

# FUTURISMO ITALIANO E MODERNISMO BRASILEIRO

Rafael Zamperetti Copetti<sup>1</sup>

---

**Resumo:** O Futurismo Italiano é o mais relevante movimento de vanguarda da Itália. Sua repercussão extrapola as fronteiras italianas e européias, chegando ao Brasil em 1912 por iniciativa de Oswald de Andrade. Assim, neste artigo, procura-se investigar aspectos da relação deste movimento com a tradição literária francesa e italiana que lhe é imediatamente anterior, bem como sua chegada ao Brasil e as polêmicas daí decorrentes.

**Abstract:** Italian Futurism is the most important avant-garde movement of Italy. It's resound exceeds Italian and European borders, and arrives in Brazil in 1912 by the work of Oswald de Andrade. This essay aims to inquire some aspects of the dialogue between Italian Futurism and the previous French and Italian literature tradition and also it's arrival in Brazil and it's consequences.

**Palavras-chave:** Literatura Comparada. Literatura Italiana. Literatura Brasileira. Futurismo Italiano.

**Key words:** Comparative Literature. Italian Literature. Brazilian Literature. Italian Futurism.

---

## F.T. Marinetti e o Futurismo

O ano é o de 1893. O cenário é a efervescente Paris da *Belle Époque*. A personagem é o jovem e abastado Filippo Tomaso Marinetti, que naquele momento aporta de Alexandria, no Egito, embebido de classicismo e de catolicismo, com o intuito de completar sua formação. Obtido o *baccalauréat em lettres* e, posteriormente, em 1899, o grau de Doutor em Direito, com a defesa, em Gênova, da tese *La corona nel Governo Parlamentare*, o jovem italiano satisfaz os anseios da família e se torna livre para dedicar-se àquilo que mais lhe aprazia, o campo literário. Aurora Fornoni Bernardini assim descreve a estada de Marinetti em Paris:

---

<sup>1</sup> Universidade Federal de Santa Catarina.

Pode-se imaginar quão arrebatador e marcante tenha sido para o jovem “beduíno” o ambiente que encontrara na Paris do auge da ‘Belle Époque’. Oscar Wilde acaba de publicar aí sua *Salomé*, Whitman circula, traduzido, nas bancas do Sena. – É a grande estação da poesia francesa: Rimbaud, Verlaine, Laforgue, Moréas, Adam, Verhaeren, Mallarmé figuram nas revistas mais lidas, com obras que suscitam vivas polêmicas.<sup>2</sup>

Bernardini destaca ainda, em relação àquele momento, que de encontro a “uma realidade imutável” em sua essência, surge Bergson propondo uma “realidade criadora em movimento” – a primazia da sensibilidade sobre a inteligência como fonte de conhecimento, nas palavras de Manuel Bandeira – e, também, que tem início a fase mais violenta dos contestadores anarquistas. O verso livre é instaurado. O tripé que posteriormente sustentará a edificação do Futurismo está pronto: o verso livre – “perene dinamismo do pensamento, desenrolar ininterrupto de sons e de imagens” – ; o maquinismo – “a psicologia do progresso” – ; e a anarquia.

A esta altura, Marinetti divide seu tempo entre França e Itália. Faz uma espécie de turnê entre os principais centros italianos, divulgando a obra de poetas como Rimbaud, Verlaine e sobretudo Mallarmé. Daí resultaria o surgimento da revista internacional *Poesia*<sup>3</sup>, no ano de 1905, em Milão, onde então residia, e para a qual são convidados a colaborar diversas personalidades de destaque no âmbito cultural europeu.

Indícios do programa futurista – “Arte vida explosiva”. “Italianidade paroxista”. “Anti-lógica”. “Anti-gracioso”. “Anti-sentimental”. “Contra as cidades mortas”. “Modernolatria”. “Velocidade”. “Intuição e inconsciência criadoras”. “Estética da Máquina”. “Palavras em liberdade”. “Apelo a guerra” – já podiam ser percebidos neste momento, como constata Bernardini ainda na discussão da já citada revista:

Pouco antes, Marinetti havia publicado ‘*La conquête des étoiles*’ (1902), poema antiteístico, ainda impregnado de simbolismo e, no mesmo ano da fundação da revista, manifestando a atração que sobre ele sempre exerceu o teatro, ‘*Le roi bombance*’, grotesca tragédia gastronômica antiparlamentarista [...] que provoca violentas polêmicas na imprensa parisiense pelas tacadas caricaturais de que são alvos os socialistas mais à vista, e já permite entrever o estilo do iminente *Manifesto del Futurismo*, publicado no *Figaro* de 20 de fevereiro de 1909.<sup>4</sup>

No ensaio *Problemi della lirica*, o ensaísta e poeta expressionista alemão Gottfried

<sup>2</sup> BERNARDINI, Aurora Fornoni (org.). *O Futurismo Italiano*. São Paulo: Perspectiva, 1980, p. 10.

