

## A TRAJETÓRIA DE UMA IDÉIA: O FUTURISMO NO BRASIL\*

*Annateresa Fabris\*\**

**RESUMO:** *A recepção das idéias futuristas no Brasil é quase sempre negativa. O movimento italiano é associado a manifestações patológicas e à agitação política, uma vez que suas propostas iconoclastas se chocavam com as poéticas realistas que dominavam o ambiente cultural brasileiro.*

**Palavras-chave:** *Futurismo, doença, loucura, socialismo, anarquia.*

Publicado por *Le Figaro* a 20 de fevereiro de 1909, “Fundação e Manifesto do Futurismo” alcança sua primeira repercussão no Brasil através do escritor português Manuel de Sousa Pinto. Correspondente do *Correio da Manhã*, Sousa Pinto publica na edição de 6 de abril uma crônica irônica e ferina – “O Futurismo (À hora do correio)” –, na qual o novo movimento é visto por um prisma bastante peculiar, que procura converter em imagens chapadas e corriqueiras o impacto da violenta linguagem de Marinetti. Integrante daquele grupo de “letrados que ismaram as esquinas literárias” o “manifesto berrante” – remetido, por sua própria matéria, à idéia do amanhã – é lido à guisa de mais uma daquelas provocações que caracterizavam o início do século com sua semântica extravagante, acrescida por uma “jactância verbosa e arremetedora”

---

(\*) Apêndice da tese de Livre-Docência *O “Futurismo paulista”: hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda ao Brasil* (São Paulo, ECA/USP, 1990), não publicado no livro *O Futurismo paulista* (São Paulo, Perspectiva/EDUSP, 1994).

(\*\*) Professora Titular aposentada do Departamento de Artes Plásticas, ECA-USP.

A crônica de Sousa Pinto não pode ser considerada uma análise propriamente dita do manifesto de Marinetti. Funciona muito mais como uma paráfrase jocosa de suas idéias principais, ritmada por observações de caráter prático que reduzem, ao invés de acentuar, o que se pretende criticar. Uma colagem das propostas de Marinetti, que funde alguns dos onze pontos programáticos com as “explicações” sucessivas, leva o escritor a caracterizar o “bombástico documento” como um “manifesto de atletas, interessados em quebrar selvagememente as sólidas costelas elásticas”, em fazer “literatura de trapézio com nódoas negras...”

Se essa é a diretriz fundamental de sua leitura, não admira que Sousa Pinto veja no Futurismo pouco mais do que uma brincadeira inconseqüente, levada a cabo por um “grupo de artistas incipientes” cuja prosa “niilista e imberbe” é fruto de uma “temerosa indigestão de Nietzsche, Wagner e Savonarola”. A menção a Nietzsche, obrigatória em todas as análises que pretendem estabelecer as fontes do Futurismo, não pode levar a pensar que o texto do escritor português represente mais do que ele realmente é. Não há em Sousa Pinto a menor intenção de caracterizar o novo movimento como uma manifestação artística e literária. A paráfrase constrói-se quase “por absurdo” muito próxima, involuntariamente, do tom dessacralizador do manifesto, cuja proposta é reduzida no fim a um fato de estômago, por pressupor “suculentos almoços de ódios, fogo e velocidades...”

Alguns meses depois (5 de junho), *A República* de Natal publica uma tradução parcial do manifesto – apenas os onze pontos programáticos –, possivelmente de autoria de Manuel Dantas. Não seria ainda dessa vez que o Futurismo teria uma análise de suas propostas: o texto de apresentação refere-se genericamente a um movimento “entusiástico e revolucionário” “violento e incendiário” cujo manifesto é publicado “a título de curiosidade”<sup>1</sup>

---

(1) A. Saraiva, *O Modernismo brasileiro e o Modernismo português*. Porto, s.c.e., 1986, v. I, p. 161-164.

A tradução de Dantas não deve ter tido nenhuma repercussão nem suscitado maiores debates porque, a 30 de dezembro, o *Jornal de Notícias* da Bahia, sob o título de “Uma nova escola literária” publica o texto na íntegra, precedido da observação “Cremos que somos o primeiro jornal brasileiro, que se ocupa deste assunto” À diferença de Sousa Pinto e Dantas, que conhecem a versão francesa do manifesto, Almáquio Diniz faz a sua tradução a partir do texto em italiano, publicado pela revista *Poesia* de fevereiro-março, a qual chegara casualmente em suas mãos. Nesse primeiro momento, Diniz limita-se a elaborar um histórico sucinto das repercussões internacionais do manifesto e a lembrar algumas atividades de Marinetti – literárias (*La donna è mobile, Roi Bombance*) e extraliterárias (um duelo no qual ferira o adversário) –, além de transcrever trechos de uma sua entrevista.

Em textos posteriores, Diniz analisará o movimento italiano à luz de sua “moral naturalista”, reconhecendo-lhe alguns princípios positivos, mas condenando seu repúdio do passado, seu anarquismo, seu caráter dogmático. São considerados “casos interessantes” a beleza da velocidade, porque a arte é “a maior concentração do belo no menor quadro da natureza” e o verso livre, “porque a beleza deve expandir-se tanto mais no espaço quanto seja aproveitada no menor tempo” Partidário da arte “mais definitiva” Diniz discorda de todos os outros postulados do Futurismo, que não hesita em definir fenômenos passageiro, uma crise da literatura, como já haviam sido o Gongorismo e o Satanismo, um fruto do Neo-Simbolismo. É enquanto tal que Diniz é mais crítico em relação ao movimento de Marinetti, nele censurando a ânsia de novidade, fonte de extravagâncias, a oposição do presente ao passado, a desordem e o repúdio das três “mais pujantes origens do Belo” – a tradição, a mulher, o amor.

Apesar de reportar a origem do desprezo da mulher aos simbolistas e ao Nietzsche de *Assim falava Zarathustra*,

Diniz reconhece, entretanto, um princípio de novidade no tratamento dado por Marinetti à questão. Para os futuristas, essa idéia não é apenas artística, por englobar o plano das condutas humanas e sociais. A visão da novidade é, porém, logo matizada pela previsão dos perigos que dela adviriam, caso tal pressuposto triunfasse – desvirtuamento da arte, desclassificação dos fenômenos da estética – mas isso não exclui o fato de que Diniz atingiu, embora negativamente, um dos fulcros da nova poética que, através da imagem da mulher, combate tanto a literatura *fin-de-siècle* quanto a aura de sentimentalismo de que vinha cercada e que constituía uma ameaça para aquela atmosfera de heroísmo explícito em sua plataforma.

A leitura crítica de Diniz não mantém constantemente o mesmo tom. Embora defina *Mafarka* uma “obra má e extemporânea” reconhece que, às vezes, o livro “seduz e arrebatava” tanto em alguns capítulos sensacionais, quanto com seu poder imaginativo e evocador. O jogo aceitação/recusa, que está na base de sua leitura, surge claramente na visão do Futurismo como “aborto” ou “caso prematuro”. Se não fosse isso, teria talvez condições de vitalidade, condições que são negadas no balanço final, em que é considerado fruto do socialismo literário, portador dos germes do niilismo e do anarquismo e, sobretudo, da desordem. Esse último elemento parece decisivo na avaliação global do movimento como fenômeno patológico: desordem é sinônimo de destruição, de desagregação e, como “característica mórbida” “se revela contra o valor do Futurismo”<sup>2</sup>.

\*\*\*\*\*

Insinuada zombeteiramente por Sousa Pinto, afirmada claramente por Diniz, a idéia do Futurismo como mani-

---

(2) A. Diniz, *F.T. Marinetti: sua escola, sua vida, sua obra em literatura comparada*. Rio de Janeiro, Lux, 1926, p. 31-54.

festação que interessaria antes a psiquiatria do que a arte torna-se corrente entre os intelectuais e os jornalistas brasileiros. José Veríssimo e Mário Pinto Serva, escrevendo com uma distância de nove anos, são exemplos indiscutíveis dessa visão que, avessa ao novo, ao que vinha pôr em xeque o já estabelecido, conota com uma carga de negatividade o movimento que contestava agressivamente os postulados tradicionais da arte.

