

EDUARDO CALBUCCI

Mariinetti e **Mário:**

**(des)conexões
entre o**

*Manifesto
Técnico
da Literatura
Futurista*

**e o “Prefácio
Interessantíssimo”**

EDUARDO CALBUCCI
é professor do Anglo
Vestibulares e autor de
*Saramago – Um Roteiro
para os Romances (Ateliê).*



s vanguardas européias do início do século XX são um dos alicerces da base ideológico-literária do que se convencionou chamar modernismo. Nascidas de uma reação à arte da *Belle Époque*, elas

“[...] estavam sob o signo da desorganização do universo artístico de sua época. [...] uns, como o futurismo e o dadaísmo, queriam a destruição do passado e a negação total dos valores estéticos presentes; e outros, como o expressionismo e o cubismo, viam na destruição a possibilidade de construção de uma nova ordem superior. No fundo eram, portanto, tendências organizadoras de uma nova estrutura estética e social” (Teles, 1997, p. 29).

A pioneira dessas vanguardas, ao menos considerando-se a perspectiva cronológica, foi o futurismo, cuja história se mistura com a vida de seu criador, Filippo Tommaso Marinetti.

Ele nasceu em 1876, no Egito, para onde seu pai havia imigrado sete anos antes devido à abertura do Canal de Suez. A família, muito rica, proporcionou ao jovem Tom – como era seu apelido – uma educação de primeira linha: ele estudou num célebre colégio jesuíta de Alexandria. Desde a adolescência, já demonstrara um interesse pela arte literária; ainda no Egito, organizara a publicação de uma revista periódica de literatura, chamada *Papyrus*.

Em 1893, ele chega a Paris para completar sua formação. Consegue o título de bacharel em letras pela Sorbonne e, logo em seguida, o de doutor em direito por Gênova. A partir daí, ele se divide entre a França e a Itália, o que faz com que sua obra seja considerada franco-italiana. Na Europa, Marinetti toma contato com poetas e teóricos do final do século XIX, tanto decadentistas quanto simbolistas, e começa a se interessar pelo verso livre, do qual vai se tornar, algum tempo depois, um ferrenho defensor.

Após os títulos acadêmicos, ele passa a se dedicar à literatura; chega a ganhar um concurso na França em 1899, com o poema “Les Vieux Marins”. Obtém, então, certa celebridade, principalmente por recitar versos de Rimbaud, Verlaine e Mallarmé. Em 1905, muda-se para Milão e funda uma nova revista, chamada *Poesia*. Em 20 de fevereiro de 1909, *Le Figaro* publica, com destaque e estardalhaço, o primeiro *Manifesto Futurista*, divulgado mais tarde, em italiano, pela *Poesia*. Sobre essa publicação, Aurora Bernardini diz:

“Com reboantes maiúsculas, ritmos cadenciados e preciosismos *liberty*, extremo obséquio à escola na qual se formou (o simbolismo), Marinetti envolve os vistosos elementos do futurismo incipiente, o fetichismo da máquina, a glorificação das maciças descobertas tecnológico-científicas que encobrem o advento de uma nova atitude espiritual, uma nova maneira de encarar o mundo [...]” (Bernardini, 1980, p. 11).

A defesa incondicional do mundo das máquinas e da velocidade domina as páginas do *Manifesto Futurista* de 1909 e, em certa medida, torna-se um dos principais apanágios da vanguarda futurista. No quarto dos onze itens que compõem o texto de Marinetti, afirma-se:

“Nós afirmamos que a magnificência do mundo enriqueceu-se de uma beleza nova: a beleza da velocidade.

Um automóvel de corrida com seu cofre enfeitado com tubos grossos, semelhantes a

serpentes de hálito explosivo... um automóvel rugidor, que parece correr sobre a metralha, é mais bonito que a *Vitória de Samotrácia*”¹ (apud Bernardini, 1980, p. 34).

Com esse texto, inaugura-se a segunda fase do futurismo, que vai de 1909 até 1914, quando se redigem os principais manifestos futuristas. A primeira fase (1905-09) incorporaria os antecedentes do futurismo, enquanto a terceira fase – de 1914 em diante – seria o momento em que os princípios artísticos começariam a servir às ideologias políticas, especialmente ao fascismo (Teles, 1997, pp. 85-6).

Como um todo, podemos dizer que o futurismo foi mais um conjunto de manifestos e propostas estéticas do que realmente um movimento repleto de grandes obras artísticas². O próprio Marinetti foi mais “artista” nos seus manifestos do que em seus poemas e narrativas. De qualquer modo, esse parece ter sido o preço de assumir a responsabilidade de iniciar o processo de contestação do *status quo* estético que deu origem às famigeradas vanguardas europeias. Os futuristas foram bons polemistas e razoáveis literatos.