<sup>3</sup> Posteriormente, um importante veículo difusor do ideário futurista será a revista *Lacerba*.

<sup>4</sup> BERNARDINI, Aurora Fornoni (org.). *ibidem*, p. 11.

Benn afirma peremptoriamente: “*L’avvenimento che segnò la fondazione dell’arte moderna in Europa fu la pubblicazione del manifesto futurista di Marinetti [...]. Nous allons assister à la naissance du centaure [...] un automobile ruggente [...] è più bello della vittoria di Samotracia*”<sup>5</sup>.

Bernardini corrobora a tese de Benn e, lendo Luciano de Maria<sup>6</sup>, afirma ter sido o Futurismo o movimento intelectual por excelência a servir de inspiração para inúmeras escolas artísticas e literárias européias. Não tanto pela originalidade de suas idéias, mas sim pela radical mudança de tom. É preciso frisar ainda que a argumentação de De Maria reproduzida a seguir é também aceita por Giacinto Spagnoletti em seu *Storia della letteratura italiana del novecento*<sup>7</sup>:

*È stato osservato che molte idee del futurismo non erano in realtà affatto originali; e una rapida scorsa ai manifesti letterari della Belle Époque [...] e lo scrutinio dei temi della poesia postsimbolista e della narrativa di quegli anni dimostra appunto come certe idee fossero nell’aria e circolassero tra i milieux letterari dell’epoca. Ma il raffronto tra i primi due proclami marinettiani e ai manifesti contemporanei consente altresì di mettere in luce significative differenze. Al tono discorsivo e sovente didascalico, si sostituisce in Marinetti un tono lírico e aggressivo. All’impianto raziocinante succede un’affabulazione ricca e movimentata; alla logica consequenziale, l’intrecciarsi dei simboli, l’allegoria e l’accensione escatologica.*<sup>8</sup>

Parece também bastante apropriada para a argumentação que aqui se pretende a periodização estabelecida por Paolo Angeleri<sup>9</sup> para este movimento – a 20 de fevereiro de 1909 é publicado no *Figaro* o *Manifesto do futurismo* e em torno de 1920 há uma cisão no interior do próprio movimento –, “cuja ideologia política triunfou com a ascensão de Mussolini” e do fascismo, o qual, por sua vez, declarou-se tradicionalista no domínio das artes.

Angeleri sugere que sejam consideradas três fases: a primeira, que compreende

<sup>5</sup> BENN, Gottfried. Problemi della lirica. Saggi. Milão: Garzanti, 1963, p.217, Apud DE MARIA, Luciano. “Marinetti e il ‘Futurismo’”. In *F.T. Marinetti. Teoria e Invenzione Futurista*. Milão: Mondadori, 1983.

<sup>6</sup> DE MARIA, Luciano. “Marinetti poeta e ideologo”. In: *F.T. Marinetti. Teorie e invenzione futuriste*. Milão: Mondadori, 1983, p. 33.

<sup>7</sup> SPAGNOLETTI, Giacinto. *Storia della letteratura italiana del novecento*. Roma: Newton, 1994, pp. 180.

<sup>8</sup> DE MARIA, Luciano, *ibidem*, p. 32.

<sup>9</sup> ANGELERI, Paolo. “Atualidade do Futurismo”. In: BERNARDINI, Aurora Fornoni (org.), *ibidem*.

os anos entre 1909 e 1915 e que fora definida como o período heróico do movimento; a segunda, entre 1916 e 1918, momento em que se unem ao grupo nomes como os de Bruno Corra, Enrico Settimelli e Umberto Sant’Elia, cujos interesses estão focados no teatro, cinema e política; e, por fim, a terceira fase, que engloba os anos entre de 1918 e 1920 e possui um viés sócio-político. Se entre 1909 e 1920 o movimento possui caráter vanguardístico, em seguida ele se torna gradativamente conservador, conforme constatado anteriormente; movimentação esta que faz emergir questões como a apropriação de símbolos futuristas por parte do fascismo. Aproximação que, por sinal, além de provocar diversos embaraços (inclusive no Brasil), fizera com que o movimento italiano fosse por muito tempo percebido como um elemento estranho às vanguardas européias.

João Cezar de Castro Rocha indica no ensaio “O Brasil mítico de Marinetti”<sup>10</sup> que tais constrangimentos teriam como ponto de partida a crença bastante difundida de que vanguarda política e vanguarda estética possuam necessariamente um viés de esquerda no espectro político. Um posicionamento deste tipo, segundo seu entendimento, leva a colocação do Futurismo em uma espécie de segundo plano entre as vanguardas e prejudica a sua problematização, a ponto de teóricos do porte de Peter Burger, em seu *Teoria da vanguarda*<sup>11</sup>, relegarem o movimento italiano a apenas uma nota de rodapé, evidenciando, deste modo, um posicionamento calcado mais na questão ideológica do que na intelectual.