Motivada pelo livro *I poeti futuristi* (1912), a crítica de Veríssimo já denota suas intenções a partir do título, “Mais uma extravagância literária” (*O Imparcial*, Rio de Janeiro, 5 set. 1913). O Futurismo não é o único movimento a buscar o novo, o original a todo custo; essa procura “doentia” que produz todo tipo de “extravagância”, formas de “vesânia” já estudadas e classificadas pela ciência médica, é uma característica marcante do momento.

Para tornar mais evidente sua postura, Veríssimo, que se pauta por critérios naturalistas e positivistas, enuncia aquelas que considera as condições essenciais à existência da arte – ocorrer dentro da humanidade e da vida, ser fruto de um cérebro organizado – sob pena de só produzir o “extravagante” e o “estrambótico”. A “anarquia mental” ao contrário, é o traço principal do movimento italiano, cujos sintomas o crítico aponta no “Manifesto técnico da literatura futurista” que reduz a cinco postulados – destruição da sintaxe, abolição do adjetivo, do advérbio e da pontuação, adoção do estilo nominal.

A simples enumeração dispensa Veríssimo da análise de uma das contribuições essenciais do Futurismo à expressão artística do nosso século. Mas não há dúvida de que o resultado seria substancialmente negativo. A concepção temporal que pensa a obra como duração, que quer fazer coincidir intuição e percepção; a poesia liberta das regras sintáticas para poder penetrar na essência da matéria; o estilo analógico derivado da visão do mundo como montagem (montagem de palavras e sintagmas, no caso); a

captação do movimento para além dos recursos fornecidos pela inteligência; a destruição do eu em prol de uma visão cosmogônica; a proposta das palavras em liberdade, fonte de uma diversa declamação, de uma diversa dicção, contrária a qualquer intervalo contemplativo, não se coadunavam com as condições estabelecidas pelo crítico para a formulação de uma arte que poderia ser definida “sadia” por comparação inversa. A composição de Marinetti “Batalha Peso + Odor” primeiro exemplo de palavras em liberdade, na qual são aplicadas as propostas enunciadas teoricamente, estruturada em volta dos princípios da simultaneidade e dos estados d’alma, é considerada incompreensível, ao passo que os demais poemas da antologia (entre os quais há obras de Altomare, Buzzi, Cavacchioli, Folgore, Govoni, Mazza, Palazzeschi) não lhe parecem futuristas por usarem ainda o verso livre. Diante disso, como considerar o Futurismo? “Degenerescência” ou “formidável facécia”?

Veríssimo responde com uma fórmula sintética: “afronta e desafio... ao senso comum”

A visão negativa do movimento, sem, porém, analisá-lo os pressupostos, guia também o requisitório de Mário Pinto Serva, escrito por ocasião da Semana de Arte Moderna. Se o título é explícito – “A teratologia futurista” (*Folha da Noite*, São Paulo, 15 fev. 1922) –, mais explícitos ainda são os argumentos. Mais do que um problema de estética, o Futurismo é um fenômeno de “patologia mental” originado de um “verdadeiro estado mórbido” do “desequilíbrio de alguns cérebros” que desejam impor-se perante a opinião pública “sem estudo, sem trabalho paciente” “Domínio da aberração” o Futurismo é a negação da “substância da arte eterna”, é o “plágio de expressões exteriores de escolas, de coisas esquecidas, antiquadas e longínquas”, posto que criar é “privilégio de gênio” e essa qualidade faz falta a suas “contorsões horrorosas”

A idéia do Futurismo como “plágio do passado” evoca, de certa maneira, um artigo de Papini publicado em *L’esperienza*

*futurista* (1919). Entretanto, se o escritor florentino alinhava princípios futuristas e apontava seus antecessores – dos gregos aos simbolistas e cubistas –, Pinto Serva limita-se a fazer uma afirmação que nega toda originalidade ao movimento, simplesmente baseado numa confusa teoria do gênio não justificada e não fundamentada.

O elemento mais objetivo na tomada de posição do articulista é sua discordância do caráter coletivo do Futurismo. Acreditando que pertencer a uma “escola” (a confusão entre escola e movimento é comum em todas as leituras realizadas no Brasil, até mesmo pelos modernistas) significa suprimir a individualidade do artista para subordiná-lo a mestres e modelos exteriores, Pinto Serva estabelece uma distinção entre os plagiários, nos quais inclui futuristas e cubistas, e os verdadeiros criadores, temperamentos inconfundíveis, avessos a “regrinhas” e a qualquer restrição de sua personalidade.

Considerar o Futurismo “desagregação” (Diniz), “vesânia” (Veríssimo), “teratologia” (Pinto Serva) e opor-lhe um modelo de arte definitiva, organizada, profundamente pessoal implica acreditar que existe um tipo de manifestação justo e equilibrado, posto em perigo pela virulência das vanguardas do início do século. O Futurismo como “doença mental” contém em si duas operações intrinsecamente articuladas:

– como desordem, como questionamento do equilíbrio, é uma forma perigosa de desvio social;

– como manifestação “excessiva” é símbolo, é representação de um acontecimento interior – a auto-expressão de um caráter rebelde. Se lembrarmos que Bichat definira a saúde como o “silêncio dos órgãos” a gritaria, o escândalo, a violência do futurismo não poderiam deixar de representar a forma mais acabada da doença: a rebeldia.

Ao combaterem o Futurismo como forma excessiva, seus críticos não defendiam apenas um modelo de arte. Defendiam também, e sobretudo, um modelo de socieda-

de, do qual a arte era a expressão sublimada. Na falta de argumentos profundos para justificar a existência de um universo que a realidade contemporânea contrastava a todo momento, estigmatizava-se a arte divergente a fim de erodir, através de seu distúrbio, o caráter inelutável das transformações sociais. A idéia terapêutica, implícita nesses argumentos, só faz confirmar esta hipótese: a arte deveria reencontrar o justo equilíbrio, a justa hierarquia para que as convulsões sociais desaparecessem, para que os acontecimentos do mundo real voltassem a ser controlados e guiados no caminho certo<sup>3</sup> como transparece nitidamente na metáfora do “socialismo literário” empregada por Diniz.

A tentativa de recusar a irreversibilidade das mudanças, de erodir, pelo epíteto psicológico, as novas realidades, faz com que os defensores do belo codificado concentrem suas investidas em algumas negatividades e algumas contraposições que se repetem sistematicamente. Bastará analisar algumas críticas escritas em outras localizações topográficas para comprovar a afirmação.

“Desequilíbrio mental da hora presente” para o poeta pernambucano Faria Neves Sobrinho, o Futurismo afigura-se ao gaúcho Fernando Callage (radicado em São Paulo) como uma “carnavália artística” só explicável pela “falta absoluta de bom senso” que bane todos os princípios da arte, que nega a ordem, a idéia de ritmo, que desconhece “sentimentos superiores” Callage, entretanto, acredita na vitória das razões da “beleza integral”, vaticinando o destino final do Futurismo, que não conseguiria passar de uma “jocosa burleta de muito mau gosto...”

A preocupação das novas gerações em distinguir-se das anteriores, fonte da originalidade, é considerada “exagero doentio”, “obsessão” “lamentável desvio do senso estético” pelo *Diário de Notícias* de Porto Alegre. Estabelecido

---

(3) Adaptação das idéias de Susan Sontag em *Malattia come metafora*. Torino, Einaudi, 1979.



esse quadro de referências, só falta uma pergunta que o articulista não deixa de formular: “O Futurismo que se diria uma psicose na arte, não terá nascido assim?” O corolário da originalidade, nesse contexto, é inevitavelmente a incapacidade criadora, idéia que se depreende das afirmações de alguns membros da Academia Alagoana de Letras. Se, para Lima Jr., o Futurismo é “uma panacéia descoberta pela medicina literária para uso dos que sofrem de moléstia incurável da ‘falta de talento’” Demócrito Gracindo mais parece seu eco quando caracteriza a pintura futurista como “uma aglomeração de horrores” A equação com as doutrinas políticas é quase imediata. O Futurismo é, em Alagoas, contemporânea e sucessivamente “nevoeiro do materialismo que obscurece a nossa época” “anarquia”, bolchevismo literário” “fascismo na literatura”<sup>4</sup>

Não é difícil perceber que as contraposições ordem/bom senso-sentimentos superiores e anarquia/bolchevismo-materialismo se assentam em termos perfeitamente paralelos e mutuamente excludentes, que pensam a arte e a sociedade como fenômenos absolutos e transitórios respectivamente: justos, corretos e, portanto, eternos os primeiros; doentios, errôneos e, por isso, passageiros os segundos.

