

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO**

Aline Fogaça dos Santos Reis e Silva

**AS TRADUÇÕES ESQUECIDAS:
O MANIFESTO DO FUTURISMO EM NATAL E SALVADOR**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau de Mestre em Estudos da Tradução.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Patricia Peterle Figueiredo Santurbano

Florianópolis
2012

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Silva, Aline Fogaça dos Santos Reis e
As traduções esquecidas [dissertação] : o Manifesto do
Futurismo em Natal e Salvador / Aline Fogaça dos Santos
Reis e Silva ; orientadora, Patricia Peterle Figueiredo
Santurbano - Florianópolis, SC, 2012.

151 p. ; 21cm

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de
Pós-Graduação em Estudos da Tradução.

Inclui referências

1. Estudos da Tradução. 2. Futurismo . 3 . Modernismo
4 . manifesto futurista. I. Santurbano, Patricia Peterle
Figueiredo. II. Universidade Federal de Santa Catarina.
Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. III.
Título.

Aline Fogaça dos Santos Reis e Silva

**AS TRADUÇÕES ESQUECIDAS:
O *MANIFESTO DO FUTURISMO* EM NATAL E SALVADOR**

Esta Dissertação foi julgada adequada para obtenção do Título de Mestre, e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução.

Florianópolis, 15 de maio de 2012.

Prof.^a Dr.^a Andréia Guerini
Coordenadora do Curso

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Patricia Peterle Figueiredo Santurbano,
Orientadora
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Dr. Luiz Roberto Velloso Cairo,
Universidade Estadual Paulista

Prof.^a Dr.^a Meritxell Hernando Marsal,
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.^a Dr.^a Rosvitha Friesen Blume,
Universidade Federal de Santa Catarina

Aos meus pais, pelo amor incondicional, meus valores e minha formação.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, pela sabedoria e discernimento;

Aos meus pais e ao meu irmão, por todo o amor, pela paciência, compreensão e solicitude em mais esta etapa que estou concluindo em minha vida. Agradeço-lhes por terem me feito sempre presente em suas vidas, por mais distante que eu estivesse;

À minha vó, à Edna e a toda minha família, pelo incentivo, apoio e, essencialmente, pelo humor e amor da nossa convivência.

Agradeço à minha orientadora e amiga, Patricia, por um dia ter me apresentado e ensinado a língua e a cultura italiana, por toda contribuição para o meu aperfeiçoamento como estudante e pesquisadora, e pela hospitalidade e atenção com que sempre me recebeu em Florianópolis.

Ao Andrea, por toda amizade e hospitalidade.

Ao professor Luiz Roberto, por ter me iniciado nesse caminho da pesquisa, ainda no período da graduação.

À Grazi, pela leitura e revisão do texto.

Aos velhos e novos amigos, pelas trocas de experiência, pelo incentivo e apoio em nossa convivência. Obrigada, em especial, à Égide e ao Eliandro, por toda a ajuda; e à Anna, pela hospitalidade!

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pelo financiamento à pesquisa.

A todos que, diretamente ou indiretamente, contribuíram para o meu trabalho.

Muito obrigada!

[...] perhaps the translated text writes us and not
we the translated text.

(Gentzler, 1993)

RESUMO

O manifesto de fundação do Futurismo é publicado em 05 de fevereiro de 1909 na Itália e em 20 de fevereiro do mesmo ano em Paris. Ainda em 1909, em junho e dezembro, o Brasil conhece duas traduções, publicadas em Natal e Salvador. Apesar do imediato contato com os preceitos da vanguarda estética, a repercussão efetiva para os artistas brasileiros se dará no âmbito da década de 20 com o Modernismo. As tensões existentes entre esses dois movimentos são pensadas, principalmente, sob a perspectiva da Teoria dos Polissistemas, de Itamar Even-Zohar.

Palavras-chave: Estudos da Tradução; manifesto futurista; Futurismo; Modernismo.

ABSTRACT

The Futurism's manifesto was published in February the 5th 1909 in Italy and the 20 February of the same year in Paris. Also in 1909, in June and December, Brazil knows two translations, published in Natal and Salvador. Despite the immediate contact with the avant-garde aesthetic precepts, the effective impact for Brazilian artists will happen in the context of the 20s with Modernism. The tensions between these two movements are thought mainly from the perspective of the Polysystem Theory of Itamar Even-Zohar.

Keywords: Translation Studies; futuristic manifesto; Futurism; Modernism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
1. TRADUÇÃO LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES.....	21
1.1 Da letra ao sentido.....	25
1.2 A tradução como patrimônio.....	31
1.3 Diálogo entre culturas.	33
2. MODERNIDADES	45
2.1 A novidade futurista.....	47
2.2 O fenômeno modernista.	54
2.3 A sobrevivência do Futurismo.	62
2.4 Os modernistas e Marinetti.	69
2.5 A atualidade de <i>Klaxon</i>	79
3. TRADUÇÕES ESQUECIDAS: MANIFESTO DE FUNDAÇÃO.....	89
3.1 Uma leitura do manifesto.	90
3.2 O manifesto e seus ecos.	96
3.3 As traduções no contexto do progresso.	102
3.4 Uma leitura das traduções.	114
CONSIDERAÇÕES FINAIS	129
REFERÊNCIAS	133
ANEXOS	145

INTRODUÇÃO

Em suma: *entre línguas ou no interior de uma língua, a comunicação humana é igual à tradução*. Um estudo da tradução é um estudo da linguagem. (STEINER, 2005, p. 72)

Pensar os Estudos da Tradução como um campo que se intersecta diretamente com o campo da linguagem é propor que a tradução é capaz de alterar padrões pré-estabelecidos em prol da renovação necessária, tanto em âmbito literário quanto no tocante à comunicação. Diante desse pensamento, as teorias contemporâneas da tradução vêm propondo uma nova abordagem em relação à forma de conceber o seu significado, importância e aplicação. Nesse contexto, a tradução passa a ser estudada nas suas interconexões com outras áreas do conhecimento, fato que corrobora para a análise da sua função para além do ato de traduzir.

Nesse sentido, a tradução passa a ser vista sob outra perspectiva: como a mediadora entre os sistemas literários, no que concerne às suas diversidades, semelhanças, e na forma como um lança o olhar sobre o outro. Nesse entremeio, outras tensões se destacam, como a supremacia de uma literatura sobre as demais e o papel da tradução como o seu veículo de modelos e padrões. Em suma, estamos dando a ela o enfoque das correntes que partem do estruturalismo, de que é exemplo a Teoria dos Polissistemas de Itamar Even-Zohar, mas que se desenvolvem em seus próprios domínios. A justificativa para embasarmos a nossa análise nesta tendência é o fato do estudo ponderar literatura e tradução como sistemas dinâmicos e interativos.

Dessa forma, propomos a reflexão acerca da repercussão do *Manifesto do Futurismo*¹, de Filippo Tommaso Marinetti, publicado em 05 de fevereiro de 1909 no jornal italiano *Gazzetta dell'Emilia*², e logo após, em 20 de fevereiro de 1909, no periódico parisiense *Le Figaro*³, iniciando assim umas das vanguardas mais célebres da cultura italiana. Apesar disso, será a publicação em francês o evento mais recorrente quando se pensa no Futurismo. Talvez isso se explique pelo fato de

¹ Optamos por assim cunhar o manifesto que assinala o início do Futurismo, mas no decorrer do texto, também o mencionamos como “manifesto de fundação do Futurismo”, “manifesto de fundação”, “manifesto futurista” ou, simplesmente, “manifesto”.

² Anexo I.

³ Anexo II.

Paris despontar, naquela época, como o centro cultural mundial, garantindo também o conhecimento do texto de Marinetti aos demais países.

Em sua obra *História do modernismo brasileiro*, Mário da Silva Brito acredita que Oswald de Andrade foi o “primeiro importador do ‘futurismo’” (1997, p. 25), pois, em viagem que fez à Europa em 1912, teve contato com o manifesto. No entanto, quando do seu estudo, Brito talvez não tivesse conhecimento de que, ainda em 1909, são publicadas duas traduções no Brasil. A primeira, parcial, em *A República*⁴ de Natal, em 05 de junho, com a provável autoria de Manuel Dantas⁵, diretor do jornal. A segunda, integral, em Salvador, no *Jornal de Notícias*⁶, em 30 de dezembro, por Almachio Diniz⁷.

Para o Futurismo, a concepção de *manifesto* é aquela de reunir o tom abusivo e propagandístico, para que os seus ecos ressoem de maneira global, anunciando a nova era da máquina e da tecnologia. A propagação da vanguarda italiana é, de fato, um de seus objetivos e, principalmente, está entre os ideais de seu maior precursor e idealizador, Marinetti. O movimento acontecia no âmbito do espetáculo, nos limites entre o bizarro e o picaresco. Nesse sentido, o objetivo parece ter sido alcançado, pois até mesmo o Brasil, naquele momento, distante dos holofotes dos grandes centros artísticos, ocupando uma posição periférica na esfera literária, teve conhecimento do que de novo se fazia na Europa.

A publicação de ambas as traduções serve também para que nós possamos tecer ponderações acerca do Futurismo italiano e do Modernismo brasileiro, ainda que o segundo se fundamente como uma expressão literária apenas no início dos anos 1920. Cremos, no entanto, que a nossa pesquisa se diferencie por contemplar também esse arco de tempo que se interpõe entre 1909 e 1917, quando as primeiras polêmicas modernistas começam a se tornar mais evidentes e noticiadas pela imprensa.

Muito já se estudou, pesquisou e escreveu sobre o Modernismo brasileiro, sobre as tensões e a recusa por parte dos modernistas à alcunha futurista e à sua contribuição no tocante à inovação estética.

⁴ Anexos III, IV e V.

⁵ Fazemos notar que tivemos duas grafias para nome do tradutor potiguar: Manuel Dantas ou Manoel Dantas. Adotamos o uso da primeira em nossa análise, no entanto, em algumas citações a segunda forma é recorrente.

⁶ Anexo VI.

⁷ O mesmo fato ocorre com o tradutor baiano Almachio Diniz, para o qual, encontramos o seu nome grafado Almáquio Diniz.

Todavia, pouco ou quase nada se tratou sobre a primeira tradução do manifesto futurista, visto que em algumas histórias da literatura brasileira ela sequer é mencionada, devido ao seu desconhecimento; e, de igual modo, pouco se alude à segunda tradução, e quando o fazem é apenas para situá-la como um dado histórico ou cronológico.

A nossa análise, portanto, objetiva contextualizá-las e integrá-las ao panorama da história do Modernismo brasileiro, verificando como elas contribuem para o conhecimento da nova estética que se delineia na Itália, ao mesmo tempo em que é divulgada nos demais países. Para atingir tal objetivo, embasamo-nos em algumas teorias da tradução, como a já citada Teoria dos Polissistemas, e também aludindo ao Desconstrucionismo de Jacques Derrida, aos estudos de George Steiner, em sua obra *Depois de Babel*, e aos conceitos de tradução como reescritura de André Lefevere e igualmente à sua proposta de sistema de mecenato como um conjunto de leis que regem as relações dentro do sistema literário.

Para explorar melhor essas questões, dividimos o trabalho em três capítulos: no primeiro deles – “Tradução literária e Literatura Comparada: algumas considerações” – procuramos introduzir as traduções brasileiras do manifesto futurista, ressaltando a importância dos Estudos da Tradução e da Literatura Comparada para a sua análise e contextualização, utilizando a metáfora do antropofagismo na tradução no sentido da polifonia e das possibilidades a serem trabalhadas pelo tradutor. Para tal, o capítulo foi subdividido em três seções, nas quais trazemos uma breve reflexão sobre a história da tradução e as suas diferentes teorizações, assim como o papel do tradutor e as diferentes atribuições que lhe foram conferidas durante essa trajetória. Esse breve percurso tem como intuito enfatizar as tendências resultantes das correntes estruturalistas e pós-estruturalistas, nas quais estão inseridas a Teoria dos Polissistemas e o Desconstrucionismo, e como os seus conceitos de sistema e recriação possibilitam atribuir à tradução o *status* de patrimônio literário. Dessa forma, a nossa intenção é propor que as literaturas dialoguem por meio da literatura traduzida e, por conseguinte, problematizar a repercussão das traduções do manifesto.

Nesse sentido, passamos ao segundo capítulo – “Modernidades” – no qual propomos, diante do debate entre Futurismo italiano e Modernismo brasileiro, a discussão sobre a significação de conceitos atinentes a cada expressão literária, tais como *modernidade* e o sentido de *futurismo* que se modifica sob os diferentes pontos de vista e tomadas

de posição dos modernistas. As cinco seções em que está dividido o capítulo procuram abordar de maneira mais particularizada os aspectos desse diálogo. Assim, primeiramente voltamos o foco para o Futurismo italiano e as suas implicações como uma vanguarda de ruptura com o passado, para, em seguida, voltarmos-nos ao Modernismo brasileiro e ao seu projeto de criação de uma identidade nacional que desafiasse os paradigmas da inteligência nacional. E daí nasce o conflito e a recorrência à metáfora do antropofagismo, mas agora sob a perspectiva de deglutição do elemento estrangeiro em prol da cultura nacional. Essa tensão se verifica na relação entre os modernistas, no que tange à existência e insistência de um *futurismo paulista*, por parte de alguns modernistas, como Menotti Del Picchia, em contraposição aos modernos moderados, como Mário de Andrade.

Para finalizar, no terceiro capítulo – “Traduções esquecidas: manifesto de fundação” –, diante do aparato das teorias e conceitos da tradução, e com base nas tensões inerentes às particularidades das vanguardas italiana e brasileira, propomos, primeiramente, uma leitura do manifesto futurista no tocante a suas propostas de renovação estética e, em uma segunda etapa, para que possamos analisar as traduções, propomos a contextualização do momento em que estavam inseridos os nossos tradutores, os círculos de intelectuais dos quais participavam, assim como as suas tendências estéticas e, assim, chegaremos às traduções e ao posicionamento de Manuel Dantas e Almachio Diniz diante delas.

1 TRADUÇÃO LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

A importância em se discorrer sobre a literatura comparada justifica-se pelo objetivo central desta pesquisa, que é justamente aquele de tratar as traduções brasileiras do manifesto futurista. A tradução do manifesto pode ser vista como o início de um intenso diálogo entre Futurismo e Modernismo, entre literatura italiana e literatura brasileira. Nesse sentido, a tradução, mais do que a simples transposição de palavras de uma língua à outra, torna-se um trabalho muito mais complexo, “um ato fundamental de intercâmbio do ser humano” (BASSNETT, 2005, p. 12), que vem sendo pensado e discutido em diferentes esferas, para muito além do ato de traduzir. Nas palavras de Ricoeur, “sempre se traduziu” (2011, p. 35), o que significa, então, que se deve contemplar a tradução como uma ação de comunicação que engloba não somente a letra, mas o contexto, constituindo-se, portanto, como um meio pelo qual os homens podem se compreender.

No diálogo entre Futurismo e Modernismo é possível aludir à metáfora do antropofagismo na tradução, que remete ao ideal presente no “Manifesto Antropófago”, publicado por Oswald de Andrade em 1928. Nele, o modernista propõe uma solução para o dilema da cultura brasileira, que por anos sofreu interferência de culturas estrangeiras. Há nessa proposta a tentativa de conter a imposição europeia, na relação colonizador-colonizado. A questão principal “tupy or not tupy” sugere a conjugação entre modernidade e primitivismo, o manter-se em contato com as vanguardas europeias, mas preservando a identidade nacional. A figura do canibal, por sua vez, procura desmitificar a imagem do bom selvagem cunhada no índio brasileiro pelo Romantismo e, ao mesmo tempo, alude ao episódio de Dom Pero Fernandes Sardinha que foi devorado pelos Tupinambás em meados do século XVI. Por essa razão, Oswald propõe a deglutição do elemento estrangeiro, conservando apenas o seu conhecimento mais nobre, regorgitando-o para o âmbito da cultura brasileira.

