

“C’est trop beau!

C’est plus beau

que le Bosphore!

Pauvre Stambul!”

**a**o evocar a viagem de Marinetti na América do Sul, em 1926, Claudia Salaris destaca dois aspectos – a vívida recordação que ela deixou e as contradições que fazia aflorar:

“Marinetti várias vezes escreverá a respeito dessa viagem, lembrando, entre outras coisas, de ter-se tornado tão popular que ‘na Bahia uma empresa de ônibus, quando de sua fundação, resolveu dar a seus veículos o nome de Marinetti e logo aconteceu que estes, ébrios de velocidade, colidiram violentamente e se transformaram na seguinte notícia dos jornais: um terrível choque de Marinetti sem vítimas fatais’.

A viagem é o próprio emblema das contradições que cercam Marinetti, poeta de vanguarda e partidário de um regime autoritário, contestado no estrangeiro, mas fichado em seu país pela polícia fascista, a qual, incrivelmente, sob a rubrica ‘credo político: anti-fascista’, documenta seus feitos num dossiê do fichário central” (1).

Durante um certo período, o termo “marinete” ou “marinetti” foi sinônimo de ônibus em regiões como Bahia e

Sergipe, o que é confirmado pela sua presença em romances de Herberto Sales e Jorge Amado:

“Quando chegamos à Cidade Baixa, [...] vi uma marinete no ponto, com passageiros a introduzirem-se nela em respeitável fila”.

“Quando no dia seguinte a marinete de Jairo buzinou na curva próxima à entrada da cidade, Elisa [...] terminara de passar batom nos lábios e sorriu para a imagem refletida no espelho barato pendurado na parede” (2).

□ Se o termo “marinete” simboliza uma recepção difusa do Futurismo como sinônimo de modernidade e velocidade, a relação de Marinetti com o público brasileiro, porém, nem sempre é tranqüila, como demonstram vários choques registrados no Rio de Janeiro e em São Paulo. A contestação política, promovida na Argentina por grupos antifascistas, havia sido precedida, na turnê brasileira, por um princípio de tumulto ocorrido na segunda conferência do Rio de Janeiro, pela exortação do órgão da colônia italiana *La Difesa* a se distanciar do fascismo

**ANNATERESA FABRIS** é professora do programa de pós-graduação em Artes da ECA-USP e autora, entre outros, de *Cândido Portinari* (Edusp).

**MARIAROSARIA FABRIS** é professora de Língua e Cultura Italiana da FFLCH-USP e Cinema da ECA-USP. É autora, entre outros, de *O Neo-realismo Cinematográfico: uma Leitura* (Edusp/Fapesp).

1 Claudia Salaris, *Filippo Tommaso Marinetti*, Scandicci, La Nuova Italia, 1988, p. 189.

2 Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1998, p. 1094; Jorge Amado, *Tieta do Agreste*, São Paulo, Círculo do Livro, s.d., p. 25. O episódio é lembrado por Marinetti em “Una Sensibilità Italiana Nata in Egitto”. Ver: *La Grande Milano Tradizionale e Futurista. Una Sensibilità Italiana Nata in Egitto*, Milano, Mondadori, 1969, pp. 325-6.

e a reconhecer seu caráter de “aborto monstruoso que é a ruína da Itália e a vergonha da civilização” e pela transformação de Marinetti em “agente de Mussolini” por causa das várias entrevistas de fundo político e da publicação do manifesto “Fascismo e Futurismo” (3).

A exaltação dos ideais fascistas não está presente apenas nas declarações políticas oficiais. Ela permeia também os textos criativos, como demonstra o inédito “Velocità Brasiliane: Rio, Palcoscenico del Teatro Oceano” (“Velocidades Brasileiras: Rio, Palco do Teatro Oceano”), no qual a navegação do transatlântico Giulio Cesare na baía da Guanabara se torna a imagem de um verdadeiro amplexo. A baía, como uma mulher voluptuosa, cede ao domínio do macho itálico:

“Evidentemente a baía do Rio de Janeiro está apaixonada pelo Giulio Cesare, esse promontório da Itália de cortante perfil imperial que se lança da península em busca de portos dignos de suas dimensões. A bela baía certa de agradar e capaz de amar oferece todas as curvas de suas praias e de suas montanhas e abre de par em par seus cais apertando geometricamente o transatlântico cada vez mais contra seu coração de tráfego ardente” (4).

Essa transfiguração fêmea de uma paisagem não era novidade nos escritos marinettianos. No “romance vivido” *L’Alcova d’Acciaio* (*A Alcova de Aço*, 1921), a paisagem italiana é uma mulher e, enquanto tal, deve ser possuída pelo heróico tenente Marinetti depois da campanha vitoriosa do país na Primeira Guerra Mundial:

“Veeem! Veeem! Itália minha! Veeem! Amoor! Itália, forma perfeita, ardor sobre-humano, volúpia graça, elegância, poesia, paixão abrasadora, leque plumado de olhares e carícias, síntese de todos os ideais arabescos do canto, resumo de toda doçura feminina, mãe – irmã – amante – filha, ternura submergente, ágil otimismo audaz, cascata de luz, enseada ditosa nas costas do Paraíso, corpo ideal plasmado

com nuvens ondas espumas sonhos, força que se rompe em suavidade fragilidade para renascer mais forte.