Um documento muito significativo nesse sentido, por encerrar as duas ordens de considerações, é representado pelo ofício que o Instituto Paulista de Arquitetos dirige ao ministro Francisco Campos em maio de 1931. Intitulado “O ingresso de professores futuristas na escola Nacional de Belas-Artes” o documento, assinado entre outros por Cristiano das Neves, Carlos Ekman e Teodoro Braga, é

---

(4) J. Inojosa, *Carro alegórico*. Rio de Janeiro, Edição do Autor, 1973, p. 151; F. Callage, “Futurismo em arte...” *Correio do Povo*, Porto Alegre, 23 mar. 1924; A. Masson, “Originalidade”. *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 22 out. 1925; M. Medeiros de Sant’ Ana, *História do Modernismo em Alagoas (1922-1932)*. Maceió, Editora da Universidade Federal de Alagoas, 1980, p. 65, 113-114, 118-119.

um violento libelo contra a reforma introduzida por Lúcio Costa na tradicional academia. O sistema de concorrência e de livre escolha por parte dos alunos, que está na base da reforma Costa, desagradou os signatários do manifesto, os quais discordam sobretudo da contratação de professores estrangeiros como Buddeus e Warchavchik, réus de introduzirem o Futurismo na Escola Nacional de Belas-Artes. O episódio, que culmina na demissão de Lúcio Costa, demonstra que o espaço para o surgimento da arquitetura moderna no Brasil ainda estava para ser conquistado e que, no momento, era impossível pensar numa “escola aberta” que oferecesse simultaneamente a opção acadêmica e a opção nova, deixando a escolha a critério dos estudantes.

Os arquitetos paulistas são muito diretos em sua argumentação. Não utilizam apenas a metáfora da doença para apodar o Futurismo com a adjetivação costumeira da “arte caricata”, da “nevrose artística” do “espírito doentio”, da “anormalidade”. Mais refinados, lançam mão das teorias do doutor Jean Vinchon para provar, a partir de suas conclusões, o perigo inerente na atitude da arte nova. As obras dos alienados são violentas, incoerentes, erradas ou absurdas; a produção dos toxicômanos expressa cabalmente as “possibilidades da imaginação abandonada a si própria”; em todas essas obras são claros os sinais da “desordem intelectual” e, como elas lembram de imediato a pintura e a escultura futuristas, conclui-se facilmente que a orientação estética do século XX é viciada pela doença.

O triunfo do Futurismo não está dissociado de um momento particular da história, do qual o “puro materialismo” é sua manifestação mais tangível. É por isso que a arquitetura é caracterizada pelas “máquinas de habitar” ou casas mecânicas, que respondem a requisitos apenas utilitários, longe das verdadeiras condições da arte – ordem, proporção e simetria.

Antítese da arte, o Futurismo não deve ser confundido com o Modernismo, praticado pelos arquitetos de formação

clássica, que adaptam as formas tradicionais às necessidades do presente. Se o Modernismo assim concebido já era uma realidade na Escola Nacional de Belas-Artes, é contra os despropósitos do Futurismo que os arquitetos paulistas protestam, na crença de que “muito idealismo e bastante esperança” serão capazes de amainar o vendaval, símbolo de uma “era anormal da história da humanidade”, e trazer “o bom senso aos espíritos perturbados pela nevrose quase generalizada”

Algumas considerações impõem-se diante deste texto e a primeira delas é justamente arquitetônica. Uma análise das contribuições de Warchavchik e de Lúcio Costa à época dos acontecimentos demonstrará que elas se encartavam plenamente no “Modernismo” tal como postulado por Cristiano das Neves e seus companheiros, tendo apenas alguns pontos de contato com a ampla corrente do “Futurismo” na qual se faziam convergir todas as manifestações modernas da arte européia.

A formação de Warchavchik no Instituto Superior de Belas-Artes de Roma parece responder aos requisitos “modernistas” auspiciados pelos arquitetos de São Paulo. Embora acadêmica, a orientação da escola italiana pautava-se por princípios como a praticidade, a economia, a preocupação com linhas e volumes puros, a transformação dos elementos decorativos em estruturas funcionais. Dotado de tais princípios e conhecedor das idéias de Le Corbusier, Warchavchik, em julho de 1925, lança o manifesto “Futurismo?” em *Il Piccolo*, jornal da colônia italiana de São Paulo. Traduzido para o português e respondendo ao título “Acerca da arquitetura moderna” o manifesto é relançado pelo *Correio da Manhã* a 1 de novembro.

Embora proponha uma arquitetura de acordo com as realidades intelectuais e materiais do novo século, Warchavchik não está muito distante dos ensinamentos italianos. Postula, de fato, uma arquitetura econômica, cômoda, avessa à imitação dos protótipos do passado, sem descartar, en-

tretanto, a necessidade de uma relação intrínseca entre o construtor moderno e os princípios clássicos. O estudo da arquitetura clássica seria imprescindível para que o arquiteto moderno pudesse desenvolver seu senso estético e para que suas composições refletissem “sentimentos próprios à natureza humana” como o equilíbrio e a medida. Opondo à figura retórica do arquiteto o papel dinâmico desempenhado pelo engenheiro, Warchavchik desenvolve uma visão funcional do novo modo de construir, vazada na razão, na lógica, na standardização, na qual a beleza da fachada é decorrência da disposição interior. Tomada de posição contra a atitude eclética ainda vigente no País, o pensamento de Warchavchik não é, porém, tão radical quanto seus críticos poderiam fazer supor. A menção aos princípios clássicos não é apenas uma maneira de lembrar que a funcionalidade é intrínseca a toda boa arquitetura: através deles, Warchavchik parece propor uma estrutura de mediação, atenta às necessidades técnicas e estéticas do século XX, mas não esquecida dos ensinamentos do passado e da experiência adquirida através dos séculos.

As idéias do arquiteto russo não diferiam substancialmente daquelas de Rino Levi, divulgadas por *O Estado de S. Paulo* a 15 de outubro do mesmo ano (“A arquitetura moderna”). Os princípios do ateneu romano, no qual Levi estudava no momento, ecoam de um texto para o outro. Também Levi propõe uma arquitetura prática e econômica, de volumes e linhas simples, com poucos elementos decorativos usados funcionalmente, capaz de integrar no tecido da cidade as boas contribuições do passado. Embora se refira aos novos materiais, Levi, entretanto, não é guiado pelas preocupações funcionalistas de Warchavchik, interessando-se antes por soluções urbanísticas, que denomina “estética das cidades” e pela integração natureza-arquitetura, que poderia conferir “uma graça de vivacidade e de cores, única no mundo” às expressões brasileiras.

A estrutura de mediação do manifesto de 1925 caracteriza também aquela que é considerada a primeira edifi-

cação moderna em São Paulo, construída por Warchavchik entre 1927 e 1928. Na casa da rua Santa Cruz, abdica, em parte, de seus princípios teóricos: o concreto é substituído por tijolos ocultados por um revestimento de cimento branco; a cobertura é um telhado tradicional escondido pela platibanda; não há correspondência entre interior e exterior; há uma série de concessões à tradição local, podendo-se afirmar, com Yves Bruand, que as inovações são antes estéticas do que estruturais<sup>5</sup>.

