

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**A RECEPÇÃO DO FUTURISMO NO BRASIL**

**SUSANA RODRIGUES CAVALCANTI VAN DER PLOEG**

**Recife  
2013**

**SUSANA RODRIGUES CAVALCANTI VAN DER PLOEG**

**A RECEPÇÃO DO FUTURISMO NO BRASIL**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Teoria da Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira.

**RECIFE**

**2013**

Catálogo na fonte

P729r Ploeg, Susana Rodrigues Cavalcanti van der

A recepção do futurismo no Brasil / Susana Rodrigues Cavalcanti van der Ploeg. – Recife: O Autor, 2013.

158p.; 30 cm.

Orientador: Anco Márcio Tenório Vieira.

. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, CAC. Letras, 2013.

Andréa Marinho, CRB4-1667

**SUSANA RODRIGUES CAVALCANTI VAN DER PLOEG**

**A Recepção do Futurismo no Brasil**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a obtenção do Grau de Mestre em Teoria da Literatura, em 21/2/2013.

**DISSERTAÇÃO APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA:**



**Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira**  
Orientador – LETRAS - UFPE



**Prof. Dr. Ricardo Postal**  
LETRAS - UFPE



**Prof. Dr. André de Sena Wanderley**  
LETRAS - UFPE

## **Agradecimentos.**

Agradeço ao professor doutor Anco Márcio Tenório Vieira, meu orientador, pelas lições, pelo incentivo e pelas palavras gentis com que acompanhou o meu trabalho e as minhas dificuldades.

A todos os professores do curso, que foram tão importantes na minha vida acadêmica.

Manifesto aqui a minha gratidão a todos os funcionários da Coordenação da Pós-graduação em Letras.

Aos meus pais, pelo apoio, compreensão, ajuda, e, em especial, por todo carinho ao longo deste percurso.

Aos que me acompanham por esses anos; em especial a Daniel Wallerstein, pelo amor e amizade; a Flora Barbosa, amiga de todas as horas; a Magnum Estalonne pelos conselhos.

Agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, CNPq, cujo apoio permitiu que este trabalho fosse realizado como foi.

“A modernidade é o transitório, o fugidio, a contingência, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável”.  
(BAUDELAIRE, *Le peintre de la Vie Moderne*)

Há um quadro de Paul Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso.  
(WALTER BENJAMIN)

## Resumo

O presente trabalho procura compreender a recepção do futurismo no Brasil através de uma análise comparativa entre os manifestos produzidos por Marinetti e aqueles publicados por escritores brasileiros na década de 20. Focalizamos a introdução do ideário futurista na cidade de São Paulo e a sua repercussão no ambiente cultural recifense.

O início do século XX se caracterizou, tanto na Europa como no Brasil, pela renovação dos valores estéticos. O futurismo fez parte do conjunto de vanguardas que no início do século XX renovaram os valores artísticos e alteraram os rumos das artes e da literatura.

A vanguarda em questão se configurou como um processo de contestação do *status quo* estético e da herança cultural. O tom contestatório, que declarava a falência dos moldes acadêmicos, encontrou nos manifestos seu formato ideal. A defesa incondicional do mundo das máquinas e da velocidade dominaram as páginas dos manifestos futuristas e, em certa medida, tornaram-se uma das suas principais bandeiras.

O espírito contestador do Futurismo auxiliou os anseios libertários do grupo modernista de 1922 no Brasil, representando um dos alicerces da base ideológico-literária que se convencionou chamar de Modernismo. No Brasil, na década de 20, o futurismo tornou-se constante nas discussões estéticas dos meios de comunicação. A introdução do Futurismo na renovação das artes brasileiras não apenas fomentou um debate pela mudança artística, como também impulsionou uma reflexão sobre a dependência cultural brasileira em relação à Europa.

Mesmo que a ideologia nacionalista tenha rechaçado a “importação” da estética futurista, a sua articulação com a vanguarda foi frutífera. O nosso Modernismo tomou uma feição própria e diversa do Futurismo. Os ecos do Futurismo que penetraram no Brasil interagiram com um país de tradição colonialista, que aos poucos se modernizava através de uma incipiente industrialização, acompanhada por um processo de urbanização e, ao mesmo tempo, um profundo hibridismo cultural.

**Palavras-chave:** Futurismo; Modernismo; São Paulo; Recife.

## Abstract

The present work seeks to comprehend the reception of Futurism in Brazil through a comparative analysis between the manifestos produced by Marinetti and those published by Brazilian writers in the 20's. We focus on the introduction of the futurist ideals in the city of São Paulo and its effect on Recife's cultural circuit.

The beginning of 20th century is characterized by the renewal of aesthetic values, whether in Europe as in Brazil. Futurism belonged to a group of avant-gardes that, in that given time, renewed artistic values and changed the way of arts and literature.

The avant-garde at issue was defined as a process of contestation of the aesthetic *status quo* and cultural heritage. The refuting tone, that declared the collapse of the academic patterns, found in the manifestos its ideal form. The unconditional defense of the machine and speed world filled the pages of the manifestos and, to a certain extent, became one of its main ideas.

The refuting spirit of Futurism supported the libertarian yearning of the Modernist group of 1922 in Brazil, representing one of the foundations of the ideological-literary basis that was called Modernism. In Brazil, in the 20's, Futurism became constant aesthetical debates of the means of communication. The introduction of Futurism in the renovation of the Brazilian arts not only stimulated a debate over the artistic change, but also boosted a reflection about the Brazilian cultural dependency in relation to Europe.

Even with the nationalist ideology opposing the "importation" of the futurist aesthetics, its articulation with the avant-garde was fruitful. Our Modernism gained a unique and distinguished aspect from Futurism. The echoes of Futurism that penetrated in Brazil interacted with a country of colonial tradition that little by little was modernizing itself through an incipient industrialization, accompanied by a urbanization process and, at the same time, a deep cultural hybridism.

**Keywords:** Futurism; Modernism; São Paulo; Recife.



## Sumário.

Introdução	8
Capítulo 1	
1.1. Futurismo Italiano	13
1.2. Futurismo na Europa, uma compreensão do momento.	20
1.3. O cenário italiano	22
1.4. A “Antiguidade do Futurismo”	25
1.5. A autopromoção Futurista	27
Capítulo 2	
2.1. A Arte de fazer manifestos	32
2.2. Os Manifestos	38
2.3. Pontos fundamentais e recorrentes nos Manifestos	49
Capítulo 3	
3.1. A Questão da crítica e da formação da literatura nacional	56
3.2. A Recepção do Futurismo no Brasil	60
3.3. A Semana de Arte Moderna e a cidade de São Paulo	72
3.4. Manifestos Nacionais	81
Capítulo 4	
4.1. A Recepção do Futurismo em Pernambuco	119
4.2. A Propagação do Futurista em Pernambuco	121
4.3. A <i>Arte Moderna</i> de Joaquim Inojosa	128
Considerações Finais	148
Bibliografia consultada	156

## INTRODUÇÃO

No presente trabalho analisaremos como se deu a recepção do Futurismo, vanguarda europeia, no cenário intelectual brasileiro, em particular nas cidades de São Paulo e Recife. Gilberto Mendonça Teles afirma que o futurismo foi, sem sombra de dúvidas, o movimento literário e artístico mais criticado, discutido e assimilado dos últimos 100 anos, mas não se encontra esgotado. Teles sugere duas interessantes reflexões: Qual o sentido contemporâneo de futurismo? E, como pensarmos o futuro na literatura, artes, filosofia, ciências e da própria humanidade? Para o poeta e crítico literário falta, nos estudos sobre o futurismo, uma visão sobre o seu legado no modernismo brasileiro, que seja feito através de estudos comparativos, textuais e históricos, e que avalie “a influência de Marinetti nos primeiros anos da década de 20, quando até 1925 o nosso “modernismo” era ainda percebido como futurista.” (TELES, p.10, 2009)

Propomos, nesta dissertação, um trabalho de análise comparatista entre os manifestos, e textos análogos, escritos por Marinetti e os que foram produzidos por escritores brasileiros, observando o grau de filiação e da diversidade das produções. O nosso objeto prioritário de estudo é, portanto, o manifesto ou prefácio, cartas abertas, editoriais, conferências, enfim, toda uma sorte de textos programáticos e polêmicos que procuram persuadir os leitores e fundar poéticas. A nossa pesquisa pretende questionar a associação entre os manifestos futuristas italianos e os manifestos brasileiros produzidos na década de 20. Realizamos, para tanto, uma operação de resgate do conjunto da produção dos manifestos do período. Nesta operação iremos nos valer de textos nacionais de teores diversos, completos ou em fragmentos; prefácios e prólogos: manifestos, cartas, notas editoriais e apresentações de revistas.

Pretendemos demonstrar que apesar do Futurismo ter tido uma vida curta, boa parte de suas ideias se consolidaram na nossa realidade contemporânea. Iremos trabalhar com o contexto em que se fundou e se disseminou a estética futurista e expor as suas principais linhas ideológicas. Desejo refletir como a exaltação futurista/moderna do progresso e o seu frenesi inovador parece apagar qualquer possibilidade de habitar algo mais que não

seja a própria mudança. Neste estudo, portanto, pretendemos indagar sobre a importância e a relevância do futurismo problematizando alguns conceitos: o mito do progresso, a concepção positiva do desenvolvimento técnico, a ideia evolucionista da arte e a percepção da efemeridade da vida.

Quanto ao legado futurista em nossa cultura, procuramos compreender como se deu a recepção, assimilação ou rejeição do futurismo, através dos estudos da doutrina de Marinetti, seus pressupostos e pontos programáticos, comparando-os aos diversos ensaios/manifestos escritos e publicados no Brasil na década de 20.

É importante esclarecer que o Futurismo que focamos neste trabalho é o movimento Futurista Italiano criado e desenvolvido por Tommasio Marinetti, não pretendemos, portanto, nos aprofundar no futurismo russo.

O Futurismo, movimento estético e político, surgiu oficialmente em 1909 com a publicação da Fundação e Manifesto Futurista de Filippo Tommaso Marinetti. Segundo Nibert Lynton, Marinetti hesitava para escolher o nome do movimento artístico que criara entre dinamismo, eletricidade e futurismo. Esses nomes revelam a consciência de Marinetti sobre o mundo do “poder tecnológico crescente, Marinetti queria que as artes demolissem o passado e celebrassem as delícias da velocidade e da energia mecânica.” (LYNTON, 1991, p.71) Assim, o movimento tinha por ideologia basilar a ruptura e destruição do passado para a construção de uma nova sensibilidade estética que fosse verdadeiramente capaz de refletir as profundas transformações sociais decorrentes do desenvolvimento industrial e tecnológico. Os seus adeptos sentiam-se às vésperas de uma nova era, mais excitante, promissora e mais inspiradora do que nenhuma outra; opunham-se à tradição e ao passado, glorificando a vida moderna, associando-a ao elogio da técnica, da máquina, do dinamismo e da velocidade. Através de seu caráter inovador e publicitário, associado também ao desenvolvimento dos transportes e dos meios de comunicação de massa, o futurismo ultrapassa as barreiras geográficas e obtém ampla divulgação e repercussão em todo o mundo ocidental.

A nossa pesquisa situa-se numa época que é de fundamental importância para a história da literatura brasileira, uma vez que os escritores e intelectuais dessa década estavam empenhados no desafio de repensar a

literatura nacional. A proposta de renovação formal e temática da literatura, embasada inicialmente nas ideologias futuristas são submetidas a discussões que se abrem para a sua rejeição ou assimilação. A rejeição decorre do confronto das ideias importadas com a ideologia nacionalista. Dessa forma, se delineia no cenário nacional da década de vinte um rico debate envolvendo questões de dependência cultural, identidade nacional e de assimilação de um novo panorama histórico e social da modernidade.

Um dos objetivos da pesquisa é perceber como os artistas e intelectuais brasileiros recepcionaram o futurismo e a partir desse contato como construíram e fundamentaram as suas posições frente a esse projeto de renovação e experimentação artística e literária. Procuramos identificar as influências do futurismo e a assimilação de suas teses, bem como apreender o que motivou a sua rejeição entre os nossos intelectuais da década de 20.

Para conseguirmos alcançar o nosso objetivo, o trabalho está estruturado da seguinte maneira: Na primeira parte de nossa pesquisa procuramos compreender o contexto social e político em que surgiu e se desenvolveu a doutrina marinettiana. O primeiro capítulo “O Futurismo Italiano” surge de uma necessidade inicial de compreender com uma maior profundidade os principais veios temáticos do futurismo e os fatores que possibilitaram o seu surgimento. Num segundo capítulo, extensão desta primeira parte, tomamos como objeto de estudo e análise alguns dos Manifestos Futuristas escritos por Marinetti: *Fundação e Manifesto do Futurismo* (1909), “*Manifesto técnico*” da literatura futurista (1912), *O esplendor geométrico e mecânico e a sensibilidade numérica Manifesto Futurista* (1914), *O Manifesto a Nova Religião-Moral da Velocidade* (1916) e, por último, *O Tatilismo manifesto Futurista* (1921). Procuramos compreender estes manifestos em sua permanência e em toda a sua extensão e limitação ligando-os, obviamente, ao contexto político e sócio-cultural da época. A análise desses manifestos nos é relevante para compreender a evolução dos pressupostos marinettianos, o que se repete, o que há de comum e dessemelhante, os pontos que se complementam e se intensificam e que linha os amarram e neles se prolongam. Através desta análise compreenderemos os pontos de contato e divergência entre a pregação futurista italiana e o discurso modernista da década de 20.

A partir dessa contextualização dos principais textos produzidos por Marinetti e da análise de sua doutrina, iremos percorrer o cenário Brasileiro de recepção e divulgação das ideias modernistas. No Brasil, o debate sobre as ideias futuristas tornaram-se mais frequentes na década de vinte. O terceiro capítulo é dedicado à investigação da recepção do futurismo no Brasil e percepção da importância da cidade de São Paulo como um dos centros de difusão cultural para os demais centros urbanos do país. Percebe-se nos primeiros anos do século XX a tentativa de redefinição da literatura e da crítica nacional, vê-se as manifestações artísticas anteriores esgotadas e procura-se a renovação artística brasileira. A Semana de Arte Moderna expôs ao público brasileiro novas tendências artísticas que já vigoravam na Europa com a finalidade de renovar e transformar o contexto artístico e cultural. A Semana marcou o surgimento no Brasil de uma nova geração intelectual de escritores e artistas modernos. Pretendemos neste capítulo realizar uma comparação entre os manifestos brasileiros, escritos entre 1921 e 1929, observando o que há de comum entre o futurismo italiano e o modernismo brasileiro: o que os nossos intelectuais absorvem da estética futurista e as suas discordâncias. Para a análise propomos como *corpus* de base o vasto repertório de manifestos e textos programáticos e polêmicos produzidos no período. A delimitação desse *corpus* está fundada na importância dos escritores para a nossa historiografia literária.

No quarto capítulo focamos na recepção do movimento futurista e na relevância do que foi o Futurismo para as artes e cultura no geral da década de vinte em Pernambuco. Observaremos o que os escritores e intelectuais pernambucanos entendiam por futurismo através da leitura positiva e negativa do movimento. Em Pernambuco o debate se polariza em duas frentes: de um lado, há os Modernistas, empenhados em divulgar o futurismo e o desenvolvimento do movimento modernista em São Paulo; do outro, os Regionalistas, que defendiam a tradição e uma nova escrita e leitura com um olhar voltado tanto para o nacional quanto para a região. Para a compreensão do que representou o futurismo na década de vinte, recorreremos a alguns textos que foram coletados da revista *A Rua Nova*, semanário de grande circulação em Pernambuco, e dos jornais: *Diário de Pernambuco* e *Jornal do Commercio*. Percebemos, neste período que em Pernambuco havia uma disputa pela

legitimidade da produção cultural e a dificuldade crítica de conceituação e recepção de uma nova proposição estética importada. Neste capítulo concentrar-nos-emos em analisar como os intelectuais pernambucanos se viram forçados a tomar uma posição de cunho estético, político e literário frente às transformações que aconteciam no cenário citadino e nacional. Observamos que havia na década de vinte um espírito pernambucano predisposto para a valorização das realidades locais tornando difícil o campo para, nesse espaço intelectual, a recepção e difusão das ideologias futuristas. A importância desse período dá-se devido à efervescência cultural e a atuação destacada dos intelectuais na construção de projetos para uma nova sensibilidade estética. Estamos revivendo os anos em que nomes como Gilberto Freyre, Joaquim Inojosa, José Lins do Rego, Vicente e Joaquim do Rego Monteiro, Joaquim Cardozo, Souza Barros, Ascenso Ferreira e Cícero Dias viveram e promoveram arte e debates.

Nas considerações finais apreenderemos como os discursos, radicalmente opostos, se encontram e se aproximam no mesmo espaço e foram tornando-se permeáveis entre meados e final da década de vinte. Assim, buscamos analisar, sob o ponto de vista de uma estética importada, como se deu o projeto de se repensar a literatura nacional. Compreendemos em nosso trabalho que o desenvolvimento do modernismo no Brasil não foi um processo homogêneo de apreensão e difusão de ideias, mas deu-se de variadas formas e em diversas partes do país. Situar nossa pesquisa em Pernambuco é importante, visto que aqui o movimento regionalista e tradicionalista era uma oposição muito forte e bem articulada às ideias futuristas.

# CAPÍTULO 1

## 1.1. FUTURISMO ITALIANO

A visão comum que se tem sobre o Futurismo é de que este movimento liderado por Marinetti era um movimento de apoio à Guerra e que tinha fortes ligações com o Fascismo. Essa visão não está equivocada, mas é uma visão simplista e reducionista de um movimento complexo e que serviu de modelo para inúmeras escolas artísticas e literárias posteriores, não apenas europeias, mas de todo o Ocidente. O movimento futurista pode ser abordado de duas formas distintas, mas ao mesmo tempo complementares: como movimento artístico e estético de vanguarda e como um movimento ideológico e político. Para compreender a relação, por vezes conflituosa, das propostas nos planos estético, ideológico e o político, é de fundamental importância conhecer os diversos contextos italiano e europeu da virada do século XIX.

Situamos o nosso estudo do Futurismo na Europa nas primeiras duas décadas do século XX, pois consideramos este período como o de maior efervescência intelectual e artística. O projeto Futurista começa a entrar em decadência entre meados da Primeira Guerra Mundial e nos anos iniciais da década de vinte. Para Marjorie Perloff, autora do livro *O momento futurista: avant-garde, avant-guerre e a linguagem da ruptura*, situar o período do movimento futurista anterior a Primeira Guerra Mundial possibilita “observar as correntes ideológicas que foram obscurecidas à medida que o prolongamento da guerra encobria os seus traços de origem.” (PERLOFF, 1993, p.60). Como coloca Lynton:

A guerra de 1914-1918 precipitou o fim do futurismo. A “única higiene do mundo” eliminou Sant’Elia e Boccioni em 1916. Os restantes artistas futuristas transferiram-se para estilos e atitudes mais tradicionais. Marinetti satisfez seus ideais políticos ajudando o Fascismo a conquistar o poder na Itália. Alguns adeptos mais jovens do movimento, como Prampolini, lograram levar alguns aspectos do futurismo até à década de 1930, mas várias tentativas de reavivar o futurismo depois de 1918 tiveram pouco impacto. (LYNTON, 1991, p.76)

As mudanças que se imprimiram nos primeiros anos do século XX, como o surgimento do telefone, avião, automóvel, cinema, provocaram um distanciamento, ou melhor, um abismo entre os sujeitos do século XX e os do século XIX. Ocorre o desenvolvimento das lentes e a ciência, com o auxílio do microscópico, descobriu vidas invisíveis, vírus e bactérias. A teoria da relatividade do tempo e da distância de Einstein abalou verdades enraizadas. Essas e outras invenções ampliaram o domínio do homem sobre o espaço e o tempo, o mundo de certezas inabaláveis ruía. Nada mais era definitivo ou certo, as convicções do passado se redefiniam, sobrevém o momento do indivíduo estabelecer uma nova relação com o mundo. É sob o impacto dessas grandes transformações que emergem com maior força e vitalidade os pensamentos em favor da redefinição da arte.

É nesta época que estão se processando profundas mudanças nas estruturas basilares da sociedade que irão se consolidar durante o século XX. O desenvolvimento do capitalismo imperialista, da indústria e a revolução científico-mecânica refletem e provocam toda uma reorganização cultural das sociedades. O desenvolvimento da tecnologia provocou profundas alterações nas estruturas sociais, que significaram a troca de padrões de vida e consumo, implicando, principalmente, na reorganização do trabalho, das cidades e da vida cultural.

O crítico americano Marshall Berman, em seu livro *Tudo que é sólido desmancha no ar*, nos traz uma interessante compreensão da sensação de modernidade, que nos permite traçar uma correspondência com a sensação futurista.

Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. (BERMAN, 2005, p.15)

A modernidade é tida como “uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos um turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia.” (BERMAN, 2005, p.15)



O Futurismo insere-se nessa experiência paradoxal do ambiente da modernidade e projeta-se, como o próprio nome declara, como o prenúncio de um tempo que há de vir, mas que no mesmo instante já é. Manifesta-se como um novo anticlassicismo e como um antirracionalismo. Abrindo-se espaço às concepções que repensam o homem, o futurismo promove a exaltação das formas modernas e a destruição do passado recente, insere-se nesse turbilhão de desintegração com uma apologia ao efêmero, ao fragmentário.

“O momento futurista foi uma breve fase utópica do modernismo inicial, quando os artistas sentiram-se às vésperas de uma nova era; mais excitante, promissora e mais inspiradora do que qualquer outra precedente” (PERLOFF, 1993, p.80). A excitação futurista diante da modernidade é uma constante em seus textos. Encontramos essa exaltação no oitavo ponto do texto “Fundação e manifesto Futurista”,

Nós estamos no promontório extremo dos séculos! Por que haveríamos de olhar para trás, se queremos arrambar as misteriosas portas do Impossível? O Tempo e o Espaço morreram ontem. Nós já estamos vivendo no absoluto, pois já criamos a eterna velocidade onipresente. (MARINETTI, *Fundação e Manifesto do Futurismo*. In. BERNARDINI, 1980, p.34).

Este pequeno excerto do primeiro manifesto futurista, sintetiza a sensação de estar em uma nova era, na era da relativização do tempo e do espaço, da quebra das verdades e da fragmentação da razão cartesiana, na era da energia e da velocidade.

A experiência de movimentação, da energia, da velocidade, dinamismo e simultaneidade são os principais temas desenvolvidos pelo Futurismo. O tempo e as distâncias são redimensionados na vida cotidiana do século XX, ou seja, através da multiplicação de automóveis e de estradas e ferrovias, com o surgimento do avião e outras facilidades de deslocamento de um país a outro, as distâncias parecem encurtadas, devido a uma maior velocidade e, conseqüentemente, um menor tempo gasto de deslocamento. Com a agilidade de deslocamento ocorre uma maior facilidade de difusão cultural através dos meios comunicacionais, que se desenvolvem e

multiplicam-se continuamente, os jornais e as revistas tornam-se transnacionais. Neste ambiente, cria-se um clima de euforia cosmopolita com a livre circulação de pessoas e informação. “No entanto, paradoxalmente, o sentido de Um Mundo Único, tornado possível pela nova tecnologia, rapidamente dá lugar ao mais elementar e competitivo nacionalismo e à insistência na *diferença*.” (PERLOFF, 1993, p.79) Ou seja, ao mesmo tempo em que aparenta se quebrar as fronteiras geográficas, cria-se um clima de patriotismo, de fortalecimento do nacional num ambiente cosmopolita: é “a unidade de desunidade”, como bem escreveu Marshall Berman.

Ao mesmo tempo em que se aumentam as facilidades comunicacionais e intercambiais, ocorre a tentativa de diferenciação e de reafirmação individual e nacional que culminaria na Primeira Guerra Mundial. As diversas manifestações futuristas são frutos dessa situação ambígua e paradoxal. É nesse “turbilhão de desintegração” que os Futuristas desenvolvem a ideologia de glorificação da guerra, vista como “a única higiene do mundo”, capaz de destruir os símbolos do passado para possibilitar a renovação e a reconstrução de novos símbolos para a humanidade. Segundo Ettore Finazzi-Agrò, em seu ensaio “Habitar a modernidade: A reinvenção do Tempo no Futurismo italiano e no Modernismo brasileiro”, “a idolatria pela velocidade, o caos emocional, a sensação imediata, a mudança contínua, são, todavia obrigadas a lidar com um presente angustiante, com um passado que volta, daí surge como solução a dissolução da memória através da guerra” (FINAZZI-AGRÓ In. Wataghin, 2003, p.86) . A exaltação da guerra é estendida à estética, com a proclamação da morte da obra-prima, a destruição dos museus e das fronteiras entre a arte e a vida. Na visão dos futuristas é apenas dessa forma que se poderia chegar a uma expressão artística realmente nova. A partir dessa relação temporal ambígua que Marinetti propõe a total renovação da arte, que se estenderá ao campo político e social.

Precisamos ressaltar, ainda, uma outra mudança fundamental na sociedade, que marcou profundamente a estética futurista e todas as outras subsequentes: é a nova relação entre a arte e o público, que as novas tecnologias possibilitaram no campo artístico, com o desenvolvimento dos meios de comunicação e o surgimento do cinema, da rádio e o progresso alcançado da fotografia e da impressão gráfica. Com as transformações

técnicas no meio artístico e cultural faz-se necessário uma redefinição do que é arte uma vez que se enfraquece a oposição entre técnica e cultura. Walter Benjamin em seu ensaio “O obra de arte na era da reprodutibilidade técnica” percebe que “a reprodutibilidade técnica da obra de arte modifica a relação da massa com a arte” (BENJAMIN, 1994, p.187) O período da modernização global é denominado por Benjamin como a *Era da Reprodutibilidade Técnica*. Nesta nova Era, faz-se necessário uma nova perspectiva crítica, em virtude do surgimento destas novas tecnologias. Percebemos também com a leitura deste ensaio de Benjamin que a narrativa, como discurso vivo, foi reconfigurada com a fotografia e o cinema. As cenas, imagens, fatos que eram narrados verbalmente, agora podiam ser visualizados. A essa nova narrativa, Marinetti desenvolveu na literatura os conceitos de “imaginação sem fio” e “palavras em liberdade”, que iremos analisar mais à frente no *Manifesto Técnico da literatura Futurista*. O desenvolvimento técnico interferiu na produção artística na medida em que rompe a dicotomia entre a técnica e a arte. O ensaio *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* foi escrito entre 1935 e 1936. Neste período Benjamin experienciava a expansão e o crescimento do fascismo. “A proletarização crescente do homem contemporâneo e a progressiva importância das massas são dois aspectos do mesmo processo histórico” (BENJAMIN, 1994, p.194). Benjamin coloca que o fascismo tende a inibir a consciência política da situação social do proletário através de uma propaganda voltada para as massas. “Nos grandes desfiles, nos comícios gigantescos, nos espetáculos esportivos e guerreiros, todos captados pelos aparelhos de filmagem e gravação, a massa vê o seu próprio rosto”. (BENJAMIN, 1994, p.194) A isto Benjamin chama de estetização da política e aponta que “Todos os esforços para estetizar a política convergem para um ponto. Este ponto é a guerra. A guerra e somente a guerra permite dar um objetivo aos grandes movimentos de massa, preservando as relações de produção existentes.” O futurismo quando associa-se ao fascismo compreende o poder unificador da arte “Estética da Guerra” no cenário de fragmentação do estado-nação italiano. Daí surge também a relação da arte com a propaganda e a publicidade. A arte e a cultura de massas tornam-se um campo de poder político, no momento em que promove a consciência da identidade nacional. A cultura de massas é o que estabelecerá os vínculos de todos no contexto

nacional. O futurismo propõe, então, uma relação mais próxima entre o público e a arte, através da incitação à guerra como a “Única higiene do mundo”. A arte e a cultura de massas tornam-se um campo de poder político no momento em que promove a consciência da identidade nacional.

Octávio Paz, no livro *Os Filhos do Barro*, reflete a modernidade como um tempo em que não há permanência, um estado de mudança e variação, de sucessão e alteridade:

A modernidade inverte os termos: se o homem é história e só na história se realiza, se a história é tempo lançado para o futuro e o futuro é o lugar de eleição da perfeição, se a perfeição é relativa ao futuro e absoluta diante do passado... então o futuro se transforma no centro da tríade temporal: é o imã do presente e a pedra de toque do passado. Semelhante ao presente fixo do cristianismo, nosso futuro é eterno. Como ele, é impermeável às vicissitudes do agora e invulnerável aos horrores de ontem. Ainda que nosso futuro seja uma projeção da história, está por definição mais além da história, distante de suas tempestades, distante da mudança e da sucessão. Se não é a eternidade cristã, se parece com ela, sendo aquilo que está do outro lado do tempo: nosso futuro é simultaneamente a projeção do tempo sucessivo e sua negação. (PAZ, 1984, p.51)

A modernidade “é uma ruptura contínua” (PAZ, 1984, p.48). A própria noção que temos de modernidade constitui-se através do seu oposto: antiguidade. Moderno é aquilo que é mais recente, mais novo em relação a algo que, por sua vez, é antigo ou antiquado. Octávio Paz aponta ainda que “A supervalorização da mudança contém a supervalorização do futuro: um tempo que não é.” (PAZ, 1984, p.52) Apesar do teórico não estar tratando da estética Futurista, compreendo que a denominação deste programa estético como Futurismo deve-se justamente a esta “supervalorização da mudança”. O futurismo é, a meu ver, uma negação do futuro, ou melhor, o que se busca no seu programa estético e político não é a construção de um futuro, não é uma solidificação de uma nova história da humanidade. Mas constitui-se como a ideia de um eternamente novo que é necessário, é a ideia de um progresso contínuo ininterrupto. A problemática do tempo, a relação entre o passado memorial e o futuro que há de vir a ser, é também muito bem estudada por Ettore Finazzi-Agrò. Para este, a exaltação do progresso, o frenesi inovador, parece apagar qualquer possibilidade de habitar algo mais que não seja a

própria mudança, o tumultuoso instante, o transcorrer incessante do tempo. É, portanto, através da consciência do efêmero que se desenvolvem e multiplicam-se os manifestos. Segundo o autor,

A exigência típica de se exprimir através de manifestos, de declarações aparentemente peremptórias e na verdade sempre revistas, corrigidas, provisórias, faz parte dessa consciência aguda e enfadonha de que o alvo fica constantemente fora e além de qualquer alcance, que o futuro, em outros termos, é sempre e obviamente futuro a si mesmo, e que aquilo que fica é apenas um presente paralisado na vontade, um tempo que não trans-corre, mas que, pelo contrário, se difunde e se multiplica e que, por isso deve ser acompanhado e explicado em todas as divagações nas suas contingências e nos seus enredos problemáticos. (FINAZZI-AGRÒ In. Wataguin, 2003, p.30-31)

O tom radical e agressivo dos manifestos incitava à ação, repudiava a inércia e o passado. O Futurismo insere-se num momento particular da história da humanidade não como um intérprete ou um mero espectador, mas pretende-se como um movimento de ação, ser um operador do mundo. É no momento em que o movimento se define como de ação que o Futurismo deixa de ser apenas um movimento de cunho artístico e literário para tornar-se um movimento estético e político. O futurismo produziu uma aproximação entre a vanguarda estética, a política radical e a cultura de massas. O movimento objetivava a aproximação entre arte e vida, rompendo com a ideia da “arte pela arte”. A arte futurista procura vincular arte e vida, englobando diferentes aspectos culturais da sociedade: como a culinária, vestimenta, arquitetura, literatura, cinema, música, artes plásticas e política.

Marjorie Perloff esclarece que a equação de arte e vida “tão ubíqua na poética futurista,” dever ser entendida como:

um ataque ao esteticismo da geração anterior [...] O que o grito de batalha “A literatura é parte da vida!” quer dizer na prática é que: 1.a forma não deve chamar a atenção sobre si mesma; 2. A obra de arte “alta” deve incorporar os elementos da cultura “baixa” – o cabeçalho de jornal, a canção popular, o cartaz de publicidade – e chegar a um acordo com eles, e 3. A produção de arte poderia tornar-se um empreendimento coletivo, planejado para o que fosse parecido com uma recente audiência coletiva. É esse esforço da obra de arte para assimilar o que não é arte e reagir a isso que caracteriza o momento futurista. Ele representa uma breve fase em que a vanguarda se

define pela sua relação com o público de massa. (PERLOFF, 1993, p.82-83)

A dimensão vitalista no âmbito estético leva o artista futurista a encontrar novos núcleos temáticos. A explicitação do ativismo é uma condição essencial do futurismo, daí a sua estratégia agressiva de divulgação. Os futuristas procuravam incitar os ânimos de seu público.

Uma vez que o futurismo não constitui apenas um movimento estético, mas uma vontade de participação em todos os âmbitos da vida, aqueles valores energéticos que informam a atividade artística devem ser também transferidos para a ação política através da intervenção direta do artista/intelectual, que traz uma plataforma completa de renovação do panorama nacional. (FABRIS, 1987, p.67)

## **1.2. FUTURISMO NA EUROPA, UMA COMPREENSÃO DO MOMENTO.**

O Futurismo é conhecido como uma das primeiras vanguardas artísticas do século XX e é também uma fonte fundamental da modernidade, sua repercussão alcançou e modificou a visão da literatura e das artes no mundo ocidentalizado. A sua principal bandeira, como foi dito anteriormente, foi a ruptura com o passado histórico e o elogio da técnica e da modernidade sob o símbolo da máquina.

A vanguarda, termo já bem difundido e estudado na historiografia da literatura, significa, de modo simplório, um movimento que pretende estar à frente de seu tempo. A arte vanguardista procura romper uma ordem pré-existente e estabelecer uma nova. Funciona, então, como ruptura em relação à tradição, enquanto luta e crítica à cultura estabelecida promovendo experimentalismos artísticos. A obra de arte vanguardista surge em um clima de agitação política. João Alexandre Barbosa em *As ilusões da modernidade* aponta que a poética moderna é impensável sem a ideia de crise e ruptura, visto que ela problematiza as relações entre a linguagem e a poesia. O seu surgimento é situado na 2ª metade do século XIX e dá-se justamente a partir

da crise dessa relação. A ideia de crise e ruptura não é apenas uma temática recorrente nas obras, mas é problematizada em sua própria estrutura. O que se percebe, por exemplo, no plano literário é a mixagem de diferentes gêneros textuais, uma revolução na tipografia da página e uma intertextualidade com outras artes ou meios como a publicidade, propaganda, artes plásticas.

A segunda metade do século XIX, especificamente o ano de 1848 – ano das revoluções – inicia um período de inquietações sociais, políticas e ideológicas. Nesta época há uma forte pressão das forças populares sobre os governos. “Nascia o socialismo científico, o espírito da ciência difundia-se em cada disciplina, os progressos da técnica davam um cunho diferente à vida, a exigência de uma visão forte e verdadeira impunha-se em todos os campos.” (MICHELI, 2004, p.12) Durante o período do movimento revolucionário burguês, a pressão das forças populares foi tornando-se cada vez mais enérgica. Essa pressão é tida, pelos intelectuais, como elemento decisivo da história moderna. Por sua vez, a literatura e a arte são vistas como o espelho dessa realidade, a expressão ativa do povo.

Trotsky, em *Literatura e Revolução*, assevera que é “ridículo, absurdo e mesmo estúpido, no mais alto grau, pretender que a arte permaneça indiferente às convulsões da época atual. Os homens preparam os acontecimentos, realizam-nos, sofrem os efeitos e se modificam sob o impacto de suas reações. A arte, direta ou indiretamente, reflete a vida dos homens que fazem ou vivem os acontecimentos.” (TROTSKI, 2007, p.35)

Trotsky coloca que o futurismo italiano nasceu nos meandros da arte burguesa. Da boêmia burguesa. E não podia nascer de outra forma, salientando que o seu caráter agressivo e de oposição violenta não contradiz a sua base burguesa. “Aqueles estudiosos que, procurando definir a natureza social do futurismo nos seus primórdios, dão importância decisiva aos protestos violentos contra a vida e a arte burguesas, não conhecem o bastante a história das tendências literárias.” (TROTSKI, 2007, p.108) Ao falar do apelo em romper com o passado, com a tradição literária burguesa, Trotsky compreende que esse apelo torna-se um disparate quando dirigido ao proletariado. Primeiro porque a classe operária não pode romper com a tradição literária porque não se encontra presa a essa tradição, posto que não conhece a velha literatura. Essa ruptura, portanto, encontra-se presa no círculo fechado da “intelligentsia”.

Apontando que “Na exagerada recusa do passado pelos futuristas não se esconde um ponto de vista do operário, mas o nihilismo do boêmio.” (2007, p.110)

Os Movimentos de Vanguarda foram, por um lado, decorrentes do culto à modernidade, resultado das transformações científicas por que passava a humanidade; e, por outro, consequência da repetição e da automatização de técnicas e teorias estéticas que já não correspondiam à realidade do novo mundo que começava a desvendar-se. (TELES, 2009, p.55)

Complementando com Trotski:

O futurismo reflete na arte o período histórico que começou em meados dos anos 1890 e acabou na Primeira Guerra Mundial. A sociedade capitalista conheceu dois decênios de ascensão econômica sem precedente – que derrubou velhos conceitos de riqueza e poder, elaborou novos padrões, novos critérios do possível e do impossível, e impulsionou o povo a novos atos ousados. (2007, p.107)

Para Sanguinetti, “a vanguarda utiliza o grupo como elemento de choque, mas, finda a fase apocalíptica, o grupo é forçado a instaurar-se como movimento, exprimindo-se como a ideologização da vanguarda, isto quando não se esgota e se dilui, como se dá comumente.” (apud. TELES, 2009, p.93)

### **1.3. O CENÁRIO ITALIANO**

É no turbilhão avassalador da modernidade que Marinetti, vivendo entre a França e a Itália, desenvolve o projeto de renovação futurista. Marinetti encontra em Paris novas e variadas poéticas que lhe permitem polemizar com a cultura pós-unitária italiana. Será na reação a essa cultura oficial e estagnante que encontrará outros motivos fecundadores para a sua proposta de reestruturação global da sociedade, tanto em termos estéticos quanto em termos ideológicos. (FABRIS, 1987, p.11) No ambiente político Europeu há a sobreposição de ideologias como o socialismo, anarquismo, imperialismo, nacionalismo, militarismo e propostas antidemocráticas e antiparlamentares.



Como bem coloca Marjorie Perloff (1993, p.80):

As duas versões do futurismo, a italiana e a russa, acharam suas raízes em países economicamente na retaguarda que estavam experimentando uma rápida industrialização – a fé no dinamismo e na expansão nacional associados ao capitalismo na sua fase inicial.

Apesar da repercussão internacional do manifesto, nota-se que o objetivo de renovação explícito no texto é o ambiente cultural italiano. Há de se considerar também que a Itália preservava a memória de um passado glorioso de riquezas tanto econômicas quanto culturais. É a preservação dessa memória que Marinetti se opõe, o passado representa a inércia, o empecilho para o futuro:

É da Itália, que nós lançamos pelo mundo este nosso manifesto de violência arrebatadora e incendiária, com a qual fundamos hoje o “*Futurismo*”, porque queremos libertar este país de sua fétida gangrena de professores, de arqueólogos, de cicerones e de antiquários.

Já é tempo de a Italia deixar de ser um mercado de belchiores. Nós queremos libertá-la dos inúmeros museus que a cobrem toda de inúmeros cemitérios. (MARINETTI, *Fundação e Manifesto do Futurismo*. In. BERNARDINI, 1980, p.35)

A Itália unificada no ano de 1870, num processo lento e conturbado politicamente, manifesta uma profunda crise social que vai se agravando no final do século XIX. Paris, principal ambiente da formação intelectual de Marinetti, era no século XIX a capital das artes e das novas ideias políticas, principal centro cosmopolita do mundo. Há diferenças enormes entre o cenário cultural italiano, especificamente da cidade de Milão, e a cidade de Paris, onde circula uma atmosfera cultural experimental, cosmopolita, enquanto na Itália respirava-se uma cultura ‘retrógrada’.

Na Itália, este século é marcado pelo despertar da cultura nacional, os novos artistas e intelectuais italianos estão mais ligados aos acontecimentos e sentimentos do *Risorgimento* – movimento do século XIX que levou a unificação da Itália e a proclamação da independência nacional. O Ressurgimento e os seus ideais democráticos e patrióticos penetraram e acenderam o espírito dos escritores, artistas e intelectuais de toda a Itália. “A

necessidade de renovação, a busca de forças propulsivas para despertar o país do 'sono clássico' constituem o anseio e o esforço comum de toda uma geração." (FABRIS, 1987, p.35) Dessa forma, Marinetti propõe à Itália um novo Ressurgimento, uma nova era, na qual se destacaria o caráter imperialista, militarista, mecânico e dinâmico.

Com a expansão industrial, retardatária em relação a outros países mais desenvolvidos da Europa Ocidental, vislumbra-se uma expectativa de afirmação nacional no cenário internacional. A indústria automobilística nova, mesmo para os países mais avançados, representa para a Itália, com a fundação da Fiat em 1899, a possibilidade de um significativo crescimento econômico e industrial em escala mundial. Apesar do desenvolvimento industrial interno alcançar resultados para além da expectativa, o seu processo se desenvolve em ritmos diferentes entre o Norte e o Sul do país, o que vai agravando a instabilidade do recém formado estado-nação.

A transferência do capital de investimento burguês do campo para a indústria obriga também o deslocamento do camponês e a formação de grandes conglomerados urbanos. O camponês expulso do campo vê-se obrigado a emigrar ou a tornar-se operário, e nesta nova função não encontra condições de vida e trabalho satisfatórios na nova ordem política, econômica e social instaurada. A perspectiva de uma Itália potência militar coloca em segundo plano problemas graves e relevantes no campo econômico e social. O desenvolvimento industrial enfrenta grandes dificuldades devido à escassez de capitais, ao fraco mercado interno e à impossibilidade de competir no mercado internacional.

No final do século XIX, Milão é a cidade italiana que apresenta um maior crescimento econômico e conseqüentemente um maior desenvolvimento urbanístico e concentração demográfica. Cidade das multidões e das reformas, passou por uma intensa modificação estrutural e projetos urbanísticos modernos foram propostos sucessivamente. Para a renovação de sua infraestrutura a cidade passou por diversas destruições e demolições de monumentos e casas, as suas ruas estreitas foram alargadas. As grandes avenidas construídas tornaram-se o símbolo e a concretização do ideal de velocidade. Essa realidade, da marcha incontida do progresso e da modernidade, transparece em todos os manifestos que iremos analisar. No

entanto, esse processo de transformação urbana de Milão e o favorecimento de uma modernidade em sua estrutura física não encontra um correspondente cultural. Isto é, o desenvolvimento da cidade e a sua constante renovação não foram acompanhados pela cultura. Neste aspecto, os artistas futuristas tem a plena consciência da cisão entre a arte e a vida. Há a “necessidade de realizar no campo estético aquela mesma revolução que fazia da ciência uma das expressões de vanguarda da modernidade.” (FABRIS, 1987, p.40)

A Itália encontra-se nos primeiros anos do século XX em um ambiente ambíguo, isto é, experimenta-se um clima de euforia, entusiasta e confiante, que leva boa parte do país a reclamar um lugar entre as potências imperialistas e colonialistas, ao mesmo tempo em que divide o país, criando-se um clima tenso entre operários e patrões, o norte desenvolvido e sul subdesenvolvido, com a possibilidade de uma guerra civil ou revolução social eminente. É nesse ambiente conflituoso e tendente à conservação da ordem burguesa, que se inserem os anseios e pensamentos de Marinetti e de outros futuristas italianos, que se configuraram pela absorção, inicialmente, de ideias marxistas, socialistas e anarquistas, e que, posteriormente, tornaram-se radicalmente fascistas.

