

### **Mário de Andrade entre Dois (ou Três) Futurismos**

In: Atas do Seminário Internacional *Brasil / Itália : Vanguardas*. FFLCH / USP / abril 2001. Cotia : Ateliê Editorial, 2003, p. 43-53.

## Mário de Andrade entre Dois (ou Três) Futurismos

CARLOS EDUARDO ORNELAS BERRIEL

*Instituto de Estudos da Linguagem - Unicamp*

---

A comunicação que aqui apresento vem de pesquisa realizada, sob a orientação do prof. Ettore Finazzi-Agrò, dos Departimenti di Studi Romanzi della Università La Sapienza-Roma, com bolsa de pós-doutorado da Fapesp: o objeto é uma série de revistas pré-futuristas publicadas em Florença na primeira década do século XX, que participaram decisivamente da renovação da cultura italiana. Essas revistas são: *Leonardo* (1903-1907), *Il Regno* (1903-1906) e *Hermes* (1904-1906).

A condição de anterioridade ao Futurismo é decisiva nesse enquadramento, assim como a circunscrição de local: Florença. Ficam articulados assim as dimensões espaciais e temporais, o que já vai delineando um problema: o futuro (italiano) no quadro do grande passado histórico e cultural florentino. A Itália havia sido grande no passado, e já não o era no início do século XX. Como voltar a sê-lo no futuro? História, arte, cultura, literatura, política, filosofia; essas revistas traziam a grande questão: estaria no passado (florentino) a sugestão para o futuro (a modernidade) da Itália?

O que fica dito, na necessária concisão de uma comunicação, é que houve uma busca do futuro (*constructo* estético, ético, po-

lítico, literário) a partir de um *revival* da tradição florentina (*constructo* da mesma forma) nas citadas revistas. Buscamos então estudar o *pré-futurismo*, distinguindo-o da efetivação da segunda década do século XX; projetamos explorar uma vertente não marinettiana – a vertente florentina – dessa corrente. Daí a data e o material: interessa-nos o período anterior ao *Manifesto Futurista* de Marinetti (1909). Através da leitura desses documentos, projetamos compreender o ambiente literário e intelectual florentino, italiano, pré-futurista, que tanto interesse possui em si mesmo, e ao qual não ficou indiferente o Modernismo brasileiro, principalmente através de Mário de Andrade – como se pode verificar n’A *Escrava Que Não É Isaura*<sup>1</sup> e outros textos.

A reflexão estética de Mário de Andrade sempre partia de um equacionamento genérico entre a modernização e o peso positivo e construtor do passado tradicionalizado: “Toda tentativa de modernização implica a passadistização da coisa que a gente quer modernizar”, formula em entrevista concedida em 1925<sup>2</sup>.

Nesse processo, surge o que ele chama de “psicologia do revoltado”:

A gente se revolta com o que parou. Isso perturba o indivíduo, faz ele praticar exageros, leviandades e perder principalmente muito da posse de si mesmo. Foi o que sucedeu em quase todo o Modernismo artístico de nossa época. Como primeiro trata-se de destruir, os exageros até são úteis, porém

<sup>1</sup> Ler, a esse respeito, Annateresa Fabris, “Giovanni Papini e o Modernismo” (Suplemento Cultural de *O Estado de S. Paulo*, VII (384): 8-9, 7 nov. 1987), e da mesma autora o mais completo estudo sobre o tema, *O Futurismo Paulista*, São Paulo, Perspectiva/Edusp, 1994.

<sup>2</sup> “1925 – Assim Falou o Papa do Futurismo” (*A Noite*, Rio de Janeiro, 12 dez. 1925). Apud Mário de Andrade, *Entrevistas e Depoimentos*, Telê Porto Ancona Lopez (org.), São Paulo, T. A. Queiroz, 1983.

depois carece construir e aí é que são elas! [...] Veja o Futurismo italiano. Fez um chinfrim danado, destruiu, destruiu, encasquetou de matar o chiaro di luna e outras bobagens, matou? Matou nada! E vai, o Futurismo ficou matando o luar até agora e não achou uma saída humanamente artística. Que nota a gente pode dar para ele? Zero. O Futurismo italiano tomou bomba.