Lúcio Costa, por sua vez, no momento em que promove a renovação do ensino na Escola Nacional de Belas-Artes, é muito crítico em relação à arquitetura moderna, não partilhando de seu dogmatismo e de seu repúdio intransigente do passado. Ao mesmo tempo, porém, aproxima-se dela através de sua reflexão sobre a arquitetura brasileira colonial. Destaca nela princípios funcionais, a presença de volumes geometricamente definidos, a franqueza dos processos construtivos, pondo à mostra as contradições do estilo neocolonial, alheio ao século XX e pautado por soluções sobretudo decorativas, de fachada.

Se o “Modernismo” perseguido pelos arquitetos paulistas despontava tanto em Warchavchik quanto em Lúcio Costa, como explicar o teor de seu documento? Pela consciência de que sua arquitetura e de que a arquitetura praticada no Brasil não respondia aos requisitos por eles mesmos estabelecidos? Pelo temor de que qualquer inovação, por mínima que fosse, viesse pôr em risco sua hegemonia no mercado? Se assim for, a crítica ao Futurismo nada tem de objetivo e os argumentos científicos invocados são uma máscara anteposta a seus verdadeiros propósitos.

\*\*\*\*\*

Um fato que chama a atenção no manifesto de 1931 é o emprego lato do termo Futurismo. Com ele, os arquitetos

---

(5) Y. Bruand, *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo, Perspectiva, 1981, p. 65-68.

de São Paulo não designam apenas o movimento italiano, mas a arte moderna como um todo, tanto que “futurista” e “cubista” funcionam como sinônimos perfeitos em sua explanação.

Essa ampliação semântica, que pode ser encontrada em inúmeros artigos, quer de críticos tradicionais, quer de críticos alinhados com as novas tendências, não é casual. Por ser o movimento de vanguarda mais violento e mais discutido, por estar constantemente em cena através de seus escândalos, de seus manifestos, de suas noitadas, por propugnar uma *tabula rasa* radical, por contestar a todo momento o passado e a tradição, o Futurismo acabou por tornar-se no Brasil a imagem mais vistosa da modernidade, o denominador comum de todas aquelas tendências que negavam os ditames parnasianos e acadêmicos.

Os termos freqüentemente mais associados são Futurismo-Cubismo-Dadaísmo, como comprova, por exemplo, um artigo publicado na *Revista de teatro e sport* do Rio de Janeiro (“Phrases e frisos” 3 set. 1921). Os três movimentos são analisados a partir de um prisma comum – a iconoclastia, a interpretação extravagante das formas –, mas o autor do artigo não deixa de traçar uma linha demarcatória, atribuindo apenas ao Futurismo o desinteresse pelo homem como “centro exclusivo da vida universal”. As palavras em liberdade tornam-se o eixo da discussão de P do Rio que, através do conceito de “ação direta” da abolição das distâncias entre criador e receptor, transpõe para o terreno da estética formas de atuação próprias do sindicalismo. A argumentação estrutura-se por comparação: os privilégios de classe, a soberania mental das elites cedem lugar ao “repentismo selvagem das multidões”. A poesia das máquinas é colocada a serviço das “sílabas plebéias” e, a partir delas, é destilada uma série de negatividades, que atingem todo o estatuto da arte moderna: “animalização das musas” “materialização das cores” “tumulto caótico de luzes e sons”. Um dos aspectos mais polêmicos da atua-

lêmicos da atuação de Marinetti – a aplicação consciente das técnicas da publicidade para a promoção do produto artístico, que recebeu várias críticas na Itália, até mesmo por parte de um futurista como Carrà – é condenado em duas frases sintéticas pelo jornalista brasileiro: a obra é reduzida a um “cartaz comercial” o artista, a “camelô de si mesmo”

A confusão conceitual de P do Rio, que estende à arte moderna características típicas do Futurismo, embora dominante nos meios jornalísticos e culturais brasileiros, possui exceções, como pode ser demonstrado por Benjamin Costallat e Ronald de Carvalho. No livro do primeiro – *Mutt, Jeff e Cia.*, provavelmente datado de 1922 –, há um capítulo dedicado ao Dadaísmo, irônico sem dúvida, mas capaz de circunscrever o fenômeno e vê-lo a partir de seus próprios pressupostos. “Deliciosamente ridículo” e “graciosamente torto” o Dadaísmo é uma manifestação que extrapola o âmbito da arte para investir a moral, a religião, os costumes. Ciente da rápida troca de guarda que o ritmo do século XX impõe aos movimentos artísticos, o escritor vê no Dadaísmo a “conseqüência natural” de Cubismo e Futurismo e, por isso mesmo, apresenta-o como “um conjunto admirável de todas as loucuras das escolas passadas com toda a falta de princípios das escolas futuras” Soma de todas as negatividades, o Dadaísmo é considerado o “grau zero” da arte: retirará a forma da escultura, a sonoridade da música, o sentido da frase, a cor da pintura, a linha da geometria...

Se o viés antiestético do Dadaísmo, que coloca em xeque a autenticidade da arte, é reduzido a pura blague, a ironia de Costallat assume, porém, um tom crítico quando do chiste passa à análise da situação brasileira, intrinsecamente “dada” em seu modo de vida, em sua forma de governo. O Brasil, visto pelo prisma do absurdo, da falta de lógica, torna-se berço ideal do Dadaísmo, “instituição nacional” profundamente arraigada “nos nossos costumes, nas nossas roupas e na nossa mentalidade”

Enquanto a visão de Costallat acaba por desembocar no campo da ética e da política, essencialmente estética é a análise de Ronald de Carvalho. Num artigo de *O espelho de Ariel* (1923) – “A tortura da arte moderna” –, o poeta contrapõe Cubismo e Futurismo, usando na análise do primeiro, argumentos derivados da leitura de alguns manifestos futuristas. Na definição do Cubismo como “análise seca e precisa” das figuras, imbuídas de um “ranço clássico” – caracterizado pela volta aos métodos tradicionais em virtude da “imobilidade dos seus planos conjugados, das suas numerosas projeções e dos seus ângulos caprichosamente distribuídos” –, não é difícil perceber um eco das idéias futuristas, sobretudo do “Prefácio ao catálogo das exposições de Paris, Londres, Berlim, Bruxelas, Munique, Hamburgo, Viena, etc.” (1912). Ronald de Carvalho não é tão incisivo quanto os futuristas, não reduz tão negativamente os alcances da pintura de Picasso e Braque a ponto de transformá-la num tradicionalismo de caráter acadêmico, numa expressão “envelhecida” e “petrificada” mas não deixa de sublinhar a estaticidade de suas composições, sem que isso signifique, por outro lado, esposar a proposta dinâmica dos italianos. O simultaneísmo proposto pelos futuristas não passa de uma “audaciosa fantasia” de uma “*contradictio in adjecto*” pois é um princípio abstrato, que nega a própria substância das artes plásticas, explicitada na matéria e na forma.

Ao rechaçar uma das linhas-mestras do Futurismo – a reconstrução abstrata de planos e volumes para constituir uma forma distante tanto da “verdade fotográfica” quanto da “realidade analítica” capaz de apreender o dinamismo e a mobilidade do universo –, Ronald de Carvalho propõe a retomada de uma visão clássica da arte, atenta à harmonia universal. Se não deve aceitar mais o cânone acadêmico, o artista moderno não deve também se deixar guiar por extravagâncias e exotismos. A sabedoria da arte está na justa medida, na construção de “símbolos lumino-



sos e serenos” no desenvolvimento da vontade criadora livre de decalques e bizarrias.

\*\*\*\*\*

Quando não é expressão patológica, o Futurismo torna-se manifestação abstrusa e absurda, e não é difícil perceber que uma visão é especular à outra. Uma única idéia de arte permeia as duas concepções e, embora haja variáveis de autor para autor, o discurso exhibe um grau de cristalização que se mantém quase inalterado durante duas décadas.

Artigos francamente chistosos como aqueles publicados pela *Careta* em 1913 e 1914 não são a única possibilidade de explicitação da “visão absurda”. Poderão ser, talvez, sua radicalização mais absoluta, mas uma análise dessa modalidade de discurso mostrará que, freqüentemente, ele se aproxima, sem querer, da paráfrase quase literal dos manifestos futuristas.

