

# O HOMEM CORDIAL E SEUS PRECURSORES: OS VANGUARDISTAS EUROPEUS

JOÃO CEZAR DE CASTRO ROCHA

Universidade Estadual do Rio de Janeiro

## Resumo

O ensaio pretende renovar a compreensão da viagem realizada por Filippo Tommaso Marinetti à América do Sul em 1926, com base em duas hipóteses. De um lado, trata-se de valorizar tanto o caráter performático do criador do futurismo quanto o lado propriamente comercial de sua turnê de conferências. De outro, trata-se de contrastar o comportamento de Marinetti com as práticas definidoras da sociabilidade do "homem cordial", tais como estudadas por Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil*.

## Palavras-chave

*performance,*  
*vanguardas,*  
*futurismo,*  
*modernismo*  
*brasileiro,*  
*homem*  
*cordial.*

## Abstract

*In light of two hypotheses, the essay seeks to renew the understanding of Filippo Tommaso Marinetti's trip to South America in 1926. On the one hand, the performative character of the creator of futurism and the strictly commercial aspect of his conference tour are appreciated. On the other hand, Marinetti's behavior is contrasted with the practices that define the sociability of the "cordial man," as studied by Sérgio Buarque de Holanda in *Raízes do Brasil*.*

## Keywords

*performance,*  
*avant-garde,*  
*futurism,*  
*Brazilian*  
*modernism,*  
*cordial man.*

## De volta ao problema

Já se disse que alguns poetas se definem pela recorrência de determinadas metáforas, talvez pela fidelidade a uma mesma figura de linguagem. Ressalvadas as diferenças entre o ofício do verso e o trabalho da teoria, de igual modo certos temas se impõem, obrigando o crítico a revisitá-los de perspectivas diversas. Por isso, neste ensaio tentarei propor um novo ângulo para problema discutido em outros textos.<sup>1</sup>

Dessa feita, em vez de identificar as (inevitáveis) transculturações sofridas pelas vanguardas européias ao serem traduzidas para os contextos latino-americanos, pretendo mostrar que o conceito de homem cordial, segundo a definição de Sérgio Buarque de Holanda, talvez ilumine aspectos geralmente negligenciados nas estratégias culturais dos vanguardistas europeus. Aliás, uma possível associação entre homem cordial e vanguarda foi proposta por um dos líderes do Modernismo brasileiro. No "Primeiro Congresso Brasileiro de Filosofia", realizado em 1950, Oswald de Andrade apresentou uma sugestiva comunicação, "Um aspecto antropofágico da cultura brasileira: O homem cordial".<sup>2</sup>

Tal hipótese, ao menos, possui alguma probabilidade histórica. Sérgio Buarque participou da celebrada recepção ao italiano na sua chegada à América do Sul. No dia 13 de maio de 1926, a bordo do transatlântico Giulio Cesare, Filippo Tommaso Marinetti e sua esposa, Benedetta, desembarcaram no Rio de Janeiro para uma turnê de conferências no Brasil, na Argentina e no Uruguai. Renomados escritores

Pesquisa concluída graças a "John D. and Rose H. Jackson Fellowship", concedida pela Beinecke Library da Universidade de Yale. Agradeço a Vincent Giroud o auxílio na pesquisa; a K. David Jackson e Josefina Ludmer a oportunidade de debatê-la. A Jeffrey Schnapp, agradeço a valiosa orientação inicial, na Universidade de Stanford.

<sup>1</sup> Dois textos foram escritos em parceria com Jeffrey Schnapp: "Brazilian Velocities: On Marinetti's 1926 Trip to South America", *South Central Review*, v.13, n. 2-3, pp.105-56, 1996; e "As velocidades brasileiras de uma inimidade desvairada: o (des)encontro de Marinetti e Mário de Andrade em 1926", *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 3, pp. 41-54, 1996.

<sup>2</sup> O. de Andrade, *A utopia antropofágica*, São Paulo, Globo, 1995, pp. 157-9. A perspectiva defendida por Oswald de Andrade não se relaciona diretamente com minha proposta. Destaco, contudo, sua intuição.

e jovens homens de letras esperavam os italianos no porto. Marinetti descreve a recepção em *Velocità brasiliane*, um poema-reportagem, escrito segundo o método futurista de palavras-em-liberdade. Após exaltar a beleza da Baía de Guanabara, outro tipo de espetáculo teria dominado a cena:

Enquanto os gritos de *Viva o Futurismo! Viva Marinetti!* vêm do pier, onde o maior carro grua elefantescamente plantado com as patas largas sobre o trilho emoldura sob sua rígida tromba levantada todo o grupo dos futuristas brasileiros. Em meio aos poetas Carvalho, Olanda, Almeida, Moras, Bandeira, Pongetti, Silveira, Grieco, aparece Graça Aranha.<sup>3</sup>

Apesar dos inúmeros (e previsíveis) erros de grafia, a lista impressiona, pois reúne a elite da intelectualidade da época: Ronald de Carvalho, Sérgio Buarque de Holanda, Renato Almeida, Prudente de Moraes Neto, Manuel Bandeira, Henrique Pongetti, Tasso da Silveira, Agrippino Grieco, Graça Aranha. A posição de destaque atribuída ao autor de *Canaã* reflete a aliança que será estabelecida entre o italiano e o brasileiro.<sup>4</sup> Sérgio Buarque foi ainda o jornalista responsável pela última entrevista concedida por Marinetti à imprensa sul-americana, na véspera de seu retorno à Europa.<sup>5</sup> Por fim, em 1936, Marinetti voltou à América do Sul para uma nova visita, agora como representante oficial da Academia fascista. Nessa condição, sua presença não causou maiores impactos na vida intelectual, pois, num tempo de homens partidos, havia tomado um rumo mais político do que estético — ou teria antecipado a “estetização da política”, segundo a célebre fórmula de Walter Benjamin?<sup>6</sup> Na observação irônica de Maria Augusta Fonseca: “O poeta retornará ainda uma vez ao Brasil, mais tarde, quando o fascismo segue em alta na Itália de Mussolini. Dessa vez, a platéia bradará seus ‘anauês’ e aplaudirá o aliado Marinetti”.<sup>7</sup> Ora, um vanguardista recebido com aplausos? O que teria acontecido com a transgressão das normas? Ainda em 1936, Sérgio Buarque lançou *Raízes do Brasil*, obra-chave tanto para compreender a história cultural brasileira quanto para reavaliar determinadas formas de sociabilidade do Velho Mundo. A turnê empreendida por Marinetti à América do Sul oferece pois um excelente estudo de caso para a hipótese que proponho.

Essa turnê, contudo, não tem sido pesquisada com o mesmo cuidado com que as viagens de Blaise Cendrars foram estudadas por Aracy Amaral, Alexandre Eulálio e Carlos Augusto Calil.<sup>8</sup> Há mesmo casos de divertidos equívocos. Diego Collovini,

<sup>3</sup> *Velocità brasiliane*, Filippo Tommaso Marinetti Papers. General Collection. Beinecke Rare Book and Manuscript Library, série IV [“Writings”], caixa 37, pasta 1665. Em “Brazilian Velocities”, Jeffrey Schnapp traduziu o poema na íntegra para o inglês, acrescentando comentários.

<sup>4</sup> Tratei especialmente dessa aliança, assim como da disputa do italiano com Mário de Andrade, em “O Brasil mítico de Marinetti”. *Folha de S. Paulo*, Mais!, 12.5.2002, pp. 4-11.

<sup>5</sup> A entrevista foi publicada em *O Jornal*, 11.7.1926, e encontra-se reproduzida em F. de Assis Barbosa (org.) *Raízes de Sérgio Buarque de Holanda*, Rio de Janeiro, Rocco, 1989, pp. 79-83.

<sup>6</sup> Refiro-me, claro, ao ensaio de 1936, “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, cujo fecho opõe a “estetização da política”, segundo Benjamin, característica do fascismo, à “politização da arte”, posição que deveria orientar o comunismo.

<sup>7</sup> M. A. Fonseca, *Oswald de Andrade, 1890-1954. Biografia*, São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura/Art Editora, 1990, p. 156.

<sup>8</sup> Ver A. Amaral, *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*, São Paulo, Livraria Martins Editora, 1968;

por exemplo, decidiu antecipar a vinda de Marinetti ao Brasil: “A *serata futurista*, realizada por Marinetti em São Paulo durante a Semana de Arte Moderna [...] provocou uma reação chocante, a ponto de atrair uma forte atenção aos argumentos expostos no Manifesto”.<sup>9</sup> Collovini, vale esclarecer, refere-se ao “Fondazione e Manifesto del Futurismo”, de fevereiro de 1909. Ele também afirma que a turnê de 1926 conheceu “um êxito notável, tanto que aumentaram seus seguidores”.<sup>10</sup> Seus, nesse caso, são os seguidores de Marinetti, bem entendido.