Após 1909, Marinetti se aproximou de outros artistas para estender o futurismo além dos domínios da literatura. De fevereiro de 1910 até abril de 1912, foram escritos inúmeros manifestos, entre os quais se destacam:

- *Manifesto dos Pintores Futuristas* (1910), por Boccioni, Carrà, Russolo, Balla e Severini;
- *A Pintura Futurista – Manifesto Técnico* (1910), por Boccioni, Carrà, Russolo, Balla e Severini;
- *Manifesto dos Musicistas Futuristas* (1911), por Pratella;
- *Manifesto dos Dramaturgos Futuristas* (1911), por Marinetti;
- *A Música Futurista – Manifesto Técnico* (1911), por Pratella;
- *Fotodinamismo Futurista* (1911), por Bragaglia;
- *A Escultura Futurista* (1912), de Boccioni.

Depois dessa enxurrada de manifestos (nenhum deles, exceto o dos “dramaturgos futuristas”, vinculado às artes literárias), Marinetti volta à sua verdadeira área de atuação e publica, em 11 de maio de 1912, o célebre *Manifesto Técnico da Literatura Futurista*. No terreno da literatura, trata-se provavelmente do texto mais ousado das vanguardas europeias. Nenhum outro manifesto – expressionista, cubista, dadaísta, cubofuturista ou surrealista – foi tão longe na tentativa de sistematizar os procedimentos técnicos de composição de uma obra literária “moderna”.

É no *Manifesto Técnico* que Marinetti enumera os onze princípios da “literatura futurista”. Após uma introdução, em que o narrador se apresenta voando “duzentos metros acima das possantes chaminés de Milão”, “a hélice turbilhonante” do avião lhe apresenta os onze mandamentos do futurismo (Bernardini, 1980, pp. 81-7). Resumidamente, temos:

- 1) destruição da sintaxe;
- 2) emprego do verbo infinitivo;
- 3) abolição do adjetivo;
- 4) abolição do advérbio;
- 5) valorização do “duplo” do substantivo;
- 6) abolição da pontuação;
- 7) valorização das analogias;
- 8) nova valorização das analogias;
- 9) criação de uma rede de analogias;
- 10) valorização da “desordem”;
- 11) abolição do “eu” na literatura.

Duas grandes idéias de Marinetti são apresentadas nesse manifesto sob a forma de aforismos: *le parole in libertà* e *l’immaginazione senza fili*. Sobre “as palavras em liberdade”, Marinetti escreve: “Desconsiderando todas as definições estúpidas e todos os verbalismos confusos dos professores, eu lhes declaro que o *lirismo* é simplesmente a *faculdade* raríssima de *inebriar-se da vida e de inebriá-la de nós mesmos*” (Marinetti, 1931, p. 103).

Esse *lirismo* (antilatino, diga-se de passagem) não configura o típico lirismo romântico, por exemplo. Ao contrário, trata-se de uma maneira de liberar o artista da

¹ Não há como não perceber a relação interdiscursiva entre essa passagem do *Manifesto* e um dos célebres poemas-pílula das *Poesias de Álvaro de Campos*, de Fernando Pessoa, em que se lê: “O binômio de Newton é tão belo quanto a Vênus de Milo./ O que há é pouca gente para dar por isso. [...]” (Pessoa, 1994, p. 409).

² Alfredo Galletti (1935, p. 353) afirma: “O futurismo não é tanto um fato artístico quanto uma experiência mantida com a coerência maníaca do valor prático de certa idéia; e é, ao mesmo tempo, um testemunho de uma perturbação moral”.

necessidade de seguir os padrões impostos pela sintaxe³. Seguindo essa idéia, veja-se o que o franco-italiano afirma a respeito da “imaginação sem fios”: “Por imaginação sem fios, eu entendo a liberdade absoluta da imaginação ou da analogia, expressa com palavras desligadas e sem fios condutores sintáticos” (Marinetti, 1931, p. 105).

Portanto Marinetti, além de defender a abolição dos “fios” da sintaxe tradicional, crê que a arte deve ser “inebriante”. Com efeito, é essa a impressão que Giuseppe Ravegnani e Giovanni Titta Rosa têm da obra de Filippo Tommaso:

“[...] seu verdadeiro momento criativo, mais que a descoberta das ‘palavras em liberdade’, está, a nosso ver, em uma espécie de otimismo vital, com o qual os desejos sensuais empossam os aspetos mais vistosos da vida moderna, originando imagens não exatamente líricas, mas sim de uma grande eloquência verbal” (Ravegnani & Rosa, 1972, p. 239).

É indiscutível que toda a liberdade apregoada por Marinetti não passa de um jogo retórico. Não há, na história da literatura do início do século XX, nenhum texto relevante que realmente siga as recomendações do *Manifesto Técnico*: o lema marinettiano parece ser uma espécie de “faça o que eu digo, não faça o que eu faço”. Tanto em textos anteriores a 1912, quanto em textos posteriores a essa data, Marinetti e seus seguidores nunca abandonaram a sintaxe tradicional; em outras palavras, nunca atingiram verdadeiramente *le parole in libertà e l’immaginazione senza fili*. Mas, independentemente disso, o futurismo ecoou pela Europa. Em Paris, em 1913, Apollinaire publica o manifesto *A Antitradição Futurista*, que inaugura o que se convencionou chamar de cubismo literário. Dedicado a Marinetti, esse texto prega a supressão “da dor poética”, “da cópia em arte”, “das sintaxes já condenadas pelo uso em todas as línguas”, “do adjetivo”, “da pontuação”, “da harmonia tipográfica”, “dos tempos e pessoas dos verbos”, “da orquestra”, “da forma tea-