Veeem, todos os teus nervos todos os teus músculos prontos sob tua pele branca, rosada que cheira a madressilva, ciclames, cássias! Pele divina da Itália beijada por mares de seda e suspiros! Ramificações de vinhas e veias que são fontes bizarras de fantasia!” (5).

A imaginação visual que está na base da escrita de Marinetti o leva a compor verdadeiros cenários, nos quais ele assume o papel de um ator/espectador atento aos mínimos detalhes, que irá transformar em imagens sugestivas. A descrição do porto do Rio de Janeiro oferece um exemplo eloquente desse método de composição, bem próximo da lógica cinematográfica:

“Com rapidez o Giulio Cesare sacode de seus flancos a escaladora burocracia de comandantes polícia passaportes autoridades sanitárias e vacinas e voluptuosamente roça o cais de desembarque. Do alto dessa catedral de ferro que não reza mas impõe, domino as grandes gruas metálicas, os telhados dos armazéns, uma longuíssima escada pesada carregada no ombro por negros tórridos, os frenéticos pescoços de cisnes de mil lenços o buzinando dinamismo dos automóveis repletos de clarões e enguias solares, toda uma engrenagem de bem lubrificadas velocidades futuristas. Porém, a cem metros diante de nós cochila primitiva e quase pré-histórica a colina do *Morro da Favela*, enfeitada no topo por palmeiras-reais, cheia de bossas de uma sujeira de caixas caixinhas caixotes de madeira zinco detritos que servem de moradia aos negros mais anti-sociais e olham do alto a insolente riqueza veloz das avenidas” (6).

O Rio de Janeiro parece representar, para Marinetti, a possibilidade de uma civilização moderna e ao mesmo tempo primitiva, fruto de um conúbio fecundo entre técnica e natureza. A evocação de sua cidade natal (Alexandria) é constante naquela

3 Salaris, op. cit.; Annateresa Fabris, *O Futurismo Paulista*, São Paulo, Perspectiva/Edusp, 1994, pp. 217-59; Fabris, “Marinetti e il Suo Primo ‘Sbarco’ in Brasile”, in *Campi, Immaginabili*, Cosenza (III/III), giu. 1995, pp. 109-10, 113.

4 F. T. Marinetti, “Velocità Brasiliane: Rio, Palcoscenico del Teatro Oceano”, p. 5. Texto datilografado, depositado na Beinecke Rare Book and Manuscript Library da Universidade de Yale. Este, como os demais inéditos de Marinetti que se encontram na referida biblioteca, nos foi assinalado pelo prof. Jorge Schwartz.

5 Marinetti, *L’Alcova d’Acciaio*, Milano, Serra e Riva, 1985, p. 249.

6 Idem, “Velocità Brasiliane: Rio, Palcoscenico del Teatro Oceano”, op. cit., pp. 5-7.

“admirável fusão da natureza pujante e magnífica com as últimas expressões mecânicas da mais adiantada civilização.

O Rio de Janeiro impressiona por um conjunto único no mundo, pois exhibe num fundo viçoso, exuberante, tropical, todo o magnífico e intenso dinamismo da vida hodierna. Para um adorador do movimento e da velocidade, como sou, o fremente e nervoso circular intenso dos veículos, da multidão apressada, borborinhante, é um recreio incomparável, sobretudo quando é dado apreciar esse espetáculo, numa cidade como o Rio, toda construída em vilas pequenas, separadas por mimosos jardins, enfim habitações que mais parecem predispor à calma dos descansos domésticos e meditações filosóficas, do que ao ofegante e acirrado labor característico da vida moderna” (7).

A imagem da cidade como “um fruto tropical que tem um delicioso suco: a velocidade dos automóveis” é um dos eixos do discurso de Marinetti, que não se cansa de sublinhar a beleza de um cenário moldado pelas instâncias mais modernas, mas ainda de dimensões humanas:

“Com suas ruas compridas apontando feito fuzis para a baía, o Rio de Janeiro dispara seus Fiat Alfa-Romeo Citroën no frescor azul das ondas. Mas esses projéteis espertos desviam amplamente beirando o mergulho e arrancam na praia de asfalto sob as figueiras selvagens, as palmeiras e os bambus. Entre o oceano e as árvores o rombo dos motores. São bem jovens, despreocupados, exuberantes, acalorados. [...] Uma palmeira extenuada de sono calor luzes carícias e insetos, mostra indolentemente aos automóveis como um seu fruto natural um negro de casca branca caído no chão sob o peso de seus longos braços folhas pretas. Uma figueira selvagem choca sob suas vastas penas uma empregada negra vestida de rosa gorda redonda como um ovo de Páscoa. [...] Aproveitamos uma brecha entre duas altas fatias de montanha cortada para seguir até a avenida Atlântica a imensa cidade que espalha nas praias arqueadas da baía milhões de

casinhas de um andar sombreadas por um denso jardim” (8).