Essa metáfora é lida e recuperada por Susan Bassnett em seus estudos⁸, nos quais ela a aproxima ao conceito de *planetary* de Gayatri

⁸ A metáfora do antropofagismo na tradução é abordada no estudo “Reflections on Comparative Literature in the Twenty-First Century” (In: **Comparative Critical Studies**, v.3, n.1-3, p.3-11, 2006. Disponível em:

Chakravorty Spivak (2003), a respeito da conjugação de culturas, sem que se estabeleça a imposição de valores como ocorreria na globalização. Segundo ela, a noção de polifonia ou *plurivocality*, isto é, a oportunidade para que outras vozes sejam ouvidas, não somente a dominante, é o fulcro central do pensamento pós-colonial. A imagem do canibal e o processo do canibalismo servem como a “metáfora cultural” (GULDIN, 2007) plurisignificativa, e para a tradução ela reflete as possibilidades do tradutor em face ao texto-fonte. Isto é, a noção pós-colonial da tradução busca apartá-la da condição minoritária ou inferior em relação ao texto-fonte, assim como demonstra que os povos colonizados não são meras cópias do colonizador distribuídas em diferentes partes do mundo.

Por essa razão, Emily Apter (2006), discorre sobre a globalização do cânone e a literatura transnacionalista resultante do antinacionalismo⁹ como desafios apreciados pelos comparatistas, uma vez que eles compreendem a necessidade de expansão da cultura, no entanto, sem utilizar a tradução como instrumento de conquista e demarcação da cultura dominante.

A perspectiva sobre a tradução modifica-se conforme as épocas, e nesse tocante, Susan Bassnett (2005) atenta para a importância da sua história, na qual se estudam, entre outros aspectos, as suas teorias, através das quais é possível, portanto, visualizar como diferentes conceitos foram atrelados à tradução no decorrer dos anos, para, assim, definir o seu papel em meio ao contexto literário e linguístico.

Essa estudiosa faz ainda menção à divisão em quatro períodos elaborada por George Steiner, em sua obra *Depois de Babel*. O primeiro deles se estende desde os preceitos expostos por Cícero em *Libellus de optimo genere oratorum*, sobre a tradução por sentido e não palavra-por-palavra, reiterados por Horácio na *Ars Poetica*. Esse período é caracterizado por “asserções e notações técnicas primárias” (STEINER, 2005, p. 260), no qual as análises estão voltadas para o “empreendimento do tradutor” (STEINER, 2005, p. 259); e encerra-se com o *Essay on the Principles of Translation*, de Alexander Fraser Tytler, publicado em Londres, em 1792.

O segundo período nos apresenta um aspecto filosófico, resultado da exploração de teorias hermenêuticas que buscavam compreender a

<http://muse.jhu.edu/journals/comparative_critical_studies/v003/3.1bassnett.html>. Acesso em: 03 abr. 2012); e na obra **Post-colonial Translation: theory and practice**, organizado por Bassnett e Harish Trivedi.

⁹ Posição defendida por Franco Moretti, em seu ensaio “Conjectures on World Literature”.

tradução relacionada à linguagem e à mente e teve como responsáveis estudiosos como Schleiermacher, Schlegel e Humboldt, encerrando-se com a publicação de *Sous l'invocation de Saint Jérôme*, de Valéry Larbaude, em 1946.

Os últimos períodos inserem-se na era moderna, com os primeiros trabalhos sobre a tradução automática – década de 1940; a aplicação à tradução de conceitos referentes à lógica, exemplificados com o texto *Word and Object* de Quine, de 1960; além da fundação, entre tradutores, de sociedades internacionais e de revistas. Em suma, é um momento de “exploração intensa e muitas vezes colaborativa” (STEINER, 2005, p. 260).

Bassnett considera válida a divisão de Steiner, mas destaca a irregularidade nos intervalos entre os períodos, pois enquanto os primeiros delimitam-se em mais de mil anos, os últimos atingem poucas décadas. Nesse sentido, o próprio Steiner, ao introduzir a sua quadripartição, diz não tratar-se de definitiva ou absoluta. Outro aspecto salientado por Bassnett é o discurso crítico ao tradutor pertencente ao primeiro período. Por outro lado, ela pondera que a mesma divisão não comete o erro da periodização,

[...] pois, conforme coloca Lotman, a cultura humana é um sistema dinâmico. Tentativas de situar fases de desenvolvimento cultural dentro de uma divisão temporal estrita são incompatíveis com este dinamismo. (BASSNETT, 2005, p. 64)

Esse dinamismo inerente à cultura humana é exemplificado pela afirmação de Steiner, de que nos dias atuais os Estudos da Tradução vivem a terceira fase da divisão estabelecida por ele. Isso porque houve “um retorno à hermenêutica, a investigações quase metafísicas sobre tradução e interpretação” (STEINER, 2005, p. 261), relacionando a tradução a outras áreas do conhecimento, como a psicologia, a antropologia, a sociologia, a etno e a sociolinguística.

O que nos interessa ver nessas asserções é a possibilidade de aproximar a tradução à filosofia, concedendo-lhe, dessa forma, novas possibilidades de abordagem, que a façam fugir do *status* de atividade menor e isolada do contexto da linguagem. Nesse sentido, desde a estabilização dos Estudos da Tradução como disciplina, as suas teorias defenderam a extrapolação dos limites da língua, ou seja, a restrição do ato tradutório dentro das fronteiras do dicionário e das obras a serem

traduzidas. Se, como define Agamben (2008, p. 56), “é na linguagem e através da linguagem que o homem se constitui como sujeito”, pois é impossível separá-lo dela, conseqüentemente, torna-se inviável segmentar a tradução da mesma.

Desse modo, as teorias passaram a explorar os conceitos mais abstratos que podem estar relacionados à tradução, como as relações de poder contidas em seu discurso, e, a partir daí, tendências se desenvolveram, como o exame das desigualdades e dos preconceitos propostos pelos estudos pós-coloniais, a Teoria dos Polissistemas, nos anos 1970, que forneceu aparato à ligação da Linguística com os Estudos da Tradução e fomentou uma nova interdisciplinaridade ao conceber a cultura como sistema.

Essa nova perspectiva de tornar a tradução elemento atuante e coparticipante do funcionamento deste sistema maior, a sociedade, corroborou igualmente os questionamentos concernentes à sua aplicação, ou seja, reflexões sobre problemáticas como intraduzibilidade, fidelidade, manipulação e desconstrução. São todos estes modos diversos de se lidar com a tradução, que funcionam e se aplicam em diferentes contextos.

A intraduzibilidade, que pode ser de nível cultural ou linguístico, suscita questionamentos como equivalência entre as línguas, assim como as relações de perda e ganho no ato tradutório. Isso, porém, quando se aceita que não há igualdade entre duas línguas. No entanto, se apesar disso, compreende-se a tradução como um processo criativo, é possível reorganizar o sentido da frase a ser traduzida na estrutura da língua alvo que a receberá. Por esta razão, a tradução é vista na contemporaneidade como um campo de possibilidades, no qual o tradutor está incumbido da recriação.

E nesse ínterim a tradução pode ser entendida como reescritura, como a cunhou André Lefevere, em sua obra *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*, na qual, ele demonstra acreditar que fatores como o poder, a ideologia, a instituição e a manipulação devem ser considerados e analisados como determinantes à canonização e à aceitação ou rejeição dos trabalhos literários. Nesse sentido, o tradutor torna-se um reescritor, munido do poder de adaptar e modificar o texto. No entanto, Lefevere esclarece que o seu objetivo não é atribuir-lhe uma imagem negativa de traidor. Todo esse complexo equivale e explica-se, segundo o estudioso, em razão do sistema de mecenato da produção literária. Ele é um fator de controle agindo dentro do sistema literário, através de tipos de poder: pessoas e instituições, em suma, os mecenas que “tentam regular a relação entre o sistema literário e os outros

sistemas que, juntos, constituem uma sociedade, uma cultura” (LEFEVERE, 2007, p. 35). O tradutor ou reescritor, portanto, está sujeito às leis do sistema.

Para o nosso trabalho, interessa-nos esse sistema de mecenato para a reflexão de como a ideologia vanguardista repercute no Brasil e se ela estará atrelada diretamente às traduções. É interessante pensar a respeito de quais instituições regiam o sistema literário em 1909 e de que forma a nova poética encontra um lugar em meio ao cânone.

1.1 Da letra ao sentido

Na história da tradução elaborada por Susan Bassnett (2005), ela relata que na era romana, a tradução era vista como uma forma de enriquecimento da literatura e da cultura. Talvez esse pensamento siga a mesma linha de raciocínio no confronto com os modelos gregos, isto é, ao assimilarem essa cultura, os romanos afirmavam-se como perpetuadores dos padrões helenísticos. Com a tradução da *Bíblia*, enfatizou-se a propagação da língua vernácula, e o exercício de traduzir era também o exercício da escrita e método de oratória. Os primeiros teóricos iniciaram um conjunto de normatizações para o ato de traduzir, que se modificavam sob as influências dos diferentes momentos históricos, tendo ora a tradução papel de resgate e conciliação – especialmente em épocas de conflito, como no período renascentista –, ora como pré-requisito estilístico e intelectual da elite, como no período vitoriano.

Uma figura de igual importância no panorama da história da tradução é o tradutor e a forma como eram vistas as suas atribuições nos diferentes períodos da história. Na antiguidade clássica, dele se exigia a excelência de sua tradução, pois ela deveria reproduzir com fidelidade o texto fonte. Para os romanos, ao tradutor era imprescindível a habilidade criativa na tradução, pois esta equivalia a uma forma de produção literária. Quando da tradução da *Bíblia* – desde a polêmica versão de São Jerônimo, em 348 d.C. – até as versões do século XVII, a sua função tornou-se atividade de cunho moral, na qual era responsabilizado pela escolha dos termos, pois se compreendia que neles havia uma ideologia. A tradução, no decorrer dos anos, ainda que oscilasse entre atividade retórica, imitação – como a analisava Cícero –, processo mecânico no qual se traduzia palavra por palavra, e ato criativo – sob a

ótica das teorias inglesa e alemã –, correspondeu sempre a uma categoria do pensamento, como afirma Friedrich Schlegel (apud BASSNETT, 2005, p. 89).

Para os dias atuais, Bassnett afirma que a noção sobre o papel do tradutor vem sendo modificada, e que

[...] a descrição de Steiner do tradutor como uma presença ofuscada, assim como a descrição de Larbaud do tradutor como mendigo na porta da igreja, é essencialmente uma visão pós-romântica, muito mais ligada a noções de hierarquia na cadeia de comunicação entre autor, texto leitor e tradutor do que a qualquer aspecto intrínseco ao próprio processo tradutório. (BASSNETT, 2005, p. 99)

A respeito da discussão (no caso, em língua inglesa) sobre a teoria e a prática da tradução no século XX, ela dirá que a sua primeira metade é marcada por um retorno a alguns dos conceitos vitorianos, ou seja, literalismo, arcaísmo, pedantismo e a produção de textos de qualidade inferior voltados a uma elite minoritária. Entretanto, a partir da década de 1950, foi possível notar o crescimento de trabalhos importantes e com maior aporte teórico.

Para os dias atuais, a tradução passou também a ser vista como um fenômeno literário, ou até mesmo um fenômeno cultural, e os estudos que se valem dela como objeto de análise passaram a abordagens que procuram investigar as suas funções e a ideologia inerente à sua prática.

Valerio Ferme (2002) atribui essa nova tendência na tradução ao resultado do trabalho dedicado à linguagem pelos estudos estruturalistas e pós-estruturalistas, assim como o da escola americana dos Estudos Culturais. Entre os teóricos da tradução que contribuíram para tais estudos, ele destaca Eugene Nida, Roman Jakobson, George Steiner, Gideon Toury e Itamar Even-Zohar. No tocante aos Estudos Culturais podemos ressaltar as pesquisas da crítica e teórica Gayatri Chakravorty Spivak¹⁰. Ferme conclui que essa mudança de paradigmas, isto é, a tradução como um fenômeno literário ou cultural, auxiliou na

¹⁰ Spivak integra os estudos pós-coloniais, nos quais a ênfase está nas literaturas minoritárias, deslocando o foco das literaturas europeias. O seu argumento são as desigualdades da tradução que, no embate colonizador-colonizado, eram utilizadas como instrumento de domínio colonial. Em sua obra **Death of a discipline** (2003), ela relata essa mesma ênfase nos Estudos Culturais.

estabilização dos Estudos da Tradução como disciplina acadêmica, e de igual modo para seu reconhecimento como processo participante da formação ideológica e cultural dentro da sociedade.

Nesse aspecto, Ferme menciona também o trabalho de Walter Benjamin e Jacques Derrida, em seus respectivos estudos “A tarefa do tradutor” e *Torres de Babel*, a respeito da impossibilidade da tradução, explicada pelas perdas que o ato de traduzir acarreta. *Torres de Babel* é uma releitura de “A tarefa do tradutor” que, por sua vez, é um prefácio para a tradução dos poemas de Baudelaire. Para eles, não existe e não haverá uma tradução que possa ser ideal ao texto fonte. Isso porque nem o texto fonte é ideal, assim como também não existe um leitor ideal. A função do texto (cunhado por Benjamin “original”) não é a de comunicar, e menos ainda a sua tessitura é voltada para a contemplação do leitor. Por meio desse pensamento, ele conclui que se ao texto fonte não são feitas tais cobranças, por que haveriam de ser à tradução? Outro ponto levantado por Benjamin é a questão da traduzibilidade, sobre o qual ele acredita que a obra preserva em si uma essência que não pode ser transposta e atingida. Do ponto de vista de Derrida, é um núcleo sagrado que o tradutor não pode alcançar, e por essa razão, ele se torna um endividado diante da intraduzibilidade, pois é responsável pela restituição do significado, no sentido de recriá-lo.

Diferenciando-se da visão de Benjamin de que a tarefa do tradutor não é aquela de servir ao texto fonte e nem à tradução, Paul Ricoeur, em seu estudo *Sobre a tradução*, alega que o tradutor é servo de dois mestres: “o estrangeiro em sua obra e o leitor em seu desejo de apropriação” (RICOEUR, 2011, p. 23). Nesse processo, o tradutor serve como mediador, e a prova a qual está submetido é o desafio de agradar aos seus servos. No entanto, a impossibilidade de contemplar ambas as vontades dá-lhe a consciência de que é necessário aceitar que sempre existirá a perda (tanto no texto fonte quanto no texto alvo) e ter a consciência de que não há tradução perfeita. Essa concepção, de alguma forma, reitera o debate dentro do qual se discute se a tradução deve manter-se fiel à letra ou ao sentido.

A questão da perda vem abordada por Franco Moretti, em seu ensaio “Conjectures on World Literature”, em referência ao texto literário. No entanto, sendo a tradução um fenômeno que não está isolado dos outros sistemas, como especificou Lefevere, essa concepção de perda também pode ser-lhe aplicada. Em sua perspectiva, Moretti contrapõe o *close reading* ao *distant reading*, ou seja, em termos gerais,

especifica que o primeiro restringe-se a um pequeno cânone, pois o foco é dado ao texto em si, enquanto o segundo privilegia outros elementos que estão além do texto. A distância, então, passa a ser uma “condição de conhecimento” (MORETTI, 2000, p. 57, tradução nossa), na qual o texto pode até mesmo, eventualmente, desaparecer, ou seja, é o momento da perda, justificado pela máxima “menos é mais”. A desapareição do texto significa delocar-se dos seus pormenores e abranger o sistema no qual está inserido, pois se “nós queremos entender o sistema em sua totalidade, temos que aceitar a perda de algo” (MORETTI, 2000, p. 57, tradução nossa).

