Almada, conta a história de um pierrot apaixonado, que por não ter coragem de revelar a sua paixão à sua amada, acaba por perdê-la para um arlequim corajoso e, no final, termina por tirar a própria vida. A história é contada paralelamente em palavras e nos desenhos. As cinco páginas de ilustração e as cinco páginas preenchidas com a escrita desenhada do autor encadeiam-se numa leitura que se quer global e que pretende

¹⁰⁴ ALMADA NEGREIROS. *Carta a Maria Adelaide Burnay Soares Cardoso* (org. José Manuel dos Santos e Sara Afonso Ferreira). In: SANTOS, José Manuel dos & FERREIRA, Sara Afonso (orgs.). *Almada: o que nunca ninguém soube que houve*. Lisboa: Fundação EDP, 2014, p. 37.

¹⁰⁵ SANTOS & FERREIRA. *Almada: o que ninguém nunca soube que houve*. Lisboa: Fundação EDP, 2014, p. 73.

transcender a hierarquia tradicional entre o texto protagonista e a imagem como mera ilustração. Tanto as palavras como os desenhos de Almada que contam a história surgem, assim, enquadrados pela mesma moldura, dispostos em dimensões iguais e ocupando a mesma mancha gráfica na página branca da obra. No fim do texto, Almada apresenta uma nota do autor, onde explica que “esta história do Pierrot que nunca ninguém soube que houve deixa de ser trágica quando se sabe que o Pierrot e o Arlequim são uma única e a mesma pessoa”(ALMADA NEGREIROS, 2014).¹⁰⁶ Enquanto a composição do livro pode ser pensada como uma indagação sobre os limites da arte, sobre a dissolução das fronteiras que separam os diferentes gêneros artísticos, o tema central, expresso tanto nas gravuras quanto na história, se compõe enquanto referência à tradição da *commedia del'Arte*, com seus personagens solares e lunares que expressam faces complementares de um mesmo sujeito, focalizado sob um prisma específico.

Dentro do amplo quadro da produção artística de Almada Negreiros, querer entendê-lo somente segundo o signo do futurismo italiano seria como ignorar o aspecto arlequinal de todo e cada pierrot ou o aspecto de pierrot de todo e cada arlequim. A ampla menção ao futurismo italiano e à figura de Marinetti servem como indicativo direto da importância da escola italiana enquanto uma das importantes referências na mitologia de Almada Negreiros. Ainda assim, Almada Negreiros não pode ser entendido senão pela tensão entre elementos opostos e complementares. A defesa de sua filiação ao futurismo convive constantemente com outras filiações e com um projeto de nacionalidade que valoriza a religião cristã e a tradição das grandes figuras do passado do pensamento ocidental.

Esta perspectiva de um projeto de reeducação da inteligência e da sensibilidade a partir da valorização da tradição se reforçava também em diversos dos seus textos da década de 1930. Em *A direção única*, de 1932, Almada Negreiros pretendia demonstrar a necessidade de se apontar e seguir a direção certa para o país baseada em critérios confiáveis para se estabelecer a verdade. “Os seres isolados não participam da vida. São seres isolados, fora do conjunto. À

¹⁰⁶ ALMADA NEGREIROS. *O pierrot que nunca ninguém soube que houve*. In: SANTOS, José Manuel dos & FERREIRA, Sara Afonso (orgs.). *Almada: o que nunca ninguém soube que houve*. Lisboa: Fundação EDP, 2014, p. 95.

parte da própria vida” (ALMADA NEGREIROS, 1997g)¹⁰⁷. Como primeiro exemplo para apontar a direção correta e a partir daí reconhecer também as direções erradas e proibidas, Almada Negreiros apresentava o argumento presente em uma interpretação bíblica: “Fez Deus do homem e da mulher dois animais selvagens que não podem ser domados isoladamente. Fez o isolamento ainda pior do que era, tornou a solidão ainda mais amarga do que devia ser e indicou a direção única da colaboração entre ambos: 1+1=1” (ALMADA NEGREIROS, 1997g)¹⁰⁸.