Os “poetas” Solferino d’Albuquerque, Floriano de Lemos, Figueiredo Pimentel e Domingos Mangarinos, inventados pela veia satírica de D. Xiquote (Bastos Tigre), assim como suas “poesias”, difíceis de serem explicadas, passíveis de composições em “todos os metros, quilômetros e papéis” que representarão “no futuro uma grata recordação do passado” não deixam de ter um paralelo no “prédio futurista” de Chester (Estados Unidos), descrito pela *Careta* como um amontoado de peças heterogêneas, de material novo e usado, que só faz confirmar a loucura de seu construtor<sup>6</sup>. É importante destacar que, apesar do intuito escarnecedor, o

---

(6) D. Xiquote, “A poesia futurista. A sua introdução e o seu progresso no Brasil (Ensaio crítico)” *Careta*, Rio de Janeiro, VI (263), 14 jun. 1913, s.p.; P., “Um prédio futurista”. *Careta*, VII (308), 16 maio 1914, s.p. . Em 1921, *A Cigarra* usará o mesmo expediente. Publica os versos do “mais interessante dos nossos poetas futuristas” Mário Flama (pseudônimo de Júlio César da Silva), “gênio prodigioso” cujo talento havia sido reconhecido pelo próprio Marinetti. Vide: P. Mendes de Almeida, “A ‘Cigarra’ literária” *O Estado de S. Paulo*, 6 jun. 1964. Supl. literário, VIII (383), p. 6.

redator da matéria tem a clara percepção de que a práxis futurista não se limita a esta ou aquela manifestação, desejosa de atingir todas as artes e o próprio âmbito do comportamento: a “arquitetura futurista” anunciada na curta nota precede de quase dois meses o lançamento do manifesto de Sant’Elia.

O artigo do crítico português João Grave, publicado em *O Estado de S. Paulo* de 21 de julho de 1911 – “Nova escola literária (o Futurismo)” –, é um dos exemplos mais claros de uma leitura que, em certos momentos, repete e amplifica mimeticamente o discurso que pretende abolir por ser absurdo. Ao comentar ironicamente o desprezo de Marinetti pelo passado, João Grave adota um andante “futurista” parodiando a linguagem de “Fundação e Manifesto do Futurismo”:

*“A ruína que começa pela poesia, reduzirá a escultura, a pintura e a arquitetura a calça e a poeira, abafará o som da música, apagará a cor e dos filósofos e moralistas, bom Deus, nenhum escapará à sua cólera iconoclasta – nem Kant, nem Spinoza, nem Schopenhauer, nem Novalis, nem Novicow, nem Haechel! Seguidamente, sobre os escombros fumegantes, entoando gloriosamente o seu hinário à alvorada nascente, pedirá outra filosofia como quem agora pede, por estes tórridos calores de verão – um sorvete de morango ou uma carapinhada (...).”*

Ao usar imagens como calça e poeira, ao comparar os anseios da nova arte a elementos líquidos e rapidamente solúveis, o crítico português evidencia sua visão dos últimos movimentos estéticos como manifestações efêmeras e transitórias. O jogo entre volatilidade e constância, líquidos e sólidos é um indício evidente de que o Futurismo “não chegará a formar cristalizações estéticas e filosóficas” Se o termo cristalização é sinal inequívoco de uma concepção tradicional de arte, a estrutura de contraposições de Grave se enriquece com um novo elemento impalpável: o vento que levará longe as vociferações de Marinetti e de seus companheiros,

que não permitem que se contemple “nenhum luar doce de beleza” (numa referência redutora a “Matemos o luar!”), que se admire a “formosura perene do passado”

A iconoclastia atribuída ao Futurismo, novo “Átila” que pretende arrasar as escolas renegadas para que delas não fique memória sobre a terra, supera em muito a metáfora destruidora de Marinetti, dirigida essencialmente contra a arte do século XIX, contra o culto do passado e não tanto contra o passado em si. Quando Marinetti propõe um tipo de criação que corresponda à mentalidade da nova era – materialista, anti-sublime, simultaneísta –, isso não quer dizer que esteja sendo negada a possibilidade de diálogo com as gerações anteriores. O que se busca é uma leitura não cristalizada, não distorcida pelo filtro acadêmico, é a possibilidade de lançar um olhar novo sobre o legado cultural que, paradoxalmente, vivificaria o passado mais do que as tentativas de preservação de sua cultura. Embora Marinetti tenha esclarecido a questão em 1910 (“Che cos’è il Futurismo?”), não é esse tipo de intenção que interessa a Grave. Fiel à sua leitura literal do manifesto de estréia, o crítico compara o Futurismo às “formações selvagens”, avessas à cultura e amantes da “briga” e do “pontapé”

“Bela blague” no balanço final do crítico, o movimento é também visto pelo prisma do paradoxo no artigo “As lições do Futurismo” que *O Estado de S. Paulo* publica a 12 de julho de 1914. Considerado durante muito tempo a primeira menção pública ao Futurismo no Brasil<sup>7</sup> o artigo de Ernesto Bertarelli não se destaca da produção até agora alinhada, confirmando antes seus preconceitos e seu apego a uma visão de arte que as novas realidades do século XX vinham pôr em xeque. “Quadros indecifráveis” uma

---

(7) Vide: A. Bosi, *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo, Cultrix, 1970, p. 374; W. Martins, *O Modernismo*. São Paulo, Cultrix, 1977, p. 73. Em *História do Modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna* (Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971), que serve de base para os dois autores, Mário da Silva Brito não é taxativo a este respeito.

“prosa desnorteada e louca” ruptura com todas as normas da métrica na poesia: essas as realizações do Futurismo destacadas pelo professor italiano. O passo seguinte será considerá-lo “uma constante e descabida revolta contra o passado” e, embora o articulista discorde veementemente dessa idéia, chega a uma conclusão bastante singular para a época. A violência futurista forçaria os contemporâneos a estabelecerem novas relações com o passado: estudá-lo antes de renegá-lo, não convertê-lo numa imagem ideal para o presente. Nesse sentido, o arrebatado, brutal, paradoxal movimento poderia ser considerado no futuro um acontecimento “lógico e benéfico” Lógico e benéfico por propiciar uma “contemplação retrospectiva”...

A lógica do paradoxo, que rege a leitura de Bertarelli, está também presente num artigo de 1924 (11 de junho) – “O Futurismo em S. Paulo” – através do qual *A Gazeta* noticia a conferência-exposição que seria realizada por Blaise Cendrars no dia seguinte. A idéia do Futurismo como manifestação incompreensível é afirmada maliciosamente pelo jornal, que se vale de uma imagem lingüística: se o público não entende as fantasias futuristas expressas em português, o que dizer daquelas veiculadas em francês? Se esse era um dado de fato – Cendrars exporia em francês suas idéias sobre a arte contemporânea, analisando obras de Cézanne, Léger Gleizes, Delaunay Segall, Tarsila do Amaral –, o que chama a atenção é o empenho do jornal em encontrar um argumento *sui generis* para a campanha antifuturista. O contraste lingüístico, “grande consolo para nós e desconsolo para os futuristas” seria mais uma oportunidade que a nova estética teria para não conquistar o público.

\*\*\*\*\*

A soma de negatividades alinhadas até agora poderia levar a crer que a trajetória do Futurismo no Brasil é marcada

tão-somente por expressões de repúdio ou de desdém. A positividade, embora não majoritária, é, entretanto, um fato incontestável que a análise de alguns artigos e depoimentos permitirá demonstrar e caracterizar em suas diretrizes fundamentais.

