Arteologie

Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique latine

1 | 2011

Brésil, questions sur le modernisme

O futurismo como estética patológica: alguns aspectos de sua recepção no Brasil

Annateresa Fabris

Edição electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/artelogie/8363>

DOI: 10.4000/artelogie.8363

ISSN: 2115-6395

Editora

Association ESCAL

Referência eletrónica

Annateresa Fabris, «O futurismo como estética patológica: alguns aspectos de sua recepção no Brasil», *Arteologie* [Online], 1 | 2011, posto online no dia 01 março 2011, consultado o 07 janeiro 2022.

URL: <http://journals.openedition.org/artelogie/8363> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/artelogie.8363>

Este documento foi criado de forma automática no dia 7 janeiro 2022.

Association ESCAL

O futurismo como estética patológica: alguns aspectos de sua recepção no Brasil

Annateresa Fabris

- 1 A ideia de que o futurismo foi “importado” por Oswald de Andrade em 1912, ao regressar de uma viagem à Europa, deve ser revista, não só em virtude da atuação de Almáquio Diniz em fins de 1909, mas também pela descoberta de fontes que atestam uma recepção anterior, bastante próxima do lançamento de “Fundação e Manifesto do Futurismo”, publicado por *Le Figaro* em 20 de fevereiro de 1909. Pelo que se sabe até agora, deve-se ao escritor português Manuel de Sousa Pinto, correspondente do *Correio da Manhã*, a primeira notícia sobre o futurismo no Brasil. Na crônica “O futurismo (À hora do correio)”, publicada em 6 de abril de 1909, Sousa Pinto apresenta o manifesto de F. T. Marinetti como uma daquelas provocações que caracterizavam o início do século com sua semântica extravagante, acrescida por uma “jactância verbosa e arremetadora”.
- 2 Ao invés de analisar a proposta de Marinetti, o escritor elabora uma paráfrase jocosa de suas ideias principais, da qual resulta a visão de um “manifesto de atletas, interessados em quebrar selvagememente as sólidas costelas elásticas”, em fazer “literatura de trapézio com nódoas negras...”. Para Sousa Pinto, o futurismo assemelha-se a uma brincadeira inconsequente, levada a cabo por um “grupo de artistas incipientes”, cuja prosa “niilista e imberbe” é fruto de uma “temerosa indigestão de Nietzsche, Wagner e Savonarola”.
- 3 Dois meses depois (5 de junho), *A República* de Natal publica uma tradução parcial do manifesto – apenas os onze pontos programáticos –, possivelmente de autoria de Manuel Dantas. Não seria ainda dessa vez que o futurismo teria uma análise de suas propostas: o texto de apresentação refere-se genericamente a um movimento “entusiástico e revolucionário”, “violento e incendiário”, cujo manifesto é publicado “a título de curiosidade”.
- 4 A tradução de Dantas não deve ter tido nenhuma repercussão nem suscitado maiores debates porque, em 30 de dezembro, o *Jornal de Notícias* da Bahia, sob o título de “Uma

nova escola literária”, publica o texto na íntegra, precedido da observação “*Cremos que somos o primeiro jornal brasileiro, que se ocupa deste assunto*”. À diferença de Sousa Pinto e Dantas, que conhecem a versão francesa do manifesto, Almáquio Diniz faz sua tradução a partir do texto em italiano, publicado pela revista *Poesia* de fevereiro-março, a qual chegara casualmente em suas mãos. Nesse primeiro momento, Diniz limita-se a elaborar um histórico sucinto das repercussões internacionais do manifesto e a lembrar algumas atividades de Marinetti – literárias (*La donna è mobile, Roi Bombance*) e extraliterárias (um duelo no qual ferira o adversário) –, além de transcrever trechos de uma de suas entrevistas. Em textos posteriores, Diniz analisará o movimento italiano à luz de sua “*moral naturalista*”, reconhecendo-lhe alguns princípios positivos, mas condenando seu repúdio do passado, seu anarquismo e seu caráter dogmático. São considerados “*casos interessantes*” a beleza da velocidade, porque a arte é “*a maior concentração do belo no menor quadro da natureza*”, e o verso livre, “*porque a beleza deve expandir-se tanto mais no espaço quanto seja aproveitada no menor tempo*”. Partidário da arte “*mais definitiva*”, Diniz discorda de todos os demais postulados do futurismo, que não hesita em definir fenômeno passageiro, uma crise da literatura, como já haviam sido o gongorismo e o satanismo, um fruto do neossimbolismo. É enquanto tal que Diniz é mais crítico em relação ao movimento de Marinetti, nele censurando a ânsia de novidade, fonte de extravagâncias, a oposição do presente ao passado, a desordem e o repúdio das três “*mais pujantes origens do Belo*”: a tradição, a mulher e o amor.