O isolamento seria então uma situação que deveria ser socorrida. O S.O.S (*Save Our Souls*), pedido de socorro na língua inglesa, forma em português o plural da palavra *só*, o que permitiu imaginar uma relação entre o isolamento e a necessidade de socorro. Além da bíblia, Almada Negreiros invocava o *gênio* de Goethe como exemplo da história e dos clássicos para com esses “fatos conhecidos, aceites e consagrados estabelecer a ligação entre as distâncias mais diferentes e longínquas da humanidade, e podermos dizer com elas que a direção é efetivamente única para todos aqueles que possam ver e também para os que não a virem nunca” (ALMADA NEGREIROS, 1997g)¹⁰⁹. Para ele, Goethe, o *gênio*, “é universal, europeu e alemão. Goethe, o indivíduo Goethe, também pertence a essas três unidades: humana, europeia e alemã, as quais três são uma única, a dele” (ALMADA NEGREIROS, 1997g)¹¹⁰. Assim como Goethe pertencia às três unidades que formavam a unidade dele, os portugueses também pertenciam à humanidade, à Europa e a Portugal: “não somos três coisas distintas, senão uma única, inteira, a nossa” (ALMADA NEGREIROS, 1997g)¹¹¹. Toda argumentação de Almada parece pretender ser uma argumentação técnica e leal, expressão do “desejo de colaborar na obra comum da direção única” (ALMADA NEGREIROS, 1997g)¹¹². Esta “direção única” é singular, apontada por Almada Negreiros

¹⁰⁷ ALMADA NEGREIROS. *A direção única*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 754.

¹⁰⁸ ALMADA NEGREIROS. *A direção única*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 755.

¹⁰⁹ ALMADA NEGREIROS. *A direção única*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 768.

¹¹⁰ ALMADA NEGREIROS. *A direção única*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 761.

¹¹¹ ALMADA NEGREIROS. *A direção única*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 764.

¹¹² ALMADA NEGREIROS. *A direção única*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 768.

parece, entretanto, ser a própria vida moderna. O sentido teleológico da história moderna rumo a um futuro prometido. Os exemplos retirados da história, da bíblia, dos gênios e dos clássicos são evocados enquanto “fatos conhecidos, aceites e consagrados” (ALMADA NEGREIROS, 1997g)¹¹³, para, assim, estabelecerem a ligação entre as mais longínquas distâncias da humanidade e apontar a direção única que efetivamente poderia ser apontada enquanto critério de verdade, a modernidade. Se a *direção única* pode ser lida como um exemplo da importância da tradição no projeto artístico de Almada Negreiros, outras conferências parecem negar esse viés, apontado novamente para a ideia de colagem e de convivência tensa entre elementos diversos.

Paralelamente à sua ideia de direção única, Almada Negreiros escreveu, publicou e apresentou a conferência intitulada *Um Ponto no I do Futurismo*, escrita dois dias depois da conferência apresentada por Marinetti no salão da Sociedade Nacional de Belas-Artes de Lisboa e publicada no *Diário de Lisboa*. Nesta crônica, Almada anunciava a vitória dos “inimigos figadais do futurismo em Portugal” (ALMADA NEGREIROS, 1997h)¹¹⁴ na primeira batalha travada na presença do chefe do futurismo. Os principais, os inimigos mais categorizados do futurismo em Portugal, são então nomeados como os “escolhidos entre a carbonária-maçônica-artística-literária portuguesa para trazerem às cavalitas o chefe futurista para diante dos portugueses” (ALMADA NEGREIROS, 1997h)¹¹⁵: o Dr. Júlio Dantas, Adães Bermudes e o jornalista Antônio Ferro. A crítica se fazia especialmente a Antônio Ferro e à “ação mundana” que era necessário denunciar: “Não desejando nós neste momento juntar nem mais uma palavra ao já crônico ódio do Dr. Júlio Dantas e Adães Bermudes para com toda a espécie de iniciativa independente da juventude portuguesa” (ALMADA NEGREIROS, 1997h)¹¹⁶. Para além de acusar Antônio Ferro de cumprir “exatamente os seus deveres para com o seu programa pessoal” (ALMADA NEGREIROS, 1997h)¹¹⁷,

¹¹³ ALMADA NEGREIROS. *A direção única*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros*: Obra completa. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 768.

¹¹⁴ ALMADA NEGREIROS. *Um Ponto no I do Futurismo*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros*: Obra completa. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 769.

¹¹⁵ ALMADA NEGREIROS. *Um Ponto no I do Futurismo*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros*: Obra completa. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 769.