A simbolista *Fon-Fon!* que, em diferentes momentos, acolherá intervenções críticas dos modernistas a respeito do movimento italiano, é um dos primeiros órgãos da imprensa a destoar do “coro dos contrários” Se numa de suas primeiras notas – “Um pintor futurista” (18 maio 1912) –, a avaliação não é positiva, não se trata, porém, de um desdobramento da visão patológica ou absurda. A revista carioca, ao analisar *Os funerais do anarquista Galli*, de Carrà, vai além da afirmação de abertura que apresenta o quadro como uma realidade “incompreensível” Embora redutivamente, enumera os “cânones” da pintura futurista, captados a nível do tema, do motivo, não da expressão plástica: consistiriam na abolição do nu, no “ostracismo de toda a paisagem que vá além dos muros da cidade” no fervor e clamor da vida atual.

Até a data de publicação do artigo, os futuristas haviam lançado quatro escritos fundamentais dedicados às artes plásticas – “Manifesto dos pintores futuristas” (fevereiro de 1910), “A pintura futurista. Manifesto técnico” (abril de 1910), “Prefácio ao catálogo das exposições de Paris, Londres, Berlim, Bruxelas, Munique, Hamburgo, Viena, etc.” (fevereiro de 1912) e “A escultura futurista” (abril de 1912) –, nos quais propugnavam novas formas de composição e de percepção da realidade. É bem provável que os dois últimos manifestos ainda não tivessem sido divulgados no Brasil. Dos “cânones” enunciados transparece, porém, o conhecimento dos dois primeiros, dos quais *Fon-Fon!* não destaca o núcleo fundamental: a captação da sensação dinâmica, que resultaria na interpenetração entre objeto e ambiente; a deformação da realidade objetiva através do contraste das cores complementares; o princípio dos estados d’alma, que deveria gerar um movimento empático entre a obra e o espectador, pondo fim à contemplação tradicional.

Ao citar uma afirmação de Marinetti, derivada de Boccioni, na qual a previsão da superação do quadro é paralela à proposta de composições desmaterializadas e efêmeras graças ao uso do fogo, da luz e de gases coloridos, *Fon-Fon!* aproxima-se do princípio dinâmico. Capta-o, porém, apenas parcialmente e por um prisma ainda naturalista, antepondo a “realidade do cinematógrafo” às teorias dos artistas italianos.

Dois anos mais tarde, num artigo dedicado às dificuldades do Cubismo na França (18 de abril de 1914), o Futurismo serve de contraponto, de exemplo de vitória da nova arte. Mais do que estrutural, a crítica é temática, mas é importante sublinhar que, dessa vez, a avaliação é totalmente favorável. Os poetas futuristas são considerados “fortes, vibrantes” por cantarem “os progressos da ciência, os portos das grandes cidades industriais, as pontes, os automóveis, as estradas de ferro...” A menção ao espiritualismo e ao misticismo de Jammes e Claudel como sinais negativos evidencia que a revista está desenvolvendo uma idéia de modernidade ainda exterior, mas consciente da necessidade da busca de novos temas e de novas formas para a arte do século XX.

\*\*\*\*\*

A análise da visão positiva demonstra que, freqüentemente, ela é simétrica à visão negativa, que usa os seus mesmos argumentos, embora com outras intenções. Sérgio Milliet e Augusto Meyer são exemplos bem significativos da “metáfora da doença” apropriada e invertida. A iconoclastia e a onda anarquizante do Futurismo transformam-se em “alívio” na visão de Milliet. Operação higiênica, o movimento de Marinetti “conseguiu limpar os armazéns da literatura” “destruiu o decadente parnasianismo simbolista” respondeu aos anseios da Europa pré-bélica, “cansada dos repuxos, das folhas mortas, do ópio e outros ingredientes da poesia dos descendentes tarados de Baudelaire e Samain”

Não é muito diferente a análise de Meyer que, ao “último estertor do humanismo” tipificado por Renan e Anatole France, contrapõe a obra “idealista” dos “bárbaros”. Se a junção idealismo-barbárie pode parecer incongruente, Meyer tem argumentos ponderáveis para fundamentar sua afirmação aparentemente absurda. Detectada a falsidade do humanismo dos academizantes, o “berro vermelho, meridional, escandaloso” dos futuristas representa, na realidade, uma tentativa de reanimação do gênio latino, estiolado no respeito à forma. Embora Meyer deseje no fim o restabelecimento da “saúde” e da “harmonia” cômico de que isso só ocorreria após a remoção dos entraves à expansão do “entusiasmo criador” não pode deixar de considerar favoravelmente a ação de movimentos como o Cubismo, o Dadaísmo e o Futurismo por renegarem os “formulários passivos, sem ligação com o momento”<sup>8</sup>.

A oposição estabelecida entre limpeza e decadência-tara ou entre morte e barbárie permite perceber que a avaliação positiva do Futurismo se pauta por critérios éticos e sociais e não apenas estéticos. As razões da modernidade são o pano de fundo desse tipo de discurso, razões que a arte deveria levar em conta sob pena de faltar ao encontro marcado com a história.

A idéia da arte como evolução/revolução, implícita nesse enfoque, pode ser também encontrada em alguns depoimentos dados a Angyone Costa e publicados em *A inquietação das abelhas* (1927). Eliseu Visconti, Rodolfo Chambelland e Henrique Cavalleiro, inquiridos sobre o Futurismo, exprimem um juízo bastante positivo, atento ao dinamismo do tempo e das gerações que se sucedem.

Embora afirme que futuristas e cubistas ainda não alcançaram o que procuram, Visconti segue, porém, com

---

(8) S. Milliet, “Tendências” in M. Rossetti Batista et al., *Brasil: 1º tempo modernista – 1917/29*. São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 1972, p. 240; A. Meyer, “A decadência do humanismo” *Correio do Povo*, Porto Alegre, 14 abr. 1926.

simpatia seus esforços “respeitáveis” e “dignos” que “agitam, sacodem, renovam” A opinião de Chambelland é quase idêntica: se não acredita que a arte nova seguirá totalmente a feição que futuristas e cubistas lhe desejam imprimir, respeita a seriedade de suas pesquisas, das quais afasta as pechas de exibicionismo e escândalo. Tal como Visconti, sublinha os efeitos benéficos de sua agitação, no que é seguido por Cavalleiro que, dos três, é quem mais critica o Futurismo. Se a abertura de novos caminhos é em si interessante, Cavalleiro considera negativo em sua proposta não ter “formado escola”<sup>9</sup>.

Poder-se-ia facilmente objetar que não era essa a intenção do Futurismo e dos movimentos modernos em geral e que a visão da pesquisa “incompleta” ainda por ser feita, está totalmente alheia aos desdobramentos que as correntes da arte contemporânea tinham alcançado na época da enquete. Mas não se pode deixar de considerar que os que formulam tais juízos trazem um princípio de renovação à arte brasileira graças ao procedimento impressionista por eles adotado; que desejam ver sua contribuição reconhecida e concorrendo para a formação de uma nova linguagem e que a abertura por eles representada, embora relativa, é uma cunha num pensamento monolítico e unidirecional.

\*\*\*\*\*

Arte, política, modernidade, juventude – os eixos das considerações de Portinari em 1932 – não marcam um novo momento na “questão futurista” mas permitem pensar, a partir dela, nos caminhos que a renovação artística no Brasil deveria seguir. As idéias de Portinari não são originais. São, por vezes, bastante confusas, mas podem servir de *pendant* ao documento dos arquitetos paulistas, redigido um ano antes, pois seu objetivo é idêntico: a Escola Nacio-

(9) A. Costa, *A inquietação das abelhas*. Rio de Janeiro, Pimenta de Mello, 1927, p. 81, 97, 123.



nal de Belas-Artes e a tentativa de modernização realizada por Lúcio Costa.

Publicado pela revista *Hierarquia*, no número de março-abril, “Um movimento de renovação nas belas-artes” é provavelmente uma das primeiras manifestações de Portinari em defesa do Modernismo após sua volta da Europa. Guiado por uma das diretrizes do ideário da vanguarda – o artista como precursor da revolução política –, Portinari considera o Futurismo uma antecipação do fascismo, esposando, dessa maneira, os argumentos que Marinetti divulgava desde o término da Primeira Guerra Mundial. Futurismo, fascismo, modernidade constituem um *continuum* ideal: o repúdio do passado implica fé na mocidade e “consciência de momento”. Se, desse modo, Marinetti foi precursor do fascismo, este, por sua vez, propiciou o desenvolvimento da arte moderna, conjugando num único esforço elã juvenil e movimento estético renovador. Não poderia faltar nesse raciocínio a menção à Academia Real da Itália, da qual Marinetti era membro desde 1929, apresentada por Portinari como uma instituição composta quase integralmente de jovens.