- 5 Apesar de reportar a origem do desprezo da mulher aos simbolistas e ao Nietzsche de *Assim falava Zaratustra*, Diniz reconhece um princípio de novidade no tratamento dado por Marinetti à questão. Para os futuristas, essa ideia não é apenas artística, por englobar o plano das condutas humanas e sociais. A visão da novidade é, porém, logo matizada pela previsão dos perigos que adviriam, caso tal pressuposto triunfasse – desvirtuamento da arte, desclassificação dos fenômenos da estética –, mas isso não exclui o fato de que Diniz atingiu, embora negativamente, um dos fulcros da nova poética, a qual, por intermédio da imagem da mulher, combate tanto a literatura *fin-de-siècle* quanto a aura de sentimentalismo de que vinha cercada e que constituía uma ameaça para aquela atmosfera de heroísmo explícito em sua plataforma.
- 6 A leitura crítica de Diniz não mantém constantemente o mesmo tom. Embora defina *Mafarka* uma “*obra má e extemporânea*”, reconhece que, às vezes, o livro “*seduz e arrebat*”, tanto em alguns capítulos sensacionais, quanto com seu poder imaginativo e evocador. O jogo aceitação/recusa, que está na base de sua leitura, cristaliza-se na visão do futurismo como “*aborto*” ou “*caso prematuro*”. Se não fosse isso, teria talvez condições de vitalidade, condições que são negadas no balanço final, em que é considerado fruto do socialismo literário, portador dos germes do niilismo e do anarquismo e, sobretudo, da desordem. Esse último elemento parece decisivo na avaliação global do movimento como fenômeno patológico: desordem é sinônimo de destruição, de desagregação e, como “*característica mórbida*”, “*se revela contra o valor do futurismo*”.

- 7 A ideia do futurismo como manifestação que interessaria antes à psiquiatria do que à arte torna-se corrente no ambiente intelectual brasileiro. José Veríssimo e Mário Pinto de Andrade, mesmo escrevendo com uma distância de nove anos, são exemplos indiscutíveis

dessa visão, a qual, avessa ao novo, atribui aspectos negativos ao movimento que contestava agressivamente os postulados tradicionais da arte.