Indiferente ao impulso ficcional de Collovini, a crítica brasileira sempre considerou a viagem de Marinetti um malogro, ecoando a visão de Mário de Andrade, difundida em sua correspondência e relatada em sua coluna no *Diário Nacional*, de 11 de fevereiro de 1930.<sup>11</sup> Contamos, portanto, com duas versões. De um lado, o relato triunfante de Marinetti (e de alguns criativos historiadores); de outro, a narrativa cética de Mário de Andrade. Além da maior proximidade com a posição do brasileiro, o vínculo do italiano com o fascismo transformou-o numa figura incômoda nos círculos modernistas. Mesmo assim, em ensaio pioneiro, “A bibliografia latino-americana na coleção Marinetti”, Jorge Schwartz apresentou uma lista completa desses livros na biblioteca marinettiana, incluindo volumes dedicados por autores tão variados como Mário de Andrade, Guilherme de Almeida, Graça Aranha, Renato Almeida, Manuel Bandeira, Ronald de Carvalho.<sup>12</sup> Foi um primeiro passo, complementado pelo indispensável trabalho de Annateresa Fabris sobre o futurismo e sua presença no Brasil.

Fabris reconstruiu o “momento futurista” da modernidade brasileira, segundo a expressão cunhada por Renato Poggioli.<sup>13</sup> Tal perspectiva levou a

Alexandre Eulálio (org.) *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*, São Paulo, Edições Quíron, 1978. Em relação a esse último livro, ver também a segunda edição, revista e ampliada por Carlos Augusto Calil.

<sup>9</sup> D. Collovini, *Luigi Russolo. Un'appendice al futurismo*, Venezia, Supernova, 1997, p. 39.

<sup>10</sup> *Idem, ibidem*, p. 40.

<sup>11</sup> Disponho de seis fontes principais para reconstituir a versão de Mário de Andrade da turnê de Marinetti: cinco cartas e um artigo de jornal. Uma carta sem data para Prudente de Moraes Neto, mas provavelmente escrita em 12 de maio de 1926 (ver G. Koifman (org.) *Literatura de ideias. Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes Neto, 1924/36*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985, p. 191). Há ainda outra carta para o mesmo correspondente, de 31 de maio de 1926; *idem, ibidem*, pp. 194-5. Para Manuel Bandeira, Mário enviou uma importante carta em 14 de maio de 1926. No mesmo dia, Bandeira também já havia escrito um relato bastante favorável ao italiano (ver M. A. de Moraes (org.) *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, São Paulo, Edusp/IEB, 2001, pp. 294-7). Em 12 de março de 1926 escreveu a Luís da Câmara Cascudo (ver V. de Melo (org.) *Cartas de Mário de Andrade a Luís da Câmara Cascudo*, Belo Horizonte, Villa Rica, pp. 63-4). Por fim, como vimos, em 11 de fevereiro de 1930, Mário de Andrade publicou no *Diário Nacional* o artigo “Marinetti” (ver T. Ancona Lopez (org.) *Táxi e crônicas no Diário Nacional*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1976, pp. 191-2).

<sup>12</sup> J. Schwartz, “A bibliografia latino-americana na coleção Marinetti”, *Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade*, v. 44, pp. 131-45, 1985.

<sup>13</sup> Adiante, na seção “A cordialidade das vanguardas”, tratarei da contribuição do comparatista italiano. De imediato, porém, esclareça-se o conceito: “o momento futurista pertence a todas as vanguardas e não somente ao Futurismo [...] O Futurismo italiano teve o mérito de fixá-lo e nomeá-lo, cunhando esse feliz termo como sua marca” (R. Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, Harvard, Harvard University Press, 1968, pp. 68-9).

autora a sugerir a existência de um “futurismo paulista”, ou seja, do momento de aglutinação das forças modernistas que estrategicamente se apropriaram de princípios futuristas como instrumento de choque. Em *O futurismo paulista*, no capítulo “Abaixo Marinetti”, Fabris desenvolveu o primeiro estudo aprofundado da viagem de 1926.<sup>14</sup> Neste ensaio, pretendo colaborar para uma análise renovada da turnê sul-americana de Marinetti. Com tal finalidade, associarei o conceito de homem cordial com determinadas práticas de grupos de vanguarda, aí incluindo o modernismo brasileiro. Ao mesmo tempo, valorizarei tanto o aspecto econômico da viagem de Marinetti quanto o caráter essencialmente performático de suas apresentações.

### O homem cordial

Na apresentação do conceito de homem cordial somente destacarei os elementos relacionados ao tema deste ensaio.<sup>15</sup> No capítulo V de *Raízes do Brasil*, o leitor encontra definições elegantes e precisas. O homem cordial possui “um fundo emotivo extremamente rico e transbordante”; é, assim, homem de paixões intensas, pois dominado pelo coração – em latim, *cor, cordis*; daí, cordial. Logo, é rebelde a leis abstratas e disposições universais porque tende a personalizar as situações nas quais se envolve.

Para Sérgio Buarque, o homem cordial representa o precipitado de uma formação social caracterizada pelo predomínio da esfera privada e das relações pessoais. Nesse caso, os dois fatores se associam e tornam a condução da “coisa pública” um apêndice das disposições particulares de grupos familiares e de camadas dominantes. Para o homem cordial, cujas raízes deitaram solo na freqüente instabilidade do espaço público, traço marcante da experiência histórica latino-americana, a disjunção entre o pai de família e o homem de negócios, a separação entre a casa e a rua pareceria uma impertinência inaceitável. Pelo contrário, o homem cordial desconhece a moderação de regras impessoais com base na divisão das esferas de sociabilidade pública e privada. Luís Fernando Veríssimo expôs seu caráter extrovertido. Após listar os hábitos comidos de franceses e anglo-saxões na expressão de sentimentos, Veríssimo descreveu o ritual da amizade nos tristes trópicos: “Já não somos da terra do abraço, mas também temos nossas hesitações afetivas. O brasileiro é expansivo mas tem, ao mesmo tempo, um certo pudor dos seus sentimentos. O meio termo encontrado é o insulto carinhoso [...] Quanto maior a amizade, maior a agressão”.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> A. Fabris, *O futurismo paulista: hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda no Brasil*, São Paulo, Perspectiva, 1994, pp. 217-59.

<sup>15</sup> Em *Literatura e cordialidade. O público e o privado na cultura brasileira*, Rio de Janeiro, Editora da UERJ, 1998, especialmente no capítulo V, *detenho-me na análise do conceito e sua recepção na história cultural brasileira. Aproveitarei formulações contidas no livro.*

<sup>16</sup> L. F. Veríssimo, “Amigos”, *Jornal do Brasil*, Domingo, ano 20, n. 258, p. 15. É interessante comparar a intuição de Veríssimo com a recordação de um comerciante inglês, chegado ao Brasil em 1808: “Partilho com meus conterrâneos em geral de uma profunda aversão pelo abraço de uso entre os brasileiros” (J. Luccock, *Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil*, Belo Horizonte, Itatiaia, 1975, p. 83).

É claro que tal “meio termo” antes revela o comportamento nada temperado do homem cordial, pois, se suas reações são controladas pelo “coração” como encontrar soluções ponderadas? O conceito de Sérgio Buarque, entretanto, não tem sido devidamente avaliado.<sup>17</sup> Isso ocorre porque sua leitura mais comum o aprisiona numa chave psicológica, associando “cordialidade” a “caráter nacional brasileiro”.<sup>18</sup> Ora, tal leitura desconsidera dois pontos fundamentais.

Em primeiro lugar, o próprio Sérgio Buarque sugeriu a possibilidade de ampliar o universo do homem cordial: “A idéia de uma espécie de entidade imaterial e impessoal, pairando sobre os indivíduos e presidindo os seus destinos, é dificilmente inteligível para os povos da América Latina”.<sup>19</sup> Borges reiterou a observação em termos muito semelhantes, destacando que, “[...] *el Estado es una inconcebible abstracción; lo cierto es que el argentino es un individuo, no un ciudadano*”.<sup>20</sup> Em outras palavras, o conceito de homem cordial não pode definir uma hipotética brasilidade, uma vez que também revela mecanismos presentes em outras sociedades.