Inquirido em seguida sobre a posição de Giovanni Papini dentro desse quadro, Mário de Andrade respondeu:

Papini para achar uma solução eficiente de arte saiu do Futurismo e o mesmo sucedeu com Maiakowsky, o poeta da Rússia comunista. E no mesmo erro dos italianos caiu muita gente de França, da Alemanha, o pessoal da *Sturm*, os dadaístas, os cubistas integrais [...] Ou caíram na imitação de si mesmos, que nem estes ou, que nem os dadaístas, tomaram gosto na revolta e despencaram de revolta em revolta, mostrando uma incapacidade dolorosa para criar e serem fecundos na criação.

Dentro desta embocadura de raciocínio, considera que, numa revolta, não se deve demorar além do necessário para “conquistar mais liberdade e sobretudo visão melhor da torrente humana” – ou o fluxo contínuo da história, que liga o passado ao presente e ao futuro em linha contínua. Mas “depois se reintegra na torrente, porque só mesmo dentro dela pode ser eficiente e fecundo”, qualidade que os movimentos de vanguarda acima enumerados perderam: “A revolta é uma quebra de tradição, a revolta acabou, a tradição continua evoluindo”. As questões suscitadas por Mário de Andrade nessa entrevista são exatamente as centrais para a diferença entre o futurismo florentino e aquele de Marinetti.

Farei agora uma citação da obra de Giulio Carlo Argan, *Arte Moderna*<sup>3</sup>, pois a partir dela poderei estabelecer pontos bastante

<sup>3</sup> Giulio Carlo Argan, *Arte Moderna*, São Paulo, Companhia das Letras, 1992, p. 313.

funcionais para o meu raciocínio, especialmente quanto à relação de semelhanças e dessemelhanças entre o Futurismo italiano e o Modernismo brasileiro.

As vanguardas são um fenômeno típico dos países culturalmente menos desenvolvidos, e apresentam-se como rebelião contra a cultura oficial geralmente moderada, aproximando-se dos movimentos políticos progressistas. Seus esforços, embora intencionalmente revolucionários, em geral reduzem-se a um extremismo polêmico. Nos manifestos futuristas, pede-se a destruição das cidades históricas (por exemplo, Veneza) e dos museus; exalta-se a cidade nova, concebida como uma imensa máquina em movimento. A revolução que se deseja é, na verdade, a revolução industrial ou tecnológica, isto é, ainda uma revolução burguesa; na nova civilização das máquinas, os intelectuais-artistas deverão representar o impulso espiritual do “gênio”. Sob o gosto do escândalo e o desprezo pela burguesia oculta-se um oportunismo inconsciente e involuntário, e essa contradição explica todas as demais. Os futuristas se dizem anti-românticos e pregam uma arte que expresse “estados de alma”, fortemente emotiva; exaltam a ciência e a técnica, mas querem-nas intimamente poéticas ou “líricas”; proclamam-se socialistas, mas não se interessam pelas lutas operárias: pelo contrário, vêem nos intelectuais de vanguarda a aristocracia do futuro. São internacionalistas, mas anunciam que o “gênio italiano” salvará a cultura mundial. No momento da opção política, prevalece o nacionalismo: querem a guerra “higiene do mundo” e participam dela como voluntários [...].

Em primeiro lugar, e em termos muito gerais, podemos considerar que tanto a Itália quanto o Brasil do início do século passado fossem “países culturalmente atrasados”. Se o Brasil o foi, tal fato deveu-se à sua história colonial, o que significa, no caso, um complexo de subordinação social, econômica e cultural aliado à juventude histórica; a rigor, o país não possuía um passado cultu-

ral com o qual pudesse lidar da mesma forma que a Itália. O Brasil não “se atrasou” com relação aos demais países, mas a defasagem é intrínseca ao seu próprio modo de inserção no concerto das nações civilizadas.

Isso significa uma enorme diferença em relação à Itália, que, sim, “atrasou-se” em relação às potências hegemônicas, mas possuía e possui o maior acervo de substância histórica do Ocidente. Em certo sentido, a Itália atrasou-se com relação a si mesma. Assim, o ato de defasar-se em relação à Itália significa algo inexistente para o Brasil – significa afastar-se de si mesma, negar-se como entidade histórica. O Brasil, em particular o do início do século XX, não possuía um passado com densidade que pudesse equivaler, nem de longe, à condição italiana. Disso derivará que as experiências de vanguarda dos dois países, nesse momento, ainda que possam ter pontos de conexão formal, serão radicalmente distintas.