- 8 Motivada pelo livro *I poeti futuristi* (1912), a crítica de Veríssimo já denota suas intenções a partir do título, “Mais uma extravagância literária” (*O Imparcial*, Rio de Janeiro, 5 de setembro de 1913). Veríssimo, que se pauta por critérios naturalistas e positivistas, insere o futurismo no âmbito daquelas manifestações contemporâneas interessadas na busca do novo, do original a todo custo. Essa procura “doentia”, que produz todo tipo de “extravagância”, formas de “vesânia” já estudadas e classificadas pela ciência médica, entra em contraste com as condições essenciais à existência da arte: ocorrer dentro da humanidade e da vida e ser fruto de um cérebro organizado. A “anarquia mental”, ao contrário, é o traço principal do movimento italiano, cujos sintomas o crítico aponta no “Manifesto técnico da literatura futurista”, que reduz a cinco postulados: destruição da sintaxe, abolição do adjetivo, do advérbio e da pontuação e adoção do estilo nominal.
- 9 Se Veríssimo se limita a enumerar alguns aspectos de uma das contribuições essenciais do futurismo à expressão artística do século XX, não dispensa comentários a respeito de algumas obras publicadas no livro. A composição de Marinetti *Batalha Peso + Odor*, primeiro exemplo de palavras em liberdade, na qual são aplicadas as propostas enunciadas tecnicamente, estruturada em volta dos princípios da simultaneidade e dos estados de alma, é considerada incompreensível, ao passo que os demais poemas da antologia (entre os quais há obras de Libero Altomare, Paolo Buzzi, Enrico Cavacchioli, Luciano Folgore, Corrado Govoni, Armando Mazza e Aldo Palazzeschi) não lhe parecem futuristas por usarem ainda o verso livre. Diante disso, como considerar o futurismo? “Degenerescência” ou “formidável facécia”? O autor responde com uma fórmula sintética: “afrota e desafio... ao senso comum”.
- 10 A visão negativa do movimento guia também o requisitório de Mário Pinto Serva, escrito por ocasião da Semana de Arte Moderna. Se o título é explícito – “A teratologia futurista” (*Folha da Noite*, São Paulo, 15 de fevereiro de 1922) –, mais explícitos ainda são os argumentos. Mais do que um problema de estética, o futurismo é um fenômeno de “patologia mental”, originado de um “verdadeiro estado mórbido”, do “desequilíbrio de alguns cérebros” que desejam impor-se perante a opinião pública “sem estudo, sem trabalho paciente”. “Domínio da aberração”, o futurismo é a negação da “substância da arte eterna”, é o “plágio de expressões exteriores de escolas, de coisas esquecidas, antiquadas e longínquas”, já que criar é “privilegio de gênio” e essa qualidade falta a suas “contorções horrorosas”.
- 11 O elemento mais objetivo na tomada de posição do articulista é sua discordância do caráter coletivo do futurismo. Acreditando que pertencer a uma “escola” (a confusão entre escola e movimento é comum em todas as leituras realizadas no Brasil, até mesmo pelos modernistas) significa suprimir a individualidade do artista para subordiná-lo a mestres e modelos exteriores, Pinto Serva estabelece uma distinção entre os plagiários, nos quais inclui futuristas e cubistas, e os verdadeiros criadores, temperamentos inconfundíveis, avessos a “regrinhas” e a qualquer restrição de sua personalidade.
- 12 Considerar o futurismo “desagregação” (Diniz), “vesânia” (Veríssimo), “teratologia” (Pinto Serva) e opor-lhe um modelo de arte definitiva, organizada e profundamente pessoal implica acreditar que existe um tipo de manifestação justa e equilibrada, posta em perigo pela virulência das vanguardas do início do século. O futurismo como “doença mental” contém em si duas operações intrinsecamente articuladas: – como desordem,

como questionamento do equilíbrio, é uma forma perigosa de desvio social; – como manifestação “excessiva”, é símbolo, é representação de um acontecimento interior – a autoexpressão de um caráter rebelde. Se lembrarmos que Bichat definira a saúde como o “*silêncio dos órgãos*”, a gritaria, o escândalo e a violência do futurismo não poderiam deixar de representar a forma mais acabada da doença: a rebeldia. Ao combaterem o futurismo como forma excessiva, seus críticos não defendiam apenas um modelo de arte. Defendiam também, e sobretudo, um modelo de sociedade, do qual a arte era a expressão sublimada. Na falta de argumentos profundos para justificar a existência de um universo que a realidade contemporânea contrastava a todo o momento, estigmatizava-se a arte divergente a fim de erodir, por seu distúrbio, o caráter inelutável das transformações sociais. A ideia terapêutica, implícita nesses argumentos, só faz confirmar esta hipótese: a arte deveria reencontrar o justo equilíbrio, a justa hierarquia para que as convulsões sociais desaparecessem, para que acontecimentos do mundo real voltassem a ser controlados e guiados no caminho certo, como transparece nitidamente na metáfora do “*socialismo literário*” empregada por Diniz.