tral”, “do sublime artístico”, “do verso e da estrofe”, “das casas”, “da crítica e da sátira”, “da intriga nas narrativas” e “do tédio” (Teles, 1997, p. 118). Um pouco mais tarde, em 1915, os ímpetus futuristas tomam Portugal: nos dois primeiros números da *Orpheu* e no periódico *Portugal Futurista*. Na *Orpheu*, são publicados dois célebres poemas do heterônimo pessoano Álvaro de Campos (“Ode Triunfal”⁴, no número 1, e “Ode Marítima”, no número 2), enquanto

“O *Portugal Futurista* consagraria toda esta campanha [de destruição da literatura tradicional], episodicamente representando também o elogio sistemático de seu impulsor – Santa-Rita. A colaboração é diversa e exhibe, desde a capa, o que de mais furiosamente modernista puderam reunir aqui em Portugal” (*Orpheu I*, 1984, pp. XXIX-XXX).

No entanto, embora a *Orpheu* apresentasse uma arte literária próxima de algumas idéias futuristas, Fernando Pessoa, provavelmente em 1917, numa carta dirigida ao “caro Marinetti”, já discorda de certos mandamentos do futurismo:

“Eu já havia tomado conhecimento de alguns dos manifestos que você me enviara e que lhe agradeço muito. [...] Em consequência, não sou totalmente ignorante em assunto de futurismo; estou mesmo até certo ponto do lado de vocês. Penso, porém, que o futurismo deveria desenvolver-se bastante e abandonar seu extremo exclusivismo. Parece-me que a idéia que vocês formam da história é bem pouco futurista e se afiguram um desenvolvimento histórico por demais regular” (Pessoa, 1990, p. 302).

A essas críticas de Pessoa, podemos associar as observações de Giovanni Papini, feitas um pouco antes, em 1914, em *L’Esperienza Futurista*. Nessa obra, Papini propõe uma distinção entre futurismo e marinettismo, atestando que nem sempre as idéias de Marinetti correspondiam aos anseios do grupo futurista.

3 Eis mais algumas observações do próprio Marinetti (1931, p. 103): “Ora, suponha que um amigo seu, dotado dessa faculdade lírica, encontre-se num lugar de vida intensa, com revoluções, guerras, naufrágios, terremotos, e venha, imediatamente depois, narrar essa impressionante aventura. Que narrativa esse seu amigo lírico e comovido faria instintivamente? Ele começaria a destruir brutalmente a sintaxe ao falar. Não perderia tempo em construir os períodos [...]”.

4 Os conhecidos versos da abertura da “Ode Triunfal” já atestam a influência que Marinetti exerceu sobre Pessoa: “À dolorosa luz das grandes lâmpadas elétricas da fábrica/ Tenho febre e escrevo./ Escrevo rangendo os dentes, fera para a beleza disto./ Para a beleza disto totalmente desconhecida dos antigos [...]” (*Orpheu I*, 1984, p. 101).

FUTURISMO	MARINETTISMO
Supercultura	Ignorância
Absorção e superação da cultura	Culto da ignorância
Desprezo do culto do passado	Desprezo do passado
Imaginação em liberdade	Palavras em liberdade
Lirismo essencial	Naturalismo descritivo
Sensibilidade nova	Tecnicismo novo
Agudeza	Simplismo
Originalidade	Estranheza formal
Ironia	Profetismo, seriedade
Clownismo, funambulismo	Goliardismo propagandista
Alegria artificial	Otimismo messiânico
Requinte, raridade	Publicolatria, neofismo
Aristocracia	Imperialismo humanitário
Paixão pela liberdade	Solidariedade, disciplina
Combatividade	Militarismo
Patriotismo	Chauvinismo
Anti-religiosismo integral	Religiosidade laica
Amoralismo	Moralismo
Liberdade sexual	Desprezo pela mulher
Latinidade	Americanismo, germanismo

(Papini, 1927, pp. 156-7)

Se, em 1914, já havia participantes do grupo futurista que tachavam Marinetti de *chauvinista, simplista, messiânico e goliardo*, isso significa que – embora o futurismo marinettiano sempre tenha influenciado a arte vanguardista – nem sempre os princípios técnicos e estéticos dos manifestos de 1909 e 1912 foram considerados absolutos e indiscutíveis.

No Brasil, no começo do século XX, a cidade de São Paulo – berço da maioria das idéias modernistas – tornou-se o centro de divulgação das novas idéias artísticas, muitas das quais nascidas das vanguardas européias, especialmente do futurismo.

“Imagens de cunho futurista alinham-se ao longo de inúmeros textos de propaganda das novas idéias, propondo, o mais das vezes, a equação São Paulo = cidade moderna = cultura nova. Numa sobreposição otimista e freqüentemente acrítica, destacam-se as

visões da cidade tentacular, da cidade em crescimento, da cidade industrial, da cidade acampamento, da cidade, enfim, moderna, à qual não falta nenhum dos atributos exteriores que definem o processo de modernização acelerada desde o início do século XX” (Fabris, 1994, p. 3).