#### **1.4. A “ANTIGUIDADE DO FUTURISMO”**

Está claro que o Futurismo não foi um movimento que surgiu bruscamente com a *Fundação e Manifesto do Futurismo* de Filippo Tommaso Marinetti, em 1909, mas que suas principais ideias e linhas temáticas já haviam sido exploradas por outros filósofos, escritores, teóricos e até por outros manifestos. As primeiras críticas ao futurismo recebidas na época e as construídas posteriormente foram justamente pela não originalidade e novidade das ideias propagadas por Marinetti e que elas são facilmente encontradas em Bergson, Nietzsche, Proudhon, Whitman, Verhaeren e em poetas decadentes como Baudelaire e Rimbaud. Marinetti se apropria de diferentes características das correntes literárias que o antecederam, mas como não podia deixar de ser, são traduzidas e reescritas com formas diferentes.

Papini, no ensaio “L’antichità del futurismo”, como o próprio título indica, procura demonstrar através da análise dos pontos programáticos fundamentais do futurismo de Marinetti a relativa novidade do movimento apontando as fontes próximas e remotas deste movimento que pregava a renovação artística absoluta. Papini ratifica que o futurismo representa uma retomada de motivos presentes, em alguns casos, desde a antiguidade. Neste ensaio, Papini explica as razões de sua documentação histórica, oferecendo como dado de fato a insistência do futurismo sobre a dimensão da novidade:

É por demais natural a vontade de mostrar que a novidade do Futurismo é um tanto quanto antiga e que os futuristas foram, quando muito, os segundos ou os terceiros ou, até mesmo, os dessepultadores de antigualhas esquecidas. Sua originalidade é, amiúde, apenas quantitativa. Eles fizeram mais frequentemente o que outrem, antes deles, fizera raramente e por brincadeira. (In FABRIS, 1987, p.3)

O escritor florentino, ao fazer uma retomada dos motivos e possíveis origens do futurismo, põe em cheque o movimento sem, no entanto, descartar a importância deste. Isto porque, ainda que não haja ineditismo, os seus pontos fundamentais foram sistematizados de tal forma que alcançaram o estatuto de características integrantes dessa nova estética.

Mas como bem escreveu Annateresa Fabris:

Marinetti saberá dar a essas ideias difusas, às vezes vagas, uma coesão lapidar, um certo efeito de choque, sobretudo graças à arma do escândalo, e, o que é mais importante, transfundi-las em efetivas formas estéticas, em verdadeiros princípios de um tipo de criação que se liberta cada vez mais dos modelos do passado, que propõe um novo tipo de código, que é capaz de compreender e de apropriar-se dos novos instrumentos de captação do consenso em sua relação com o público. Se nisso Marinetti é inegavelmente inovador, é também inegável que encontrará um terreno receptivo às suas ideias porque já cultivado por seus coetâneos empenhados na afirmação de um novo papel para a Itália, enquanto ele próprio, num primeiro momento, parece mais interessado na difusão de um novo tipo de lírica, como transparece do empreendimento apolítico de *Poesia*. (FABRIS, 1987, p.35)

Quando Papini assinala a relativa novidade do futurismo, ele reconhece a importância do passado mesmo diante de uma estética que se coloca tão veementemente contra ele. O “desprezo pelo antigo”, primeiro ponto programático futurista de Marinetti, é colocado em xeque. Como fonte mais remota deste tema, Papini aponta Horácio e como fonte mais próxima e que declara ser a primeira declaração futurista o “Chants d’un Moderne” de Maxime Du Camp, de 1855.

Papini teve uma breve história junto ao grupo de Marinetti, a sua adesão aos futuristas milaneses é marcada pela publicação de “Il significato del futurismo” em 1ª de fevereiro de 1913 e a ruptura com o movimento ocorre em 14 de dezembro de 1915 com o ensaio “Futurismo e Marinettismo”, em que Papini estabelece diferenças entre a estética futurista e o movimento que ele considera egocêntrico de Marinetti. Esse dissídio de Papini divide o futurismo em dois grupos distintos: o futurismo de Papini, Soffici e Palazzeschi e o marinettismo de Marinetti, Balla e Russolo.

Marinetti no princípio de suas manifestações futuristas estava impregnado de ideologias anarquistas e socialistas. O primeiro Marinetti entrou em contato com a Vanguarda Socialista italiana e com o primeiro grupo sindicalista revolucionário. O fundador do Futurismo colaborou também com a revista filo-anarquista *La demolizione*, onde publicou “L’éløge de La Dynamite”.

Não era apenas Marinetti que estava imbuído dessas ideologias, outros futuristas, como Carrà, Papini e Prezzolini flertam com “ideias anarquistas derivadas dos escritos de Stirner, Bakunin, Proudhon, Nietzsche, Wagner Sorel, pois neles percebem a possibilidade de concretização daqueles ideais renovadores.” (FABRIS, 1987, p.21)

## **1.5. A AUTOPROMOÇÃO FUTURISTA**

A revista *Poesia* fundada por Marinetti quando este se muda para Milão em 1905, foi um importante instrumento de divulgação do Futurismo. Após o lançamento do primeiro manifesto futurista na revista parisiense *Le Figaro*, *Poesia*, na Itália, republica o manifesto, que era direcionado, especificamente, ao público e à realidade italiana. Essa revista serviu como um

órgão publicitário de Marinetti. Inicialmente ela surgiu com o intuito de divulgar obras de poetas internacionais, principalmente franceses, mas após 1909 ela tornou-se um órgão do novo movimento idealizado por Marinetti. Segundo Fabris (1987, p.54)

O verdadeiro elemento unificador de *Poesia* fora seu ecletismo, sua abertura às mais variadas formas de expressão lírica, e que os poetas franceses se afastam no momento em que perdem seu órgão privilegiado de divulgação na Itália, uma vez que a revista se tornava cada vez mais uma afirmação personalista de Marinetti.

Com o fim da revista, a divulgação do movimento foi realizada através dos manifestos repletos de ousadia, de ideias audaciosas, palavras de ordem e choque, e através das noitadas e comícios futuristas, poéticos e políticos. Quando em 1910 o futurismo se amplia com as adesões de Palazzeschi, Boccioni, Russolo, Carrá, Severini, entre outros artistas italianos, são organizadas as noitadas futuristas, “definidas por seu idealizador como a “irrupção da guerra na arte”, “eficacíssima propaganda de coragem” (FABRIS; 1987, p.68) O objetivo claro desses manifestos e noitadas era um embate direto com o público, era a provocação e o choque, que levava, naturalmente, a uma divisão: entre futuristas e passadistas. Esses embates entre os futuristas e seu público foram amplamente divulgados nos jornais e revistas da época.

O manifesto futurista atacou os valores estabelecidos da pintura e das academias literárias. Sendo assim, as noitadas futuristas eram a representação desse ataque, um verdadeiro campo de batalha. O primeiro sarau futurista foi apresentado em Trieste, cidade próxima à fronteira com a Áustria, em 12 de janeiro de 1910. Na época os artistas italianos estavam empenhados numa campanha a favor da intervenção militar contra a Áustria. Neste sarau Marinetti, como descreve Goldberg,

vociferava contra o culto da tradição e da comercialização da arte, entoando louvores ao militarismo patriótico e à guerra, enquanto o corpulento Armando Mazza apresentava o manifesto futurista àquele público provinciano. A polícia austríaca ou “mictórios ambulantes”, como eram ofensivamente chamados seus membros, tomou conhecimento do que se passava e, desde então, a reputação de baderneiros ficaria para sempre associada aos futuristas. O

consulado austríaco queixou-se formalmente ao governo italiano, e os Saraus Futuristas subsequentes foram observados de perto por grandes batalhões de polícia (GOLDBERG, 2006, p.3).

Este acontecimento propiciou uma enorme publicidade ao movimento recém criado. Roselee Goldberg escreve que:

Prisões, condenações, um dia ou dois na cadeia e publicidade gratuita nos próximos dias foi o que se seguiu a muitas Noites. Mas era exatamente esse efeito que eles desejavam obter: Marinetti chegou a escrever um manifesto sobre 'O prazer de ser vaiado', como parte da *Guerra: A única higiene* (1911-15). Os futuristas devem ensinar todos os escritores e *performers* a desprezar o público, asseverava ele. O aplauso indicava apenas 'uma coisa medíocre, enfadonha, vomitada ou excessivamente digerida'. A vaia assegurava o ator que o público estava vivo, e não completamente cego por 'intoxicação intelectual'. Ele sugeriu vários artifícios para enfurecer o público: vender o mesmo ingresso para duas pessoas, passar cola nos assentos. Também incentivava seus amigos a fazer no palco qualquer coisa que lhes passasse pela cabeça. (GOLDBERG, 2006, p.6)

O objetivo dessas noitadas além da difusão do movimento foi de provocar um choque frontal com o público, ou melhor, de enfurecê-lo. Esses comícios, através do tom provocador e incitante, conseguiam criar uma atmosfera de confronto de ideias, um verdadeiro campo de batalha, dividindo o público entre aqueles que se consideravam como futuristas e os passadistas. Esse confrontamento de posições dava certo dinamismo e vitalidade às noitadas futuristas. Essa atitude provocatória e agressiva acaba por proporcionar debates que põe em xeque a então arte atual e promove a necessidade de renovação artística que se estende a todos os âmbitos da vida.

Marinetti e seus seguidores, principalmente os pintores futuristas, incorporaram a performance à sua prática poética. Para a estudiosa Marjorie Perloff, Marinetti pode ser considerado com o que "hoje chamamos de artista conceitual (...) tendo a estratégia dos seus manifestos, *performances*, recitações e ficções sido concebida para transformar a política numa espécie de teatro lírico." (PERLOFF, 1993, p.157). Os seus manifestos estimulavam os artistas futuristas a ir às ruas, incitar a violência a partir dos teatros e introduzir o pugilato na batalha artística. Essa atitude visava, como foi dito anteriormente, desconcertar o público acomodado e provocar reações na plateia. Visava,

portanto, uma interação artística. As performances futuristas procuravam a ruptura da ideia da arte enquanto encantamento acomodado, e o campo de batalha criado buscava a aproximação da arte na práxis vital.

Essas noites futuristas fundiam a técnica do comício com a da representação artística, através da declamação de poesias, apresentação de obras plásticas, execução de músicas, além, claro, da leitura de manifestos e dos discursos políticos. Fabris coloca que esses comícios iniciavam-se com a leitura de um Manifesto artístico e finalizavam com a leitura de um programa político; “englobando dessa maneira, todas as manifestações estéticas reportadas a uma precisa moldura ideológica que sublinha o caráter italiano, inovador do movimento.” (FABRIS, 1987, p.70)

A noitada futurista representa uma vontade de revolucionar o mundo não mais através de uma operação cultural que, embora radical, age sobre os “tempos longos” por uma lenta infiltração nas camadas populares, e sim através de uma ação “política” imediata, sobre os “tempos curtos”, graças à provocação e ao insulto. (FABRIS, 1987, p.70)

O futurismo, com essa estratégia, impõe-se rapidamente no cenário italiano por meio de uma autopromoção através dos incessantes debates políticos e culturais, dos comícios, das intervenções, do lançamento contínuo de manifestos, estes por sua vez abarcando diversas temáticas tanto estéticas quanto políticas.

A organização constante de noitadas e conferências, o lançamento contínuo de manifestos que abarcam tanto o âmbito estético quanto o âmbito político, ampliando progressivamente, no primeiro caso, a gama de interesses e o raio de abrangência do movimento – depois dos primeiros manifestos “gerais”, ano após ano, formas específicas de arte fazem sua proclamação futurista: pintura, 1910; música e fotografia, 1911; literatura, 1912, 1913, 1914; escultura, 1912; teatro, 1913, 1915; arquitetura, 1914; cinematografia, 1916 -, a intervenção através da imprensa, a atividade de Edizioni Futuriste di Poesia, a divulgação da nova plástica de maneira programática em escala europeia vem demonstrar claramente que o conflito que o futurismo pretende instaurar com o mundo através do público, através de uma tática agressiva representa, na verdade, sua abertura em relação ao mundo, sua vontade explícita de comunicação, de provocação de um debate que coloque em xeque e, portanto, em discussão todos aqueles aspectos do status quo percebidos como obstáculos a serem removidos para a afirmação de um novo credo estético de uma nova imagem do país. (FABRIS, 1987, p.70-71)



É estratégia futurista a confrontação física e psicológica como público. O artista, consciente da mudança proporcionada pela inovação tecnológica, que criou um abismo entre a forma de vida do passado e a atual, se coloca neste cenário como um construtor. Isto é, a sua posição como artista é a de um produtor e não apenas como um intérprete, ou testemunha, ou simplesmente um contemplador do mundo. Os futuristas salientam o papel do artista como um ativista modificador da realidade. Assim, seus adeptos se utilizam das novas formas de comunicação proporcionadas pela técnica para difundir, disseminar e construir seus objetivos estéticos e políticos.

## CAPÍTULO 2

### 2.1. A ARTE DE FAZER MANIFESTOS

A arte de fazer manifestos, que Marinetti afirmava possuir, em virtude das dezenas de manifestos assinados por ele, deu ao documento, segundo Perloff, inegavelmente, o status de gênero literário. Marjorie Perloff afirma que:

Dar a um texto “a forma de *Manifesto*” – forma que Marinetti definiu numa carta anterior ao pintor belga Henry Maassen como exigindo, acima de tudo, “de *La violence et de la précision*” – era criar essencialmente um novo gênero literário, um gênero que podia ir ao encontro das necessidades de uma audiência de massa... (PERLOFF, 1993, p.154)

Para Perloff (1993, p.154) “o manifesto futurista marca a transformação do que tinha sido tradicionalmente um veículo para declarações políticas num instrumento literário, poder-se-ia dizer num constructo quase-poético”. O Futurismo, enquanto existiu, produziu cerca de cinquenta manifestos.

Falar sobre arte equivale a fazê-la, e de fato a maior parte dos historiadores do futurismo italiano concorda em que a série de cinquenta e tantos manifestos publicados entre 1909 e a entrada da Itália na guerra em 1915 mostrou-se a forma literária do movimento por excelência. (PERLOFF, 1993, p.169)

Ainda para Marjorie Perloff a arte de fazer manifestos de Marinetti “tornou-se um meio de questionar o *status* de gêneros e meios tradicionais, de negar a separação entre, digamos, poema lírico e conto, ou mesmo entre poema e pintura.” (PERLOFF, 1993, p.169)

Apesar da estudiosa afirmar que os Manifestos Futuristas tornaram-se um gênero literário por ter sido o meio mais empregado para a expressão artística do movimento, não podemos aceitar esta afirmativa. A literatura como bem afirmou Ezra Pound, “é linguagem carregada de significado” até o máximo grau possível. (POUND, 2006, p.32). Da mesma forma Umberto Eco afirma que quando se está diante de um verso ou um

poema as suas palavras não se apresentam imediatamente traduzíveis em um “denotatum capaz de exaurir suas possibilidades de significação, mas implicam uma série de significados que ganham profundidade a cada olhar, de forma que, em tais palavras, parece-me descobrir, reduzido e exemplificado, o universo inteiro” (ECO, 1991, p.68) A literatura para Umberto Eco é um discurso aberto que se opõe e se diferencia do “discurso persuasivo”. Em entrevista ao escritor Augusto de Campos, Eco diferencia as duas formas de discurso, definindo o discurso aberto como:

típico da arte, e da arte de vanguarda em particular, tem duas características. Acima de tudo é ambíguo: não tende a nos definir a realidade de modo unívoco, definitivo, já confeccionado. Como diziam os formalistas da década de 20, o discurso artístico nos coloca numa condição de “estranhamento”, de “despaisamento”; apresenta-nos as coisas de um modo novo, para além do hábitos conquistados, infringindo as normas da linguagem, às quais havíamos sido habituados. As coisas de que nos fala nos aparecem sob uma luz estranha, como se as víssemos agora pela primeira vez: precisamos fazer um esforço para compreendê-las, para torná-las familiares, precisamos intervir com atos de escolha, construir-nos a realidade sob o impulso da mensagem estética, sem que esta nos obrigue a vê-la de um modo predeterminado. Assim, a minha compreensão difere da sua, e o discurso aberto se torna a possibilidade de discursos diversos, e para cada um de nós é uma contínua descoberta do mundo. A segunda característica do discurso aberto é que ele me reenvia antes de tudo não às coisas de que ele fala, mas ao modo pelo qual ele as diz. O discurso aberto tem como primeiro significado a própria estrutura. Assim, a mensagem não se consuma jamais, permanece sempre como fonte de informações possíveis e responde de modo diverso a diversos tipos de sensibilidade e de cultura. (ECO, 1991, p.279-280)

### O discurso persuasivo por sua vez

quer levar-nos a conclusões definitivas; prescreve-nos o que devemos desejar, compreender, temer, querer e não querer. Para dar um exemplo, se o discurso aberto quer-nos apresentar de um modo novo o problema da dor, o discurso persuasivo tende a nos fazer chorar, a estimular as nossas lágrimas, como pode acontecer com uma fotonovela. (ECO, 1991, p.280)

A ideologia Futurista quando publicada em manifesto adquire um caráter de declaração pública, cujos atos são de utilidade pública. O seu propósito era tornar conhecidas as suas ações e explicar os motivos das ações futuras. Dessa forma, os manifestos futuristas, apesar de sua inovação formal,

não se tornaram um gênero literário uma vez que o seu discurso persuasivo procura convencer os leitores e formar novos membros.

A retórica futurista, presente nos manifestos, teve como característica fundamental o discurso agressivo e polêmico que procurava se posicionar contra a realidade presente e fundar uma nova perspectiva tanto estética quanto política. Essa retórica, segundo Perloff, foi “curiosamente inspirada do *Manifesto Comunista*, [...] que preparou o caminho para a transplantação do discurso poético para o político” (PERLOFF, 1993, p.155)

Para a realização do nosso trabalho, nos deteremos, apenas, em alguns dos manifestos escritos por Marinetti, visto que este foi o principal idealizador do movimento e também o seu nome mais influente. Além disso, os seus manifestos provocaram uma maior reação entre os leitores, devido à sua estratégia publicitária provocativa e ao seu característico tom enérgico e polêmico.

Marinetti escreveu vários manifestos tematizando os diversos segmentos da arte, dando uma maior relevância ao cinema, ao teatro e à literatura, extrapolando para a política com o “Manifesto do Partido político Futurista” de 1915, mas publicado apenas em 1918. Dentre as diferentes temáticas e propostas de renovação artísticas dos manifestos, damos maior relevância em nosso trabalho aos manifestos: “Fundação e Manifesto Futurista” (1909), “Manifesto técnico da Literatura Futurista” (1912), “O esplendor geométrico e mecânico e a sensibilidade numérica” (1914), “O Manifesto a Nova Religião-Moral da Velocidade” (1916) e, por fim, “O Tatalismo” (1921). Analisaremos os manifestos de Marinetti seguindo a linha cronológica de publicação para percebermos o desenvolvimento ideológico dos pontos programáticos desses manifestos.

Empreenderemos neste momento uma reflexão e análise dos manifestos selecionados com o objetivo de compreender os principais pontos programáticos e quais são recorrentes. É importante perceber como os manifestos se complementam e demonstrar que é na sucessão deles que se dá a renovação interna do futurismo e a sua expansão. Como não poderia deixar de ser, o primeiro manifesto é de fundamental importância para o nosso trabalho, por ser de fundação do movimento futurista e servir de modelo para o desenvolvimento dos outros manifestos marinettianos e dos seus adeptos. Os

outros manifestos selecionados tratam fundamentalmente sobre a renovação estrutural e temática da literatura, bem como sobre política.

A proposta de ruptura do Futurismo, as experimentações artísticas e as reivindicações poéticas e políticas do grupo encontraram no manifesto o formato ideal de elaboração e divulgação artística, dado a sua estrutura programática e ao seu caráter político e de declaração pública. O manifesto assume o papel de uma Poética, mas o seu objetivo é impactar a opinião pública. Viviane Gelado (2006) em seu estudo sobre o manifesto enquanto gênero discursivo afirma que “o manifesto constitui-se em obra de vanguarda por excelência na medida em que articula uma proposta estética crítica (a antiarte) e, ao mesmo tempo, é sua práxis (gesto polêmico e contestatório)” (GELADO, 2006, p.39). As propostas estéticas e políticas contidas nos manifestos refletem para uma prática poética futura e se realizam no formato interno do manifesto. Annateresa Fabris coloca que:

Embora o manifesto seja uma característica de todos os movimentos literários franceses desde o último quartel do século XIX. Marinetti traz uma profunda inovação a sua estrutura, pois injeta nas já tradicionais: introdução, exposição programática, conclusão, uma linguagem muito mais violenta, um tom mais direto, um ritmo insistente e, o que é mais importante, usa uma técnica provocatória, patente na forma escrita: não propõe teorias, dita vontades, imperativos categóricos, que não admitem réplicas, apenas adesão ou repúdio. (FABRIS, 1987, p.59)

Glauco Viazzi propõe como arquétipo do texto “Fundação e manifesto do Futurismo” a estrutura do “Manifesto Comunista”. “Em ambos os manifestos encontraríamos a seguinte estrutura: Análise da situação histórica, propósito de mutação da situação, indicação programática dos objetivos prioritários a serem alcançados” (apud. FABRIS, 1987, p.60) Os manifestos futuristas além de propor uma ruptura com a arte “passadista” e a construção de uma nova maneira de se pensar e fazer uma nova poética tornou-se a própria forma artística do movimento, mas não por isso um gênero literário. A violência da linguagem tornou-se a marca registrada da retórica futurista. Predomina nos seus manifestos o modo imperativo, que agrega ao estilo de requisição a peremptoriedade no cumprimento do imposto.

Marjorie Perloff compara o Manifesto Futurista com outros documentos e manifestos contemporâneos a Marinetti, apontando uma correspondência entre o “Manifeste Naturiste” de De Bouhéliier (1897), o manifesto “Les Sentiments unânimes et la poesie” de Jules Romains (1905) e o “Program für die Brücke” de Ernst Kirchner (1906). Quanto a De Bouhéliier, a semelhança entre os programas está na recusa ao simbolismo e o apelo a uma arte que se volte para o populismo, o nacionalismo, a energia e a violência. Em Romains a autora destaca o elogio à cidade moderna, à arte da massa urbana, já em Kirchner há o apelo pela liberdade e a necessidade de inventar uma arte nova de pessoas jovens que se voltem contra a arte velha estabelecida. (PERLOFF, 1993, 158-159)

Apesar do futurismo se voltar contra o decadentismo, marcado pelo pessimismo, e desenvolver uma poética positiva e otimista em relação ao futuro e ao progresso da ciência e da técnica, na carta *Aos Leitores* de Anatole Baju, publicada no “Le Décadent littéraire et artistique” em abril de 1886, encontramos correspondência com a pregação futurista. O seguinte excerto é exemplificativo: “Aos desejos novos correspondem ideias novas, sutis e matizadas ao infinito. Daí a necessidade de criar vocábulos estranhos para exprimir uma tal complexidade de sentimentos e de sensações fisiológicas” (TELES, 2009, p.74). Marinetti, em sua prática poética e nos seus manifestos, salienta sempre a necessidade de buscar uma nova forma de expressão através da formação de novas palavras, a introdução de “ruídos” na poesia e do uso de onomatopeias.

Também no manifesto simbolista encontramos algumas coincidências com as ideias pregadas por Marinetti:

Como todas as artes, a literatura evolui: evolução cíclica com as voltas estritamente determinadas que se complicam com as diversas modificações trazidas pela marcha dos tempos e pelas revoluções dos meios. Seria supérfluo fazer observar que cada nova fase evolutiva da arte corresponde exatamente à decrepitude senil, ao inelutável fim da escola imediatamente anterior. (...) É que toda manifestação da arte chega fatalmente a se empobrecer, a se esgotar; então, de cópia em cópia, de imitação em imitação, o que foi pleno de seiva e de frescura se desseca e se encarquilha; o que foi o novo e o espontâneo se torna o vulgar e o lugar-comum.”(MORÉAS, Jean. *Le Figaro*, n. de 18 de setembro de 1886. In. TELES, 2009, p.79)

Mesmo recusando o Simbolismo, a ideia futurista de evolução da arte e de sua efemeridade, além da sua busca implacável pela “absoluta originalidade criadora” e a sua crítica à cópia e à imitação está presente no excerto supracitado. Nesta linha de pensamento Marinetti escreve no primeiro manifesto futurista:

Os mais velhos dentre nós tem trinta anos: resta-nos portanto pelo menos uma década, para cumprir nossa obra. Quando tivermos quarenta anos, outros homens mais jovens e mais válidos que nós, atirar-nos-ão ao cesto, como manuscritos inúteis. – Nós o desejamos!

E posteriormente, em 1912, no Manifesto Técnico: “Ninguém pode renovar de repente a própria sensibilidade. As células mortas estão misturadas às vivas. A arte é uma necessidade de destruir-se e de espalhar-se, grande regador de heroísmo que inunda o mundo.”. (MARINETTI Manifesto *técnico da literatura futurista*. In. BERNARDINI, 1980, p.87).

Perloff afirma, no entanto, que apesar do aumento, entre o final do século XIX e início do século XX, de reivindicações por uma arte nova, os manifestos futuristas são novidades neste contexto. A novidade dos manifestos futuristas encontra-se na sua estrutura formal, na sua recusa em permanecer no plano expositório e crítico.

Marinetti, vivendo entre a França e a Itália, formou-se no clima ideológico e poético da cidade de Paris que, na época, era centro da cultura mundial e local de encontro e de grande circulação de pessoas. Paris foi o centro da cultura cosmopolita e nesta cidade circulavam ideias voltadas para a busca de uma nova sensibilidade estética. A publicação do primeiro manifesto futurista no jornal conservador parisiense *Le Figaro* foi uma jogada estratégica de Marinetti. O lançamento da “Fundação e Manifesto do Futurismo”, em fevereiro de 1909, no jornal francês, garantiu a repercussão internacional e a difusão de suas ideias nos mais variados círculos artísticos e intelectuais do mundo, garantindo, por sua vez, a penetração de suas polêmicas propostas de reestruturação global no ambiente cultural italiano. É neste primeiro instante

que o futurismo aproxima-se, inteligentemente, da publicidade e propaganda e, conseqüentemente, da cultura de massas.

Marinetti, apesar de suas ideias não serem absolutamente inovadoras, conseguiu através da polêmica e de suas palavras “precisas e violentas”, o efeito de choque, de ineditismo e escândalo que garantiu um resultado propagandístico de imensa circulação e repercussão.

## **2.2. OS MANIFESTOS**

No primeiro manifesto futurista o desprezo pelo antigo é uma constante. Já nas primeiras linhas, o passado é opressivo e, por conseguinte, há um forte apelo à coragem, à energia e à violência para a realização da ruptura. Marinetti inicia o seu texto com uma narrativa envolvente que permite ao leitor acompanhar as sensações, o ambiente e o momento que propiciam a fundação do manifesto. Esta narrativa, segundo Marjorie Perloff, é contrastante diante dos manifestos publicados na época em que havia uma generalização sobre as artes, ou a análise do momento histórico. A narrativa, segundo Perloff, foi uma “das magistrais tacadas de Marinetti. Pois quando as onze ‘teses’ que se seguem no corpo do manifesto são colocadas dentro do quadro da narrativa, a sua ‘validade’ já tinha sido, por assim dizer, estabelecida.” (PERLOFF, 1993, p.161)

Na abertura ao Manifesto do Futurismo, há um forte apelo ao público para juntar-se ao movimento. Marinetti estabelece, nos parágrafos iniciais, uma série de tensões entre o interior vs exterior, que correspondem ao antigo vs moderno e que culminam, por fim, em opressão vs liberdade. A tensão entre as oposições permitem o despertar para a ruptura.

As oposições e o menosprezo pelo antigo vão se intensificando no decorrer do texto até que o rugir dos “automóveis famélicos” (MARINETTI. In. BERNARDINI, 1980, p.32) sugerem o despertar para o ambiente exterior. Pela oposição entre o ambiente interno e externo, está claro que, para os futuristas, o ambiente interno não será o local de inspiração, mas é no ambiente externo, o local, onde se encontra vida pulsante, enérgica e moderna, que permitirá a formação de uma nova sensibilidade estética.



Marinetti, neste prólogo, nos sugere que são necessários a morte e a destruição dos símbolos do passado: “a mitologia”, “o ideal místico”, “a amante ideal”, “a rainha cruel” - para uma verdadeira ruptura e, dessa forma, obter a renovação estética e a criação futurista. “Vamos, disse eu; vamos amigos! Partamos! Finalmente a mitologia e o ideal místico estão superados.” (MARINETTI, In. BERNARDINI, 1980, p.32) Ainda no prólogo Marinetti explora uma série de metáforas e símbolos irracionais. Não há propriamente uma análise da situação histórica do momento. Percebe-se, no entanto, que Marinetti propõe, através do manifesto, a desvinculação com a arte e a história de um passado recente e a mutação para uma nova situação através dos pontos programáticos.

Os pontos programáticos ou as teses futuristas são enumerados na maioria de seus manifestos. Esse recurso simplifica a leitura e evita a dispersão do leitor. A estratégia de enumeração dos pontos programáticos tem uma função publicitária e, ao mesmo tempo, didática, o manifesto pretende divulgar e ensinar a proposta estética que veicula. Marinetti nos onze pontos programáticos que compõem o manifesto de fundação, evoca, inicialmente, quais devem ser os elementos essenciais da poesia: o “perigo, o hábito da energia e da temeridade”, “a coragem, a audácia, a rebelião”. Contrapondo esses elementos com a arte da “imobilidade pensativa” do passado, o manifesto sugere a evocação do “movimento agressivo”. (MARINETTI, In. BERNARDINI, 1980, p.33) Marinetti rejeita o passado, exalta a violência e propõe a beleza da velocidade alcançada com a modernidade: “Nós afirmamos que a magnificência do mundo enriqueceu-se de uma beleza nova: a beleza da velocidade.” (MARINETTI, In. BERNARDINI, 1980, p.34) E prossegue:

Não há mais beleza, a não ser na luta. Nenhuma obra que não tenha um caráter agressivo pode ser uma obra-prima. A poesia deve ser concebida como um violento assalto contra as forças desconhecidas, para obrigá-las a prostrar-se diante do homem. (MARINETTI, In. BERNARDINI, 1980, p.34)

Quando Marinetti aponta o caráter agressivo como necessário à obra-prima ele eleva, claramente, o seu manifesto a este status. O manifesto

futurista procura se materializar, portanto, como o formato artístico maior do movimento.

A proposta de uma arte agressiva que tematize a luta e a superioridade do homem culmina no nono ponto do manifesto: “Nós queremos glorificar a guerra – única higiene do mundo – o militarismo, o patriotismo, o gesto destruidor dos libertários, as belas ideias pelas quais se morre e o desprezo pela mulher”. (MARINETTI, In. BERNARDINI, 1980, p.34) A mulher é desprezada, pois seria o símbolo da fraqueza, do romantismo e do sedentarismo que se opõe à guerra. A guerra seria a união entre o homem e a máquina que possibilitaria a destruição e o rompimento com o passado. A evocação da guerra está inserida no contexto europeu em que se respira uma atmosfera bélica e conflituosa que culminará com o estouro da Primeira Guerra Mundial. Marinetti prossegue: “Nós queremos destruir os museus, as bibliotecas, as academias de toda natureza, e combater o moralismo, o feminismo e toda vileza oportunista e utilitária.” (MARINETTI, In. BERNARDINI, 1980, p.34)

Por fim, no último ponto do manifesto, Marinetti elenca as possíveis temáticas e motivos futuristas:

Nós cantaremos as grandes multidões agitadas pelo trabalho e pelo prazer ou pela sublevação, cantaremos as marés multicolores e polifônicas das revoluções nas capitais modernas, cantaremos o vibrante fervor noturno dos arsenais e dos estaleiros incendiados por violentas luas elétricas [...] as locomotivas de largo peito [...] e o voo rasante dos aviões, cuja hélice freme ao vento, como uma bandeira, e parece aplaudir como uma multidão entusiasta. (MARINETTI. In. BERNARDINI, 1980, p.34)

Após os onze pontos programáticos, Marinetti situa a Itália como local de criação do futurismo:

É da Itália, que nós lançamos pelo mundo este manifesto de violência arrebatadora e incendiária, com o qual, fundamos hoje o “*Futurismo*”, porque queremos libertar este país de sua fétida gangrena de professores, de arqueólogos, de cicerone e de antiquários. (MARINETTI, In. BERNARDINI, 1980, p.35)

O manifesto futurista surge de uma preocupação com o ambiente social e cultural estagnado da Itália, e prossegue no tom agressivo: “Nós queremos libertá-la dos inúmeros museus que a cobrem toda de inúmeros cemitérios.” (MARINETTI, In. BERNARDINI, 1980, p.35) Quando Marinetti ataca o museu e o compara a cemitérios, ele faz uma crítica à arte estabelecida. Ele critica a arte que foi institucionalizada. Especialmente a arte clássica que se preceitua os padrões estéticos e é reconhecida pelo público como arte. Ao difamar a arte acadêmica ou a arte do passado remoto e recente, Marinetti fortalece a ideia de renovação estética e afirma o movimento recém-criado como arte. “Admirar um quadro antigo equivale a despejar nossa sensibilidade numa urna funerária, no lugar de projetá-la longe, em violentos jatos de criação e de ação.” (MARINETTI, In. BERNARDINI, 1980, p.35) O passado e suas obras representam para Marinetti um empecilho para a realização de uma arte espontânea e original. “Vocês querem, pois, desperdiçar todas as suas melhores forças nesta eterna e inútil admiração do passado, da qual vocês só podem sair fatalmente exaustos, diminuídos e pisados?” (MARINETTI, In. BERNARDINI, 1980, p.35) O manifesto afirma ainda que o passado é prejudicial aos artistas e que apenas para os “moribundos”, “enfermos” e “prisoneiros” o passado pode ser admirável, isto porque para eles “o porvir está trancado”. “Mas nós não queremos mais nada com o passado, nós, jovens e fortes *futuristas!*” (MARINETTI, In. BERNARDINI, 1980, p.35)

Há uma exaltação vitalista que percorre todo o texto, uma concepção de presente como ação, produção. O domínio da técnica permite a fusão do homem com a máquina, e dessa fusão surge uma dimensão vital inteiramente nova, uma nova força física, mais energética e que possibilitaria uma mudança radical na realidade vigente, através da guerra.

Na conclusão do manifesto, Marinetti compreende a força do passado sobre o presente, ao supor as objeções dos leitores:

Conhecemo-las... Compreendemos... nossa bela e mendaz inteligência nos afirma que somos o resumo e o prolongamento de nossos ancestrais. – Talvez!... Que seja!... Mas o que importa? Não

queremos entender!... Ai de quem repetir estas infames palavras!...  
(MARINETTI, In. BERNARDINI, 1980, p.36)

E assim está lançado o desafio de construir uma poética futurista que, ainda que compreenda ser uma continuação do passado, se lança com otimismo para o futuro. Para a construção de uma arte que corresponda à nova realidade proporcionada pelos avanços científicos e tecnológicos.

Percebe-se neste manifesto uma visão violentamente nacionalista que se intensifica com a evocação à guerra, compreendida como revolução estética e social. Nota-se neste primeiro manifesto a dimensão pragmática do futurismo, que propunha não apenas transformações estéticas, mas novos valores de comportamento: “amor pelo perigo, energia, temeridade, coragem, audácia, rebelião e agressividade” - em detrimento de: contemplação do passado, inércia, sono. Marinetti funde instâncias estéticas, com sociais e políticas, pois o objetivo final é a configuração de uma nova Itália, potência imperialista, industrial e militar. A Guerra, a Pátria e o Militarismo são o núcleo ideológico deste primeiro manifesto. Para Marjorie Perloff este primeiro manifesto futurista reflete o programa de Marinetti para o futuro mais do que a sua própria prática poética.

O “Manifesto Técnico” da literatura futurista” foi publicado três anos após o primeiro manifesto futurista. O período entre o primeiro manifesto e este foi o de maior adesões para o futurismo. Entre uma adesão e outra, diversos manifestos foram escritos, servindo como justificativas dos novos adeptos, engrossando o caldo das ideias de Marinetti e abarcando diversos âmbitos da arte, tais como: a pintura, a escultura, a música, o teatro e a arquitetura.

Neste manifesto, Marinetti volta-se mais uma vez à literatura e dá continuidade à ideia da ruptura com a estética do passado; mas, nesse momento, dá relevância à modificação que deve se submeter a literatura. No Manifesto Técnico Marinetti retoma e amplia o discurso do primeiro manifesto: a literatura estaria aprisionada ao passado, à “inabilidade ridícula da velha sintaxe herdada de Homero”, havendo, dessa forma, “a necessidade furiosa de libertar as palavras”. (MARINETTI, In. BERNARDINI, 1980, p.81) A proposta

central do Manifesto Técnico da Literatura Futurista é a destruição, ou desconstrução, da sintaxe através da técnica por ele denominada de “palavras em liberdade”.

Tal como no primeiro manifesto, Marinetti situa o local em que concebeu a “necessidade furiosa de libertar as palavras”: “No avião, sentado sobre o tanque de gasolina, com o ventre aquecido pela cabeça do aviador, eu senti a inaniade ridícula da velha sintaxe herdada de Homero.” (MARINETTI, In. BERNARDINI, 1980, p.81) E em seguida, em tom jocoso e agressivo, descreve Homero como: “Este tem, como todo imbecil, uma cabeça previdente, um ventre, duas pernas e dois pés chatos, mas nunca terá duas asas.” Desta forma, Marinetti se coloca numa posição temporal e espacial superior ao tempo clássico de Homero. E reafirma com outras palavras o que havia dito no oitavo ponto do seu primeiro manifesto: “Nós estamos no promontório extremo dos séculos!... Porque haveríamos de olhar para trás, se queremos arrombar as misteriosas portas do impossível?” (MARINETTI, In. BERNARDINI, 1980, p.34)

Uma vez já instituídos os valores e a temática do futurismo, cabe, neste manifesto, a apresentação ponto a ponto de como se deve construir uma nova sintaxe que possibilite a libertação das palavras. O autor propõe uma estrutura fragmentária que possibilitaria as diversas construções de sentido; para isto, deve-se “usar o verbo no infinitivo”, que possibilitaria “dar o sentido de continuidade da vida e elasticidade da intuição que a percebe”. As “palavras em liberdade” consistem em “colocar os substantivos conforme eles vão nascendo”. (MARINETTI, In. BERNARDINI, 1980, p.82) Deve-se ainda abolir o adjetivo, o advérbio, as conjunções e a pontuação para obter, dessa forma, a desconstrução da sintaxe rígida, possibilitando a construção de uma estrutura dinâmica. O poeta italiano informa que para se conseguir o efeito da palavra em liberdade o substantivo deve ter seu duplo, isto é, seguido sem conjunção. Como exemplo sugere: “homem-torpedeira”, “mulher-baía”. (MARINETTI, In. BERNARDINI, 1980, p.82) Para Marinetti a literatura deveria conter, tanto no seu conteúdo como na sua forma, o dinamismo e a simultaneidade dos novos tempos. Por isto, o uso fragmentário da linguagem verbal, assemelhando-se ao telegrama, para imprimir um novo ritmo, mais agressivo à leitura, como espelho da realidade moderna, frenética do capitalismo industrial e do cotidiano urbano.

Para Marinetti, “somente por meio de analogias vastíssimas pode um estilo orquestral, a um mesmo tempo policromo, polifônico e polimorfo, abraçar a vida da matéria”. (MARINETTI, In. BERNARDINI, 1980, p.82) A analogia seria, então, a figura de linguagem que permite, como reflexo da vida moderna, a expressão da simultaneidade e da movimentação da matéria. A simultaneidade torna-se o tema central, assim como o princípio formal e estrutural. Marinetti propõe ainda a destruição do “eu” na literatura, “ou seja, toda a sua psicologia”. “Substituir a psicologia do homem, já esgotada, com A OBSESSÃO LÍRICA DA MATÉRIA”. (MARINETTI, In. BERNARDINI, 1980, p.84) Isso possibilitaria a ligação entre o homem e a matéria, a aniquilação dos sentimentos pela substituição dos sentidos.

As palavras em liberdade e a estrutura textual fragmentada da colagem conferem ao texto uma tipografia original. Para Marjorie Perloff (1993, p.21), “O *avant guerre* é também o tempo das *parole in libertá* – a visualização do texto que não é nem completamente “verso” nem “prosa”, um texto cuja unidade não é nem parágrafo nem a estrofe, mas a própria página impressa”. No próprio manifesto, “as palavras em liberdade” variam em tamanho e tipologias diferentes. O layout do texto torna-se essencial na literatura futurista. A temática do movimento, da velocidade e da simultaneidade estendem-se ao layout da página ganhando representação. A linguagem literária aproxima-se, dessa forma, da linguagem publicitária. O poema transforma-se num quadro de anúncios. Essa proposta é o eco da doutrina futurista de que a vida e a arte são inseparáveis. “Tais rupturas formais refletem, é claro, as aspirações mais amplas dos futuristas de romper com as estruturas políticas e econômicas existentes e transcender as barreiras nacionalistas.” (PERLOFF, 1993, p.21) A sugestão tipográfica de Marinetti ao pregar a “*parole in libertá*” foi de uma total desconstrução dos conceitos gráficos da época que prezavam pela linearidade e simetrias. Marinetti transformou a arte verbal numa arte também visual. Assim, o escritor futurista escreve através da técnica, e procura obter, com as palavras em liberdade e a disposição de imagens contrastante, um efeito sonoro e visual. No entanto, vale salientar que Marinetti querendo libertar o escritor das pesadas amarras do passado, concede-lhe novas amarras, o futurismo propõe um novo programa a ser seguido.