- 13 A tentativa de recusar a irreversibilidade das mudanças, de erodir, pelo epíteto psicológico, as novas realidades, faz com que os defensores do belo codificado concentrem suas investidas em algumas negatividades e algumas contraposições que se repetem sistematicamente. Bastará analisar algumas críticas escritas em outras localizações topográficas para comprovar a afirmação.
- 14 “*Desequilíbrio mental da hora presente*” para o poeta pernambucano Faria Neves Sobrinho, o futurismo afigura-se ao gaúcho Fernando Callage (radicado em São Paulo) como uma “*carnavália artística*”, só explicável pela “*absoluta falta de bom senso*”, que bane todos os princípios da arte, que nega a ordem, a ideia de ritmo, que desconhece “*sentimentos superiores*”. Callage, entretanto, acredita na vitória das razões da “*beleza integral*”, vaticinando o destino final do futurismo, que não conseguiria passar de uma “*jocosa burla de muito mau gosto...*”.
- 15 A preocupação das novas gerações em distinguir-se das anteriores, fonte da originalidade, é considerada “*exagero doentio*”, “*obsessão*”, “*lamentável desvio do senso estético*” pelo *Diário de Notícias* de Porto Alegre. Estabelecido esse quadro de referências, só falta uma pergunta que o articulista não deixa de formular: “*O futurismo que se diria uma psicose na arte, não terá nascido assim?*”. O corolário da originalidade, nesse contexto, é inevitavelmente a incapacidade criadora, ideia que se depreende das afirmações de alguns membros da Academia Alagoana de Letras. Se, para Lima Jr., o futurismo é “*uma panaceia descoberta pela medicina literária para uso dos que sofrem da moléstia incurável da falta de talento*”, Demócrito Gracindo mais parece seu eco quando caracteriza a pintura futurista como “*uma aglomeração de horrores*”. A equação com as doutrinas políticas é quase imediata. O futurismo é, em Alagoas, contemporânea e sucessivamente “*nevoeiro do materialismo que obscurece a nossa época*”, “*anarquia*”, “*bolchevismo literário*”, “*fascismo na literatura*”.
- 16 Não é difícil perceber que as contraposições ordem/bom senso-sentimentos superiores e anarquia/bolchevismo-materialismo se assentam em termos perfeitamente paralelos e mutuamente excludentes, que pensam a arte e a sociedade como fenômenos absolutos e transitórios respectivamente: justos, corretos e, portanto, eternos os primeiros; doentios, errôneos e, por isso, passageiros os segundos.
- 17 Um documento muito significativo nesse sentido, por encerrar as duas ordens de considerações, é representado pelo ofício que o Instituto Paulista de Arquitetos dirige

ao ministro Francisco Campos, em maio de 1931. Intitulado “O ingresso de professores futuristas na escola Nacional de Belas-Artes”, o documento, assinado entre outros por Cristiano das Neves, Carlos Ekman e Teodoro Braga, é um violento libelo contra a reforma introduzida por Lúcio Costa na tradicional academia. O sistema de concorrência e de livre escolha por parte dos alunos, que está na base da reforma Costa, desagrada aos signatários do manifesto, os quais discordam, sobretudo, da contratação de professores estrangeiros como Buddeus e Gregori Warchavchik, réus de introduzirem o futurismo na Escola Nacional de Belas-Artes. O episódio, que culmina na demissão de Costa, demonstra que o espaço para o surgimento da arquitetura moderna no Brasil ainda estava para ser conquistado e que, no momento, era impossível pensar numa “escola aberta”, que oferecesse simultaneamente a opção acadêmica e a opção nova, deixando a escolha a critério dos estudantes. Os arquitetos paulistas são muito diretos em sua argumentação. Não utilizam apenas a metáfora da doença para apodar o futurismo com a adjetivação costumeira da “*arte caricata*”, da “*nevrose artística*”, do “*espírito doentio*”, da “*anormalidade*”. Mais refinados, lançam mão das teorias do doutor Jean Vinchon para provar, a partir de suas conclusões, o perigo inerente na atitude da arte nova. As obras dos alienados são violentas, incoerentes, erradas ou absurdas; a produção dos toxicômanos expressa cabalmente as “*possibilidades da imaginação abandonada a si própria*”; em todas essas obras são claros os sinais da “*desordem intelectual*” e, como elas lembram de imediato a pintura e a escultura futuristas, conclui-se facilmente que a orientação estética do século XX é viciada pela doença.