Se tais imagens são uma clara demonstração de que o Marinetti escritor deixou de lado a derrisão programática “do *divino silêncio verde* e da paisagem intangível”, outras páginas sobre o Rio de Janeiro revelam um Marinetti que renuncia à batalha entre luz elétrica e luar:

“Quero do alto do Pão de Açúcar açucarar de lâmpadas elétricas todo o café preto da noite brasileira para acordar o oceano sonolento.

Se ele não acordar, acho que vou dispor todas as luas do céu na praia do Rio para transformá-la no palco iluminadíssimo do Teatro oceânico. Eis-me no Pão de Açúcar. Tão logo o sol se esconde brota a eletricidade nascente jorra esguicha se alastra em torrentes e riachos de pérolas e brilhantes, ocupa a cidade baixa, os vales as encostas e tenta a escalada das montanhas.

Subindo, subindo pelos flancos íngremes, um colar aqui um penduricalho ali.

Mas as montanhas Gávea e Corcovado infladas de orgulho e de trevas obstinadas têm um desprezo violáceo por todas aquelas investidas de jóias vivas, e ficam heroicamente mudas e quietas com dentes aguçados e intrépidos terraços de guerra combatendo as róseas desesperadas ternuras carnavais do sol que se põe” (9).

Que o Rio de Janeiro tivesse despertado tais sensações em Marinetti não estava bem claro na época da turnê de 1926. Nas várias ocasiões em que havia se referido à cidade tinha empregado frases de circunstância ou apelado para o arsenal retórico do Futurismo. A primeira impressão da baía da Guanabara, contida na exclamação “Grandiosidade!”, havia sido criticada pela imprensa brasileira, decepcionada diante de uma visão tão estereotipada. Mesmo quando a manifestação é mais eloquente, Marinetti não foge do estereótipo:

“Poderia dizer que esta baía é uma maravilha e que só é comparável à de Constan-

7 Sérgio Buarque de Holanda, “Marinetti Novamente no Rio”, in Francisco de Assis Barbosa (org.), *Raízes de Sérgio Buarque de Holanda*, Rio de Janeiro, Rocco, 1989, pp. 79-80.

8 Marinetti, “Velocità Brasileira: Rio, Palcoscenico del Teatro Oceano”, op. cit., pp. 11-14.

9 Marinetti, “Distruzione della Sintassi Immaginazione senza fili Parole in Libertà”, in Luciano De Maria (org.), *Per Conoscere Marinetti e il Futurismo*, Milano, Mondadori, 1973, p. 102; “Varie Velocità del mio Amoro Possesso di Rio de Janeiro”, op. cit., pp. 15-6. Manuscrito em papel timbrado de E. Vella, depositado na Beinecke Rare Book and Manuscript Library da Universidade de Yale. O comendador Vella era presidente da Associação Dante Alighieri do Rio de Janeiro, como lembra Marinetti em “Velocità Brasileira: Rio, Palcoscenico del Teatro Oceano”.

tinopla ou à de Nápoles. Seria ridículo se usasse de expressões tais, pois não exprimem nada de novo. É preciso uma nova forma de expressão que seja original e que encerre de fato a minha expressão exata sobre a baía da Guanabara, que nada tem de semelhante com aquelas a que me referi” (10).

Em outros momentos, a visão que o escritor tem do Rio de Janeiro é corrigida pela imprensa. Ao Marinetti que afirma: “O jogo de massas é maravilhoso! O Pão de Açúcar, que portento! E o dinamismo desta cidade com o mar em volta jogando e o trabalho do homem em todos os ângulos, aplainando morros, rompendo pedreiras! Estou encantado. E noto sobre todo esse ânimo de paisagem e de trabalho, o languor que é um encanto das naturezas tropicais” – responde a revista *Fon-Fon*: “Está tudo errado. O mar em volta jogando?! [...] A cidade é que joga em volta do mar ali no Copacabana” (11).

A definição do Rio de Janeiro como uma “cidade de perspectivas velozes e moderníssimas”, uma “cidade-sensação, cidade-movimento, cortada em todas as direções por automóveis rápidos e bondes elétricos trepidantes”, corresponde plenamente à retórica modernista do Futurismo. Retórica que será empregada contra o Marinetti entusiasta da posição privilegiada da favela por um jornal como o *Diário da Noite*:

“[...] e diz com teus versos, lembra com as tuas conferências, que é preciso que o motor suba até a Favela, que é preciso que a velocidade circule por lá nos fios elétricos e nos encanamentos de água, e que os arranha-céus se levantem para abrigar tanta miséria!” (12).