Dai que neste mesmo ensaio Rocha reivindique a renovação dos estudos sobre as vanguardas, porém agora não mais calcados no pressuposto de que vanguarda política e vanguarda estética tenham como premissa a defesa de valores característicos da esquerda, pois entende que Marinetti teria sido um dos pioneiros na introdução de técnicas de economia de mercado e de comunicação de massas no campo da produção artística ao aliar, sem constrangimento algum, arte erudita e cultura de massa, ensaiando, assim, a queda do grande divisor constatada pelo crítico alemão Andreas Huyssen em *Memórias do Modernismo*<sup>12</sup>.

Nesta obra, Huyssen aponta como característica fundamental da “cultura da modernidade” o agressivo discurso modernista dirigido a partir de meados do século XIX contra a cultura de massa e, também, seu distanciamento de questões relativas à cultura cotidiana, bem como de questões políticas, econômicas e sociais. Apesar do surgimento

<sup>10</sup> ROCHA, João Cezar de Castro. “O Brasil mítico de Marinetti”. In: suplemento Mais!, 12/25/2002. p. 4-10.

<sup>11</sup> BURGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Trad. Ernesto Sampaio. Lisboa: Vega, 1993.

<sup>12</sup> HUYSSSEN, Andreas. *Memórias do modernismo*. Trad. Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

das vanguardas históricas no interior do próprio modernismo, cujos objetivos divergiam no que se refere à estratégia de exclusão perpetrada pelo conceito de autonomia estética da alta cultura, a dicotomia alto/baixo persistiu ainda por longos anos, aponta o crítico.

A hipótese levantada por Huysen a este respeito é que as vanguardas históricas devam ser apreendidas como distintas do modernismo, apesar do tênue limite entre um e outro, pois, enquanto as primeiras buscaram “desenvolver uma relação alternativa entre a alta arte e a cultura de massa”, o segundo insistiu na manutenção da dicotomia alto/baixo; ou seja, a proposta vanguardista de reintegração arte/vida ia de encontro com a necessidade burguesa de legitimação cultural.

No que se refere a tentativa de integração arte/vida, Huysen aponta que as vanguardas acreditavam que para tanto deveriam dar cabo do que Peter Bürger define como “arte-instituição”, um conceito relacionado a distribuição institucional da arte na sociedade burguesa. A questão crucial que o crítico coloca a este respeito está relacionada aos métodos utilizados pelas vanguardas históricas em sua tentativa de dar nova feição ao cotidiano e de efetivamente resolver a questão da separação arte/vida. Nas palavras de Huysen:

Como exatamente [...] tentaram superar a dicotomia arte/vida? Como eles conceituaram e puseram em prática a radical transformação das condições de produzir, distribuir e consumir arte? Qual era exatamente seu lugar dentro do espectro político daquelas décadas e que possibilidades políticas concretas estavam abertas para eles em certos países? De que forma a conjunção da revolta política com a cultural informou sua arte, e em que medida esta arte se tornou parte da própria revolta?<sup>13</sup>

## Aspectos da literatura italiana no século XIX

A discussão que envolve o aparecimento das vanguardas históricas e as alternativas que propunham no campo da arte e da literatura não pode prescindir da investigação da tradição que combatiam.

Em *Noções de história das literaturas*, publicado em 1940, o então catedrático interino de literatura no Externato Pedro II, no Rio de Janeiro, o poeta Manuel Bandeira, apresenta uma síntese das literaturas européias, americanas e asiáticas. Sua “intenção única nesta obrinha”, ressalta no prefácio, era atender as necessidades do curso de litera-

<sup>13</sup> HUYSEN, Andreas, *ibidem*, p. 28-29.

tura daquele externato. Para tanto, diz, recorre aos “mestres especialistas da história literária”, entre os quais se encontrariam, no caso da literatura italiana, sobretudo E. Donadoni e Francesco de Sanctis, de cuja *História da Literatura Italiana* seria “um livro fundamental como visão de conjunto da formação orgânica do espírito nacional e rico de penetrantes interpretações de autores e obras”<sup>14</sup>.

Valho-me deste breviário para tecer uma aproximação entre o Futurismo e a história literária italiana que imediatamente o precede, pois, acredito, é lá que se encontrará indícios do germe do novo movimento que então estaria por vir. Ou seja, é a partir do contexto cultural, literário e político europeu e, em especial, do italiano do século XIX, que se pode investigar a convergência de valores e de interesses que criarão o ambiente propício para o surgimento das vanguardas de modo geral e, mais especificamente, do Futurismo Italiano.

Bandeira sugere que a primeira metade do século XIX italiano poderia ser dividida em dois períodos. O primeiro diria respeito aos anos finais do século XVIII até 1815, já o segundo seria aquele em que dominaria o Romantismo. Neste primeiro momento, se destacariam autores como Vincenzo Monti e Ugo Foscolo, os quais, ainda que presos aos cânones clássicos retratariam em seu “ardente patriotismo” o ideal do *Risorgimento*, ou seja, o renascimento de uma Itália livre do domínio externo.