Em segundo lugar, é preciso destacar a funcionalidade social de traços compreendidos sobretudo como um fator psicológico. Conforme vimos, o homem cordial possui “um fundo emotivo extremamente rico e transbordante”, resistente a padrões externos de conduta. A dificuldade de deslocar o centro de decisões do contato pessoal para instâncias públicas provocaria no homem cordial “o pavor que ele sente em viver consigo mesmo”.<sup>21</sup> Afinal, o domínio público é uma esfera idealmente sem rosto, definida por regras universais. No entanto, não se trata de psicologizar o conceito, mas de entender a cordialidade como estratégia de convívio numa sociedade cuja esfera pública é instável. Desse modo, o homem cordial dribla a ineficiência objetiva das instituições públicas, dado o predomínio da esfera privada, mediante um sistema para-institucional, com base em contatos pessoais. Substitui-se assim a racionalidade burocrática pela expressão afetiva de indivíduos que se dizem “amigos” logo após um primeiro contato. Tal perspectiva esclarece a importância simbólica da ineficiência objetiva das instituições públicas: alimentar a impressão subjetiva de que a instituição não pode funcionar sem contatos pessoais. Num vocabulário cotidiano, e que todo brasileiro reconhece de imediato, o homem cordial procura enfrentar as vicissitudes de uma ordem social marcada pelo predomínio da esfera privada através de um vasto repertório de *jeitinhos*.<sup>22</sup>

<sup>17</sup> Procurei compreender a razão desse constante mal-entendido em “Las raíces y los equívocos de la cordialidad brasileña”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 2000, pp. 15-26.

<sup>18</sup> Essa é uma interpretação muito comum e que recebeu sua formulação mais acabada na obra de Dante Moreira Leite, *O caráter nacional brasileiro. História de uma ideologia*, São Paulo, Livraria Pioneira Editora, 1969.

<sup>19</sup> S. B. De Holanda, *op. cit.*, p. 138

<sup>20</sup> J. L. Borges, “Nuestro pobre individualismo”, in *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé, 1989, pp. 41-2. A afinidade eletiva dos dois autores, aliás, é maior do que geralmente se tem reconhecido e merece um ensaio à parte.

<sup>21</sup> S. B. de Holanda, *op. cit.*, p. 108.

<sup>22</sup> No tocante ao *jeitinho*, ver L. Barbosa, *O jeitinho brasileiro. A arte de ser mais igual que os outros*, Rio de Janeiro, Campus, 1992.

Em relação aos vanguardistas europeus, posso adiantar a base do meu argumento. Para enfrentar a usual recusa do público em relação às obras de vanguarda, uma rede de contatos pessoais foi estabelecida, criando um público restrito e predisposto a aceitar o experimentalismo da arte moderna – aliás, o *Museu de Arte Moderna* representaria o paroxismo de tal tendência.<sup>23</sup> Tal situação favorece a aproximação das práticas do homem cordial com as dos vanguardistas, pois, em ambos os casos, ocorre o predomínio da lógica afetiva e da dinâmica do favor, definidora das relações da esfera privada.

### O terror do estrangeiro ou o Brasil de Marinetti

No dia 20 de maio de 1926, o *Jornal do Comércio* divulgava as impressões de C. A. sobre a turnê de Marinetti. O anônimo articulista deixara-se seduzir pelo italiano – o que era surpreendente, dada a reação hostil que as manifestações de arte moderna provocavam. Por exemplo, já no dia 5 de maio, Oscar Guanabarro decretava:

Marinetti fundou a escola do *sem pés nem cabeça* e tem hoje um exército de discípulos aperfeiçoados a tal ponto que não deixam dúvida sobre o estado mental da cada um – tão idiota como a escola do mestre, em constante desequilíbrio e divorciada do bom senso.<sup>24</sup>

Ora, Marinetti somente chegou no Brasil no dia 13 de maio; portanto, a campanha conservadora de Oscar Guanabarro principiou propriamente à frente dos acontecimentos. Sua oposição às vanguardas era já uma tradição.<sup>25</sup> Na época da turnê de Marinetti, responsável por uma coluna semanal, “Pelo mundo das artes”, Guanabarro não deu tréguas ao futurista. Em 19 de maio, comentou sua primeira conferência: “O Rio de Janeiro hospeda atualmente o célebre Reformador, ou antes o célebre Criador de uma coisa nova que ninguém sabe o que seja, mas que recebeu o nome de Arte! Trata-se do Sr. Marinetti, o chefe do Futurismo, maluquice que já tem adeptos”.<sup>26</sup> Na semana seguinte, voltou à carga: “Marinetti vai fazer conferências políticas e futurísticas em São Paulo [...] Divirtam-se os paulistanos; nós cá ficaremos com a arte passada”.<sup>27</sup> Nem todos, porém, voltaram as costas ao futuro com tamanha confiança. C. A. demonstrava uma boa-vontade toda especial. Talvez motivado por uma promessa:

<sup>23</sup> Para uma breve história da criação dos museus de arte moderna no contexto latino-americano, ver D. Bayón, “Los organismos difusores y la movilidad de los artistas”, in \_\_\_\_\_. (org.) *América Latina en su arte*, México, Siglo Veintiuno/Unesco, 1974, pp. 62-76.

<sup>24</sup> *Jornal do Comércio*, 5.5.1926.

<sup>25</sup> Nenhum testemunho poderia ser mais enfático do que a epígrafe escolhida por Maria Eugênia Boaventura para a “Introdução” de 22 por 22: “Em música são ridículos, na poesia são malucos e na pintura são borradores de telas”. O autor dessa avaliação da arte moderna? Oscar Guanabarro (ver M. E. Boaventura (org.), 22 por 22. *A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*, São Paulo, Edusp, 2000, p. 15).

<sup>26</sup> *Jornal do Comércio*, 19.5.1926.

<sup>27</sup> *Jornal do Comércio*, 26.5.1926.

É verdade que o Sr. Marinetti prometeu louvar a nossa natureza com literatura futurista. Mas isso são coisas futuras [...]

Temos, porém, aí de nós, o terror do estrangeiro que sombrio nos olha lá de cima, com severidade de crítico. Que dirá o malvado a respeito de nossos céus e de nossos mares? Que dirá da nossa gente?

O Sr. Marinetti não nos deu tempo a fazer essas perguntas angustiosas.<sup>28</sup>

De fato, essa foi uma viagem comparável às empreendidas por estrelas de cinema e de música. Nos dias 15 e 18 de maio, Marinetti realizou conferências no Rio de Janeiro; em 24, 27 de maio e 3 de junho em São Paulo; em 1º de junho concluiu a turnê brasileira, em Santos. Nos dias 11, 12, 15, 17, 18, 19 e 26 de junho apresentou-se em Buenos Aires. Em 19 de junho, esteve em La Plata; no dia 25, em Rosario. Por fim, em 29 de junho, proferiu a última conferência da turnê em Montevideu.<sup>29</sup>

Apesar do ritmo vertiginoso da turnê, o italiano cumpriu sua promessa no já referido poema *Velocità brasiliane*, cujo tom agradaria ao próprio Oscar Guanabarro. Como vimos, trata-se de um poema-reportagem, composto sob o impacto tanto da natureza tropical quanto dos contatos que o futurista manteve com a intelectualidade brasileira. Além de descrever a chegada do casal no Rio de Janeiro, o poema revela as impressões do italiano sobre a metrópole sul-americana:

– Caro Aranha, Rio de Janeiro é um fruto tropical que tem um delicioso suco: a velocidade dos seus automóveis.<sup>30</sup>

De um lado, a exuberante natureza; de outro, a miragem do progresso tecnológico. Por fim, a fusão dos opostos, obedecendo ao impulso técnico-primitivo das vanguardas. Eis o Brasil de Marinetti: uma oportunidade de exercitar os músculos de uma sensibilidade italiana nascida no Egito. Mas o que esperar de um visitante que devia permanecer em cada cidade somente o tempo necessário para desempenhar funções bem definidas? O contrato que o trouxe à América do Sul, assinado em 16 de dezembro de 1925, era bem minucioso em relação a esse ponto:

O poeta F. T. Marinetti compromete-se a empreender uma turnê de conferências (*minimum* de oito conferências), incluindo Rio de Janeiro, São Paulo, Montevideu e Buenos Aires, com início previsto para junho de 1926. O Sr. Viggiani compromete-se a organizar as mencionadas conferências nos melhores teatros daquelas cidades [...] estando implícito que sete dias é o período mínimo de permanência em cada cidade (para assegurar o êxito das conferências mediante entrevistas, etc...).<sup>31</sup>

<sup>28</sup> *Jornal do Comércio*, 20.5.1926.

<sup>29</sup> As informações referentes às conferências podem ser localizadas em Filippo Tommaso Marinetti Papers. General Collection. Beinecke Rare Book and Manuscript Library, série 111, caixa 53, pasta 1978. Sobre a invasão da academia pelos critérios do *star system*, David R. Shumway propôs uma instigante aproximação entre professores universitários bem-sucedidos e estrelas de cinema (ver “The Star System in the Literary Studies”, *PMLA*, January, 1997, pp. 85-100).

<sup>30</sup> *Velocità brasiliane*. Filippo Tommaso Marinetti Papers. General Collection. Beinecke Rare Book and Manuscript Library, série IV [“Writings”], caixa 37, pasta 1665.

<sup>31</sup> Filippo Tommaso Marinetti Papers. General Collection. Beinecke Rare Book and Manuscript Library, série III, caixa 53, pasta 1978.