Para uma parte da intelectualidade italiana daquele período, o presente significava a perda da substância nacional – se é que podemos usar esta expressão neste caso. A identidade italiana encontrar-se-ia no passado (Roma, Renascimento). É justamente nesse ponto que identificamos as condições de surgimento do Futurismo italiano: já que se deseja o retorno da Itália à vanguarda do mundo, que atuação deveriam assumir os intelectuais frente a esse paradoxo particular?

Opções:

- a) buscar reproduzir no presente a grandeza do passado, construindo assim o futuro, ou
- b) “dinamitar” as lembranças desse passado e pular etapas de desenvolvimento para conduzir a situação nacional de capitalismo atrasado – com industrialização retardada – a uma nova fase em que a máquina seja a metáfora da vida social.

É justamente frente a esse dilema que podemos encontrar organizações cumulativas de idéias que distinguem o “futurismo florentino” do “futurismo milanês” (marinettiano). Na fase que interessa diretamente a este raciocínio, a expressão florentina via no passado uma fonte paradigmática da grandeza italiana, e assim buscava inspiração nele – e jamais desejará “dinamitá-lo”. É essa relação especial com o passado – que ficará relegado a plano inferior quando houver a aliança Florença-Milão após 1909 – que busquei investigar. E será justamente nas revistas *Leonardo*, *Il Regno* e *Hermes* que parece mais promissor averiguar a constituição de uma noção especial de passado/tradição como ponto de inflexão para a construção de um projeto de futuro nacional. (Não é notável que uma das revistas mais importantes para a gestação da idéia futurista seja florentina e intitulada *Leonardo* – de Leonardo da Vinci/Renascimento/tradição/grandeza passada?)

E seria casual o fato de que Giovanni Papini, a mais importante expressão do futurismo florentino, foi o fundador mais tarde da revista *Rinascimento* e do Centro Nazionale di Studi sul Rinascimento do Palazzo Strozzi e autor de uma notável biografia de Michelangelo?

É esse aspecto particular da vida intelectual italiana que interessa a esta comunicação, e é esse problema que desejo mencionar. Algumas investigações já buscaram estabelecer o peso com que o passado brasileiro – visto pela ótica particular de cada um dos autores estudados – exercia uma função lógica e organizativa no pensamento e na obra desses autores.

Na minha dissertação de mestrado, que foi orientada pelo prof. dr. Roberto Schwarz (*Dimensões de Macunaíma: Filosofia, Gênero e Época*, IEL-Unicamp, 1987), desenvolvi a idéia de que, nesse romance, Mário de Andrade elaborou um projeto para o Brasil, um projeto que seria o amplo desenvolvimento e assunção das

características culturais construídas pelo passado nacional. A civilização brasileira (equivalente ao futuro) seria construída a partir do passado cultural já existente. Atua aqui a oposição dialética cultura-civilização, desenvolvida pelo pensamento alemão (Herder, Dilthey, Spengler, Keyserling)<sup>4</sup>, e há a idéia de que o futuro se constrói a partir do passado. No debate italiano, a similitude com essa experiência brasileira estaria na vertente florentina construída idealmente pelas revistas arroladas em meu projeto.

Evidentemente, o “passado” brasileiro ao qual Mário de Andrade se referia era um *constructo* erudito efetuado a partir de suas leituras teóricas e de sua ampla pesquisa sobre o folclore. A cultura popular, que Mário entendia ser o nosso passado, era a