No entanto, apesar da perda, Benjamin e Derrida defendem que o texto traduzido preserva um núcleo de significado que independe das intenções originais do seu autor. A perda atribui, portanto, ao texto traduzido uma ilimitação diante do texto fonte, permitindo-lhe explorar novas significações e relações no contexto em que se está inserindo, isto é, a cultura de chegada, mas sem perder as suas ligações com a cultura de partida. É o processo que Derrida nomeia contrato entre línguas ou contrato da tradução, no qual o objetivo principal é “remarcar a afinidade entre as línguas, a exibir sua própria possibilidade” (DERRIDA, 2006, p. 44), e a partir daí, novos contratos podem ser estabelecidos.

Derrida se utiliza das várias metáforas de Benjamin para ilustrar o que ele considera o inatingível da tradução, pois ele acredita que o texto original preserva um núcleo, caracterizado como sagrado, ainda que também apresente a parte a ser traduzida. Logo, a tradução “esposa o original quando os dois fragmentos ajuntados, tão diferentes quanto possível, se completam para formar uma língua maior, no curso de uma sobrevida que modifica todos os dois” (DERRIDA, 2006, p. 50). Com a diferença de que para Benjamin o original não se reproduz em outras línguas, ele cresce, enquanto que Derrida o concebe como um filho que possui a força para sobreviver além da reprodução. Apesar das posições diferentes, eles se aproximam por visualizarem a tradução como experiência e experimentação.

Valerio Ferme, na leitura que faz de ambos, a esse respeito afirma:

Il tradurre perciò non solo serve, ma è necessario,
per mantenere in vita il testo e per far sì che il
surplus significativo che sopravvive all’originale
a livello di lingua e di contenuti possa essere
trasmesso – ridotto forse nel senso

dell'equivalenza mimetica, ma anche ampliato, interpretato e trasformato dall'intervento di una nuova voce –, costringendo il testo a emanare un nuovo livello di significazione che lo avvicina di più alle fondazioni universali di un *Ur-linguaggio* (secondo Benjamin) e che gli permette di ricrearsi ed esporre le strutture ricombinative del linguaggio che sono alla base della sua stessa vita (secondo Derrida). (FERME, 2003, p. 9)¹¹

O novo nível de significação de Benjamin percorre a capacidade de metamorfose e enriquecimento da linguagem, o que permite à tradução não ser uma equivalência do texto fonte em sua língua de chegada. Ao contrário disso, o estudioso alemão crê que ela deva transparecer a ausência intocável do que está traduzindo.

Outro conceito abordado por Ferme são as “estruturas recombinativas” alusivas a Derrida e à sua teoria desconstrucionista. A aproximação é possível, pois o mesmo conceito de ilimitação na tradução reflete de igual forma a possibilidade de combinações dentro da linguagem. Analisá-la para além do seu valor como mediadora metafísica das verdades filosóficas e visualizar nela uma autoridade, como aponta Gentzler (1993), é uma tendência da era moderna. Sobre o Desconstrucionismo ele afirma:

Deconstruction challenges limits of language, writing, and reading by pointing out how the definitions of the very terms used to discuss concepts set boundaries for the specific theories they describe. While not offering a specific “translation theory” of its own, deconstruction, however, does “use” translation often both to raise questions regarding the nature of language and “being-in-language” as well as to suggest that in the process of translating texts, one can come as

¹¹ “O traduzir, portanto, não somente serve, mas é necessário para manter vivo o texto e para fazer com que o *surplus* significativo que sobrevive ao original, no nível da língua e dos conteúdos, possa ser transmitido – talvez reduzido no sentido de equivalência mimética, mas também ampliado, interpretado e transformado pela intervenção de uma nova voz –, obrigando o texto a emanar um novo nível de significação que o aproxime mais às fundações universais de uma *Ur-linguagem* (segundo Benjamin) e que lhe permita recriar-se e expor as estruturas recombinativas da linguagem que estão na base de sua própria vida (segundo Derrida).” (tradução nossa).

close as is possible to that elusive notion or experience of *différance*, which “underlies” their approach. (GENTZLER, 1993, p. 146)¹²

Recuperando o pensamento de Foucault e de Heidegger sobre o ouvir no silêncio do *outro*, da parte desconhecida do conhecimento, o conceito de *différance*¹³, cunhado por Derrida (2009), propõe que a tradução não seja vista nos limites dos seus códigos linguísticos, mas que se examinem as suas múltiplas formas e interconexões, pois são estes os canais pelos quais o seu discurso se propaga. Nessas interconexões a tradução é capaz de mostrar o seu poder em modificar o original enquanto revela uma pluralidade de significações. Em termos gerais, a concepção da desconstrução é aquela de que a linguagem é sempre capaz de construir e recriar-se em novas estruturas.

Dentro desse pensamento, torna-se possível criar conexões com os estudos que se situam no período posterior ao pós-estruturalismo do qual participa Derrida. Nesta nova fase, ainda perpetua-se a investigação do que não pode ser traduzido em um texto (e provavelmente será uma discussão infinita), mas, além disso, enfatiza-se a proposta de aplicação da interdisciplinaridade aos Estudos da Tradução.

Em seu livro *Estudos de tradução*, Susan Bassnett, citada anteriormente, é uma das teóricas que defenderá esse novo posicionamento, por sua vez, particularmente interessante e útil para a nossa análise, visto que colocará em evidência a questão da Literatura Comparada, isto é, ser-nos-á permitido pensar a tradução nas suas relações com a literatura e com os outros sistemas que operam diretamente sobre elas. É a tradução sob a perspectiva do significado da sua letra e do seu sentido, que não é único, mas que está atrelado e é

¹² “O desconstrucionismo desafia os limites da linguagem, escrita e leitura, assinalando como as definições dos próprios termos usados para discutir conceitos estabelecem limites para as teorias específicas que eles descrevem. Ainda que não ofereça para si, especificamente, uma “teoria da tradução”, o desconstrucionismo, no entanto, ‘utiliza’ a tradução tanto para levantar questões acerca da natureza da linguagem e do ‘ser-em-linguagem’ quanto para sugerir que no processo da tradução de textos, um pode ser o mais próximo possível à noção esquiava ou à experiência da *différance*, a qual ‘causa’ o seu método.” (tradução nossa)

¹³ Segundo Gentzler (1993), o neologismo criado por Derrida propõe explorar, em termos de linguagem, uma abordagem ontológica do que não está ali, o desconhecido. O termo deriva do latim *differre*, que pode tanto significar adiar quanto atrasar ou diferir. A alteração da letra de *différance* para *differance* foi propositalmente elaborada para que o leitor pudesse estranhá-la e refletir sobre o porquê da existência do som desconhecido. Mas além desse efeito, ele buscou relembrar a forma do gerúndio derivado do particípio presente *différant*, o qual, atualmente, já não existe mais na língua francesa. Logo, a ideia de um termo que intermedeia a não existência e a supressão de outro termo em razão do desenvolvimento da linguagem.

comandado por uma série de leis, intrínsecas aos sistemas, como no conceito de pós-autonomia, de Josefina Ludmer (2007), no qual ela afirma que a literatura perdeu a sua autorreferencialidade.

1.2 A tradução como patrimônio

A tradução procede de um texto fonte, mas ela é, para além disso, a sua sobrevivência em línguas e literaturas diversas, o que Derrida reconhece como “sobrevida” (2006, p. 33), e, nesse sentido, a tradução o nutre, justamente por não se tratar, simplesmente, de sua imagem ou cópia. Ela é, antes, perpetuação. Por mais que se recrie em novas culturas, o texto traduzido não deixa de carregar em si a essência do texto fonte. A tradução tem, nesse sentido, uma importância fundamental para a Literatura Comparada, pois o seu efeito de recriação é gerador de interpretações das quais a disciplina se ocupa a examinar. Dentro do conceito sociológico de anacronismo, a Literatura Comparada reflete sobre as relações entre as literaturas, avaliando também a tradução em sua capacidade de recriar valores ou substituí-los de acordo com as mudanças que se refletem igualmente na linguagem.

A tendência contemporânea da Literatura Comparada busca o conceito de uma Literatura (grafado com inicial em maiúscula) que se refere à literatura mundial, ou como definia Goethe, *Weltliteratur*; *polissistema*, na definição de Itamar Even-Zohar; ou também como a ideia de uma “república mundial das letras”¹⁴, pela pesquisadora francesa Pascale Casanova. Acepções essas que reiteram a necessidade de um olhar diferente sobre as literaturas e as tensões que se estabelecem entre estas e a economia, a sociedade e a política. Ao observarmos cada detalhe que compõe esse conglomerado, temos a possibilidade de maximizar-lhe o efeito no dinamismo e funcionamento de seu sistema. A tradução é, portanto, uma peça fundamental desta engrenagem.

No estudo de Pascale Casanova, no qual ela constrói a metáfora da literatura como uma república, discorre sobre a existência de uma “economia literária” e nesse entremeio, emprega, mais uma vez palavras de Goethe, para dizer que a atividade da tradução “continua sendo uma das tarefas mais essenciais e dignas de estima do mercado de intercâmbio mundial universal” (apud PASCALE, 2002, p. 29). E por

¹⁴ Título homônimo de seu livro.

que tão essencial? Se distinguirmos várias literaturas dentro de uma grande Literatura, é ela mediadora, elo que propicia esse contato, o “intercâmbio mundial universal” (GOETHE apud PASCALE, 2002, p. 29).

Armando Gnisci discute o papel da tradução como patrimônio comum da humanidade, também se referindo à sua importância na complexa relação Literatura/literaturas:

[...] “a literatura” tem a consistência de uma imagem que deveria corresponder à presença ideal de um patrimônio comum das diferentes civilizações. Uma espécie de biblioteca infinita e progressiva. Esta está reunida em torno do imenso campo de forças emanado pelo poder da palavra, oral e escrita, que inventa e vivifica mundos e que se deixa escutar justamente porque abre as inteligências para a complexa presença do mundo e da simultânea possibilidade de diversos mundos. Ao mesmo tempo – a barra posta entre literatura (e) literaturas o diz claramente – a literatura não existe senão nas concretas literaturas expressas em diferentes línguas; a sua diversidade babélica se direciona para uma fluente reunião através da tradução; por sua vez a tradução é o patrimônio comum da humanidade formado pelas inumeráveis traduções que atravessam desde sempre todas as línguas e pelo poder que não se pode deter e futuro de transportar textos e mensagens entre os mundos. (GNISCI, 1999, p. 96, tradução de Helena Meneghello)

Segundo Valéry (apud CASANOVA, 2002), a diversidade que nos traz a riqueza, o capital literário, que cada país possui, é formado pelos textos literários classificados como patrimônio nacional, podendo este ser maior ou menor, de acordo com a tradição de cada literatura. Algumas literaturas são mais fortes, melhor estabelecidas, em detrimento de outras mais periféricas que pelejam pelo reconhecimento, justamente suportadas pelas maiores. De modo semelhante, dentro de um sistema literário os novos escritores, que procuram projetar-se em suas carreiras, buscam o apoio de nomes consagrados do cânone, ainda que suas obras caracterizem-se por um desvio da norma estabelecida.

O que Gnisci aborda em seu texto é a estabilização da Literatura Comparada como disciplina investigativa das intra e inter-relações na

esfera da literatura maior, comum à civilização. Ou seja, trata-se de um discurso múltiplo do qual devemos fazer parte, pois é produzido por nós mesmos; uma rede díspar que encerra reciprocidades e diferenças. Para o autor, a literatura comparada e a tradução serão, assim, “os discursos entrelaçados que nos mantêm juntos na complexidade de mundo-mundos-literatura/literaturas-nós-mundos-mundo” (GNISCI, 1999, p. XIV, tradução nossa).

Esse estreito vínculo auxilia particularmente nossa análise, visto que nos permite percorrer o trajeto desde a publicação da tradução do *Manifesto do Futurismo* no Brasil até a sua colaboração na consolidação da nova poética modernista dentro deste sistema literário. Isto é, a verificação de como ocorreu o diálogo entre as literaturas italiana e brasileira, entre os escritores representantes das respectivas expressões literárias: Futurismo e Modernismo. Para tanto, baseamo-nos, essencialmente na Teoria dos Polissistemas de Itamar Even-Zohar, que, de uma maneira mais particular, corrobora os conceitos de Gnisci e de Casanova, bem como os de Goethe, mas conferindo às literaturas o *status* de sistemas, múltiplos e dependentes entre si, formando, portanto, um polissistema.

1.3 Diálogo entre culturas

Como tratamos acima, a tradução pode ser definida como elo, como a mediadora do diálogo entre culturas. Nesse sentido, Lieven D’Hulst (2007) concebe a tradução, sob a perspectiva das literaturas europeias, como o seu principal meio de comunicação. No entanto, esse conceito pode ser ampliado para a comunicação com as demais literaturas, sob o seu aspecto interlingual. O seu estudo dialoga com a teoria de Even-Zohar quando cria a metáfora da Europa como uma rede de literaturas, e a tradução desempenha neste complexo a função de “fonte de informação para a compreensão do relato de fatos entre literaturas” (D’HULST, 2007, p. 96, tradução nossa).

Dentro dessa perspectiva, os estudos de Even-Zohar podem ser considerados referência. Ele se remete à cultura como um grande sistema no qual literatura e tradução literária estariam contidas. O estudioso desenvolve sua teoria e a utiliza, primeiramente, como um artifício que o auxiliará em seus estudos sobre a tradução da literatura hebraica, podendo, porém, ser aplicada a outros sistemas. A sua teoria

tem como ponto de partida o Formalismo russo, distinguindo-se deste pelo fato de não considerar a literatura como um organismo isolado dos contextos social, histórico e cultural. O estudioso concebe todos esses contextos como micro sistemas que se intersectam, formando um sistema maior, o polissistema.

A funcionalidade de sua teoria é defendida através do fato de que os sistemas são dinâmicos, estão sujeitos a modificações, assim como ocorre com a literatura. Mencionamos anteriormente que a literatura pós-autônoma perdeu a sua autorreferencialidade, isto é, o poder de reger-se, alterar-se e nomear-se, como discorre Josefina Ludmer em seu artigo “Literaturas postautônomas 2.0”. Ela a define como uma escritura do presente, que foi capaz de atravessar a barreira da própria literatura, nos termos dos parâmetros que assim a definem. Estes parâmetros podem ser compreendidos como o mercado editorial, a mídia, a imprensa, enfim, veículos que estabelecem a circulação do livro e que, de alguma forma, manipulam o que o público lê. A literatura que está além desse momento, oscila entre ficção e realidade, pois já não há limites entre essas duas esferas. Contudo, essa questão é muito mais abrangente e não nos interessa refletir exatamente sobre o que é a literatura, afinal seria este outro discurso. O que de fato interessa nesse conceito, à primeira vista enigmático, elucida-se por meio da dificuldade em se encaixar a literatura em um campo único, correspondendo-se com o fato de ela não ser, ao mesmo tempo, um campo autônomo o que, portanto, valida a teoria de Even-Zohar.