Portanto, o cronista que se assinava C. A. alimentava uma expectativa desproporcional. Como qualquer outro visitante ilustre, mas desinformado, Marinetti repetiu as platitudes de tantos outros europeus. A leitura de seu *Diário* o confirma.<sup>32</sup> Ao lado de erros sistemáticos na grafia dos nomes próprios, Marinetti confunde datas e não chega a decifrar o complexo jogo das forças internas do Modernismo brasileiro, que se encontrava em pleno processo de fragmentação de tendências e de grupos antagônicos. No dia 26 de maio, Marinetti anotou:

Menoiti del Picchio (*sic*) literato futurista atualmente deputado diretor do *Correio Paulistano*, [...]

Del Picchio há dois anos (*sic*) fez com Aranha Carvalho Bandeira Andrade de Almeida Prado a semana modernista futurista no Teatro Municipal.

Hoje está brigado com Andrade atacou o último livro de Almeida.<sup>33</sup>

É óbvio que não pretendo condenar os erros de grafia, tampouco exigir exatidão histórica. No entanto, em 1926, a expressão “modernista futurista” representava um oxímoro. O que não seria necessariamente o caso em 1924, se Marinetti realmente houvesse visitado o Brasil dois anos depois da Semana de Arte Moderna. Em 1922, a fórmula usada por Marinetti para definir a Semana de Arte Moderna (“semana futurista modernista”), embora já problemática, poderia ter sido empregada com um forte efeito de choque. No entanto, em 1926, a fórmula apenas criava constrangimentos. Tal mudança se relacionava aos esforços dos modernistas para a superação da imagem de iconoclastas que a Semana impusera. Nesse contexto, precipitou-se uma ruptura semântica decisiva. O termo “Futurismo” passou a expressar uma condenação indiscriminada contra toda e qualquer manifestação do passado. Na viva lembrança de Brito Broca: “Havia também a palavra futurismo, que, na época, era tida como sinônimo de absurdo, extravagância e loucura”.<sup>34</sup> Já o termo “Modernismo”, entendido como a face positiva da reação contra estruturas arcaicas, passou a designar formas novas de identidade cultural, identificadas com a reconstrução do país.<sup>35</sup> Em outras palavras, é como se Marinetti, o criador do futurismo, tivesse desembarcado na América do Sul muito tarde. E a ironia não se esgota aqui, pois, se no tocante à cena literária local o italiano estava atrasado, no que se refere à figura tradicional do homem de letras, pelo contrário, ele chegou cedo demais, já que o modelo do homem de letras “profissional de si mesmo” contrariava o modelo do literato dileitante. Explorar essas temporalidades conflitantes talvez permita ampliar o entendimento da passagem de Marinetti pela América do Sul.

<sup>32</sup> Ver F. T. Marinetti, *Taccuini 1915/1921*. A. Bertone (org.), Bologna, Il Mulino, 1987, espec, pp. 515-41.

<sup>33</sup> *Idem, ibidem*, p. 524.

<sup>34</sup> Brito Broca, *Memórias*, Francisco de Assis Barbosa (org.), Rio de Janeiro, José Olympio, 1968, p. 186.

<sup>35</sup> No tocante à presença do ideário futurista, sobretudo nos anos de 1920, e sua repercussão na vida intelectual brasileira, remeto ao meu ensaio “‘Futures Past’ of Futurism in Brazil: On the Reception and Influence of Futurism in Brazilian Literature”, in G. Berghaus (org.) *International Futurism*, Walter de Gruyter & Co., Berlin & New York, 2000, pp. 204-21.

### “Querem dinheiro? Façam conferências”

Este foi o título da entrevista que Agrippino Grieco concedeu a Joel Silveira em 1943. Um dos mais célebres conferencistas brasileiros, Grieco chegou a viajar a Europa para realizar turnês. Indagado se nos anos de sua bem-sucedida atividade havia percebido “quase 300 contos”, Grieco replicou sem hesitar, como era de seu feitio: “Mais, meu caro, muito mais. Você não pode imaginar o negócio que é uma conferência”.<sup>36</sup>

De fato, um negócio que se havia mostrado lucrativo muito antes da turnê realizada por Marinetti, conforme Brito Broca revelou em estudos memoráveis.<sup>37</sup> Contudo, o circuito brasileiro tinha como base principalmente uma ampla rede de relações pessoais. A fim de elucidar a montagem desse circuito, recorro à correspondência de Mário de Andrade com Manuel Bandeira e Luís da Câmara Cascudo. Em 19 de março de 1926, Mário relatou ao poeta seus planos de viagem:

Vou na Bahia, Recife e Rio Grande do Norte onde vive um amigo de coração que no entanto nunca vi pessoalmente, o Luís da Câmara Cascudo [...] Ele me arranja duas conferências no norte, uma em Recife outra em Natal. Com os dois contos que levarei daqui a viagem se paga.<sup>38</sup>

Na semana anterior, porém, mais precisamente no dia 12 de março, uma outra carta havia sido remetida para o amigo ainda sem rosto:

Tenho péssima faculdade de elocução, sou incapaz de falar de improviso, atrapalho tudo e as idéias saem chatas e mal expressas, por isso sou obrigado a escrever minhas lições.<sup>39</sup>

Portanto, as conferências também não seriam improvisadas, mas preparadas com anterioridade e, se possível, lidas de forma atraente, apesar do assumido problema de elocução. É claro que sua audiência seria composta por intelectuais (ou aspirantes a homens de letras) que já eram admiradores da obra de Mário de Andrade. Tratava-se, pois, de uma confraternização, em lugar da conquista de um público desconhecido. Sérgio Sant’Anna intuiu perfeitamente a situação em conto no qual Mário e Oswald de Andrade são convidados para a inauguração da biblioteca pública de uma cidade do interior. Seus discursos colecionavam lugares-comuns:

Mário de Andrade disse aos presentes que a inauguração de uma biblioteca era sempre

<sup>36</sup> Joel Silveira, “Querem dinheiro? Façam conferências”, in D. Grieco (org.) *Bibliografia crítica de Agrippino Grieco*, Rio de Janeiro, INL, 1968, p. 330.

<sup>37</sup> Em primeiro lugar, remeto ao indispensável *A vida literária no Brasil – 1900*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1975, espec. o capítulo XIII, pp. 136-142. Brito Broca já havia visitado o tema em artigo de *A Gazeta*, de 16.3.1952, “A ‘conferência literária’ e a prosa parnasiana”, E. Yatsuda Frederico (org.) *Escrita e vivência*, Campinas, Editora da Unicamp, 1993, pp. 109-12. Por fim, em suas *Memórias*, publicadas postumamente, mais uma vez as “conferências literárias” destacam-se, sobretudo no modelo do escritor da capital que visita a cidade do interior (ver espec, pp. 139-51).

<sup>38</sup> M. A. de Moraes, *op. cit.*, pp. 278-9.

<sup>39</sup> V. de Melo, *op. cit.*, p. 56.

motivo de júbilo [...] E que uma biblioteca situava uma cidade, por menor que fosse, na fronteira de todo o Universo.  
O escritor foi demoradamente aplaudido, embora, na verdade, quase todos houvessem prestado mais atenção no ritual do que no significado das palavras.<sup>40</sup>

Na verdade, o ritual consistia na presença dos intelectuais da capital na cidade do interior. Ao recordar sua juventude em Guaratinguetá, Brito Broca esclareceu que a visita de conferencistas renomados era sempre um acontecimento; afinal, “os escritores da metrópole [...] pareciam homens diferentes dos outros”.<sup>41</sup> A diferença se explicava com facilidade: os escritores da metrópole eram... homens da metrópole. A redundância se impõe, já que se trata de um mecanismo tautológico – ou será um círculo vicioso? Ora, a vinda de Marinetti apresenta uma inquietante semelhança com a ficção de Sérgio Sant’Anna e as memórias de Brito Broca. Afinal, além de distinguir-se pelo mero fato de ser europeu, o italiano era o próprio fundador das vanguardas. A ansiedade de C. A. com as opiniões de Marinetti sobre a natureza e os homens dos trópicos revela a força que um pronunciamento europeu sempre teve junto aos intelectuais latino-americanos – e, infelizmente, ainda hoje tem. Mesmo por isso, Mário de Andrade reagiu com muitas reservas à turnê de Marinetti.<sup>42</sup> Nas palavras mordazes de um contemporâneo, o autor de *Macunaima* se “aborrecia [com] o aparecimento de outro pontífice no seu arraial”.<sup>43</sup>

No contexto cultural argentino, por exemplo, a situação era idêntica. Referindo-se à posição de liderança intelectual exercida por Paul Groussac, um personagem de *Respiración artificial* deixou escapar um agudo comentário. Groussac, que chegou a Buenos Aires sem falar espanhol, terminou assumindo o “papel de árbitro, de juez y verdadero dictador cultural. Este crítico implacable, a cuya autoridad todos se sometían, era irrefutable porque era europeo”.<sup>44</sup> O comentário pode ser ainda mais ferino:

[...] Groussac, no era más que un francesito pretencioso que gracias a Dios haya venido a parar a estas riberas del Plata, porque sin duda en Europa no habría tenido otro destino que el de perderse en un laborioso anonimato, disuelto en su meritoria mediocridad.<sup>45</sup>

Em relação ao caso brasileiro, Maria Helena Rouanet demonstrou como o mecanismo de legitimação por meio do recurso à autoridade externa constituiu a própria base da literatura e da crítica brasileira: “Ferdinand Denis faz jus a uma

<sup>40</sup> S. Sant’Anna, “O homem sozinho numa estação ferroviária”, in *A Senhorita Simpson. Contos e novelas reunidos*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997, p. 387.