Donadoni sintetiza a reforma romântica italiana nos seguintes intentos:

conhecer, ao lado das literaturas clássicas, as literaturas estrangeiras; popularizar a literatura entre as classes médias, que formam a nação; banir a mitologia e de um modo geral todas as formas e sobrevivências acadêmicas; tratar os assuntos em harmonia com as idéias do tempo, religiosas e políticas.<sup>15</sup>

Natalino Sapegno<sup>16</sup> confirma a leitura do romantismo operada por Bandeira e, harmonicamente, refere-se a *Lettera semiseria di Grisostomo*, de Giovanni Berchet, como sendo o manifesto romântico mais eficaz em termos de polêmica daquele período. Na *Lettera*, Berchet vai de encontro ao que entende como o formalismo cultural e gramatical antiquado dos literatos italianos, que por se enclausurarem no culto a seus ídolos desconhecem os expoentes estrangeiros da poesia moderna. Assim, conceitua o que

---

<sup>14</sup> BANDEIRA, Manuel. *Noções de história das literaturas*. São Paulo, Rio de Janeiro, Recife, Porto Alegre: Companhia Editora Nacional, 1940. p. 133.

<sup>15</sup> Idem, *ibidem*, p. 131.

<sup>16</sup> SAPEGNO, Natalino. *Disegno storico della letteratura italiana*. Florença: La Nuova Itália, 1975.

chama de “poesia popular”, uma tendência universal à poesia, ainda que categorizada socialmente. A questão da educação das massas, no entanto, fica circunscrita a renovação da linguagem e a consonância entre conteúdo e a atualização em relação aos novos tempos, de modo que deveriam ser buscados temas capazes de despertar o interesse do maior número possível de leitores<sup>17</sup>.

O estopim do acirrado debate entre os clássicos e os românticos teria sido, portanto, a publicação da *Lettera* de Berchet e, em seguida, a querela fora levada adiante através da campanha do jornal *Il conciliatore*, no qual colaboravam, entre outros, Berchet, Silvio Pellico e Ludovico di Breme. Os polemistas, tanto do primeiro quanto do segundo grupo, teriam então sido silenciados pela restauração do domínio austríaco e, mais tarde, estes viriam a se reagrupar em torno da figura de Alessandro Manzoni, o qual na juventude freqüentara os salões literários e políticos parisienses, fato que definitivamente haveria de marcar suas diretrizes intelectuais. Este autor exprimira seu patriotismo nas odes *Il proclama di Rimini* e *Marzo 1821* e nas tragédias, cujo ideal estaria contido na fórmula “A arte deve ter o útil por fim, o vero/real por assunto, e o interesse por meio”.

O maior poeta daquele momento, e um dos maiores da Itália de todos os tempos, segundo a leitura de Bandeira, teria sido Giacomo Leopardi, “um romântico pelo lirismo pessoal, profundamente imbuído dos seus sofrimentos físicos e morais”. Da mesma forma que outros contemporâneos seus, Leopardi criara também poemas patrióticos, tais como *All'Italia* e *Sopra il monumento di Dante*, marcados, entretanto, por uma enorme desesperança. Poeta do ceticismo, cuja arte teria como lema “esplorare il proprio petto”<sup>18</sup>, fora saudado pelo grande poeta toscano Giosué Carducci como o poeta mais viril do século.

Todavia, indo de encontro ao “romantismo gasto, mediocrementemente sentimental e

---

<sup>17</sup> A este respeito, parece interessante observar os dados concernentes ao incremento da indústria livreira européia do século XIX que Renato Ortiz fornece em *A moderna tradição brasileira*. “A indústria do livro e a imprensa se beneficiaram da Revolução Industrial e podem ao longo do século XIX atingir um desenvolvimento sem precedentes. São várias as causas que impulsionam o consumo da leitura, difundindo-a entre a massa da população: o advento de uma nova tecnologia que pode baratear a produção, facilidade de circulação com a expansão das vias de comunicação (particularmente a via férrea), melhoria do nível de vida da população, acesso generalizado à escola. Os dados para a França nos dão um bom retrato dessa situação. O índice de alfabetização, que era em torno de 30% no *ancien régime*, sobe para 60% em 1860 para atingir 90% em 1890. A produção média anual de livros no século anterior era em torno de 600 a 800 títulos; em 1850 ela passa para 7.568 e em 1889 para 14.849. Pode-se observar uma crescente popularidade das novelas, gênero literário que suplanta o prestígio artístico da poesia”. ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.23-24.

<sup>18</sup> BANDEIRA, Manuel, *ibidem*, p. 132.

moralizante dos epígonos de Manzoni”, reflete Bandeira, surge a reação do grupo milanês dos Scapigliati, do grupo toscano de Carducci e do grupo verista de Giovanni Verga. A oposição dos Scapigliati aos manzonistas girava em torno da reivindicação de um Romantismo com viés mais violento, anárquico e anti-clerical. Por outro lado, a tarefa de reconduzir a poesia italiana à tradição clássica para a qual tanto empenho Carducci dispensara teria sido muito mais fecunda. A grandeza da poesia de Carducci não estaria “no lirismo amoroso ou metafísico, mas no social”, aponta Bandeira: “o anseio de uma civilização enobrecida pelo culto da liberdade e dos antepassados e orientada para uma ressurreição do ideal grego de razão e beleza, eis o fundo de sua melhor inspiração”<sup>19</sup>.