Luís Aranha, Menotti Del Picchia, Oswald de Andrade e Mário de Andrade foram alguns dos modernistas brasileiros que sentiram influência da literatura futurista. Mas nenhum deles pode ser considerado realmente um seguidor de Marinetti. Ao que parece, o que mais interessava ao grupo da Semana de Arte Moderna não eram exatamente as idéias do *Manifesto Futurista* ou do *Manifesto Técnico*, mas sim o espírito contestador que o Futurismo representava e que poderia servir aos anseios “libertários” do grupo de 22. Nessa linha de raciocínio, Annateresa Fabris afirma:

“A escolha do futurismo como bandeira da nova geração reveste-se de vários significados:

- dos movimentos de vanguarda então em voga, o italiano é o mais abrangente, permitindo a união, num esforço conjunto, de artistas de diversas procedências;
- é o mais conhecido do público brasileiro, pois suas idéias são discutidas, não importa se negativamente, desde 1909⁵;
- tornara-se sinônimo de ‘bizarro’, de ‘inusitado’, sendo aplicado não apenas a toda produção diferente dos modelos convencionais, mas a padrões de comportamento pessoal, social e político, que feriam as regras habituais” (Fabris, 1994, p. 74).

Esse espírito futurista, *lato sensu*, foi decisivo para a construção dos ideais modernistas no Brasil. Porém não se pode dizer que os mandamentos marinettianos do *Manifesto Técnico* ou as implicações políticas do futurismo italiano, por exemplo, foram levados a sério pelos artistas da Semana.

Por aqui, houve outros manifestos, como o *Pau-Brasil* (de 1924) ou o *Antropofágico* (de 1928), que foram mais importantes do que os manifestos italianos. Mas, de todos os manifestos publicados nos anos heróicos do modernismo brasileiro, há um texto – que não chega a pertencer claramente ao gênero “manifesto” – que merece atenção especial: trata-se do “Prefácio Interessantíssimo”, de Mário de Andrade, publicado em 22, junto com os poemas de *Paulicéia Desvairada*.

Mário de Andrade é a figura central do modernismo no Brasil. Ele foi um intelectual de primeira linha, que soube avaliar – com precisão e antecedência – tanto as conquistas da Semana quanto os erros e os limites das idéias difundidas na época.

Como dissemos, o “Prefácio Interessantíssimo” foi publicado em 1922 – alguns meses depois da Semana de Arte Moderna. Trata-se de um dos primeiros textos que explicitaram tanto os motivos quanto as aspirações da Semana. Ao todo, são 66 itens que misturam ironias, observações estéticas, tentativas de teorização e demonstrações de erudição. Além disso,

Mário procura estabelecer um contato mais direto e amigável com o leitor, evitando o tom imperativo-categorico que é uma prerrogativa dos manifestos tradicionais⁶. Curiosamente, esse texto foi escrito depois de os versos estarem prontos. No item 4 do “Prefácio”, afirma-se:

“Quando sinto a impulsão lírica escrevo sem pensar tudo o que meu inconsciente me grita. Penso depois: não só para corrigir, como para justificar o que escrevi. Daí a razão deste Prefácio Interessantíssimo”⁷ (Andrade, 1987, p. 59).

Logo no início do “Prefácio”, quando Mário diz que “Está fundado o Desvairismo” (item 1) e que o próprio “prefácio, apesar de interessante”, é “inútil” (item 2), já se percebe que não se irá ler um texto como o *Manifesto Técnico da Literatura Futurista*. Este, sim, é um manifesto – com todas as coerções do gênero –, recheado de ordens peremptórias e críticas contumazes.

Mário e Marinetti vivem sob os auspícios da modernidade: criticam o passado, visando a criar uma nova ordem artística, mas oscilam entre momentos de iconoclastia e de reconhecimento de valores consagrados. A diferença é que Mário não pretende destruir as conquistas das tradições literárias; ao contrário, ele utiliza a linguagem telegráfica que caracterizou a geração de 22, na mesma medida em que dá sinais de que possui amplo conhecimento das normas gramaticais. É inegável que Mário faz de sua ortografia, em alguns casos, uma imitação da fala popular (“si”, como conjunção; “milhor”; “impecilho”; ou o uso do pronome oblíquo átono no início das orações⁸), mas as citações que faz demonstram seu inexpugnável lado intelectual tradicional. A erudição de Mário é evidente. No item 55, por exemplo, ele diz: “O passado é lição para se meditar, não para reproduzir. ‘E tu che sé costí, anima viva,/ Partiti da cotesti che son morti’”⁹ (Andrade, 1987, p. 75).

Esses versos, retirados do canto III do Inferno d’*A Divina Comédia*, produzem um efeito curioso: ao mesmo tempo em que a

5 Parece-nos um exagero de Fabris afirmar que as idéias futuristas já eram discutidas desde 1909. Segundo Gilberto Mendonça Teles (2000, p. 85), o primeiro *Manifesto Futurista* “foi publicado no *Jornal da Notícia*, da Bahia, em 30 de dezembro de 1909, tendo no entanto passado despercebido”.