¹¹⁶ ALMADA NEGREIROS. *Um Ponto no I do Futurismo*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros*: Obra completa. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 770.

¹¹⁷ ALMADA NEGREIROS. *Um Ponto no I do Futurismo*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros*: Obra completa. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 770.

Almada reivindicava para os novos artistas portugueses o protagonismo da “política do espírito”, lamentando a perda da oportunidade de serem reconhecidos como novos artistas marcados pela atitude brilhantemente nova diante do Estado Português: “o que devia ter sido o entusiástico início dos nossos desejos de artistas portugueses junto ao Estado Português, resultou por culpa do Sr. Ferro (...) num ameno sarau mundano para deleite dos “*pompieri* nossos amigos”” (ALMADA NEGREIROS, 1997h)¹¹⁸. A política do espírito seria “interesse já antigo de todos novos artistas de Portugal e não pode de maneira nenhuma estar subordinado às habilidades e caprichos mundanos do programa pessoalíssimo do Sr. Ferro” (ALMADA NEGREIROS, 1997h)¹¹⁹.

Em 1935, Almada publicava na revista *Sudoeste* a conferência *Prometeu: Ensaio Espiritual da Europa*, onde defendia novamente a ideia de uma continuidade entre a cultura grega antiga e a cultura europeia: “Prometeu, personagem da Grécia Antiga, o berço genuíno da Europa, descobriu ou preparou a maior descoberta humana: o humano” (ALMADA NEGREIROS, 1997i)¹²⁰. Além de Prometeu, Almada defende a importância de Jesus Cristo para a cultura europeia: “Prometeu e Jesus Cristo são fundamentais no nascimento e vida da Europa” (ALMADA NEGREIROS, 1997i)¹²¹. Além de servir como exemplo da convivência positiva entre diferentes matrizes de universalidade para a formação de uma unanimidade, a doutrina cristã foi também invocada como norteadora de uma verdade que cada indivíduo deve atingir dentro de si para, desta forma, tornar-se parte deste universal: A doutrina de Cristo “não é a de que a ideia do universal venha a cobrir toda a superfície da Terra e impor-se por unanimidade a cada um dos mortais; mas a de que cada um dos humanos de *per si*, um por um,

¹¹⁸ ALMADA NEGREIROS. *Um Ponto no I do Futurismo*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 770.

¹¹⁹ ALMADA NEGREIROS. *Um Ponto no I do Futurismo*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 770.

¹²⁰ ALMADA NEGREIROS. *Prometeu: ensaio espiritual da Europa*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 832.

¹²¹ ALMADA NEGREIROS. *Prometeu: ensaio espiritual da Europa*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 832.

tenha atingido pessoalmente esse sentimento do universal” (ALMADA NEGREIROS, 1997i)¹²².

A reverência a um passado em comum do continente europeu também se dava na valorização da antiguidade romana, expressa na conferência *Elogio da Ingenuidade ou as Desventuras da Esperteza Saloia*, de 1936: “A história da palavra ingênuo faz aparecer pela primeira vez esta palavra no direito romano para designar a condição de quem não tenha sido nunca escravo” (ALMADA NEGREIROS, 1997j)¹²³. Almada atribuiu o seu conceito de ingenuidade, tão importante enquanto proposição estética na obra do autor, à origem da palavra em latim: “e nasceu então a palavra *ingenuus* que quer dizer nascido livre” (ALMADA NEGREIROS, 1997j)¹²⁴. A definição de ingenuidade da conferência de Almada tentava dar conta de uma transformação histórica do conceito, desde seu significado original até as transformações que sofreu no seu presente. Esta ingenuidade fundamental, por que Almada advogava, e que deveria ser recuperada por cada indivíduo, já fazia parte do seu projeto artístico desde os trabalhos anteriores à década de 1920, mantendo-se sempre como um norte para a polaridade de Almada que se ligava a uma ideia de tradição:

Terminada a escravidão e o feudalismo, a palavra ingênuo foi perdendo sucessivamente o seu significado original até ficar reduzido a sinônimo de natural, de simplicidade, de *naiveté*. Em todo o caso esta naturalidade, esta simplicidade, esta *naiveté* do ingênuo estão estreitamente relacionadas ainda hoje com um sentido social. Isto é, o ingênuo deixa de ver livremente os seus sentimentos, a sua naturalidade, a sua simplicidade, a sua *naiveté* porque ignora os preconceitos e seu funcionamento. Ele está livre de preconceitos e por isso é ingênuo. Exatamente paralelo aos ingênuos primitivos que estavam livres por nascimento das duras leis da escravidão. Antigamente quem nascia livre, livre morria, e quem nascia escravo podia ganhar ou merecer a sua liberdade. Hoje todos nascemos ingênuos e

¹²² ALMADA NEGREIROS. *Prometeu*: ensaio espiritual da Europa. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros*: Obra completa. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 839.