A teoria é ainda mais abrangente, visto que é aplicável a outras esferas, isto é, não se restringe ao cenário literário, mas abrange a cultura de um modo geral. O teórico israelense propõe que é mais eficaz o exame das relações e funcionalidade do sistema do que os dados que o compõem. Em outras palavras, por meio de seus procedimentos é possível analisar as intrarelações nas comunidades literárias e suas inter-relações com os demais sistemas. Na releitura de D’Hulst sobre a teoria de Even-Zohar, ele declara que a literatura deve ser entendida como “a complexa rede de relações que regulam tanto suas estruturas internas como suas relações com outros sistemas” (D’HULST, 2007, p. 97, tradução nossa). O interessante é notar que a falta de autonomia da literatura possibilita dizer que ela não é única, no sentido que é preferível não cunhá-la como nacional, pois isso seria opor-se ao novo conceito da Literatura Comparada de uma literatura mundial e também ao ideal de um polissistema concomitantemente único e múltiplo.

A multiplicidade do sistema equivale à sua heterogeneidade, e para conciliá-la de uma forma harmônica e que garanta também a

funcionalidade do sistema – visto que este não pode ser relegado a um conglomerado de textos – Even-Zohar destaca a necessidade da existência do princípio de hierarquias. A hierarquia refere-se aos estratos do polissistema, isto é, aspectos que envolvem cânone, repertório, texto e, como mencionado anteriormente, maneira como eles se relacionarão. Segundo o estudioso, de modo geral, o cânone se concretiza através do repertório, podendo ser este de *status* central ou periférico. O repertório, por sua vez, agrega as leis e os elementos que vão determinar a produção dos textos. Como mencionado anteriormente, tais leis não são estáticas, elas mudam, e esse fator independe do repertório em si, ou seja, da literatura, e assim, retornamos à questão da autonomia. O que, de fato, determina o *status* do repertório são as relações obtidas dentro do polissistema, ou seja, nas tensões entre as literaturas, em suas multiplicidades.

In short, it is a major goal, and a workable possibility for the Polysystem theory, to deal with the particular conditions under which a certain literature may be interfered with by another literature, as a result of which properties are transferred from one polysystem to another. (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 25)¹⁵

A interferência produz o intercâmbio, operando o diálogo entre culturas. No tocante à nossa análise, a nossa proposta é verificar como esse diálogo ocorre através de duas expressões literárias do século XX: na Itália, o Futurismo, e no Brasil, o Modernismo. As tensões resultantes desse contato ocorrem diretamente em relação ao cânone, visto que é a tentativa de consolidação da literatura periférica, de uma estética nova, em meio a códigos literários anteriormente estabelecidos. Segundo Even-Zohar, este conflito em assumir a posição principal ou secundária dentro do polissistema é constante e garante a sua não estagnação. Em suma, é um conflito entre atividades primária e secundária, sendo que “a atividade primária representa o princípio de inovação, enquanto a secundária, aquele de manutenção do código estabelecido” (EVEN-ZOHAR, 1995, p. 229, tradução nossa).

¹⁵ “Em suma, é um dos objetivos principais, e uma possibilidade viável para a teoria dos Polissistemas, lidar com as condições particulares em que certa literatura pode ser interferida por outra literatura, como resultado de quais propriedades são transferidas de um polissistema para outro.” (tradução nossa).

E a tradução nesse ínterim? O teórico diz que, quando a literatura traduzida assume uma posição primária, ela participa da modelização do centro do polissistema, ou seja, colabora para as inovações, garantindo, assim, uma maior semelhança com o texto de origem. Em outras palavras, nessa posição, a literatura traduzida colabora para o acréscimo de elementos e características antes inexistentes na literatura de chegada. Os motivos para que isso aconteça podem ser explicados pelo fato de a literatura ser recente, ainda em processo de formação, e, por isso, periférica ou, em último caso, exposta a crises ou deficiências que a tornam vulnerável.

Por sua vez, quando essa é secundária, tende a seguir modelos ultrapassados do centro, servindo, dessa forma, como uma maneira de perpetuar, de tradicionalizar um gosto passado, enquanto a literatura central já se modificou. Baseado em seus estudos e observações, ele afirma que a literatura traduzida tende a ser sempre secundária, mas que essa afirmação não significa uma norma, pois depende essencialmente dos fatores relativos à sua posição como primária. No entanto, essa tendência ao secundarismo é aceitável quando se pensa que um sistema não pode, continuamente, ocupar uma posição frágil ou viver em constante crise.

O teórico israelense expande essa tensão para o conflito entre inovação *versus* conservadorismo e a gradual propensão dos gêneros de caráter inovativo a se estratificarem dentro do polissistema. De qualquer forma, um novo repertório que almeja o posto de primário, apesar de sua inovação, segue modelos regulados por aquele. Tais modelos seriam o que Lefevere chama de

[...] fatores bastante concretos que são relativamente fáceis de discernir assim que se decide procurar por eles, isto é, assim que se evita a interpretação como o fundamento dos estudos literários e se começa a enfrentar questões como o poder, a ideologia, a instituição e a manipulação. Quando isso ocorre, logo também se percebe que a reescritura, em todas as suas formas, ocupa uma posição central entre os fatores concretos aos quais acabamos de nos referir. (LEFEVERE, 2007, p. 14)

Os conceitos do teórico francês abordados anteriormente concentram-se não apenas nos fenômenos literários do interior do polissistema, mas se ampliam para os fatores extrínsecos a este, como

mercado, produto, consumidor, repertório e texto, que regulam o sistema literário e que também são apontados por Itamar Even-Zohar como as leis que o regimentam. Em outras palavras, no processo literário todos esses pormenores devem ser avaliados com minúcia: para quem se escreve o texto, como inseri-lo dentro de um sistema já consolidado, como veiculá-lo e fazer chegar ao público e agradá-lo. Enfim, é um trajeto elaborado, no qual se reitera outro conceito de Lefevere: o da tradução como reescritura e a sua eficácia em meio às forças reguladoras do sistema.

Pensemos, assim, na experiência modernista no Brasil. Ainda que os seus artistas estivessem à procura de uma identidade nacional, não podiam se esquecer dos modelos do cânone e, conseqüentemente, do modo de validar a nova estética proposta. Por essa razão, no projeto inicial do Modernismo, seus idealizadores e colaboradores procuraram se vincular às figuras notórias e de importância em meio à sociedade e ao meio artístico e literário.

O Modernismo brasileiro retomou do ‘velho’ a instrução para reformular os conceitos do ‘novo’, mas isso é uma característica das vanguardas do início do século XX, permeadas pela “inquietação espiritual e intelectual dos escritores, divididos entre as forças negativas do passado e as tendências ordenadoras do futuro” (TELES, 1987, p. 27). Como era previsível, a tentativa de impor o seu repertório dentro do cânone foi, em primeira instância, repudiada¹⁶. A ideia do atual chocou um repertório acostumado ao tradicionalismo das letras e da arte. Entretanto, desse contínuo conflito resulta a mudança do cânone, gerando, por sua vez, a evolução do sistema para que esse não se petrifique.

Nesse sentido, é possível aludir à recepção por parte do público, ou até mesmo pelos literatos da época, de poemas como os de *Paulicéia Desvairada* de Mário de Andrade, publicada em 1922 e considerada um dos marcos do Modernismo brasileiro. No entanto, quando da sua

¹⁶ No periódico *Folha da Noite* encontramos várias recorrências pejorativas ao termo “futurismo”: “é herva ruim que não medrará em nosso meio” (“O ensino do grego”, 16 agosto 1921); “o nefasto, o eternamente nefasto ‘futurismo’”, sobre a obra *Chineza* de Anita Malfatti (seção “No mundo da arte”, 02 outubro 1922); “como se sabe, o sr. Antonio Ferro é um dos sacerdotes da nova seita literária cognominada Futurismo”, em crítica à sua peça teatral *Mar alto*, cunhada como um “atentado ao teatro, à moral e à sociedade” (seção “Várias”, 20 novembro 1922); “o futurismo nada mais é senão uma caricatura da verdadeira arte”, a respeito de uma exposição de arte (seção “No mundo da arte”, 01 fevereiro 1923). Esses artigos se encontram disponíveis no Acervo da *Folha de S. Paulo*. (Disponível em: < <http://acervo.folha.com.br/>>. Acesso em: 10 mar. 2012).

publicação, recebeu duras críticas, talvez pela ousadia de seus versos. O Acervo da *Folha de S. Paulo* disponibiliza um artigo da época, no qual podemos ler em seu título “Um pauliceano desvairado”, publicado na *Folha da Noite* em 08 de novembro de 1922, seu autor disfarça uma série de acusações a Mário de Andrade no tocante não só à obra, mas à sua participação na Semana de Arte Moderna, chamando-o de “papa amarelo do caricato futurismo paulista”. Quanto à *Paulicéia*, critica-a pelo fato de ter abolido as regras da poesia, afirmando que para aboli-las seria preciso abolir também a gramática, a semântica, pois assim poderia “o sr. Andrade, completamente livre então, denominar ratos aos olhos, intestino ao coração, ficando assim absolutamente... futurista”. Para citarmos novamente Even-Zohar, “nós não entendemos ou aceitamos algo novo, exceto no contexto do velho” (1990, p. 4, tradução nossa).

Retomando a importância da tradução nesse meio, Even-Zohar defende que ela não pode mais ser relegada ao estatuto simplório de tradução (no sentido pejorativo de obra minoritária, em contraposição à concepção de *original*), ou relegada ao título de obra traduzida. Ele acredita que a literatura traduzida pode ser nivelada ao *status* de sistema, com todas as implicações que este carrega porque é um dos mais ativos dentro do polissistema. O dinamismo da literatura traduzida reflete-se no polissistema, gerando interação.

Nesse sentido, Lefevere aponta para o fato que a tradução deixou de ser vista como uma atividade auxiliar, pois, como reescritura, ela é capaz de trazer obras ao conhecimento dos leitores com as quais eles não teriam contato de forma direta, por variados motivos, o mais comum sendo o não domínio da língua. E nesse tocante, à reescritura é garantido o poder de criar imagens a partir do texto que se traduz, do seu escritor, gênero, enfim, sobre toda a literatura na qual está inserida a obra. Esta manipulação, se utilizada de forma negativa, pode causar um grande impacto dentro do sistema literário e, portanto, não é possível mais negligenciar a abordagem dos estudos que envolvem a tradução.

Ser-nos-ia permitido afirmar, na presente análise, que as observações de Even-Zohar e Lefevere sobre a posição ocupada pela tradução tiveram a mesma constância dentro do Modernismo brasileiro? Isto é, o manifesto de fundação do Futurismo permaneceu como atividade secundária na literatura brasileira? Essas questões não são tão simples de serem esclarecidas, pois requerem uma análise mais aprofundada, além da necessidade em se averiguar a condição de centro-periferia no confronto entre Itália e Brasil.

Antes de discutirmos a circulação do manifesto em terras brasileiras, é interessante recuperar a sua repercussão em 1909 na Itália

e na França. Filippo Tommaso Marinetti publica o *Manifesto do Futurismo* no jornal italiano *Gazzetta dell'Emilia*, em 05 de fevereiro de 1909, e logo após, no periódico parisiense *Le Figaro*, em 20 de fevereiro de 1909. O fato de a publicação ser mais conhecida através do *Le Figaro* resulta na condição periférica italiana em relação à francesa? Para responder essa questão, devemos traçar um paralelo, primeiramente, entre as cidades de Bolonha e Paris.

Fundado em 1860, o jornal político *Gazzetta dell'Emilia* era o mais antigo e difundido de Bolonha. Na época de sua fundação, a região conquistava a liberação do domínio da Igreja. O fato é que a *Gazzetta* foi um dos poucos periódicos italianos que se ocuparam da publicação do manifesto futurista, apresentando uma perspectiva positiva sobre a novidade. Isso porque elogia Marinetti na nota que antecede o manifesto, qualificando-o como “o mais dinâmico dos poetas italianos” (GAZZETTA DELL'EMILIA *apud* GRASSO, 2009, p. 33, tradução nossa), além de se referir ao combate do partido literário. Por outro lado, lança um desafio à vanguarda quando escreve “vejamos se às premissas seguir-se-ão as ideias, os livros e os fatos” (GAZZETTA DELL'EMILIA *apud* GRASSO, 2009, p. 33, tradução nossa).

Em Paris, temos *Le Figaro*, fundado em 1826 como um semanário de artes e literatura, publicado até os dias atuais. É um dos jornais mais antigos da França, e na sua trajetória de existência, teve como colaboradores figuras importantes como Emile Zola e Anatole France. Paris nesse momento já havia presenciado a Revolução Francesa, a construção de dois marcos famosos (o Arco do Triunfo e a Torre Eiffel), e vivenciara o Iluminismo e a Belle Époque. Em outras palavras, dentro do cenário europeu, detinha um maior *glamour*¹⁷ artístico em detrimento de Bolonha, e, por consequência, projetou os ideais futuristas em âmbito internacional.

Retornando à questão posta no parágrafo anterior, apesar de a Itália vir conquistando o seu espaço como potência literária – e esse era um dos objetivos de Marinetti –, devemos ressaltar a importância de

¹⁷ Para além do *glamour*, Paris era a capital do século XIX, como definiu Walter Benjamin, intitulando assim uma das exposições que fazem parte de sua obra inacabada *Passagens*. Na exposição, ele destaca que a posição que a cidade ocupa no início do século XX é resultante da sua afirmação como “capital do luxo e das modas” (2007, p. 45) ainda no final do século XIX, quando o Império experimentava o auge do seu poder. Além dessas características, o desejo da cidade em superar o antiquado é fato expresso por meio da sua arquitetura, do seu comércio, e na constante imagética da mercadoria que se expressa principalmente nas manifestações artísticas, captadas como entretenimento da sociedade.

Paris não somente como cidade dotada do maior prestígio literário, mas como aquela que

[...] combina de fato as propriedades *a priori* antitéticas, reunindo estranhamente todas as representações históricas da liberdade. Simboliza a Revolução, a derrubada da monarquia, a invenção dos direitos do homem – imagem que valerá à França sua grande reputação de tolerância com respeito aos estrangeiros e de terra de asilo para os refugiados políticos. Mas também é a capital das letras, das artes, do luxo e da moda. Paris é, portanto, a capital intelectual, árbitro do bom gosto, e local fundador da democracia política (ou reinterpretada como tal na narrativa mitológica que circulou pelo mundo inteiro), cidade idealizada onde pode ser proclamada a liberdade artística. (CASANOVA, 2002, p. 41)

Um cenário como este não poderia deixar de ser o local mais propício para abrigar uma vanguarda e proclamá-la no mais abusivo da sua propaganda e de suas propostas. O conteúdo do manifesto de Marinetti contém o mesmo apelo revolucionário e particular da capital que servia como o centro cultural do mundo naquele momento. Paris condensava os primórdios da modernidade, vislumbrados por Walter Benjamin, como nota Rolf Tiedemann na introdução à obra *Passagens*. Tais fatores fazem com que Benjamin dedique estudos a Paris que servem justamente para nortear a sua reflexão sobre as transformações de ordem social, política e artística que se delineiam na capital da França ainda durante o século XIX. E efetivamente propaga-se de lá o seu conhecimento para os demais países da Europa e também para os sistemas periféricos, como a América Latina, como observa Arnaldo Saraiva:

Todavia, não podemos esquecer que Marinetti e os seus companheiros se preocuparam desde a primeira hora com a projecção internacional do seu movimento, que tinha um nome publicitariamente sedutor, e que ainda por cima não se contentavam com a produção e o lançamento de obras de criação ou de reflexão (em sentido restrito), antes se apoiavam num “manifesto” (tipo de texto programático, claro,

rápido e agressivo) que, estrategicamente publicado num grande jornal parisiense, visava sem dúvida um numeroso público internacional, até por que ao tempo a cultura produzida ou publicitada em França despertava em todo o mundo mais ecos do que desperta hoje em dia, quando Paris já não é a única grande capital cultural. Eis porque não é para admirar que o primeiro manifesto de Marinetti tenha sido traduzido em português pouco tempo depois do seu aparecimento [...] (SARAIVA, 1986, p. 160-161)

Na introdução das obras completas de Marinetti (1983), Pasquale Jannini corrobora essa observação, afirmando que não se pode dizer que o manifesto teve pouca repercussão na França, pois grandes jornais, como *Le Temps* e *Le Gaulois* falaram ampla e tempestivamente a seu respeito. Ele aponta, entretanto, que por parte dos grandes mestres do Simbolismo houve silêncio; e quanto aos leitores solicitados por Marinetti, as manifestações foram diversas: os aristocratas, como Robert de Montesquieu e o Barão de Fersen, entenderam-no; os acadêmicos, Jules Clarétie e Pierre Loti, responderam com uma sarcástica rejeição; e, por fim, os escritores de primeira linha, como Paul Adam e René Ghil – ligados à pré-história do Futurismo e prontos a receber o discurso do manifesto com uma ótica de larga amplitude – “assinaram análises pertinentes, tentando sempre destacar a própria intervenção no projeto de uma literatura nova” (JANNINI In: MARINETTI, 1983 p. 8, tradução nossa).