6 Há inúmeras passagens do “Prefácio” em que Mário se dirige ao leitor, tratando-o por “você”, o que produz um clima de cordialidade entre autor e leitor, o que – convenhamos – não é comum nos manifestos.

7 Embora o surrealismo só apareça em 1924, com Breton, podemos imaginar que Mário quer ser um surrealista na hora de escrever e um positivista (desconsiderando-se a conotação negativa que geralmente se atribui a esse termo) no momento de teorizar. Em outras palavras, o inconsciente seria o poeta e o pensamento seria o teórico.

8 A ortografia usada por Mário – assim como a subversão de certas regras de acentuação gráfica e de alguns preceitos da norma culta escrita – mostra uma preocupação em valorizar a pronúncia brasileira de certas palavras. No entanto, se analisarmos a ortografia dos poemas de Mário, perceberemos que essa “popularização” da escrita é bastante pontual; não nos parece que ele pretendia criar uma “língua literária” que nascesse realmente da estilização da fala popular (como o fez de maneira exaustiva, por exemplo, Guimarães Rosa). No item 51 do “Prefácio”, Mário fala sobre isso: “Pronomes? Escrevo brasileiro. Si uso ortografia portuguesa é porque, não alterando o resultado, dá-me uma ortografia” (Andrade, 1987, p. 74).

9 Esses versos são uma fala de Caronte a Dante e Virgílio, quando eles estão no ático do inferno. Eis a tradução de Italo Eugenio Mauro: “E tu que estás aí, alma vivente, / deles te afasta, que aqui só vem morto” (Alighieri, 1999, p. 40). Vale lembrar que Dante também ecoa em outras passagens do “Prefácio”. No item 59, Mário fala da “selva selvagem da cidade”. Essa selva selvagem parece ser uma retomada da “selva selvaggia” da segunda estrofe do canto I do Inferno.

citação de Dante parece ser um elogio à tradição passadista, a idéia de que “aqui só vem morto” não deixa de ser uma brincadeira com a idéia de que o passado, por estar morto, não deve ser reproduzido. Em outras passagens do “Prefácio”, Mário faz desafios intelectuais aos leitores. É o que acontece no item 9: “Você já leu São João Evangelista? Walt Whitman? Mallarmé? Verhaeren?” (Andrade, 1987, p. 61). E, além disso, ele reconhece que a modernidade não prescinde dos valores do passado:

“Sei mais que pode ser moderno artista que se inspire na Grécia de Orfeu ou na Lusitânia de Nun’ Alvares. Reconheço mais a existência de temas eternos, passíveis de afeiçoar pela modernidade: universo, pátria, amor e a presença-dos-ausentes, ex-gozo-amargo-de-infelizes” (Andrade, 1987, p. 74).

De fato, a despeito de modernos, Mário e Marinetti fazem propostas de uma nova linguagem, por meio da velha. Só que Marinetti parece não admitir isso. Ele salpica seu texto de adjetivos e prega sua abolição:

“Deve-se abolir o adjetivo, para que o substantivo *nu* conserve sua cor *essencial*. O adjetivo, tendo em si um caráter de nuance, é *inconcebível* para nossa visão *dinâmica*, pois supõe uma pausa, uma meditação” (apud Bernardini, 1980, p. 82).

Os grifos nossos mostram que Marinetti usa a lógica que despreza e compõe uma série de mandamentos que negam, do ponto de vista técnico, essa composição.

Com efeito, a obra de Marinetti engloba uma série de contradições. Ele defende certos procedimentos de composição literária, mas não os utiliza. Isso pode significar duas coisas: ou ele era realmente um insensato ou os mandamentos futuristas não deveriam ser levados ao pé da letra. A segunda hipótese parece ser mais plausível. Na verdade, as “ordens de serviço” de Marinetti servem mais como um estímulo ao espírito vanguardista do começo do século XX do que como um manual de composição.

“Quem lê o *Manifesto Técnico do Futurismo*, escrito por Marinetti em 1912, topa com verdadeiras ‘ordens de serviço’ [...]. Trata-se de um caso extremo de entrega à concepção tecnicista da linguagem poética que tem seduzido mais de um intelectual em nosso tempo. Querendo libertar o escritor, o futurismo dava-lhe novas fórmulas que acabariam compondo a nova retórica do texto” (Bosi, 1993, p. 148).