<sup>4</sup> Desenvolvi nesta dissertação a idéia de que a principal obra de Spengler, *A Decadência do Ocidente*, serviu de inspiração, em aspectos bem determinados, para a composição de *Macunaíma*. Esquemáticamente, essa obra traça um panorama da história da humanidade na qual não haveria um caráter universal, mas todas as histórias seriam particulares, seriam apenas histórias de povos. Ao mesmo tempo, todas essas histórias particulares seriam repetições de um mesmo ciclo, e com as mesmas características gerais. Haveria, fundamentalmente, uma morfologia da história. Todas as histórias durariam mil anos. Todas começariam da mesma maneira – a vida rural – e terminariam de forma idêntica: pela dissolução numa metrópole “petrificada e petrificante”. Há um momento inicial, orgânico e vivo, em que os povos vivem sua fase rural. É o estágio da cultura, em que os homens vivem pelo *mythos*; não primam pela inteligência, mas pelo sentimento compartilhado; a religião informa a vida, e o contato com a natureza, com a terra, com o solo, é determinante. Em seguida, pelo desenvolvimento da técnica – que vem fatalmente –, o homem vai dissolvendo as bases rurais e míticas de sua existência e estabelecendo uma relação mediada com a natureza – mediada pelo *logos*. Ao mesmo tempo, a cidade vai substituindo o campo, e a relação com o solo vai perdendo sua intensidade. A culminância desse processo – que é a decadência – é o surgimento da metrópole da máquina, em que os particularismos culturais, que tanto definem e demarcam os povos, dão lugar ao homem incarceterístico das grandes metrópoles. Todos os homens das grandes cidades se parecem. Esse é o declínio da história particular de todos os povos: dos egípcios, dos pré-colombianos, dos sumérios, dos romanos e, no início do século XX, da Europa. Em *Macunaíma*, Mário de Andrade adotou o sentido mais geral dessa tese, ao considerar que o Brasil deveria construir sua própria história a partir de sua base rural – a cultura popular –, e construir seu ciclo histórico, necessariamente distinto do da Europa, já decadente. Entendia ele que, na

expressão cultural de um complexo racial ainda em formação, no qual a geografia cumpria o papel de catalisador. Raça, meio e cultura são juntados aqui, e a mescla racial brasileira já autorizava reconhecer uma autonomia expressiva que *Macunaíma* confirma. Se é a cultura popular brasileira que fornecerá os elementos para a construção da civilização nacional, isso significa que o passado é o modelo do futuro. É uma forma *sui generis* de ser vanguarda – e é justamente aqui que o fragmento citado da obra de Argan serve a nosso propósito: as vanguardas são um fenômeno típico de países culturalmente atrasados. Mas, enquanto na Itália os futuristas aspiram a uma modernidade industrial, ao paradigma da máquina, Mário de Andrade opta por trilho diferente para o Brasil: o herói de nossa gente perderá sua identidade, ainda virtual (representada pelo muiiraquitã), na cidade “onde tudo é máquina”. Há em Mário de Andrade, segundo penso e expus em minha dissertação de mestrado, uma posição inequivocamente antiindustrialista. Essa posição apartaria Mário, pela própria raiz, de qualquer coincidência sólida com o Futurismo, mas não com o pré-futurismo (anterior a 1909) e não com as idéias, ainda

prática, a industrialização paulista significava atrelar a história nacional à fase final, decadente, da Europa, já que essa prática econômica era a expressão da metrópole “petrificada e petrificante”, sinal da agonia dessa civilização. Se o italiano era o agente dessa industrialização no Brasil, era ele o grande inimigo da construção desse ciclo autônomo e original que o país poderia construir. É Venceslau Pietro Pietra, imigrante colecionador de pedras que simbolizavam as culturas populares, o grande inimigo do herói de nossa gente. Enfim, em tudo e por tudo, Mário de Andrade rejeita a industrialização como forma legítima de organização da vida brasileira. Isso significa, portanto, que ele rejeita a base e o espírito do Futurismo italiano, sendo este movimento por decorrência antípoda de sua concepção estética. Ao mesmo tempo, encontrará no pré-futurismo das revistas florentinas sugestões poéticas, como as de Soffici e Palazzeschi, de organização pragmática do sujeito lírico, que trará para a sua própria poética. Hipoteticamente, essa prática lírica dispensaria uma ligação com as idéias do futurismo maduro.

não completamente desenvolvidas, de Papini, Palazzeschi e Soffici, que surgiram nas páginas das revistas florentinas citadas.

Pelo peso que possa ter a questão da industrialização para os futuristas (conforme Argan expõe) e para os modernistas (para Mário em particular), não há a possibilidade de haver um futurismo paulista, pelos seguintes motivos:

a) a fase em que os florentinos se voltaram para o passado em busca de referências para o futuro corresponde ao pré-futurismo (antes de 1909);

b) é nessa fase que se pode flagrar uma semelhança com a atitude dos modernistas (vários anos mais tarde): no olhar para o passado;

c) os modernistas “elegeram” um passado rural e atuaram idealmente por um paradigma da vida rural; e

d) os pré-futuristas, tanto quanto os futuristas (florentinos e marinettianos), aceitaram enfaticamente o paradigma da máquina, enquanto os modernistas jamais o fizeram dessa mesma forma; enquanto os futuristas aspiraram a uma universalidade abstrata gerada pela industrialização, os modernistas pautaram-se pela busca dos particularismos lingüísticos, das idiossincrasias de uma sensibilidade nacional.