É ainda mais programática a visão de São Paulo, “cidade do fervido labor industrial, das atividades vertiginosas”, definida “essência do Futurismo” na medida em que corporificava “o cimento armado e o rumor violento do trabalho”. Na segunda conferência proferida na cidade, Marinetti se detém em sua fisionomia arquitetônica,

reconhecendo-lhe uma individualidade que não lhe fora atribuída por outros visitantes estrangeiros. Se estes viam em São Paulo uma cidade européia, quando não italiana – que trazia à lembrança Paris, Londres, Bruxelas, Roma, Turim, Nápoles –, Marinetti, no entanto, a diferencia de Florença, Roma e Paris. Exorta então os arquitetos brasileiros a deixar de lado as influências estrangeiras e a criar uma arquitetura totalmente adequada às condições climáticas e à expansão de uma cidade dinâmica, cujo modelo, embora isso não seja explicitado, deveria ser a Milão projetada por Sant’Elia (13).

Na entrevista concedida a Sérgio Buarque de Holanda, são duas as imagens fortes de São Paulo: a penitenciária, que honrava “a cultura e a alma brasileira”, e o “extraordinário” Instituto Butantan. Em termos gerais, São Paulo não foge do modelo da cidade futurista por excelência:

“[...] é uma metrópole artificial, elevada por um esforço incessante, titânico, que soube eduzir formas belas de um ambiente hostil. É uma cidade feita pela vontade, pelo desígnio férreo e tenaz, que não conhece obstáculos, e vence as circunstâncias. Todo dinamismo e movimento, trabalho e energia, São Paulo é a cidade moderna por excelência, fecunda e forte, bela da beleza viril das coisas úteis” (14).

Embora tivesse vindo à América do Sul na qualidade de propagandista do Futurismo, o Brasil que chama a atenção de Marinetti não é aquele mais claramente caracterizado pela modernolatria futurista, mas antes o que evoca visões sensuais ou hiperbólicas. E é sem dúvida hiperbólica a imagem do apartamento do Palace Hotel do Rio de Janeiro, “transformado numa fresca e cheirosa floresta tropical com pirâmides de mamões de meio metro de altura, laranjas e mexericas gigantescas, cachos monumentais de bananas de 20 tipos diferentes. Cama mesa escrivaninha, tudo perfumado de equador” (15).

Tais imagens não são novas em Marinetti e respondem a um projeto criativo bem

10 All Right, “Cartas do Rio”, in *A Gazeta*, São Paulo, 17/maio/1926; “Semana Marinetti”, in *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, XX(21), 23/maio/1926, p. 29.

11 “Semana Marinetti”, op. cit.

12 “O Sr. Marinetti no Rio”, in *O Estado de S. Paulo*, 19/maio/1926; Rego Lins, “Uma Noite Futurista”, in *Correio do Povo*, Porto Alegre, 29/maio/1926; “Marinetti Visita a Favela”, in *Diário da Noite*, São Paulo, 20/maio/1926.

13 “La Prima Conferenza... Muta di Marinetti”, in *Fanfulla*, San Paolo, 25/mag./1926; C., “Ainda Marinetti”, in *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 26/maio/1926; “A Segunda Conferência”, in *O Estado de S. Paulo*, 28/maio/1926; Fabris, “O Ecletismo à Luz do Modernismo”, in *Annateresa Fabris* (org.), *Ecletismo na Arquitetura Brasileira*, São Paulo, Nobel/Edusp, 1987, p. 281.

14 Buarque de Holanda, op. cit., p. 81.

15 Marinetti, “Velocità Brasileira: Rio, Palcoscenico del Teatro Oceano”, op. cit., p. 15.

específico. No processo instaurado contra ele em 1910, por causa de *Mafarka il Futurista* (*Mafarka, o Futurista*), considerado pornográfico pelas cenas eróticas e pelo tamanho do pênis do protagonista, o escritor defende-se definindo as imagens utilizadas “não mais como enfeites ou pedras decorativas, mas como elementos essenciais da expressão, instrumentos inconscientes para fixar a inapreensível verdade e para precisar o indefinido e o indefinível” (16).

Esse aspecto da escrita de Marinetti revelar-se-á de todo nas páginas brasileiras de *Novelle colle Labbra Tinte* (*Novelas de Lábios Pintados*, 1930). Embora haja referências ao país em quatro novelas – “11 Baci a Rosa di Belgrado” (“11 Beijos para Rosa de Belgrado”), “Miss Radio” (“Miss Rádio”), “Meandri d’un Rio nella Foresta Brasiliana” (“Meandros de um Rio na Floresta Brasileira”) e “La Logica di Ahmed bey” (“A Lógica de Ahmed bey”) – apenas as duas últimas se passam integralmente no Brasil.