- 18 O triunfo do futurismo não está dissociado de um momento particular da história, do qual o “*puro materialismo*” é sua manifestação mais tangível. É por isso que a arquitetura é caracterizada pelas “*máquinas de habitar*” ou casas mecânicas, que respondem a requisitos apenas utilitários, longe das verdadeiras condições da arte: ordem, proporção e simetria.
- 19 Antítese da arte, o futurismo não deve ser confundido com o modernismo, praticado pelos arquitetos de formação clássica, que adaptam as formas tradicionais às necessidades do presente. Se o modernismo assim concebido já era a realidade na Escola Nacional de Belas-Artes, é contra os despropósitos do futurismo que os arquitetos paulistas protestam, na crença de que “*muito idealismo e bastante esperança*” serão capazes de amainar o vendaval, símbolo de uma “*era anormal da história da humanidade*”, e trazer “*o bom senso aos espíritos perturbados pela nevrose quase generalizada*”.
- 20 Uma análise das contribuições de Warchavchik e de Costa à época dos acontecimentos demonstra que elas se encartavam plenamente no “modernismo”, tal como postulado por Cristiano das Neves e seus companheiros, tendo apenas alguns pontos de contato com a ampla corrente do “futurismo”, na qual se faziam convergir todas as manifestações modernas da arte europeia. Se o “modernismo” perseguido pelos arquitetos paulistas despontava tanto em Warchavchik quanto em Costa, como explicar o teor de seu documento? Pela consciência de que sua arquitetura e de que a arquitetura praticada no Brasil não respondia aos requisitos por eles mesmos estabelecidos? Pelo temor de que qualquer inovação, por mínima que fosse, viesse pôr em risco sua hegemonia no mercado? Se assim for, a crítica ao futurismo nada tem de objetivo e os argumentos científicos invocados são uma máscara anteposta a seus verdadeiros propósitos.

- 21 Um fato que chama a atenção no manifesto de 1931 é o emprego lato do termo futurismo. Com ele, os arquitetos de São Paulo não designam apenas o movimento italiano, mas a arte moderna como um todo, tanto que “futurista” e “cubista” funcionam como sinônimos perfeitos em sua explanação.
- 22 Essa ampliação semântica, que pode ser encontrada em inúmeros artigos, quer de críticos tradicionais, quer de críticos alinhados com as novas tendências, não é casual. Por ser o movimento de vanguarda mais violento e mais discutido, por estar constantemente em cena através de seus escândalos, manifestos e noitadas, por propugnar uma *tabula rasa* radical, por contestar a todo o momento o passado e a tradição, o futurismo acabou por tornar-se, no Brasil, a imagem mais vistosa da modernidade, o denominador comum de todas aquelas tendências que negavam os ditames parnasianos e acadêmicos.
- 23 Os termos frequentemente mais associados são futurismo-cubismo-dadaísmo, como comprova, por exemplo, um artigo publicado na *Revista de teatro e sport* do Rio de Janeiro (“Phrases e frisos”, 3 de setembro de 1921). Os três movimentos são analisados a partir de um prisma comum – a iconoclastia, a interpretação extravagante das formas –, mas o autor do artigo não deixa de traçar uma linha demarcatória, atribuindo apenas ao futurismo o desinteresse pelo homem como “*centro exclusivo da vida universal*”. As palavras em liberdade tornam-se o eixo da discussão de P. do Rio que, com o conceito de “*ação direta*”, da abolição das distâncias entre criador e receptor, transpõe, para o terreno da estética, formas de atuação próprias do sindicalismo. A argumentação estrutura-se por comparação: os privilégios de classe e a soberania mental das elites cedem lugar ao “*repentismo selvagem das multidões*”. A poesia das máquinas é colocada a serviço das “*sílabas plebeias*” e, a partir delas, é destilada uma série de negatividades, que atingem todo o estatuto da arte moderna: “*animalização das musas*”, “*materialização das cores*”, “*tumulto caótico de luzes e sons*”. Um dos aspectos mais polêmicos da atuação de Marinetti – a aplicação consciente das técnicas da publicidade para a promoção do produto artístico – é condenado em duas frases sintéticas pelo jornalista brasileiro: a obra é reduzida a um “*cartaz comercial*”, o artista, a “*camelô de si mesmo*”.

- 24 Quando não é expressão patológica, o futurismo torna-se manifestação abstrusa e absurda, e não é difícil perceber que uma visão é especular à outra. Uma única ideia de arte permeia as duas concepções e, embora haja variáveis de autor para autor, o discurso exhibe um grau de cristalização que se mantém quase inalterado durante duas décadas.
- 25 O artigo do crítico português João Grave, publicado em *O Estado de S. Paulo* de 21 de julho de 1911 – “Nova escola literária (o futurismo)” –, é um dos exemplos mais claros de uma leitura que, em certos momentos, repete e amplifica mimeticamente o discurso que pretende abolir por ser absurdo. Ao comentar ironicamente o desprezo de Marinetti pelo passado, João Grave adota um andante “futurista”, parodiando a linguagem de “Fundação e Manifesto do Futurismo”: “*A ruína que começa pela poesia, reduzirá a escultura, a pintura e a arquitetura a calça e a poeira, abafará o som da música, apagará a cor e*

dos filósofos e moralistas [...], nenhum escapará à sua cólera iconoclasta, [...] sobre os escombros fumegantes, [...] pedirá outra filosofia como quem agora pede, por estes tórridos calores de verão – um sorvete de morango ou uma carapinhada”.