O Manifesto Futurista “O Esplendor geométrico e mecânico e a sensibilidade numérica” foi escrito em março de 1914, às vésperas da Primeira Guerra Mundial. Este manifesto é praticamente uma reafirmação das ideias expressas no “Manifesto Técnico da Literatura Futurista”. Neste, Marinetti assevera que o Futurismo proclamou o fim da arte passadista e, conseqüentemente, da “Beleza passadista”, elencando os seus principais elementos: “a recordação, a nostalgia, a névoa de lenda produzida pelas distâncias de tempo”, o “pitoresco, o impreciso, o agreste, a solidão selvagem”, o “suicídio”, “o pessimismo”, entre outras. Afirmando que “do caos das novas sensibilidades contraditórias” surge uma nova beleza a que chama de “Esplendor Geométrico e Mecânico” (MARINETTI, In. BERNARDINI, 1980, p.147). Como elementos essenciais dessa nova beleza, Marinetti elenca a luz, a velocidade, a força, a ordem, a disciplina, a grande cidade, o culto dos músculos e do esporte, a máquina. Enfim, a “concorrência de energias convergentes em uma só trajetória vitoriosa.” (MARINETTI, In. BERNARDINI, 1980, p.148)

Apesar da Primeira Guerra Mundial ainda não haver sido proclamada, este manifesto dá sinais do clima bélico que se desenvolvia na Europa. O Esplendor geométrico a que se refere Marinetti são as estruturas do campo de batalha, as armas, o exército, as torres de controle, a blindagem. “Este novo drama cheio de imprevisto futurista e de esplendor geométrico, é para nós cem mil vezes mais interessante do que a psicologia do homem, com suas combinações limitadíssimas.” (MARINETTI, In. BERNARDINI, 1980, p.148) Após uma breve introdução da nova beleza, segue-se o tradicional esquema programático enumerado, mas com uma pequena modificação. Neste manifesto, Marinetti elenca nesses pontos as ações, os principais feitos futuristas, exemplificando-os através de seu poema “Zamg-Tumb-Tumb”, são estes: a destruição do “Eu literário para que se espalhe na vibração universal” (MARINETTI, In. BERNARDINI, 1980, p.148); o “substantivo desnudado” sem conectivos e portanto, as palavras em liberdade; “o verbo no infinito” que, segundo Marinetti, “exprime o otimismo mesmo, a generosidade absoluta e a loucura do Devir”; “a ortografia e a tipografia livres expressivas que servem além do mais para exprimir a mímica facial e a gesticulação do narrador”; e o

uso da onomatopeia que “é um dos elementos mais dinâmicos da poesia”. (MARINETTI, In. BERNARDINI, 1980, p.149)

A temática do movimento e da velocidade é recorrente em vários manifestos futuristas. A essa temática Marinetti dedica o manifesto “A Nova Religião-Moral da Velocidade”. Neste manifesto Marinetti reafirma o quarto ponto do primeiro manifesto: “No meu primeiro manifesto eu declarei: a magnificência do mundo se enriqueceu de uma beleza nova, *a beleza da velocidade*”. (MARINETTI, In. BERNARDINI, 1980, p.211) Diferente dos outros dois manifestos aqui vistos, neste a guerra é uma realidade concreta. Escrito em 11 de maio de 1916 a Guerra é tida como libertadora: “Após a arte dinâmica a nova religião-moral da velocidade nasce neste ano futurista da nossa grande guerra libertadora”. (MARINETTI, In. BERNARDINI, 1980, p.211) A compreensão da guerra, vista nos manifestos anteriores como revolução e como a possibilidade de destruição do passado é exaltada de forma positiva. A Primeira Guerra Mundial é, neste manifesto, a materialização da destruição do passado que libertará o artista e todos os outros homens das “amarras do passado”.

Neste Manifesto não há uma sequência de pontos programáticos para guiar o leitor. E o seu título é emblemático. A junção das palavras “Religião” e “moral”, explicita que toda religião implica numa moral. A moral sugere uma determinada conduta, a moral designa o conjunto de normas referentes ao bem a ser feito e o mal a ser evitado. A moral designa, portanto, aqueles atos que estão de acordo com o dever. Neste manifesto, Marinetti expõe a nova moral baseada na velocidade. Essa nova moral implica no abandono dos valores da moral cristã (antiga) e dá novas regras de conduta a ser seguida. O descumprimento desta nova conduta também é castigado. Pois, “É necessário perseguir, frustrar, torturar todos aqueles que pecam contra a velocidade”. (MARINETTI, In. BERNARDINI, 1980, p.212) Com a destruição do “antigo bem e do antigo mal” cristão, Marinetti cria “um novo bem: a velocidade, e um novo mal: a lentidão”. E prossegue: “Se rezar significa comunicar-se com a divindade, correr à grande velocidade é uma oração. Santidade de roda e dos trilhos. É necessário ajoelhar-se sobre trilhos para rezar à divina velocidade.” (MARINETTI, In. BERNARDINI, 1980, p.213)



A polêmica central do manifesto gira em torno da ideologia da abolição do passado que se estende à destruição da moral cristã e, conseqüentemente, à abolição da subjetividade: “A moral cristã serviu para desenvolver a vida interna do homem. Não tem mais razão de ser hoje, desde que se esvaziou de todo o Divino.” (MARINETTI, In. BERNARDINI, 1980, p.214) Marinetti se posiciona contra a moral cristã e cria a moral futurista que é baseada essencialmente no novo alcance da velocidade através dos novos meios de locomoção:

*A moral cristã defendeu a estrutura fisiológica do homem dos excessos da sensualidade. Moderou os seus instintos e os equilibrou. A moral futurista defenderá o homem da decomposição determinada pela lentidão, pela recordação, pela análise, pelo repouso e pelo hábito.* (MARINETTI, In. BERNARDINI, 1980, p.211)

Neste trecho percebe-se, como nos outros manifestos antecedentes, a contraposição entre o passado e o futuro. O passado representado pela inércia e o futuro como movimento, como devir a ser. “A velocidade, tendo por essência a síntese intuitiva de todas as forças em movimento é naturalmente pura. A lentidão tendo por essência a análise racional de todas as canseiras em repouso, é naturalmente imunda.” (MARINETTI, In. BERNARDINI, 1980, p.213)

Neste manifesto o homem, ao evoluir e alcançar, com o desenvolvimento da técnica nos meios de locomoção e de comunicação, a alta velocidade, emerge à posição de autoridade divina. E com o seu papel de criador e produtor, deixa de ser concebido apenas como criação e criatura. O homem torna-se, desta forma, superior a Deus. Portanto necessita criar uma nova moral, uma moral humana, uma vez que está proclamada a “morte de Deus”. “A velocidade dá finalmente à vida humana uma das características da divindade: *a linha reta.*” (MARINETTI, In. BERNARDINI, 1980, p.212) Além da nova moral, o homem cria também novos símbolos divinos: “As metralhadoras, os fuzis, os canhões, os projéteis são divinos.”; “Os motores a explosão e os pneumáticos de um automóvel são divinos.”; “As bicicletas e as motocicletas são divinas.”; “A gasolina é divina”. (MARINETTI, In. BERNARDINI, 1980, p.214)

A velocidade é símbolo da força e da energia humana, que possibilita o domínio e a submissão da natureza e das coisas pelo homem. O Homem através da “energia humana centuplicada pela velocidade dominará o Tempo e o Espaço”. Mais a frente: “A velocidade destrói a lei da gravidade, torna subjetivos e portanto escravos, os valores de tempo e de espaço.” (MARINETTI, In. BERNARDINI, 1980, p.214)

A ideia de velocidade encontra conformidade com a ideia de consumo em massa e faz um elogio à “invenção veloz da moda” que cria “a paixão pelo novo e o ódio pelo já visto.” (MARINETTI, In. BERNARDINI, 1980, p.214) O consumo de massas é uma característica das sociedades modernas cuja principal particularidade é o fato dos padrões de consumo estarem massificados. Este consumo de massas leva o consumidor a adquirir os bens apenas porque estão na moda.

O patriotismo também é saliente neste texto e é reconhecido como necessário para o agrupamento de pessoas em torno da nação, é o que move a nação: “O patriotismo é a velocidade direta de uma nação; a guerra é o ensaio necessário de um exército, motor central de uma nação”. (MARINETTI, In. BERNARDINI, 1980, p.214) Da Guerra para a literatura: a grande velocidade de um “automóvel” ou “aeroplano” faz “mecanicamente o trabalho da analogia” ao confrontar “rapidamente diversos pontos distantes da terra”. A alta velocidade é ainda uma “reprodução artificial da intuição analógica do artista. Onipresença da imaginação sem fio = velocidade. Gênio criador = velocidade.” (MARINETTI, In. BERNARDINI, 1980, p.215)

E conclui evocando os italianos para seguir a nova beleza e a nova “religião-moral” futurista: “Somente a velocidade poderá matar o maligno luar, nostálgico, sentimental, pacifista, neutro. Italianos, sejam velozes e serão fortes, otimistas, invencíveis, imortais!”. (MARINETTI, In. BERNARDINI, 1980, p.217)

No último manifesto aqui estudado, “O Tatilismo Manifesto Futurista” nos deparamos com a enumeração das principais teses futuristas;

O futurismo, por nós fundado em Milão em 1909, deu ao mundo o ódio pelo Museu, pelas Academias e pelo Sentimentalismo, a Arte-ação, a defesa da juventude contra todos os senilismos, a glorificação

do gênio inovador, ilógico e louco, a sensibilidade artística pelo mecanismo, pela velocidade, pelo Teatro de Variedades e pela compenetração simultânea da vida moderna, as palavras em liberdade, o dinamismo plástico (...) O Futurismo redobra hoje o seu esforço criador. (MARINETTI, In. BERNARDINI, 1980, p.247)

Esse manifesto data do ano de 1921, doze anos após o primeiro manifesto futurista e três anos após o fim da Primeira Guerra Mundial. Marinetti neste manifesto faz uma análise da situação mental do pós-guerra: “a maioria mais bruta e mais elementar dos homens saiu da grande guerra com a única preocupação de conquistar um maior bem-estar material”; “a minoria composta de artistas e pensadores, sensíveis e refinados, manifesta, ao invés, os sintomas de um mal profundo e misterioso que é provavelmente consequência do grande esforço trágico que a guerra impôs à humanidade”. (MARINETTI, In. BERNARDINI, 1980, p.248)

A Guerra provocou nas pessoas tudo aquilo que o futurismo abominava: “Este mal tem por sintomas uma indolência triste, uma neurastenia demasiado feminina, um pessimismo sem esperança, uma indecisão febril de instintos perdidos e uma falta de vontade.” (MARINETTI, In. BERNARDINI, 1980, p.248)

Nesse contexto é impossível a sobrevivência da “estética da guerra” do futurismo; “Aquela maioria e esta minoria denunciam o Progresso, a Civilização, as Forças mecânicas da Velocidade da Comodidade, da Higiene, o Futurismo, em suma, como responsáveis pelas suas desventuras passadas, presentes e futuras”. (MARINETTI, In. BERNARDINI, 1980, p.248) É o fim da arte futurista, uma vez que a conjuntura de um mundo abalado pela guerra impede a visão de uma arte bélica e ao mesmo tempo otimista da evolução técnica. Marinetti compreende que a estética da guerra não mais funciona, inventa, então, o Tatilismo, a arte do tato. O tatilismo não obteve a mesma repercussão nem foi um movimento significativo; Marinetti estava deslegitimado.

### **2.3. PONTOS FUNDAMENTAIS E RECORRENTES NOS MANIFESTOS.**

Dentre os pontos fundamentais recorrentes nos manifestos destacamos alguns que contribuirão para a análise dos textos programáticos escritos pelos intelectuais e artistas brasileiros na década de vinte. Os pontos destacados são: a defesa da fusão da arte com a vida, a práxis artística; o desprezo pelo antigo e o culto ao novo; o desenvolvimento de uma estética da guerra e a sua glorificação; a pregação patriótica e nacionalista; a impessoalidade e a objetividade da linguagem; a exaltação da sociedade de massas; e por fim, a criação e defesa da ideia das “palavras em liberdade” e a “imaginação sem fios”.

A poética futurista visava a consonância entre a arte e a vida. Ela não se fechou nos limites da arte, pois, desde o princípio, esteve conectada aos acontecimentos sociais e políticos, sobretudo da Itália. Marinetti, em 1920, escreve no manifesto “Para além do comunismo” que “Graças a nós, virá um tempo em que a vida não será apenas uma vida de pão e fadiga, nem uma vida de ócio, mas em que a vida será *vida-obra de arte*”. (MARINETTI, In. BERNARDINI, 1980, p.246) Nos manifestos que aqui estudamos essa fusão é uma constante ao incitar nos leitores uma ação revolucionária efetiva e cotidiana que modifique o cenário cultural e político italiano.

A corrente futurista desprezava explicitamente em seus manifestos os valores do passado e todo o seu padrão moral. Primava por um novo paradigma estético que foi fundamentado na celeridade temporal e no progresso técnico e científico de então. O próprio termo “Futurismo”, com o qual Marinetti batizou o movimento, sugere a ideia de um segmento de tempo, de evolução e, ao mesmo tempo, de profecia. O termo revela, ainda, o entusiasmo positivo da modernidade e dos resultados proporcionados pela vida tecnológica. Nas palavras de Richard Humphreys:

O que o líder Marinetti e muitos adeptos designavam como “futurismo” era tanto a rejeição do passado quanto um interesse idólatra pelos presságios do futuro. Para eles, o futurismo era uma filosofia de vida altamente politizada e fundamentada na rejeição a uma grande quantidade de forças consideradas hostis ao crescimento e à modernização da Itália. A insistência na destruição da herança italiana fazia parte dessa rejeição. A ação violenta, seja na arte, era encarada como o antídoto contra a letargia política, cultural e filosófica. (HUMPHREYS, 2001, p.9)

A rejeição do passado não revela simplesmente uma preocupação com o futuro, mas também uma profunda consciência do tempo presente. O Futurismo questiona a herança cultural recebida. O que une todos esses manifestos acima estudados é a profunda consciência do tempo presente, a ideia de destruição do passado e de seus monumentos e, obviamente, o tom inflamado, agressivo e polêmico do discurso. A percepção do tempo como linear e sucessivo possibilitou a desvalorização do passado e a exaltação do futuro como o tempo das realizações. Impulsionada pela mudança da relação do homem com o tempo, a vanguarda procura efetuar uma grande ruptura entre o passado e o presente estabelecendo a crise do pensamento moderno. Há uma preocupação consciente com o presente como o espaço de possibilidades para a mudança. Os novos tempos proporcionaram ao homem agir sobre a natureza e controlá-la através da máquina. Daí a reivindicação por uma atitude agressiva e explosiva, que demonstre a força sobre-humana do homem.

A alusão de que se vivia em novos tempos repete-se com frequência em seus manifestos. No primeiro manifesto essa percepção justifica o nascimento desta nova corrente artística. Compreende-se esse novo momento na história do homem como “a primeiríssima aurora”, um sol que surge pela primeira vez “nas nossas trevas milenares” e, mais à frente, no oitavo ponto deste manifesto, com um tom inflamado: “O Tempo e o Espaço morreram ontem. Nós já estamos vivendo no absoluto, pois já criamos a eterna velocidade onipresente.” (MARINETTI, *Fundação e Manifesto Futurista*. In. BERNARDINI, 1980, p.35)

No segundo manifesto aqui estudado encontramos a seguinte frase de efeito: “Depois do reino animal, eis iniciar-se o reino mecânico”. (MARINETTI, *Manifesto Técnico da literatura Futurista* In. BERNARDINI, 1980, p.87) A percepção da nova realidade nos manifestos dedicados, especificamente, à literatura dá-se, sobretudo, na compreensão de que novos tempos necessitam de uma nova Beleza artística e a inovação de sua expressão. “Do caos das novas sensibilidades contraditórias, nasce hoje uma nova beleza que nós, Futuristas, substituiremos à primeira, e que eu chamo *ESPLENDOR GEOMÉTRICO E MECÂNICO*”. (MARINETTI, In. BERNARDINI, 1980, p.147)

O passado representava um obstáculo que precisava ser superado. “Nós não queremos mais nada com o passado, nós, jovens e fortes *futuristas*.” (1ª Manifesto) A ruptura com o passado era sintetizada pela máquina, principal símbolo utilizado pelos futuristas e representava não apenas o avanço e o progresso técnico, mas a libertação do indivíduo. O Futurismo defende a ideia de ruptura com a tradição e com a arte estabelecida e institucionalizada. “É preciso cuspir cada dia no Altar da Arte!” (MARINETTI, *Manifesto técnico da literatura Futurista*. In. BERNARDINI, 1980, p.86) A Igreja e o Museu são os órgãos passadistas e símbolos das forças conservadoras e tradicionais. No décimo ponto do primeiro manifesto, lemos: “Nós queremos destruir os museus, as bibliotecas, as academias de toda natureza, e combater o moralismo, o feminismo e toda vileza oportunista e utilitária.” (MARINETTI, In. BERNARDINI, 1980, p.34) Esses símbolos são execrados em todos os manifestos estudados.

Como as outras vanguardas do início do século XX, o futurismo rebela-se contra a tradição e exacerba o culto ao novo. Segundo nos deixa entender Marinetti, o passado representava um obstáculo para a urgente reorganização social de que necessitava a Itália. Essa reorganização social devia estar baseada em premissas filosóficas inteiramente novas. É adotando esta ideia que Marinetti desenvolve o seu anticlericalismo. O homem é superior a Deus, como se observa no manifesto da velocidade. A igreja e sua moral representam o empecilho ao desenvolvimento do estado “futurista”.

A novidade valorizada pelo futurismo procura romper com os velhos hábitos. A nova poética introduz com maior força o tema da originalidade e da criatividade do gênio que já havia sido introduzida pelos românticos. Segundo Leyla Perrone-Moisés :

Ao termo romântico *criação*, os modernos preferirão aquele mais afim do progresso tecnológico moderno: *invenção*. O amor à novidade é não apenas a valorização do presente, mas é também um desejo de futuro. É próprio da modernidade conceber-se como *pro-jeto*, anúncio e preparação do porvir. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.172)

A subjetividade é compreendida como construção do passado e também necessitava ser rompida. Quanto à linguagem impessoal utilizada por

Marinetti, em seus manifestos e noutros escritos, Perloff salienta que as “questões de psicologia individual e emoção pessoal são firmemente subordinadas à patética argumentação do discurso, ao seu apelo público para juntar-se ao movimento. Marinetti então usa a indagação, a exortação, a repetição, a digressão, tropos e figuras retóricas para puxar o público para dentro do raio do discurso.” (PERLOFF, 1993, p.164) No primeiro Manifesto, Perloff nota que na abertura as imagens não apontam para o “eu”, “não refletem a luta interior nem os contornos de uma consciência individual. Pelo contrário, a individualidade de Marinetti é subordinada ao ‘nós’ comunal (a primeira palavra do manifesto), dirigindo-se ao ‘você’ da multidão, à massa que ele espera provocar, assim como deliciar.” (PERLOFF, 1993, p.163)

O tom do discurso impessoal permite ao poeta falar por um e por todos. Da ideia da objetividade do discurso e de sua impessoalidade Marinetti entende alcançar a universalidade. Leyla Perrone-Moisés acentua que a impessoalidade é na modernidade um valor declarado e perseguido. E que neste ponto ela se opõe ao romantismo “expressivo e sentimental”. “Na literatura, a despersonalização já era um preceito poético desde meados do século XIX, com Poe, Baudelaire e, sobretudo, Mallarmé.” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.167) Ainda a estudiosa: “O valor da ‘impessoalidade’ está intimamente ligado ao valor ‘intransitividade’. É a intransitividade da literatura que garante à obra um valor geral, que supera o individual e o circunstancial.” (1998, p.167) Perrone-Moisés afirma que a

impessoalidade do poeta moderno não é um desaparecimento do sujeito, análogo à despersonalização dos indivíduos na sociedade massificada. É o sujeito imaginário (falso) da expressividade egocêntrica que é posto em crise na literatura moderna, em razão de uma subjetividade alargada que, ao contrário de anular, aumenta a consciência e a responsabilidade do escritor. (1998, p.167)

A impessoalidade, presente e exaltada nos manifestos, se revela na defesa do uso do “verbo no infinito” que garante não apenas a “ação” que se prolonga no tempo, mas também a intransitividade verbal e o não posicionamento do sujeito que escreve. No segundo ponto do Manifesto publicado em 1912 lemos:

DEVE-SE USAR O VERBO NO INFINITO, para que ele se adapte elasticamente ao substantivo e não o submeta ao eu do escritor que observa e imagina. O verbo no infinito pode, sozinho, dar o sentido da continuidade da vida e a elasticidade da intuição que a percebe. (MARINETTI, In. BERNARDINI, 1980, p.82)

No décimo primeiro ponto Marinetti acentua:

DESTRUIR O “EU” NA LITERATURA, ou seja, toda a psicologia. O homem completamente avariado pela biblioteca e pelo museu, não oferece mais nenhum interesse. Devemos, portanto, aboli-lo na literatura e substituí-lo finalmente com a matéria (...) Substituir a psicologia do homem, já esgotada, com a OBSESSÃO LÍRICA DA MATÉRIA. (MARINETTI, In. BERNARDINI, 1980, p.84)

Sua intenção é “penetrar a essência da matéria e destruir a surda hostilidade que a separa de nós” através do “poeta assintático” e das “palavras em liberdade”. No manifesto “O esplendor geométrico e mecânico e a sensibilidade numérica” Marinetti declara: “Nós destruimos sistematicamente o *Eu* literário para que se espalhe na vibração universal, e chegamos a exprimir o infinitamente pequeno e as agitações moleculares.” E mais a frente no mesmo manifesto

O verbo no infinito exprime otimismo mesmo, a generalidade absoluta e a loucura do Devir. Quando eu digo: *correr*, qual é o sujeito deste verbo? Todos e tudo: isto é irradiação universal da vida que corre e da qual somos uma partícula consciente. (MARINETTI, In. BERNARDINI, 1980, p.149)

No manifesto dedicado à velocidade Marinetti retoma esse tema através da “moral futurista” que “defenderá o homem da decomposição determinada pela lentidão, pela recordação, pela análise, pelo repouso e pelo hábito”. (MARINETTI, In. BERNARDINI, 1980, p.211)

“No manifesto, a página toma o lugar da estrofe ou do parágrafo como unidade impressa básica, situação que, quando aplicada à poesia lírica, colocaria em questão a integridade da linha do verso em si mesma.” (PERLOFF, 1993, p.170) O novo formato tipográfico destes manifestos tem como fonte imediata o formato adaptado da publicidade e dos jornais. Como observa Arthur Cohen (apud PERLOFF, 1993, p.174) a novidade tipográfica



começou no espaço do mercado, “a capturar o ritmo de uma cultura urbana”. A arte de fazer manifestos de Marinetti conseguiu infundir o tom comercial na textura lírica. “Uma vez que o manifesto montou o palco para tais *parole in libertà*, a transformação da maneira como os textos literários eram percebidos na página tornou-se inevitável.” (PERLOFF, 1993, p.184) Marinetti conseguiu assim fundir a literatura e a arte visual, as palavras em liberdade e a novidade tipográfica oferece-nos “importantes teorizações sobre a abertura do campo verbo-visual.” (PERLOFF, 1993, p.204)

## CAPÍTULO 3

### 3.1. A QUESTÃO DA CRÍTICA E DA FORMAÇÃO DA LITERATURA NACIONAL

Ainda que sejamos um país com uma vida literária relativamente jovem é uma tarefa difícil tentar precisar o momento exato de nossa constituição ou formação como literatura nacional. Se supormos como marco inicial da literatura brasileira a literatura escrita durante o início do período da colonização (1530) teríamos aproximadamente 483 anos de literatura, ou se a isso preferirmos datar com a publicação da obra *Prosopopeia* (1601) de Bento Teixeira a literatura brasileira teria 412 anos de existência. Mas levanta-se também a questão se a literatura brasileira não teria começado a existir a partir da independência, se assim for a nossa literatura teria quase dois séculos de escrita. No entanto, a independência política não trouxe necessariamente a independência cultural: para esta a literatura teve um papel fundamental.

Afrânio Coutinho (1976) coloca que a literatura brasileira “não nasceu com a independência política. A sua autonomia estética nada tem a ver com a autonomia política” e que a sua “existência própria é dos primeiros instantes, do primeiro século. Sob forma artística, já a encontramos em Anchieta, consolidada com Gregório de Matos e Antônio Vieira.” (COUTINHO, 1976, p.14) Coutinho se coloca contra a divisão de nossa história literária baseada, tão somente, em nossa realidade política: literatura colonial e literatura nacional. O termo literatura colonial procura definir a literatura brasileira produzida no Brasil antes de sua independência política em 1822. Afrânio Coutinho aponta que esse termo “colonial” é um conceito político e, portanto, inadaptável à literatura. Segundo o crítico literário, subordinar a historiografia da literatura à história política não leva em consideração a natureza peculiar do fenômeno literário. Ainda assim, apesar de Coutinho afirmar que o surgimento de nossa literatura deu-se no período estilístico do barroco, foi apenas com o nosso romantismo que houve uma tomada de consciência doutrinária que buscava interpretar o significado de quando começou a literatura brasileira.

Após a independência do Brasil, a ideia de nação precisava ser construída, e a literatura (romântica) assume esse projeto político objetivando a formação de uma identidade nacional, daí a exagerada valorização dos elementos locais. Antonio Cândido aponta que “o processo de autonomia consistiu, numa boa parte, em transferir a dependência, de modo que outras literaturas europeias não metropolitanas, sobretudo a francesa, foram se tornando modelo a partir do século XIX” (CANDIDO, 1987, p.151). Em outro momento, Antonio Candido (1975, p.111) enfatiza que “A fase culminante de nossa afirmação – a independência política e o nacionalismo literário do Romantismo – se processou por meio da verdadeira negação dos valores portugueses”. Negação esta que irá repercutir em nosso modernismo, particularmente no *Manifesto Antropofágico* de Oswald de Andrade.

A independência política foi importante para a historiografia literária, uma vez que após esse fenômeno há um desejo de criar uma literatura independente, que expresse as características nacionais e o orgulho patriótico. A literatura assume o difícil papel de construir uma pátria nacional. Usando as palavras de Perrone-Moisés (2007, p.32), “foi dupla a missão de que se sentiram investidos os primeiros escritores latino-americanos: a missão de criar, ao mesmo tempo, uma pátria e uma literatura”, ponto de vista compartilhado por Candido (2007, p.28) ao dizer que os árcades chegaram “a considerar a atividade literária como parte do esforço de construção do país livre”. A literatura desenvolvida na América Latina tem uma relação filial e um parentesco direto, inegável, com os seus antigos colonizadores, e por isso, tal como um filho, desde o princípio enfrenta a questão identitária, e tem a necessidade de afirmar uma identidade nacional.

A nossa literatura não teve infância, assim assinala Haroldo de Campos, já nasceu adulta, “eis o nosso “nascer” como literatura: uma sorte de partenogênese sem ovo ontológico.” (CAMPOS, H., apud, BARBOSA, J. A., 2002, p.317). Octávio Paz observa que “Em geral, a vida de uma literatura se confunde com a da língua na qual ela é escrita; no caso de nossas literaturas, sua infância confunde-se com a maturidade da língua. Nossos primitivos não vêm antes, mas depois de uma tradição de séculos. Nossas literaturas começam pelo fim.” (PAZ, O. apud PERRONE-MOISES, 2007,p.42)

Candido dá uma visão de conformação positiva:

A nacionalidade brasileira e as suas diversas manifestações espirituais se configuraram mediante processos de imposição e transferência da cultura do conquistador, apesar da contribuição (secundária em literatura) das culturas dominadas, do índio e do africano, esta igualmente importada. (CANDIDO, 1987, p.173)

Dessa forma, percebemos que mais do que procurar pelos caracteres que nos diferencia em relação a outros povos, ou enxergar aquilo que nos aproxima, devemos perceber que a formação de nossa cultura deu-se pelo sincretismo, pelo hibridismo cultural e ao mesmo tempo pela violação. Antonio Candido (1975, p.112) aponta que

na literatura brasileira, há dois momentos decisivos que mudam os rumos e vitalizam toda a inteligência: o Romantismo, no século XIX (1836-1870) e o ainda chamado Modernismo, no presente século (1922-1945). Ambos representam fases culminantes de particularismo literário na dialética do local e do cosmopolita: ambos se inspiram, não obstante, no exemplo europeu.

A construção da nossa literatura nacional na década de vinte consistiu em procurar superar as influências europeias. Assim, a busca da nacionalidade em nossa literatura consistiu em procurar aspectos de nossa cultura que se diferenciassse da cultura do colonizador. Coutinho afirma com razão que:

No Brasil não há talvez outra linha de pensamento mais coerente, mais constante e mais antiga do que a nacionalista, nem outra que reúna o maior número de grandes figuras de nossa inteligência. Pensar no Brasil, interpretá-lo, procurar integrar a cultura na realidade brasileira, enfatizar valores de nossa civilização, dar valor às nossas coisas, pôr em relevo as nossas características raciais, sociais, culturais, reivindicar os direitos de uma fala que aqui se especializou no contato da rugosa realidade – eis, entre outros pontos, alguns temas que constituem uma constante de nossa história intelectual. (COUTINHO, 1975, p.31)

Assim a consciência nacionalista se manifestou em todos os espíritos, com maior intensidade entre os românticos e os modernos. Essa preocupação em construir um Brasil para os brasileiros foi envolta por muitas contradições. A Europa continuava a ser um modelo de civilização a ser

seguido e a construção do homem brasileiro foi muitas vezes enveredada sob uma perspectiva racista. A terra, o homem, o clima e a mestiçagem foram problemáticas que permearam com frequência os discursos da construção identitária brasileira.

Antônio Candido coloca que “Se fosse possível estabelecer uma lei de evolução da nossa vida espiritual, poderíamos talvez dizer que toda ela se rege pela dialética do localismo e do cosmopolitismo, manifestada pelos modos mais diversos.” (CANDIDO, 1975, p.109) Viviane Gelado, ao estudar essa dialética entre nacionalismo e cosmopolitismo, afirma que:

Existe entre os artistas de vanguarda uma preocupação mais ou menos geral e consciente com a busca e expressão de uma identidade nacional, paradoxalmente mediada (sobretudo no que diz respeito a formação do artista) pela cultura europeia. Esse movimento dialético é o signo de um paradoxo mais profundo: o de como conciliar em uma prática discursiva de destruição e dispersão, de descontinuidade, de recorte e fragmentação, a busca de uma identidade. (GELADO, 2006, p.29)

A construção do nosso modernismo deu-se com a importação inicial das inovações estéticas advindas da Europa, mas esse instante cosmopolita enveredou em pouco tempo para um discurso nacionalista. Após a Semana de Arte Moderna o discurso estético irá enveredar para questões políticas e ideológicas com um profundo sentimento nacionalista. Assim, a recepção do Futurismo no Brasil, além das polêmicas inerentes dos seus pressupostos, encontrou dificuldade em se estabilizar num momento em que o espírito nacionalista se fortalecia à medida que se aproximava do centenário da independência. Ainda assim, muitos dos valores futuristas, como as palavras em liberdade e o entusiasmo pela modernidade e progresso, fizeram parte das discussões estéticas e ideológicas do nosso modernismo, como veremos no próximo ponto.

O futurismo é um movimento estético e propunha-se como um movimento de ação política, de reforma nas estruturas literárias e sociais. Nota-se no Brasil a aderência a esse movimento nos primeiros anos do século vinte e pouco tempo depois a negação desse mesmo movimento. A questão que se

coloca é: O que motivou a difusão positiva e ao mesmo tempo negativa do movimento? Como se dá a aceitação e a rejeição crítica?

### 3.2. A RECEPÇÃO DO FUTURISMO NO BRASIL

Uma das primeiras notícias que se teve do Futurismo no Brasil foi em 6 de abril de 1909 no jornal *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro: “O futurismo (À hora do correio)” de M. de Sousa Pinto<sup>1</sup>. Neste artigo há um tom de escárnio que “caracteriza o movimento de Marinetti como um fato de “estômago”, pela “temerosa indigestão de Nietzsche, Wagner e Savonarola””. No final do mesmo ano foi publicado num jornal soteropolitano o artigo “Uma Nova Escola Literária”, de Almacchio Diniz.<sup>2</sup> Outras qualificações viriam na imprensa a relacionar o futurismo à loucura, doença, extravagância, aberração, entre outras palavras de mesma carga negativa. As notícias que chegaram do futurismo no Brasil foram breves e esparsas, não obtendo grandes repercussões em nosso meio intelectual anterior à década de 20. Isto se deu, provavelmente, devido o estouro da Primeira Guerra Mundial e o seu surpreendente e assustador prolongamento de 1914 a 1918. Assim o contato cultural entre o Brasil e a Europa só voltou a ser retomado com o fim da Primeira Guerra.

Mesmo com esse lapso temporal de contato cultural, muitos de nossos escritores modernistas tiveram uma formação artística e cultural e um primeiro contato com os movimentos de vanguardas europeias anteriores a guerra.

---

<sup>1</sup> Publicação esta que Annateresa Fabris reputa ser a primeira notícia do Futurismo no Brasil. In BELLUZZO, 1990, p.70

<sup>2</sup> Ver SCHWARTZ, 2008, p.47. Schwartz coloca este artigo como a primeira aparição do futurismo no Brasil. Em nota Alfredo Bosi (1995) coloca que através de uma informação do Prof. José Aderaldo Castello, soube da “existência de um folheto publicado na Bahia, por volta de 1910, por Almáquio Dinis: transcreve o Manifesto de Marinetti e o traduz. Não tenho notícia de qualquer repercussão do texto antes de 1912, data da volta de Oswald da Europa. Quanto à imprensa, os primeiros ecos são de 1914 e aparecem no artido de Ernesto Bertarelli, “As lições do Futurismo”, in *O Estado de São Paulo*, de 12-7-1914 (apud Mario da Silva Brito, *História do Modernismo Brasileiro. Antecedentes da Semana de Arte Moderna*, S. Paulo, Saraiva, 1958, p.31).” (p.376)

A afirmação de novos ideais estéticos não veio de chofre. As vésperas do conflito (I Guerra Mundial) alguns escritores brasileiros traziam da Europa notícias de uma literatura em crise. Oswald de Andrade conheceu em Paris o futurismo de Marinetti, em 1909 [...] e trouxera de lá a maravilha de ver um poeta de versos livres, Paul Fort [...]; Manuel Bandeira travara contatos com Paul Eluard, na Suíça, e viera marcado por um neo simbolismo de cuja dissolução nasceria o seu modo de ser modernista; Ronald de Carvalho, embora pouco tivesse de revolucionário, ajudara em 1915 a fundação da revista da vanguarda futurista portuguesa, *Orfeu*, centro irradiador da poesia de Fernando Pessoa e de Sá Carneiro; Tristão de Ataíde e o próprio Graça Aranha conheceram igualmente as vanguardas europeias centradas em Paris; e da Paris de Apollinaire, Max Jacob e Blaise Cendrars vinha a poesia moderníssima de Sergio Millet, escrita embora em Genebra. (BOSI, 1995, p.376)

Alfredo Bosi afirma que “só um grupo cuja curiosidade intelectual pudesse gozar de condições especiais como viagens à Europa, leitura dos *derniers cris*, concertos e exposições de arte, poderia renovar efetivamente o quadro literário do país” (BOSI, 1995, p.377) Já Aracy do Amaral aponta em sua obra *Artes Plásticas na Semana de 22* que “O aguçamento da percepção sensível em relação à nossa realidade local se daria, contraditoriamente, em decorrência da ampliação dos horizontes culturais pela vivência européia. Assim é que Tarsila (1886-1973) se sente tocada pelo dado brasileiro ainda em Paris em 1923 e, por outro lado, vários artistas descobriram as novas correntes de arte vigentes na Europa somente ao retornarem ao Brasil.” (AMARAL, A., 1998, p.24) Assim, o grupo modernista que colocou na ordem do dia a busca por uma renovação estética e, ao mesmo tempo, a afirmação de uma identidade nacional, pertenceu a uma elite social privilegiada. O discurso desse grupo ao mesmo tempo que criticava os valores da burguesia de então, se entusiasmava com os elogios recebidos da mesma elite. Como bem coloca Annateresa Fabris:

É sintomático que, nos vários casos, a aliança entre a vanguarda e a elite social seja usada como um argumento definitivo. Os modernistas, ao invés de analisar procedimentos ou discutir poéticas, enveredam pelo prestígio da autoridade. Se “homens cultos e inteligentes”, que conhecem as últimas tendências da arte mundial, apoiam a nova geração, isso é sinal do acerto de suas propostas. (FABRIS, 1994, p.150)

A importação das vanguardas europeias “revela a ânsia de acertar o passo com a modernidade da Segunda Revolução Industrial, de que

o futurismo foi testemunho vibrante” (BOSI, 1995, p.386). Oswald de Andrade escreve no *Manifesto Pau-Brasil*, em 1924, que a importância do Futurismo foi o de “Acertar o relógio império da literatura nacional”. Segundo Mario da Silva Brito, Oswald de Andrade foi o primeiro importador do futurismo. Assim, afirma Brito (1974):

O Manifesto Futurista, de Marinetti, anunciando o compromisso da literatura com a nova civilização técnica, pregando o combate ao academismo, guerreando as quinquilharias e os museus e exaltando o culto às ‘palavras em liberdade’, foi-lhe revelado em Paris. (BRITO, 1974, p.29)

Os contemporâneos de Oswald de Andrade, logo quando retorna ao Brasil, eram predominantemente parnasianos e alguns poucos simbolistas. Portanto, as suas pretensiosas ideias de renovação das letras nacionais não foram bem recepcionadas no ambiente literário da época.

Corrido e zombado, Oswald de Andrade não renunciaria aos ensinamentos que a Europa lhe proporcionara. O “futurismo”, importado em 1912, haveria de ter circulação pelo seu país natal, não imitativamente, mas como um processo a ser, com o tempo, absorvido pela cultura.” (BRITO, 1974, p.35)

Como bem observou Brito, o “Futurismo”, no Brasil foi ressemantizado, não se deu através da imitação. Aliás, muitos de seus preceitos foram duramente criticados pelos nossos modernistas.

Oswald ao pregar a inovação literária, baseando-se nas novidades literárias da Europa, não deseja que se percam as raízes culturais brasileiras, mas afirma serem fecundas para a nossa literatura estagnada uma atualização que corresponda aos anseios de novos tempos prometidos pela recém criada e ainda insípida indústria nacional. Segundo Ortiz, todos os projetos de construir uma nação brasileira moderna “tinham uma preocupação básica: a construção de uma identidade brasileira que nos colocasse em compasso com o ritmo das sociedades europeias.” (ORTIZ, 1990, p.29)

O desejo de atualizar as letras nacionais – apesar de para tanto ser preciso importar ideias nascidas em centros culturais mais avançados – não implicava uma renegação do sentimento brasileiro. Afinal o que



se aspirava era tão-somente a aplicação de novos processos artísticos às inspirações autóctones, e, concomitantemente, a colocação do país, então sob notável influxo de progresso nas coordenadas estéticas já abertas pela nova era. (BRITO, 1974, p.32)

No Brasil, a influência Futurista foi assimilada e elaborada, discutida e satirizada com mais frequência e entusiasmo durante a década de 20. Nesta década se comemorava o centenário da independência política. Desta forma, este período foi marcado por uma forte ideologia nacionalista. A Semana de Arte Moderna em 1922 foi uma das comemorações que ocorreram nesse ano.

A estética Futurista está inserida na tradição da ruptura que caracteriza as vanguardas históricas. Mas a ruptura futurista foi praticada em nome da destruição dos valores burgueses com o intuito de buscar a aproximação da arte com a vida, com o cotidiano. Não há como negar que este movimento foi extremamente inovador no campo da literatura e das artes. No entanto, a sua ligação com o conjunto de ideias reacionárias, particularmente a adesão de Marinetti ao fascismo, e certos valores expressos em seus manifestos, como a glorificação da guerra, podem ter contrariado segmentos relevantes da cultura e da política brasileira dos anos 20. Esse movimento que almejava a ruptura e destruição do passado em pouco tempo foi desatualizado e desacreditado no Brasil, mas nos legou muitas influências. O futurismo no Brasil foi o fomentador de um rico debate cultural que, tal como na Itália, acabou por formar dois grupos distintos: os passadistas e os futuristas, que, posteriormente, se autointitularam como modernistas.

Outro fator que pode ter influenciado sua rejeição é o fato do futurismo, nesta década, já se encontrar ultrapassado na Europa. Com o fim da Primeira Guerra a “estética” da Guerra não funciona mais. Assim o futurismo ao se infiltrar no Brasil perdeu a sua carga política. Apesar dos nossos modernistas se posicionarem contra os pressupostos do futurismo italiano, eles reconhecem a sua importância na formação da sensibilidade moderna brasileira. Jorge Schwartz coloca que as

vanguardas latino-americanas criticaram ou rejeitaram o futurismo italiano – em especial após a Primeira Guerra, quando o apoio de Marinetti ao fascismo tornou-se mais ostensivo. Mesmo assim, elas têm uma dívida inegável para com a ideologia da escola italiana: a

refutação dos valores do passado e uma aposta na renovação radical. Embora não tenha inventado a crítica à tradição, que surge já no Renascimento, o futurismo é diretamente responsável pelo ressurgimento dessa polêmica, devido à violência de sua retórica, à agressividade de seu gesto e à inusitada difusão internacional de sua teoria. (SCHWARTZ, 2008, p.35)

Concepções como a rejeição ao passado, o culto ao progresso e ao futuro, o desprezo às reproduções e o cultivo da pureza original vieram perfeitamente de encontro ao que os modernistas buscavam. Os principais pontos programáticos do futurismo, anteriormente estudados, fizeram parte da proposta de renovação das letras nacionais. Assim a ruptura com o passado, a crítica à arte parnasiana, a defesa do verso livre, do simultaneísmo, do elogio à velocidade, à vida moderna, às máquinas e à técnica, foram alguns dos pontos mais recorrentes entre os nossos escritores da década de vinte. O nosso futurismo aproxima-se do movimento italiano quanto a

Exaltação marinettiana da velocidade; o culto do progresso, desvinculado, porém, da negação do passado; a dialética destruição/construção como prefiguração da arte por vir; o ataque mordaz e sistemático ao passadismo, considerado não apenas apego ao já consagrado, ao estabelecido, obediência e esquemas, mas também a cristalização expressiva de descobertas anteriores. (FABRIS, 1990, p.76)

Viviane Gelado também elenca alguns dos aspectos comuns entre a vanguarda latino-americana e as vanguardas europeias:

a ideia de uma missão social na arte, a desautomatização na receptividade do público, o problema que propõe uma nova legibilidade da obra de arte, as exigências que impõe à produção artística uma sociedade tecnológica, a necessidade de adequação às condições de uma vida coletiva em conflito, a negação à fragmentação da cultura, a exaltação do homem em suas melhores possibilidades e, sobretudo, a afirmação da invenção contra o automatismo. (GELADO, 2006, p.27)

No Brasil vivia-se um momento particular: estávamos experimentando o fim de um regime imperial e o início da República. Novas relações sociais surgiam, experimentava-se uma insípida industrialização e a

formação de centros urbanos. Esse momento particular da história do país foi propício para a introdução e o desenvolvimento de uma ideologia futurista, que além de pregar a total ruptura com o passado, exaltava a máquina e buscava a consonância da arte com a nova realidade que se impunha.

Na década de 20 a palavra “futurismo” torna-se uma constante nos jornais e revistas da época. É nessa década que se começa a agitar-se e a movimentar-se um grupo de jovens literatos e artistas contra a estética consagrada. Os participantes deste grupo são arregimentados como futuristas pela crítica da época que enquadrava todos aqueles que em sua obra apresentavam algo de inabitual como futuristas. “Tudo é futurismo e todos são futuristas. É necessário somente que o artista se afaste um milímetro dos padrões convencionais vigentes.” (BRITO, 1974, p.162).