“Miss Radio” limita-se a reportar um incidente marítimo ocorrido “no meio da neblina na altura da Bahia”. A visão que Marinetti tinha da capital baiana é registrada num texto posterior, “Una Sensibilità Italiana Nata in Egitto” (“Uma Sensibilidade Italiana Nascida no Egito”, 1943), no qual o escritor engloba telegraficamente a topografia e a escultura de Salvador na imagem da “cidade cheia de formas redondas douradas repletas de verdadeiras barras de ouro” (17).

Em “11 Baci a Rosa di Belgrado” – escrita, em parte, em forma epistolar –, o Brasil é evocado em duas ocasiões claramente marcadas pelo exotismo. Na terceira carta, o narrador propõe a Rosa de Belgrado a experiência do “beijo minerário”. Cenário: as “águas negras do Orenoco”, as areias do Rio Negro repletas de ouro, “a abafada floresta”. A descrição do ambiente não é das mais exatas: Marinetti introduz na floresta amazônica uma espécie de árvore que lhe é estranha, o bambu. O beijo proposto a Rosa de Belgrado é minerário por mera sugestão do cenário escolhido para ambientar a experiência: “[...] beijamo-

nos, esforçando-nos para extrair com as línguas o trágico ouro celestial de nossas salivas ao longo das margens tórridas de nosso sangue”.

O exotismo da cena é reforçado por uma rápida descrição da floresta, do céu (“sucessão de ouro amedrontada”) e pela presença de um “serviçal índio” absorvido no preparo de uma mistura à base de arroz, carne e canela.

O beijo minerário é apenas o início de “um programa de amor brasileiro”, apresentado na sétima carta. A imaginação visual de Marinetti cria um cenário exotica-mente fantástico para a experiência do beijo tropical:

“Reconheço que não se trata de amores distraídos mas de amores atentos nas trevas suaves e recheadas de asas membranosas. Do teto polpudo que cicia cio destila de vez em quando uma gota de azul vencido e esquecido. Poderei assim empanturrar vossas veias de prazer sem que o céu do desespero venha morder vosso espasmo derradeiro. [...]

Um emaranhado de minúsculas folhagens traiçoeiras. Talvez as vossas? Uma atmosfera de suspeitas e tocaias... Talvez as minhas? Nós, embaixo, aos beijos. Beijos especialíssimos. Cada um será interrompido por uma peregrinação de remorsos ou pulgões para renovar com a coceira a dita-sa languidez de nossas epidermes.

Em vossas costas o gelo de uma serpente maculada de vermelho laranja e verde, que sem veneno quer ansiosamente enfeitar vossos braços. As aranhas negras e pernudas atacam funebremente minhas botas; e não morreremos mas desvaneceremos nas voluptuosas escuras úmidas cócegas daquela alcova natural.

Meus lábios pacientes desenharam em vosso rosto e em vossos ombros o intricatíssimo arabesco que parte do nada para chegar ao nada” (18).

O trecho mais complexo de *Novelle colle Labbra Tinte* sem dúvida é “Meandri d’un Rio nella Foresta Brasiliana”, do qual existe uma versão incompleta e com pequenas

16 Apud Alfredo Giuliani, “Prefazione”, in Marinetti, *L’Alcova d’Acciaio*, op. cit., p. XI.

17 Marinetti, *Novelle colle Labbra Tinte*, Milano, Mondadori, 1930, p. 68; “Una Sensibilità Italiana Nata in Egitto”, op. cit., p. 326.

18 Marinetti, *Novelle colle Labbra Tinte*, op. cit., pp. 19-20, 34-5.

variantes na Beinecke Rare Book and Manuscript Library da Universidade de Yale. Como em “11 Baci a Rosa di Belgrado”, o que conta mais não é a precisão da ambientação, mas o que a fantasia visual do escritor consegue conjugar no espaço de uma novela. Pouco importa, portanto, que Marinetti localize uma floresta virgem de “imprevisíveis sugestões pré-históricas” a trezentos quilômetros de São Paulo e lhe atribua características da Amazônia. Embora as personagens da novela evoquem imediatamente o estereótipo do folhetim – um banqueiro brasileiro de nome esquisito e uma atriz de cinema, “ricos ociosos, cheios de manias mórbidas”, na companhia de um poeta “moderníssimo” (19) –, a aventura que Marinetti propõe é de tipo quase onírico, uma vez que os meandros do rio remetem a uma viagem pessoal, a um vasculhar na memória de onde brotam desejos e frustrações.

O que significa meandro para o narrador? Uma série de sensações que levam a pensar numa incessante atividade psicanalítica: “Ir. Vir. Girar ao redor. Voltar. Retomar. Recosturar. Rever. Refrescar. Saborear. Mas, sobretudo roçar”.