Outro fator pertinente é a relação que o próprio Marinetti possuía com a França, onde cursou seus estudos. A língua francesa, portanto, representava para ele o “sonho de Paris” (JANNINI In: MARINETTI, 1983 p. 14, tradução nossa), isto é, para a qual confluía a ansiedade libertária almejada pelo poeta, fruto da atmosfera que ele vivenciou na capital do país.

A França, mesmo responsável por essa divulgação, não subtrai da Itália o mérito da vanguarda, pois o Futurismo continuará a ser conhecido e reconhecido através de suas origens italianas. Assim, a sua repercussão, inicialmente francesa, contribui para o enriquecimento dos dois patrimônios literários, assim como contribuirá para outros, como o exemplo da Rússia. A respeito do Futurismo russo, Gilberto Mendonça Teles (1987) afirma que a sua grande repercussão ali foi resultado do

fato do país, assim como a Itália, ser enredado em suas tradições. O antagonismo dessa afirmação – pois, como pode um país apegado à tradição receber um ideal estético tão inovador – explica-se em razão de sua receptividade, característica igualmente perceptível em Paris. E a repercussão não se limitará ao conhecimento da notícia do novo, é necessário experimentá-la. Assim, o Futurismo manifesta-se na Rússia sob duas denominações: o egofuturismo e o cubo-futurismo. A primeira, como assinala Teles, de tendência simbolista, e a segunda mais próxima ao caráter das propostas de Marinetti, no tocante à ruptura e ao experimentalismo da linguagem. E através desse exemplo, vemos o dinamismo do sistema e como acontecem as interferências entre um sistema e outro. Sem tais pontes, os diálogos e empréstimos se perderiam e o sistema estagnaria.

Retomando as observações de Saraiva, podemos nos questionar sobre dois pontos. O primeiro remete-nos à função do manifesto, precisamente a do Futurismo dentro do polissistema que Even-Zohar teorizou. O segundo compete à legitimação de Paris e da França no estabelecimento de hegemonias dentro deste mesmo polissistema. Refletir sobre esses dois pontos nos ajudará a pensar as manifestações no Brasil no quadro de repercussão do Futurismo fora da Europa. Sendo assim, como pode ser vista a vanguarda italiana e a suas propostas como forma de colaboração para a literatura mundial? E, contemporaneamente, como podem ser pensadas as outras vanguardas em meio a essa atmosfera de mudança que as perpassa e origina?

A análise não tenciona esgotar todas as respostas a tais questões, tendo em vista a sua complexidade. No entanto, o que nos cabe é pensar no conceito de interferência, também proposto por Itamar Even-Zohar para melhor compreender a tendência inevitável dentro de um sistema literário, e através do qual se inicia o diálogo entre culturas. Parte essencial desse diálogo é a literatura que, como afirma o teórico israelense, não pode vir destacada dos contextos histórico, social e cultural. Em toda a sua teoria, ele é contundente nesse ponto. Sendo assim, a ideia de interferência é definida como

[...] a relation(ship) between literatures, whereby a certain literature A (a source literature) may become a source of direct or indirect loans for another literature B (a target literature). Interference can be either *unilateral* or *bilateral*, which means that it may function for one

literature or for both. (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 54-55)¹⁸

As relações de interferência estão ligadas às atividades de tipo primário e secundário, expostas anteriormente. Em relação à unilateralidade ou à bilateralidade, a interferência, geralmente, tende a ser unilateral, pois a literatura de chegada acaba sendo muito mais receptora do que doadora de suas características. Logicamente que isso está correlacionado com o tipo de contato – condição *sine qua non* – entre elas, ou seja, se ele se dá por meio do repertório, parte mais visível do sistema, ou por outros de seus componentes. Esse contato pode ser de tipo dependente, isto é a dependência de uma literatura minoritária em relação a uma melhor estabelecida e, conseqüentemente, independente. Para as literaturas minoritárias, a interferência é um fator decisivo para a sua existência e desenvolvimento, enquanto nas de segundo tipo, mais consolidadas, a interferência garante a sua hegemonia. As literaturas francesa e inglesa são exemplos do segundo caso, visto que ocuparam o posto de hegemonias dentro do quadro europeu por mais de duzentos anos, mas não deixando de receber interferências de outros sistemas literários, como o italiano e o alemão.

Quanto aos canais de interferência, eles podem ser de ordem direta ou indireta, ou seja, através ou não da ação de intermediários. No primeiro caso, a literatura alvo tem acesso à literatura fonte sem a intervenção de uma terceira literatura, talvez devido ao conhecimento da língua. Even-Zohar afirma que a tradução pode funcionar como um canal para ambos os casos, mas que para a ordem indireta torna-se crucial. Retomemos as afirmações de Lefevere sobre a importância da reescritura e, assim, devemos recordar que no início do século XX muito do conhecimento de outras literaturas, como a italiana e a russa, foi obtido por meio de retraduições da tradução francesa. Fato igualmente experimentado pelo Futurismo, dado a sua divulgação de forma indireta, gerando a tendência a seguir:

The procedures followed by agents of transfer in cases of direct contacts are less visible than in the case of observable translated products, which

¹⁸ “a relação entre literaturas, em que certa literatura A (a literatura de origem) pode se tornar uma fonte de empréstimos diretos ou indiretos para outra literatura B (a literatura de destino). A interferência pode ser *unilateral* ou *bilateral*, o que significa que pode funcionar para uma literatura ou para ambas.” (tradução nossa).

often can be compared with the original texts. But one can also provide examples of cases where some source literature is accessed via some other third party – such as a third language and literature – which filters the models for the target. If this happens to be a language known to a large number of the literary producers, in that sense to the “institution,” there may be few actual translation products needed here either. (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 57)¹⁹

De fato, após a publicação no *Le Figaro*, o manifesto futurista foi traduzido por certo número de periódicos europeus, mas esse alcance é devido a vários fatores, como, por exemplo, o prestígio, a dominação e o resqúcio da hegemonia francesa conquistada por longos anos, como já verificamos. Em suma, essa aura da cultura francesa capaz de legitimar a novidade. Do contato entre as literaturas em diante, abre-se um leque de possibilidades ou leis que regerão a maior assimilação ou não pelo sistema receptor. O que não podemos confundir é interferência com aceitação, pois esta não é inerente àquela, pelo contrário, é possível que haja alguma rejeição, além da possibilidade de ela não atuar em todos os níveis do sistema. O consequente sucesso do novo repertório passa a ser uma condição particular à literatura que está sofrendo a interferência. Neste quesito, parece que há uma hipótese para o fato ambíguo da repercussão da tradução do manifesto futurista no Brasil ter sido escassa naquele momento. Às literaturas receptoras cabe, portanto, o poder de apropriar-se apenas de partes do repertório, por meio de simplificações, regularizações ou esquematizações. Ao tradutor, por sua vez, a liberdade de revisitar e realocar tendências.

¹⁹ “Os procedimentos seguidos pelos agentes de transferência em casos de contatos diretos são menos visíveis do que no caso de produtos traduzidos observáveis, que muitas vezes podem ser comparados com os textos originais. Mas também é possível dar exemplos de casos em que alguma literatura fonte é acessada através de uma terceira parte - como uma terceira língua e literatura - que filtra os modelos para o alvo. Se isso acontecer, de ser uma língua conhecida por um grande número de produtores literários, naquele sentido para a “instituição”, pode haver alguns produtos de tradução real necessários aqui também.” (tradução nossa).

2 MODERNIDADES

O embate entre Futurismo e Modernismo suscita uma investigação que não se limita à esfera da análise de suas características como expressões literárias. Com a breve ilustração dos conceitos do polissistema de Itamar Even-Zohar constatamos as tensões intrínsecas ao dinamismo do sistema, mas compreendemos a interferência de fatores externos a ele para o desencadeamento de possíveis conflitos. Por essa razão, analisar os elementos correlacionados às traduções brasileiras do manifesto torna-se imprescindível para trazer à tona a problemática de divergências e aproximações entre a vanguarda italiana e a brasileira.

O mapeamento de tais semelhanças e diferenças torna-se fundamental para a análise, tendo em vista que explora os aspectos pertinentes ao conceito de vanguarda. Annateresa Fabris, em seu estudo “Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro”, afirma que vanguarda e modernidade não são sinônimas, mas que aquela não pode ser concebida fora de uma sociedade moderna, tanto do ponto de vista econômico quanto político. Nesse sentido, ela, juntamente com outros teóricos e críticos, propõe uma releitura sobre o conceito de modernidade na obra *Modernidade e modernismo no Brasil*. A reunião destes estudos busca desmitificar a fusão errônea de modernidade e Modernismo brasileiro em uma concepção única e os motivos para que essa conclusão fosse fabricada.

Segundo Fabris, naquele momento “os modernistas elaboram a própria ideia de modernidade e definem a própria estratégia de atuação” (2010, p. 21). No entanto, ela enfatiza que a *modernidade* do ponto de vista da vanguarda brasileira é diferente das demais, pois os artistas brasileiros atribuíram a ela uma ideologia da *brasilidade* na qual há a problemática da tematização – característica incomum às vanguardas, preocupadas em construir identidades. Outro fator que acentua a disparidade é a tentativa de recuperação de um passado a ser projetado no futuro, fulcro dessa ideologia. O intuito de formação de uma identidade nacional acaba, em primeira instância, confundindo e restringindo o Modernismo brasileiro no tocante ao *ser moderno*.

Apesar da relação conflitante, outro ponto para o qual Annateresa Fabris chama a atenção diz respeito à estratégia de ação da vanguarda em aliar teoria e práxis, e, nesse sentido, o Modernismo dos anos 1920

utiliza o exemplo do Futurismo, no plano de ação e no modo como buscou “estruturar uma plataforma teórica a partir da qual o artista apresenta e discute a própria poética” (FABRIS, 2010, p. 21). Os exemplos disso são o “Prefácio Interessantíssimo” e a *Escrava que não é Isaura* de Mário de Andrade, assim como os manifestos Pau-Brasil e Antropófago de Oswald de Andrade.

Talvez por tal proximidade, pudéssemos afirmar que houve um ideário futurista como uma espécie de preâmbulo ao Modernismo, no qual os artistas modernistas eram cunhados de *futuristas brasileiros*. Da mesma forma, a Semana de Arte Moderna foi batizada, a princípio, como Semana de Arte Futurista. Naquele momento, o *ser futurista* correspondia a *ser moderno*, posteriormente, a mesma alcunha não será plausível e tornar-se-á assunto delicado devido à recusa dos modernistas. Com o amadurecimento da vanguarda brasileira e consequente amadurecimento dos artistas, delineou-se a estabilização de um novo ideário, agora caracterizado por preceitos próprios à cultura brasileira. O conflito, aparentemente negativo, é uma forma de “vivenciar a diferença”, como aponta Steiner (2005, p. 382), que em sua obra *Depois de Babel* está tratando da diferença em relação à tradução, aludindo ao conceito de *différance* de Derrida, mas aqui é interessante pensá-la sob o aspecto da identidade. Assim, viver a diferença como a forma de conhecimento do outro faz com que se amplie o conhecimento de si e, de algum modo, é também reconhecer similitudes, dependências, para que a diferença não seja vista como incompatibilidade e isolamento. No que tange à arte, é praticamente impossível, ainda com todas as rupturas entre as diferentes expressões literárias, abordá-la de forma dissociada. Nesse sentido, Steiner ainda diz no seu estudo:

Mais frequentemente do que se imagina, a arte ocidental trata da arte precedente: literatura sobre literatura. A palavra *sobre* aponta para a dependência ontológica crucial, para o fato de que um trabalho ou um conjunto de trabalhos anteriores é, de certa forma, a *raison d'être* do trabalho que está sendo feito. Já vimos que o espectro de variação pode ir da reduplicação direta a uma alusão tangencial e a uma mudança quase irreconhecível. Mas a dependência existe e sua estrutura é a da tradução. (STEINER, 2005, p. 483)

Como o seu estudo trata de tradução e linguagem, ele evidencia o papel daquela em servir como o canal que transmite essas similitudes. É interessante, então, ver como nesse processo se opera um binário que põe de um lado as semelhanças e esse grau de dependência entre as literaturas, enquanto do outro, são colocadas as disparidades que geram certa fragmentação no intuito de preservar identidades distintas. Michel Foucault nos chama a atenção, nesse sentido, dizendo que a “história do pensamento, dos conhecimentos, da filosofia, da literatura, parece multiplicar as rupturas e buscar todas as perturbações da continuidade” (2008, p. 6). Ele contrapõe o seu ponto de vista, ou seja, a sua nova abordagem histórica à história tradicional fixada em estruturas, mas garante que a noção de descontinuidade nela presente “é, ao mesmo tempo, instrumento e objeto de pesquisa, delimita o campo de que é o efeito, permite individualizar os domínios, mas só pode ser estabelecida através da comparação desses domínios” (2008, p. 10).

2.1 A novidade futurista

As vanguardas europeias que surgiram no início do século XX, dentre elas o Futurismo, possuem elementos que as particularizam, mas em todas nos deparamos com a tentativa de preconizar o moderno, o inusitado. Segundo Alberto Asor-Rosa, as vanguardas são uma tendência da literatura e das artes contemporâneas:

Con il futurismo fa la comparsa anche in Italia quella tendenza della letteratura e dell'arte contemporanee, che si chiamerà avanguardie: un complesso di fenomeni espressivi i più disparati (musica, poesia, pittura, architettura, scultura), contraddistinti da un violento spirito antiborghese e dalla programmatica volontà di rottura delle regole e della tradizione. Si potrebbe dire, in un certo senso, che l'avanguardia è una forma di decadentismo estremistico e attivistico, con una componente ribelle, che in taluni casi si salda anche con le forme contemporanee dell'estremismo politico e sociale (anche se non sempre con una logica comune e coerente: il futurismo, in Italia, finì per schierarsi quasi

interamente con il fascismo, e in Russia, con il bolscevismo). (ASOR-ROSA, 1985, p. 584)²⁰

O Futurismo, portanto, marca e insere a Itália no panorama destes complexos fenômenos expressivos, conferindo singularidade às artes italianas, apesar das grandes influências francesas, por sua vez, fruto do envolvimento de Marinetti com essa cultura.