A palavra futurista adquire no Brasil uma carga depreciativa. Mas não demora muito e os nossos modernistas tomam o rótulo para si e se dirão futuristas. Esse rótulo possibilita aos artistas e escritores de então uma repercussão de maior alcance na mídia. Como bem analisa Fabris:

Se a relação do artista com a sociedade é marcada por um conjunto de recusas que fazem do futurismo o modelo antagonista por excelência, se é sua função derrubar o *status quo* como condição necessária a uma mudança revolucionária, se seu sistema de valores deve substituir as crenças consagradas, é evidente que uma atuação deste tipo requeria uma força supra-individual, uma organização que só poderia desembocar no grupo. O grupo futurista pauta-se por uma estratégia múltipla e claramente articulada: atacar a sociedade como um todo, como ativismo, vitalidade e não como quietude e contemplação, defender as próprias convicções pela agressão e pela guerra sistemática contra o passado. (FABRIS, 1994, p.100)

O rótulo é um desafio. É adotado mesmo para aborrecer, para marcar a diferença entre os novos e os conservadores. Assim, “a denominação de futurista é adotada por eles mais por motivos polêmicos do que por uma filiação absoluta e profunda à escola lançada pelo italiano [Marinetti]” (BRITO, 1974, p.225)

Fabris procura no ensaio “A questão futurista no Brasil” captar o “momento futurista”<sup>3</sup>, isto é, apreender o momento estético interligando-o com

---

<sup>3</sup> Adaptação da ideia desenvolvida no livro *O momento futurista* de Marjorie Perloff.

o processo sociológico de modernização da cidade de São Paulo. A estudiosa trabalha com a hipótese de que através do movimento italiano e de suas estratégias fundamentais, os literatos e artistas de São Paulo definem as diretrizes da atuação da vanguarda no Brasil. Na defesa desta hipótese, Fabris salienta que é “fato fundamental que o ideário futurista chegue ao Brasil sob o signo da negatividade, da ‘não-arte’, sujeito a uma visão irônica, chistosa, quando não claramente indignada com a audácia das propostas que vinham subverter o *status quo* cultural.” (FABRIS, 1990, p.69-70) A autora afirma que a carga negativa com que a imprensa nacional caracterizou o futurismo possibilitou aos modernistas de São Paulo, particularmente Oswald de Andrade, assumir o termo como “arma de combate”. Colocando que:

Se era objetivo do grupo inovador romper com os padrões estéticos vigentes, e se esses padrões haviam sido vigorosamente defendidos da ameaça representada pelo futurismo, nada mais provocador do que converter em positividade, em emblema de modernidade desejada o que, até aquele momento, fora alvo de críticas tão virulentas. (FABRIS, 1990, p.71)

Também para Alfredo Bosi o futurismo, se não era a componente única da formação da arte nova nacional foi, indubitavelmente, “a pedra de escândalo a ser lançada nos arraiais acadêmicos” (BOSI, 1995, p.380).

O nome “Modernismo” que se solidificou em nossa historiografia e crítica literária foi cunhado por Mario de Andrade. A tomada de posição de Mario de Andrade contra a importação de técnicas e poéticas que aqui chegavam já estabilizadas, quando não academizadas, pode ser resumida no conceito de que “os artistas brasileiros jogaram sempre colonialmente no certo. Repetindo e afeiçoando estéticas já consagradas, se eliminava assim o direito de pesquisa, e conseqüentemente de atualidade”. (FABRIS, 1994, p.66) Segundo Oswald de Andrade,

a princípio, aceitou-se sem hesitação o epíteto ‘futurista’. Depois, começaram os escrúpulos partidos, sobretudo de Mario de Andrade. Ele nacional e nacionalista como era, não se sentia à vontade dentro do rótulo estrangeirante. Assim, pouco a pouco, foi encontrada a palavra ‘Modernista’ que todo o mundo adotou. (ANDRADE, O. In. FABRIS, 1994, p.66)

O nome modernismo foi então fruto de uma consciência nacional. No entanto, para a imprensa da época os termos são tidos como sinônimos.

A confusão entre modernismo e futurismo é frequente entre os próprios escritores e, principalmente, para a imprensa da época. Isto persiste durante toda a década de vinte. Não havia uma clara distinção entre o que era modernismo e o que era futurismo. A arte modernista, não há como negar, surge sobre fortes bases ideológicas futuristas; porém, ela percebe que é necessária a diferenciação entre o futurismo italiano e o “modernismo” brasileiro. As diferenças nos contextos culturais, políticos e sociais entre a Itália e o Brasil passaram a marcar essa diferenciação.

A atitude do nosso modernismo foi uma atitude de vanguarda, tal como o futurista italiano. Annateresa Fabris analisa, através do estudo de *The theory of the avant-garde* de Renato Poggioli, os quatro momentos que compõem a vanguarda: o ativista, o antagônico, o niilista e o agônico. Nas palavras da autora “A definição dos quatro momentos permitirá detectar as reais tangências do modernismo com os movimentos de vanguarda, pensado não apenas como poéticas, mas como estruturas de relação com o público e com a sociedade”. (FABRIS, 1994, p.68) O primeiro momento o “ativista” remete à dimensão da ação, como por exemplo, a exaltação da guerra e da velocidade pelos futuristas. A “atitude antagônica” é o não conformismo, o aparecimento de um espírito sectário de revolta que combate à tradição, toma forma e se estrutura através da propaganda com atitudes violentas e irônicas. A “postura niilista” é “o ponto de tensão extrema alcançado pelo antagonismo em sua revolta contra o público e contra a tradição”. Por fim, o “momento agônico” “é feito de tensão e sacrifício, [...] uma consciência crítica que se concretiza na visão do artista como vítima-herói.” (idem, p.69) O movimento modernista se estrutura assim como um movimento de vanguarda, formado por um grupo que pretende modificar a cultura nacional e “atualizá-la” com a nova realidade técnica. Há também a consciência do grupo modernista de pertencerem a uma dimensão temporal diferente do passado, muito semelhante à ideia lançada no oitavo ponto do manifesto futurista italiano: “*Nós estamos no promontório extremo dos séculos!... Por que haveríamos de olhar para trás, se queremos arrombar as*

*misteriosas portas do Impossível? O Tempo e o Espaço morreram ontem. Já estamos vivendo no absoluto, pois já criamos a eterna velocidade onnipotente.”*

A vanguarda desenvolve um conceito de ruptura, da ideologia do novo como absoluto. Viviane Gelado aponta que

adotar um modelo europeu de avanço retilíneo, ligado a uma racionalidade e a uma ideologia do progresso, e sancionar e discriminar entre o velho e o novo, entre o repetitivo e o transformador segundo o critério internacional, implica mutilar as dinâmicas contextuais que na América Latina não se adequam à dialética tradição/ruptura. A adoção de um modelo de análise europeu e a conseqüente concepção de um tempo progressivo e homogêneo, como um *continuum*, não podem dar conta, no contexto latino-americano, de uma história feita de tradições cruzadas e sobrepostas, de uma topografia factual irregular. (GELADO, 2006, p.27)

A comemoração da independência política e a importação de novas ideias estéticas oriundas da Europa, continente colonizador, representava um paradoxo. Este paradoxo provocou entre os próprios artistas profundos conflitos acerca da configuração de uma arte com identidade nacional. Afinal, como comemorar a independência política construindo uma arte baseada em modelos de importação? Isto é, como comemorar a independência política e não produzir uma arte/literatura com independência cultural? Esta incongruência será a força motriz para a produção dos diversos textos programáticos dos anos 20: cartas, manifestos, editoriais e obras literárias.

Como bem coloca Antonio Paulo Rezende:

O problema da identidade nacional tornou-se constante nas elaborações e polêmicas intelectuais, sobretudo entre aqueles que refletiram e projetaram a modernização da sociedade brasileira. Nesse sentido, a busca de um caminho próprio, do lugar do Brasil na modernidade que garantisse sua autonomia histórica e cultural, a maneira como o passado colonial poderia ser pensado e resgatado, as ideias de povo e nação, convivências e confrontos de tradições e de registros culturais africanos, europeus, indígenas, davam uma dimensão bem complexa da relação entre novo e velho... (1997, p.13)

Assim, as faces do nosso modernismo são “ideologicamente conflitantes”, como bem observou Alfredo Bosi, com “instâncias ora nacionalistas, ora cosmopolitas”. Bosi coloca que:

O quadro geral da sociedade brasileira dos fins do século vai-se transformando graças a processos de urbanização e à vinda de imigrantes europeus em levas cada vez maiores para o centro-sul. Paralelamente, deslocam-se ou marginalizam-se os antigos escravos em vastas áreas do país. Engrossam-se, em consequência, as fileiras da pequena classe média, da classe operária e do subproletariado. Acelera-se ao mesmo tempo o declínio da cultura canavieira do Nordeste que não pode competir, nem em capitais, nem em mão-de-obra, com a ascensão do café paulista. (1995, p.342)

Deste quadro geral irá emergir “ideologias de conflito”: “o tradicionalismo agrário ajusta-se mal à mente inquieta dos centros urbanos, permeável aos influxos europeus e norte-americanos na sua faixa burguesa, e rica de fermentos radicais nas suas camadas média e operária.” (BOSI, 1995, p.342) Alfredo Bosi compreende que:

Nos países de extração colonial, as elites, na ânsia de superar o subdesenvolvimento que as sufoca, dão às vezes passos largos no sentido da atualização literária: o que, afinal, deixa de ver um hiato ainda maior entre as bases materiais da nação e as manifestações culturais de alguns grupos. É verdade que esse hiato, coberto quase sempre de arrancos pessoais, modas e palavras, não logra ferir senão na epiderme aquelas condições, que ficam como estavam, a reclamar uma cultura mais enraizada e participante. E o sentimento do contraste leva a um espinhoso vaivém de universalismo e nacionalismo, com toda a sua sequela de dogmas e anátemas. (BOSI, 1995, p.344)

Semelhante a Bosi, mas voltando-se a questão da língua, Schwartz afirma que

O cosmopolitismo avassalador, ao mesmo tempo que enriquece os novos temas e formas características das vanguardas faz com que os meios culturais se acoplem à ‘nova sensibilidade’, dando margem a uma crise de identidade que se reflete na luta pela renovação da linguagem. (SCHWARTZ, 2008, p.70).

Schwartz afirma ainda que o desejo de definir uma identidade própria tem como solução o “parricídio linguístico dos nossos descobridores”. “O uso coloquial da língua impõe distinções entre as formas orais e as escritas. Esse traço diferencial é uma forma de oposição à ideia de uma herança colonial estática, e serve de elemento reconfirmador do nacional.” (SCHWARTZ, 2008, p.65)

Os nossos modernistas procuram, aliados ao futurismo, uma atualização de nossas expressões artísticas. A arte deveria ser atualizada com a nova realidade que se projetava, que correspondesse aos anseios de uma sociedade que se industrializava e se diversificava com os fluxos migratórios e se tornava cosmopolita. Apontava, dessa forma, a necessidade da arte atualizar-se, mas valorizava, ao mesmo tempo, a criação e a originalidade artística. O modernismo brasileiro procura tomar consciência de si mesmo, ao mesmo tempo em que procura assimilar as influências estrangeiras. Renato Ortiz revela que se esquece muitas vezes

que nosso modernismo ocorreu sem modernização, o que significa a presença de um hiato entre o movimento e a própria sociedade que lhe dá sustentação. Ele é sobretudo uma aspiração, um projeto a ser construído no futuro. Não é por acaso que o modernismo, já a partir de 1924, se identifica com a questão nacional (em suas diferentes vertentes, é claro), pois se tratava do construir uma nação, que de fato pudesse ser contraposta a um passado agrário e tradicional. (ORTIZ, 1990, p.20)

E conclui:

sempre se imaginou que o processo de modernização eliminaria por si só, tanto o subdesenvolvimento como as injustiças sociais. Essa visão um tanto ingênua do processo histórico, nos levou a sobrevalorizar a busca de uma ‘identidade moderna’ sem que tivéssemos uma perspectiva crítica do que se desejava construir. (ORTIZ, 1990, p.20)

No Brasil o distanciamento dos intelectuais em relação as manifestações de 1922 - “que aglomeram indiscriminadamente artistas cuja afinidade maior é o sentimento antipassadista” (BOAVENTURA, 1985, p.20) inicia-se em 1924 com a publicação do *Manifesto Pau-Brasil*. Nestes anos há uma onda patriótica que assola o meio cultural brasileiro. Assim, as discussões



estéticas, da qual fazia parte o futurismo, tendem para a questão política e ideológica que envolve o nacionalismo. Da mesma forma que o *Manifesto Pau-Brasil*, o *Manifesto Antropofágico* (1928) “não embarca na onda patrioteira dos que, naquele momento, justificam as deficiências e precariedades das realizações do País com a desculpa esfarrapada de que o Brasil é ainda um ‘país novo’.” (BOAVENTURA, 1985, p.20)

Quando em 1926, Marinetti realiza uma turnê pelo Brasil, o Futurismo volta a aparecer na imprensa. A sua visita reavivou os ânimos dos artistas e escritores brasileiros e reacendeu a discussão em torno da estética-política Futurista. Marinetti veio ao Brasil com o intuito de propagar o movimento Futurista que aqui já se encontrava ultrapassado, mas também na Europa já se encontrava em pleno declínio e que já havia sido reformulado pelo próprio Marinetti no seu manifesto “O Tatilismo”. “O fundador do futurismo não é portador de nenhuma novidade: limita-se, ao contrário, a repetir os argumentos divulgados desde 1909, apegado ao momento “heroico” de seu movimento e esquecido de seus novos êxitos” (FABRIS, 1990, p.77) Marinetti quando aqui está preocupa-se também com a divulgação do fascismo. A presença do seu nome é constante nos jornais, o que revela o interesse da sociedade pelo acontecimento. O líder do Futurismo é apresentado em São Paulo por Graça Aranha, que aproveita a agitação em torno de Marinetti e lança no mesmo ano de sua visita o livro com uma coletânea de manifestos futuristas: *Futurismo. Manifesto de Marinetti e seus companheiros*. Marinetti realiza no Brasil uma série de conferências, mas o clima não lhe é favorável. O futurismo no momento de sua visita já havia sido reformulado no Brasil e já se aceitara o epíteto de modernista. Ainda assim, há nas suas conferências uma clara divisão do público entre críticos e apoiadores. Mas as vaias e a reação negativa são maiores que as palmas. A pregação de Marinetti é tida como uma repetição de suas ideias iniciais e a sua pregação política a favor do fascismo torna o ambiente de suas conferências ainda mais tumultuoso. Fabris coloca que:

Não é só pelo veio satírico pela folclorização da personagem e de suas propostas que Marinetti é apresentado ao público paulista. A repercussão negativa de suas declarações sobre o fascismo, que faz com que o público e a imprensa o considere “um agente de Mussolini”... (FABRIS, 1994, p.227)

Os modernistas “abandonaram” Marinetti no Brasil, com exceção de Graça Aranha, e essa atitude foi motivo de diversas críticas impressas nos jornais. A realidade brasileira e a italiana são muito díspares, a pregação de Marinetti (já considerada passadista entre os brasileiros) que repudia o passado e o procura demolir para rejuvenescer a arte e a sociedade não funciona no Brasil. Isto porque o Brasil é um país novo, sem uma grande história de civilização, e que ainda não tinha formado seus cânones literários a demolir. A crítica dos modernistas volta-se para um passado mais recente, volta-se para a estagnação do ambiente cultural da cidade que “cresce” e se desenvolve.

### **3.3. A SEMANA DE ARTE MODERNA E A CIDADE DE SÃO PAULO**

Em 1917 realizou-se em São Paulo a exposição de obras expressionistas de Anita Malfatti. Para Mario da Silva Brito e outros estudiosos do período, esse fato foi o “estopim do modernismo”. O estopim deu-se, na verdade, com a resenha crítica escrita por Monteiro Lobato “Paranóia ou Mistificação”, publicada no Estado de São Paulo do dia 20 de dezembro de 1917. Essa resenha suscitou uma polêmica em torno da exposição e incitou os artistas, escritores e intelectuais a se posicionarem a favor ou contra a artista e suas obras. A crítica de Monteiro Lobato terminou por congregar em torno da pintora o “grupo dos modernos” e a sua exposição representou a “primeira etapa da arrancada inovadora” e “ao seu lado estão muitos dos jovens que organizariam e participariam, poucos anos depois, da Semana de Arte Moderna”. (BRITO, 1974, p.60)

Oswald de Andrade foi, na temporada da exposição de Anita, o único a defendê-la por escrito. O seu artigo, que foi publicado no *Jornal do Comércio*, de São Paulo no dia 11 de janeiro de 1918, revela a consciência do pequeno e restrito ambiente das artes nacionais e aponta que as “irritadas opiniões” e as “hostilidades” dirigidas a sua obra surgem do “acanhamento da

nossa vida artística” (In. BRITO, 1974, p.61) “As suas telas chocam o preconceito fotográfico que geralmente se leva no espírito para as nossas exposições de pintura. A sua arte é a negação da cópia, a ojeriza da oleografia.” (Idem) E afirma com precisão “A distinta artista conseguiu, para o meio, um bom proveito, agitou-o, tirou-o da sua tradicional lerdeza de comentários e a nós deu uma das mais profundas impressões de boa arte.” (In. BRITO, 1974, p.61) Tal como Oswald, Mário de Andrade anos mais tarde vai afirmar que Anita Malfatti foi a “despertadora do movimento modernista” e que “foi ela, foram seus quadros, que nos deram uma primeira consciência de revolta e de coletividade em luta pela modernização das artes brasileiras.” (BRITO, 1974, p.71)

Assim principia a posterior divisão entre “futuristas” e “passadistas” que fomenta os debates estéticos da época. Como bem analisa Brito:

Os campos estão claramente divididos, já em 1920: de um lado, as forças do futuro, a defesa dos anseios dos tempos novos, e, do outro, os conservadores, os saudosistas de uma época ultrapassada. Estão em conflito, enfim, o velho e o novo. A inércia opõe-se o dinamismo, ao passado o porvir, à tradição a renovação (ou talvez a revolução), ao ontem o hoje. É, numa palavra, a ruptura. (BRITO, 1974, p.136).

O grupo de escritores e artistas que se reúnem em torno do “novo”, em defesa da pintora Anita Malfatti, irá projetar em 1922 a Semana de Arte Moderna. Este grupo de literatos modernistas pregaram e divulgaram a “nova sensibilidade estética” em diversos jornais e revistas. Seus escritos provocaram polêmicas e fervilharam o debate estético que se encontrava estagnado no cenário nacional e cidadão. A Semana se revela uma ocasião propícia para que os artistas se manifestem e divulguem as suas ideias estéticas, desconcertantes para a época. A Semana surge do desejo de concretizar algo culturalmente significativo. Na percepção de Antonio Candido (1975, p.118),

A Semana de Arte Moderna foi realmente o catalizador da nova literatura coordenando, graças ao seu dinamismo e à ousadia de alguns protagonistas, as tendências mais vivas e capazes de renovação, na poesia, no ensaio, na música, nas artes plásticas.

Para Alfredo Bosi, São Paulo é o núcleo irradiador do modernismo devido à situação sócio-cultural em que se encontrava na década de 20.

Tristao de Athayde dizia que o movimento frutificou em São Paulo, porque nessa cidade seus artistas experimentavam, no seu cotidiano, os componentes de uma vida moderna: “o asfalto, o motor, o rádio, o tumulto, o rumor, a vida ao ar livre, as grandes massas, os grandes efeitos, o cinema transportado para os demais setores estéticos e marcando-os com sua estética do seccionamento, o primado da técnica sobre o natural.”(ORTIZ, 1990, p.20)

O que unem os artistas e escritores em torno da Semana de Arte Moderna são alguns dos princípios que nela foram expostos: a ruptura com o passado como repulsa à arte parnasiana e realista; a busca por uma independência intelectual brasileira; uma nova técnica que seja condizente com a vida contemporânea; e a crítica à valorização da arte enquanto cópia fiel da realidade. Estamos de acordo com Mario da Silva Brito quando elenca que os modernistas combatiam “a transcrição literal da realidade”, isto é, o “apego ao objetivismo” (BRITO, 1974, p.209), propunham uma “revisão do conceito de beleza e abalavam a noção do belo imutável” (BRITO, 1974, p.211), pregam a liberdade artística em busca de novos meios de expressão e comunicação. No ensejo de pregação de uma nova forma artística, os futuristas brasileiros, ou modernistas como queiram, em meio a polêmica discussão em torno da arte nova, passam a divulgar e a apresentar a título de ilustração as produções artísticas de nomes nacionais e internacionais. Os textos escolhidos envolvidos nessa polêmica são geralmente introduzidos por notas extremamente elogiosas.

Os modernistas se posicionam também contra o regionalismo do século XIX, “o intelectual deslumbrado com a metrópole cosmopolita não encontra justificativa para a literatura de iaiás e ioiôs, para as letras caipiras.” (BRITO, 1974, p.201) O regionalismo é “repudiado pelos modernistas porque dava do orbe brasileiro uma ideia que não correspondia à visão do progresso que São Paulo produzia. O caipira era o atraso, a miséria, o oposto, em suma, à grandiosidade paulista.” (BRITO, 1974, p.202) A cidade de São Paulo e o seu

processo de modernização será um modelo, assim entendem os seus intelectuais, um exemplo a ser seguido pelo resto do país.

O nosso futurismo é muito menos ousado em suas formulações teóricas. O objetivo da frente intelectual paulistana é combater o academicismo e o parnasianismo que imperava na época. Embora não aceitem todos os postulados futuristas, os primeiros modernistas paulistanos utilizam-se, tal qual o movimento de Marinetti, das técnicas da publicidade, dos textos programáticos e teóricos e dos meios de comunicação em massa, como os jornais, e da criação de revistas culturais para divulgar e difundir suas críticas e propostas. Fabris afirma quanto a divulgação da Semana de Arte Moderna que ela ocupou

intensivamente alguns dos principais diários paulistas – *Jornal do Comércio*, *Correio Paulistano*, *A Gazeta* -, através dos quais Oswald de Andrade, Menotti Del Picchia e Mário de Andrade têm oportunidade de apresentar suas ideias, polemizar com os “passadistas”, preparar o terreno para a recepção, não importa se negativa ou até melhor se negativa, das três noites do Teatro Municipal. [...] A polêmica seria funcional aos objetivos dos promotores da semana, pois propiciaria um espaço maior para o debate das novas correntes estéticas e prepararia o público para a discussão acirrada que acompanharia e se seguiria ao evento. (FABRIS, 1990, p.74-75)

A Semana de Arte Moderna em si assemelha-se às noites e aos comícios futuristas ao aliar no mesmo evento as artes plásticas, música, literatura e arquitetura e ao criar um clima de “constante confronto com o público, suscitado pela busca do escândalo, pela provocação do choque, pela presença de “bluffs fantásticos”, que serviriam para acirrar os ânimos e criar aquela “guerra” preconizada por Marinetti em muitos manifestos.” (FABRIS, 1990, p.75). No entanto, diferente das noites futuristas o programa de ação do grupo da Semana é estético e não político, mas como salienta Fabris “o que importa sublinhar é que a agressividade do evento acaba por conferir tal caráter a tomada de posição artística, instaurando aquele clima de guerra teorizado e perseguido por Marinetti durante a primeira década de existência de seu movimento.” (FABRIS, 1994, p.138)

Embora negado pelos modernistas, o nome de Marinetti é presença constante na polêmica provocada pela Semana de Arte Moderna, na qual é possível detectar um tipo de estratégia bem preciso, caracterizado pela adoção das táticas do movimento italiano, mas não por seus princípios estéticos. A definição de dois territórios, “passadistas” e “modernistas”, surge nítida no debate que se instaura na imprensa, que ganha tanto espaço em nossas considerações, por permitir determinar os vários significados que a recepção do futurismo adquire no Brasil. (FABRIS, 1994, p.X)

A Semana de Arte Moderna incomodou o seu público, que mesmo se posicionando contrário à posição dos artistas não deixava de comparecer ao evento no Teatro Municipal. Os artistas, músicos, pintores, escultores e escritores que lá expuseram suas obras e as teorizaram conseguiram colocar em xeque “valores consagrados e cristalizados, ofende o público com a carga de sua agressão, apesar de mostrar antes ensaios do que obras modernas.” (FABRIS, 1994, p.164)

No entanto, um traço característico que “precede, acompanha e sucede a Semana”, como bem aponta Fabris, é

a falta quase geral de argumentos específicos por parte dos dois grupos contendores. Se os modernistas não explicitam suficientemente sua plataforma, limitando-se, o mais das vezes, a declarações genéricas ou superficiais, os passadistas, por sua vez, defendem a “arte eterna” em nome de teorias igualmente vagas, eivadas de pressupostos positivistas, perseguindo uma correspondência perfeita entre expressão artística e natureza. [...] É em nome desta ordem eterna, quase sempre apelida de classicismo, que os detratores da arte moderna estabelecem um paralelo entre o desregramento artístico e o desregramento social, erguendo-se em defensores da estética e da sociedade e solicitando castigos e punições para os desvairados e cabotinos que atentavam contra algumas das mais sólidas instituições e reputações. (FABRIS, 1994, 179)

No Brasil em princípios do século XX vivia-se a Primeira República. Neste tempo o estímulo às atividades agrícolas estava entre as prioridades do governo federal. No Nordeste vivia-se o enfraquecimento da economia açucareira e o café passou a representar o principal produto exportador brasileiro. O café garantiu a São Paulo não apenas o local de maior concentração de riquezas do país, mas também um poderio político que

juntamente com Minas Gerais se revezam no Governo Federal com a política conhecida como “Café com Leite”. A cidade de São Paulo passava por um intenso processo de urbanização e modernização na década de vinte, que buscava trazer para a cidade os padrões europeus, não apenas urbanísticos, mas também de vivência e trabalho. Lembramos ainda que chegava a São Paulo uma massa de trabalhadores italianos para compor a sua mão-de-obra industrial. Estas modificações significaram inovações nos padrões de vida e consumo na sociedade. Neste cenário são recorrentes as imagens entre novo e velho, inovador e antigo.

Brito coloca que a nova posição da cidade de São Paulo no cenário nacional causa espanto e admiração. A cidade tornara-se

a capital do dinheiro e dos empreendimentos ousados. Seu crescimento e sua pujança econômica, alicerçados na indústria, no comércio e na lavoura, notadamente a cafeeira, causam admiração e até espanto, chamando a atenção do resto do Brasil e mesmo do estrangeiro. (BRITO, 1974, p.146)

Esta nova situação privilegiada a transformará em polo de difusão cultural. Nas palavras de José Aderaldo Castello:

Tem sido bastante enfatizado que Rio de Janeiro, São Paulo e Recife, desde o Romantismo, foram os centros principais de fermentação de ideias e renovação, concentradas no primeiro, que assumia a liderança. O Rio de Janeiro, capital do Império e a seguir da República, seria por excelência o centro de convergência dessa mentalidade e ao mesmo tempo da sua irradiação pelo Brasil. A partir de 1922, continuaria a liderança daqueles três centros. Contudo, com o Modernismo, São Paulo assumiria a primeira liderança: provocava assim o deslocamento e preponderância centralizadora do Rio de Janeiro e estimulava novos focos de atividade, que se inter-relacionavam. (2004, p.74)

Isto posto, o surto intelectual paulista está ligado diretamente às condições econômicas favoráveis que possibilitaram “o florescimento da indústria editorial, até a pouco dependente da Europa, e, conseqüentemente o

estabelecimento de novos moldes para o negócio do livro.” (BRITO, 1974, p.156) Mario da Silva Brito evidencia ainda que:

É nesse São Paulo petulante, agressivo, com pretensões a metrópole à altura das principais do globo, de progresso indiscutível e decantado, misturado de raças, agitado de lutas políticas, em crise de crescimento material e espiritual, que se reúnem os futuristas brasileiros, filhos da inquietação do mundo moderno. (BRITO, 1974, p.160)

Mario de Andrade na sua conferência *O movimento modernista* aponta São Paulo como a cidade que importou o modernismo e o propagou entre as províncias. Socialmente, a cidade de São Paulo “estava ao mesmo tempo, pela sua atualidade comercial e sua industrialização, em contato mais espiritual e mais técnico com a atualidade do mundo.” (MARTINS, 2002, p.54) O processo de modernização e a expansão comercial e industrial possibilitou a São Paulo a identificação com as ideias modernistas europeias.

São Paulo, que os jornalistas em mal de metáforas chamavam frequentemente de Milão da América do Sul, repetia, assim, sem o saber, mas por simbólica coincidência, o destino literário da cidade italiana, confirmando a identificação do Modernismo com os grandes conglomerados industriais. (MARTINS, 2002, p.58)

Wilson Martins afirma ainda no seu livro *A ideia modernista*, que

Se a arte e a literatura sempre foram subprodutos resultantes da civilização urbana, com maioria de razões isso deveria ocorrer com o Modernismo, tão ligado à máquina e ao progresso técnico. O processo espiritual dos modernistas visava a duas integrações diferentes do artista: a primeira, na sua própria nação, e, por esse lado, rejeitava implicitamente, mas irreparavelmente, a natureza cosmopolita e internacional do Futurismo; pela segunda, ao contrário, reivindicava essa universalização, pois desejava ser também a expressão de um tempo, de um momento histórico. (MARTINS, 2002, p.55)

A cidade é o espaço de confluência discursiva e de mescla cultural. A realização da Semana de Arte Moderna na cidade de São Paulo teve como efeito maior a propagação do espírito renovador das artes para os



outros núcleos urbanos. A Semana de Arte Moderna subverte e coloca em xeque a estética consagrada, ainda que fique só na teoria, os modernistas conseguem por “a nu as contradições de uma cidade como São Paulo, que se queria moderna e progressista, mas não tolerava qualquer alteração do status quo no terreno da cultura e do pensamento.” (FABRIS, 1994, p.184)

Annateresa Fabris situa o momento futurista do Brasil na cidade de São Paulo. São Paulo seria, segundo suas palavras, o “emblema da modernidade”, afirmando que o surto industrial, o crescimento e a intensa modernização da cidade incentivaram as mudanças na sua produção cultural. “A equação da cidade com o “momento futurista” enquanto movimento, transformação, criação contínua, em dervir, transparece de boa parte dos textos escritos pelos modernistas antes de 1922.” (FABRIS, 1990, p.71) Para Oswald de Andrade, em 1921, havia uma profunda ligação entre a vida urbana de São Paulo e a estética revolucionária:

Nunca nenhuma aglomeração humana esteve tão fatalizada a futurismos de atividade, de indústria, de história da arte, como a aglomeração paulista. Que somos nós, forçadamente, iniludivelmente, se não futuristas – povo de mil origens, arribado em mil barcos, com desastres e ânsias?<sup>4</sup> (Apud. BOSI, 1995, p.380)

Fabris salienta que: “Só numa cidade como São Paulo dos anos 20 poderia surgir a formulação de um futurismo brasileiro, ou antes, paulista, próximo não das ideias marinettianas, mas do clima geral de renovação intrínseco à modernidade”.<sup>5</sup>(FABRIS, 1990, p.72). Assim, São Paulo se torna um modelo do que poderá vir a ser o Brasil. “A situação presente de São Paulo é a medida por que, no desejo dos seus intelectuais e artistas, se deve avaliar o resto do país.” (BRITO, 1974, p.203)

Na busca de um começo, de um evento primordial que justificasse o caráter único de São Paulo no cenário brasileiro, os modernistas adotam duas estratégias fundamentais: elegendos símbolos destruidores

---

<sup>4</sup> “Reforma Literária”, in *Jornal do Comércio* (Ed. de S. Paulo), 19-5-1921

<sup>5</sup> São Paulo foi considerado como o local que surgiu o modernismo no Brasil. Esta visão que privilegia São Paulo em detrimento de outras localidades não pode ser aceita tão facilmente. Veremos por exemplo que o cenário da cidade do Recife apresentava-se também em destaque na década de vinte e que nela o discurso “modernista” de São Paulo encontrou diversas dificuldades de aceitação.

do passado, consubstanciados nas imagens mais vistosas da modernidade; dão vida a um “mito tecnizado”, isto é, a um mito intencional, que busca determinados momentos do passado alguns valores congeniais a seus objetivos presentes. (FABRIS, 1994, p.8)

Este mito do passado que os modernistas retomam é a imagem dos “Bandeirantes” como os desbravadores do Brasil selvagem e inóspito. A cidade de São Paulo é tida pelos seus intelectuais como a cidade líder mental da nação. O grupo modernista de São Paulo é movido por um estado de espírito que tal como percebe Perloff quanto ao momento futurista italiano sentiam-se “às vésperas de uma nova era; mais excitante, promissora e mais inspiradora do que qualquer outra precedente” (PERLOFF, 1993, p.80). A excitação futurista diante da modernidade é uma constante em seus textos. Os futuristas de São Paulo se entusiasmam pelo crescimento demográfico, “a cidade das multidões” e pelo progresso industrial, comercial, financeiro, cultural.

Um dado interessante é que o primeiro museu de Arte de São Paulo, a Pinacoteca do Estado, foi concebido em 1896 e instalado apenas em 1905 numa sala do Liceu de Artes e Ofício. Neste cenário difícil é conceber a pregação futurista de “destruição dos Museus”. Mas mesmo que esta não seja a pregação adotada pelos artistas “futuristas” de São Paulo, muitos eram os que não conseguiam expor no Liceu, assim são obrigados a procurar locais alternativos: ateliês, bancos, casas comerciais, redações de jornais e revistas. Diante deste ambiente cultural insípido e em formação Fabris define a visão que os modernistas tem de São Paulo como um “mito tecnizado”, visto que a cidade é “mais projetiva do que efetiva, sem que isso implique o não-reconhecimento do processo de modernização acelerado” (FABRIS, 1994, p.29).

Como não poderia deixar de ser o discurso futurista marinettiano é ressemantizado e sofre modificações quando se infiltra na sociedade brasileira. Com contextos sociais e culturais tão distintos a polêmica ideia de destruição do passado e de todas as instituições que o preservam como a academia, o museu e a biblioteca sofre profundas modificações. Diferente da Itália, berço do Renascimento, o Brasil não conservava na memória um

passado artístico glorioso. Pelo contrário, a nossa formação cultural era recente. Há de se levar em conta também que numa sociedade estratificada como a brasileira, tão fortemente polarizada, a reivindicação discursiva e o apelo do popular destes discursos literários, o destinatário ou o leitor continuará sendo a minoria seleta letrada pelo simbolismo e parnasianismo. Difícil e confusa foi, portanto, a aceitação de um discurso que pregava o aniquilamento do passado, através da destruição dos seus símbolos.

Após a Semana de Arte Moderna, os inovadores de São Paulo começam a construir a teoria e a prática da expressão nova entre nós. A questão literária torna-se uma questão ideológica, os artistas e escritores passam a postular e a pensar sobre as raízes da nacionalidade e a fazer uma revisão da história nacional.

A questão da arte moderna não é apenas um fato estético, mas um fenômeno sociológico. É por isso que os modernistas embora com recuos e hesitações, constroem sua ideia de modernidade em volta de alguns núcleos essenciais do futurismo – a consciência de uma vida transformada pela técnica e a conseqüente necessidade de encontrar uma expressão adequada aos desafios do novo tempo. O progresso técnico e o progresso humano tornam-se uma equação perfeita se lembrarmos que São Paulo é considerada a cidade futurista por excelência e se percebermos na polêmica contra o “peruismo” e nos vários artigos sobre a questão racial uma tentativa de camuflagem de um Brasil não-moderno, um sentimento de vergonha pela persistência de traços primitivos que nem mesmo as poéticas primitivistas europeias eram capazes de fazer superar. (FABRIS, 1994, p.88)

### **3.4. MANIFESTOS NACIONAIS**

Como vimos, o Futurismo se insere no Brasil como uma construção utópica da realidade nacional. Serviu como “exemplo” na busca por uma atualização estética que colocasse o Brasil no mesmo compasso da civilização Europeia. Os artistas brasileiros, que se reúnem em torno da Semana de Arte Moderna, assumem este difícil papel de construir uma nova arte brasileira, embasada nos modelos europeus e ao mesmo tempo autônoma e que seja fruto da cultura nacional.

A Semana de 22 foi responsável não apenas pela arregimentação do grupo modernista, como foi a principal promotora da formação dos diversos discursos estéticos. Alfredo Bosi assevera que a Semana de Arte Moderna foi

ao mesmo tempo, o ponto de encontro das varias tendências modernas que desde a I Guerra se vinham firmando em São Paulo e no Rio, e a plataforma que permitiu a consolidação de grupos, a publicação de livros, revistas e manifestos, numa palavra, o seu desdobrar-se em viva realidade cultural. (BOSI, 1995, p.385)

A década de 20, no Brasil, foi um momento muito rico culturalmente. As discussões estéticas são constantes nos jornais e revistas. Os escritores da época procuram justificar, através de manifestos, cartas abertas, artigos publicados em jornais e revistas etc, a pregação da ruptura com a arte parnasiana, romântica e realista e a necessidade de uma “atualização” estética. Estes textos e o seu tom de manifesto se revelam como obras de vanguarda por excelência, dado o seu caráter crítico, polêmico e a sua estratégia beligerante. Os textos se voltam diretamente à problemática da produção da obra de arte, num exercício metalinguístico e de fundação de uma poética modernista. As novas tendências que começaram a ganhar forma e força na década de vinte têm em comum em seus programas estéticos a recusa pelo passado, o culto ao novo, a ligação entre a arte e a vida e a busca por uma identidade nacional nas artes. A geração modernista brasileira assume uma postura reivindicatória dos aspectos nacionais. Estes manifestos, assim como os manifestos escritos na Europa, marcam a ruptura entre a arte clássica acadêmica e a arte moderna.

Os brasileiros, em seus “manifestos”, se apropriam, em parte, do discurso futurista italiano, mas procura desfigurá-lo. Enquanto o discurso futurista, especificamente o de Marinetti, procura criticar os valores convencionais e a tradição através de um discurso pragmático que faz questão de apontar um novo percurso a ser seguido, o discurso do grupo modernista brasileiro, que apresenta diversas diferenças entre si, criticava a ortodoxia e o dogmatismo do discurso de Marinetti, optando pela exaltação da individualidade, convertendo o discurso sério do chefe futurista italiano através

da ironia, especialmente Oswald de Andrade. O cômico e a ironia funcionam como armas de combate na batalha contra os valores estabelecidos.

Interessante perceber também que os textos programáticos de nosso modernismo, tal como na Itália, é anterior à obra literária. A teoria antecede a prática. A produção de textos programáticos na primeira fase de nosso modernismo, ou fase heroica, é uma constante. Analisaremos alguns dos textos estéticos da época procurando encontrar tangências entre as ideias expressas e os pressupostos futuristas anteriormente estudados. Da mesma forma vamos procurar apontar também os pontos de discordância. Os textos em questão são: *A emoção estética na arte moderna* (1922) de Graça Aranha; *A arte Moderna* (1922) de Menotti del Picchia; *O Manifesto Pau-Brasil* (1924) e o *Antropofágico* (1928) de Oswald de Andrade e por fim *O prefácio interessantíssimo* (1922) e *A Escrava que não é Isaura* (1922-24) de Mário de Andrade. Este último é extremamente relevante para o nosso estudo, visto que essa obra é considerada, segundo Jorge Schwartz, a obra de “reflexão teórica de maior alcance sobre o espírito moderno” (2008, p.146).

As conferências de Graça Aranha e Menotti del Picchia na Semana de Arte Moderna revelam o estado de exaltação do grupo o qual representam. Eles polemizam em seus discursos e questionam a noção do belo, o que é arte e procuram delinear e defender o projeto de uma arte atual e moderna que se volte para as conquistas e progressos técnicos da uma nova realidade social.

*A Emoção Estética na Arte Moderna* foi o título da conferência com que Graça Aranha inaugurou a Semana de Arte Moderna no Teatro Municipal de São Paulo no dia 13 de fevereiro de 1922. Nela, Graça Aranha inicia fazendo uma alusão à crítica de Monteiro Lobato à exposição de obras expressionistas de Anita Malfatti. Essa exposição considerada por boa parte do público como uma “aglomeração de horrores” e “desvairadas interpretações da natureza” é apenas o princípio do que está por vir, revela o escritor. Pois a Semana de 22 reservara para o seu público uma “coleção de disparates, uma poesia liberta, uma música extravagante, mas transcendente” que iria “revoltar aqueles que reagem movidos pelas forças do Passado”, afirma Graça. E conclui: “Para estes retardatários a arte ainda é o Belo”. (ARANHA, 1976, p.220)

Já nesta pequena introdução de sua conferência é possível detectar algumas similaridades com o discurso futurista de Marinetti. Da mesma forma que o italiano, o escritor põe em xeque a noção de beleza que é vinculada ao Passado. Graça Aranha, semelhante aos discursos de Marinetti, também utiliza-se de um tom de confrontação: ataca o público e o julga atrasado e ignorante porque estão ligados a uma estética ultrapassada e dessa forma não compreendem o novo. Este passado necessita então ser quebrado. O passado representa um empecilho tanto para a produção artística, como para a interpretação da arte nova pelo público.

Nesta conferência, Graça Aranha coloca em questão a noção de beleza para a arte e afirma que ela é livre deste “preconceito”. Dito isto, reafirma que a arte é outra maravilha que não é a beleza. E a define como uma

realização da nossa integração no Cosmos pelas emoções derivadas de nossos sentidos, vagos e indefiníveis sentimentos que nos vem das formas, dos sons, das cores, dos tato, dos sabores e nos levam à unidade suprema com o Todo Universal. (ARANHA, 1976, p.220-221)

Em todo o texto Graça Aranha evoca a emoção da arte que comove o homem e é nisto que ela é universal e eterna, portanto não importa se ela representa a realidade. O autor, tomando mais uma vez a exposição de Anita como exemplo, questiona a valorização da arte enquanto cópia fiel da realidade. “Que importa que o homem amarelo ou a paisagem louca, ou o Gênio angustiado não sejam o que se chama convencionalmente reais?” (ARANHA, 1976, p.221) O que importa para o escritor é a emoção que essas cores provocam no expectador.

A arte é intrínseca ao ser humano, portanto, em suas manifestações, a arte “recebe a influência da cultura do espírito humano”. (ARANHA, 1976, p.221) Assim, a arte precisa corresponder ao seu próprio tempo. Para Graça Aranha a sensibilidade moderna é a libertação do poeta das amarras históricas, a liberdade expressiva, formal e temática. Ora, se há uma procura por libertar as amarras da formalidade do parnasianismo, por exemplo, a academia (meio ao qual pertencia o escritor) “constrange a livre inspiração,

refreia o jovem e árdego talento que deixa de ser independente para se vaziar no molde da Academia”. (ARANHA, 1976, p.225)

A Academia, símbolo da arte consagrada, precisa ser posta abaixo. Pois, segundo o escritor, ela “é um grande mal na renovação estética do Brasil e nenhum benefício trará à língua esse espírito acadêmico, que mata ao nascer a originalidade profunda e tumultuária da nossa “floresta” de vocábulos, frases e ideias.” (ARANHA, 1976, p.225) As ideias de Graça Aranha expressas nesta conferência de abertura são vagas e confusas. O escritor não procura expor um programa a seguir, e, não distingue o que é arte moderna.