¹²³ ALMADA NEGREIROS. *Elogio da Ingenuidade ou as Desventuras da Esperteza Saloia*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros*: Obra completa. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 897.

¹²⁴ ALMADA NEGREIROS. *Elogio da Ingenuidade ou as Desventuras da Esperteza Saloia*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros*: Obra completa. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 897.

quase todos morremos envenenados (ALMADA NEGREIROS, 1997j)¹²⁵.

A busca por esse ideal de recuperação da inocência fundamental continuou a ser desenvolvida em publicações posteriores de Almada Negreiros. Óscar Lopes (1987) definiu a inocência, em Almada Negreiros, como “estado de pureza em que tudo se sabe sem se dar por isso” (LOPES, 1987)¹²⁶. Este ideal de inocência, essa *naivéte* fundamental, continuava a estabelecer relações entre a antiguidade greco-romana e a contemporaneidade portuguesa, conforme expresso na série de conferências *Ver e o Mundo Sensível*, de 1943. Almada Negreiros escolheu como pontos de partida: a metafísica de Aristóteles, o conceito de *Tekné*, a representação da personalidade de Homero e diversos outros ícones da antiguidade greco-romana para, novamente, situar, na sua contemporaneidade, a importância da recuperação da inocência contida no ato de ver. Este prosseguimento entre tradição e a recuperação da inocência, conjugada como a chave dos espíritos e das inteligências para o tempo moderno, se completava com a visão do tempo, entendido como um contínuo indivisível apresentada na série de conferências:

O Tempo é Ato contínuo o Todo. O Tempo é feição do Todo. É unidade indivisível do Todo indivisível. Uma unidade do Todo, com o Todo. Passado, presente e futuro é sempre o mesmo Todo de tempo: o passado é o Todo do Tempo, o presente é o Todo do tempo, o futuro é o Todo do Tempo (ALMADA NEGREIROS, 1997k)¹²⁷.

A filiação dos textos apresentados a uma linha de tradição histórica greco-latina e o entendimento de tempo enquanto contínuo indivisível, que se processou em simultâneo ao desenvolvimento de um ideal futurista marinettiano, representa mais um indicativo da ideia de que as objetivações artísticas de Almada Negreiros conviveram, em um regime de tensões que não se resolvia, com propostas de matrizes ideológicas diversas, que se complementavam numa tentativa de dar conta de tudo de todas as formas possíveis. O conceito de universalidade presente

¹²⁵ ALMADA NEGREIROS. *Elogio da Ingenuidade ou as Desventuras da Esperteza Saloia*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 898.

¹²⁶ LOPES. *Entre Fialho e Nemésio*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987, p. 567.

¹²⁷ ALMADA NEGREIROS. *Ver e o mundo sensível*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 923.

nos textos de Almada Negreiros situava modelos de figuras históricas como exemplos de indivíduos que apresentaram uma adequação entre a mentalidade e o espírito necessário para propulsionar uma viragem cultural através da atualização dos gostos e das inteligências. Ao mesmo tempo em que Almada Negreiros tecia fortes críticas ao modelo de sensibilidade romântica, ele apresentava textos de intervenção onde utilizava a figura de Goethe, escritor do romantismo alemão, como exemplo de gênio humano. Esta relação com o romantismo alemão, uma das referências propulsionadoras de signos em Almada Negreiros, se reforça na série de conferências de 1943. Almada citou, no décimo quarto ponto da série, um excerto de Schiller, retirado do livro *Da poesia ingênua e sentimental* para referenciar, em uma origem do pensamento grego como raiz da unidade europeia, a necessidade de se recuperar a inocência fundamental: “ Os gregos tinham a imaginação ocupada em reencontrar a natureza humana no mundo inanimado, e em emprestar à vontade uma influência lá onde reina a cega necessidade” (SCHILLER *apud* ALMADA NEGREIROS, 1997)¹²⁸. Estas ideias de gênio humano e as referências ao romantismo alemão jamais poderiam se combinar com ideais de subvalorização do passado ou de destruição absoluta das formas simbólicas existentes, senão em um regime de contraposições.