<sup>41</sup> Brito Broca, *op. cit.*, p. 144.

<sup>42</sup> Mas, como vimos, não se pode esquecer que a disputa pela liderança do movimento modernista com Graça Aranha teria reforçado a animosidade de Mário de Andrade com o futurista.

<sup>43</sup> J. F. de Almeida Prado, *O Brasil e o colonialismo europeu*, São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1956, p. 306. Almeida Prado mencionava tanto a vinda de Marinetti quanto a primeira viagem de Blaise Cendrars ao Brasil, ocorrida em 1924.

<sup>44</sup> R. Piglia, *Respiración artificial*, Buenos Aires, Pomaire, 1980, p. 156.

<sup>45</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 156.

posição de destaque por ter indicado, e legitimado, enquanto europeu, a possibilidade de existência de uma literatura nacional”.<sup>46</sup> Ora, se tal mecanismo permanece atual, imagine-se sua força na década de 1920.

Além da qualificação “natural” como europeu, a presença de Marinetti ajudou a revelar a natureza cordial do circuito brasileiro de conferências. Isto é, o caráter comercial de sua turnê expunha, por efeito de contraste, a rede de relações pessoais subjacente às cartas de Mário de Andrade; relações ainda hoje vigentes na vida intelectual brasileira. Ao menos na ficção de Moacyr Scliar: “todo mundo foi à tarde de autógrafos do contista Ramiro. Todos os quarenta ou cinqüenta contistas”.<sup>47</sup> Por sua vez, eles estarão contando com o contista Ramiro no lançamento de seus livros: dada a escassez de leitores, os produtores se converterem numa espécie de “autopúblico, num país sem públicos”.<sup>48</sup> Já o “sistema Marinetti” era muito distinto.

Conhecemos o contrato assinado por Niccolino Viggiani e Marinetti. Viggiani era um importante empresário que organizava espetáculos sobretudo no Rio de Janeiro, mas também em São Paulo. Tornara-se célebre promovendo a vinda de artistas europeus para a América do Sul, especialmente artistas italianos. Ele não dispunha de sólidos contatos com homens de letras. Mário de Andrade, aliás, parece não ter visto com bons olhos a possibilidade de um relacionamento mais freqüente de Viggiani com escritores estabelecidos no Rio de Janeiro. Em carta de 14 de maio de 1926, alertava Manuel Bandeira: “Não se iluda com o Viggiani, não. Aqui em São Paulo, a conferência [do Marinetti] foi imposta pelo embaixador da Itália, pois que ele estava sem teatro na mão”.<sup>49</sup> A hostilidade de Mário pode ser mais bem compreendida se levarmos em consideração o caráter comercial da turnê de Marinetti, já que os métodos de propaganda utilizados pelo empresário, e apoiados integralmente pelo futurista, anunciavam um modelo de homem de letras dificilmente assimilável pelos modernistas brasileiros.

### “Querem dinheiro? Contratem um empresário”

Tal poderia ser o título de uma imaginária entrevista de Marinetti, na qual faria o balanço financeiro de sua viagem. Afinal, ao contrário do sistema cordial tecido na correspondência de Mário de Andrade com Luís da Câmara Cascudo, Viggiani divulgou as conferências de Marinetti como se fosse uma atração comparável a concertos de pianistas e a recitais de cantoras líricas; muito embora, segundo a denúncia de Mário, não deixasse de recorrer ao (cordialíssimo) método

<sup>46</sup> M. H. Rouanet, *Eternamente em berço esplêndido*, São Paulo, Siciliano, 1991, p. 185.

<sup>47</sup> M. Scliar, “Os contistas”, in *Os melhores contos de Moacyr Scliar*, São Paulo, Global, 1984.

<sup>48</sup> A. Candido, *Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos*, São Paulo, Itatiaia, 1981, v. 1, p. 79. Nessa passagem, Candido se referia às Academias Arcades setecentistas. O problema, contudo, não foi totalmente superado.

<sup>49</sup> M. A. de Moraes, *op. cit.*, p. 296. Entretanto, em carta enviada no mesmo dia, Bandeira defendera o empresário com ênfase: “Não tens razão: não foi desaforo fazer reclame com o nome de vocês nem a reclame foi exagerada: Viggiani foi correto e portou-se como homem de negócio que sabe fazer negócio” (p. 294).

italiano das “recomendações”. De qualquer modo, em maio de 1926, o leitor do *Jornal do Comércio* encontrou grandes anúncios divulgando a temporada do Teatro Lírico. E, junto a nomes dos mais diversos artistas, encontrava-se o de Marinetti. Aqueles, em tipos destacados e com uma descrição tão minuciosa quanto possível de suas apresentações; este, em tipos mais discretos, constando somente o nome do futurista e a data da conferência.<sup>50</sup> A distinção gráfica não implicava diferença qualitativa; na verdade, sem nenhuma sutileza ela privilegiava o espetáculo que presumivelmente atrairia maior público. Marinetti e Viggiani pensavam da mesma maneira: a verdadeira diferença residiria no número de ingressos vendidos, ou seja, no lucro resultante do evento.

Em relação ao lucro, o futurista e o empresário só teriam motivos para celebrar. As seis conferências realizadas no Brasil renderam para Viggiani o total bruto de trinta contos e quinhentos e quarenta e três mil réis – ou seja, 115.000.00 dólares. Marinetti recebeu aproximadamente seis contos – ou seja, aproximadamente 25.000.00 dólares.<sup>51</sup> E isto sem mencionar que, além de receber um *per diem*, o casal Marinetti teve todas as despesas de viagem e acomodação pagas por Viggiani. Na continuação da turnê, embora o sucesso não tenha sido o mesmo, não deixou de ser razoável. Marinetti realizou treze conferências na Argentina e uma no Uruguai.<sup>52</sup> A soma total angariada por Marinetti chegou a 1.373 pesos.<sup>53</sup> Uma vez que o salário anual de professor da escola secundária no momento final da carreira equivalia a 3.330 pesos, o futurista amealhou uma quantia nada desprezível.<sup>54</sup> E falta reiterar um ponto central para meu argumento: tais somas eram derivadas da venda de ingressos na bilheteria dos teatros. Marinetti não podia contar com um público restrito de admiradores e amigos, mas devia atrair uma nova audiência a cada noite. Esse sistema, o “sistema Marinetti”, dependia do estabelecimento de contato direto com um amplo público. É claro que tal possibilidade não poderia frutificar à sombra da cordialidade do circuito de conferências do tradicional homem de letras.

Por isso mesmo, tão importante quanto o sucesso econômico foi a assimilação paródica de técnicas futuristas por parte dos jornalistas responsáveis pela cobertura da turnê. Trata-se de um fenômeno singular, sugerindo a penetração dos princípios marinettianos numa amplitude sonhada por todos os grupos vanguardistas. Na verdade, a prática marinettiana já questionava a divisão entre arte erudita e cultura

<sup>50</sup> Duas exceções podem ser encontradas no *Jornal do Comércio*. Em 9 de maio, a divulgação incluía o título da conferência: “Futurismo”; em 16 de maio, o anúncio continha informações adicionais: “Amanhã – Segunda-feira, 17, A despedida de MARINETTI. Preços usuais”. Na verdade, a conferência ocorreu no dia seguinte, 18 de maio.

<sup>51</sup> Agradeço ao economista Fábio Knijnik o cálculo. Todos os números são aproximados e se referem a valores atuais.

<sup>52</sup> É possível que Marinetti tenha feito mais conferências; mas, nesse caso, os dados disponíveis não são conclusivos.

<sup>53</sup> Filippo Tommaso Marinetti Papers. General Collection. Beinecke Rare Book and Manuscript Library, série III, caixa 53, pasta 1978.