- 26 Ao usar imagens como calça e poeira, ao comparar os anseios da nova arte a elementos líquidos e rapidamente solúveis, o crítico português evidencia sua visão dos últimos movimentos estéticos como manifestações efêmeras e transitórias. O jogo entre volatilidade e constância, líquidos e sólidos é um indício evidente de que o futurismo “não chegará a formar cristalizações estéticas e filosóficas”. Se o termo cristalização é sinal inequívoco de uma concepção tradicional de arte, a estrutura de contraposições de Grave se enriquece com um novo elemento impalpável: o vento que levará longe as vociferações de Marinetti e de seus companheiros, que não permitem que se contemple “nenhum luar doce de beleza” (numa referência redutora a “Matemos o luar !”), que se admire a “*formosura perene do passado*”.
- 27 “*Bela blague*” no balanço final do crítico, o movimento é também visto pelo prisma do paradoxo no artigo “As lições do futurismo” que *O Estado de S. Paulo* publica em 12 de julho de 1914. O artigo de Ernesto Bertarelli não se destaca da produção até agora analisada, confirmando antes seus preconceitos e seu apego a uma visão de arte que as novas realidades do século XX vinham pôr em xeque. “*Quadros indecifráveis*”, uma “*prosa desnordeada e louca*”, ruptura com todas as normas da métrica na poesia: estas as realizações do futurismo destacadas pelo professor italiano. O passo seguinte será considerá-lo “*uma constante e descabida revolta contra o passado*”, e, embora o articulista discorde veementemente dessa ideia, chega a uma conclusão bastante singular para a época. A violência futurista forçaria os contemporâneos a estabelecer novas relações com o passado: estudá-lo antes de renegá-lo, não convertê-lo numa imagem ideal para o presente. Nesse sentido, o arrebatado, brutal, paradoxal movimento poderia ser considerado no futuro um acontecimento “*lógico e benéfico*”. Lógico e benéfico por propiciar uma “*contemplação retrospectiva*”...
- 28 A lógica do paradoxo, que rege a leitura de Bertarelli, está também presente num artigo de 11 de junho de 1924 – “O futurismo em S. Paulo” –, com o qual *A Gazeta* noticia a conferência-exposição que seria realizada por Blaise Cendrars no dia seguinte. A ideia do futurismo como manifestação incompreensível é afirmada maliciosamente pelo jornal, que se vale de uma imagem linguística: se o público não entende as fantasias futuristas expressas em português, o que dizer daquelas veiculadas em francês? Se esse era um dado de fato – Cendrars exporia em francês suas ideias sobre a arte contemporânea, analisando obras de Paul Cézanne, Fernand Léger, Albert Gleizes, Robert Delaunay, Lasar Segall e Tarsila do Amaral –, o que chama a atenção é o empenho do jornal em encontrar um argumento *sui generis* para a campanha antifuturista. O contraste linguístico, “*grande consolo para nós e desconsolo para os futuristas*”, seria mais uma oportunidade que a nova estética teria para não conquistar o público.

- 29 A ideia do futurismo como manifestação patológica pode servir a outros fins, como demonstram Sérgio Milliet e Augusto Meyer, os quais se apropriam da “metáfora da doença” para invertê-la. A iconoclastia e a onda anarquizante do futurismo transformam-se em “*alívio*” na visão de Milliet. Operação higiênica, o movimento de

Marinetti “conseguiu limpar os armazéns da literatura”, “destruiu o decadente parnasianismo simbolista”, respondeu aos anseios da Europa pré-bélica, “cansada dos repuxos, das folhas mortas, do ópio e outros ingredientes da poesia dos descendentes tarados de Baudelaire e Samain”.