A leitura brasileira deste momento da literatura italiana é confirmada por Sapegno, quando, ao referir-se respectivamente aos Scapigliati e a Carducci, coloca a questão da resistência contra o Romantismo nos seguintes termos:

*... da um lato, nell' ambiente lombardo, con il ritorno, o meglio, con il proseguimento dei motivi realistici esasperati in una ricerca del vero e della prosa nei suoi aspetti più squallidi e quotidiani e anche in quelli più abonormi ed estranei ad ogni convenzione e misura morale; d' al altro lato, nel Veneto classicheggiante e poi nella Toscana sempre fedele alle sue tradizioni di decoro e di eleganza formale, con una ripresa delle esigenze di raffinatezza e di sapienza letteraria da attingersi a un lungo studio e all' imitazione dei classici.*<sup>20</sup>

Não menos importante na busca de elementos que tenham colaborado com o surgimento do Futurismo, é a figura de Gabriele d' Annunzio, cuja influência de Carducci está contida em seus primeiros livros de versos, a saber: *Primo Vere* e *Canto novo*. Futuramente, o próprio poeta viria a relembrar a batalha que travou para libertar-se da sombra do “gigante” Carducci. Ao longo dos anos, entretanto, dialogará com outros autores, obras e escolas, tais como Baudelaire, Huysmans, Withman, Nietzsche, os parnasianos e simbolistas franceses. A ampla obra de d' Annunzio deslocou-se do individualismo anárquico de seus romances iniciais, que continham a exaltação da liberdade moral e dos homens fortes, como em *Il piacere*, *L' innocente*, *Il trionfo della morte* e *Il fuoco*, para a celebração do então nascente imperialismo nacional em obras poéticas como *Canzone della Gesta di Oltremare*.

Neste sentido, Sapegno observa que se por um lado d' Annunzio tem frustrada em seus romances a busca pelo rigor construtivo e de humanidade em seus personagens,

<sup>19</sup> Idem, *ibidem*, p. 132-133.

<sup>20</sup> SAPEGNO, Natalino. *Disegno storico della letteratura italiana*. Florença: La Nuova Italia, 1975, p. 685.

por outro, em seus poemas épicos, há excessiva ênfase na questão oratória e no artifício verbal, de modo que neles se revela um requinte com ares de artificialismo. A inserção destes épicos se daria, todavia, no gosto decadente da burguesia pseudo-intelectual que, posteriormente, vem apropriado pelas paradas da era Mussolini.

É preciso registrar aqui o papel de destaque que Spagnoletti atribui a d'Annunzio no que tange a consolidação da “cultura de massas” na Itália, pois a questão das “massas” se encontra intrinsecamente relacionada não só com o Futurismo como também com a estética fascista. Spagnoletti considera d'Annunzio um dos intelectuais italianos que mais contribuíram para o desenvolvimento da cultura de massas e do “aperfeiçoamento” desta estética, ainda que por “massa”, no contexto do princípio do novecentos italiano, deva-se considerar a burguesia e não o proletariado. Esta separação se deve, ainda segundo o entendimento de Spagnoletti, ao fato de a produção literária italiana daquele período possuir como característica a dicotomia entre a idolatria da máquina e a exclusão deste mesmo “sistema” daqueles que da máquina se valem para o trabalho.

Contudo, reação contra este estetismo e afetação d'annunzianas surge na figura de Benedetto Croce, historiador, filósofo e esteta cuja obra, influenciada por Marx e posteriormente por Hegel, dominaria o primeiro quarto do século XX. Do segundo viria a assimilar a “doutrina da unidade do espírito, da identidade do real e do espiritual”<sup>21</sup>. O crítico, que reabilitara figuras esquecidas como Vico e De Sanctis, dos quais o pensamento por sua vez teriam influenciado suas concepções acerca da arte e da crítica, define sua própria crítica como “fundada na idéia da arte entendida como pura fantasia ou pura expressão e repele por arbitrarias quaisquer espécies de leis literárias e artísticas”<sup>22</sup>.

É importante evidenciar neste momento a oposição entre as concepções de Croce e de Giovanni Gentile a respeito do conceito de arte, estabelecida pelo esteta italiano Luigi Pareyson em *Os problemas da estética*<sup>23</sup>, em razão de que tais posicionamentos além de emblemáticos das discussões estéticas a partir da primeira metade do século XX, são importantes para a compreensão do Futurismo Italiano e seus desdobramentos. Para Croce, a leitura da obra de arte seria uma reevocação, que consistiria numa representação da obra tal qual ela é em si<sup>24</sup>, enquanto para Gentile, pelo contrário, a obra seria uma verdadeira tradução, no sentido de que somente pode reviver quando se torna uma atividade pessoal do leitor<sup>25</sup>.