Os manifestos italianos que analisamos no segundo capítulo são muito mais enfáticos e sintéticos. Mesmo em formatos completamente distintos encontramos alguns pontos tangenciais entre as suas ideias e os pressupostos futuristas, como: a “absoluta originalidade criadora”, “a destruição das academias”, e a necessidade da arte corresponder aos anseios atuais do “mundo dinâmico”, bem como a junção entre a arte e a vida. “Da libertação do nosso espírito sairá a arte vitoriosa” e “A vida será, enfim, vivida na sua profunda realidade estética”, (ARANHA, 1976, p.226) assim disserta Graça Aranha.

Diferente do futurismo italiano, como coloca Graça Aranha, ainda que não cite a estética futurista, “o que hoje fixamos não é a renascença de uma arte que não existe. É o próprio nascimento da arte no Brasil, e, como não temos felizmente a pérfida sombra do passado para matar a germinação, tudo promete uma admirável ‘florada’ artística.” (ARANHA, 1976, p.226) Dito isto, fica a impressão de que o passado que Graça Aranha afirma anteriormente que precisa ser quebrado é o passado recente, é a Academia Brasileira de Letras de então, são os parnasianos da época.

A primeira conferência, proferida por Graça Aranha, não provocou no público vaias ou exaltações negativas. Talvez pelo seu palestrante, talvez por sua prolixidade e obscuridade que a fizeram não ser entendida pelo público, enfim, o fato é que o tom de Menotti Del Picchia fora muito mais enfático e polêmico.

Menotti del Picchia, em suas memórias, registra a decepção do grupo diante da não-reação da plateia, que atribui ao prestígio de Graça Aranha e à sua “exposição filosófica e doutrinária monótona, despida de qualquer agressividade. A massa esperava o Chuço de uma provocação. Ela viera para reagir e vaiar e não para ouvir e se convencer. (FABRIS, 1994, p.158)

Segundo Plínio Salgado, a fala de Menotti é “com certas restrições, um traço luminoso entre o Passado e o Presente, projetando-se no Futuro” (In. FABRIS, 1994, p.159)

Anterior à sua conferência na Semana de Arte Moderna, em 6 de dezembro de 1920, Menotti sob o pseudônimo de Hélios escreve um artigo intitulado “Futurismo”. Nele, Menotti questiona “Que é futurismo?” e procura ao longo do artigo responder a essa questão. “Aí está um nome pavoroso, que arrepiava a pele ao conservador pacífico bolchevismo estético, agressivo e iconoclasta, lembrando um camartelo sonoro a estilhaçar a espinha vertebral da ordem e do bom senso.” (In. FABRIS, 1994, p.159)

O futurismo, esse apocalíptico grito de guerra contra a rotina, não é tão feio como se pinta. [...] é o arremesso rebelado das hordas avanguardistas contra a rãncida sistematização da velharia e, como tal, uma arrancada de hunos e sicambros da estética ultramodernista. (In. FABRIS, 1994, p.160)

O futurismo é caracterizado por Menotti como uma “corrente inovadora, bela e forte, atual e audaciosa”, é uma “bandeira que drapeja ao sopro de um ideal libertário em arte, tocado levemente desse respeito pelo passado que a princípio repelia” (In. FABRIS, 1994, p.160) Menotti ao procurar informar seus leitores do que é futurismo comete alguns equívocos. O primeiro deles, ao citar os futuristas “Soficci, Marinetti, Papini, Rocca, Barbusse”, enquadra-os como reação do “pensamento do pós-guerra”. Na verdade, como se sabe, o tempo áureo do futurismo é anterior à guerra, e foi justamente após o início da guerra, no ano de 1915, que houve a ruptura entre Marinetti e Papini. Lembramos ainda que Papini, com o fim da guerra, se converte ao catolicismo e abandona a pregação futurista. O segundo equívoco ocorre ao citar o poema “Destruições” de Marinetti, que, apesar do título, é anterior ao primeiro manifesto futurista.



Ainda neste artigo Menotti afirma que “os futuristas foram todos gênios incompreendidos” (In. FABRIS, 1994, p.160). Com esta afirmação Menotti não apenas coloca ele e seu grupo como gênios incompreendidos, uma vez que são enquadrados como futuristas pelos críticos da época, como ainda desfere um golpe aos seus críticos como incapazes de compreender a genialidade. “Tudo o que é rebelião, o que é independência, o que é sinceridade, tudo o que guerreia a hipocrisia literária, os falsos ídolos, o obscurantismo, tudo o que é belo e novo, forte e audacioso, cabe na boa e larga concepção do futurismo.” E conclui louvando Marinetti como “um dos mais fortes e sugestivos que hei conhecido”. (In. FABRIS, 1994, p.160).

Com este artigo é de se esperar que Menotti esteja muito mais alinhado ao futurismo que Graça Aranha, daí a sua crítica à conferência que lhe antecedeu. Menotti procura na sua fala dar um tom mais polêmico e enfurecer a plateia e arrancar dela as vaias. As suas palavras iniciais revelam a ironia que uniu elementos modernos a referências da mitologia:

Pela estrada de rodagem da via láctea, os automóveis dos planetas correm vertiginosamente. Bela, o Cordeiro do Zodíaco, perseguido pela Ursa Maior, toda dentada de astros. As estrelas tocam o *jazz-band* de luz, ritmando a dança harmônica das esferas. O céu parece um imenso cartaz elétrico, que Deus arrumou no alto, para fazer o eterno reclamo da sua onipotência e da sua glória.(PICCHIA, 1976, p.227)

Quanto a essas imagens formuladas por Menotti, Renato Ortiz (1990, p.25) questiona essa aproximação entre máquinas e uma nova ordem astral, pois “como pensar esta relação tecno-celestial num país em que praticamente não existiam automóveis (eram todos importados), as estradas de rodagens eram poucas e intransitáveis?”. Apesar de válido o seu questionamento, a relação que se tinha com os caracteres da modernidade é uma relação utópica, que se projeta no futuro. Ainda assim o objetivo de Menotti é ferir a cultura clássica e os valores da época. Assim é que as vaias após essa abertura foram intensas.

Antecipando-se às vaias e as prevendo o autor coloca que este é o “estilo que de nós esperam os passadistas”. A percepção que os passadistas tem dos “futuristas de São Paulo”, de “nós” (palavras de Menotti) “um bando de

bolchevistas<sup>6</sup> da estética” (PICCHIA, 1976, p.227), repetindo a expressão do artigo anterior. No futurismo italiano as vaias adquirem um aspecto positivo. Os futuristas italianos pregam o “horror ao sucesso imediato”, pois as vaias revelam a ignorância do público, a sua incapacidade de compreensão e, portando, a genialidade dos incompreendidos. Menotti prossegue em tom inflamado:

Nada mais ordeiro e pacífico que este bando de vanguarda, liberto do totemismo tradicionalista, atualizado na vida policiada, violenta e americana de hoje. Ninguém respeita mais o ‘casse-tête’ do guarda cívico da esquina que esse pugilo de fascínoras aparentes, ainda com as mãos fumegantes do sangue de Homero, Virgílio, Dante, Camões, Víctor Hugo, sobretudo Zola e os neogregos, com Heredia à frente...(PICCHIA, 1976, p.227)

“É que, se assassinamos, sem penas, papões inatuais, lhes beijamos, com reverência os túmulos, amando-os com a alma localizada na data dos epitáfios das suas carneiras.” (PICCHIA, 1976, p.228) Esses pequenos excertos da conferência revelam um tom muito mais incisivo do que o de Graça Aranha. Menotti procura uma provocação e, como já esperava, recebeu reações negativas extremas. Marinetti no primeiro manifesto coloca que “Admirar um quadro antigo equivale a despejar nossa sensibilidade numa urna funerária, no lugar de projetá-la longe, em violentos jatos de criação e ação”. (MARINETTI, In. BERNARDINI, 1980, p.35) Semelhante a esta colocação, diz Menotti:

Aos nossos olhos riscados pela velocidade dos bondes elétricos e dos aviões, choca a visão das múmias eternizadas pela arte dos embalsamadores. Cultivar o helenismo como força dinâmica de uma poética do século é colocar o corpo seco, enrolado em bendas, de um Ramsés ou de um Annésis, a governar uma república democrática, onde há fraudes eleitorais e greves anarquistas. (PICCHIA, 1976, p.228)

Dessa forma, Menotti del Picchia crítica o anacronismo em se defender uma poética clássica num momento que se revela tão inspirador como a atualidade.

---

<sup>6</sup> Vale lembrar que “bolchevistas”, palavra de origem russa, significa maioria e representava o partido majoritário do congresso do Partido Comunista aliados a Lênin. Os bolchevistas eram militantes que aderiam ao partido com intensidade.

“A nossa estética é de reação. Como tal, é guerreira.” Mas, apesar de afirmar ser a sua estética agressiva, ‘guerreira’, tal como se projeta o futurismo de Marinetti. Afirma em seguida:

O termo *futurista*, com que erradamente a etiquetaram, aceitamo-lo porque era um cartel de desafio. Na geleira de mármore de Carrara do parnasianismo dominante, a ponta agressiva dessa proa verbal estilhaçava como um aríete. Não somos, nem nunca fomos “futuristas”. Eu, pessoalmente, abomino o dogmatismo e a liturgia da escola de Marinetti. Seu chefe é, para nós, um precursor iluminado, que veneramos como um general da grande batalha da Reforma, que alarga seu *front* em todo o mundo. No Brasil não há, porém, razão lógica e social para o *futurismo ortodoxo*, porque o prestígio do seu passado não é de molde a tolher a liberdade da sua maneira de ser futura. Demais, ao nosso individualismo estético, repugna a jaula de uma escola. Procuramos, cada um, atuar de acordo com nosso temperamento, dentro da mais arrojada sinceridade. (PICCHIA, 1976, p.228)

Apesar de procurar rejeitar a escola futurista, Menotti contempla os mesmos temas futuristas:

Queremos luz, ar, ventiladores, aeroplanos, reivindicações obreiras, motores, chaminé de fábrica, sangue, velocidade, sonho, na nossa Arte! E que o rufo de um automóvel, nos trilhos de dois versos, espante da poesia o último deus homérico, que ficou, anacronicamente, a dormir e a sonhar, na era do *jazz-band* e do cinema, com a flauta dos pastores da Arcádia e os seios divinos de Helena! (PICCHIA, 1976, p.229)

O século XIX para Menotti é o século das descobertas, já o século XX representa o século das construções e “aproveitamento dessas descobertas”. Menotti tem a percepção de que o andamento do tempo procura sempre a superação do que passou, portanto, no futuro, eles, “os futuristas de São Paulo”, serão os “neoclássicos”.

Não vos espante o dadaísmo, o tatilismo, o cubismo, o futurismo, o bolchevismo, o erostratismo: são ingredientes mágicos e efêmeros da alquimia humana, preparando o novo molde mental sobre o qual se repetirão, secularmente, os futuros acadêmicos, os decadentes e os passadistas. (PICCHIA, 1976, p.229)

Menotti também critica a mulher como tema romântico e lírico. E projeta uma mulher ativa. E levanta a bandeira futurista: “Nada de postiço, meloso, artificial, arrevezado, precioso: queremos escrever com sangue – que é humanidade; com eletricidade – que é movimento, expressão dinâmica do século; violência – que é energia bandeirante.” (PICCHIA, 1976, p.231)

Para Annateresa Fabris (1994) a conferencia de Menotti del Picchia é uma enumeração bastante superficial de motivos e temas, não uma verdadeira plataforma poética que permitisse compreender claramente os rumos que os novos pretendiam imprimir à arte brasileira. A nova “poética” anunciada por Menotti del Picchia em nome do grupo não passa de fórmulas vagas e sem verdadeira substancia: repúdio do eterno feminino e da mitologia parnasiana, libertação da poesia das fórmulas acadêmicas, expressão da “mais livre espontaneidade dentro da mais espontânea liberdade, busca de uma linguagem “econômica”, que ponha fim ao “postiço, meloso, artificial, arrevesado, precioso.” A nova arte, “genuinamente brasileira”, seria escrita “com sangue – que é humanidade; com eletricidade – que é movimento, expressão dinâmica do século; violência – que é energia bandeirante.” (FABRIS, 1994, p.160) Todas essas “fórmulas vagas e sem verdadeira substancia” que Fabris elenca, Menotti bebeu da estética futurista, particularmente do primeiro manifesto futurista escrito por Marinetti.

No *Manifesto Pau-Brasil*, publicado no jornal paulistano *Correio da Manhã*, em 18 de março de 1924, há uma clara intenção de afirmação nacional, de expor as suas riquezas e qualidades, que se revelam não apenas no exotismo de sua natureza tropical ou na sua rica formação étnica, mas também nas suas obras líricas, na riqueza de suas expressões culturais. Vinte e cinco anos após a publicação do *Manifesto Pau-Brasil*, Oswald de Andrade declara:

O primitivismo que na França aparecia como exotismo era para nós, no Brasil, primitivismo mesmo. Pensei, então, em fazer uma poesia de exportação e não de importação, baseada em nossa ambiência geográfica, histórica e social. Como o pau-brasil foi a primeira riqueza brasileira exportada, denominei o movimento Pau-Brasil. (ANDRADE, O. apud CAMPOS, H., 1990, p.31)

O manifesto procura exprimir a autonomia da poesia brasileira. Oswald defende uma poesia ingênua “ágil e cândida. Como uma criança.” E para tanto uma “linguagem sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica.” (ANDRADE, O. 1976, p.267) Essas expressões de Oswald de Andrade se integram na tendência primitivista de procurar a expressão pura. Benedito Nunes afirma que as vanguardas do início do século XX “fizeram do primitivismo um conceito polêmico. Usaram-no, via de regra, no sentido de traduzir o máximo afastamento da arte nova em relação às tradições e convenções do passado.” (NUNES, 1990, p.9). O primitivismo, ainda para Nunes, representou a

tendência para buscar os elementos originários da arte nos sentimentos ou na descarga das emoções, condicionados a necessidades de caráter instintivo ou na franqueza de visão, na simplicidade formal, como fonte de possibilidades à expressão plástica pura”. (NUNES, 1990, p.9)

Assim o pensamento primitivo, ou selvagem, se opõe ao pensamento acadêmico, “cultivado, utilitário e domesticado” (NUNES, 1990, p.10).

Oswald de Andrade, condicionado por esse sobressalto, que já marca o Manifesto Pau-Brasil, tanto penderia para o primitivismo de natureza psicológica quanto para o da experiência da forma externa na estética do cubismo, que Apollinaire estendeu, sem esquecer de associá-la à exaltação futurista da vida moderna nos grandes meios urbanos, às manifestações da nova lírica, do *esprit nouveau* na poesia. (NUNES, 1990, p.10)

No prefácio ao livro de poesias *Pau-Brasil*, Paulo Prado afirma:

Esperemos também que a poesia “pau-brasil” extermine de vez um dos grandes males da raça – o mal da eloquência balofa e roçagante. Nesta época apressada de rápidas realizações a tendência é toda para a expressão rude e nua da sensação e do sentimento, numa sinceridade total e sintética. (PRADO, 1990, p.57)

As construções frasais e o esquema tipológico do manifesto é uma prosa-poética. O texto é enxuto, repleto de aforismo, e em diversos momentos surge a expressão “Pau-Brasil”, aparentemente sem conexão com a frase que a antecede e a sucede. A repetição constante da palavra visa fixá-la no texto e, conseqüentemente, na consciência do leitor. Os Manifestos de Oswald de Andrade tem essa característica que lhe é peculiar: a síntese. A linguagem sintética de seus manifestos e de sua obra poética revela-se em sintonia, não apenas com a defesa expressa em seu manifesto de uma linguagem *ágil e cândida como uma criança* ou *natural e neológica*, ou ainda ‘primitiva’ e ‘pura’, mas se inscreve também como uma linguagem telegráfica, de reclame, de tipo industrial. Sobre a visualidade e a síntese da obra poética de Oswald de Andrade, Haroldo de Campos afirma:

A visualidade propôs o *equilíbrio geométrico* e a *síntese*, o discursivo escoou pelo branco da página como por um vazado de arquitetura. A informação estética passou a ser produto não de uma “alta temperatura informacional do texto” (entendida em termos de opulência léxica, de “riqueza vocabular”), mas, ao contrário, da “baixa” violenta dessa “temperatura” no compressor linguístico do *poema-minuto* oswaldiano. É ainda por essa via que o laborioso e elaborado torneamento de uma poesia índole artesanal começa a ser substituído pela simplificação deliberada de uma nova poesia, de tipo industrial. (CAMPOS, H., 1990, p.41)

Assim, Haroldo de Campos opõe a construção da poesia de ‘tipo industrial’ de Oswald de Andrade aos modelos retóricos “institucionalizado pelo parnasianismo” (CAMPOS, H., 1990, p.12) e que imperava na época. Haroldo de Campos afirma que a linguagem literária funcionava, no contexto de 1922, como:

Um jargão de casta, um diploma de nobiliarquia intelectual: entre a linguagem escrita com pruridos de escuridão pelos convivas do festim literário e a linguagem desleixadamente falada pelo povo (mormente em São Paulo, para onde acudiam as correntes migratórias com as suas deformações peculiares), rasgava-se um abismo aparentemente intransponível. A poesia “pau-brasil” de Oswald de Andrade representou, como é fácil imaginar, uma guinada de 180 graus nesse *status quo*, onde – a expressão é o próprio Oswald – “os valores estáveis da mais atrasada literatura do mundo impediam qualquer renovação”. Repôs tudo em questão em matéria de poesia e, sendo radical na linguagem, foi encontrar na ponta de

sua perforatriz dos estratos sedimentados da convenção, a inquietação do homem brasileiro novo, que se forjava falando uma língua sacudida pela “contribuição milionária de todos os erros” num país que iniciava – precisamente em São Paulo – um processo de industrialização que lhe acarretaria fundas repercussões estruturais. (CAMPOS, H., 1990, p.8)

“A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos.” (ANDRADE, O. 1976, p.267) A revolução linguística pretendida para poesia é aproximá-la do meio popular, da linguagem popular e oral, procurando com isso o distanciamento da academia, da poesia clássica. “A poesia existe nos fatos” é a primeira frase do manifesto, procura-se, então, a junção da arte com a vida, assim como a ideologia futurista. A arte nos fatos que se aproxima da realidade pela linguagem e não como uma descrição precisa do real. “Contra o gabinetismo, a prática culta da vida”. Há nesta frase, tal como no primeiro manifesto italiano, uma posição contrária à “imobilidade pensativa”. Evoca em seguida a atividade construtora do “Engenheiro” mais importante que “jurisconsultos” perdidos na “genealogia das ideias.” (ANDRADE, O. 1976, p.267)

“Não há luta na terra de vocações acadêmicas. Há só fardas. Os futuristas e os outros”. (ANDRADE, O. 1976, p.267) Nesta primeira referência que faz ao futurismo, o considera como arte acadêmica. Oswald percebe que o primeiro momento revolucionário “de luta” do futurismo está ultrapassado, ele agora se tornou uma estética consagrada, vestiu a farda da academia. “Uma única luta – a luta pelo caminho. Dividamos: poesia de importação. E a Poesia Pau-Brasil, de exportação”. Bem enfática esta primeira frase, a “luta pelo caminho” (ANDRADE, O. 1976, p.267) não há vencedores ou vencidos. Há uma busca constante, essa busca pode ser a procura por uma atualização sempre e uma pesquisa estética contínua.

A exaltação da poesia como: exportação; da originalidade criadora inculta e ingênua da criança; da fala sem arcaísmo, natural e próxima da fala; da ação, da luta e, conseqüentemente, a crítica à erudição, à “prática culta da vida” desemboca com maior intensidade na crítica ao plágio, à arte como imitação do real. Na sua crítica ao plágio ironiza que houve a “democratização estética nas cinco partes sábias do mundo. Instituíra-se o

naturalismo. Copiar”. E prossegue: “Quadro de carneiros que não fosse lâ mesmo, não prestava. A interpretação no dicionário oral das Escolas de Belas Artes queria dizer reproduzir igualzinho.”. A evolução técnica que possibilitou o surgimento da “pirogravura”, “máquina fotográfica”, “piano de manivela” fez com que todos pudessem ser artistas. “Só não se inventou uma máquina de fazer versos – havia o poeta parnasiano”. (ANDRADE, O. 1976, p.268) Através do riso, da comicidade Oswald de Andrade consegue inverter os valores e criticar.

Oswald afirma que a “Poesia Pau-Brasil” é a “primeira construção brasileira no movimento de reconstrução geral”. (ANDRADE, O. 1976, p.268) Sobre a poesia *Pau Brasil*, Benedito Nunes afirma:

A inocência construtiva da forma com que essa poesia sintetiza os materiais da cultura brasileira equivale a uma educação da sensibilidade, que ensina a *ver com olhos livres* os fatos que circunscrevem sua realidade cultural e a valorizá-los poeticamente, sem excetuar aqueles populares e etnográficos, sobre os quais pesou a interdição das elites intelectuais, e que melhor exprimem a originalidade nativa. Nasce daí a teoria já crítica da cultura brasileira, focalizando a oposição, que foi um dos móveis da dialética do Modernismo, entre o seu arcabouço intelectual de origem europeia, que integrou a superestrutura da sociedade e se refletiu no idealismo doutoresco de sua camada ilustrada, e o amálgama de culturas primitivas, como a do índio e a do escravo negro, que teve por base. (NUNES, 1990, p.11)

A “época é miraculosa”, afirma o poeta Oswald de Andrade. Há a percepção entusiástica e utópica do presente de que se vive um momento único e que há a possibilidade de uma participação histórica do momento. “Como a época é miraculosa, as leis nasceram do próprio rotamento dinâmico dos fatores destrutivos”. (ANDRADE, O. 1976, p.268) As leis, elencadas uma a uma sem numeração, são: “A síntese” contra o detalhe naturalista e a morbidez romântica; “O equilíbrio” geométrico; “O acabamento de carroserie”, isto é, técnico; “A invenção” e “A surpresa” contra a cópia; “Uma nova perspectiva”, “Uma nova escala”. E “Qualquer esforço natural nesse sentido será. Poesia Pau-Brasil”. Uma nova perspectiva representa uma “reação a cópia”, a arte necessita de uma perspectiva de ordem “sentimental, intelectual, irônica,



ingênuas”. Uma nova escala se refere a nova realidade proporcionada pelo mundo “o reclame”, as “novas formas da indústria, da viação, da aviação. Postes. Gasômetros Rails. Laboratórios e oficinas técnicas. Vozes e tics de fios e ondas e fulgurações”. (ANDRADE, O. 1976, p.269)

A nova realidade proporcionada pela ciência e pela técnica é entusiasmante, as possibilidades intelectuais e de vivência proporcionada pela máquina torna, na percepção de Oswald, bem como na de Marinetti, a percepção de que o momento atual é mais rico, diverso e interessante do que o passado e devido a esta nova riqueza proporcionada, a arte necessita se “reinventada”, atualizada. Benedito Nunes afirma que

Esse processo, verdadeira práxis social revolucionária, “a prática culta da vida”, como o chamou Oswald de Andrade, prática que os engenheiros e os especialistas mobilizam, originou-se na nova escala da experiência condicionada pela máquina e pela tecnologia, por todo esse conjunto dos meios de produção, comunicação e informação da época moderna, que transformaram a natureza circundante, criando a sobrenatureza do meio ambiente técnico da civilização industrial e urbana, a escala não livresca mas espetacular de um mundo surpreendente e mágico, de coisas mutáveis, de objetos que se deslocam no espaço e no tempo – de um mundo em que a própria ciência funciona como varinha de condão. (NUNES, 1990, p.12)

A arte deve corresponder aos novos anseios do homem moderno. “Nossa época anuncia a volta ao sentido puro” escreve Oswald. “No jornal anda todo o presente”. E defende: “Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com os olhos livres”. (ANDRADE, O. 1976, p.270)Segue-se a esta máxima, uma enumeração da diversidade do presente brasileiro, uma realidade verdadeiramente híbrida, paradoxal, mas rica de argumentos líricos. Como bem aponta Haroldo de Campos sobre o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*:

O que está aí é um programa de dessacralização da poesia, através do despojamento da ‘aura’ de objeto único que circundava a concepção poética tradicional. Essa ‘aura’, que nimbava a aparição radiante da poesia como um produto de contemplação, foi posta em xeque, mostra-nos Walter Benjamin, com o desenvolvimento dos meios de reprodução próprios da civilização industrial. (CAMPOS, H., 1990, p.19)

“O trabalho da geração futurista foi ciclópico. Acertar o relógio império da literatura nacional.” (ANDRADE, O. 1976, p.270) Oswald decreta assim o fim do futurismo e também a sua importância na atualização da literatura nacional, agora “o problema é outro”. “Realizada essa etapa”, ou melhor, já importada a estética futurista em 1922 e, portanto, já atualizada a literatura brasileira, surge a necessidade de “Ser regional e puro em sua época”. Evoca mais uma vez a necessidade de originalidade de ser “brasileiros em sua época”. Um misto de “química, de mecânica, de economia e de balística”. “Práticos. Experimentais. Poetas. Sem reminiscência livrescas. Sem comparações de apoio. Sem pesquisa etimológica. Sem Ontologia”. (ANDRADE, O. 1976, p.270) A afirmação “ser regional e puro em sua época” de Oswald de Andrade não deve ser entendida como uma defesa do regionalismo. Haroldo de Campos assevera que Oswald de Andrade processa, nesta afirmação, a “tensão dialética do regional com o universal, na inflação do ‘ser regional’ com o ‘ser contemporâneo’.” (CAMPOS, H., 1990, p.28) O ser regional de Oswald de Andrade assume uma perspectiva nacional e não local. Ser regional é se situar em seu ambiente histórico e geográfico. Haroldo de Campos afirma ainda que:

Oswald lucidamente soube inscrever seu pensamento na perspectiva carregada de vidência histórica que nos oferecem coincidentemente estas observações de Marx e Engels (datadas de 1847-48): “Em lugar do antigo isolamento das províncias e das nações bastando-se a si próprias, desenvolvem-se relações universais, uma interdependência universal de nações. E o que é verdadeiro quanto à produção material, o é também no tocante às produções do espírito. As obras intelectuais de uma nação tornam-se propriedade comum de todas. A estreiteza e o exclusivismo nacionais tornam-se dia a dia mais impossíveis; e da multiplicidade das literaturas nacionais e locais nasce uma literatura universal”. (CAMPOS, H., 1990, p.28)

Benedito Nunes em poucas palavras a aponta que o ideal do *Manifesto Pau-Brasil* é:

conciliar a cultura nativa e a cultura intelectual renovada, a *floresta* com a *escola* num composto híbrido que ratificaria a miscigenação étnica do povo brasileiro, e que ajustasse, num balanço espontâneo da própria história, “o melhor de nossa tradição lírica” com “o melhor de nossa demonstração moderna”. E, graças ao despojamento do modo de sentir e conceber provocado pela máquina e pela

tecnologia, o caráter universal da cultura não dependeria mais de um centro privilegiado de irradiação de ideias e experiências. A universalidade da época deixaria de ser excêntrica para tornar-se concêntrica; o mundo se regionalizaria e o regional continha o universal. “Ser regional e puro em sua época” – eis a fórmula com que o Manifesto quebra a aura exótica da cultura nativa. A poesia consequente a esse programa deixaria de ser matéria-prima do exotismo, uma especiaria estética destinada a temperar o gosto do europeu num mundo dividido em províncias, em regiões que se intercomunicam. Produto elaborado de fabricação doméstica, ela entraria, sem concorrência, no mercado mundial, pelas vias econômicas da exportação. (NUNES, 1990, p.13)

Sem reminiscência livrescas, mas “leitores de jornais”, Oswald defende, portanto, uma arte sem formas preestabelecidas. Neste manifesto, Oswald compartilha a ideia de que o Brasil deixe de ser uma cultura colonialmente dependente, o futurismo que foi importado já teve o seu papel, a arte brasileira atualizada tal como o “Pau-Brasil” é também uma matéria de exportação.

O Manifesto Pau-Brasil, que é prospecto e amostra da poesia homônima, situa-se na convergência desses dois focos. Pelo primitivismo psicológico, valorizou estados brutos da alma coletiva, que são fatos culturais; pelo segundo, deu relevo à simplificação e à depuração formais que captariam a *originalidade nativa* subjacente, sem exceção, a esses fatos todos – uns de natureza pictórica (Os casebres de açafão e de ocre nos verdes da favela...), folclórica (O carnaval), histórica (Toda a história bandeirante e a história comercial do Brasil), outros étnicos (A formação étnica rica), econômicos (Riqueza vegetal. O minério), culinários (A cozinha. O vatapá...) e linguísticos (A contribuição milionária de todos os erros). Buscando a originalidade nativa nesses fatos, a Poesia Pau-Brasil realizaria “a volta ao material”, já vislumbrada em *João Miramar*, e que coincide com a volta ao *sentido puro* e à *inocência construtiva* da arte. (NUNES, 1990, p.10)

O *Manifesto Antropofágico* publicado quatro anos após o *Manifesto Pau-Brasil*, em maio de 1928 na 1ª edição da *Revista de Antropofagia*, se desenvolve no mesmo formato. Uma prosa poética com frases curtas e enfáticas, verdadeiras máximas. Há em ambos os manifestos de Oswald de Andrade uma retórica anti-passadista que procura a demolição das convenções em voga e a introdução do cotidiano na arte: “a leitura do jornal”, no *Manifesto Pau-Brasil* e o “Amor cotidiano e o modus vivendi capitalista”, no *Antropofágico*. “Oswald propugnava uma atitude brasileira de devoração ritual

dos valores europeus, a fim de superar a civilização patriarcal e capitalista, com as suas normas rígidas, no plano social, e os seus recalques impostos no plano psicológico.” (CANDIDO: CASTELLO, apud CAMPOS, 1990, p.29), Em *Um aspecto antropofágico da cultura brasileira: o homem cordial*, Oswald de Andrade afirma que a “alteridade é no Brasil um dos sinais remanescentes da cultura matriarcal”. A alteridade significa, para Oswald de Andrade, “ver-se o outro em si, de constatar em si o desastre, a mortificação ou a alegria do outro”. (ANDRADE, 1990, p.157).

Esse Manifesto lança a palavra “antropofagia” como pedra de escândalo para ferir a imaginação do leitor com a lembrança desagradável do canibalismo, transformada em possibilidade permanente da espécie [...] tal palavra funciona como engenho verbal ofensivo, instrumento de agressão pessoal e arma bélica de teor explosivo, que distende, quando manejada, as molas tensas das oposições e contrastes éticos, sociais, religiosos e políticos, que se acham nela comprimidos. É um vocábulo catalisador, reativo e elástico, que mobiliza negações numa só negação, de que a prática do canibalismo, a devoração antropofágica é o símbolo cruente, misto de insulto e sacrilégio, de vilipêndio e de flagelação pública, como sucedâneo verbal de agressão física a um inimigo de muitas faces, imaterial e proteico. São essas faces: o aparelhamento colonial político-religioso repressivo sob que se formou a civilização brasileira, a sociedade patriarcal com seus padrões de morais de conduta, as suas esperanças messiânicas, a retórica de sua intelectualidade, que imitou a metrópole e se curvou ao estrangeiro, o indianismo como sublimação das frustrações do colonizado, que imitou atitudes do colonizador. (NUNES, 1990, p.15)

Assim o índio oswaldiano se difere dos índios anteriormente representados na literatura nacional (Alencar e Gonçalves Dias), não se trata de um índio civilizado ou do “bom selvagem”. Mas é um índio que exerce uma devoração crítica desde a colonização e que portanto não aceita os ideais importados sem uma digestão questionadora. Não é um índio civilizado, mas, ao mesmo tempo, pertence a civilização moderna. Benedito Nunes afirma ainda que a Antropofagia, como símbolo da devoração

é a um tempo metáfora, diagnóstico e terapêutica: metáfora orgânica, inspirada na cerimônia guerreira da imolação pelos tupis do inimigo valente apresado em combate, englobando tudo quanto deveríamos repudiar, assimilar e superar para a conquista de nossa autonomia intelectual. (NUNES, 1990, p.15).

O diagnóstico da sociedade brasileira como sociedade traumatizada pela repressão colonizadora. A imagem dos Jesuítas como repressores do ritual antropofágico. E a terapêutica dá-se através da sátira e da crítica empregando o mesmo instinto antropofágico “outrora recalçado, então liberado numa catarse imaginária do espírito nacional” (NUNES, 1990, p.16). Benedito Nunes aponta ainda que nos manifestos de Oswald de Andrade há um método dialético. Tese: homem natural; Antítese: homem civilizado; Síntese: homem natural tecnizado:

Como animal em contínuo processo de adaptação biopsíquica, reagindo contra o meio e criando seu ambiente, o homem tem a sua existência limitada e coordenadas espaciais que passam pelo lugar em que habita, e que o ligam, para sempre, a uma região determinada. A metafísica bárbara é também localista e tribal: o sentimento órfico se regionaliza, e produz, segundo a terra em que vivemos, uma imagem de Deus. E é ainda nos limites de seu espaço regional que o homem *antropofágico* se converte no *bárbaro tecnizado* de Keyserling, ávido de progresso, assimilando a técnica e utilizando-se da máquina para acelerar a sua libertação moral e política. Criaríamos assim, pelo caminho do máximo progresso material, um novo *estado de natureza*, que nos devolve à infância da espécie, onde, numa sociedade matriarcal, alcançaremos na alegria, a prova dos nozes de nossa felicidade. (NUNES, 1990, p.23)

O escritor paulista data o manifesto no ano de “374 da Deglutição do Bispo Sardinha”, (ANDRADE, O. 1976, p.300) ano da primeira manifestação da antropofagia em nosso país. Neste manifesto o discurso de Oswald procura dar uma nova afirmação à identidade nacional, inspirada desta vez na questão indígena, é um retorno às origens, ao Brasil anterior a descoberta portuguesa. Esse retorno às “origens” busca a afirmação da identidade frente a uma arte acadêmica que nega e oculta o papel do índio e as manifestações populares. “Tupy, or not tupy that is the question”, questiona Oswald com uma utilização paródica do famoso questionamento Hamletiano. Interessante é que foneticamente Oswald substitui apenas o *p* pelo *b*. Viviane Gelado afirma que:

A função da citação paródica pode ser tanto o questionamento, pelo humor, da herança cultura, quanto a ressignificação de elementos culturais que se preservam da destruição. Assim, a busca de uma identidade nacional e a determinação de suas origens levará Oswald

de Andrade a concluir: *Tupy, or not tupy that is the question.* (GELADO, 2006, p.57)

“Só a ANTROPOFAGIA nos une”, principia Oswald, tanto “Socialmente. Economicamente. Filosoficamente”. (ANDRADE, O. 1976, p.293) Inspirado no quadro de Tarsila do Amaral que Oswald batizou de *Abaporu*, que em Tupi-Guarani, significa Antropofagia, Oswald junto com Raul Bopp funda o movimento e a *Revista de Antropofagia*<sup>7</sup>. Oswald se apropria do ritualismo canibal indígena, que devora o sábio ou forte para adquirir as qualidades desse em uma prática cultural. A relação de dependência cultural brasileira é vista com uma nova perspectiva. Como bem coloca Viviane Gelado (2006, p.28), “Praticar a antropofagia cultural é digerir simbolicamente a tradição cultural para poder ser capaz de ultrapassar o modelo que ela impõe e criar, a partir de uma atitude crítica e dessacralizadora, um modelo próprio...”

“O imperativo será, pois, converter em totem o tabu da cultura europeia para produzir uma nova unidade ideológica cultural mais forte e criativa.” (GELADO, 2006, p.29) “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago”, assim coloca o Oswald antropofágico. E mais a frente: “Perguntei a um homem o que era Direito. Ele me respondeu que era a garantia do exercício da possibilidade. Esse homem chama-se Galli Mathias. Comi-o”. (ANDRADE, O. 1976, p.293-294) Oswald quando se apropria do conceito de canibal expressa que a cultura brasileira é superior ao europeu. Colonizada pelo europeu, digere-o, mas em suas qualidades e por seus valores, assim torna-se superior a ele. Antropofagia é “A transformação permanente do Tabu em totem.”

Apresenta a “filiação”, as influências do manifesto. Primeiramente, o “contato com o Brasil Caraíba”, em seguida cita Montaigne, Rousseau, e as revoluções políticas Francesa e Bolchevista e as culturais: Romantismo e Surrealismo. Na defesa do primitivismo indígena se posiciona contrário à opressão católica e a colonização portuguesa que nos vestiu, catequizou e nos defraudou. “Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade”. Oswald inverte a relação de dependência com a

---

<sup>7</sup> Um excelente estudo sobre a Revista de Antropofagia foi realizado por Maria Eugenia Boaventura (1985)

Europa: “Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos humanos.” (ANDRADE, O. 1976, p.295)

Em diversos momentos elenca a sua posição contrária a catequese, aos “importadores da consciência enlatada”, “o stop do pensamento que é dinâmico. O indivíduo vítima do sistema. Fonte das injustiças clássicas”, (ANDRADE, O. 1976, p.295). Contra a história do Brasil e da América datada com as grandes descobertas ultramarinas, contra os povos missionários. E no final “Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud – a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama”. (ANDRADE, O. 1976, p.300)

A transformação do tabu em totem, essência desse ritual, tomou-a o nosso autor de *Totem e Tabu*, onde Freud, para explicar a passagem do estado natural ao social, da Natureza à Cultura, fixou a hipótese mítica do parricídio canibalesco. Ao assassinio e à devoração do pai tirânico, chefe da horda, pelos filhos rebelados, sucedeu a interiorização da autoridade paterna, como Superego coletivo que proíbe o incesto. (NUNES, 1990, p.20)

Este manifesto se distancia das ideias futuristas. Não há mais uma percepção entusiástica da realidade urbana e industrial. Procura-se o retorno às origens, ao passado e tem-se a visão de que o passado primitivo era uma realidade melhor que a proporcionada pela vida moderna e pela cidade. Maria Eugenia Boaventura no seu estudo *A vanguarda antropofágica* afirma que a Antropofagia foi a radicalização das conquistas do modernismo. As características do conceito de moderno foram exacerbadas e os problemas da linguagem intensamente explorados. Ela intensifica a ruptura iniciada em 22 através de um contradiscurso que contesta a sociedade. O cômico, “como dimensão estilística, escritura desarticuladora e corrosiva, presente na Vanguarda histórica, revela-se instrumento eficaz de ruptura.” A Antropofagia ao explorar o cômico, o risível, revela uma atitude de libertação diante da “rigidez da literatura oficial”. O cômico torna-se “um recurso usado como arma para minar a realidade e como alternativa para discussão mais acurada de certos problemas”. (BOAVENTURA, 1985, p.27)

Antes de tratar do *Prefácio Interessantíssimo* é interessante expor a polêmica em torno do artigo “Ao meu poeta futurista”, de Oswald de Andrade, que situa Mário de Andrade como um grande futurista de São Paulo. “O meu Poeta Futurista” escrito por Oswald de Andrade e publicado no *Jornal do Comercio*, de São Paulo em 27 de maio de 1921, é um texto elogioso e que procura enquadrar Mário de Andrade como futurista. Logo no início do artigo Oswald coloca Menotti del Picchia e Guilherme de Almeida como “nosso orgulho de criadores de uma poesia bem nossa, bem filha de São Paulo crepitante do Centenário”. Mais adiante, após uma série de elogios à juventude e ao ambiente fervilhante de São Paulo questiona “Conhecem, além dos mestres calmos que são Guilherme e Menotti, o meu poeta futurista?” e responde “Ele é o autor de um supremo livro neste momento literário. Chamou-o *Paulicéia Desvairada* – cinquenta paginas talvez da mais rica, da mais inédita, da mais bela poesia cidadina” Transcrevendo como exemplo o poema “TU”, compara Mário com poetas modernos europeus: “Acharam estranho o ritmo, nova a forma, arrojada a frase? Graças a Deus! Podemos dizer que não só a França tem os seus Paul Fort, os seus Claudel, os seus Vildrac, e a Itália rejuvenescida o seu miraculoso Govoni. Nós também temos os nossos gloriosos fixantes da expressão renovadora de caminhos e de êxtases. Bendito esse futurismo paulista, que surge companheiro de jornada dos que aqui gastam os nervos e o coração na luta brutal, na luta americana, bandeirantemente.” “O artigo de Oswald de Andrade envolve Mário de Andrade em verdadeiro escândalo” e “dá margem a toda a sorte de comentários” pejorativos. (BRITO, 1974, p.231) Assim, Mário é incitado a responder: “Futurista?”

Neste longo artigo, Mário inicia cortesmente a refutação do título de futurista atribuído pelo seu amigo Oswald de Andrade e relata, na terceira pessoa, como se não fosse o autor do texto,, o processo em que se deu a escrita de *Pauliceia Desvairada*. “Futurista por que? Será só e unicamente porque o meu amigo admira certos corifeus do futurismo e reconhece, no meio das suas erronias, os benefícios que o grupo nos veio trazer?” E aponta que as liberdades estéticas presente em sua obra encontram-se em exemplos no passado “até da nossa literatura, quanto mais no das outras mais velhas e mais exercitadas!”



Mario de Andrade faz uma colocação irônica, mas simplória ao afirmar que “Os futuristas visam o futuro. Futuro da humanidade, da Terra, da arte, que sei lá?... Mas haverá por acaso livro mais atual que *Paulicéia desvairada* – análise de um estado de alma momentâneo, passageiro e que subsiste mais?” E mais a frente “o meu amigo” “Reformador, revolucionário, iconoclasta, não o será jamais; assegura que não destruirá coisa nenhuma sem que tenha a certeza de reconstruir melhor. Por isso repudia o futurismo funambulesco das Europas como repudia o futurismo vago do Brasil.”

“O poeta de *Paulicéia desvairada* não é um futurista e, principalmente, jamais se preocupou de ‘fazer futurismo’. Ele consente que o chamem de extravagante, original, atual, maluco [...] mas não admite que o prendam à estrebaria malcheirosa de qualquer escola.” E conclui “Porque não começará o próprio Oswald, seu amigo, a lhe dar o que mais aspira? É tão fácil! Um ‘Resquiescat in pace’ e um punhado de cal...”