- 30 Não é muito diferente a análise de Meyer, o qual, ao “último estertor do humanismo”, tipificado por Ernest Renan e Anatole France, contrapõe a obra “idealista” dos “bárbaros”. Se a junção idealismo-barbárie pode parecer incongruente, Meyer tem argumentos ponderáveis para fundamentar sua afirmação aparentemente absurda. Detectada a falsidade do humanismo dos academizantes, o “berro vermelho, meridional, escandaloso” dos futuristas representa, na realidade, uma tentativa de reanimação do gênio latino, estiolado no respeito à forma. Embora Meyer deseje no fim o restabelecimento da “saúde” e da “harmonia”, cômico de que isso só ocorreria após a remoção dos entraves à expansão do “entusiasmo criador”, não pode deixar de considerar favoravelmente a ação de movimentos como o cubismo, o dadaísmo e o futurismo por renegarem os “formulários passivos, sem ligação com o momento”.
- 31 A oposição estabelecida entre limpeza e decadência-tara ou entre morte e barbárie permite perceber que a avaliação positiva do futurismo se pauta, do mesmo modo que sua visão negativa, por critérios éticos e sociais e não apenas estéticos. As razões da modernidade são o pano de fundo desse tipo de discurso, razões que a arte deveria levar em conta sob pena de faltar ao encontro marcado com a história. O grupo opositor, ao contrário, condena o futurismo justamente por sua modernidade. Por perceber na plataforma de Marinetti a erosão de suas crenças artísticas, políticas e sociais, desfecha ataques virulentos contra um movimento que ajudará a definir novos caminhos para a arte do século XX, desmentindo a ideia de que se tratava de uma manifestação efêmera que não conseguiria passar pelo teste da história.

BIBLIOGRAFIA

- BERTARELLI, Ernesto. “As lições do futurismo”. *O Estado de S. Paulo*, 12 jul. 1914. BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1971.
- CALLAGE, Fernando. “Futurismo em arte...”. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 23 mar. 1924.
- DINIZ, Almáquio. *F.T. Marinetti: sua escola, sua vida, sua obra em literatura comparada*. Lux, Rio de Janeiro, 1926.
- “O futurismo em S. Paulo”. *A Gazeta*, São Paulo, 11 jun. 1924.
- GRAVE, João. “Nova escola literária (o futurismo)”. *O Estado de S. Paulo*, 21 jul. 1911.
- INOJOSA, Joaquim. *Carro alegórico*. Edição do Autor, Rio de Janeiro, 1973.
- MASSON, A. “Originalidade”. *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 22 out. 1925.
- MEYER, Augusto. “A decadência do humanismo”. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 14 abr. 1926.

- MILLIET, Sérgio. "Tendências". In: BATISTA, Marta Rossetti et al. *Brasil: 1º tempo modernista – 1917/29*. Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1972.
- PINTO, Manuel de Sousa. "O futurismo (À hora do correio)". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 6 abr. 1909.
- RIO, P. do. "Phrases e frisos". *Revista de teatro e sport*, Rio de Janeiro, 3 set. 1921.
- SANT'ANA, M. Medeiros de. *História do modernismo em Alagoas (1922-1932)*. Editora da Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 1980.
- SARAIVA, Arnaldo. *O modernismo brasileiro e o modernismo português*. S.c.e., Porto, 1986, v. I.
- SERVA, Mário Pinto. "A teratologia futurista". *Folha da Noite*, São Paulo, 15 fev. 1922.
- SONTAG, Susan. *Malattia come metafora*. Einaudi, Torino, 1979.
- V. A. "O ingresso de professores futuristas na escola Nacional de Belas-Artes". Instituto Paulista de Arquitetos, São Paulo, maio 1931.
- VERÍSSIMO, José. "Mais uma extravagância literária". *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 5 set. 1913.

RESUMOS

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

La réception des idées futuristes au Brésil est presque toujours négative. Le mouvement italien est associé à des manifestations pathologiques et à l'agitation politique puisque ses propositions iconoclastes étaient contraires aux poétiques réalistes qui dominaient le milieu culturel brésilien.

ÍNDICE

Palavras-chave: futurismo, doença, loucura, socialismo, anarquia

Mots-clés: futurisme, maladie, folie, socialisme, anarchie

AUTOR

ANNATERESA FABRIS

Universidade de São Paulo - Pesquisadora de Artes Visuais
annateresa[at]pq.cnpq.br