<sup>21</sup> BANDEIRA, Manuel, *ibidem*, p. 135.

<sup>22</sup> *Idem*, *ibidem*.

<sup>23</sup> PAREYSSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Trad. Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

<sup>24</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 152.

<sup>25</sup> *Idem*.

A problematização do ideário crociano, entretanto, é também efetuada pelo amplo movimento crítico composto pelo grupo reunido em torno da revista *La voce*, entre os quais se encontram Prezzolini, Papini e Soffici, nos informa Sapegno. Para o grupo vociano – surgido a partir de uma exigência neo-romântica de consolidação de uma nova literatura em paralelo a uma nova cultura –, as instâncias ideológicas e culturais se alternam e buscam fundir-se com as artísticas. A aceitação desta diversidade de bens culturais talvez explique uma certa confusão de direções presentes na revista, sugere Sapegno, o que na verdade é uma característica da cultura capitaneada pelas revistas toscanas. De todo o modo, a importância da revista diz respeito também a seu pioneirismo no que tange a divulgação e a apropriação na Itália – pela primeira vez de forma pouco fragmentária – da prosa e da lírica francesa moderna, entre outras coisas, além, é claro, da adesão de diversos membros seus ao Futurismo.

### Apanhado do ideário futurista no Brasil

O quadro recém exposto fornece um breve esboço da tradição literária italiana combatida pelo Futurismo através de seu discurso agressivo. Em consonância com esta tendência, que na verdade não era apenas italiana e restrita ao campo literário, mas um fenômeno de ressonância européia que englobava as artes em geral, os intelectuais brasileiros buscavam a atualização das letras e das artes nacionais.

É na fase heróica do Futurismo, todavia, que Oswald de Andrade travará seu primeiro contato com o então recente movimento, ainda que de modo bastante ligeiro, nos informa Mario da Silva Brito em sua consagrada *História do Modernismo brasileiro*<sup>26</sup>. Oswald retornara de Paris em 1912, e trouxera consigo a certeza de que o termo “Futurismo” se prestaria a renovação que pretendia fomentar junto às letras nacionais<sup>27</sup>.

Assim como a geração contemporânea ao Marinetti do princípio de sua carreira era predominantemente simbolista, aquela coetânea a Oswald era, em grande parte, parnasiana, tendo sido poucos aqueles formados entre os simbolistas. Os autores mais bem quistos entre os parnasianos brasileiros eram Anatole France e Eça de Queiroz e, entre nossos simbolistas, Fialho de Almeida e Octave Mirbeau.

---

<sup>26</sup> BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo brasileiro* – Antecedentes da Semana de Arte Moderna. São Paulo: Saraiva, 1958.

<sup>27</sup> É preciso registrar aqui que o *Manifesto Futurista* fora traduzido no Brasil inicialmente em 1910, por Almáquio Dinis, na Bahia. Entretanto, o ideário marinettiano repercutiu no país de forma significativa apenas a partir do retorno de Oswald de Andrade ao Brasil, em 1912.

Nesta época, “um grupo de moços que tinha valor, mas valor meramente iconográfico”<sup>28</sup>, e que era constituído entre outros por Indalécio de Aguiar, Ricardo Gonçalves, Artidoro Arco e Flexa e Raul de Freitas, agitava a Faculdade de Direito de São Paulo em torno de um grande espectro: o *Minarete* de Monteiro Lobato. Liam Eugênio de Castro, indo deste modo de encontro ao monopólio Bilac-Coelho Neto. A Academia Brasileira de Letras vivia então de suas glórias anteriores; não havia absoluto vestígio de um sucessor para Machado de Assis e Euclides da Cunha. Este contexto e a vontade de produzir literatura faz com que Oswald se aproxime daqueles que chama, segundo Brito, de “donos do jornalismo, da reclame e da Academia”, Olavo Bilac, Coelho Neto, Alberto de Oliveira e Inglês de Sousa, este último, seu tio.

A convicção da necessidade de que as letras nacionais fossem atualizadas, ainda que para tanto houvesse necessidade de utilização de idéias provenientes dos grandes centros culturais de então, não possuía nem de longe relação com uma negação do sentimento nacional, pois a busca em questão possuía como fim nada além do que a aplicação dos então recentes processos artísticos “às inspirações nacionais”. Do mesmo modo, buscava-se conectar o país, “então sob notável influxo do progresso”, às diretrizes estéticas surgidas com o advento daquela nova era. Se o Brasil avançava no plano econômico, deveria fazer o mesmo no campo cultural, renunciando ao “mito do bem dizer”, à rigidez da composição e à dificuldade formal. Pedro Dantas coloca o problema do seguinte modo:

A arte de escrever, que complicava tudo, era o padrão universal aferidor de nossos valores literários. Aplicava-se a todos os gêneros, ao ensaio como ao romance, ocultando os autênticos valores do romance, como do ensaio. No que diz respeito à poesia, acrescentava-se o aferidor especial da métrica. E se um poeta fazia alexandrinos exatos, com censura e tudo, era um bom poeta, podia estar descansado.<sup>29</sup>