Assim, a não ser de uma forma bastante genérica, não me parece provável a hipótese de um futurismo paulista. Nesse aspecto, portanto, minha hipótese de trabalho distingue-se da tese da prezada colega Annateresa Fabris.

Aliás, com relação ao Futurismo, alguns dos modernistas mais importantes foram completamente claros: rejeitaram-no abertamente. Em 1921, quando Oswald de Andrade classificou Mário de “O meu poeta futurista”, este prontamente rejeitou o nome, argumentando que não poderia aceitar um movimento que maltratava o “meigo idioma” (o português) e que não acreditava em

Deus. Paulo Prado, no “Prefácio à Poesia Pau-Brasil”, de 1924, propunha, para o bem da autonomia mental modernista – e nacional –, “fugir também do dinamismo retumbante das modas em atraso que aqui aportam, como o futurismo italiano, doze anos depois de seu aparecimento, decrépitas e tresandando a naftalina”.

Mas novamente emerge aqui o espaço de aproximação desses modernistas com o período prévio do futurismo, o florentino.

Em 1913, ao escrever *L'Antitradition futuriste*, Appolinaire considerou esse movimento como “um fenômeno que recorria à arte para suprimir a história”<sup>5</sup>. Essa questão do tratamento a ser dado à história, num país que possuía acervo inigualável desta substância, mas que havia perdido o passo e traumáticamente se atrasado, pode ser o ponto básico de diferenciação entre as vertentes futuristas aludidas. Enquanto a efetivação marinettiana inclinava-se para a supressão da história (a dinamitação de Veneza, das bibliotecas e dos museus seria momento dessa prática), a vertente florentina buscava no grande passado um parâmetro referencial para a reconquista da magnitude perdida.

Essas duas vertentes andaram juntas por um certo tempo, e, no início do movimento futurista, “a maior vitória política de Marinetti foi [...] a conversão ao futurismo por parte da florescente escola de escritores florentinos ligados ao periódico *Lacerba*”<sup>6</sup>, e portanto “esses três florentinos trouxeram prestígio ao movimento”<sup>7</sup> – trata-se de Papini, Palazzeschi e Ardengo Soffici –, “mas o difícil matrimônio entre Florença e Milão não durou, e em 1915 os florentinos estavam alegando ser os verdadeiros futuristas – os outros eram marinettistas”<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> Judy Rawson, “O Futurismo Italiano”, em Malcolm Bradbury e James McFarlane, *Modernismo: Guia Geral*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989, p. 203.

<sup>6</sup> *Idem*, p. 203.

<sup>7</sup> *Idem*, *ibidem*.

<sup>8</sup> *Idem*, *ibidem*. Para essa autora, os florentinos “parecem menos experimentais, princi-

Essas revistas pré-futuristas florentinas são extremamente interessantes para o entendimento da formação das idéias modernas da Itália, pois através delas podemos perceber:

a) a formação do caldo de cultura que conduziria ao futurismo, que constitui a parte mais complexa e exigente de minha pesquisa: averiguar a relação dessas revistas com a história italiana, tanto recente quanto remota; a divulgação – e o estatuto desse esforço – do pragmatismo de William James e o intuicionismo de Bergson; a utilização dessas filosofias para a elaboração de uma poética que libertará a palavra; a herança reelaborada do crepuscularismo e de outras estéticas; a crítica da vida italiana; e

b) que houve outro futurismo, o florentino, diferente do marinettiano; este fato, embora estabelecido pela crítica e pela história literária, guarda um enorme interesse para o Modernismo brasileiro; mais precisamente, interessa o pré-futurismo florentino, que se voltava para o passado, em busca de inspiração (tornando-se assim ponto de referência para o Modernismo brasileiro, principalmente para Mário de Andrade).

palmente nos romances e textos em prosa, pelos quais são comumente lembrados, ao passo que o nome de Marinetti continua vinculado ao futurismo e aos dias pioneiros do movimento, que ele nunca superou realmente”.