O princípio da visão como sentido necessário para se perceber o indispensável para a vida também pode ser relacionado com a obra de Luís de Camões, grande representante do gênio português. Carlos Ascenso André (2011), no ensaio *Poesia e Pintura na Poesia de Camões*, destaca o uso constante de palavras que remetem à ideia de uma representação visual e pictórica em *Os Lusíadas*. O autor aponta que a utilização de termos diretamente relacionados com as artes plásticas, como pincel, tela, tinta e pintor ocorre 1038 vezes na epopeia camoniana. O uso do verbo *ver*, por sua vez, aparece 444 vezes: “é possível vislumbrar nas cores da pintura e nas cores da retórica camoniana um princípio de “adição” (dependência), graças à qual a intensidade visual e a intensidade intelectual se interligam por um vínculo intenso e inextrincável” (ANDRÉ, 2011)¹²⁹. Neste sentido, parece haver um paralelo entre a ideia de *ver* em Almada

¹²⁸ SCHILLER *apud* ALMADA NEGREIROS. *Ver e o mundo sensível*. In: BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 927.

¹²⁹ ANDRÉ. *Poesia e pintura na poesia de Camões*. In: AGUIAR E SILVA, Vítor (org). *Dicionário de Luís de Camões*. Alfragide: Editorial Caminho, 2011, p. 877.

Negreiros e em Luís de Camões, como uma recuperação da importância da visão pelo modernismo português que se relaciona com um ideal de tradição que remete aos *Lusíadas*. Esta continuidade de uma tradição portuguesa que liga os modernistas a uma unidade com raízes em Camões também parece se confirmar nas qualificações de Fernando Pessoa como o poeta *Supra-Camões*.

A partir dos textos apresentados, acreditamos que tentar ler Mário de Andrade ou Almada Negreiros a partir de uma ideia de influência de uma escola ou movimento específico desconsidera diversos textos e realizações estéticas, de ambos autores, que apresentam polaridades múltiplas e heterogêneas. A ampla obra e o envolvimento na cena artística e social nos mais diversos aspectos, tanto de Mário de Andrade no Brasil quanto de Almada Negreiros em Portugal, apontam para uma vontade de participação no regime de criação das formas de representação da sua contemporaneidade. Essa autoconsciência de pertencimento a um momento histórico de necessidade de novas formas de representação, por sua vez, liga-se intimamente à dialética do modernismo e à promessa de modernidade, encarada a partir de seus diferentes focos de eclosão. Neste sentido, o futurismo italiano e outras vanguardas históricas participaram do regime de referências tanto de Mário de Andrade quanto de Almada Negreiros, constituindo, inclusive, um arcabouço cultural comum entre os dois autores. Entretanto, a totalidade da obra de autores tão múltiplos e que sempre buscaram uma expressão original a partir do nacional jamais poderia ser focalizada por uma relação de influência direta e unívoca de um sistema estético prévio sobre outro. Mário de Andrade e Almada Negreiros foram criadores de suas próprias mitologias individuais, de seus próprios signos e significados, concebidos para dar conta de questões que dialogavam com as tensões de sua contemporaneidade.

Este elemento de originalidade que dialogava com um concerto de propostas estéticas modernistas, composto a partir de uma perspectiva específica e nacional, tanto em Mário de Andrade quanto em Almada Negreiros, será abordado mais profundamente no próximo capítulo. A busca por uma essência que definiria o indivíduo nacional, ou, melhor ainda, por uma multiplicidade de tipos que dessem conta de toda a variabilidade possível de uma narrativa nacional, será abordada, na obra de ambos autores, a partir da análise de efetivações romanescas modernas de Mário de Andrade e Almada Negreiros. Essa abordagem dos textos romanescos de fundação de um ideal de modernidade em Mário de

Andrade e Almada Negreiros dará também seguimento à discussão sobre o modernismo e uma promessa de modernidade, na medida em que a busca pela expressão nacional modernista evidenciava, tanto no Brasil quanto em Portugal, a ausência ou a insuficiência de elementos que definissem a ideia de modernidade nos dois países.