Mesmo em um contexto cultural “engessado” e refratário ao ideário em voga fora do país, Oswald de Andrade não abriria mão do conhecimento adquirido na Europa. O “Futurismo”, termo que em um primeiro momento apenas se adequaria como uma ferramenta útil ao complexo ajuste que esperava realizar nas letras brasileiras, haveria de ter circulação pelo país, ainda que sem alusão aos princípios da escola e, também, de uma forma não copiosa, mas, pelo contrário, “como um processo a ser, com o tempo, absorvi-

<sup>28</sup> BRITO, Mário da Silva. *Ibidem*, p. 27.

<sup>29</sup> DANTAS, Pedro. “Meninos, eu vi”. In *Jornal de Letras*, n. 35, ano IV, 1952, Apud BRITO, Mário da Silva. *Ibidem*, p. 29.

do pela cultura”<sup>30</sup>. Em carta de 16 de junho de 1916, Monteiro Lobato escreve a Godofredo Rangel: “O Oswald de Andrade dá uns palminhos de Futurismo”<sup>31</sup>.

Sinal de que novos tempos estão por vir é o fato de que, poucos meses mais tarde, quando o termo Futurismo, sempre envolto em uma aura de escândalo, já circulava amplamente – ainda que esvaziado de sentido preciso –, fosse em telegramas, na imprensa, ou colaborações estrangeiras, ele espantosamente surge na Academia Brasileira de Letras pronunciado por ninguém menos que Alberto de Oliveira, uma das futuras vítimas das contestações modernistas, ou futuristas. A saber: ao longo da saudação a Goulart de Almeida na Academia, o consagrado parnasiano, após discorrer acerca do então atual contexto, segundo ele de “sobressaltos, de indecisões, e de ansiosa expectativa”, traz à baila a seguinte reflexão:

O estado social com que se entrecem fio a fio estas coisas [referindo-se ao contexto de sua época], explica talvez estas ramificações ou diversão de credos literários. Falta um ideal superior que a todos irmane e congregate. Político? Moral? Religioso? Religioso, moral e político, e, no que nos toca, artístico e literário”. “Tra-lo-á o dia de amanhã” [...] “finda a calamidade da guerra? Ninguém sabe o que está além deste horizonte cheio de fumo e relâmpago ....”<sup>32</sup>

E, sabiamente, antevê o cenário pós-guerra: “formas literárias desconhecidas, desconhecidos gêneros e ainda os de há muito esquecidos acharão ambiente apropriado ao seu aparecimento ou ressurreição”, “e, sabe ainda, que” “à nossa América” “chegarà o bafejo dessa manha de reconstituição social”<sup>33</sup>.

Neste sentido, é esclarecedora a reflexão de Luciana Stegagno Picchio a respeito do uso do termo Futurismo no país em princípios dos anos 20. Stegagno Picchio afirma que em 1920 o termo já era aplicado em obras como as do escultor Brecheret e do poeta Guilherme de Almeida, e cita uma profissão de fé futurista publicada por Menotti del Picchia no *Correio paulistano* de 6 de dezembro de 1920, a qual reproduzo a seguir em idioma original.

<sup>30</sup> BRITO, Mário da Silva. *Ibidem*, p. 31.

<sup>31</sup> MONTEIRO LOBATO. *A barca de Gleyre*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1944, p.318, Apud BRITO, Mário da Silva. *Idem*, *ibidem*.

<sup>32</sup> OLIVEIRA, Alberto. In: *Discursos Acadêmicos*. vol. III (1914-1918), pp. 115 e segs., Apud BRITO, Mário da Silva., *ibidem*, p. 33.

<sup>33</sup> *Idem*, *ibidem*. Brito coloca que a importância deste discurso se encontra no fato de que nele Alberto de Oliveira “lança o epitáfio de um momento artístico que se encerra significativa e expressivamente com o recendário – representante de uma geração que gerira a herança parnasiana, não lhe renovando o patrimônio, mas, pelo contrário, malbaratando os valores recebidos pelo abuso de seus clichês”.

Serenado o surto, aberta a brecha, o Futurismo se define como uma corrente inovadora, bela e forte, atual e audaciosa, desfraldando uma bandeira que drapeja ao sopro de um ideal libertário em arte, tocado levemente desse respeito pelo passado que a princípio repelia. [...] Tudo o que é rebelião, o que é independência, o que é sinceridade, tudo o que guerreira 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. Eu, que fui um encruado perseguidor desses revoltados, só ao ouvir o nome de Marinetti sentia ânsias de estrangulamento e minhas mãos crispavam-se como tenazes.<sup>34</sup>

Durante todo o ano de 1921 os modernistas buscaram propagar ardorosamente seus ideais, o “apostolado do verbo novo”, como fora definido por Menotti del Picchia. Tem início então um momento de reversionismo em que são problematizadas as teses em vigor, de modo que os jovens escritores paulistas tomam atitudes incompatíveis com o passado, com o Realismo, o Romantismo, o Parnasianismo e o Regionalismo e, também, discutem o tema da formação racial do país, ainda que sempre fundados sob uma ótica paulista da realidade nacional. É o momento, enfim, em que os valores Modernos, sejam eles nacionais ou não, são divulgados ao público, o que gera ainda mais polêmica.