<sup>54</sup> Ver L. Pascual, *San José de Flores 1920-1930. La Educación*, Buenos Aires, CIS – Instituto Torcuato di Tella, 1977, p. 19 ff. Agradeço a Yasushi Ishii a referência.

de massas, tal como postulado por Andreas Huyssen em *After the Great Divide*.<sup>55</sup> Os exemplos são numerosos. Em 23 de maio de 1926, *O Estado de S. Paulo* estampou uma caricatura de Marinetti com a legenda: “A arte futurista da careca de Marinetti”. A “careca” é transformada numa espécie de palco e, atravessando sua extensão, destaca-se o nome do produto: “guaraná espumante”. Ao lado da caricatura, um improvisado poema elogia as qualidades do produto numa chave futurista. Ora, se o guaraná é uma bebida estimulante, como não associá-lo ao apóstolo da religião da velocidade?<sup>56</sup> Na Argentina, houve mesmo quem arriscasse um “periodismo futurista”.<sup>57</sup> O artigo em questão recria o ritmo das palavras-em-liberdade:

*El público recuerda entonces que el orador no sabe castellano y se retira del sótano cantando:  
“Non è vero ch'è morto Marinetti ìpum!  
Marinetti ìpum!  
Marinetti ìpum!  
È vero, è vero che Filippo non nos capice ìpum!”<sup>58</sup>*

Também no Uruguai as notícias sobre a viagem de Marinetti obedecem ao mesmo padrão. No *Imparcial*, acompanhando uma entrevista com o futurista, publicou-se “*Ripiorragia sin adjetivos ni verbos*”, deliciosa paródia do método marinettiano. A primeira e a última estrofes demonstram como o ideário futurista, embora geralmente rejeitado pelos intelectuais sul-americanos, havia penetrado na imaginação popular:

*¡Marinetti!!!!  
Paso,  
Velocidad, velocidad,  
Puerto, Niebla,  
Remocladores.  
Opacidad.  
[...]  
¿Y a Marinetti?  
Paso, Exhalación.  
Desaparición.  
¡Marinetti! ¡Hurrah!  
Verbo en libertad.  
Velocidad, velocidad, velocidad.  
¡Qué barbaridad!<sup>59</sup>*

<sup>55</sup> Em “O Brasil mítico de Marinetti”, desenvolvi esse ponto. Refiro-me ao influente livro de Andreas Huyssen, *After the Great Divide – Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington: Indiana University Press, 1986.

<sup>56</sup> Como se sabe, em 1916, Marinetti publicou o manifesto “La nuova religione-morale della velocità” (ver L. di Maria (org.) *Teoria e invenzione futurista*, Milano, Arnaldo Mondadori, 1983, pp. 130-8).

<sup>57</sup> Esse é o título do artigo publicado em *La Fronda*. Em relação à passagem de Marinetti pela Argentina, ver S. Saitta, “Marinetti en Buenos Aires. Entre la política y el arte”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, pp. 161-9, 1995.

<sup>58</sup> *La Fronda*, 28.6.1926.

<sup>59</sup> *Imparcial*, 7.6.1926. A entrevista tinha como título: “El Futurismo en La Plata”. Devo a Pablo Rocca informações relacionadas à presença de Marinetti no Uruguai. Ver, também, de P. Rocca, “Marinetti en Montevideo. Idas y vueltas de la vanguardia”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid (no prelo).

Esse importante fenômeno foi reconhecido pelos editorialistas do jornal argentino de vanguarda, *Martín Fierro*: “[...] *el solo hecho de que Marinetti insistiera en proclamar la belleza de la vida moderna – aunque ello para nosotros resulte una perogrullada, pues lo venimos practicando desde hace muchísimos años – para el público y los grandes rotativos esto es una gran novedad*”.<sup>60</sup> A importância da observação se relaciona diretamente ao argumento aqui desenvolvido, pois o contato com “*el público y los grandes rotativos*” representava uma alternativa ao circuito cordial. Porém, devo reconhecer que o desenvolvimento deste ensaio parece contrariar minha hipótese; afinal, tratei principalmente das reações dos escritores sul-americanos à presença de Marinetti. Em outras palavras, o círculo vicioso das transculturações tem predominado e não se demonstrou como o conceito de homem cordial pode redimensionar o estudo de determinadas práticas dos vanguardistas europeus. Pelo contrário, somente vimos os artistas sul-americanos reagindo às iniciativas comerciais e publicitárias de Viggiani, enquanto o futurista se destacou por sua distância em relação ao modelo cordial do circuito de conferências.

Entretanto, outra turnê de Marinetti auxiliará no esclarecimento de minha hipótese. Em 1912, o italiano visitou Londres para realizar uma série de conferências; *série essa que provocaria importantes mudanças na percepção de Ezra Pound sobre um possível relacionamento com uma audiência ampliada*. Na aguda observação de Lawrence Rainey: “O efeito do Futurismo sobre Pound e a vanguarda londrina foi o de transformar o espaço social de produção cultural numa questão urgente, problematizando os lugares nos quais o trabalho – o negócio, por assim dizer – do modernismo e das vanguardas poderia ser desenvolvido”.<sup>61</sup> Na verdade, o confronto revelou-se inevitável, já que suas conferências foram programadas para o mesmo dia: 19 de março de 1912. A palestra de Pound prometia: “Provence, A.D. 1190: Arnaut Daniel”. Já Marinetti anunciava seu produto costumeiro: “Futurismo”. Aliás, um produto lucrativo: “As conferências de Marinetti alcançaram notoriedade instantânea. Depois de apenas seis semanas na Inglaterra [...] os futuristas suscitaram 350 artigos em jornais e revistas, lucrando mais de 11.000 francos em vendas”.<sup>62</sup>

Pound pôde avaliar pessoalmente a atração exercida pelo “sistema Marinetti”. No mesmo dia da conferência, recebeu uma carta de sua noiva. Em lugar de elevada lição sobre Artaud Daniel, ela decidiu “assistir à conferência de Marinetti [...] sobre les Futuristes”.<sup>63</sup> A montagem das conferências de Ezra Pound apresentava notáveis semelhanças com o circuito cordial sul-americano, tal como evidenciada na correspondência de Mário de Andrade. As conferências deveriam complementar o precário orçamento do poeta. Ainda assim, “[...] o programa que anunciava as conferências [...]

<sup>60</sup> *Martín Fierro*, 8.7.1926.

<sup>61</sup> L. Rainey, “The Creation of the Avant-Garde: F. T. Marinetti and Ezra Pound”, *Modernism/modernity*, VIII, 1994, p. 197. O ensaio foi republicado em *Institutions of Modernism. Literary Elites & Public Culture*, New Haven, Yale University Press, 1998, pp. 10-41. Os demais ensaios do livro são igualmente relevantes para a perspectiva aqui proposta.

<sup>62</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 202.

<sup>63</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 202, *Les Futuristes*, em francês, no original, porque Marinetti realizou suas conferências nesse idioma.

tinha distribuição restrita. Os ingressos não eram mercadorias que podiam ser compradas, mas favores que deviam ser solicitados como um cortesão o faria”.<sup>64</sup>

Ou seja, como um homem cordial sempre o faz, pois a lógica do favor dá o tom de suas relações. Nesse sistema, Pound estava obrigado a confiar nas relações pessoais e nas importantes conexões daí derivadas. O próprio salão para a conferência “era oferecido por um amigo de posses, portanto, nenhum investimento era necessário”. Tal sistema assegurava um público limitado, mas fiel; mais ou menos como os quarenta ou cinquenta escritores que foram à tarde de autógrafos do contista Ramiro. Aliás, o público para as conferências de Pound era de fato restrito a um máximo de cinquenta pessoas.<sup>65</sup> Desse modo, certificavam-se os mecenas, organizadores do encontro, do caráter exclusivo e elitista do mesmo. Caso contrário, como transformar em moeda de troca o convite para assistir a palestra de seu protegido? No entanto, as desvantagens dessa estabilidade revelavam-se óbvias. Pound precisava cortejar “[...] uma rede de pessoas influentes e poderosas que podiam obrigar outras a assistirem à conferência, o que limitava sua possibilidade de provocá-las, pois dependia e muito da boa-vontade delas”.<sup>66</sup> O mecenato explicita um paradoxo em aparência inerente às vanguardas. Como pretendem romper com os padrões vigentes, terminam promovendo seu isolamento em relação à norma contemporânea. Num primeiro instante, esse isolamento é visto como prova de triunfo de seu caráter transgressor. Porém, logo a seguir, ele pode revelar-se asfixiante, pois, no limite, ameaça a continuidade da própria produção artística, dada a rarefação crescente do público. Em consequência, reaparecem estruturas arcaicas de mecenato, através da figura de diletantes, interessados em arte e que decidem financiar as aventuras de seus protegidos – o caso de Ezra Pound e James Joyce, entre tantos outros. Durante os anos de 1920 e 1930, uma forma nova de mecenato surgiu no oxímoro mais bem-sucedido do século passado: o *Museu de Arte Moderna*. Em ambos os casos, porém, a transgressão se converte em norma, comprometendo a radicalidade mesma do gesto de vanguarda. É por isso que uma abordagem cordial dessas práticas vanguardistas pode renovar a perspectiva crítica, pois, sem negar a relevância das técnicas vanguardistas para a renovação das formas de expressão, traz à superfície a rede de contactos articulada em torno de formas clássicas de mecenato.