Oswald de Andrade não deixa o seu amigo descansar em paz e seis dias após escreve uma tréplica que reafirma os versos de *Paulicéia Desvairada* como “do mais abençoado futurismo” e é “precisamente o sentido de atualidade, de presente e de novidade da poesia de Mário que o leva a glorificá-lo.” (BRITO, 1974, p.239). A obra de Mario é considerada como um “livro que abre perspectivas, que rompe caminhos, que possibilitaria a integração das letras nacionais no quadro da literatura contemporânea universal” (BRITO, 1974, p.240) Oswald nesta tréplica defende ainda o futurismo paulista, contestado por Mario, e situa Guilherme de Almeida, Agenor Barbosa, Menotti del Picchia como poetas futuristas e de cada um transcreve um poema exemplificativo. Poesias que, por sinal, podem

parecer ao leitor de hoje, tímidas e desajeitas realizações poéticas, mais acadêmicas do que revolucionárias, mas, no entanto, ao seu tempo, repercutiam perturbadoramente, eram objeto de discussão e causavam escândalo. Eram tidas como manifestações desrespeitosas e do ‘domínio da patologia’. Mas foi, através delas, que novas perspectivas puderam ser abertas e conquistados processos mais amplos para a expressão do artista da palavra. (BRITO, 1974, p.245)

A polêmica em torno dos artigos de Oswald e Mário de Andrade provocaram uma maior circulação das palavras Futurismo e Futurista; essas palavras passaram a incorporar a nossa realidade literária e não apenas a europeia. Mario de Andrade apesar de não aceitar a denominação de futurista se alia aos “futuristas de São Paulo” e se torna um dos seus principais expoentes.

O *Prefácio Interessantíssimo* foi publicado meses após a Semana de 22. Composto por 66 estrofes numeradas, com versos livres, há também em sua escrita um misto de ironia e seriedade que coloca o leitor na dúvida: “não sei onde termina a blague, onde principia a seriedade” (ANDRADE, M. 1987, p.60) escreve Mário. Há no texto uma demonstração de erudição com a citação de diversos artistas e filósofos e, também, a teorização de diversas ideias estéticas, mas procura se mostrar, ironicamente, como alguém que não compreende arte moderna. No entanto, em determinado momento questiona as leituras do leitor "Você já leu São João Evangelista? Walt Whitman? Mallarmé? Verhaeren?" (ANDRADE, M. 1987, p.61), os três últimos autores modernos. O seu tom, diferente dos manifestos futuristas, não é imperativo, mas está o tempo todo em diálogo amigável com o leitor.

Este prefácio é uma teorização sobre a produção poética do seu livro *Paulicéia Desvairada*. Mário de Andrade funda um novo *ismo*: “Leitor: Está fundado o desvairismo” (ANDRADE, M. 1987, p.59), principia com ironia Mário. No ponto 61 escreve: “Mas todo este prefácio, como todo o disparate das teorias que contém, não vale coisíssima nenhuma. Quando escrevi *Paulicéia Desvairada* não pensei em nada disto. Garanto porém que chorei, que cantei, que ri, que berrei...Eu vivo!” (ANDRADE, M. 1987, p.76). O que motivou o surgimento do prefácio foi a intenção de se defender do rótulo de futurista que Oswald de Andrade lhe atribui no artigo “Ao meu poeta 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. Tal foi o escândalo, que desejei a morte do mundo. (ANDRADE, M. 1987, p.61)

Mário de Andrade demonstra em diversas partes deste prefácio que não aceita a ideia de se enquadrar em uma escola ou movimento literário qualquer. Por isto funda o desvairismo, escola poética de um único livro, “Próximo livro fundarei outra”. Em seguida escreve: “E não quero discípulos. Em arte: escola = imbecilidade de muitos para vaidade dum só”. (ANDRADE, M. 1987, p.77) Referindo-se claramente à Marinetti. Ao final cita Gorch Fock: “Toda canção de liberdade vem do cárcere” (ANDRADE, M. 1987, p.77), resumindo em poucas palavras o seu prefácio e a sua obra. O prefácio é uma “canção” pela liberdade de criação estética e uma crítica à escola literária, que tal como o “cárcere” tolhe a liberdade do ser.

O prefácio é a justificativa de sua escrita. Assim, no ponto 4, afirma que escreve por “impulsão lírica” e depois pensa “não só para corrigir, como para justificar o que escrevi. Daí a razão deste Prefácio Interessantíssimo.” (ANDRADE, M. 1987, p.59) O passado é redimensionado. Mário de Andrade demonstra que se distancia do futurismo quando reconhece que o novo não existe por si só e que não há a possibilidade do poeta se afastar do passado. “Sou passadista, confesso. Ninguém pode se libertar duma só vez das teorias-avós que bebeu; e o autor deste livro seria hipócrita se pretendesse representar orientação moderna que ainda não compreende bem”. (ANDRADE, M. 1987, p. 60) Mário, dessa forma, compreende que o poeta/artista é um ser histórico e de seu tempo. Por isto o “Belo da arte: arbitrário, convencional, transitório – questão de moda”. Diferente da arte, o “Belo da natureza” é “imutável, objetivo, natural” e tem a “eternidade que a natureza da arte”. Mas a finalidade da arte não é a de reproduzir a natureza “Todos os grande artistas, ora consciente, ora inconscientemente foram deformadores da natureza”. (ANDRADE, M. 1987, p.64-65)

Defende também que o artista sofre influência tanto do meio social e cultural em que vive, como da sua formação biológica, psicológica e ideológica influi na percepção das coisas exteriores e, conseqüentemente na compreensão do belo e do feio. “Nossos sentidos são frágeis” e a “percepção das coisas exteriores” é prejudicada por nossas “taras físicas e morais: doenças, preconceitos, indisposições, antipatias, ignorâncias, hereditariedade, circunstância de tempo, de lugar, etc...” (ANDRADE, M. 1987, p.65) Por isto que a sua fala não é isenta.

Mário de Andrade crítica também a estrutura rígida na poesia. Afirma que a Poesia é o resultado da equação “Lirismo + Arte”<sup>8</sup> (ANDRADE, M. 1987, p.63), colocando o Lirismo como o aspecto mais importante da poesia, mas defendendo o equilíbrio entre um e outro. A sua equação coloca em xeque o parnasianismo que privilegiava a técnica. Ao não fazer uma referência explícita ou crítica ao parnasianismo imperante no Brasil, mas afirma: “Não acho mais graça nenhuma nisso da gente submeter comoções a um leito de Procusto para que obtenham, em ritmo convencional, número convencional de sílabas” (ANDRADE, M. 1987, p.66) Utiliza o ‘leito de Procusto’ como metáfora da medida única, se sobra: corta, se falta: estica. Mas não é por se libertar deste preconceito que prega a desordem estrutural. Mário reivindica a liberdade poética. “Minhas reivindicações? Liberdade. Uso dela: não abuso.” Afirma ainda que não abusa de sua liberdade posto que “Não pretendo obrigar ninguém a seguir-me. Costumo andar sozinho” (ANDRADE, M. 1987, p.67). Há na sua reivindicação pela liberdade a defesa do rótulo “futurista” e uma crítica ao movimento estético de Marinetti, que procura convencer e criar um grupo. Mais a frente no ponto 35 escreve:

Marinetti foi grande quando redescobriu o poder sugestivo associativo, simbólico, universal, musical da palavra em liberdade. Aliás: velha como Adão. Marinetti errou: fez dela sistema. É apenas auxiliar poderosíssimo. Uso palavras em liberdade. Sinto que o meu copo é grande demais para mim, e inda bebo no copo dos outros. (ANDRADE, M. 1987, p.67-68)

Neste parágrafo Mário aponta que as “palavras em liberdade” foi uma redescoberta e não uma invenção de Marinetti, tão antiga quando Adão. Este trecho nos sugere que Mário de Andrade tinha conhecimento do artigo “A Antiguidade do Futurismo” escrito por Papini. O escritor florentino neste texto faz um balanço dos principais pressupostos futuristas de Marinetti e aponta neles obras e artistas que o antecedem, afirmando, dessa forma, que o futurismo se apropria de uma tradição literária e artística. Colocando, por fim, em xeque a “novidade” futurista e a pregação de Marinetti. Mas ao mesmo

---

<sup>8</sup> Arte no sentido de *ars* do Latim que significa técnica.

tempo em que critica, reconhece a importância de Marinetti ao sintetizar todas as teorias em um movimento único. Mário critica ainda a “ortodoxia” dogmática de Marinetti, que transformou as palavras em liberdade, em modelo. Transformada em modelo as “palavras em liberdade” tolhem a liberdade criativa do poeta, defende Mário.

No ponto seguinte, Mário vai teorizar as palavras em liberdade tal como Marinetti:

que se sigam palavras sem ligação imediata entre si: palavras, pelo fato mesmo de se não seguirem intelectual, gramaticalmente, se sobrepõem umas às outras, para a nossa sensação, formando, não mais melodias, mas harmonias. Explico melhor: Harmonia: combinação de sons simultâneos. Exemplo: “Arroubos...Lutas...Seta...Cantigas...Povoar!...” Estas palavras não se ligam. [...] a palavra chama atenção para seu isolamento e fica vibrando. (ANDRADE, M. 1987, p.67-68)

Teoriza também a ideia de “frases em liberdade”. E logo em seguida se dirige ao leitor “Que tal? Não se esqueça porém que outro virá destruir tudo isso que construí”. (ANDRADE, M. 1987, p.68) Esta última sentença denuncia também uma proximidade com a ideia de Marinetti sobre a efemeridade e a evolução da arte, que tende sempre a uma ruptura com a anterior. Anteriormente, Mário afirmara que o Belo é uma “questão de moda”.

Escrever arte moderna não significa jamais para mim representar a vida atual no que tem de exterior: automóveis, cinema, asfalto. Si estas palavras frequentam-me o livro não é porque pense com elas escrever moderno, mas porque sendo meu livro moderno, elas tem nele sua razão de ser. (ANDRADE, M. 1987, p.74)

Renato Ortiz percebe que o fato dessas palavras modernas aparecerem nos textos da época não é apenas porque faziam parte da modernidade, mas porque “eles procuravam por sinais de “modernidade” que pudessem captar o momento pelo qual passava a sociedade brasileira dos anos vinte” (1990, p.20) Ainda assim, com sua afirmativa Mário revela uma consciência de que a arte moderna não se restringe à questão temática, ou à

palavra que expressa a modernidade do mundo. Mas que como obra e homem de seu tempo as palavras “tem sua razão de ser”. Mas a frente coloca que o artista moderno pode se inspirar na tradição grega ou portuguesa, pois reconhece a existência de “temas eternos, passíveis de afeiçoar pela modernidade: universo, pátria, amor e a presença-dos-ausentes, ex-gozo-amargo-de-infelizes.” Redimensiona então o passado que “é lição para se meditar, não para reproduzir”.

Neste manifesto, portanto, pretendendo se distanciar da ideias futuristas em muitas delas se aproxima e reconhece: “Tenho pontos de contato com o Futurismo” (ANDRADE, M. 1987, p.61). Encontramos em consonância com Marinetti as ideias de efemeridade da arte, das palavras em liberdade, da imaginação sem fio, a defesa da originalidade criativa e a crítica a arte parnasiana que tolhe a liberdade individual do poeta.

No livro *A Escrava que não era Isaura: Discurso sobre algumas tendências da poesia modernista*, Mário de Andrade retoma algumas das questões expostas no *Prefácio Interessantíssimo*; amplia e procura teorizar melhor. Como o subtítulo indica, este livro é um tratado sobre a poesia modernista. Esta obra começou a ser escrita em 1922. No *Posfácio* Mário de Andrade escreve: “Confesso que das horas que escreveram esta *Escrava* em abril de 22 para estas últimas noites de 1924 algumas das minhas ideias se transformaram bastante.” (ANDRADE, 2010, p.121) Ainda em outubro de 1922, Mário, em carta ao poeta Manuel Bandeira, anuncia: “(até dezembro) publicarei um rápido estudo sobre a poesia modernista: *A escrava que não era Isaura*. Quero ver se esclareço um pouco a compreensão da gente que lê. Ao menos saberão que não estão lendo loucos” (ANDRADE, 2010, p.132). Há, portanto, nesta obra uma preocupação didática de expor ao leitor os preceitos da arte moderna. Em carta à Joaquim Inojosa, datada em 28 de novembro de 1924, Mário de Andrade escreve: “Neste livro meu, procurei resumir claramente os ideais gerais modernizantes que me pareceram mais úteis ou dignos de chamar a atenção dos que querem aprender” (ANDRADE, 2010, p.136). À medida que Mário vai teorizando sobre a poesia e a criação poética, ele expõe ao leitor o suporte intelectual de suas afirmativas através de citações ou referências de outros autores. Da mesma forma, Mário se vale da produção dos poetas modernos para demonstrar e exemplificar as suas assertivas. No

fundo, esta poética de Mário de Andrade, ao procurar instruir o leitor quanto a poesia moderna, acaba também por formar um “Paideuma” moderno a exemplo do que posteriormente fez Ezra Pound no seu *Abc da Literatura*, em 1934. Em seu “Paideuma” universal, Mário elenca os seguintes poetas modernos: Rimbaud, Luís Aragon, D’Annunzio, Tristão Tzara, Papini, Cendrars, Cocteau, Menotti Del Picchia, Picabia, Luís Aranha, Sergio Milliet, Bialik, Godofredo Benn, Edgar Lee Masters, Max Jacob, Whitman, Guilherme de Almeida, Apollinaire, Govoni, Maiakovski entre tantos outros.

Voltando-nos para a obra em si, Mário de Andrade coloca que “Desconhecer os direitos da inteligência é uma ignomínia. A incompreensão com que os modernistas de todas as artes são recebidos provém em parte disso.” (ANDRADE, 2010, p.52) E esclarece ainda: “As outras partes são: a preguiça de mudar, a falta de amor, a má vontade, a inveja e a burrice.” (Idem, Nota 15) Mais a frente refere-se à crítica de Monteiro Lobato à artista Anita Malfatti: “O espectador procura na obra de arte a natureza e como não a encontra, conclui: - Paranoia ou mistificação! O autor é idiota.” Segundo Mário de Andrade o leitor deve se instruir, conhecer psicologia, estética e a evolução histórica da poesia para compreender a poesia modernista. Posto que é “o leitor que se deve elevar à sensibilidade do poeta não é o poeta que se deve baixar a sensibilidade do leitor.” (ANDRADE, 2010, p.18) Mário de Andrade deixa claro em toda a sua obra da importância da leitura e da pesquisa para a criação poética.

O livro é uma Poética modernista que reflete sobre a criação artística e a experiência do mundo para a construção da poesia. Diferente dos gênero Manifesto, Mário não pretende persuadir o leitor a fazer parte de uma doutrina, nem defende princípios a ser seguido. Pelo contrário, “longe de ser um receituário, a Isaura modernista vai semeando a dúvida, para colher possibilidades, e busca a verticalidade da discussão, nos tópicos do ‘Apêndice’”. Não teme nem mesmo a contradição (o ‘Posfácio’...), filha do pensamento dinâmico.” (MORAES, 2010, p.128). Quanto ao título de sua “Poética” tomamos novamente as palavras de Moraes que explica:

Se *A escrava Isaura* (1875), ficção romântica de Bernardo Guimarães, ao engendrar a visão idealizada da personagem,

mascarando as contradições da realidade brasileira, simboliza o filtro falseador da experiência literária, a outra, *A escrava que não é Isaura*, de Mário de Andrade, quer no campo da poesia moderna, instituir o compromisso dos escritores com a “época em que vivem”, ou ainda, em outras palavras, quer que o “poeta” esteja “reintegrado na vida de seu tempo”, o “pletórico século 20”. E isso demanda uma compreensão mais abrangente das “belas-artes” e do fenômeno poético. (MORAES, 2010, p.128)

Mário introduz sua Poética com uma *Parábola*. “Começo por uma história. Quase parábola. Gosto de falar por parábolas como Cristo”. Mas estabelece uma diferença entre a sua narração alegórica e os preceitos verdadeiros que nela se encontram e as parábolas de Cristo. “Cristo dizia: “Sou a verdade”” Já Mário afirma: “Sou a minha verdade”. Enquanto “a verdade de Cristo é imutável e divina. A minha é humana, estética e transitória” (ANDRADE, 2010, p.9). Tal como no *Prefácio Interessantíssimo*, Mário reconhece a transitoriedade da arte e da beleza. A arte, entendida como atividade humana é uma construção cultural é variável e inconstante. Varia de acordo com o indivíduo, com o tempo e com as várias culturas humanas. Através desta percepção da “verdade” estética, Mário conclui que por isso jamais procurou fazer “proselitismo”. Portanto é “mentira dizer-se que existe em S. Paulo um Igreja literário em que pontifico. O que existe é um grupo de amigos, independentes, cada qual com suas ideias próprias e ciosos de suas tendências naturais.” (ANDRADE, 2010, p.9)

A narrativa alegórica de Mário de Andrade é sobre a criação da Poesia, transfigurada na forma de uma mulher concebida pelo homem. Adão ao ver a criação de Eva a partir da costela de lavé, tira de sua própria língua uma outra mulher: “E como não soubesse ainda cirurgia para uma operação tão interna quanto extraordinária tirou da língua um outro ser. Era também – primeiro plágio – uma mulher”. (ANDRADE, 2010, p.9) A operação de Adão foi uma operação da linguagem. Através da linguagem cria-se uma “nova” realidade.

A palavra *criação* supõe o tirar do nada, o tornar existente aquilo que não existia antes. É uma palavra teológica. Assim como Deus criou um mundo novo, nascido de sua vontade e de sua palavra. Para o leitor, esse mundo seria doado, com todas as suas maravilhosas novidades, como o jardim do Éden a Adão. A palavra *criação*, aplicada ao fazer artístico, pertence ao vocabulário do idealismo



romântico: presume que o artista não imita a natureza, mas cria uma outra natureza, gerada por um excesso de caráter divino e destinada a uma completude autônoma. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p.100)

Assim, Mário de Andrade retoma o tema do Genesis, “No princípio era o verbo... e o verbo se fez carne”. Mário assume esse idealismo romântico com a sua parábola, mas ao mesmo tempo foge ao afirmar ironicamente que o que se criou foi o primeiro plágio. O homem tornou-se o criador e a *Escrava* (a poesia) a sua criatura. Mário de Andrade ao iniciar a sua poética com o mito da Criação revela a impossibilidade de apontar a “primeira” criação literária.

Voltando à Parábola, com o passar do tempo essa “Escrava”, mulher e poesia, é intensamente adornada até que lhe desaparece a sua primeira forma, a sua nudez. Coube a Artur Rimbaud redescobrir a poesia: “o menino descobriu a mulher nua, angustiada, ignara, falando por sons musicais, desconhecendo as novas línguas, selvagem, áspera, livre, ingênua, sincera.” (ANDRADE, 2010, p.10). Mário de Andrade aponta Rimbaud como o poeta que liberta a poesia e faz com que ela se encontre consigo mesma. Rimbaud é para Mário o precursor da poesia modernista, “não imitamos Rimbaud. Nós desenvolvemos Rimbaud. ESTUDAMOS A LIÇÃO RIMBAUD.” (ANDRADE, 2010, p.19) Portanto, não se trata de “plagiar” o poeta, mas de estudar-lhe para obter uma compreensão aprofundada de sua poesia. “Essa mulher escandalosamente nua é que os poetas modernistas se puseram a adorar... Pois não há de causar estranheza tanta pele exposta ao vento à sociedade educadíssima, vestida e policiada da época atual?” (Idem)

Na *Primeira parte* Mário de Andrade conceitua o que entende por belas-artes e poesia. Mário principia com uma equação: “Necessidade de expressão + necessidade de comunicação + necessidade de prazer = Belas Artes”. Esta equação denuncia a sua visão de que a arte é inerente à natureza humana. O homem sente a urgência e a ânsia de se expressar, de exteriorizar e comunicar-se. A necessidade de expressão e a de comunicação procura “recriar no espectador uma comoção análoga à do que a sentiu primeiro” (ANDRADE, 2010, p.11) Quanto a poesia, Mário coloca “das artes assim nascidas a que se utiliza de vozes articuladas chama-se poesia” (Idem, p.12) e ainda “os ritmos preconcebidos, as rimas” prejudicam a “objetivação expressiva

das representações”. Mário de Andrade para demonstrar que o que faz da poesia Poesia não é o verso e a sua metrificação, recorda a *Poética* de Aristóteles:

É verdade – escreve na *Poética* – que os homens, unindo as palavras ‘compositor’ ou ‘poeta’ com a palavra ‘metro’ dizem ‘poetas épicos’, ‘elegíacos’, como se o apelativo poeta proviesse, não já da *imitação* mas... do *metro*... Na verdade nada há de comum entre Homero e Empédocles a *não ser o verso*; todavia àquele será justo chamar-lhe poeta, a este fisiólogo. (ANDRADE, 2010, p.13)

Ao retomar Aristóteles, Mário utiliza-se de um “clássico” para fundamentar a sua teoria e assim deslegitima a crítica da época à poesia moderna e ao verso livre.

Assim, a poesia caracteriza-se por “uma conta de somar” de Paul Dermée, que foi anteriormente apresentada no *Prefácio Interessantíssimo*: “Lirismo + Arte = Poesia.” Mário na *Esgrava* reformula essa equação e explica:

Quem conhece os estudos de Dermée sabe que no fundo ele tem razão. Mas errou a fórmula. 1º: Lirismo, estado ativo proveniente da comoção, produz toda e qualquer arte. Da Vinci criando *Il Cavallo*, Greco pintando o *Conde de Orgaz*, Dostoievsky escrevendo O DUPLICATA obedeceram a uma impulsão lírica, tanto como Camões escrevendo *Adamastor*. 2º: Dermée foi leviano. Diz *arte* por *crítica* e por leis estéticas provindas da observação ou mesmo apriorísticas. 3º: E esqueceu o meio utilizado para a expressão. Lirismo + Arte (no sentido de crítica, esteticismo, trabalho) soma belas-artes...Corrigida a receita, eis o marrom-glacê: Lirismo Puro + Crítica + Palavra = Poesia. (ANDRADE, 2010, p.13-14)

Mais a frente coloca: “Dei-vos uma receita... Não falei na proporção dos ingredientes. Será: máximo de lirismo e máximo de crítica para adquirir o máximo de expressão. Daí ter escrito Dermée: ‘O poeta é uma alma ardente, conduzida por uma cabeça fria.’” (ANDRADE, 2010, p.14-15). Mário em seguida atenta ao leitor o fato de se conseguir o máximo de expressão e não o máximo de beleza. A beleza é “uma questão de moda”. Para explicar que a beleza é uma consequência e não a finalidade da obra literária, Mário retorna a parábola para esclarecer que os adornos escondem a essência da Poesia.

Coloca ainda que “o que fez imaginar que éramos, os modernizantes, uns degenerados, amadores da fealdade foi simplesmente um erro tolo de unilateralização da beleza.” (ANDRADE, 2010, p.16) Mário procura desvencilhar a noção de beleza, de aprazível para a criação literária. Posto que o “Belo artístico é uma criação humana, independente do Belo natural” (ANDRADE, 2010, p.16) A arte não deve, portanto, se sujeitar a pura imitação da natureza. Como o belo não é a finalidade da obra, não há também o “assunto-poético”. O que há, para Mário, é uma “impulsão lírica livre” e independente: “Pode nascer de uma réstia de cebolas como de um amor perdido”, afirma em tom jocoso. “Todos os assuntos são *vitais*. Não há temas poéticos. Não há épocas poéticas. Os modernistas derruindo esses alvos mataram o último romantismo remanescente: o gosto pelo exótico.” (ANDRADE, 2010, p.17)

Mário de Andrade compara a linguagem sintética, mas repleta de significados da poesia com a estrutura sintética do telegrama. Tal como no telegrama, há no poema a “palavra solta”, termo que substitui a “palavra em liberdade”. Essa palavra solta é “fecundante, evocadora... Associação de imagens.” (Idem, p.18) Tal como no telegrama a mensagem poética será decodificada pelo leitor.

Mário esclarece ainda, que não é porque mataram o romantismo que o “amor” deixou de existir: “O amor existe. Mas anda de automóvel”. A nova realidade cultural e social sugere novas sensações e novas imagens. Para Mário a riqueza da poesia modernista está na liberdade dos assuntos poéticos. “Tudo, tudo o que pertence à natureza e à vida nos interessa. Daí uma abundância, uma fartura contra as quais não há leis fânicas.” (ANDRADE, 2010, p.28)

Após conceituar poesia, destruir a ideia de assunto poético e de que a finalidade da arte é o belo, Mário finaliza esta primeira parte com uma visão peculiar sobre o passado. O escritor não se convence do preceito de que se deve apagar o passado. Para ele o passado é de grande utilidade. No entanto, esse exagero “eloquente” é justificável em todas as revoluções. E conclui sintetizando:

Assim pois a modernizante concepção de Poesia que, aliás, é a mesma de Adão e Aristóteles e existiu em todos os tempos, mais ou menos aceita, levou-nos a dois resultados – um novo, originado dos progressos da psicologia experimental; outro antigo, originado da inevitável realidade:

1º: respeito à liberdade do subconsciente.  
Como consequência: destruição do assunto poético.

2º: o poeta reintegrado na vida do seu tempo. Por isso: renovação da sacra fúria. (ANDRADE, 2010, p.35)

Na *Segunda Parte* Mário de Andrade enumera os novos princípios estéticos e técnicos da poética moderna. “Todas as leis proclamadas pela estética da nova poesia derivam corolariamente da observação do moto-lírico” (ANDRADE, 2010, p.37) Mário esclarece no *apêndice* o que entende por “leis” da nova poesia. Para ele há grandes diferenças que necessitam ser salientadas entre a poética modernista e as passadas. Enquanto nas poéticas passadas “há regras de preconceito artístico, teias concêntricas da Beleza imitativa, há Estradas que conduzem à Academia Brasileira de Letras”, “na orientação modernizante seguem-se indicações largas dentro das quais se move com prazer a liberdade individual.” Assim, as leis poéticas modernas não tolem a liberdade do poeta. Essas leis “tecnicamente são: Verso livre, Rima livre, Vitória do dicionário.” E “esteticamente são: Substituição da Ordem Intelectual pela Ordem Subconsciente, Rapidez e Síntese, Polifonismo”.

A defesa do verso e da rima livre não significa para Mário o abandono total do metro e da rima, mas a sustentação de que preestabelecer qualquer métrica e ritmo é prejudicial ao impulso lírico que será tolhido. Mário defende no verso uma harmonia rítmica natural da música. “Continuar no verso medido é conservar-se na melodia quadrada e preferi-la à melodia infinita de que a música se utiliza sistematicamente desde a moda Wagner sem que ninguém a discuta mais.” (ANDRADE, 2010, p.38)

A “vitória do dicionário” se relaciona com a ideia de palavras em liberdade de Marinetti. A vitória do dicionário representa a libertação das palavras do período sintático. “O que alguns abandonaram é o preconceito de uma construção fraseológica fundada na observação do passado em proveito de uma construção muito mais larga, muito mais enérgica, sugestiva, rápida e simples.” (Idem, p.48) O poeta moderno “não fotografa:cria.” Mário reafirma que o papel do artista não é reproduzir a natureza, mas dotá-la de valor estético,

produzir o estranhamento no espectador. Mário de Andrade, assim como Chklovski, em seu ensaio *A Arte como procedimento*, defende a diferença entre a linguagem poética e a linguagem cotidiana. Para Chklovski o bom escritor deforma a realidade cotidiana com a linguagem poética. A poesia não deve causar um reconhecimento no leitor, mas ao deformar a realidade provoca uma nova visão, um estranhamento. A linguagem poética desautomatiza o leitor. Mário, semelhante a teoria de Chklovski escreve:

O poeta parte de um todo de que teve sensação, dissocia-o pela análise e escolhe os elementos com que erigirá um outro todo, não direi mais homogêneo, não direi mais perfeito que o da natureza mas  
DUMA OUTRA PERFEIÇÃO,  
DUMA OUTRA HOMOGENEIDADE.

A natureza existe fatalmente, *sem vontade própria*. O poeta cria por inteligência, *por vontade própria*. (ANDRADE, 2010, p.51)

Finda estas leis técnicas, a primeira lei estética será a “Substituição da ordem intelectual pela ordem subconsciente”. Este preceito não significa a defesa da falta de lógica do poema ou o hermeticismo. Mário explica que “A inspiração é que é subconsciente, não a criação. Em toda criação dá-se um esforço de vontade. Não pode haver esforço de vontade sem atenção”. Mário explica ainda que não houve a “destruição da ordem”, mas a substituição de uma ordem por outra. Esse primeiro “princípio” leva a uma segunda lei estética a “Associação de imagens”. Segundo Mário, “na poesia modernista, não se dá, na maioria das vezes, concatenação de ideias mas associação de imagens e principalmente: SUPERPOSIÇÃO DE IDEIAS E DE IMAGENS”. (2010, p.60) Mais a frente Mário crítica a ideia da associação de imagens, ou qualquer outro princípio tornar-se “norma fundamental”. “Erro perigosíssimo. É a mesma confusão de Marinetti: o meio pelo fim.” (ANDRADE, 2010, p.62) Para Mário a associação de imagens tem um efeito “esfuziante, magnífico”, mas ela não deve substituir ao “lirismo produzido pelas sensações simples”.

A terceira lei estética é a “Rapidez e síntese”. Mário aponta que esse princípio tem uma ligação direta com a velocidade da vida moderna. É uma circunstância do meio em que está inserido o poeta. Mas além desta influência “a divulgação de certos gêneros poéticos orientais, benefício que nos

veio do passado romantismo, os tankas, os hai-kais japoneses, o gazel, o rubai persas por exemplo creio piamente que influíram com as suas dimensões minúsculas na concepção poética dos modernistas.” (2010, p.64) Enfim, esta lei é o “RESULTADO INEVITÁVEL DA ÉPOCA. Consequência da eletricidade, telégrafo, cabo submarino, TSF, caminho de ferro, transatlântico, automóvel, aeroplano.” (2010, p.67) A síntese e a rapidez seriam, então, proveniente das sensações e da inteligência proporcionada pela nova realidade. “Estamos em toda parte pela inteligência e pela sensação”, o mundo moderno possibilitaria, segundo Mário, esta impressão, que, por sinal, foi vivenciada pelo poeta. Mário de Andrade, que nunca viajou para a Europa, teve a sua formação intelectual através dos livros e revistas que lá foram publicados, particularmente a revista *L'Esprit Nouveau (Revista Internacional de Estética)*. Outra influência da estrutura sintética da poesia modernista foi “iluminada” por Rimbaud: “Os menos ignorantes recordar-se-ão de que na ALQUIMIA DO VERBO ele confessa apreciar pinturas de casas de comércio, anúncios etc. Estou convencido de que a necessidade de síntese e de energia que deu a tais anúncios formas elípticas arrojadas influi na sintaxe dos modernistas” (2010, p.69 – nota 29)

O “polifonismo” ou simultaneidade é a última lei estética estudada. Mário afirma reconhecer a existência da teoria da Simultaneidade de Epstein, do Simultaneísmo de Divoire, do Sincronismo de Marcelo Fabri, das teorias cubistas e futuristas, portanto, não tem a pretensão de criar coisa nenhuma. “*Polifonismo* é a teorização de certos processos empregados quotidianamente por alguns poetas modernistas” (ANDRADE, 2010, p.72) Mário coloca que *polifonismo* e *simultaneidade* são iguais, mas adota o nome polifonismo que deriva de seus conhecimentos musicais.

“A OBRA DE ARTE É UMA MÁQUINA DE PRODUZIR COMOÇÕES”. Mário aponta o cinema como a grande descoberta do século.

Realizando as feições imediatas da vida e da natureza com mais perfeição do que as artes plásticas e as da palavra (e note-se que a cinematografia é ainda uma arte infante, não sabemos a que apuro atingirá), realizando a vida como *nenhuma arte* ainda o conseguira, foi ela o *Eureka* das artes puras. (2010, p.74)

O cinema possibilitou na visão de Mário que as outras artes encontrassem a si mesmas e não procurassem a imitação pura da realidade. Assim, a pintura pode ser unicamente pintura “equilíbrio de cores, linhas, volumes numa superfície; deformação sintética, interpretativa, estilizadora e não comentário imperfeito e quase sempre unicamente epidérmico da vida”, a “escultura como dinamismo da luz no volume” e “Só então é que se percebeu que a descrição literária não descreve coisa nenhuma e que cada leitor cria pela imaginativa uma paisagem sua, apenas servindo-se dos dados capitais que o escritor não esqueceu” (ANDRADE, 2010, p.75)

Mário coloca que a musicalidade encanta e sensualiza a poesia modernista, mas o exagero conduz ao erro. “Cada arte no seu galho” (p.82) afirma. Mas logo em seguida reconsidera essa frase com a imagem:

Os galhos é verdade entrelaçam-se às vezes. A árvore das artes como a das ciências não é fulcrada mas tem rama implexa. O tronco de que partem os galhos que depois se desenvolverão livremente é um só: a vida.

Vários galhos se entrelaçam no que geralmente se chama SIMULTANEIDADE. (ANDRADE, 2010, p.82-83)

A simultaneidade é presente não apenas na interdisciplinaridade das artes, mas também no cotidiano das pessoas e na miscigenação brasileira. Assim, afirma Mário:

A vida de hoje tornar-nos vivedores simultâneos de todas as terras do universo. A facilidade de locomoção faz com que possamos palmilhar asfaltos de Tóquio, Nova York, Paris e Roma no mesmo abril.

Pelo jornal somos onipresentes.

As línguas baralham-se.

Confundem-se os povos.

As sub-raças pululam.

As sub-raças vencem as raças.

Reinarão talvez muito breve?

O homem contemporâneo é um ser multiplicado.

...três raças se caldeiam na minha carne...(2010, p.83)

A simultaneidade é, portanto, um dado vital. Sendo assim, o poeta que procura transpor essa sensação para a ordem artística realiza a polifonia poética. Mário explica que “*Polifonia* é a união artística simultânea de duas ou mais melodias cujos efeitos passageiros de embates de sons concorrem para

um *efeito total final*.”(p.85) Para Mário, a simultaneidade é a maior conquista da poesia modernista.

Mário afirma nesta sua poética que o tempo atual é construtivo e que o primeiro instante destrutivo e revolucionário já passou. Daí compreende a importância do seu livro para o momento como uma sistematização das conquistas e uma compreensão dos exageros passados. Faz ao final uma crítica a Marinetti “que muitos imagina o cruciferário da procissão, vai atrasadote, preocupado em *sustentar* seu futurismo, retórico às vezes, sempre grialhão” (ANDRADE, 2010, p.92) Os poetas modernistas, “escoteiros da nova Poesia”, seguem “Não mais irritados! Não mais destruidores! Não mais derribadores de ídolos! Os passadistas não conseguem tirar de nós mais que o dorso da indiferença. O amor *esclarecido* ao passado e o estudo da lição histórica dão-nos a serenidade. A certeza duma ânsia legítima, dum ideal científico, dá-nos o entusiasmo.” (idem)



## CAPÍTULO 4

### 4.1. RECEPÇÃO DO FUTURISMO EM PERNAMBUCO

Na primeira etapa de nosso trabalho pudemos nos aprofundar e compreender os fatores que possibilitaram o surgimento do Futurismo na Europa bem como os principais pontos programáticos desenvolvidos por Marinetti. Foi, também, de fundamental importância refletir um pouco sobre as condições que favoreceram a assimilação da proposta de ruptura/inação futurista entre os intelectuais e escritores que organizaram a Semana de Arte Moderna, visto que foi através de tal acontecimento que se difundiu entre os demais centros urbanos do país a proposta de se repensar a literatura nacional.

Resta-nos, agora, compreender o momento em que se deu a introdução das ideias futuristas e sua disseminação em Pernambuco. Para tanto buscamos analisar como os artistas e intelectuais pernambucanos receberam o futurismo, e como construíram e fundamentaram suas posições frente a esse projeto de renovação e experimentação estética. Em Pernambuco e, em particular, na cidade do Recife, percebemos, entre as leituras realizadas, que havia uma disputa pela legitimidade da produção cultural. A cidade registra um rico debate cultural sobre o projeto de renovação artística com bases futuristas que eclodiu em São Paulo. Esse debate, que se configurou inicialmente entre futuristas e passadistas, transformou-se em meados da década de vinte em uma querela entre modernistas e regionalistas. O Recife, ao tempo em que vivenciava a secular corrosão da produção açucareira, não deixava de se apresentar como um mercado urbano ainda promissor, sobretudo em função de uma relativa industrialização, mas também porque continuava mantendo o seu papel de centro comercial de dimensão regional. A cidade do Recife vai experimentando sucessivas reformas no início do século XX, e um profundo processo de modernização em sua infra-estrutura urbana. Muitas dessas mudanças implicaram, por vezes, em profundas alterações dos hábitos sociais, nas tradicionais maneiras como as pessoas se relacionavam entre si e com a cidade. Em suma, ao mesmo tempo em que se

dava uma reforma urbana, se dava também uma reforma cultural e os seus contemporâneos foram quem mais sentiram o impacto dessas transformações.<sup>9</sup>

Foi frente a essas transformações que os intelectuais pernambucanos pensaram o projeto modernista nos anos 20. Joaquim Inojosa foi o responsável pela divulgação do movimento modernista eclodido no Sul do país, inicialmente não aceito, e ao poucos ganhando espaço entre os pernambucanos. O futurismo, quando importado, foi submetido à discussão que se abre para a rejeição ou para sua assimilação, tendo sido confrontado com uma forte ideologia nacionalista. Da mesma forma, a divulgação de uma proposta de ruptura e renovação de uma arte nova e dos nomes de intelectuais do sul, pouco conhecidos em Pernambuco, e agora apontados como modelos, provocou reações. Havia na década de vinte um espírito pernambucano predisposto para a valorização das realidades locais, tornando difícil o campo para, nesse espaço intelectual, a difusão do futurismo e do modernismo paulista. Aparentemente, não se percebia as diferenças entre as situações do Recife e de São Paulo, dois meios com perspectivas, tradições e histórias específicas. São Paulo, diferentemente de Recife, crescia rapidamente com o aumento da imigração europeia e a concentração de uma classe operária. Assim, era preciso aclimatar as novas ideias desencadeadas pela Semana de Arte Moderna em uma realidade diversa. A ausência de uma proposta direta, acrítica, de adaptação do modernismo provocou uma reação da intelectualidade pernambucana, resultando em provocações e reações diversas, polêmicas que foram impressas nos principais jornais e revistas da época.<sup>10</sup> Nessa linha tem espaço o conservadorismo: a conservação dos valores tradicionais apresentava-se como uma forma de se defenderem contra o movimento “futurista”, “modernista”.

Em contato mais próximo com os textos da década de 20, percebemos que mesmo em meados e final da década de 20, ainda era problemática a conceituação e uma crítica analítica sobre as obras relativas à

---

<sup>9</sup> A propósito, ver TEXEIRA, Flávio Weinstein. *O movimento e a linha: presença do Teatro do Estudante e d'O Gráfico Amador no Recife*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2007. p 65-67.

<sup>10</sup> Sobre o assunto, ver REZENDE, Antônio Paulo. *(Des)encantos modernos: história da cidade do Recife na década de XX*. Recife: FUNDARPE, 1997.p.167-169. e o já citado Neroaldo de Azevedo (1996).

“arte nova”, ou “futurista”/“modernista”. Diante de tantas conceituações e indeterminações, o Recife foi cenário de um intenso debate literário que se prolongou até o final da década. Recolhemos alguns artigos publicados pela revista *A Rua Nova* entre os anos de 1924 e 1926. Esses anos são particularmente interessantes para o nosso estudo. Em 1924 Joaquim Inojosa publica, no *Jornal do Commercio*, *A Arte Moderna*, carta que obteve grandes repercussões em alguns estados do nordeste e entre os escritores modernistas/futuristas de São Paulo. Nesta carta Inojosa procura distinguir modernismo de futurismo. Já no ano de 1926 a visita de Marinetti ao Brasil, recoloca o debate futurista em pauta. Esses acontecimentos acentuaram e acirraram ainda mais o debate literário entre futuristas e passadistas.

#### **4.2. A PROPAGAÇÃO DO FUTURISMO EM PERNAMBUCO**

Em agosto de 1922 Inojosa parte com uma comitiva de estudantes da Faculdade de Direito do Recife para o Rio de Janeiro, para participar do Primeiro Congresso Internacional de Estudantes, por ocasião do centenário da independência. Joaquim Inojosa prolonga a sua estadia no Sudeste para visitar a ‘cidade das multidões’ que foi tomada como símbolo da modernidade: São Paulo. Em 1923 Joaquim Inojosa refletirá: “Viajar ao Sul e não visitar São Paulo é cometer um erro; maior erro ainda, visitando São Paulo, não estudar a sua intelectualidade, especificamente os seus novos.”<sup>11</sup> Inojosa tornou-se, então, o intermediador das relações entre São Paulo e Recife, representante da revista *Klaxon* e o divulgador da estética futurista na década de 20 em Pernambuco. Com a incumbência de angariar novos adeptos ao movimento renovador das letras. Os artigos que escreve na época sobre o futurismo/modernismo tem, então, uma função doutrinadora.

Quando Joaquim Inojosa visita São Paulo, lá conhece os principais idealizadores e participantes da Semana de Arte Moderna, entre eles Menotti Del Picchia, Oswald de Andrade, Guilherme de Almeida, Tarsila do Amaral e Mario de Andrade. Com o recém-acontecimento da Semana de Arte

---

<sup>11</sup> In. AZEVEDO, Neroaldo Pontes. *Modernismo e Regionalismo: Os anos 20 em Pernambuco*. João Pessoa/Recife; UFPB/Ed. Universitária; UFPE/Ed. Universitária, 1996, p.41.

Moderna os intelectuais paulistanos pregavam com viva paixão a construção de uma arte nova e a destruição da arte passadista.

O jovem pernambucano estava de todo contagiado pelo entusiasmo dos paulistas. Seu comportamento é o de um convertido, logo ungido apóstolo, predestinado a pregar entre os “gentios” a mensagem do “credo novo”. O deslumbramento impedia-o de assumir uma posição crítica diante dos fatos que presenciava, diante das ideias que assimilava. Não importava discutir o conteúdo da mensagem ou, quem sabe, a sua aplicabilidade em outra situação que, em verdade, era de todo diversa daquela que ele via em São Paulo. Importava apenas difundir a nova mensagem, consubstanciada, para Inojosa, na tarefa de destruir o passadismo. Como agiam, segundo entendeu, os “klaxistas” de São Paulo. E é isso que fará tão logo chegue a Pernambuco. (AZEVEDO, 1996, p.42)

Ao retornar a Pernambuco, Joaquim Inojosa assume desde já a postura de um divulgador da boa nova e o compromisso de instruir os artistas pernambucanos a destruir a arte passadista. Inojosa pregava a necessidade de se construir algo novo, e tal como se pregava no futurismo, era preciso começar pela destruição do passado artístico para que se pudesse construir algo novo. A cidade de São Paulo seria o exemplo ao qual Recife devia se guiar. Mas essa tarefa de que se ungira com orgulho e arrogância resultou em reações polêmicas. O primeiro texto que marcou o início da polêmica que viria a se instaurar entre Futuristas e Passadistas em Pernambuco foi publicado no mês de outubro de 1922 no jornal *A Tarde*. No artigo intitulado “Que é Futurismo”<sup>12</sup>, o jovem Inojosa tenta definir o futurismo. Como assinala Neroaldo Pontes de Azevedo o artigo “Que é Futurismo” marca o início da divulgação do modernismo em Pernambuco, até então entendido como Futurismo.