Portanto o futurismo pregava simplesmente a substituição de um modelo teórico por outro. Daí que Paolo Angeleri afirme: “Que o futurismo tivesse de acabar no maneirismo e no academismo era fato previsível, e que seus êxitos imediatos viessem a ser pouco relevantes e de certo modo descontados, idem” (apud Bernardini, 1980, p. 16). Mas não deixa de ser estranho que Marinetti tenha se esforçado tanto para consolidar a idéia das “palavras em liberdade” e que o movimento por ele criado tenha se tornado “acadêmico”¹⁰. Aliás, essas contradições e dualidades de Marinetti sempre estiveram presentes em sua vida. Tendo estudado num colégio de jesuítas de Alexandria, ele teve uma formação extremamente tradicional; no entanto suas obras futuristas denunciam atitudes anticlericais e anti-clássicas. Sobre isso, diz Aurora Bernardini:

“Irônica e significativa, entretanto, a compartimentação à qual sujeitará, em sua vida futura, todas essas tendências: anticlerical, mas as filhas estudavam em colégios de freiras; anti-clássico, mas vestindo a farda da Academia¹¹; indisciplinado, mas cumprindo rigorosamente o serviço militar; liberal, mas aderindo ao fascismo. Como observa com sagacidade Benjamin Goriely: ‘Acontecia-lhe ser indisciplinado no dormitório, mas nunca em sala de aula’” (Bernardini, 1980, pp. 9-10).

O *Manifesto Técnico*, portanto, deve ser visto como um manifesto que não tinha a intenção de ver suas “ordens de serviço” realmente respeitadas. Até porque o tom hiperbólico do texto nos parece mais uma exigência do gênero ao qual pertence do que

¹⁰ Fernando Pessoa também tinha percebido esse lado acadêmico do futurismo. Tanto é assim que há, nas *Poesias de Álvaro de Campos*, um poema – intitulado “Marinetti, Acadêmico” – em que se lê: “Lá chegam todos, lá chegam todos.../ Qualquer dia, salvo venda, chego eu também.../ Se nascem, afinal, todos para isso.../ Não tenho remédio senão morrer antes, / Não tenho remédio senão escalar o Grande Muro.../ Se fico cá, prendem-me para ser social.../ Lá chegam todos, porque nasceram para isso, / E só se chega ao Isso para que se nasceu.../ Lá chegam todos.../ Marinetti, acadêmico.../ As musas vingaram-se com focos elétricos, meu velho, / Puseram-te por fim na ribalta da cave velha, / E a tua dinâmica, sempre um bocado italiana, ffffff...” (Pessoa, 1994, p. 415).

¹¹ Tanto a relação de Marinetti com a Academia era estreita que, numa edição de *Spagna Veloce e Toro Futurista* de 1931, encontramos – abaixo de seu nome, na capa – a inscrição “Dell’Accademia D’Italia”. Não nos parece que essa inscrição poderia ter sido colocada ali à revelia do escritor; Marinetti pregava o ódio à inteligência, mas não se furtava de anunciar que era um acadêmico.

uma crença efetiva de quem o escreveu. Vejamos, então, algumas dessas “ordens”:

- o uso de analogias (“Quanto mais as imagens contiverem relações vastas, tanto mais elas conservam sua força de estupefação”);
- o máximo de desordem (“Como toda espécie de ordem é fatalmente um produto da inteligência cautelosa e prevenida é necessário orquestrar as imagens dispondo-as de acordo com um *maximum* de desordem”);
- a supressão do “eu” na literatura¹² (“Destruir o ‘eu’ na literatura, ou seja, toda a psicologia”);
- o ódio à inteligência (“Poetas futuristas! Eu ensinei vocês a odiar as bibliotecas e os museus, para prepará-los a odiar a inteligência, despertando em vocês a divina intuição, dom característico das raças latinas”);
- emergência do feio (“Fazemos corajosamente o ‘feio’ em literatura e matamos em todos os lugares a solenidade”).

Para Marinetti, esses são os meios para atingir as “palavras em liberdade”, apanágio dos desejos futuristas. O literato italiano, nessas propostas, afasta-se muito de Mário de Andrade, já que o brasileiro aceita a idéia de Dermée, segundo quem Poesia = Arte + Lirismo (Andrade, 1987, p. 63), e admite a vaidade de quem escreve: “Todo escritor acredita na valia do que escreve. Si mostra é por vaidade. Si não mostra é por vaidade também” (Andrade, 1987, p. 62).

Mário nega o futurismo de Marinetti na alusão à feiúra, mostrando o caráter subjetivo que ela possui e abominando o que ele chama de “belo horrível”, numa possível referência às idéias de “emergência do feio” expressas no *Manifesto Técnico*: “O belo horrível é uma escapatória criada pela dimensão da orelha de certos filósofos para justificar a atração exercida, em todos os tempos, pelo feio sobre os artistas” (Andrade, 1987, p. 64).

Outra discordância entre os dois reside no fato de o autor de *Macunaíma* dizer que a liberdade não advém de quaisquer tipos de desordem. Por isso, Mário afirma que não abusa do fato de ser livre:

“Minhas reivindicações? Liberdade. Uso dela; não abuso. Sei embridá-la nas minhas verdades filosóficas e religiosas; porque verdades filosóficas, religiosas, não são convencionais como a Arte, são verdades. Tanto não abuso!” (Andrade, 1987, p. 67).

Aliás, essa questão da liberdade é bastante controversa. O que é ser livre em literatura? É desobedecer às normas gramaticais e abolir os versos isométricos? É suprimir a pontuação convencional e inventar novas palavras? É inserir termos chulos nos romances? Seguindo o raciocínio de Mário, ser livre é optar, se calhar, por não ser livre. Nessa perspectiva, Manuel Bandeira, por exemplo, é livre: “Os Sapos” possui quadras em redondilhas menores com rimas cruzadas e muitas vezes ricas, enquanto “Evocação do Recife” tem versos brancos e de tamanhos variados e copia em muito o modo de falar popular pernambucano.