Em se tratando de Marinetti, é muito comum e, em certo sentido, compreensível, a não distinção entre ele e o Futurismo. Em alguns aspectos, entretanto, essa fusão pode ser prejudicial quando se atrela à vanguarda características pessoais de seu autor, esquecendo-a como expressão artístico-literária. Talvez o furor contido em seus manifestos o tenha colocado em extrema relevância e qualquer teor negativo de sua personalidade, inclusive a tão discutida aproximação com o Fascismo se refletiu nos ideais da vanguarda.

Asor-Rosa destaca a relação entre Futurismo e Fascismo, não atribuindo especificamente aos manifestos de Marinetti tais origens políticas, mas sim à própria natureza extrema da vanguarda.

La confluenza finale di pressoché tutto il movimento futurista nel fascismo, cioè, per così dire, del massimo di rivoluzione nel massimo di reazione possibile, esprime bene il senso di tale processo ideologico ed artistico, che intanto poteva dirsi (come si diceva) antiborghese, in quanto identificava la borghesia nel governo del ceto politico liberale e questo mirava a spazzar via insieme con il suo costume moderato, i suoi valori e la sua letteratura [...] (ASOR-ROSA, 1985, p. 555)²¹

²⁰ “Com o futurismo, aparece também na Itália essa tendência da literatura e da arte contemporânea que se chamará vanguardas: um complexo de fenômenos expressivos os mais díspares (música, poesia, pintura, arquitetura, escultura), caracterizados por um violento espírito antiburguês e por uma programática vontade de ruptura com as regras e com a tradição. Poder-se-ia dizer que, em certo sentido, a vanguarda é uma forma de decadentismo extremista e ativista, com um componente rebelde, que em certos casos se interliga também com as formas contemporâneas do extremismo político e social (ainda que nem sempre com uma lógica comum e coerente: o futurismo, na Itália, acaba por alinhar-se quase inteiramente com o fascismo, e na Rússia, com o bolchevismo).” (tradução nossa).

²¹ “A confluência final de todo o movimento futurista no fascismo, isto é, por assim dizer, o máximo da revolução no máximo da reação possível, exprime bem o sentido de tal processo ideológico e artístico que, no entanto, podia-se dizer (como se dizia) antiburguês enquanto identificava a burguesia no governo da classe política liberal e esta visava lançar fora, junto com o seu costume moderado, os seus valores e a sua literatura [...]” (tradução nossa).

A configuração desse paralelo entre Futurismo e Fascismo começa a ser formada através do nacionalismo extremo contido na propaganda futurista, que visava à afirmação de uma Itália idealizada, muito distante da realidade vivida. Tal utopia entra em consonância com a imagem que o regime político impunha. A diferença é que no caso da vanguarda, o seu nacionalismo permeia o âmbito estético e sua revolução, apesar de evocar também a esfera sociopolítica, baseia-se, sobretudo, na esfera artística.

Quanto ao sentido de revolução, os estudiosos confirmam e concordam sobre esse aspecto como sendo inato à vanguarda italiana, destacando-a entre as demais expressões artísticas que a Itália produziu. Em outras palavras, todas as propostas técnicas futuristas do fazer poético traduzem-se em um sentido tal de experimentação, que, mesmo após um século de sua fundamentação e do natural surgimento de outras correntes, preserva o frescor da novidade. As afirmações de Malato são um exemplo disso:

Anche se pensiamo a momenti particolarmente vivaci della nostra attività letteraria, mettiamo l'Ermetismo o il Neorealismo o la Neovanguardia, ci rendiamo conto che si trattava sempre di recuperare qualche ritardo, assimilando poetiche venute dal di fuori. L'unico movimento nato certamente in Italia, e diffusosi con forza dalla Francia alla Russia, è il Futurismo. Questa celebrazione del mondo moderno, delle macchine, della velocità, questo sforzo di trasferire all'attività espressiva i cambiamenti nel nostro contatto con meccanismi e situazioni completamente nuovi, ha trovato naturalmente ascolto e ha prodotto anche risultati letterari (molte poesie di Palazzeschi) e artistici (Soffici, Boccioni, Balla, Carrà). Il suo iniziatore, Marinetti, era uomo di grande esperienza internazionale e di notevole carisma. (MALATO, 2000, p. 1503)²²

²² “Ainda que pensemos em momentos particularmente vivazes da nossa atividade literária, por exemplo, o Hermetismo, ou o Neorealismo, ou a Neovanguarda, percebemos que se tratava sempre de recuperar algum atraso, assimilando poéticas provenientes de fora. O único movimento nascido certamente na Itália, e difuso com força desde a França até a Rússia, é o Futurismo. Esta celebração do mundo moderno, dos carros, da velocidade, este esforço de

Ao examinarmos diferentes histórias da literatura italiana, notamos que há um consenso em exaltar o sentido de inovação que o Futurismo trouxe. E para conferir-lhe adjetivos, são utilizados os próprios princípios citados no manifesto de fundação, isto é, a fragmentação, a autonomia do signo, as novidades técnicas do fazer poético, ligadas exatamente àquelas da modernidade e da industrialização, todavia a característica mais recorrente é a de buscar o rompimento com o passado. Lembremo-nos que a assimilação da velocidade, do ambiente externo nas obras futuristas (com destaque para as artes plásticas) é igualmente a tentativa de expressar o tempo presente, o contemporâneo. Por essa razão, alguns ensaístas, como Giorgio De Marchis (2007), propõem uma releitura sobre esse aspecto, essa contraposição *passado-passadismo*. O passado corresponderia à história, às tradições de um país, enquanto que o *passadismo* seria o culto e o apego exagerado a esse passado. O Futurismo critica, então, o *passadismo*, reconhecendo a importância do passado.

A releitura, resultante principalmente da celebração dos cem anos da publicação do manifesto em 2009, procura também destacar as contribuições contidas no Futurismo para o campo artístico. Isso porque muitos acreditam que o que foi estudado até hoje não conseguiu formar um panorama suficiente sobre a vanguarda, sendo necessária uma revisitação, agora com uma postura menos preconceituosa, ou seja, sob a ótica de expressão artística e não simplesmente como premissa do Fascismo²³.

Durante as comemorações do centenário, temos conhecimento de mostras e congressos realizados em todo o cenário internacional, especialmente onde a vanguarda foi eloquente. Na Itália, celebrou-se em Milão, cidade onde viveu Marinetti, a mostra “L’eredità del Futurismo”, no Palácio Real; assim como outras mostras em Roma, Bolonha, Bari e

transferir à atividade expressiva as mudanças no nosso contato com mecanismos e situações completamente novas encontrou naturalmente ouvidos e também produziu resultados literários (muitas poesias de Palazzeschi) e artísticos (Soffici, Boccioni, Balla, Carrà). O seu iniciador, Marinetti, era homem de grande experiência internacional e de notável carisma.” (tradução nossa).

²³ Sobre essa recorrente associação e menção, é interessante ponderar se o Fascismo se utilizou do Futurismo, como meio de propagação, ou se ocorreu o contrário. Cremos que houve uma cooperação mútua, no sentido em que a política cultural internacional do regime de Mussolini aproveitou-se da figura emblemática e caricata de Marinetti em sua divulgação, visto que ele visitou vários países com um discurso nitidamente panfletário fascista (inclusive o Brasil) e, em contrapartida, foi um meio pelo qual o expoente principal do Futurismo identificou a possibilidade de dar continuidade às suas ideias, uma vez que na Itália as suas propostas estéticas já se haviam exaurido, estavam superadas por um nacionalismo que, de alguma forma, fora visualizado desde a fundação de sua vanguarda.

Veneza, para citar alguns exemplos. No tocante ao Brasil, tivemos a organização de alguns congressos em âmbito acadêmico, sendo o primeiro pela Universidade Estadual de Feira de Santana²⁴, na Bahia, o segundo pela Universidade Federal de Santa Catarina²⁵, na cidade de Florianópolis e, por fim, pela Universidade de São Paulo²⁶, em São Paulo, além de mostras e palestras, como as do Centro Cultural Casa das Rosas²⁷.

Giorgio De Marchis, em seu ensaio *Futurismo da ripensare*, afirma que os estudos sobre o Futurismo produzidos desde os anos cinquenta até os dias atuais não representam grande contribuição e avanço significativo, pois se preocupam em repetir as mesmas afirmações sem uma “análise racional e sistemática de toda a documentação internacional impressa sobre o futurismo italiano e internacional” (DE MARCHIS, 2007, p. 8, tradução nossa). Ele diz que é preciso, antes de tudo, periodizá-lo, para que se delimite o que verdadeiramente está relacionado à vanguarda, pois qualquer tipo de tentativa de se mapear os preâmbulos do movimento não faz parte da pesquisa historiográfica do Futurismo, sendo outro tipo de trabalho. Por essa razão, ele divide-o em três momentos:

- 1909-1911: “Primeiro Futurismo”, no qual esse fenômeno é basicamente italiano, marcado, principalmente, pelos manifestos literários. A princípio, o Futurismo é uma expressão literária que, aos poucos, influencia as demais artes;
- 1912-1915: “Médio Futurismo”, período de ouro do movimento. Grande produção de obras e debates críticos e teóricos, com consequente expansão dessas ideias a nível internacional;
- 1916-1918: “Futurismo Tardio”, o grupo se desfaz e outras tendências vão surgindo, influenciadas pelos seus ideais, entretanto periféricas.

A divisão de De Marchis difere-se, por exemplo, daquela que Gilberto Mendonças Teles (1987) expõe em seu estudo sobre as vanguardas. Para Teles, a primeira fase compreenderia o arco de tempo

²⁴ “Manifesto futurista e suas repercussões no Brasil”, realizado em julho de 2009.

²⁵ “100 anos de Futurismo: do italiano ao português”, realizado em novembro de 2009.

²⁶ “III Simpósio Internacional de Letras Neolatinas: Navegações e Fronteiras: Futurismo e o surgimento das Vanguardas (Comemoração dos 100 anos de publicação do Manifesto Futurista de Marinetti – 1909 – 2009)”, realizado em novembro de 2009.

²⁷ Ver site <http://www.poesis.org.br/casadasrosas/agenda_eventos_interna.php?id=261>.

de 1905 a 1909, na qual se reivindicou o verso livre; a segunda fase compreenderia os anos de 1909 a 1914, marcados pela intensa produção de manifestos, nos quais há a luta pela imaginação sem fios e pelo princípio estético das *parole in libertà*, ou seja, palavras em liberdade ou o livre exercício da poesia; na última fase haveria um salto para o ano de 1919, no qual o movimento começa a ganhar traços políticos com a fundação do Fascismo, do qual se tornou uma espécie de porta-voz.

O estudioso italiano, porém, afirma que a história do movimento inicia-se em 1909, com a publicação do manifesto. O autor se coloca contra aqueles que defendem o Futurismo como um fenômeno de origem espanhola, visto que em 18 de junho de 1904, Gabriel Alomar profere no Ateneu de Barcelona uma conferência intitulada “El Futurismo”. Para De Marchis, esse evento nada mais é que “um movimento simbolista tardio que nada tem a ver com a história do futurismo” (2008, p. 8, tradução nossa). Contrariando a posição patriótica de De Marchis, Rubén Darío (apud SCHWARTZ, 2008) insinua, todavia, muitas coincidências entre a conferência e os postulados do manifesto de Marinetti. Schwartz, no entanto, afirma que o poeta italiano jamais mencionara o texto espanhol. Assim como os estudiosos, não podemos afirmar se, de fato, Marinetti se apropriou do título da conferência para nomear a sua vanguarda. No entanto, novamente Schwartz cita Annateresa Fabris que, por sua vez, pondera que o essencial é dar relevância ao ideal de ambos: o desejo da modernidade e o abandono à estagnação econômico-social. Curiosamente, Marinetti escreve o manifesto “Contro la Spagna passatista”, direcionado aos espanhóis, em 1910, no qual critica com veemência o atraso da Espanha.

Percebemos através desse fato que a forma mais eficaz encontrada por Marinetti para fazer-se ouvir é por meio dos manifestos, e nesse sentido, De Marchis evidencia, dentre as três fases futuristas, a sua importância nesse primeiro momento, para a divulgação da vanguarda que se iniciava na Itália. De Marchis considera-os, portanto, como

[...] una peculiarità del futurismo e ne segnalano immediatamente il carattere di movimento totalizzante, che si estende programmaticamente a tutti i campi dell'operare artistico, e che va

dunque considerato sempre nella sua interezza.
(DE MARCHIS, 2007, p. 9-10)²⁸

Os manifestos são classificados como “declarações programáticas” (DE MARCHIS, 2007, p. 12, tradução nossa) e, como peculiaridades do Futurismo, faz-se necessário que lhes seja dada a devida atenção visto que sem eles não seria possível escrever a sua história.

A respeito do seu teor propagandístico, o manifesto serve como meio de comunicação, forma de ação e, alguns o defendem, até mesmo, como um novo gênero literário:

Lo strumento privilegiato di diffusione delle idee futuriste e un vero e proprio “genere letterario” futurista è il *manifesto*. Esso ha lo scopo di presentare il programma e diffonderlo contemporaneamente in tutto il mondo, in molte lingue e in molti modi. Il manifesto diventa la forma privilegiata per affermare le nuove tendenze dell’arte e per le conseguenti prese di posizione. (CHEMELLO, 2010, p. 90)²⁹

Os tantos manifestos são, portanto, uma forma publicitária do Futurismo, importante para a sua filologia, mas também como seu meio de divulgação. Mais uma vez, De Marchis dirá que fora do âmbito italiano, o ponto inicial da vanguarda ocorre através de menção ou tradução do manifesto pela imprensa local. Nesses termos, o texto de Marinetti serviria exatamente como a bandeira que assinala a chegada do Futurismo além das fronteiras italianas. Utilizamos essa afirmação para aludir e reforçar a validade das traduções brasileiras, objeto do presente trabalho. Ainda que o cenário nacional não estivesse preparado para a recepção de valores estéticos tão excêntricos e autênticos, a notícia da vanguarda futurista instaura-se no país de maneira

²⁸ “uma peculiaridade do futurismo e que lhe assinalam, de imediato, o caráter de movimento totalizante, que se estende programaticamente a todos os campos do fazer artístico, e que, logo, é considerado sempre em sua plenitude.” (tradução nossa).

²⁹ “O instrumento privilegiado de difusão das ideias futuristas é um verdadeiro e próprio ‘gênero literário’ futurista é o *manifesto*. Esse tem a função de apresentar o programa e difundi-lo contemporaneamente em todo o mundo, em muitas línguas e em muitos modos. O manifesto se torna a forma privilegiada para afirmar as novas tendências da arte e para as consequentes tomadas de posição.” (tradução nossa).

embrionária. Nesse sentido, podemos dizer que o objetivo de Marinetti é atingido, pois a propaganda é feita, demonstrando como o formato do manifesto é funcional, pela sua imediatidade.

2.2 O fenômeno modernista

Sabemos da existência do Modernismo em Portugal, assim como na América Latina e no Brasil. Por esse motivo, Arnaldo Saraiva aponta a existência de um “fenômeno modernista” (1986, p. 10) e de suas ramificações, ou seja, trata-se do Modernismo como um movimento genuíno, e a forma como cada sistema literário o moldou e desenvolveu. Nesse sentido, ele parece referir-se à característica comum que permeia as vanguardas e aos diferentes momentos da nova expressão estética do início do século XX, que em cada literatura possuirá um modelo diferente.

Ora o fenômeno modernista também não é um fenômeno isolado; não é em termos históricos, sociais, ideológicos; mas menos o é em termos de estética ou de história literária. Como qualquer fenômeno humano o fenômeno modernista conhece várias fases, ambiguidades, intensidades. Nenhum modernista o foi puramente desde sempre (e para sempre). (SARAIVA, 1986, p. 10)

A citação de Saraiva vem reforçar a ideia do embrião futurista como sendo uma das fases pelas quais passou o Modernismo brasileiro. É interessante pensar as diferentes significações do termo *futurismo* no desenvolvimento da vanguarda brasileira. Essa reflexão denotará igualmente a existência de *modernidades* que podem ser compreendidas como a consequente e natural mudança de pensamentos, de pontos de vista no decorrer do estabelecimento de uma vanguarda.