Essa primeira impressão é reforçada pelas sensações que a viagem começa a despertar nas personagens:

“O acalanto dos insetos ajuda o rio a insinuar-se como um sono de garatujas e arabescos complicadíssimos na carne densa da floresta. O esforço horizontal da água significa também a energia tenaz da vida enquanto dilúviam as lembranças estorvantes e refreadoras. Perpendicularmente. Trajes sobretudo mantos mantilhas robes cobertas de recordações remorsos indecisões saudades” (20).

O sonho de “uma incessante metamorfose planetária” que Alfredo Giuliani propõe para uma leitura de Marinetti em termos *du nouveau* parece ser a chave de “Meandri d’un Rio nella Foresta Brasiliana”:

“Decidido a não ceder à curiosidade de meus companheiros, queria reduzir-me ao estado

de instinto. Bichinho, fio de erva, gota d’água, para enriquecer humildemente a trama do luxuoso tecido arbóreo. Sonolência. Placidez das veias que seguem os ritmos lânguidos do Rio. Cicio melodioso. Longa e opaca animalidade subaquática” (21).

À medida que o barco adentra os meandros do rio, o espetáculo se torna cada vez mais soberbo e desconcertante e as lembranças começam a aflorar:

“Cem Pândanos, com seus galhos harmoniosamente serpeantes, simulam uma coação de jibóias. Pinhas pendentes ou cabeças adormecidas. Palmeiras-Laca vermelhas trepam nos troncos animalescos da Palmeira Cálamos eriçada de pêlos hispídios pontudos. [...]”

Enquanto isso o barco tinha ido parar entre os galhos providos de dentes de uma Palmeira *Corypha*, como na boca de um jacaré.

Tivemos que desviar também para não sermos atingidos por uma *Manguba* que abria os frutos de sua alta folhagem metralhando a água com sementes de aço.

Subitamente Julieta ficou de pé estendendo seus braços para uma visão surpreendente que a magnetizava” (22).

Embora Heitor Martins proponha um paralelo entre “Meandri d’un Rio nella Foresta Brasiliana” e *Mafarka il Futurista* – em virtude do primitivismo dos negros, da relação entre primitivismo e sensualidade e do papel ativo desempenhado pela paisagem –, Marinetti parece estar muito mais próximo do Conrad de *O Coração da Treva* (1902) que de seu primeiro romance. Penetrar na floresta significa penetrar no próprio inconsciente, exatamente como acontece com Marlow enquanto navega pelo Rio Congo à procura de Kurtz:

“Subir o rio era como remontar aos primórdios do mundo, quando a vegetação exuberava sobre a terra e as árvores gigantes eram reais. Uma torrente deserta, um imenso silêncio, uma floresta impenetrável. O ar era morno, denso, pesado, entorpecente.

19 Idem, ibidem, p. 73.

20 Idem, ibidem, p. 75.

21 Giuliani, op. cit., p. X; Marinetti, *Novelle calle Labbra Tinte*, op. cit., p. 76.

22 Marinetti, *Novelle calle Labbra Tinte*, op. cit., p. 78.

Nada de jubiloso havia no brilho do sol. [...] Alargando-se, o curso d'água dividia-se entre um emaranhado de ilhas cobertas de vegetação; ficava-se perdido naquele rio como num deserto, chocando-se o dia todo contra baixios, tentando encontrar o leito principal, até se sentir enfeitado e isolado para sempre de tudo o que se conhecera antes, em algum lugar, muito longe, numa outra existência talvez. Havia momentos em que o passado retornava à nossa mente, como ocorre às vezes quando não se tem um instante de trégua. Retornava, no entanto, sob a forma de um sonho rumoroso e agitado, lembrado com espanto em meio às avassaladoras realidades daquele estranho mundo de plantas, água e silêncio” (23).

Embora as personagens de Marinetti não sucumbam à desagregação moral e psíquica como as de Conrad, transformando-se apenas em “três moderníssimos ornamentos semivivos”, a relação entre homem e natureza, no entanto, é ameaçadora e provoca no narrador a necessidade de buscar as visões mais consoantes com uma realidade que não se consegue dominar:

“Para perfurar ou desenrolar o imenso novelo talvez sejam necessários três séculos. Com o que comparar esse obstructionismo da natureza? As imagens soltas por nós voltam como cães ofegantes. Não é uma muralha porque palpita. Um exército? Não, porque seduz em vez de ameaçar” (24).