Além disso, podemos dizer que a sistematização da liberdade implica sua destruição, pois *sistemas e liberdade* não parece serem estruturas compatíveis. Marinetti quis acabar com o patrulhamento da arte clássica e propôs liberdade em forma de um novo patrulhamento, a arte futurista¹³. Mário não ocorreu nesse erro no “Prefácio” e escreveu tanto por meio de citações, quanto de engenhosidade da modernidade; ele nunca defendeu patrulhamentos, pois a proposta desvairista pelo aforismo modernista era: “Não sabemos o que queremos; só sabemos o que não queremos”.

Aliás, Mário inicia seu texto dizendo que estava fundado o “Desvairismo”. Nos itens 63, 64 e 65, ele diz: “E está acabada a escola poética. ‘Desvairismo’”; “Próximo livro fundarei outra”; “E não quero discípulos. Em arte: escola = imbecilidade de muitos para a vaidade de um só” (Andrade, 1987, p. 77).

Leitor crítico, Mário de Andrade identificou um grande erro de Marinetti:

“Marinetti foi grande quando redescobriu o poder sugestivo, associativo, simbólico, universal, musical da palavra em liberdade.

¹² Como já mostramos (ver nota 3), Marinetti pretendia destruir o eu romântico, isto é, o lirismo de inspiração burguesa, resgatando uma suposta “intuição” natural do homem.

¹³ Podemos perceber esse patrulhamento no *Manifesto Técnico* quando, por exemplo, Marinetti pergunta: “Nossos velhos ouvidos, demasiado número de vezes entusiasmados, já não destruíram Beethoven e Wagner?” (apud Bernardini, 1980, p. 83). Para Marinetti, a arte futurista depende da destruição desses grandes modelos artísticos. Mário, no “Prefácio”, não concorda com isso. Tanto Beethoven (no item 24) quanto Wagner (no item 45) são citados sem nenhuma intenção dessacralizadora. Aliás, se lembrarmos o uso político que o fascismo fez das idéias futuristas, teremos a certeza de que Marinetti tinha uma predileção pelo patrulhamento tanto estético quanto ideológico.

Aliás: velha como Adão. Marinetti errou: fez dela sistema. É apenas auxiliar poderosíssimo. Uso palavras em liberdade. Sinto que meu copo é grande demais para mim, e ainda bebo no copo dos outros” (Andrade, 1987, pp. 67-68).

Esse “poder sugestivo, associativo, simbólico, universal, musical da palavra em liberdade” pode ter servido de ponto de partida para a sistematização de duas das criações de Mário de Andrade: o *verso harmônico* e a *polifonia poética*. Com isso, Mário se afasta das generalidades que tomavam os principais textos teóricos do início do nosso modernismo.

“O *Prefácio* não fica nessas generalidades. Acerta altura, desce à descrição dos processos de estilo que conferem à obra a medida de sua modernidade. A teoria das *parole in libertà*, herança do futurismo italiano, é aqui a influência mais próxima” (Bosi, 1994, p. 394).

Por verso harmônico, Mário entendia a “combinação de sons simultâneos”; por polifonia poética, o “uso de frases soltas”. A importância dessas criações é inegável, principalmente da polifonia poética – a mistura dos versos harmônico e melódico¹⁴. Mário afirma que Olavo Bilac, em “Tarde”, e Gonçalves Dias, no canto IX de “I-Juca-Pirama”, usaram algumas vezes a harmonia poética, sem contudo metodizar o “inventor”. O que nos parece muito estranho é ele não ter citado o simbolista João da Cruz e Sousa, que se valeu tanto dessa harmonia para criar seus ritmos, como nessa passagem de Antífona:

“Visões, salmos e cânticos serenos,
Surdinas de órgãos flébeis, soluçantes...
Dormências de volúpicos venenos
Sutis e suaves, mórbidos, radiantes...”
(Sousa, 1993, p. 137).

Note-se que esse recurso não foi usado apenas esporadicamente pelo autor de *Broquéis*. Independentemente desse esquecimento, Mário soube usar seus conheci-

mentos musicais para sistematizar certas técnicas de composição modernistas.

“Temos aí, transpostos em termos de teoria musical, os princípios de colagem (ou montagem) que caracterizavam a pintura de vanguarda da época. E, de fato, a *elisão*, a *parataxe* e as *rupturas sintáticas* passariam a ser os meios correntes na poesia moderna para exprimir o novo ambiente, objetivo e subjetivo, em que vive o homem da grande cidade [...]” (Bosi, 1994, p. 395).

Como notou Alfredo Bosi, um ponto interessante de confluência entre o “Prefácio” e o *Manifesto Técnico*, aliás, incide sobre a possível relação entre a analogia de Marinetti e o verso harmônico de Mário. O italiano fala da ligação das coisas distantes para consubstanciar o imperativo das analogias:

“A analogia nada mais é do que o amor profundo que liga as coisas distantes, aparentemente diferentes e hostis. Somente por meio de analogias vastíssimas, pode um estilo orquestral, a um mesmo tempo policromo, polifônico e polimorfo, abraçar a vida da matéria” (apud Bernardini, 1980, p. 82).