Logo fica consignada a oposição entre “passadistas” e “futuristas”, termos que se tornam moda na imprensa, tal a frequência com que serão empregados ao menos até 1924. No citado artigo, Inojosa, com arrogância, arvora-se em mestre, cita nomes dos “futuristas” do Sul, fala da *Klaxon* e ensaia uma definição do futurismo, que muito tem do ‘Prefácio Interessantíssimo’ de *Paulicéia Desvairada* e do manifesto (editorial) de *Klaxon*. (AZEVEDO, 1996, p.43)

---

<sup>12</sup> Este artigo foi transcrito por Neroaldo de Azevedo em sua antologia (AZEVEDO, 1996, p.192-194)

Este artigo de Inojosa foi motivado como resposta a um artigo de Faria Neves Sobrinho, em que este se afirma contra os “futuristas” e demais “istas” gerados pelo “desequilíbrio mental da hora presente”. Inojosa sai em defesa dos seus, problematizando o termo futurismo: “O termo é que vem criando inimigos: a realidade sempre existiu nas reações contra a tradição, as velharias, o passado. Renovação estética, atualização da arte, é o que é”. E afirma que os passadistas são “os maiores causadores do desequilíbrio mental da hora presente, em forte oposição à nova era, ficarão na história e no olvido de sua época”. (In. AZEVEDO, 1996, p.193)

Joaquim Inojosa questiona retoricamente o que é futurismo e distingue o futurismo na poesia, no romance, na música e na pintura: “em poesia, reação contra o parnasianismo, que limita a imaginação do poeta à estreiteza da rima”, (In. AZEVEDO, 1996, p.193) citando em seguida o *Prefácio Interessantíssimo* de Mário de Andrade, “submetendo ‘comoções a um leito de Procusto para que obtenham, em ritmo convencional, um número convencional de sílabas’”. No romance o futurismo é “o domínio da psicologia experimental”; na música “arrebatamentos de Debussy contra as lamúrias de Chopin”; na pintura “nada de romantismos, interpretações, “nem fotografias coloridas” da natureza”; “em todas as artes, atualização, criação”. Resumindo em poucas palavras que a arte deve sempre procurar romper com o passado: “Il faut en art rompre toujours avec hier”. (In. AZEVEDO, 1996, p.194) É perceptível na sua tentativa de definir futurismo a vagueza de sua conceituação e o seu conhecimento superficial.

Inojosa aponta ainda que “A grande guerra europeia não motivou somente revoluções econômicas: acentuou modificações no domínio das ideias”. (In. AZEVEDO, 1996, p.194) No entanto, sabemos que o fim da primeira guerra marcou o fim do futurismo na Europa, isso demonstra em parte a noção vaga que se tinha dos movimentos artísticos europeus. Em seguida o autor procura alicerçar as suas convicções citando alguns nomes de intelectuais do sudeste: Graça Aranha, Ronald de Carvalho, Menotti del Picchia, Oswald de Andrade, Guilherme de Almeida, Ribeiro Couto, Mário de Andrade entre outros que, como coloca Inojosa, ainda são desconhecidos no Recife: “alguns dos quais desconhecidos de nós porque conhecemos pouco”

(In. AZEVEDO, 1996, p.194); ferindo com esta afirmativa o orgulho de alguns intelectuais pernambucanos. Inojosa faz ainda alusão a outros artistas e escritores internacionais, entre eles o “mestre Marinetti com os 11 parágrafos do Manifesto Futurista” (In. AZEVEDO, 1996, p.195).

Após a publicação dessa vaga tentativa de definição do futurismo, Inojosa dá prosseguimento à instrução dos intelectuais e artistas pernambucanos e a propaganda dos artistas e escritores do Sudeste. Estabelecendo uma ponte cultural entre Pernambuco e São Paulo, principalmente. No entanto, cabe a nós ressaltar que faltava ao entusiasta Joaquim Inojosa um espírito crítico e o domínio aprofundado da teoria futurista. Do futurismo reconhecia apenas o desprezo pelo passado para a construção do futuro. A catequização do credo novo baseou-se, sobretudo, na divulgação dos nomes de artistas do Sudeste e de suas obras como modelos da arte futurista a serem contemplados e seguidos em Pernambuco.

Em novembro de 1922 Joaquim Inojosa publica na *Província* o artigo “Os sonhadores do Sul”. Neste artigo, como o próprio título indica, Inojosa irá mais uma vez divulgar os nomes dos modernistas de São Paulo que “desprezam a hora passada, cultivam a hora presente e preparam a hora futura”; são “revolucionários de talento, implantadores do ‘novo’, químicos que preparam no silêncio religioso da contemplação a panaceia contra a chaga do passado”. Inojosa dota São Paulo de importância, afirma que “O brado de revolta no Brasil ecoa em São Paulo. Revolução espiritual que vai transpondo limites. Chegará até Recife? Oxalá. Precisamos acompanhá-los para realizar algo de novo”. São Paulo é para o pernambucano o “estado do Brasil, onde mais se estuda, escreve e produz” e representa o “berço de um grande movimento intelectual no Brasil” que abre novos horizontes para a inteligência nacional. (INOJOSA, *Os Sonhadores do Sul*. In. AZEVEDO, 1996, p.197)

Inojosa adota neste artigo o discurso de que o passado encontra-se em ruínas e os novos tempos estão para suplantá-los: “O tempo vale pelo que o tempo amontoa em seus destroços. Melhor será erguer obra nova sobre as ruínas do passado: erro ressuscitar o que morreu, porque passou a sua época”. (In. AZEVEDO, 1996, p.197) Assim, defender o passado seria anacronismo. Para o autor, a estética e a arte são convicções mutáveis, como demonstra os períodos artísticos que se sucedem na história. O autor levanta a

bandeira maior do movimento futurista marinettiano: “A arte atual impõem-se pelas belezas que encerra e que os seus cultivadores – a consciência de hoje – desvendam. Queiram-na efêmera. Não a desejamos eterna. Destruir – construir. E quando o que levantamos for tradição, destruam-no”. (In. AZEVEDO, 1996, p.197)

Inojosa, ainda neste artigo, reconhece que finda a Primeira Guerra Mundial, que representou a interrupção do contato cultural, o contato foi retomado, “Hoje, que o intercâmbio das ideias está mais ou menos estabelecido entre o Brasil e a Europa, cedo abraçamos as ideias novas”. Joaquim Inojosa reconhece que o trabalho intelectual dos artistas de São Paulo é o de “elevar o Brasil intelectual à altura que compete no rol das nações civilizadas”. (In. AZEVEDO, 1996, p.198)

A arrogância de que se vestiu o instrutor futurista e o entusiasmo obnubilado de Inojosa, ao introduzir os nomes paulistanos em Recife, provocou reações polêmicas e ao mesmo tempo violentas entre os intelectuais pernambucanos. O Recife cultuava uma tradição intelectual que se reunia em torno da Faculdade de Direito do Recife desde 1870. Esses intelectuais eram atuantes e existia no Recife uma vida intelectual ativa, como demonstrará em 1925 Gilberto Freyre quando organiza e publica o *Livro do Nordeste*. Por esses motivos ataques de Inojosa feriam o culto às tradições locais e provocavam reações entre os intelectuais pernambucanos. Inojosa foi, durante muito tempo, uma voz solitária do futurismo no estado e apesar das oposições encontradas, manteve-se firme no seu papel de divulgador. A sua firmeza era proveniente das sucessivas vozes de apoio que chegavam do Sul, bem como das sucessivas obras que lhe chegavam para serem difundidas na imprensa.

Se a missão em Pernambuco era difícil, do Sul chegavam a Joaquim Inojosa, desde a sua volta de São Paulo, inequívocas manifestações de apoio, como que destinadas a confirmar na fé o novo apóstolo. As cartas trocadas entre os modernistas do Sul e o divulgador do movimento em Pernambuco tem, por outro lado, um valor documental importante, ao ratificarem a ação do pernambucano, em ligação direta com o Sul. (AZEVEDO, 1996, p.50)

As cartas encontram-se reunidas na obra *O movimento modernista em Pernambuco* de Joaquim Inojosa. Nesta obra Joaquim Inojosa

reúne, em três volumes, importante documentação da repercussão do modernismo na década de 20 em Pernambuco. Mas como acentua Antonio Dimas apesar de ser uma obra “farta documentação” é “mal estruturada e desengonçada” (DIMAS, 1996, p.34). As cartas enviadas pelos escritores do Sul não apenas davam confiança e impulso para a pregação de Inojosa, como também davam novas diretrizes para essa pregação. Através das cartas Inojosa era atualizado com os novos rumos do modernismo no Sul.

Pela insistência e intensidade de divulgação do credo novo, e, conseqüentemente, das obras nacionais tidas como futuristas, Inojosa conseguiu angariar adeptos. Como o Recife se manteve o centro regional do Nordeste, a palavra de Inojosa obteve repercussão entre os demais estados nordestinos. Neroaldo de Azevedo aponta que já em 1924, Inojosa contava com um substantivo número de adeptos e simpatizantes que aceitavam em princípio a renovação das artes. No entanto, discordavam dos meios empregados para atingi-la. Neste mesmo ano as discussões entre futuristas e passadistas “chegavam a um limite de saturação”, visto que não havia novidade nos discursos futuristas de Joaquim Inojosa. “Mas é do Sul que virão, mais uma vez, elementos para a reflexão de Inojosa, sugerindo-lhe novos rumos para a campanha modernista” (AZEVEDO, 1996, p.80)

Em janeiro de 1924 Inojosa, na revista *Mauricéia*, mantinha-se firme na pregação do “credo novo”;

*Nós os representantes da Hora, continuaremos a lançar pedras contra os velhos muros bolorentos. E os destruiremos. E veremos todos os velhos espíritos, passado o espanto inicial, curvarem-se reverentes, ante o Credo Novo. Rezarem. Converterem-se... Enquanto os automóveis passam:*

*Fon-fon...fon-fon...fon-fon...*

(INOJOSA, In. AZEVEDO, 1996, p.207)

Como se percebe neste pequeno excerto, apesar da mudança de termo para designar a arte nova, a sua pregação não sofreu mudanças significativas. Tal como o futurismo, as imagens permanecem as mesmas, seja através do desprezo pelo passado ou pelo elogio ao novo, através do



automóvel como símbolo. Inojosa pregava o 'novo pelo novo' sem um questionamento crítico.

A intelectualidade recifense se viu agitada em diversos momentos durante a década de 20. Em 1922 a pregação então futurista de Joaquim Inojosa inicia um debate que irá se prolongar e acalorar em diversos momentos. Como a visita do escritor futurista português Antônio Ferro em abril de 1923, a do poeta carioca Paulo Torres em junho de 1924 e a de Guilherme de Almeida em 1925.

Em 15 de maio de 1924 o editorial da revista *Era Nova* da Paraíba convida o líder da campanha modernista de Pernambuco, “um dos forjadores incansáveis da glória literária de Pernambuco da nova geração”, segundo o editorial da revista, a representar o periódico no Estado de Pernambuco. Joaquim Inojosa já era um dos colaboradores da revista e no mesmo número deste editoria, “em ‘Minha crônica fragmentária...’ ele falava da arte nova, rejeitando o rótulo de futurismo que lhe era dado, embora o estilo e as imagens desautorizem, na prática, a rejeição” (AZEVEDO, 1996, p.62):

Época de eletricidade. De rapidez. Barulho. Tumultuária. Época presente. O fon-fon do automóvel diz bem a civilização. Estilo nervoso, vertiginoso. Verso livre. Futurismo de Marinetti é hoje passadismo. Existe a ânsia de uma revolução inevitável. Espíritos velhos: curvai-vos. Espíritos jovens: gritai. Morra o futurismo, diz o Ronald. Morra. Rezemos a cartilha da Arte Nova. Destruam-se as velhas fórmulas. Gastas e sebatas. Arte livre. Revolucionária...(INOJOSA, apud AZEVEDO, 1996, p.62)

Como se percebe, ainda que Joaquim Inojosa rejeite o termo *Futurismo* para designar a arte nova ou o credo novo o seu discurso não sofre mudanças expressivas. O tom “belicoso”, pode-se dizer, permanece o mesmo. As ideias que lhe vinham do sul, através das cartas de Mario de Andrade e da leitura de seus “manifestos” como o *Prefácio Interessantíssimo* e *A Escrava que não é Isaura* colaboraram para a rejeição do título, mas não representaram uma revisão do seu discurso.

Em resposta ao convite da revista paraibana, em 5 de julho de 1924, Joaquim Inojosa aceita o convite com uma longa carta dirigida aos diretores da *Era Nova*: Severino de Lucena e Sinésio Guimarães Sobrinho. A carta foi publicada em Recife, no mesmo mês, pelas Oficinas Gráficas do

*Jornal do Commercio*, numa plaquete de 39 páginas, sob o título de *A Arte Moderna*. A carta adquiriu ares de manifesto e gerou um verdadeiro estopim que amplia a discussão entre ‘passadistas’ e ‘futuristas’.

Como coloca Joaquim Inojosa na carta/manifesto *A Arte Moderna* “A passagem de Paulo Torres pelo Recife despertou de modo inesperado as inteligências moças para guerrearem os antigos, e estes para se defenderem” (INOJOSA, 2012, p.64). Ainda nesta carta Inojosa faz alusão a uma festa literária que reuniu artistas consagrados e desconhecidos, os novos e os antigos. Oscar Brandão e João Barreto de Menezes, citados na carta de Joaquim Inojosa, participaram da festa literária em homenagem a Paulo Torres e conseguiram provocar uma enorme confusão ao criticar abertamente a arte nova. A festa e o acirramento entre os intelectuais pernambucanos ficou impresso nos jornais da época. A polêmica se prolongou e a divisão entre futuristas e passadistas se tornou mais evidente. A carta/manifesto *A Arte Moderna* foi publicada logo em seguida e acirrou ainda mais as polêmicas.

#### **4.3. A Arte Moderna de Joaquim Inojosa**

Como bem coloca Neroaldo de Azevedo são múltiplas as intenções da carta. Assim Joaquim Inojosa afirma: “Isto já não é mais uma carta, e sim, um manifesto. Manifesto, carta ou relatório, quero mostrar, num balanço muito ligeiro, que este movimento moderno é muito mais sério e muito agitado” (INOJOSA, 2012, p.60). Na carta manifesto, após agradecer em tom solene o convite recebido e irmanar os dois Estados (Pernambuco e Paraíba), Inojosa declara a inevitabilidade da vitória da arte moderna. Afirmando ser este o rumo inevitável da história em que uma época se sobrepõe a outra. Assim escreve:

Há nos arraias da inteligência, atualmente, e como sempre houve em todas as épocas, uma nova geração que anseia por ideais novos. Sobretudo, já ergueu os olhos para a meta entressonhada, em São Paulo, no Rio, Recife e Pará. A Paraíba não fugirá ao apelo que lhe faço de acompanhar-nos nesse esforço gigante e nessa luta sem tréguas para desapressar-se das velhas fórmulas da arte, num combate cavalheiresco, e, se necessário, desapiedado, à geração antiga. Os rapazes daí acompanhar-nos-ão, decerto, nessa

renovação artística necessária a que os zoilos chamam de “futurismo”, denominação marinética inaceitável entre nós, projétil nas mãos dos que não têm base para discutir. (INOJOSA, 2012, p.40)

Ainda que Inojosa rejeite a denominação marinética ao movimento, sublinhamos mais uma vez que a sua rejeição não é justificada. Não há em toda a sua carta uma distinção aprofundada entre o modernismo brasileiro e o futurismo de Marinetti. A modificação do rótulo futurista para modernista chegou a Inojosa como sugestão do que se processava no Sul do país. Em 1924, São Paulo encontrava-se em outro momento modernista, passara-se dois anos da Semana de Arte Moderna, e vale lembrar que a crítica que se fazia ao futurismo, baseada na ideologia nacionalista, se intensificava no decorrer dos anos. A confusão entre futurismo e modernismo era frequente, o termo futurista não condizia mais com a realidade do pós-guerra, e muitos evitavam a associação do rótulo com o fascismo e Marinetti. O fato de o futurismo ter sido um movimento importado, fez com que surgissem vozes que clamavam pela verdadeira arte nacional, que não fosse puramente reflexo da Europa. No entanto, apesar dos esforços, tanto de alguns escritores modernistas do sul como o de Inojosa, para denominar e difundir a arte futurista brasileira como arte modernista, muitos ainda debatiam a diferença entre futuristas e passadistas. Sua confusão é tanta que mesmo rejeitando o rótulo, aponta que a raiz do movimento modernista no Brasil está na Itália. “Esse movimento modernista a que chamam de “futurismo” (no Brasil não há “futurismo”. Morra o “futurismo”, gritou Ronald) não nasceu no Brasil, nem existirá somente no Brasil. Surgiu na Itália, com Marinetti e Papini, saindo o primeiro a pregar suas ideias em Paris e Londres.” (INOJOSA, 2012, p.42)

Inojosa aceita a rejeição do rótulo encampada por Mário de Andrade, mas, ao contrario deste, não fundamenta a negação ao futurismo. O discurso, como foi dito anteriormente, se assemelha ao futurismo seja através do discurso de combate, da rejeição ao antigo, bem como na exaltação da juventude e da hora presente.

Inojosa coloca ainda que “o movimento acha-se vitorioso no Rio e em São Paulo”, atribuindo a Graça Aranha o título de chefe do movimento renovador e da introdução do credo novo no Brasil. Assim escreve na carta:

“Graça Aranha, todos sabem, trouxe para o Brasil, depois de uma longa estada na França, o credo da Arte Nova, rezado, pela primeira vez na Semana de Arte Moderna, no Teatro Municipal de São Paulo”. (INOJOSA, 2012, p.48) O nome de Graça Aranha é reverenciado diversas vezes na carta. À Graça Aranha é atribuída a liderança do movimento modernista. Inojosa leu e cita o seu livro *Estética da Vida* e aponta que este livro representa um marco para todo o movimento modernista. A projeção de Graça Aranha foi aumentada em vista do seu discurso de rompimento com a Academia Brasileira de Letras. Além disto, o seu nome era consagrado e nacionalmente conhecido. Citar Graça Aranha seria, portanto, conferir autoridade as suas palavras. Além do “mestre” Graça Aranha, Joaquim Inojosa destaca em São Paulo:

Oswald de Andrade, esteta, pensador, romancista e crítico; Mário de Andrade, revoltado, revolucionário, iconoclasta, e construtor ao mesmo tempo, porque, sobre as ruínas do que destrói, constrói a sua obra; Menotti del Picchia, imaginação ardente, fogueira viva de entusiasmo; Rubens de Moraes, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti. (INOJOSA, 2012, p.42)

A carta além de anunciar a vitória do movimento renovador no sul do país, também aponta a conquista de adeptos no Nordeste, em especial no Recife, Belém e Natal. No Recife, Inojosa coloca que no princípio era uma voz solitária, mas as visitas de “Antonio Ferro, Jorge Barradas de Garo, e, em parte Dakir Parreiras e Joaquim do Rego Monteiro, para não falar na vitoriosa passagem de Paulo Torres, mostraram que a razão se achava ao meu lado.” (INOJOSA, 2012, p.44) E a sua maior conquista na capital foi a adesão de Austro Costa, de quem transcreve o poema “A tristeza e a piedade do homem azul do amanhã”<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> A TRISTEZA E A PIEDADE DO HOMEM AZUL DO AMANHÃ

Era o homem moreno e humilde de que ninguém se/Lembrava/quando o Preconceito e o Egoísmo discutiam vãos/ valores,/ mas de quem muito se falava, se falava.../quando se falava em amores.../ No Passado o homem sonhava o sonho brando da/ Humanidade:/ fora bom e leal na digna tristeza de sua vida/ de visionário sem glória e sem malícia,/ de ingênuo e estranho artista adolescente./ Mas, porque havia de, lutando, triunfar/ humilde e bom, e porque havia, / forçosamente, de seguir para o Amanhã/ e ser chamado – o “Todo Azul”,/ de tão branca que fora sua nobreza na Adversidade/ e de tão azul que fora sua Constância serena,/ logo a inveja, que é toda negra, de vício,/ a Covardia, que de tão vil já não tem cor,/e a Impotência, que é cor de raiva e desespero, /vomitaram a bÍlis azinhavrada da Perfídia e do Rancor /na azúlea estrada do homem moreno e bom e humilde. /E o homem, já todo azul, entristeceu. /Entanto, porque soubera amar com melancolia e arte, /cedo se arrependeu de sua inútil tristeza. /Ele que amara os velhos e as Crianças, /adorando a Mulher em todas as

Inojosa prova que a razão da renovação está ao seu lado, e afirma ser ela inevitável e necessária com uma simples pergunta: “Onde se já viu persistir, por séculos, uma escola literária?” E responde também de forma simplória: “Tivemos o romantismo, o lirismo, o condoreirismo, o naturalismo, e que mais? Escolas ou não-escolas, substituíram-se umas às outras, e sempre, nesses embates, venceu a audácia dos novos contra a prepotência mental dos velhos”. Inojosa acredita na “evolução do pensamento e da arte” (INOJOSA, 2012, p.41), apesar de generalizar que a arte antiga deve ser desprezada, a sua principal crítica, tal como a dos intelectuais do Sudeste, volta-se ao Parnasianismo, Naturalismo e Realismo.

A Semana de Arte Moderna tem um relevo especial nesta carta, foi dela que veio “o primeiro grito atoador do Credo Novo em plagas brasílicas”, “nasceu naquela noite, para o Brasil, o... “futurismo””,

Ali estão representadas todas as artes. Ergue-se Graça Aranha e explica o código renovador. E recitam, os demais, e pintam, e tocam, condenando a cara do passado, muito suja para ser de hoje. Tanta coisa assim, estranha, incompreensível... E a vingança começa de medrar. Cresce. Multiplica-se. Cria tentáculos. Aquilo é um insulto à educação artística de toda aquela gente. Chufas. Risos. Vaias. Uma vaia que de tão grande se torna glorificadora. Vissem-nos: riam sarcasticamente. E diziam: “enquanto nos vaia a multidão, zombamos de sua ignorância e vamos realizando nosso ideal de arte”. (INOJOSA, 2012, p.43)

Joaquim Inojosa explica que a vaia proferida no Teatro Municipal de São Paulo precede a consagração, generalizando que “Todo artista vaiado é artista glorificado, e todo aquele que sai a pregar ideias renovadoras, tem, contra si, o tumulto de ignorância dos que ainda o não compreenderam.” (INOJOSA, 2012, p.43)E completa afirmando que “Temos visto em toda a

---

mulheres /e, sonhando e chorando,/hinos de Amor entoara, e miseres /celebrando /todas as coisas belas e mansas/da Natureza:/o Sol, a Brisa, o Mar, os passarinhos,/as estrelas, o Luar, as árvores, as rosas, /ele viu, afinal, que, sem sangrar as mãos pelos espinhos, /não teria coroas de rosas maravilhosas /para o seu Sonho /de Beleza./ Então silencioso, mas risonho,/ficou a espetalar os derradeiros mal-me-querer/ do Passado pelos jardins românticos da Cidade, / na sua boemia espiritual só compreendida / pelo perfeitos, e pelas lindas mulheres/ que andavam a encher de ouro e de azul a sua Vida.../ São Francisco de Assis – entretecendo ninhos/ para os implumes passarinhos/ de seu Amor e de suas mais nobres quimeras, -/ assim o homem moreno que era humilde e bom, / sorrindo, perdoou e teve pena/ dos homens cor de vício e de maldade:/ E começou a caminhar para o Amanhã, / todo azul e corado de primaveras...

história da humanidade que os heróis exaltados de hoje são os desprezados de amanhã, e vice-versa. Nesta caso preferimos que a vaia preceda a glorificação.” (INOJOSA, 2012, p.43)Esta ideia generalizadora da arte que tem Joaquim Inojosa, assemelha à pregação marinettiana em seu primeiro manifesto de que os artistas atuais estão condenados pelo amanhã a serem os artistas de ontem, quando afirma:

Os mais velhos dentre nós tem trinta anos: resta-nos portanto pelo menos uma década, para cumprir nossa obra. Quando tivermos quarenta anos, outros homens mais jovens e mais válidos que nós, atirar-nos-ão ao cesto, como manuscritos inúteis.  
- Nós o desejamos! (MARINETTI, *Fundação e Manifesto Futurista*. In. BERNARDINI, 1980, p.36)

A arte se assemelha, portanto, à moda, a uma mercadoria que tem a sua obsolência programada. Diferente percepção tem Mário de Andrade que retoma o passado artístico como fundamental para a arte atual e vê em obras passadas a sua atualidade perene.

Joaquim Inojosa cita uma carta de Menotti del Picchia a ele dirigida em dezembro de 1922. Nela, Menotti reconhece a vitória do movimento em São Paulo, afirmando que a “diversidade e a inquietude das correntes étnicas” que forma a cidade de São Paulo, a torna mais acessível ao Credo Novo. Diferente da cidade do Recife que “deve haver mais fixidez e ser quase inexpugnável o baluarte da velharia”. Menotti assinala que a cruzada empreendida por Inojosa no Recife de divulgar a Arte Moderna legará o seu nome “a uma das batalhas mentais mais notáveis, cuja vitória já não se discute mais”. Inojosa prossegue a carta relatando os prolongamentos da Semana de Arte Moderna e as adesões ao movimento renovador no Rio de Janeiro. (INOJOSA, 2012, p.43-44)

Inojosa transcreve ainda trechos de um artigo de Antonio Ferro a propósito da literatura brasileira de então, publicado no *Diário de Notícias* de Lisboa, em que afirma que “A literatura brasileira está vivendo uma hora de renovação” e toma a destruição do Morro do Castelo como símbolo:

A velha literatura brasileira é um morro glorioso, morro de um castelo encantado onde pousaram águias e onde viveram príncipes lendários...Mas a literatura brasileira precisa de ser atualizada,

precisa modernizar-se. O Morro do Castelo da Retórica opõe-se a essa renovação, a essa marcha para o futuro...Urge destruí-lo. Destruir-lhe a forma e guardar-lhe o espírito. (INOJOSA, 2012, p.45)

Joaquim Inojosa com essas citações procura um aval para as suas ideias. “Tomando o seu conselho, todos nós devemos empregar algumas horas de trabalho na destruição do velho morro”. (INOJOSA, 2012, p.46) O velho, para Inojosa, é o símbolo da decadência, da apatia, “Andar com os velhos é envelhecer com eles”. E nobilita a juventude, “aos moços cabe romper contra a apatia e dar, a esses dias monótonos, uns tons alegres de festa, ânsias, de sonhos”. (INOJOSA, 2012, p.46)

Semelhante aos “manifestos” nacionais anteriormente estudados de Graça Aranha, Menotti del Picchia e Oswald e Mário de Andrade, Joaquim Inojosa também relativiza a noção de beleza e prega uma arte preocupada com a atualidade e livre das amarras e modelos parnasianos. “A arte é livre: a beleza relativa”, escreve Inojosa. Para ele, “Nada se define menos do que a ideia de Beleza.” A arte deve se libertar: “Os poetas de hoje querem a sua arte livre, sem códigos, sem preconceitos, sem mordanças” (INOJOSA, 2012, p.47). E “A hora que passa, a civilização de hoje, apresenta um traço febril, nervoso, agitado que influi na mentalidade, pela atuação vigorosa do meio sobre o homem.” (INOJOSA, 2012, p.45) E para que a arte se liberte, ela deve reagir contra as velhas fórmulas, segundo Inojosa, declarar guerra ao passado, ao parnasianismo, ao naturalismo, ao academismo, aos “almofadinhas de soneto”, aos regionalistas etc. Joaquim Inojosa conclui com a fórmula: “Arte – desinteresse: liberdade: relatividade”. (2012, p.47)

À título ilustrativo da arte nova, Joaquim Inojosa transcreve pedaços de prosas e poemas de escritores que ele reconhece como modernos. São nomes nacionais e estrangeiros. A cada apresentação dos autores e poemas, acompanha uma breve descrição elogiosa. O primeiro a ser apresentado é Ronald de Carvalho, o prosador e poeta que declarou a morte do futurismo. Do prosador, transcreve: “A verdadeira tradição, em arte, é o respeito à antiguidade, e o horror aos métodos do passado. Somente se renova aquele que tem coragem de se libertar. Veneremos os antigos, e, como prova

do nosso amor, não os imitemos”. (INOJOSA, 2012, p.49) Os poemas citados de Ronald são, assim como esse trecho de prosa, uma reflexão teórica sobre a própria criação artística, no caso, do poema. Como alguns dos títulos indicam ‘Filosofia’, ‘Eloquência’, ‘Arte Poética’ e ‘Teoria’ são poemas metalinguísticos.

Após a transcrição dos poemas de Ronald, Inojosa cita Tristão de Athayde, “o conhecido crítico, um dos comandantes em chefe da nova crítica brasileira, talento e cultura associados, afirma, num recente estudo sobre *A velha Europa e o Brasil adolescente*:

Devemos perseverar na reação, na busca da expressão nova que nos satisfaça. Queremos sol. E o ceticismo, que superamos em nós, nos ensinou afinal que há sempre qualquer coisa de novo debaixo do sol. (INOJOSA, 2012, p.51)

Outro crítico citado foi Agripino Grieco e a sua crítica positiva à obra de Mário de Andrade, *Paulicéia desvairada*:

Só a leitura superficial, desalenta e inepta é que pode ver nessa arte moderna a simples extravagância (que muitas vezes existe como *blague* ou como simples falta de talento, o que não é o caso). O que há é o desejo de desarticular o aparentemente fundido para novamente articular uma realidade muito mais ampla, com elementos diversos, mas, em geral, convergentes e cujo disparate é apenas aparente ou transitório. (INOJOSA, 2012, p.51)

A alusão a esses dois críticos após a citação dos poemas de Ronald de Carvalho e que antecede as transcrições dos demais textos, confere a Inojosa não apenas autoridade ao assunto, como também a pregação modernista e, conseqüentemente, às demais obras citadas. Mas ao mesmo tempo em que procura se mostrar como um crítico erudito, Joaquim Inojosa incorre no erro de estudar “Arte Nova”, citando críticos que faziam oposição, justamente, a arte defendida neste seu manifesto. Entre as obras citadas estão: Guilherme de Almeida e os seus versos de *A coluna*; Mário de Andrade a poesia *O Rebanho* e *O Poema*; Menotti del Picchia e o seu *O homem e a morte*; Sérgio Milliet com *Réverie* e *J’aime ses yeus couleur d’aventurine*; Carlos Alberto Araújo (Tácito de Almeida) com *Salvar*. Entre os escritores estrangeiros, cita como exemplos de poesia moderna Henri Mugnier,



Guilherme De Torre, Vin Ragnognetti, Charles Baudouin e Enrique González Martinez.

Após as transcrições dos poemas dos autores supracitados, Joaquim Inojosa volta-se para o Nordeste. Antes de tratar especificamente de Recife, afirma que em Belém do Pará “existe uma vigorosa e ativa intelectualidade”. Entre eles, transcreve a poesia do “brilhante poeta Bruno de Menezes” que, segundo Inojosa, “abraça e defende a arte moderna”. No entanto a poesia citada do “brilhante poeta”, aos olhos de Inojosa, encerra de moderno apenas a palavra “jazz-band”. (INOJOSA, 2012, p.60-61) A modernidade, para Joaquim Inojosa, não se revela nas experimentações formais e estruturais do poema (salvo o verso livre e a destruição do soneto parnasiano), mas se resume na temática abordada. Do Rio Grande do Norte faz apenas uma breve menção do nome de Luis da Câmara Cascudo.

Após tratar brevemente de Belém e Natal, Joaquim Inojosa volta-se nas próximas páginas a tratar do cenário intelectual pernambucano. Para ele, a intelectualidade pernambucana se caracteriza “por uma visível falta de unidade de vistas, trabalhando sem ideal e sem diretriz”. Os intelectuais pernambucanos não seguiram os exemplos dos antepassados que, unidos, “reagiram contra as velharias do tempo, renovaram as fórmulas da tradição e assinalaram o espírito e uma época de audácia e de brilho”. (INOJOSA, 2012, p.61)

Joaquim Inojosa crítica o fato de Pernambuco não acompanhar o ritmo renovador que tem forças na Europa e no Sul do Brasil. “Um ano faz que, no Recife, falar de arte nova (para muitos – de “futurismo”), era despertar o riso irônico da multidão de literatos, ou dos não-literatos”. (INOJOSA, 2012, p.61) Inojosa afirma, na carta, que foi durante um tempo uma voz solitária que “reagia contra essa atitude de indiferença e de zombaria”. A adesão mais importante foi, para ele, a de Austro Costa, que enviou a sua revista *Mauricéia* os seus primeiros versos modernistas: *O Recife da madrugada é um poema Futurista*, e se tornou “um dos elementos mais fortes da campanha pela arte nova”.

Joaquim Inojosa aproveita ainda para criticar os antagonistas ao credo novo e seus adversários: Oscar Brandão e João Barreto de Menezes. O primeiro considera um “mau poeta”, que “não possui a cultura artística que lhe

traria o necessário discernimento”. Quanto ao segundo, admite o “espírito culto” e se mostra surpreso pela não aceitação do credo novo. Mas ambos, para Inojosa, seguem atrasados, “perderam o bonde”. (INOJOSA, 2012, p.66) Inojosa afirma ainda que em Pernambuco há ainda os que não aceitam, mas também não desdenham da Arte Moderna. Entre esses tantos cita o nome de Gilberto Freyre.

Como não poderia deixar de ser, Inojosa se refere ainda, nesta longa carta, a Raul Machado na Paraíba. Do novo adepto da Arte Nova, escreve:

Filho da Paraíba e educado nos mais adiantados centros intelectuais do País, parnasiano que, em *Água de Castália*, elevou bem alto a sua arte, discípulo de Olavo Bilac e de Alberto de Oliveira, nome considerado em todo o Brasil, escrupuloso na forma e original na ideia, Raul Machado compreendeu que havia necessidade de uma expressão nova na arte. (INOJOSA, 2012, p.67)

Inojosa cita do escritor duas poesias *Poema de uma noite de Alucinação* e *Madmoiselle-Madame*. Esta última foi dedicada a ele. A adesão de Raul Machado na Paraíba, de Austro Costa em Pernambuco, entre outros, significou para Joaquim Inojosa, a crença na vitória da arte nova. “O momento é de luta. Na luta vencem os mais bem aparelhados e mais corajosos. Adesões como a de Raul Machado proclamam-se na radiotelefonía da propaganda”, (INOJOSA, 2012, p.69) escreve excitado.

Ao final cita os “espíritos brilhantes nas letras paraibanas” e clama para que a Revista *Era Nova* cumpra a “nobre” finalidade de ser a porta-voz da renovação literária, assim como a Revista *Klaxon* o é no Sul do país. (INOJOSA, 2012, p.70)

A carta de Joaquim Inojosa provocou diversas críticas que partiram de forma sutil de seus iniciadores, como Oswald e Mário de Andrade e de modo mais exacerbado entre os seus opositores, particularmente Oscar Brandão e Barreto de Menezes. Alguns erros, apontados posteriormente por Inojosa como erros de revisão<sup>14</sup> no livro *O movimento modernista em*

---

<sup>14</sup> “... ‘em França, séc. XVIII’. O cochilo do A. ou do revisor – Séc. XVIII ao invés de Séc.XIX -, receberia a imediata correção do vigilante do passadismo Oscar Brandão: - ‘E o exemplo que o

*Pernambuco* v.3, são o de situar o “Parnasse Contemporain” no século XVIII e a de juntar os nomes de Apollinaire e Cendrars. Ambos foram tidos como prova de ignorância do autor. Outra crítica feita pelas dois nomes mencionados na carta e também por Faria Neves Sobrinho, é quanto a linguagem rebuscada de Inojosa.

Faria Neves Sobrinho, em carta a Inojosa, de 31 de julho de 1924, confessa-se surpreso de não ver uma ‘linguagem diferente’ utilizada pelos ‘futuristas’: ‘V. mesmo, meu caro Inojosa, neste opúsculo não se serve de linguagem diferente; nem ainda os iniciados, quando se entrecorrespondem. Exemplo: a carta de Menotti del Picchia, que v. transcreve’. Já Oscar Brandão mostra-se admirado de não ver a ‘arte moderna’ vestida com ‘as roupagens encantadoras do novo’, como convinha, enquanto João Barreto de Menezes escreve que a carta ‘de moderna só tem o título’. (AZEVEDO, 1996, p.68)

A carta de fato tem uma linguagem rebuscada e o tom solene. Diferente também dos manifestos de Marinetti ou de outros manifestos do Sul do Brasil, a carta não traz inovações tipográficas ou no seu layout, nem a criação de conceitos. Desenvolvida de forma “desengonçada”, ela não acrescenta nada de novo. Mas apesar disso é preciso reconhecer que a carta obteve resultados surpreendentes. “Se de um lado divulgou o modernismo do Sul no Nordeste, também divulgou o que se passava no Nordeste/Norte do Brasil. Com a repercussão que teve, a carta levou para fora de Pernambuco o nome de intelectuais efetivamente pouco conhecidos.” (AZEVEDO, 1996, p.71).

Prudente de Moraes, como aponta Neroaldo Pontes de Azevedo, teceu à *A arte Moderna* uma crítica mais detalhada. Apontou como louvável o esforço de Inojosa em Pernambuco para acompanhar a “evolução intelectual do Rio e de São Paulo” (AZEVEDO, 1996, p.67), mas nota o atraso de Pernambuco e de Inojosa em relação ao modernismo do Sul que já ultrapassara a primeira fase destrutiva do movimento em que se valorizava a novidade e se desqualificava a arte do passado. Aponta também a falta de informação do autor da carta quanto à “história do modernismo” e à afirmação de que foi Graça Aranha que trouxe a Arte Nova ao Brasil. (AZEVEDO, 1996,

---

Sr. Inojosa cita é o do ‘Parnasse Contemporain, em França, no séc. XVIII. Quanta ignorancia!...” (INOJOSA, 1969, p.10, nota.5) “A referência ‘Apolinaire Cendrars, levaria Oscar Brandão a uma nova palmatoada: - ‘Não existiu esse poeta em França... houve um francês Guillaume Apollinaire... e houve um outro poeta Blaise Cendrars” (INOJOSA, 1969, p.14, nota.8)

p.67) Outro erro apontado foi a inclusão, feita por Joaquim Inojosa, como participantes da Semana de Arte Moderna Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira e a omissão do nome de Mário de Andrade. O próprio Mário, em carta a Inojosa, recomenda que leia o seu próprio livro *A escrava que não é Isaura* a título de informação.

Mas o maior saldo positivo que se deve creditar ao opúsculo é o fato de chamar a atenção para a propaganda do modernismo que ele empreendia, provocando tomada de posições, pondo na ordem do dia a discussão do futurismo, pois, não obstante as reiteradas tentativas de Inojosa de rechaçar o rótulo de futurismo para o ideário que pregava, era sobre futurismo que se discutia. Com efeito, a insistência é na destruição do passado, no 'combate (...) à geração antiga', numa tentativa de 'desapressar-se das velhas fórmulas da arte', dos 'velhos moldes bolorento', caracterizando os modernistas como 'iconoclastas impiedoso'. A campanha é vista como uma verdadeira guerra, um 'esforço gigantesco', com 'lutas sem tréguas', em que a vitória é encarada como 'vingança' (AZEVEDO, 1996, p.71-72).

Joaquim Inojosa preocupa-se em distribuir a sua carta entre os diversos estados no Nordeste, num projeto de propaganda regional que foge as fronteiras de Pernambuco e da Paraíba. Joaquim Inojosa reuniu em três volumes importante documentação sobre o movimento modernista em Pernambuco na década de 20.

No terceiro volume Inojosa reproduz na íntegra a carta *A arte moderna* em que acompanha ainda de notas explicativas. Além da Carta que corresponde à primeira parte da documentação reunida, Inojosa faz um levantamento da sua repercussão na imprensa da época, na 2ª Parte, Noticiário da Imprensa; na 3ª Parte, reúne as críticas e polêmicas; na 4ª Parte, Cartas Inéditas a ele dirigidas; e, por último, na 5ª Parte, o Documentário em que encontramos correspondências entre o escritor Ascenso Ferreira e Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Cícero Dias e de Mário de Andrade a Valdemar de Oliveira.

Prudente de Moraes Neto escreve para a revista *Estética*, do Rio de Janeiro, uma crítica detalhada à *Arte Moderna*. Ele reconhece o esforço didático da carta que procura informar não apenas à Paraíba e a Pernambuco, mas a todo o Nordeste, a campanha modernista que o autor da 'plaquete' tomou conhecimento em sua visita em 1922 à então Capital Federal e a São

Paulo. Mas a sua crítica enumera uma série de erros do pernambucano que demonstra desconhecer, assim como seus conterrâneos, a história do modernismo no Sul. “A desorientação e a confusão de valores que ela produzem são os principais defeitos da ‘plaquete’ do Sr. Inojosa” (INOJOSA, 1969, p.XXXIV). Assim Prudente de Moraes afirma que o Joaquim Inojosa encontra-se ainda na primeira fase do modernismo. “Fase de revolta, de violência destruidora, de desorientação” (1969, p.XXXIV), em que o novo se sobrepõe ao velho só por ser novo, em que “basta não ser tradicional para ser ótimo”.

É o resumo dessa campanha e de seus resultados e é também um histórico e uma explicação do movimento modernista que o Sr. Inojosa tenta nesta ‘plaquete’. Nós quase não temos livros sobre o modernismo, cuja crítica, que aliás só pode ser feita dentro do próprio modernismo, ainda está por fazer. Tem o excelente ‘Domingo dos séculos’, do Sr. Rubens de Moraes, que esclarece muita coisa; tem, sobre poesia, a ‘Escrava que não é Isaura’, do Sr. Mário de Andrade; e tem o ‘Espírito Moderno’ do Sr. Graça de Aranha. Com exceção deste último, livros de pequena divulgação nos Estados do Norte. Por tudo isso, não se pode contestar a utilidade dessa tentativa do Sr. Joaquim Inojosa e do louvável esforço com que ele procura fazer em Pernambuco acompanhar a evolução intelectual do Rio e de S. Paulo. (MORAES NETO, 1925, In. INOJOSA, 1969, p.XXXIII)

As diferenças entre o *Jornal do Commercio* e o *Diário de Pernambuco* são notáveis tanto no relevo que deram a publicação da *Arte Moderna* de Joaquim Inojosa quanto nas notícias do 1<sup>a</sup> Congresso Regionalista do Nordeste. Quanto à Carta de Joaquim Inojosa, o *Diário de Pernambuco*, em 25 de julho de 1924, noticia a publicação da ‘plaquette’, tece breves comentários acerca do autor e agradece o envio do exemplar. Não se referindo ao conteúdo da Carta, diz apenas que foi escrita com “elevação e em estilo acessível e desprezencioso”. Já o *Jornal do Commercio*, em 24 de julho de 1924, tece uma série de louvores ao autor e à ‘plaquette’. Inojosa é, no artigo em questão, um “ilustre intelectual patricio, estuda, com segura visão crítica e larga documentação histórico-literária, o movimento de renovação artística, a que no Brasil se tem, impropriamente, dado o nome de futurismo.” (In. INOJOSA, 1969, p.52)

O citado artigo do *Jornal do Commercio* comenta ainda que Joaquim Inojosa batalha pela “liberdade do ritmo e da expressão” contra e “o

regime de camisa-de-força a que ficam sujeitas as ideias e o sentimento, quando adstritos aos moldes rigorosamente acadêmicos”. Quanto à questão da repulsa ao passado, o *Jornal do Commercio* afirma que o Inojosa defende é “uma libertação da estética de tudo quanto possa ungi-la a preconceitos e impedir-lhe a marcha vitoriosa e espontânea”.