“La Logica di Ahmed bey” oferece a distância aquela visão da baía da Guanabara que Marinetti havia esboçado em grandes pinceladas em 1926, mas que não tinha tornado pública. “Varie Velocità del mio Amoro Possesso di Rio de Janeiro” (“Várias Velocidades de Minha Amorosa Posse do Rio de Janeiro”), seguramente datado de maio de 1926, como atesta o papel timbrado da firma E. Vella, abre com uma descrição da baía da Guanabara:

“Vindo do Norte, 20 milhas por hora, na ponte de comando do Giulio Cesare, com

um reforço de estrelas tropicais agredi amorosamente e possui as montanhas de Rio de Janeiro que fugiam de mim cenograficamente. O esse maiúsculo do Escorpião Cruzeiro do Sul agora de ponta cabeça perdeu seu imenso elã metralhador. Ventilação heróica. Transformismo dinâmico do Pão de Açúcar negro que tenta escond-

## Retrato de Marinetti, por Carrà



der com barrigas corcundas mamas o incêndio elétrico da baía. Como pães monstruosos as montanhas cozem na brasa branca de um desmesurado forno de diamantes olhares de mulheres brilhos de ombros de bailarinas empoadas. Fúlgido suco daquelas ilhas maduras caídas como frutos da floresta da via láctea. Talvez lá

23 Heitor Martins, “O Brasil na Ficção de Marinetti”, in Oswald de Andrade e Outras, São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1973, p. 113; Joseph Conrad, O Coração da Treva, São Paulo, Global, 1984, p. 55.

24 Marinetti, *Novelle colle Labbra Tinte*, op. cit., pp. 77, 84.

longe haja vastas tribos de ventiladores vestidos de fitas luzentes enlouquecidas que sopram no nosso rosto uma ardente temeridade gelada” (25).

“Varie Velocità del mio Amorooso Possesso di Rio de Janeiro” provavelmente é a matriz da descrição da baía de “Velocità Brasiliane: Rio, Palcoscenico del Teatro Oceano”, por sua vez matriz do início da visão oferecida em “La Logica di Ahmed bey”. Pequenas variantes distinguem um texto do outro, como demonstração de um trabalho de limadura das primeiras impressões transformadas em imagens mais aderentes à visão extasiada do narrador.

A angústia de Ahmed bey, que não acredita que a baía do Rio de Janeiro possa “igualar em esplendor os crepúsculos de Pera” e que se suicida depois de ter descoberto que se enganou, é traduzida por Marinetti numa seqüência ritmada de semicírculos cortados sucessivamente pelo navio: oceano violáceo, perfis de montanhas, céu verde “todo esmeraldas e papagaios vistosos”, nuvens de ouro cáldido, céu azul ultramarino. A baía da Guanabara oferece-se a uma contemplação sensual, atenta em captar todas as imagens, todos os sons, todos os cheiros que tornam única sua cenografia:

“O olhar corre de vórtices de rubis a ebulições de pérolas que orlam líquidas berços de crianças. Lento entreolhar de rosas pensativas. Que mão as semeou com tão precisa graça delicada? Suave tatilismo aéreo de pétalas frescas e tépido cetim. Vai-e-vem de suspiros e frufus. Crescendo feliz. Beatitude” (26).

Navio e paisagem são uma coisa só numa descrição sinestésica, tornada ainda mais fluida por uma seqüência cerrada de palavras em liberdade misturadas a uma prosa mais convencional:

“Festa oceânica. O navio levantou todas suas metálica orelhas bocas bolsos de vento para ouvir beber engolir gulosamente notas de ouro líquido, fluidos pães dourados, rubros algodões doces, lânguidas flechas de mel,

mariposas de púrpura e vôos de gaivotas semelhantes a chamas de ponche” (27).

A rendição do símbolo mecânico à beleza pagã do Rio de Janeiro é a rendição de Marinetti a uma paisagem que lhe faz esquecer programas e teorias e o convida a entregar-se às solicitações de uma fantasia figural, que evoca algumas das imagens de cunho simbolista de *Mafarka il Futurista*:

“E o vento os rebocava com doçura; um vento tórrido e nu, de corpo melodioso pingando sal marinho como um mergulhador; um vento equilibrista que saltava passando sobre a cidadela e atirava aos pés de Mafarka aromas violáceos, cheiros acres e gritos vermelhos de marinheiros. [...]”

De fato, debaixo de seu enorme turbante de ouro maciço, o Astro ávido estava nu da cabeça aos pés, suando em bica; seu imenso porte pingava um suor sulfuroso, e seu largo peito de calor branco arfava sobre a terra, enquanto trabalhava sem trégua, onipresente. [...]

Do Oriente superaquecido subiam largos reflexos de êxtase amarelo que se curvavam amorosamente sobre a terra, enquanto no Ocidente as aldeia brancas se tingiam de rosa sob um céu levemente violáceo” (28).