Se é inegável que Marinetti e alguns futuristas confluem no fascismo e reivindicam a primazia de seu movimento na constituição das novas diretrizes políticas da Itália, não se pode, porém, concordar com a idéia implícita no argumento do pintor de que um é paralelo ao outro. Partidário da arte “sadia” de fácil compreensão, correspondente ao gosto médio do público, o fascismo não adota o Futurismo como sua representação estética. Utiliza, às vezes, estilemas futuristas trivializados e instrumentalizados quando deseja divulgar uma imagem moderna de si, ou quando constrói o protótipo de Mussolini – insone, dinâmico, esportivo, jovem, audaz, ágil, másculo. Para a intelectualidade fascista, o Futurismo não respondia ao anseio de criar uma arte autóctone italiana, cujas raízes estariam na tradição clássica e mediterrânea: integrava o grupo

das “rebeliões clínico-estetizantes” como afirmava Bottai, ou era considerado por Margherita Sarfatti uma “heresia nórdica” em virtude de suas preocupações com o maquinismo e o dinamismo.

A busca de raízes peninsulares levará o fascismo a privilegiar a pintura metafísica, despojada de suas intenções niilistas, vista apenas como dignidade e probidade de ofício, como um repertório de imagens e estilemas, que reevocavam uma monumentalidade romana e imperial, aquela mesma monumentalidade que os futuristas combatiam como “restauração” e “plágio”. O imaginário fascista privilegia composições equilibradas e compactas, formas geometricamente organizadas e não é por acaso que a estética de *Novecento* se torna o protótipo da arte italiana moderna com sua orientação purista, atenta aos valores volumétricos, e sua aspiração a recuperar as raízes tradicionais da expressão nacional<sup>10</sup>.

Levando em conta estes fatos, é difícil aceitar como crível o panorama artístico traçado por Portinari. Concorde com ele significaria acreditar que o Futurismo preparou o terreno para o aparecimento de um De Chirico, que combateu tenazmente a ideologia das vanguardas com sua busca de valores primevos, ou de artistas como Tosi e Carena, mergulhados no magma da “volta à ordem”. Soffici e Carrà, igualmente citados por Portinari, haviam deixado o Futurismo desde 1915 e estavam ambos engajados num tipo de expressão “neo-histórica” próxima dos valores de *Novecento*. Única exceção, Prampolini, futurista de segunda geração, cuja linguagem era essencialmente geométrica, mas não isenta de tensões polimatéricas, que antecipam as experiências de Arp com os *objets trouvés*.

---

(10) Vide: G. Bottai, “Resultanza dell’inchiesta di ‘Critica fascista’”. *L’arte fascista*, Palermo, II (2), feb. 1927, p. 45-46; R. Bossaglia, *Il “Novecento italiano”*. Milano, Feltrinelli, 1979, p. 23; G. Armellini, *Le immagini del fascismo nelle arti figurative*. Milano, Fabbri, 1980, p. 32, 57-60.

O que se deve reter do artigo de Portinari não são, pois, suas idéias sobre o Futurismo, que nada apresentam de original, e sim o caráter exemplar de modernidade dele derivado, que deveria servir de modelo para o Brasil. Na falta de um Mussolini para levar adiante as aspirações modernas, tornam-se marcos Lúcio Costa – “o Marinetti evoluído e integrado no espírito do momento” – e os alunos da Escola Nacional de Belas-Artes, por sua atitude de repúdio às convenções acadêmicas.

Claro está que Portinari não pensa o Futurismo enquanto realização plástica concreta, mas enquanto proposta de renovação global, enquanto exemplo de rejuvenescimento de idéias e ações. E no fascismo exalta, antes de mais nada, o mecenato, a proteção estatal, que faziam falta no Brasil e que deveriam ser instaurados para vencer seu atraso não apenas em relação à Europa, mas à própria América Latina, representada paradigmaticamente pela Argentina.

\*\*\*\*\*

As várias modalidades de discurso até agora apresentadas têm seu epicentro referencial em Marinetti, mesmo quando seu nome não é citado. Marinetti e Futurismo são sinônimos perfeitos, mas há casos em que a equação é dissolvida em favor de Papini.

Ronald de Carvalho, Joaquim Inojosa, Eduardo Guimaraens, que se encartam nesta corrente, não realizam uma simples troca de etiquetas. Valem-se de argumentos, que poderão ser contestados, mas que não podem deixar de ser levados em conta no bosquejo da “aventura brasileira” do Futurismo.

A fonte de seus argumentos é o próprio Papini, o qual, no capítulo “Accettazione” de *L’esperienza futurista*, traça seu perfil de precursor do Futurismo. Sua demonstração articula-se em volta de nove princípios:

1 – Futurismo é destruição e ataque: *Il crepuscolo dei filosofi* (1905) e a atividade de polemista seriam os índices significativos de uma atitude avessa à timidez, ao conservantismo, à covardia;

2 – Futurismo é guerra contra a academia, a universidade, a cultura oficial, combate que Papini travou desde sempre em livros e revistas;

3 – Futurismo é libertação do espírito dos velhos laços, das formas desgastadas, das tradições imbecis: Papini esteve desde o início na linha de frente, lutando pela liberdade absoluta, pela recusa das velhas superstições, pela busca da novidade, pelo triunfo da originalidade;

4 – Futurismo é vontade do inédito, do amanhã: a adoção das mais novas correntes filosóficas européias e americanas demonstraria cabalmente a recusa de fórmulas ultrapassadas;

5 – Futurismo é afirmação da soberania da fantasia, desprezo pela realidade fotográfica: o Papini escritor introduziu na Itália histórias “absurdas, inverossímeis e irreais”;

6 – Futurismo é batalha contra os velhos e as velharias: Papini é jovem e defensor dos jovens;

7 – Futurismo é amor pelo movimento e pelo tumulto: inimigo da quietude, exaltador da velocidade desde 1907 Papini considera-se o chefe do “único *Sturm und Drang* que ocorreu na Itália antes do Futurismo”;

8 – Futurismo é amor “insensato” pela Itália e pela grandeza da Itália: Papini foi um dos primeiros propagandistas do nacionalismo;

9 – Futurismo é ódio à mediocridade, à imbecilidade, à covardia, ao *status quo*, à vida tranqüila: Papini sempre proclamou a necessidade da coragem, do risco, da rebelião, da batalha e da renovação.

A não ser pelo quinto princípio, de natureza literária, que reevoca o Papini metafísico de *Il tragico quotidiano* (1906) e *Il pilota cieco* (1907), intérprete do mal-estar do início do século, pela ênfase dada à crise de identidade, à inutilidade do tempo, à impossibilidade de conferir um sentido à vida, os demais postulados são extra-artísticos, fruto de uma visão pragmatista, que tem no futuro seu fulcro ideal como “espera da criação do novo”

É este o Papini que emerge substancialmente da leitura realizada por Ronald de Carvalho em 1924 (“Morra o Futurismo”, *O Jornal*, 29 janeiro): um escritor que rompe com “um tradicionalismo apodrecido” na estética, na política, na religião. Enquanto Papini representa a “livre agitação das idéias” e, portanto, o Futurismo, Marinetti, com seus códigos e com suas regras, “pôs abaixo as linhas da arquitetura papinista” criando uma escola, o marinettismo. Se esses argumentos nada mais fazem do que retomar os vários capítulos de *L’esperienza futurista*, a visão pessoal do poeta se evidencia nas quatro grandes contribuições que Papini teria dado ao pensamento em geral: a revelação de grandes poetas, a criação de obras admiráveis como *História de Cristo*, a ampliação dos horizontes da arte italiana e o aparecimento de Mussolini.