Estes primeiros exercícios futuristas surgidos no país evidentemente causam acirrados debates, ainda que, a rigor, nem todas as publicações possam ser classificadas como futuristas, pois, em verdade, não se buscava uma ortodoxia em relação ao ideário marinettiano. O termo era usado mais com o intuito de gerar controvérsias do que qualquer outro. A grande e verdadeira celeuma, entretanto, seria aquela provocada pelos versos de Mário de Andrade, ambos – o poeta e seus versos – lançados por Oswald através do artigo *O meu poeta futurista*, publicado na edição paulista do *Jornal do Comércio* em maio de 1921.

O escândalo fora tão grande, ressalta Mário da Silva Brito, que Mário de Andrade sofrera em nome da literatura moderna as mesmas vexações que afligiram Anita Malfatti anos antes. Mário, que naquela época era um sossegado estudioso, além de professor do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, vê-se apontado na rua sob cochichos e olhares irônicos, e, entre outras conseqüências deste rótulo, assiste a diversos pais de seus alunos retirarem “cautelosa e precavidamente, [...] seus filhos de sob os cuidados de tal mestre – um maluco e perigoso ‘futurista’! ...”.

Mário de Andrade nega ser Futurista, e o faz em duas ocasiões. A primeira em

<sup>34</sup> PICCHIO, Luciana Stegagno. *Storia della letteratura brasiliana*. Turim: Einaudi, 1997, p.418. Optei por citar Menotti del Picchia a partir de BRITO, Mário da Silva. *Ibidem*, p. 146.

artigo intitulado *Futurista?*, no qual responde a Oswald, e a segunda, em um excerto do *Prefácio interessantíssimo*, onde anota: “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”<sup>35</sup>. Oswald não se convence das razões apresentadas por Mário e inicia sua réplica valendo-se de citação de Balilla Pratella como epígrafe: “*Tutti gli innovatori sono statu logicamente futuristi, in relazione al loro tempi. Palestrina avrebbe giudicato passo Bach, e così Bach avrebbe giudicato Beethoven, e così Beethoven avrebbe giudicato Wagner*”<sup>36</sup>.

O fato é que o tal artigo de Oswald, que tanta polêmica causara, deu ampla circulação aos termos “futurista” e Futurismo no Brasil. “Introduziu-os entre nós”, chega a afirmar Mário da Silva Brito, ainda que desde princípios da década anterior já circulassem em nosso meio, conforme mencionado anteriormente. “Eram, agora, também, palavras que correspondiam a uma realidade nossa, e, assim, não diziam respeito apenas a uma situação de fato estrangeira”, mas, nem por isso, menos confusa.

## Referências

ANGELERI, Paolo. “Atualidade do Futurismo”. In: BERNARDINI, Aurora Fornoni (org.). *Futurismo Italiano*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

BANDEIRA, Manuel. *Noções de história das literaturas*. São Paulo, Rio de Janeiro, Recife, Porto Alegre: Companhia Editora Nacional, 1940.

BENN, Gottfried. Problemi della lirica. Saggi. Milão: Garzanti, 1963, pp.217, Apud DE MARIA, Luciano. “Marinetti e il ‘Futurismo’”. In *F.T. Marinetti – Teoria e Invenzione Futurista*. Milão: Mondadori, 1983.

BERNARDINI, Aurora Fornoni (org.). *O Futurismo Italiano*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo brasileiro – Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. São Paulo: Edição Saraiva, 1958.

BURGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Trad.: Ernesto Sampaio. Lisboa: Vega, 1993.

DE MARIA, Luciano (org.). *F.T. Marinetti – Teorie e invenzione futuriste*. Milão: Mondadori, 1983.

HUYSSSEN, Andreas. *Memórias do modernismo*. Trad.: Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

---

<sup>35</sup> BRITO, Mário da Silva., *ibidem*, p. 204.

<sup>36</sup> Idem, *ibidem*, p. 209.

PAREYSSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Trad.: Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *Storia della letteratura brasiliana*. Turim: Einaudi, 1997.

ROCHA, João Cezar de Castro. "O Brasil mítico de Marinetti". In: *Suplemento Mais!*, 25/12/2002. p. 4-10.

SAPEGNO, Natalino. *Disegno storico della letteratura italiana*. Florença: La Nuova Itália, 1975.

SPAGNOLETTI, Giacinto. *Storia della letteratura italiana del novecento*. Roma: Newton, 1994.

Recebido para publicação em 15 de agosto de 2007.

Aceito para publicação em 5 de outubro de 2007.