Antonio Dimas afirma que:

Uma leitura atenta de *A Arte Moderna* redonda em prejuízo para seu próprio autor, porque vaza-se ela em tom altamente retórico, que não define, nem concretiza o que se entende por ‘novo’. Além disso, suas referências culturais, além do inevitável Sul maravilha, circunscrevem-se a um mundo caduco, onde pululam musas, olimpos, parnasos e danunzios. Sintoma inequívoco, entre outros, de um discurso que depende do passado, em vez de propor um futuro, é quando Inojosa atribui a Graça Aranha a chefia do movimento e considera a Estética da vida como um livro que haveria de revolucionar; pelo estilo e pelas ideias, as letras pátrias. (1996, p.37-38)

Inojosa, como bem colocou Antonio Dimas, “não cria, não elabora, nem articula um projeto” (1996, p.38). A sua função é mais a de divulgar os nomes e as obras dos modernistas do Sul do que traçar uma própria poética. O seu papel é o de representar a Klaxon. Por isso, muitas vezes ao criticar o futurismo, lança sempre mão das palavras de Ronald de Carvalho “morte ao futurismo”. Assim, Inojosa recorre à imagens e a símbolos futuristas. Como por exemplo, o elogio à nova era, à eletricidade, à velocidade, aos automóveis etc.

Na revista *Rua Nova* de 31 de julho de 1924, publicada após a carta *Arte Moderna* de Inojosa, encontramos uma incisiva crítica a pregação futurista de Inojosa em Pernambuco.

Sou partidário de uma renovação artística porque esta se aplica de conformidade com as transformações dos meios. Mas vejo, e é de crer, que as nossas faculdades não podem permitir que se possa fazer uma revolução na arte, transformá-la em uma arte “nova”, desde que ela tenha como ponto do seu apoio um Mundo velho, em ruínas.

O ambiente de ficção de uma “arte” insincera como é o futurismo, pelo menos no Brasil, onde os seus adeptos só crêem na “composição” e na “beleza”, na igualdade “arlequinal” das costureiras, e não sentem a sociedade, não pode chegar ao apogeu de um triunfo imediato e positivo.

*A arte deve ser a expressão da verdade, a vida em genuflexo.*

O futurismo não vê o Brasil-realidade. Pensa ser o Brasil as capitais suntuosas, a sua decadência feminil, o luxo, a vaidade, o século vencido.

Não! O Brasil é os seus campos, tos (sic), escravos...  
O Sr. Graça Aranha, o fantoche marinetista, a expressão do nada, o  
Eu sofisma, não vê, não sente. (*Rua Nova*, n.7, ano 2, 31 de julho  
1924, p.sn)

A crítica ao futurismo baseou-se, também em Pernambuco, pela falta de verossimilhança e compromisso com a realidade. Ainda no mesmo número da revista encontramos uma outra crítica, cujo título “*FUTURISMO – arte nova?*”, apreende-se uma crítica ao programa do *Manifesto Técnico da Literatura Futurista*. O seu autor, João Paulistano, pseudônimo de Alberto Carrilho<sup>15</sup>, aponta a literatura passadista como “a ideia ajustada com precisão, clareza, senso e retilinidade, sem estrago de papel na composição e sem desperdício de tipos no suco do todo”. (*Rua Nova*, n.7, ano.2, 31 de julho de 1924, p.sn) Caracteriza e critica os principais pontos programáticos da técnica literária futurista. Quanto à tipografia da página futurista, o autor aponta “os espaços em branco, a repetição impreterível, são para fazer do pouco, muito”. Quanto à estrutura dos versos livres, a utilização de alegorias, as palavras em liberdade, a utilização de símbolos matemáticos e a falta de pontuação, o autor escreve:

No verso, causam repugnância os moldes novos. Sem métrica, sem rima, sem ritmo, sem emoção, desprovido portanto, das regras que torturam os espíritos, mas, aperfeiçoam as inteligências, o “futurismo” é um vírus perniciosos, deformador de organização poética, onde se revela com mais precisão o gênio, nas suas múltiplas variedades. O verso futurista, termina como principia sem a chave clássica, que deixa no leitor a última gota de mel espiritual. Não fica impressão alguma.

Nas capas de revistas aparecem as alegorias ao nada, ao inexprimível, ao negativo absoluto.

Rabiscos, de um lado e de outro, curvas e raios, tangentes e paralelas dispostos desordenadamente sem a ideia de uma circunferência, quadrilátero ou losango, derogando sumariamente as leis da trigonometria, como se fossem o X de alguma equação algébrica maravilhosa, pelo seu extraordinário segredo e eficiência prática no mundo das coisas anotáveis. (*Rua Nova*, n.7, ano 2, 31 de julho 1924, p.sn)

Não encontramos em publicações posteriores uma defesa de Inojosa. Talvez porque com a carta *A Arte Moderna*, Inojosa já havia expungido

---

<sup>15</sup> Personagem desconhecido e sem grandes relevâncias atuais, mas que, no entanto passa a compor o rol de opositores a Inojosa.

o termo futurismo e tomava conhecimento da necessidade de se pensar uma arte brasileira autônoma. Os excertos, transcritos acima, sintetizam as críticas “passadistas” e ao mesmo tempo compreendem também a crítica ao futurismo que também se construía no Sul. Entre os opositores a Inojosa, pregava-se a falta de originalidade e de autonomia quando se importa uma ideologia que foi construída em uma realidade diversa da região nordestina. Já entre os próprios futuristas paulistanos, percebia-se que o futurismo era, em si mesmo, uma estética anterior à guerra e, por isso mesmo, passadista. Como se percebe no ano de 1924, enquanto a crítica ao futurismo permanecia e se aprofundava ocorria também a reformulação interna da arte nova entre os seus propagadores. Do Sul, Mário de Andrade pregava o “abrasileiramento” da arte brasileira para se universalizar, defendendo o nacionalismo como a unidade do Brasil.

No *Jornal do Commercio*, do Recife, por intermédio de Joaquim Inojosa, Mário de Andrade publica em 24 de maio de 1925 o artigo “Modernismo e Ação”<sup>16</sup>. Neste artigo, Mário de Andrade discorre com ironia a história recente do modernismo brasileiro e o que levou o grupo a se reunir e comungar das mesmas ideias. Mário afirma logo no início a ideia de que “Todos os movimentos artísticos brasileiros tem sido até agora de imitação”. E que a procura do novo estético foi motivado pelos ismos europeus: “Lá fomos, que macacos! Buscar o novo nas Europas. E imitávamos os ‘ismos’ europeus”. Quanto à Semana de Arte Moderna, afirma terem sido vaiados porque mereciam: “Verifico uma verdade; fomos vaiados. E merecíamos. Nunca vi embrulhada tal. Todas aquelas manifestações diferentes sem uma explicação que lhes designasse o fundamento comum, naturalmente haviam de azaranzar o público. Foi o que aconteceu...E fomos vaiados”. Exclama que não tem no Brasil nem “dadaístas nem surrealistas nem futuristas nem expressionistas”. E que o momento atual é de construir uma “arte de ação” que se volte para o Brasil. “Estamos com o espírito inteiramente voltado pro Brasil. E cada um realiza o Brasil segundo a própria observação.” Mário defende que é preciso realizar o brasileiro “na língua, no amor, na sociedade, na tradição, na arte”. “Todo o sacrifício por esse ideal é bonito e não será vão. Deixaremos de ser

---

<sup>16</sup> Neroaldo Pontes de Azevedo transcreveu este artigo na antologia de sua obra *Modernismo e Regionalismo: Os anos 20 em Pernambuco*.



estaduais para sermos nacionais enfim.” E conclui: “No dia em que nós formos bem filhos da nossa terra, a humanidade se enriquecerá de mais uma expressão que me parece bem gostosa: o brasileiro.” (ANDRADE In. AZEVEDO, 1996, p.226)

Mário de Andrade “entende a busca do nacional como a forma mais correta de integração no universal. Mas tal busca do nacional não pode perder-se nas particularidades de uma região. Daí as restrições ao regionalismo. Uma visão crítica e sintetizadora do Brasil como um todo é que permite o diálogo com o universal.” (AZEVEDO, 1996, p.80)

A lição passada por Mário de Andrade a Joaquim Inojosa é a de que “só sendo brasileiro é que podemos nos universalizar”. Ora, tal lição oferecia pistas novas àqueles que se preocupavam com a renovação da arte em Pernambuco, deixando-lhes a tarefa de pensar o que significa ser brasileiro no Nordeste, o que, certamente, não era a mesma coisa que ser brasileiro no Sul. (AZEVEDO, 1996, p.80)

A pregação de se pensar uma arte nova no Brasil baseada nos aspectos culturais e regionais e não numa importação acrítica, fizeram parte também da crítica dirigida ao futurista pernambucano Joaquim Inojosa. Frente a esse novo posicionamento dos escritores sulistas, Inojosa substitui a pregação da destruição do passado pela construção de uma arte brasileira. Com essa mudança fica-se esgotado o debate entre futuristas e passadistas. Os futuristas, agora, modernistas ao reivindicar uma arte nacional, constroem a ideia de nacionalidade a partir de uma realidade sulista e fazem restrições ao regionalismo. Baseado nesta nova pregação que vinha do Sul, seja o nacionalismo crítico de Mário, seja do nacionalismo ufanista de Guilherme de Almeida, Joaquim Inojosa irá rever a sua posição inicial e passa a defender a ideia de construir o Brasil para os Brasileiros. A sua conferência “O Brasil Brasileiro” encerra na imprensa o barulho do rótulo “futurismo” e “futuristas”. Assim é que em 1925 a querela entre futuristas e passadistas em Pernambuco toma novos rumos.

A visita de Guilherme de Almeida ao Recife voltou a agitar o seu cenário intelectual. Guilherme de Almeida considera o regionalismo como um perigo à arte brasileira. “Há um perigo principal a ameaçar-nos: o regionalismo. Convidativo, porque fácil; mas perfeitamente ruinoso. É preciso não cair no

regionalismo: é preciso simplesmente ser brasileiro. Brasileiro não quer dizer 'regionalista' e 'regionalista' quer dizer caipira, tabaréu, sertanejo, ronzeiro..." (apud AZEVEDO, 1996, p.90)

Essa ideia de Guilherme de Almeida irá provocar, segundo Neroaldo Pontes de Azevedo, uma voz discordante em Pernambuco, a de Gilberto Freyre. Gilberto Freyre distingue o Guilherme de Almeida poeta do Guilherme de Almeida crítico. Do primeiro reconhece o valor de suas poesias, do segundo afirma que não está apto à crítica. "E Gilberto Freyre aponta as discordâncias. A fundamental é quanto ao conceito de tradição e de regionalismo. Para ele, o conceito de tradição de Guilherme de Almeida é o de 'um tristonho peso-morto', uma vez que 'não distingue a tradição que se vive, da tradição que se cultiva a discurso e a fraque e a hino nacional e a vivas à República'. Quanto ao regionalismo, diz ser limitado o conceito de Guilherme, pois 'não distingue o regionalismo à Jeca Tatu, caricaturesco e arrevesado, do regionalismo que é apenas uma forma mais direta, mais sincera, mais prática, mais viva de ser brasileiro'. E mais: tal atitude de voltar-se para o Brasil deve caracterizar-se mais como 'primitivismo' ou 'instintivismo', do que como 'futurismo' ou 'modernismo'." (AZEVEDO, 1996, p.91)

Apesar da mudança de foco, não mais a ideologia importada sem restrições da Europa, mas a percepção do conjunto nacional brasileiro. Após a visita de Guilherme de Almeida, a campanha modernista, agora brasílica, empreendida por Joaquim Inojosa prosseguia sem mais polemicas, até que em 1926. Marinetti chega ao Brasil. As conferências realizadas no Rio de Janeiro e em São Paulo foram noticiadas pela imprensa local. Joaquim Inojosa, o agitador futurista de Pernambuco, publica "dois artigos, comentando a vinda do 'papa futurista' ao Brasil. Reconhece o seu trabalho de renovação, mas alega que ele chega com atraso entre nós, quando já não é mais aceito, pois suas ideias não se adaptam 'ao meio, às necessidades, aos ideais brasileiros'." (AZEVEDO, 1996, p.93)

Marinetti chegou tarde ao Brasil, essa foi a sensação que muitos tiveram tanto no Recife quanto no Rio de Janeiro e em São Paulo. Em maio de 1926, a revista *Rua Nova* noticia a presença de Marinetti no Brasil em um breve artigo sem assinatura e repleto de ironias:

### MARINETTI NO BRASIL

Acha-se atualmente na mesma metrópole, onde tem recebido manifestações as mais expressivas, o notável escritor italiano Marinetti, a cujo idealismo literário se deve a criação da escola futurista, que apesar de recente tem adeptos já hoje por todo o mundo latino.

No Brasil, o futurismo, com todas as suas misteriosas reticências espirituais, anda a bailar, a bailar, a bailar doidamente, descompassadamente, por quantos cérebros verdes a nova geração de poetas tem dado às letras nacionais.

Houve, até uma época em que, só por caso (sic) do “marinettismo”, os intelectuais que frondejam às orlas da Guanabara, desancoram-se numa sarabanda de insultos candentes, como gotas de chumbo a ferver e a cair e gotejar sobre chagas vivas, vermelhas, chagas dolorosas, cruas.

Depois arrefeceu, gelou, polarizou-se o movimento. Um lago, um pântano.

Eis, porém, que o Sr. Marinetti resolveu visitar o Brasil. Cena dos 10 mandamentos. David salva o povo de Israel. E o Mar Vermelho da discórdia, vai atravessá-lo Marinetti a pé enxuto e sobre um tapete de rosas, ao som de vozes femininas, roxiolescas (sic), a dizer, a declamar, a gritar versos futuristas.

E são tantos os que se têm escrito no Brasil, que o próprio Marinetti talvez não lhes queira emprestar a chancela de sua escola.

(sem assinatura)

(*Rua Nova*, n.55, ano 2, 13 de maio de 1926)

No mesmo mês a *Rua Nova* publica mais um artigo assinado por J.<sup>17</sup> Intitulado *Arte Futurista, a propósito da vinda de Marinetti*. Neste artigo, José Antônio de Figueiredo reconhece a importância do que foi o futurismo como a arte da sensibilidade moderna afirmando que

A vertigem da vida contemporânea originou uma maneira nova de sentir, de pensar, de agir que se traduz nas mais imprevistas realizações. Fugindo violentamente de todos os ritmos antigos, essas realizações escapam, por vezes, à observação demorada e minuciosa das sensibilidades vagarosas de outras gerações sobreviventes... ((*Rua Nova*, n.55, ano 2, 13 de maio de 1926)

O jornalista refere-se ainda aos “passadistas” como “pessoas incapazes de acompanhar o enredo de uma fita. Acham que o cinematografo é muito apressado...” Retoma também alguns dos principais pontos do primeiro manifesto futurista: como o “tempo é um fator que entra em todos os problemas da vida moderna, que adquiriu uma beleza nova – a beleza da velocidade, os velhos, se quiserem aprender alguma coisa, precisam ouvir os moços”.  
Concluindo:

---

<sup>17</sup> Segundo o Dicionário de Pseudônimos de Jornalistas Pernambucanos é José Antônio de Figueiredo.

É dessa arte cheia de imprevistos que está rompendo com a angustiante monotonia das escolas antigas, que nos vem falar Marinetti, o seu criador. O artista moderno deve ter e tem diferente concepção do mundo e das coisas. Esperemos pela palavra de Marinetti.

(*Rua Nova*, n.55, ano 2, 13 de maio de 1926)

Em junho de 1926 a *Rua Nova* publica *O mestre-escola do futurismo* sem assinatura, mas que Neroaldo de Azevedo (1996, p.93) atribui a Inácio de Melo. O artigo aponta como “desastre, fiasco e vergonha” a apresentação de Marinetti no Rio de Janeiro. Inácio de Melo classifica o futurismo como “uma expressão morta” e provoca ainda a reação, principalmente de Inojosa e dos seus outros propagadores,

A graça, porém, é não ter aparecido, até agora, entre nós um daqueles rapazolas de gênio, ardorosos propagandistas da reforma, fazendo barulho pela imprensa, defendendo os direitos do seu mestre apupado no Rio, depois de sê-lo em França, em Londres e na própria Itália, sua terra natal!

Ingratos discípulos: Vamos ver que, com essas simples circunstâncias, dos **vibrantes aplausos** de ovação à Entidade Maxima do Futurismo,(...) (*Rua Nova*, n.4, ano 2, 19 de junho de 1926)

O autor afirma ainda que é da natureza da arte a renovação e que essa percepção não é inédita de Marinetti e, sim, compreensível a todos.

Apesar deste artigo ter apresentado como “fiasco” a visita de Marinetti, Gilliat Schettini apresenta como vitoriosa a visita, em artigo publicado na mesma revista, na semana seguinte. Neste artigo, Schettini desqualifica sutilmente a crítica de Inácio de Melo afirmando que “Somente agora, com a chegada dos Jornais do Rio, é que se pode conhecer, o que foi a primeira conferência do glorioso futurista Marinetti”. (*Rua Nova*, n.4, ano 2, 19 de junho de 1926)

Marinetti foi apresentado “leader” do modernismo brasileiro. Graça Aranha que teve palavras de desprezo a “Academia”, e depois insitou a mocidade brasileira, a prosseguir desbravadamente a conquista suprema da nossa liberdade; e terminou dizendo, “que o futurismo no Brasil não será nem fascista, nem comunista.

Será coisa nossa, uma formula que corresponda à nossa espiritualidade libertada de todos os terrores, e à nossa suprema realidade.

É preciso principalmente que exista, que seja. É preciso que o movimento, já eficiente na arte, se alargue e renove o Brasil.”

A sala se transformou numa verdadeira cascata de palmas.

Logo após Marinetti começa a sua conferência, que é recebida debaixo de uma formidável vaia.

Porém com a continuação, ele tem o dom de dominar os rebeldes, não pela força, mas pela inteligência aprimorada.

E quando ele chegou ao fim, já o seu domínio era completo.

Marinetti ao terminar exortou aos brasileiros, dizendo, que não fizessem nem um Brasil fascista, mas um Brasil futurista, uma pátria alegre, forte, enérgica, e dominadora.

- Viva o Brasil!

- Viva a Itália!

E o público que enchia o vasto teatro, aclamou numa apoteose de vivas e palmas o consagrado Marinetti, abafando totalmente os guinchos dos “Acadêmicos” que lobamente ainda queriam lançar Marinetti ao ridículo da vaia.

(*Rua Nova*, n.4, ano 2, 19 de junho de 1926)

Reacendia-se na imprensa pernambucana, com a visita ruidosa de Marinetti, no primeiro semestre de 1926, a polêmica futurista. No entanto, Inojosa que assumiu inicialmente a tarefa de divulgar as ideias futuristas dera a sua missão por cumprida. Quanto à visita de Marinetti, e reinstalação dos debates, Inojosa não chegou a se posicionar, nem com defesas nem com críticas, encontrava-se acomodado e não participou dos debates. Como assinala José Aderaldo Castello (2004, p.66), “Como quer que tenha sido, o Futurismo teve entre nós sua importância histórica e sem dúvida suas consequências na renovação literária, marcadamente como reação-ruptura contra o passado e como inovação.”

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entre o surgimento do Futurismo e a sua repercussão no Brasil há uma distância temporal de 13 anos, isto porque considera-se a Semana de Arte Moderna como o evento que marcou a repercussão do Futurismo no Brasil. Não há como negar que a Europa e o Brasil conviveram com experiências de modernização, sintonizadas com a expansão das práticas capitalistas, em momentos distintos e com realidades diferentes. É sob o impacto dessas experiências de modernização que emergem com maior força e vitalidade os pensamentos que clamam pela redefinição da arte e que possibilitaram o surgimento do Futurismo na Europa e a introdução dessa ideologia artística no Brasil.

O Futurismo no Brasil exerceu um papel relevante na atualização das letras nacionais. Como diria Oswald de Andrade, no *Manifesto Pau-Brasil*, a sua importância foi a de “acertar o relógio império da literatura nacional”. O Futurismo penetrou no Brasil sob uma forte carga negativa. Os modernistas brasileiros do início dos anos 20 associaram-se a este signo não apenas para romper com os padrões estéticos vigentes, mas para obter também ampla repercussão midiática. Além disso, esta vanguarda foi responsável, também, por amalgamar escritores e intelectuais em torno da ideia de renovação literária. Esses escritores, que juntos construíram e pensaram a Semana de Arte Moderna e a renovação artística, em meados da década de 20, formaram grupos distintos e passaram a divergir tanto em seus projetos estéticos como nas suas convicções políticas.

A palavra de ordem adotada pelos escritores e artistas, no início dos anos 20, foi: “destruir o passado”. Assumia-se, assim, a principal pregação Futurista. Essa estética representou a possibilidade da literatura assimilar a nova realidade industrial e tecnológica, exaltando positivamente o progresso da humanidade, nunca antes visto. Como colocou Antoine Compagnon no seu livro *Os cinco paradoxos da modernidade*:

Do ponto de vista dos modernos, os antigos são inferiores, porque primitivos, e os modernos, superiores, em razão do progresso,

progresso das ciências e das técnicas, progresso da sociedade etc. A literatura e a arte seguem o movimento geral, e a negação dos modelos estabelecidos pode tornar-se o esquema do desenvolvimento estético. Surgiu então, a possibilidade de uma estética do novo. (COMPAGNON, 2003, p.20)

Segundo Compagnon a estética do novo surge no sentido de uma estética da “mudança e da negação” (2003, p.20).

As origens do Futurismo estão estreitamente ligadas à experimentação moderna da velocidade. Da velocidade alcançada pelos novos meios de comunicação e transporte. “A literatura exaltou até hoje a imobilidade pensativa, o êxtase e o sono. Nós queremos exaltar o movimento agressivo, a insônia febril, a passada larga, o salto mortal, a tapa e o soco. Afirmamos que a magnificência do mundo se enriqueceu de uma nova beleza: a beleza da velocidade.”, exclama Marinetti no primeiro Manifesto Futurista. A corrente futurista procurou, assim, a integração da arte com a práxis vital. Propunha-se uma arte viva, não isolada e ‘sepultada’ em museus. Viviane Gelado, baseada nos estudos de Peter Burger, *Teoria de la Vanguardia*, e de Adorno, *Teoria estética*, afirma que o objetivo da obra de arte de vanguarda é a reintegração estética na práxis vital, considerando as suas ideias estéticas como um período de autocrítica da sociedade burguesa: “A obra de arte vanguardista viria pois a negar a autonomia da arte atacando seus estatuto na sociedade burguesa através da exigência de organização de uma nova práxis vital”. (GELADO, 2006, p.24). Huyssen afirma que o próprio vanguardismo “está implicado na tradição ocidental de crescimento e progresso”, pela “confiança futurista e construtivista na tecnologia e na modernização”, pelos “incessantes ataques ao passado e à tradição”, pela “glorificação quase metafísica de um presente a beira do futuro”, pelo “ímpeto universalizador, totalizador e centralizador”, pelo seu “militarismo metafórico” e pela “elevação a dogma de uma crítica inicialmente legítima das formas artísticas tradicionais.” (apud GELADO, 2006, p.25).

A vanguarda futurista, impulsionada pelo novo relacionamento do homem com o tempo, acabou por colocar em crise o pensamento moderno. O futuro torna-se o espaço das possibilidades e o presente apresenta-se como uma realidade volátil. O artista futurista, consciente de seu papel histórico,

rebela-se contra as tradições que o precediam imediatamente e exacerba o culto ao novo. “A vanguarda não é somente uma modernidade mais radical e dogmática. Se a modernidade se identifica com uma paixão do presente, a vanguarda supõe uma consciência histórica do futuro e a vontade de ser avançado em relação a seu tempo.” (COMPAGNON, 2003, p.38) Antoine Compagnon afirma ainda que a vanguarda se constitui de dados contraditórios: “a destruição e a construção, a negação e a afirmação, o niilismo e o futurismo.” E que “por causa dessa antinomia, a afirmação vanguardista só serviu, muitas vezes, para legitimar uma vontade de destruição, sendo o futurismo teórico um pretexto para a polêmica e subversão” (2003, p.38).

A exaltação da novidade possibilita a radicalização das experimentações formais artísticas. A arte, aliada à vida moderna e suas ininterruptas alterações, dilui as diferenças entre os gêneros artísticos. Assim, os avanços tecnológicos - os jornais, a publicidade, o cinema - foram assimilados pela nova poética.

O Futurismo assimilou a velocidade dos meios de comunicação e de transportes no formato do texto literário. Assume-se, então, um formato sintético e telegráfico do texto. Suprime-se os conectivos, libertando as palavras, para que assim elas passam a assumir a sua polissemia inerente. As *palavras em liberdade*, importante ideia futurista, também assimilada entre os modernistas brasileiros de 20, sugere a desvinculação com a métrica. Não podemos negar que o Futurismo, do ponto de vista tipográfico, representou uma verdadeira revolução na estrutura artística e poética. A página, seus espaços em branco, a não linearidade do texto, a diversidade gráfica, as palavras em liberdade, que saltam aos olhos do leitor, representaram uma verdadeira mudança na concepção, leitura e análise do texto literário. As *palavras em liberdade* ganham força e vitalidade, a mensagem adquire gesto e corporalidade. As palavras são imagens e o texto literário adquire contornos de ilustração. Assim, as letras e palavras impressas em tipos, tamanhos e disposição diversa tornam-se integrantes da mensagem poética. A página deixa de ser um mero suporte artístico para se tornar a própria arte.

Ao procurar a ruptura com os padrões clássicos, e devido às experimentações formais artísticas, o futurismo coloca em xeque o significado da arte e do belo. Vê-se com frequência entre os manifestos nacionais



estudados a definição do belo artístico através de sua indefinição. Por não poder ser compreendido ou avaliado seguindo-se as formas tradicionais de análise artística, o futurismo volta-se para a sua própria crítica. Como bem colocou Antoine Compagnon: a “obra moderna fornece seu próprio manual de instrução; sua maneira de ser é o encaixamento ou a autocrítica e a auto-referencialidade, aquilo que Mallarmé denominava a ‘dobra’ da obra” (COMPAGNON, 1996, p. 29). Assim, os escritores “renovadores” necessitaram criar uma doutrina, através de textos manifestos, para explicar a sua própria arte. Torna-se frequente, então, na década de 20, no Brasil, textos doutrinários que procuram esclarecer o papel e o significado da arte. Como o objetivo desses textos é ensinar, não lhes faltam citações de obras ou teorias a título ilustrativo e explicativo. Assim, o processo de apreensão e veiculação da modernidade se deu através da construção de diversos discursos que, no decorrer da década de vinte, se distanciam e se aproximam.

A partir de meados da década de 20, a literatura modernista procura se distanciar da filiação europeia para criar uma literatura que tenha contornos próprios. A renovação formal e temática das letras nacionais, embasada na estética futurista, foi submetida à discussão que se abre para a sua assimilação e rejeição. Esta última, por sua vez, decorreu do confronto das ideias importadas com a ideologia nacionalista. A percepção de que nós nos víamos sempre através do olhar do outro provocou a rejeição do futurismo marinettiano. A concepção do modernismo brasileiro equilibra-se entre a tradição europeia e a sua própria herança cultural.

Aceitava-se em principio a necessidade de renovação das artes, mas esta não deveria se dar através de uma importação acrítica de um movimento já superado. O futurismo passou a ser percebido como um movimento ultrapassado. E o seu discurso que pregava a destruição das tradições e a ruptura com o passado foi desvalorizado. O novo movimento que surgia conseguiu unificar a ideologia nacionalista com o elogio à modernidade. O modernismo tinha como proposta a revisão interna, das origens ao presente, com ênfase nas tradições para a construção de uma literatura brasileira. Com isto, os discursos entre futuristas e passadistas, que no início da década de vinte eram radicalmente contrários, encontram-se no mesmo espaço discursivo. Segundo Eduardo Portela (1986, p.43), os anos 20 “marcaram o

encontro do brasileiro com a sua realidade. Com essa terra que era “terra incógnita” para a República Velha, já que pensava o Brasil através de esquemas teóricos importados...” Portela afirma ainda que:

Julgavam que as ideologias, por serem novas na Europa, se aplicavam tranquilamente ao Brasil. Imaginavam aconselháveis à hipótese brasileira soluções engendradas por outras realidades. E este equívoco persiste ainda. Esqueceram de que até mesmo nessa época interdependente que vivemos, época de integração universal – planetária -, somente nos integraremos na medida em formos nós.(1986, p.43)

Pernambuco, como vimos, foi palco dessas transformações, bem como do prolongamento das querelas entre futuristas e passadistas. A oposição ao discurso futurista baseou-se no reconhecimento e na valorização do regional. Com o esgotamento da oposição entre esses discursos e a construção de um discurso modernista centralizador, constrói-se na cidade uma nova oposição, desta vez entre modernistas e regionalistas. A intenção desregionalizante e a proposta de uma unidade nacional favoreciam uma percepção de um nacionalismo centralizador que era reflexo de uma política econômica também centralizadora. Em Pernambuco, alimentava-se uma reação local a essa realidade que precisava sofrer mudanças em sua estrutura centralizadora. O regionalismo desconstrói a ilusão de uma unidade nacional e ao mesmo tempo constrói uma unidade nacional como uma colcha de retalhos.

O regionalismo é um conjunto de retalhos que arma o todo nacional. É a variedade que se entremostra na unidade, na identidade de espírito, de sentimentos, de língua, de costumes, de religião. As regiões não dão lugar a literatura isoladas, mas contribuem com suas diferenciações, para a homogeneidade da paisagem literária do país. (COUTINHO, 1978, p.205)

Antonio Dimas, no prefácio à 7ª edição do *Manifesto Regionalista*, afirma que na década de 20 ocorreu no Brasil um “fenômeno cultural extraordinário de complementaridade”:

O projeto de renovação cultural do país repartia-se, abrindo espaço a dois segmentos dignos de respeito. No Sul, tentava-se o

emparelhamento com a arte europeia, insistindo-se na fundamentação basicamente estética e reprimindo-se, com isso, qualquer surto de veleidade regionalista, em princípio. Buscava-se uma arte urbana, talvez por que São Paulo quisesse se firmar como criação deste século 20 e de outros futuros, não de anteriores. Autoimagem pretensiosa e obnubilada, sem dúvida, mas que aproveitava a vaidade dos cafeicultores transoceânicos, ao mesmo tempo em que se jogava para baixo do tapete uma herança histórica rala ou mal conhecida e trabalhada, se comparada com a do Rio para cima. Quando muito, tirou-se proveito do mito de bandeirante intrépido, desbravador e seminal, voltado para o futuro. Uma São Paulo que não fazia muita questão de se lembrar de sua vida ronceira, pouco antes da industrialização. (DIMAS, 1996, p.31-32)

Enquanto isso, no Nordeste e no Recife, em particular “escancarava-se o pesado passado rural e colonial, assumiam-se as raízes longínquas, com fundamento na sociologia e na antropologia.” (DIMAS, 1996, p.31-32)

O Futurismo que se caracterizou por sua crítica destrutiva do passado e sua abertura construtiva do futuro, particularmente, pelas novas contribuições da ciência, da tecnologia e da indústria, encontrou no Brasil um chão fértil para se propagar. O Brasil também vivia um momento de crítica ao seu passado. No sentido político, do seu passado imperial e da implantação da República, da mudança de uma sociedade predominantemente rural para uma sociedade urbana, de relações escravagistas para relações capitalistas de produção. Neste contexto brasileiro, a cidade de São Paulo se destacou por viver este processo de maneira mais explícita do que outras realidades brasileiras. São Paulo viveu, já no início do século XX, um processo intenso de urbanização, industrialização e da presença e organização de novos agentes sociais. O Futurismo foi recebido em São Paulo como se fosse um espelhamento desta realidade de rejeição do passado e da procura ansiosa de novos parâmetros para viver e analisar a contemporaneidade do início do século XX. Os modernistas paulistas acolheram o futurismo, porém, com certas reservas. Pode se dizer que o Futurismo encontrou um grupo de intelectuais que, abertos para o futuro, também queriam introduzir ou aculturar estes paradigmas que vieram de um pensamento, de uma reflexão europeia dentro da realidade cultural brasileira. Enquanto se procurava pensar a nova realidade com paradigmas futuristas, ao mesmo tempo tinha a tendência de nacionalizar

este pensamento recuperando toda a cultura popular e erudita da história brasileira. A predominância de São Paulo no cenário nacional, diga-se predominância econômica e política, e também por viver de maneira mais explícita novas realidades sociais e econômicas. Os modernistas de São Paulo propõem seus manifestos e ideologias como um projeto nacional.

O estudante de Direito Joaquim Inojosa, pernambucano de Recife, conheceu o modernismo em São Paulo e trouxe para o Recife as reflexões futuristas. O Recife não se comparava a São Paulo, vivia um outro momento, que implicava na transição de um passado colonial, rural e escravagista para uma sociedade que estava se urbanizando. A cidade se “modernizava” com as novas reformas urbanas implantadas. O meio rural se industrializava com a mudança do engenho de açúcar para a entidade produtiva da usina e, conseqüentemente, também para novas relações sociais de produção. O Recife mantinha-se, ainda nos anos 20, como um centro comercial e, também, intelectual da grande região Norte e Nordeste do Brasil. O Futurismo foi rejeitado no Recife não por uma tendência nacionalista, mas uma tendência regionalista, cujo expoente máximo foi Gilberto Freyre. Pode-se dizer que a abertura para a dinâmica futura da sociedade precisou ser integrada à raiz cultural regional onde se fazia uma avaliação, pela primeira vez positiva do mestiço, desta sociedade morena sempre sob a ótica da história e das lutas libertárias acontecidas nessa terra. A exaltação da procura da autonomia de Pernambuco e a sua viva intelectualidade influenciaram a recepção negativa do movimento. Foi proposto, a partir do Recife não um modernismo com dimensões futuristas de índole nacional, porém um modernismo que considerava a diversidade regional do Brasil. Um modernismo, digamos, que dá diversas cores e traços a colcha de retalhos que é a sociedade brasileira. O modernismo recifense ou nordestino tornou-se um modernismo tropical. Uma modernidade morena.

O processo de acolhida do futurismo no Brasil não foi unívoco, nem nacional. Foi um processo que se caracterizou pelas diferenças locais, inclusive pelas conjunturas diferentes vividas no Sul-Sudeste e Norte-Nordeste deste país. A ideia de um modernismo nacional se deu muito mais à supremacia econômica e social de São Paulo no cenário nacional, do que a uma realidade nacional de fato. Os modernistas paulistas, na década de 20,

tinham consciência da predominância econômica e política do Estado de São Paulo sobre o restante do país. Assim, ao pensar um projeto de identidade nacional, de certa forma o que praticaram foi uma imposição cultural sobre o resto do país. A criação literária e a nova concepção estética que adotaram estava a ser destinada a “A” literatura nacional. Assim, o modernismo, que na história da literatura brasileira é delimitado e facilmente localizável, através da Semana de Arte Moderna, deveria ser compreendido não como um processo homogêneo de apreensão e veiculação de ideologias, mas analisado como um processo híbrido que se definiu pela multiplicidade de discursos e de ideologias.

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- AMARAL, Aracy A. *Artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- ANDRADE, Mario de. *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins, 1974.
- \_\_\_\_\_. *A Escrava que não é Isaura: Discurso sobre algumas tendências da poesia modernista*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Prefácio interessantíssimo*. In. *Poesias Completas - Edição Crítica de Diléa Zanotto Manfio*. Belo Horizonte/São Paulo, Itatiaia/Edusp, 1987, p.59-77.
- ANDRADE, Oswald. *A Utopia antropofágica*. São Paulo: Ed. Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
- \_\_\_\_\_, *Manifesto Pau-Brasil*. In. TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Europeia & Modernismo Brasileiro: Apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 1976, p.266-271.
- \_\_\_\_\_, *Manifesto Antropofágico*. In. TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Europeia & Modernismo Brasileiro: Apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 1976, p.293-300)
- ARANHA, Graça. *A emoção estética na Arte Moderna*. In. TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Europeia & Modernismo Brasileiro: Apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 1976, p.220-226.
- AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. *Modernismo e Regionalismo: Os anos 20 em Pernambuco*. João Pessoa/Recife: UFPB/Ed. Universitária; UFPE/Ed. Universitária, 1996.
- BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade: notas sobre a historicidade na lírica moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Alguma Crítica*. São Paulo: Ateliê editorial, 2002.
- BARROS, Souza. *A década de 20 em Pernambuco*. Recife: Fundação de Cultura do Recife, 1985.
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (org.) *Modernidade: Vanguardas Artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial; UNESP, 1990.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés; Ana Maria L. Ioratti. São Paulo: Companhia das letras, 2005.
- BERNARDINI, Aurora Fornoni (org). *O Futurismo Italiano*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1980.
- BOAVENTURA, Maria Eugenia. *A vanguarda antropofágica*. São Paulo: Ática, 1985.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1995.
- BRITO, Mario da Silva. *História do Modernismo Brasileiro: Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.
- CAMPOS, Haroldo. *Uma poética da radicalidade*. In. ANDRADE, Oswald. *Pau-Brasil*. São Paulo: Ed. Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990. (p.7-53)

- CANDIDO, Antonio. *Literatura de dois Gumes*. In. *A Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ed. Ática, 1987, p.163-180.
- \_\_\_\_\_. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Ed. Nacional, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Formação da Literatura Brasileira. Momentos decisivos 1750-1880*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.
- CARVALHO, Lilian Escorel de. *A revista francesa L'Esprit Nouveau na formação das ideias estéticas e da poética de Mário de Andrade*. V.1. (Tese de doutorado) USP, 2008.
- CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira: origens e unidade*. V.2 São Paulo: Edusp, 2004.
- COMPAGNON, Antoine. *Os cinco Paradoxos da Modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- \_\_\_\_\_. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.
- COUTINHO, Afrânio. *Conceito de Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, Pallas; Brasília, INL, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Introdução a literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1978.
- DIEHL, Astor. *Memória e identidade: Perspectivas para a história*. Em: *Cultura historiográfica: memória, identidade e representação*. Bauru: EDUSC, 2002. p.111-136.
- DIMAS, Antonio. *Um manifesto Guloso*. In. FREYRE, Gilberto. *Manifesto Regionalista* (Org. Fátima Quintas). Recife: FUNDAJ:Ed. Massangana, 1996.
- DINIZ, Clarissa; HEITOR, Gleyce Kelly; SOARES, Paulo Marcondes. (org.) *Crítica de Arte em Pernambuco*. Recife: Azougue Editorial, 2012.
- ECO, Umberto. *Obra Aberta: Forma e Indeterminação nas poéticas contemporâneas*. (trad. Giovanni Cutolo) São Paulo: Ed Perspectiva, 1991.
- FABRIS, Annateresa. *Futurismo: Uma poética da Modernidade*. São Paulo: Ed. Perspectiva: Ed. da Universidade de São Paulo, 1987.
- \_\_\_\_\_. (org.) *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1994.
- \_\_\_\_\_. *A questão futurista no Brasil*. In.: BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (org.) *Modernidade: Vanguardas Artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial; UNESP, 1990, p.66-80.
- GELADO, Viviane. *Poéticas da transgressão: Vanguarda e Cultura Popular nos anos 20 na América Latina*. Rio de Janeiro: 7Letras; São Carlos, SP: EdUFSCar, 2006.
- GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. (trad. Jefferson Luis Camargo) São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- HUMPHREYS, Richard. *Futurismo*. (trad. Luiz Antônio Araújo) São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- INOJOSA, Joaquim. *O Movimento Modernista em Pernambuco*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1969.
- \_\_\_\_\_. *A Arte Moderna*. In. DINIZ, C.: HEITOR, G. K.: SOARES, P. M. *Crítica de Arte em Pernambuco. Escritos do século XX*. Recife: Azougue editorial, 2012.
- LYNTON, Norbert. *Futurismo*. In. STANGOS, Nikos (org.) *Conceitos de arte moderna*. (trad. Álvaro Cabral) Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

MARTIN-BARBERO, Jesus. *Dislocaciones del tiempo y nuevas topografías de la memoria*. Em: HOLANDA, Heloísa Buarque, RESENDE, Beatriz (orgs.). *Arte Latina*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. p.139-169.

MARTINS, Wilson. *A Ideia Modernista*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2002.

MICHELI, Mário. *As vanguardas artísticas*. São Paulo: Martins Fontes, 1991

MORAES, Marcos Antonio. *A Escrava que se conta*. In. ANDRADE, 2010, p.125-132.

NASCIMENTO, Luís. *Dicionário de Jornalistas Pernambucanos*. Recife: Ed. Universitária, 1983.

NORA, Pierre. *Entre Memória e História: a problemática dos lugares*, In: *Projeto História*. São Paulo: PUC, n. 10, pp. 07-28, dezembro de 1993.

NUNES, Benedito. *A Antropofagia ao alcance de todos*. In. ANDRADE, Oswald. *A Utopia antropofágica*. São Paulo: Ed. Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990. (p.5-39)

ORTIZ, Renato. "Advento da Modernidade?" in Revista Lua Nova, n. 20, São Paulo, maio, 1990.

PAZ, Octávio. *Os Filhos do Barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PERLOFF, Marjorie. *O momento futurista: avant-garde, avant-guerre e a linguagem da ruptura*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Ed. USP, 1993.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

\_\_\_\_\_. *Paradoxos do nacionalismo literário na América Latina*. In: \_\_\_\_\_ *Vira e mexe, nacionalismo: Paradoxos do nacionalismo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. Cap. 2, p. 28-49.

\_\_\_\_\_. *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PICCHIA, Menotti Del. *A Arte Moderna*. In. TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Europeia & Modernismo Brasileiro: Apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 1976, p.227-233.

PORTELLA, Eduardo. *Literatura e Realidade nacional*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1986.

POUND, Ezra. *Abc da Literatura*. (Trad. Augusto de Campos, José Paulo Paes) São Paulo: Ed. Cultrix, 2006.

PRADO, Paulo. *Poesia Pau-Brasil* (Prefácio). In. ANDRADE, Oswald. *Pau-Brasil*. São Paulo: Ed. Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990. (p.57-60)

REZENDE, Antônio Paulo. *(Des)encantos modernos: história da cidade do Recife na década de XX*. Recife: FUNDARPE, 1997

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-Americanas: Polêmicas, Manifestos e Textos críticos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

TEIXEIRA, Flavio Weinstein. *O movimento e a Linha: presença do Teatro do estudante e d'O Gráfico amador no Recife (1946 – 1964)*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2007.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Europeia & Modernismo Brasileiro: Apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 2009.

TROTSKI, Leon. *Literatura e Revolução*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2007.

WATAGHIN, Lucia (org). *Brasil & Itália: Vanguardas*. São Paulo: Ateliê Editorial. 2003.