A citação de um trecho do primeiro discurso oficial de Mussolini, que valoriza as “verdadeiras tradições”, não o novo, seria suficiente para comprovar a confusão conceitual do artigo de Ronald de Carvalho. Como não são citados os grandes poetas tornados públicos (seria a geração de *La Voce*?) nem são dados exemplos da contribuição de Papini à constituição de novas diretrizes para a arte de seu país, resta um único dado de fato, *História de Cristo* (1921), representativo de sua conversão ao catolicismo e de seu afastamento da iconoclastia radical do período “futurista”. Em que categoria o classificaria Ronald de Carvalho? Embora não o diga, o tom de seu artigo leva a supor que naquela da “superação do futurismo”.

O artigo de Joaquim Inojosa, “A ‘Arte Moderna’ e os seus adversários” (*Jornal do Comércio*, Recife, 2 agosto 1924), retoma praticamente as categorias enunciadas por Ronald de Carvalho. Papini é considerado o fundador do Futurismo na Itália e este, um movimento artístico, filosófico e político, “que se fazia necessário em certo momento da vida italiana”. Na mesma linha de pensamento de “Morra o Futurismo” Marinetti é apresentado como uma figura “prejudicial” que quase “desmoralizou” o movimento inovador.

A citação de um trecho de “Aspettativa” capítulo de *L’esperienza futurista*, desmente praticamente essa afirmação, embora Inojosa nela busque um outro objetivo: a relação não conflituosa com o passado. Ao analisar os alcances do Futurismo de Marinetti, Papini enfatiza sua contribuição efetiva: ter reagido contra a superstição “arcaista” que dominava os espíritos italianos desde o século XVI, impedindo a afirmação de qualquer ousadia, de qualquer novidade, do espírito moderno enfim. É nesse contexto que surge o elemento diferencial que tanto interessa Inojosa: o reconhecimento do legado do passado e o conseqüente afastamento dele para afirmar os direitos da pesquisa, fonte de criação nova.

Como *L’esperienza futurista* parece constituir a única fonte de conhecimento das complexas relações de Papini com as propostas de Marinetti, não se poderia esperar de seus divulgadores brasileiros uma análise mais profunda de suas idéias. Desde o empreendimento de *Leonardo* (1903), Papini persegue a modernização da Itália nos campos político, moral, intelectual, social e não hesita em promover uma crítica mordaz das instituições mais retrógradas, dos costumes mais antiquados. Consciente da necessidade de destruir o *status quo* para abrir o caminho a novas possibilidades de criação, o escritor assume o papel do iconoclasta que combate os “ídolos velhos e novos”, os “fetiche oficiais e clandestinos” encontrando nessa atitude um primeiro ponto de convergência com os futuristas. É esse mesmo espírito que preside a fundação de *Lacerba* (1913), na qual Papini pode dar livre vazão às suas idéias por dispor finalmente de uma revista própria, pessoal.

O “respeito” e o “amor” pelo passado, alegados no artigo citado por Inojosa, que data de fevereiro de 1913, poderiam ser facilmente contraditos por um texto publicado dois meses depois em *Lacerba* – “Morte ai morti” –, no qual Papini ataca com a habitual veemência o culto dos mortos nos costumes e na cultura da Itália contemporânea. Todos os esforços de atualização do passado –

biografias, estátuas, edições críticas – não resistem a seu crivo polêmico, que condena a cultura oficial por ser um “cemitério monumental” por transformar a mente humana numa “sepultura fervilhante de vermes famosos” Após a deprecação, Papini apresenta uma proposta “construtiva”: destruir os cemitérios para permitir o avanço da agricultura, o surgimento de novas cidades, transformar os cadáveres em materiais orgânicos de uso prático. O autor estabelece um paralelo de cunho futurista entre o cemitério e o museu/biblioteca, mas não deixa de reconhecer a contribuição efetiva dos mortos à cultura de uma época.

Se este último dado representa, de fato, um ponto de não-convergência entre Papini e os futuristas, não se pode denominá-lo, porém, como faz Inojosa, “culto ao passado” Da mesma forma que Marinetti, o escritor florentino propugna a ruptura com a tradição, mas não com aquele elã provocatório que caracterizava os milaneses. Sob o signo de Bergson, não percebe no passado o lugar privilegiado para a compreensão da realidade, sem que isso signifique que todas as suas expressões devam ser relegadas ao esquecimento. A Papini interessa recuperar seu “bom legado” visto, entretanto, em sua dimensão histórica. Essa atitude não pode ser dissociada, como demonstra Luigi Croce, de sua postura pragmatista, que o leva a conceber a ação como um fato inovador para o homem e para o mundo. À luz dessas premissas, Papini não poderia romper pura e simplesmente com a tradição, sem antes avaliar as várias alternativas apresentadas pelo momento: negar o passado implicaria negar a história, limitando, desse modo, a relação entre o homem e a realidade<sup>11</sup>

O artigo de Eduardo Guimaraens – “Letras da Itália de hoje” (*Correio do Povo*, Porto Alegre, 5 dezembro 1925) –

---

(11)L. Croce, “Giovanni Papini e il Futurismo”, in P. Bagnoli, org., *Giovanni Papini: l'uomo impossibile*. Firenze, Sansoni, 1982, p. 42-43.

não envereda por essa argumentação, embora seu ponto de partida seja semelhante ao de Ronald de Carvalho e Inojosa: a renovação da cultura italiana. Se a primazia de *La Voce* é um fato incontestável nessa tarefa, se *Lacerba* é uma de suas decorrências, o poeta gaúcho comete, entretanto, um erro cronológico, ao atribuir à revista de Papini, Palazzeschi e Soffici o início da campanha “futurista” Marinetti – embora reconhecido como chefe do movimento – parece desenvolver uma atitude “paralela” que se distinguiria, em parte, pelo “culto da extravagância” pela falta da “noção de equilíbrio”, da “percepção dos limites” A negatividade implícita nessa visão é logo temperada pela afirmação do caráter inevitável de tais excessos em momentos de transição e o legado positivo do Futurismo (em sentido lato) é aferido por um rol de escritores novos e suas contribuições originais à literatura peninsular. Do elenco estabelecido por Guimaraens – Cardarelli, Soffici, Cecchi, Linati, Jahier, Sibilla Aleramo, Bontempelli, Baldini – destaca-se Papini, “romancista, crítico e panfletário de um veemente individualismo e de uma originalidade surpreendente”

O uso indiferenciado dos termos “futurista” e “marinettista” é indício de que Guimaraens não está levando em conta a distinção entre florentinos (“futuristas”) e milaneses (“marinettistas”), postulada por ocasião de “Futurismo e Marinettismo” (*Lacerba*, 14 fevereiro 1915). Se demonstra com isso uma maior independência de pensamento, não esclarece, entretanto, a maneira pela qual é determinada a prioridade de *Lacerba* na divulgação das idéias futuristas. Quatro anos intermedeiam entre “Fundação e Manifesto do Futurismo” e o início das atividades da revista: para alguém que evidencia conhecer a literatura italiana do momento, o engano é por demais patente, a menos que não se perceba nessa operação uma nova tentativa de estabelecer a prioridade de Papini. Papini e *Lacerba* constituiriam uma entidade única, determinando-se um *continuum* a partir de *Leonardo* ou, pelo menos, de *La Voce* (1908).



\*\*\*\*\*

Iniciada sob o signo da negatividade, esta breve rese-  
nha do percurso das idéias futuristas no Brasil encerra-se  
positivamente e com um nome emblemático: Papini. Um  
nome que, ao lado daquele de Marinetti, acaba por consti-  
tuir a polaridade do debate futurista, pois foi em volta de  
Papini e de algumas de suas propostas que tomou corpo o  
“Futurismo paulista”

**ABSTRACT:** *In Brazil futurist ideas are generally received in a  
negative way. The Italian movement is associated to pathological  
manifestations and political disturbance because its iconoclast  
purposes contradicted the realistic languages that prevailed in  
Brazilian cultural milieu.*

**Keywords:** *Futurism, sickness, madness, socialism, anarchy.*