O estudioso português traça um paralelo entre Brasil e Portugal, identificando documentos e personalidades comuns a esses países na composição de suas histórias perante o movimento. Ele discorre sobre as considerações dos mais variados dicionários de literatura, as quais definem o Modernismo a partir da publicação do primeiro manifesto futurista em 1909. Os mesmos dicionários afirmam que o Modernismo se exaure nos finais da década de 1920. Curiosamente nesta época, aqui no Brasil, o movimento vive seu momento de maturação com a

publicação de vários manifestos; e, em Portugal, com o aparecimento da revista *Presença* (1927). Diferentes também são os ápices do movimento: no Brasil com a Semana de Arte Moderna, em 1922, e, em Portugal, por sua vez, com a revista *Orpheu*, em 1915.

No tocante ao Brasil, temos a publicação de alguns manifestos que procuram resgatar características perdidas em meio às muitas tendências e influências estrangeiras na cultura nacional. São textos que caracterizam o movimento modernista e que percorrem um caminho similar ao da vanguarda italiana, no sentido de seu caráter inovador.

Escritos por Oswald de Andrade, o “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” foi publicado em 18 de março de 1924, no jornal *Correio da manhã*, e o “Manifesto Antropófago” em 01 de maio de 1928, na *Revista de Antropofagia*. Esses “escritos doutrinários”, como assim os cunhou Benedito Nunes (In: ANDRADE, 1990, p. 5), fazem parte de um total de sete que Oswald escreveu. No entanto apenas os citados aqui fazem parte da fase modernista. Da mesma forma como os sucessivos manifestos de Marinetti reiteram-se em seus objetivos, a ideologia antropofágica aparece como uma maturação para o elemento primitivo evidenciado em *Pau-Brasil*.

No decorrer de seu estudo, Saraiva percebe que apesar de cada país ter assimilado o fenômeno modernista de maneira particular, a essência não se perde; adequa-se, mas continua coletivo. E o que propomos aqui é justamente a hipótese de que as ligações existem e são fundamentais para o dinamismo dos dois sistemas literários e culturais.

Segundo Luciana Stegagno-Picchio, no Brasil, o Modernismo recebeu influências diretas do Futurismo, podendo ser considerado até mesmo o seu primeiro antecedente. Visto que muitos o consideram o ponto inicial do Modernismo, a afirmação da estudiosa italiana colaboraria para estreitar os laços que os unem. Ela define, portanto, que o “Modernismo brasileiro, já impregnado de Futurismo e de todos os ‘ismos’ que foram a principal característica da cultura do começo do século, constitui uma etiqueta bem distinta da que, na Europa e nos demais países da América Latina, abrange os anteriores sobressaltos artísticos, de cunho parnasiano e simbolista” (STEGAGNO-PICCHIO, 1988, p. 77).

Assim como Saraiva, Stegagno-Picchio acredita que seja importante observar a vanguarda brasileira no que concerne à estética, sendo o fator cronológico resultado dessa tomada de posição:

[...] O Modernismo já não é apenas, nessa acepção, uma etiqueta temporal, mas principalmente uma etiqueta estilística. É também uma atitude estilística considerar a Semana de 1922 mais como ponto de chegada que como um ponto de partida, como passagem da quantidade à qualidade, momento de encontro e tomada de consciência, da parte de uma certa *intelligentsia* local, das mutações sobrevividas na sensibilidade nacional não só sob o impulso da cultura exterior mas também em virtude de sua assimilação no interior do país. (STEGAGNO-PICCHIO, 1988, p. 77)

Afrânio Coutinho também propõe a mesma divisão cronológica a respeito do movimento, destacando-o no que diz respeito à poesia:

Denomina-se *Modernismo*, em poesia, o movimento literário que se prolonga da Semana de Arte Moderna até o meado do século. Seu signo principal é o da liberdade de pesquisa estética, isto é, cada poeta não encontra regras prefixadas que seguir: tem de eleger as suas próprias. (COUTINHO, 2001, p. 44)

Coutinho considera que houve nesse período uma evolução do movimento e o subdivide em fases, nas quais há certa padronização de regras que ele mesmo diz não existirem de forma pré-estabelecida, mas que funcionam exatamente para caracterizar cada ciclo. As gerações de 22, 30 e 45 são, respectivamente, classificadas como *fase de ruptura*, *fase de extensão* (ou pós-modernismo) e *fase esteticista* (ou neomodernismo). Todavia, essa subdivisão não impede que uma influa sobre a outra, até mesmo porque há artistas participantes de ambas, que evoluíram com a vanguarda.

Há, no entanto, além dessas, uma fase de suma importância à nossa análise, talvez a que nos interesse mais, ou seja, aquela anterior ao Modernismo e justamente a qual lhe molda o caráter: a fase caracterizada pela discussão sobre o Futurismo e toda a polêmica gerada por este na época. Esse período confirma a conclusão supracitada de Stegagno-Picchio de que a Semana de Arte Moderna não deve ser vista como um ponto de partida do Modernismo, mas como o momento em que todas as tensões do debate confluem num ideal único.

Esse momento Tristão de Ataíde (apud BOSI, s.d.) denomina Pré-Modernismo, compreendido desde o princípio do século XX até a Semana de Arte Moderna, podendo ser entendido tanto no sentido de anterioridade, evidenciado pelo prefixo “pré”, quanto como meio de diferenciar-se da literatura modernista. Isso porque sob a ótica social, o meio literário era permeado ainda pelo pensamento do século XIX, isto significa que o apego a uma tradição histórico-nacional era ainda muito patente, sendo desconstruído aos poucos pelas novidades da guerra, o que gerava no interior da sociedade a tomada de consciência que os tempos haviam mudado. A partir de então, a revisão de valores, gradativamente, culminará no fim do Pré-Modernismo e na implementação de conceitos novos, relacionados ao Modernismo propriamente dito.

Para Luciana Stegagno-Picchio, o conceito de Pré-Modernismo refere-se muito mais ao “conjunto das experiências formalistas e à busca de temas novos que um momento histórico” (1988, p. 61). A estudiosa afirma que o nome pré-modernista aplica-se melhor a prosadores do que a poetas, visto que a poesia manteve-se cristalizada nos temas individualistas e crepusculares, enquanto que a prosa delineava as modalidades que passavam a ser dominantes na ficção, ou seja, o regionalismo e o intimismo, temas da realidade brasileira. Nesse sentido, em cada canto do país é evidente que os escritores procurassem retratar as características do seu povo, priorizando os costumes e hábitos que, em um país tão extenso e multirracial, geraria uma vasta pesquisa e produção.

O destaque dado aos aspectos do nacional pode gerar uma ambiguidade de interpretação, uma vez que tenderíamos a pensar o Pré-Modernismo alheio à esfera internacional. De qualquer forma, como visto em Bosi, o advento da modernidade, em seus aspectos positivos e negativos, foi algo que se definiu paulatinamente e consolidou-se na literatura brasileira. O Pré-Modernismo funciona, portanto, como uma fase de transição e, para citarmos novamente Stegagno Picchio:

Empregamos a palavra Pré-Modernismo para definir, à luz dos conhecimentos atuais, as correntes literárias que anunciam, no Brasil, durante os primeiros anos do século, o despontar de uma sensibilidade estética nova. (STEGAGNO-PICCHIO, 1988, p. 78)

O retrato do “despontar de uma sensibilidade estética nova” sintetiza o cenário de preparação para o Modernismo e todos os seus projetos em prol do resgate da identidade nacional. Como um momento de transição, é importante que o Pré-Modernismo seja analisado para conjecturar sobre as causas e efeitos da recepção das traduções do *Manifesto do Futurismo* no Brasil. Estudar os antecedentes da nova estética torna-se fundamental para concebê-los como essenciais nesse processo.

Como citado anteriormente, Mário da Silva Brito (1997) acredita que Oswald de Andrade importou o Futurismo ao Brasil, após a sua viagem à Europa, em 1912, e consequente contato com o manifesto. No entanto, a vanguarda italiana já estava em terras brasileiras com as traduções desde 1909. Se a semente, porém, não brotou de imediato, Ernesto Bertarelli, no artigo “As lições do Futurismo” de 12 de julho de 1914 lançou a profecia de “que um dia se dirá que o movimento futurista, apesar do arrebatamento das suas expressões, do brutal da sua forma, frequentemente divulgada de maneira paradoxal, foi um movimento lógico e benéfico” (apud BRITO, 1997, p. 31). Provavelmente, o pioneirismo foi concedido a Oswald, pois já se enxergava nele, além do fato do contato com a vanguarda, a extravagância incipiente do Futurismo.

Extravagante e adiantada para os padrões vigentes será também a exposição de Anita Malfatti em 1917, da qual se gerou o polêmico artigo de Monteiro Lobato “Paranóia ou mistificação”, publicado pelo jornal *O Estado de S. Paulo* em 20 de dezembro de 1917, no qual ele tece duras críticas ao estilo da pintora. Em contrapartida, será o mesmo Oswald o único a defendê-la por escrito, assim como a sua arte, no artigo “A exposição Anita Malfatti”, no *Jornal do Comércio* em 11 de janeiro de 1918.

Lobato, no entanto, exaltará na *Revista do Brasil* em 1920 – ou seja, apenas três anos após a exposição de Malfatti – as esculturas de Victor Brecheret, escultor paulista com estudos na Itália, igualmente aclamado pelos *futuristas brasileiros* da época. Menotti Del Picchia, sob o pseudônimo de Hélios, publica artigos e crônicas sobre ele, louvando o seu talento, no *Correio Paulistano* entre 1920 e 1921. Questionado sobre o fato, Lobato reconhece que é preciso romper com os paradigmas clássicos e admite ter sido precipitada a sua opinião sobre a pintora.

Nesse ínterim, entre os episódios com Malfatti e Brecheret, Brito destaca a evolução do tempo no que tange ao desapareço dos ícones culturais do século XIX, fator fortalecido pela guerra que eliminou o pensamento oitocentista e junto a ele os seus vários “ismos”:

Naturalismo no romance, ornamentalismo na prosa, Parnasianismo na poesia, além de outros relacionados à filosofia e à poesia. Esse momento torna-se crucial para os artistas que militam contra todos os tabus estabelecidos pela chamada inteligência nacional:

Os campos estão claramente divididos, já em 1920: de um lado, as forças do futuro, a defesa dos anseios dos tempos novos, e de outro, os conservadores, os saudosistas de uma época ultrapassada. Estão em conflito, enfim, o velho e o novo. À inércia opõe-se o dinamismo, ao passado o porvir, à tradição a renovação (ou talvez a revolução), ao ontem o hoje. É, numa palavra, a ruptura. (BRITO, 1997, p. 132)

O Futurismo, ou mais ainda os seus ideais, serve, então, como a solução para este processo de ruptura e o estabelecimento de uma arte nova, razão pela qual se explica o constante uso do termo *futurista* no meio paulistano entre o fim da década de 1910 e início da de 1920. Nesse momento, o termo é usado para se referir à sensibilidade para com o moderno, no que conserva do advento do contemporâneo, da necessidade da imediatez, de “queimar etapas para superar o próprio atraso em relação ao panorama cultural” (FABRIS, 1994, p. 265). Assim, os modernistas, dispostos a romper com os paradigmas da inteligência nacional, traçam metas para os anos de 1920, 1921 e 1922, nos quais buscariam, respectivamente, o planejamento, o combate e a consequente vitória.

O ano de 1922 carrega uma série de significações: é o ano do centenário da independência do Brasil, e como nota Haroldo de Campos em seu ensaio “Miramar na mira” (In: ANDRADE, 2004), é o ano da publicação de *Ulisses*, de James Joyce. Em outras palavras, ano propício para a Semana de Arte Moderna, pois nesta poderiam os modernistas proclamar a independência do país em termos artísticos, com a formação de uma nova inteligência, e exaltar o valor de liderança cultural da cidade de São Paulo, como cenário inicial da nova expressão literária.

Naquele momento, São Paulo, especialmente, delineava-se como uma metrópole, iniciando a conjugação de fatores como a industrialização e o prospecto urbanístico, reflexos da sua economia em ascensão, resultante, por sua vez, da prosperidade do café. Como aponta Aracy Amaral em seu estudo “A imagem da cidade moderna: o cenário

e seu avesso”, a cidade de São Paulo está presente como tema ou cenário em diversas obras modernistas: em poemas de Luiz Aranha, na obra *Paulicéia Desvairada*, e nos contos de *Brás*, *Bexiga* e *Barra Funda*, para citar alguns exemplos. No entanto, a projeção em São Paulo de todas as efervescências artísticas que a vanguarda procurava suscitar resume-se na importância da paisagem urbana para o Modernismo como uma forma de expressão de comportamentos, no que diz respeito à caracterização de sua sociedade.

Seguindo o ideal de planejamento e combate, em 09 de janeiro de 1921, o grupo modernista oferece um banquete a Menotti Del Picchia no Trianon, em ocasião da publicação de sua obra *As Máscaras*. Todo esse evento, no qual Oswald de Andrade profere um discurso voltado ao escritor, o “Manifesto do Trianon”, é, na realidade, a convocação para o combate já idealizado em nome do futuro e abandono do passado permeado pela supremacia cultural europeia. Nesse sentido, ele exalta São Paulo e vislumbra nela a projeção do futuro e o seu potencial como terra prometida em meio à revolução artística que se anuncia. Logo, delinea-se, nesse manifesto, o estabelecimento da identidade nacional e a realização da Semana que, nas palavras de Brito (1997, p. 181), “é o coroamento espetacular e ruidoso de uma campanha esboçada a partir da exposição de Anita Malfatti, intensificada em 1920 e levada ao extremo em 1921”.

Os episódios dos anos 1920 também prepararam as demais fases do Modernismo brasileiro, e a sua expansão para os outros estados do país. No tocante aos estados onde o manifesto foi traduzido, Rio Grande do Norte e Bahia, podemos, primeiramente, traçar um paralelo entre Rio Grande do Norte e Pernambuco, isso porque no contraste entre ambos algumas figuras irão se destacar. No caso do primeiro estado, Luís da Câmara Cascudo, e em relação ao segundo, Joaquim Inojosa.

O primeiro foi significativo no sentido que trouxe o seu estado para o circuito modernista ao inseri-lo na rota dos escritores Mário de Andrade e Manuel Bandeira. E, além disso, consciente da necessidade de uma maior expressividade literária potiguar em âmbito nacional e da necessidade em se estabelecer um regionalismo característico às raízes sertanejas, Câmara Cascudo empenhou-se na pesquisa folclórica e na recuperação de nomes que foram fundamentais para o enriquecimento cultural do estado.