O êxito da turnê de Marinetti, contudo, teria influenciado as futuras ações de Ezra Pound. Lawrence Rainey chega a sugerir que o lançamento do Imagismo ilustra o impacto do sistema marinettiano sobre Pound, na medida em que ele buscava ganhar espaço na imprensa através dos manifestos do novo movimento.<sup>67</sup> Afinal, não fora assim que o próprio Marinetti iniciou a conquista de seu público? Em 20 de fevereiro de 1909, a primeira página do influente jornal *Le Figaro* divulgou o “Fondazione e Manifesto del Futurismo”. O crédulo editor francês acreditava estar anunciando em primeira mão um importante movimento já em plena atividade, mas, de fato, o movimento foi definitivamente estabelecido com a própria publicação do “Manifesto”.

<sup>64</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 200.

<sup>65</sup> *Idem*, *ibidem*.

<sup>66</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 201.

<sup>67</sup> Sem dúvida, a questão é mais complexa; remeto, porém, ao livro de Lawrence Rainey como uma referência muito importante para esse tópico.

Devo frisar que o exemplo de Ezra Pound não é excepcional no quadro das vanguardas; daí, sua relevância. Os inúmeros manifestos e revistas dos diferentes grupos articulavam uma rede de contatos que deveria criar um mercado paralelo, primordialmente lastreado em relações pessoais. Ao mesmo tempo, o caráter polêmico e o tom irreverente das *performances* vanguardistas representavam um meio seguro de responder à hostilidade ou indiferença do público. Por fim, a visibilidade obtida através da imprensa poderia traduzir-se na descoberta de um mecenas disposto a compensar a “incompreensão” do público. Ora, o conceito de homem cordial pode revelar-se muito útil para o entendimento dessa situação; afinal, o caso de Ezra Pound demonstra que os artifícios da cordialidade não são exclusivos do cenário latino-americano.

### A cordialidade das vanguardas

Posso, agora, explicitar minha hipótese: a tentativa de substituir o contato com o grande público, progressivamente perdido com as novidades formais e o constante experimentalismo, típicos do caráter metalingüístico da arte moderna, teria levado os artistas de vanguarda à criação de um sistema de autopromoção e à montagem de uma ampla rede de contatos. Desse modo, buscava-se articular um mercado alternativo, cada vez mais necessário devido à sistemática recusa do grande público em relação à arte moderna. Em tal cenário, as constantes polêmicas e os violentos manifestos também representariam o esforço máximo de atrair a atenção do público, ocupando o espaço de divulgação oferecido pelos jornais. E, quanto maior o escândalo provocado, maior o reconhecimento obtido. Muito em breve, como vimos, um decisivo espaço institucional seria conquistado, assegurando à vanguarda um paradoxal abrigo na figura do *Museu de Arte Moderna*. Trata-se da criação em escala internacional do “autopúblico” referido por Antonio Candido.

Renato Poggioli parece ter intuído o problema ao diferenciar tipos de popularidade e impopularidade. A popularidade imediata, por exemplo, “[...] é somente característica de *best-sellers* [...] de histórias de amor, de música popular, de programas de rádio e televisão, de romances policiais e filmes”.<sup>68</sup> Trata-se da popularidade definidora de produtos da indústria cultural. “O que tem sempre ocorrido é uma popularidade mediada, embora hoje em dia ela ocorra com intensidade inédita”.<sup>69</sup> Este tipo de popularidade supõe o conhecimento parcial ou indireto de uma obra. Ora, a figura do Dom Quixote é sempre mencionada, ainda que muitos poucos tenham lido os dois volumes escritos por Cervantes.

<sup>68</sup> R. Poggioli, *op. cit.*, p. 44. Poggioli propõe graus diferentes de popularidade e impopularidade, já que “não existe popularidade ou impopularidade absolutas, ambas são relativas”.

<sup>69</sup> *Idem, ibidem*.

De igual modo, citam-se constantemente frases célebres da obra de Shakespeare – “Ser ou não ser: eis a questão”; “Meu reino por um cavalo” etc., –, sem que as peças sejam necessariamente conhecidas.

Poggioli localiza o elemento típico das vanguardas na distinção entre “impopularidade acidental” e “impopularidade substancial”.<sup>70</sup> Esta define a originalidade dos movimentos vanguardistas, já que seus membros, a fim de inaugurar uma nova época, rejeitavam conscientemente os valores do passado. Por isso, tão importante quanto recusá-los era a rejeição do grande público, uma prova de que o movimento renovador realmente ameaçava a velha ordem. Aliás, como Marinetti teorizou em “La voluttà d’esser fischiati”.<sup>71</sup> O desejo de ser vaiado equivalia à ambição de apresentar-se como rebelde com uma causa bem definida, ou seja, a superação do passado. Manuel Bandeira compreendeu perfeitamente o mecanismo, como se verifica numa passagem de sua correspondência com Mário, na qual chega a ensaiar o ritmo das palavras-em-liberdade:

A estréia de Marinetti foi uma noite memorável. As galerias estavam repletas de um estudantada vaiante debochativa turbulenta. Mal o Graça começou principiaram as vaias, os debiques que não deixaram ouvir nada [...] Durante todo esse tempo a atitude de Marinetti foi admirável – firme, trepidante, alinhadíssimo. Eu estava satisfeitíssimo com aquela bagunçada que permitia apreciar e gozar os recursos do homem.<sup>72</sup>

Nesse horizonte, as palestras do italiano deveriam desenvolver-se como autênticas batalhas, cujo êxito seria medido precisamente pela reação hostil da audiência.<sup>73</sup> Embora instigante, a argumentação de Poggioli possui dois problemas principais. De um lado, subordina as diversas formas de popularidade e impopularidade ao projeto de estabelecer uma continuidade entre a época do Romantismo e o período das vanguardas. De outro, atribui uma importância desproporcional à idéia do novo. Isso sem mencionar que as possíveis conseqüências sociais da “impopularidade” não podem ser analisadas, uma vez que ela é considerada “substancial” ou “voluntária”. Explorar tais conseqüências é precisamente meu objetivo.

Na verdade, Poggioli compreende as vanguardas das décadas iniciais do século XX como se fossem somente o último episódio de uma longa história de renovação

<sup>70</sup> *Idem, ibidem*, p. 46.

<sup>71</sup> F. T. Marinetti, “La voluttà d’esser fischiati” (1911), in L. di Maria (org.) *Teoria e invenzione futurista*, Milano, Arnaldo Mondadori, 1983, pp. 310-13. Annateresa Fabris destacou esse aspecto das performances do italiano (ver *Futurismo: uma poética da modernidade*, São Paulo, Perspectiva, 1987, p. 69).

<sup>72</sup> M. A. de Moraes, *op. cit.*, p. 294. Brito Broca recorda em termos semelhantes a primeira conferência de Marinetti em São Paulo: “Fato inesquecível para quem o presenciou foi, sem dúvida, a vaia a Marinetti, em junho de 1926, no Cassino Antártica” (Brito Broca, *op. cit.*, p. 186).

<sup>73</sup> Acerca do caráter “bélico” da teoria marinettiana de *performance*, ver J. Schnapp, “Politics and Poetics in F. T. Marinetti’s *Zang Tumb Tuum*”, *Stanford Italian Review*, v. 5.1, pp. 75-92, 1985.

das formas poéticas. História que, tendo começado com o desejo romântico de superação dos valores neoclássicos, continuaria nos trabalhos de Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé e, por fim, alcançaria os movimentos vanguardistas. Em tal perspectiva, como identificar o caráter específico das vanguardas das décadas iniciais do século passado? Mas, sem essa identificação, como avaliar o impacto causado pelo progressivo divórcio entre produtores e receptores na construção do sistema de arte contemporâneo?