Isso parece ter influenciado o brasileiro, que define a harmonia poética como o uso de “palavras sem ligação imediata entre si: estas palavras, pelo fato mesmo de se não seguirem intelectual, gramaticalmente, se sobrepõem umas às outras, para a nossa sensação, formando, não mais melodias, mas harmonias” (Andrade, 1987, p. 68).

Mas essa ligação entre os dois parece ser uma exceção. Embora Mário tenha sido influenciado pelo espírito futurista, ele sempre manteve um distanciamento crítico dos ensinamentos marinettianos. E isso numa época, como nota Costa Brito (1971, pp. 162-3), em que todos os modernistas brasileiros eram apelidados de “futuristas”. Mário chega mesmo a dizer no “Prefácio”:

“Não sou futurista (de Marinetti). Disse e repito-o. Tenho pontos de contacto com o

¹⁴ O verso melódico, segundo Mário, sempre foi usado na poesia e consiste num “arabesco horizontal de vozes (sons) consecutivas, contendo pensamento inteligível” (Andrade, 1987, p. 68).

futurismo. Oswald de Andrade, chamando-me futurista, errou. A culpa é minha. Sabia da existência do artigo e deixei que saísse (Andrade, 1987, p. 61).

Ao dizer que não segue o futurismo de Marinetti, Mário mostra duas coisas: em primeiro lugar, que não pretende vincular-se especificamente a nenhuma vanguarda européia; em segundo, que – como já tinha notado Giovanni Papini em 1914 – futurismo e marinettismo não eram a mesma coisa. Indiscutivelmente, Mário tinha uma relação apenas “respeitosa” com Marinetti. Pessoalmente, era menos do que isso. Quando Marinetti esteve no Brasil, em 1926, Mário não foi recebê-lo no Rio de Janeiro, não assistiu a suas conferências e ainda acusou o italiano de ser “um delegado do fascismo” (Fabris, 1994, p. 219). Em carta datada de maio de 1926, Mário de Andrade escreve a Manuel Bandeira:

“Aqui em São Paulo, conferência dele [Marinetti] foi imposta pelo embaixador

da Itália, pois que o Viggiani [empresário de Marinetti] estava sem teatro na mão e o Cassino em que o Marinetti falou, ontem, é da empresa Bonnachi, inimigo mortal do Viggiani. É preferível pois ficar de sobreaviso. Viggiani veio me convidar pra apresentar o Marinetti no teatro. Me recusei e parece que todos se recusaram como eu. Não fui à pachoucada [uma das conferências de Marinetti] de ontem e fiz bem em não ir” (Moraes, 2000, p. 296).

É perfeitamente explicável que Mário tivesse objeções ao futurismo e especialmente à conduta de Marinetti. Mas é inegável que o tom de contestação desencadeado pelos futuristas italianos foi responsável pela solidificação dos ideais modernistas no Brasil. Se não foram seguidos os mandamentos marinettianos, ninguém há de negar a influência que as *parole in libertà* exerceram sobre toda uma geração de escritores brasileiros.

“Tem mais não.”

BIBLIOGRAFIA

- ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia: Inferno*. São Paulo, Editora 34, 1999.
- ANDRADE, Mário de. *Poesias Completas – Edição Crítica de Diléa Zanotto Manfio*. Belo Horizonte/São Paulo, Itatiaia/Edusp, 1987.
- BERNARDINI, Aurora Fornoni (org.). *O Futurismo Italiano*. São Paulo, Perspectiva, 1980.
- BOSI, Alfredo. *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo, Cultrix, 1993.
- _____. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo, Cultrix, 1994.
- BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro: Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971.
- FABRIS, Annateresa. *O Futurismo Paulista – Hipóteses para o Estudo da Chegada da Vanguarda ao Brasil*. São Paulo, Perspectiva/Edusp, 1994.
- GALLETI, Alfredo. *Storia Letteraria d'Italia – Il Novecento*. Milão, Dottor Francesco Vallardi, 1935.
- MARINETTI, Filippo Tommaso. *Spagna Veloce e Toro Futurista*. Milão, Giuseppe Morreale, 1931.
- MORAES, Marcos Antonio de (org.). *Correspondência: Mario de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo, Edusp, 2000.
- ORPHEU I. Lisboa, Ática, 1984.
- PAPINI, Giovanni. *L'Esperienza Futurista*. Florença, Vallecchi, 1927.
- PESSOA, Fernando. *Obras em Prosa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1990.
- PESSOA, Fernando. *Obras Poéticas*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994.
- RAVEGNANI, Giuseppe & ROSA, Giovanni Titta. *L'Antologia dei Poeti Italiani dell'ULTIMO Secolo*. Milão, Aldo Martello, 1972.
- SOUSA, Cruz e. *Missal & Broquéis*. São Paulo, Martins Fontes, 1993.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis, Vozes, 1997.