Marinetti não é o único modernista a pôr de lado o rigor ideológico para render-se a uma fruição plástica do Rio de Janeiro, que lhe faz esquecer as críticas de outrora ao “estúpido anacronismo” da estética da paisagem, à visão comovida do “mistério sombrio de um vale inexplorado, de uma garganta de montanhas” (29). Le Corbusier, que visita o Brasil em 1929 e em 1936, também é atraído pela moldura natural da então capital federal, cujas curvas sinuosas incorpora no projeto do edifício-viaduto, que deveria ter-se integrado na paisagem. Natureza antes de tudo, como Le Corbusier declara na primeira conferência de 1929, o Rio de Janeiro impõe-se à sua atenção como um problema estético: em seus projetos, está reservado um lugar central ao enquadramento da paisagem, vista como um patrimônio coletivo e privado ao mesmo

25 Idem, “Varie Velocità del mio Amorooso Possesso di Rio de Janeiro”, op. cit., pp. 1-3.

26 Idem, *Novelle colle Labbra Tinte*, op. cit., pp. 137-8, 140. Pera: região de Istambul em que se encontram os palácios dos sultões e os bairros europeus.

27 Idem, *ibidem*, p. 139; Martins, op. cit., p. 113.

28 Marinetti, *Mafarka le Futuriste*, Paris, Christian Bourgeois, 1984, pp. 25-6, 53.

29 Idem, “Noi Rinneghiamo i Nostri Maestri Simbolisti Ultimi Amanti della Luna”, in *De Maria*, op. cit., p. 221.

tempo. Se a posse coletiva era garantida pela auto-estrada que deveria correr na cobertura do edifício, a propriedade estética privada era assegurada pela “janela-quadro”, graças a uma idéia de bem-estar dissociada da rentabilidade e da produtividade (30).

Acontecimento “plástico no seio da natureza”, o edifício-viaduto deveria ter acabado com as “muralhas egoístas” que caracterizavam o Rio de Janeiro e oferecer a todos o “espetáculo incomparável” de uma cidade “cheia de bela vegetação, com um horizonte de uma beleza radiosa”. Se houvesse dúvidas sobre a impressão que o Rio de Janeiro provoca no arquiteto, bastaria confrontar a sinuosidade do edifício-viaduto, que deveria ter cortado a cidade, com os projetos de São Paulo, Montevidéu e Buenos Aires, “cruzes que submetem a paisagem”, próximas da ideologia voluntarista das missões jesuítas, nos dizeres de Yannis Tsiomis (31).

A comparação com Le Corbusier pode ajudar a compreender a atitude de Marinetti para com uma cidade cuja sensualidade polimorfa, ao subjugar todos os que a visitam, os leva a deixar de lado qualquer idéia preliminar sobre a relação entre natureza e civilização. O Ahmed bey que exclama “*C’est trop beau! C’est plus beau que le Bosphore! Pauvre Stambul!*” (“É muito bonito! É mais bonito do que o Bósforo! Pobre Istambul!”) é um desdobramento do

poeta que, extasiado diante da “virgindade” de uma paisagem inédita, já goza da ventura “de entrar na ternura carnal da Baía”, em busca de uma sensação erótica enraizada no triunfo da curva *art nouveau*. Diante do espetáculo que o Rio de Janeiro lhe oferece, Marinetti esquece aquele “amor” pela linha reta e aquela “náusea” pela linha curva, pela espiral e pelo *tourniquet*, que estiveram na base da sensibilidade futurista no momento heróico do movimento (32).

Longe do rigor ideológico do Futurismo, Marinetti, porém, está no centro de sua poética ao confiar à imagem aquela “força de estupefação” preconizada no “Manifesto Técnico da Literatura Futurista” (1912). O que é a poesia para Marinetti? Uma “sucessão ininterrupta de imagens novas sem as quais nada mais é do que anemia e clorose”. Cabia às imagens formar redes ou analogias de modo a traduzir a “intensa vida da matéria”, animada pela intuição do artista, pronto a captar todos os estímulos sensoriais, todas as múltiplas percepções provocadas por ela (33). Os escritos brasileiros de Marinetti são uma sucessão ininterrupta dessas redes de imagens, que lançam uma ponte entre sua primeira formação simbolista e a atenção demonstrada naquele momento por um certo tipo de supra-realidade, alicerçada em analogias oníricas, fantásticas e – por que não? – lúdicas.

30 Yannis Tsiomis, “1936, Le Corbusier Fala, Desenho, Projeto”, in *Le Corbusier – Rio de Janeiro, 1929-1936*, Rio de Janeiro, Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, dez./1998-fev./1999, pp. 36 e 38.

31 Yannis Tsiomis e Sandrine Linder, “Projeto o Rio de Janeiro: Interpretação e Método”; Le Corbusier, “Eu Desenho...”; Tsiomis, “Apresentação”, in *Le Corbusier – Rio de Janeiro, 1929-1936*, op. cit., pp. 91, 50, 10.

32 Marinetti, *Novelle colle Labbra Tinte*, op. cit., pp. 138 e 140; “Distruzione della Sintassi Immaginazione senza Fili Parole in Libertà”, in De Maria, op. cit., p. 102.

33 Idem, “Manifesto Técnico della Letteratura Futurista”, in De Maria, op. cit., pp. 79-80.