A abordagem de Peter Bürger permite superar os limites da formulação de Poggioli. A partir do conceito de “arte enquanto instituição”,<sup>74</sup> Bürger estabelece um nítido corte entre vanguardas e experiências de renovação lingüística. Em primeiro lugar, tais experiências estavam centradas em torno da idéia do novo – pressuposto que Poggioli e mais tarde Adorno atribuirão às vanguardas. Em segundo lugar, tais experiências terminaram favorecendo o afastamento do artista em relação à vida cotidiana, já que a valorização do aspecto metalingüístico tende a favorecer o autocentramento da produção poética. Pelo contrário, as “vanguardas históricas”, e a simples denominação revela a especificidade da definição de Bürger, não podem ser compreendidas através dessa categoria, pois, “embora o conceito do novo seja verdadeiro, ele é muito genérico e inespecífico para designar o que realmente importa numa ruptura de tal proporção”.<sup>75</sup> O objetivo das vanguardas históricas era a destruição das condições burguesas da arte enquanto instituição. Em última instância, a busca do novo tinha como base um modelo estético normativo, mesmo que se tratasse de uma norma reconhecidamente transitória, de uma norma transgressora. Uma outra vez, o paradoxo é evidente. O trabalho das vanguardas tinha como base a recusa da imposição de qualquer norma. Ao fazê-lo, as vanguardas terminaram questionando a própria divisão de trabalho responsável pelo advento de subsistemas nas sociedades capitalistas avançadas, do qual resultara a autonomia da arte burguesa, isto é, sua alienação no que se refere ao conjunto das relações sociais. Por isso, “a separação da arte em relação à práxis da vida se torna a característica fundamental da autonomia da arte burguesa”.<sup>76</sup>

Dessa situação, Bürger deriva a originalidade das vanguardas históricas, cujo objetivo maior visava a reintegração da arte no cotidiano, transformando o próprio dia-a-dia numa manifestação artística. Logo, “produtores e receptores deixam de existir. Só o que resta é o indivíduo que usa a poesia como instrumento para viver sua vida da melhor maneira possível”.<sup>77</sup> Eis a revolução permanente das vanguardas,

<sup>74</sup> Segundo Bürger, o conceito de arte enquanto instituição supõe “que as obras de arte não são assimiladas como entidades em si, mas sim a partir de estruturas e condições institucionais que em grande parte determinam a função das obras” (P. Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984, p. 12).

<sup>75</sup> *Idem, ibidem*, p. 63.

<sup>76</sup> *Idem, ibidem*, p. 49.

<sup>77</sup> *Idem, ibidem*, p. 53.

assim como o pressuposto subjacente à estetização do cotidiano dos próprios artistas, como se fosse uma obra de arte em potencial, numa forma de superar a alienação derivada da concepção burguesa de arte. Já em 1924 Iuri Tinianov teorizava esse aspecto. Ao recusar uma versão pouco sofisticada de sociologia literária, sintetizava o princípio de ação dos vanguardistas:

[...] não tenho objeções quanto à “relação da literatura com a vida”. Simplesmente duvido que a questão tenha sido proposta adequadamente. Pode-se falar de “vida e arte” quando a arte já é “vida”? [...] É interessante observar a importância da vida dos artistas nos períodos de crise, de revolução literária, quando a tendência literária dominante [...] cai por terra e se exaure, e a nova direção ainda não foi encontrada. Em tais períodos, a própria vida dos artistas se transforma em literatura, tomando o seu lugar.<sup>78</sup>

Na ausência de normas estéticas consideradas universais, a própria existência do artista se converteria em princípio formal e sua produção artística deveria mesclar-se à vida. Daí, a relevância da *performance* na prática das vanguardas, pois, em princípio, ela promete a perfeita fusão entre obra e vida. As vanguardas históricas pretendiam disseminar tal possibilidade, transformando cada cidadão num artista, cuja obra principal seria a condução inovadora de sua vida, daí a *performance* constituir o gesto definidor de sua poética e, no caso de Marinetti, representar a principal força de sua produção. Entretanto, a concretização da utopia não poderia ser mais decepcionante, uma vez que, “nas sociedades capitalistas tardias, os propósitos das vanguardas são cumpridos, mas o resultado somente os tem desvalorizado”.<sup>79</sup> Os produtos da indústria cultural também prometem uma fusão da vida com a arte, mas os termos são esvaziados de qualquer conteúdo transformador. Por isso, Peter Bürger denomina históricas as vanguardas das décadas iniciais do século passado: como seus propósitos estão cada vez mais distantes da realidade contemporânea, podemos compreendê-las como a promessa não realizada de um futuro que se transformou em passado fantasmagórico.

Naturalmente não é minha intenção neste ensaio promover a exegese das concepções de Poggioli e Bürger,<sup>80</sup> mas reinterpretar suas formulações a partir da relevância do conceito de homem cordial para a abordagem que proponho. Em relação a Poggioli, a própria perspectiva de Peter Bürger contém a crítica mais eloqüente, ainda que nunca mencione o comparatista italiano. Em relação a Peter Bürger, a tradução de *Theorie der Avantgarde* deu origem a críticas que rejeitam o estabelecimento de uma “teoria da vanguarda”, já que tal teoria reduz movimentos

<sup>78</sup> I. Tinianov, “O ritmo como fator construtivo do verso”, in L. Costa Lima (org.) *Teoria da literatura em suas fontes*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1983, v. 1, p. 458. A passagem citada compõe a primeira nota do texto.

<sup>79</sup> P. Bürger, *op. cit.*, p. 54.

<sup>80</sup> No prefácio à edição norte-americana de *Theorie der Avantgarde*, Jochen Schulte-Sasse compara os dois livros (ver “Foreword: Theory of Modernism versus Theory of the Avant-Garde”, pp. x-xv).

diversos e por vezes antagônicos a um número limitado de conceitos.<sup>81</sup> Não é porém meu objetivo discutir novas análises e teorias sobre as vanguardas; limitei-me a Poggioli e a Bürger porque suas abordagens permitem uma apresentação econômica da hipótese aqui desenvolvida.

Ora, quer a "impopularidade substancial" quer o fracasso da tentativa de reintegrar arte e vida apontam para um dos aspectos mais característicos da arte no século XX: o progressivo afastamento do público em relação à arte moderna. Tal fenômeno levou a uma valorização renovada dos contatos pessoais como base para a criação de mercados paralelos. Esses contatos estimularam a constante formação de grupos, definidos em geral por um alto nível de autocentramento, numa relação de paralelismo com o traço metalinguístico de sua produção artística. Por sua vez, tais grupos publicavam revistas e se associavam a centros de exibição através dos quais um público alternativo começou a ser criado. Exatamente como o homem cordial sempre precisou fazer, dada a limitação estrutural do público no cenário latino-americano. Exatamente como vimos Ezra Pound agir, dado o difícil relacionamento da arte moderna com o público. Uma análise bem-humorada da mais recente de tais alternativas se encontra em ensaio de John Barth: "Todos sabem que hoje em dia muitos poetas e escritores norte-americanos, assim como alguns de nossos pintores e compositores de música 'séria', trabalham em universidades".<sup>82</sup>

Aqui também está em jogo a conquista de um público renovado para os artistas-professores. Uma vez que o grande público sistematicamente recusa as experiências vanguardistas, o público universitário, cujo gosto é parcialmente influenciado pelo ensino do professor-artista, oferece tanto uma audiência em potencial quanto um canal privilegiado de diálogo. Trata-se da institucionalização acadêmica da figura do poeta-crítico, figura tão importante na afirmação dos movimentos modernistas, assim como os artistas de vanguarda encontraram seu nicho institucional em museus e fundações que patrocinam suas experimentações.

A valorização dos contatos pessoais, em virtude do progressivo afastamento do público, favorece um comportamento muito semelhante ao do homem cordial. A razão não poderia ser mais direta, já que a rarefação do público e o conseqüente predomínio da lógica afetiva e da dinâmica do favor constituem elementos estruturais definidores da experiência brasileira; latino-americana, num sentido mais amplo. No contexto do Velho Mundo, uma abordagem cordial das práticas vanguardistas não é tão evidente, pois as instituições se encontram num grau de desenvolvimento muito avançado. Assim, práticas propriamente cordiais de cooptação ou de exclusão podem ser facilmente disfarçadas sob um figurino institucional. Pelo contrário, no caso latino-americano, tais estruturas costumam ser tão precárias que a força das

<sup>81</sup> Richard Murphy sintetizou algumas das críticas à concepção de Peter Bürger em "Revisions of Bürger's theory". Richard Murphy. *Theorizing the Avant-Garde. Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 26-48.

<sup>82</sup> J. Barth, *The Friday Book*, New York, O. P. Putnam's Sons, 1984, p. 15.

relações pessoais vem à superfície de uma forma quase ostensiva e mesmo violenta. Foi precisamente o que ocorreu na turnê de Marinetti à América do Sul em 1926. Ademais do fator político, sem dúvida presente,<sup>83</sup> mas determinante somente na viagem de 1936, a rejeição ao italiano deve ser compreendida sobretudo como recusa a seus métodos de autopromoção e propaganda, indissociáveis do sentido abertamente comercial do "sistema Marinetti".

Por fim, a possibilidade de submeter práticas vanguardistas europeias a uma análise cordial permite alterar o rumo tradicional dos estudos que somente mapeiam as transculturações a que os ideais europeus foram submetidos quando "importados". A exemplo de Oswald de Andrade, que ironicamente planejava exportar uma poética com sua "poesia pau-brasil", o conceito de Sérgio Buarque estimula uma renovação dos estudos das vanguardas europeias, sugerindo que, no que se refere ao relacionamento dos artistas com o público, o homem cordial é o verdadeiro precursor dos vanguardistas.

<sup>83</sup> Para uma análise mais preocupada com a reação política à viagem de 1926, ver os trabalhos de S. Sáitia e P. Rocca, mencionados aqui.