Quanto a Inojosa, ele mesmo, em entrevista concedida à professora doutora Edina Panichi, publicada pela revista *D.O. Leitura* em fevereiro de 2003, faz notar que o Modernismo no Nordeste é lançado através do seu artigo “Que é futurismo”, publicado no jornal A

Tarde de Recife, em novembro de 1922, como uma resposta às críticas feitas pelo poeta Faria Neves Sobrinho aos “ismos” que ele cria ser uma ameaça à literatura brasileira. O seu contato com os modernistas ocorreu em viagem ao Rio de Janeiro em setembro de 1922. Ali conheceu Menotti Del Picchia, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e Mário de Andrade. Retorna a Pernambuco, entusiasmado com o que de novo se realizava em São Paulo, levando consigo, então, a novidade do Modernismo. Sobre a expansão do movimento, ele relata:

O Modernismo, na verdade, surgiu em São Paulo, em 1922, mas em Pernambuco ele se expandiu poucos meses depois. Depois chegou a Minas Gerais, em 1925, com Carlos Drummond de Andrade, Pedro Nava e outros. Mas o Modernismo teve sua grande expansão polêmica no Nordeste. Meu nome está nisto apenas porque sou um personagem do episódio, mas Wilson Martins escreveu, no *O Estado de S. Paulo*, que a “arte moderna e Joaquim Inojosa foram as únicas presenças no Modernismo do Nordeste brasileiro”. Ele não me conhecia. (INOJOSA, 2003, p. 46)

Wilson Martins leu a obra de Inojosa, *A arte moderna*, e a incluiu entre as obras fundamentais do Modernismo. As outras são *O espírito moderno* de Graça Aranha e *A escrava que não é Isaura* de Mário de Andrade. As três remontam ao ano de 1924, sendo a primeira, de Inojosa, uma espécie de “carta/ panfleto” (ARAÚJO, 1991, p. 16), na qual o modernista faz um apelo para que o Norte e o Nordeste do Brasil se unam ao Modernismo, e destaca Graça Aranha e seu rompimento com a Academia Brasileira de Letras, justamente quando ele profere essa conferência *O espírito moderno*. A última obra, de Andrade, oscila entre um manifesto, parábola e ensaio, nos moldes do “Prefácio Interessantíssimo”, no que concerne às reflexões sobre a estética moderna, mas agora com um tom mais sério, mais compromissado.

Apesar do destaque e verdadeira importância que tais obras possuem para a vanguarda brasileira, a afirmação de Martins é um pouco tendenciosa e parcial, pois exaltar os feitos de Inojosa não necessariamente corresponde a dizer que, no Nordeste, ele foi a única expressão do Modernismo. Seria o mesmo que dizer que esse se restringiu aos paulistas e à Semana de Arte Moderna.

De fato, Joaquim Inojosa apresenta uma vasta produção intelectual, tendo sido escritor, jornalista e advogado. Cooperou com diversos jornais: *Meio-dia*, *A Nação*, *O Jornal*, *Jornal do Comércio* e no suplemento literário d'*O Estado de S.Paulo*. Logo, ocupou um lugar de destaque entre os expoentes do Modernismo, tendo sido colaborador da revista *Klaxon*. Portanto, é indiscutível a sua participação para a adesão do Nordeste à nova expressão literária.

Como aponta Araújo (1991), desde o ano de 1920, Natal já recebe a notícia das publicações de *Tentames* de Joaquim Inojosa, e de *Senhora de Engenho* de Mário Sette. E no mesmo ano, *A República* – que publicou a tradução do manifesto em 1909 – elogia a revista *Vida Moderna*, exaltando a visão moderna dessa nova geração de intelectuais do Recife. Assim, o Rio Grande do Norte divulga o que está sendo feito em Pernambuco, na Paraíba, e vice-versa, residindo nesse intercâmbio, para além dos elogios, uma cooperação para o fortalecimento de um regionalismo nordestino que se conjugasse com a modernidade, no que diz respeito à expressão artística.

2.3 A sobrevivência do Futurismo

Maria Eugenia Boaventura reúne em sua obra *22 por 22: A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos* diversos artigos que abordam a repercussão sobre o evento na capital paulista, assim como a polêmica sobre a alcunha futurista aos modernistas. Na leitura desses artigos é possível identificar que alguns modernistas, como Oswald de Andrade e Menotti Del Picchia (sob o pseudônimo de Hélios), falam sobre um *futurismo paulista* em suas reflexões e menções à Semana e à agitação do momento. No artigo “O triunfo de uma revolução”, publicado no *Jornal do Comércio* em 08 de fevereiro de 1922, Oswald afirma que São Paulo é a “cidade para todos futurismos” (BOAVENTURA, 2008, p. 45), colocando-a no mesmo patamar de outros lugares que já haviam recebido as novas tendências da arte moderna. Menotti Del Picchia é mais incisivo em sua divulgação da Semana no artigo “Semana de Arte Moderna”, publicado no *Correio Paulistano* em 07 de fevereiro de 1922, no qual ele diz:

Os futuristas, esses endiabrados e protervos futuristas de São Paulo – escol mental da nossa gloriosa terra de avanguardistas – vão realizar

umas esplêndidas noites de arte durante a semana próxima. [...]

Como se vê, o “futurismo paulista”, que a horda passadista andou a acuar com ganas assassinas, tornou-se a coqueluche do nosso *grand monde*. (BOAVENTURA, 2008, p. 43-44)

Sérgio Buarque de Hollanda mostra-se mais ponderado ao refletir sobre o Futurismo. No artigo “... Il faut des barbares”, publicado em *A Garoa* em 03 de janeiro de 1922, ele discorre sobre a necessidade de reação contra as regras dos parnasianos que tolheram a liberdade artística. Cita, portanto, as primeiras manifestações vindas de Rimbaud, na literatura, e de Rodin e Cézanne, nas artes plásticas, assim como as tendências para o idealismo, para o irreal, o misterioso e o simbólico, e que continuam com os cubistas. Quanto aos futuristas, declara:

A heróica investida futurista pecou pelo seu exclusivismo admitindo somente a tendência a que chamaríamos dinamista em oposição à estaticista que caracteriza a arte do passado. [...]

O futurismo terá porém a sua função descobrindo outro caráter na arte, oposto mesmo ao que descobrira Ernest Hello para quem a essência do Belo, ou antes, a sua expressão sensível era a serenidade, o repouso, a conquista efetuada, a batalha ganha, a paz pressentida e proclamada durante a guerra. (BOAVENTURA, 2008, p. 34-35)

Nem guerra tampouco paz, ele parece tender a um equilíbrio. E, assim, ele continua a sua reflexão, expondo que acredita que os seus contemporâneos conseguirão se consagrar como os verdadeiros artistas novecentistas e que, para tanto, há a necessidade de novas teorias, novas doutrinas, novas opiniões e novos profetas.

Mário de Andrade segue uma linha de raciocínio parecida com a de Sérgio Buarque de Hollanda, qualificando o Futurismo de contraditório, mas por vezes admirável, sempre destacando a figura de Marinetti. Em suas ponderações, defende a necessidade de ser atual e diz que é isso que busca o Modernismo e a Semana de 22: “queremos ser atuais, livres de cânones gastos, incapazes de objetivar com exatidão o ímpeto feliz da modernidade.” (BOAVENTURA, 2008, p. 38). São,

portanto, as palavras de seu artigo “Arte moderna I: eterno idílio”, publicado em *A Gazeta* em 03 de fevereiro de 1922.

As tensões de 22 mostram uma concepção sobre o Futurismo que mudará com o passar dos anos e com as diferentes fases do Modernismo. Isso demonstra como as opiniões e os projetos dentro das vanguardas se alteram. Para tanto, devemos considerar o contexto histórico e o seus eventos, pois, por exemplo, a Europa do Futurismo não é a mesma quando surge o Dadaísmo, isto é, o ímpeto de destruição, apregoadado pelos futuristas, ficou descontextualizado com a guerra por tratar-se de uma real devastação, perda de referenciais e aniquilamento da figura humana. Entretanto, residiu em ambas as vanguardas a tentativa de articular a liberdade de expressão do artista à paisagem em que ele estava inserido.

Se o Modernismo brasileiro objetivava seguir essa tendência e participar desse Modernismo universal, é impossível negar o seu contato com as manifestações artísticas de vanguarda do início do século XX. Logo, Futurismo e Modernismo apresentam alguns pontos de contato, semelhanças que fazem com que, em determinados aspectos, convirjam. Assim sendo, por que a recusa por parte dos modernistas em aceitá-lo? Haveria outras causas além dos fatores políticos e ideológicos?

Silvio Castro (2010) afirma que a posição antifuturista dos modernistas brasileiros tem duas principais razões, de cunho ideológico e estético-teórico, que se explicam pela consciência inicial da necessidade da ruptura ideológica, seguida da retomada de consciência que pode haver a conciliação de uma tradição dentro dos ideais da vanguarda.

Esse fato foi apontado por Annateresa Fabris e refere-se à temática da *brasilidade*, que já citamos aqui. O desejo de afirmação do Modernismo acaba por resultar em negação de princípios que foram fundamentais para a consolidação de uma poética da modernidade no sistema literário brasileiro. Nessa afirmação, não tencionamos imputar uma repreensão à vanguarda brasileira, e concluir a inerência de um *futurismo* ao Modernismo brasileiro. Queremos, ao contrário, evidenciar que “a questão moderna é um dado fundamental na produção cultural dos primeiros anos do nosso século e não uma súbita descoberta do grupo de São Paulo por volta dos anos 1920” (FABRIS, 2010, p. 18). Em outras palavras, explorar a máxima de que o senso comum entre as vanguardas é o questionamento e a transgressão de códigos estabelecidos. E nesse sentido, ponderar como cada expressão se comportou diante da tarefa de canonizar a sua arte moderna.

Segundo Annateresa Fabris (1994), existe a distinção entre o Futurismo e o “marinettismo”, e no caso do Brasil, deu-se mais relevância ao segundo em detrimento das propostas do primeiro, isto é, enfatizou-se a *blague* contida no espetáculo de Marinetti, enquanto que as tensões implícitas no alarde inicial dos manifestos ficaram em segundo plano. Ela pondera sobre a existência de dois *futurismos*: o inicial, “futurismo de trincheira” (p. 92), ligado à figura de Marinetti e à cidade de Milão, e com o seu teor combativo, heroico no sentido de desvio. O seu segundo momento corresponde ao ano de 1915, quando a vanguarda sofre diversas modificações, devido à divergência de ideais, fato que faz com que Papini e Soffici rompam com Marinetti, justamente por criticarem os excessos e exageros das suas proposições, iniciando, assim, uma reflexão sobre o Futurismo em si, no sentido de estar mais voltado às questões concernentes à Itália. Nesse mesmo panorama, Fabris esclarece-nos também sobre a existência do “movimento futurista” em relação ao “momento futurista”, sendo que o último é entendido como o período “profético ou utópico” ou como “arena de agitação e preparação da revolução anunciada, se não para a própria revolução” (FABRIS, 1994, p. 89). Para a estudiosa, então, o Futurismo que os modernistas conheceram e insistiam em proclamar no preâmbulo da Semana estava atrelado ao seu primeiro momento. No entanto, esse já havia passado, uma vez que compreendeu o arco de tempo desde a publicação do manifesto até a Primeira Guerra Mundial.

Logo, Futurismo e Modernismo dividem-se em fases, nas quais os seus projetos se alteram. A fase inicial geralmente é aquela marcada por um período de revolução, na qual é preciso romper com paradigmas que para ambas as vanguardas condizem com o passadismo das letras e das artes. Após a rebeldia inicial, passa-se então à etapa de maturação e, por conseguinte, de produção e debate teórico. Por fim, temos a reestruturação dos objetivos iniciais com inevitáveis mudanças de direção ou de concepções estéticas. A diferença é que no caso do Futurismo, a diluição se dá em razão da saída de alguns de seus componentes, enquanto que para o Modernismo há a alteração do foco estético em favor de uma preocupação de cunho social. Ainda no caso da Itália, as consequências da guerra são muito mais patentes, e a mudança do regime político culminará no Fascismo, fato que refletirá em mudanças das propostas estéticas da vanguarda italiana.

A fase inicial do Modernismo brasileiro, mais precisamente o grupo que idealizou a Semana de 22, adota muito da performance do

Futurismo de Marinetti. A própria Semana de Arte Moderna, guardadas as devidas proporções, estaria fundamentada com o mesmo apelo que o manifesto de fundação futurista trouxera, isto é, no que diz respeito ao seu teor propagandístico, na *blague* contida em sua execução, apesar da seriedade da proposta de reformulação estética. As noites da Semana, realizadas no Teatro Municipal de São Paulo, aludem às *serate futuriste* que são, nas palavras de Mariarosaria Fabris (2010, p. 139), “a primeira atividade teatral do futurismo”. As noitadas transpunham o limite do espetáculo, um acontecimento que sintetizava arte e política nas diferentes manifestações artísticas: exposição de quadros, execução de música, leitura de versos, prosas e manifestos. O seu diferencial ocorria na incitação do público a interagir com o espetáculo, em reação às provocações por parte dos futuristas. Assim, o público manifestava-se com vaias, xingamentos e até mesmo com o arremesso de alimentos ao palco.

O fato é que temos entre a publicação do manifesto e a realização da Semana um intervalo de treze anos, no qual os artistas brasileiros, como Anita Malfatti, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, entre outros, os futuros modernistas, tiveram a oportunidade de ter contato com as vanguardas que, em contrapartida, subsistiram em seus ideais graças à contemplação tardia de países como o Brasil. Annateresa Fabris (1994) tenta explicar a razão da inclinação ao Futurismo em detrimento de outro movimento histórico da vanguarda europeia. Sua hipótese é de que entre elas, o Futurismo era a mais conhecida e a mais em voga entre os brasileiros, atingido o seu ápice no Brasil somente na década de 1920. O fato de a vanguarda italiana ter sido a pioneira entre as demais, não exclui a interferência de outras expressões artísticas na formação literária dos precursores do Modernismo brasileiro, como o Unanimismo, o Simbolismo, o Decadentismo, evidenciando a passagem do fim de século e alguns resquícios de tendências do século XIX.

No entanto, à medida que se desfazia o *status* que, inicialmente, envolvia o Futurismo e atraía os olhos dos modernistas como uma possibilidade de transformação do cenário cultural, os nossos artistas entendiam que era preciso autonomia. Mário de Andrade, em entrevista concedida à revista *A Noite*, em 1925, além de corrigir o repórter que o chamou de “papa futurista”, critica o contínuo alarde futurista que, como vimos, por vezes confunde-se com o “marinettismo”. Para ele, o Modernismo brasileiro foi bem sucedido em seu projeto, pois afirma que “de todas as tentativas de modernização artística do mundo, talvez a que achou melhor solução para si mesma foi a brasileira” (LOPEZ, 1983, p. 17), ao passo que o exemplo futurista fracassou:

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” (LOPEZ, 1983, p. 17)

Para Mário de Andrade o alarde é necessário como iniciativa libertária, devendo ser gradativamente substituído pela reintegração na torrente, pois apenas nela o desenvolvimento será eficiente e produtivo. Diz ainda que após o choque com a tradição, a revolta cessa para que aquela continue a evoluir. O seu posicionamento, todavia, será outro quando ele profere a conferência “O Movimento Modernista” no Salão de Conferências da Biblioteca do Ministério de Relações Exteriores, em fevereiro de 1942, vinte anos após a Semana de 22, pois ele verá os exageros dessa atitude libertária como “cacoetes” iniciais do grupo modernista, da mesma forma como afirma como esdrúxulas as tensões que se formaram dentro desse mesmo grupo, como por exemplo, as ideologias do *Anta* em contraposição à *Antropofagia*, pois o ideal era único,

[...] uma revolta contra o que era a Inteligência nacional. É muito mais exato imaginar que o estado de guerra da Europa tivesse preparado em nós um espírito de guerra, eminentemente destruidor. E as modas que revestiram este espírito foram, de início, diretamente importadas da Europa. (ANDRADE, 2002, p. 258)

O que Mário define como “Inteligência nacional” refere-se aos paradigmas da concepção de arte, às regras que limitavam os artistas. A proposta de ruptura é a necessidade de atualização do cânone passadista. Nesse processo de inovação, diferentemente do Futurismo de Marinetti,³⁰ os modernistas optaram por recuperar o primitivismo inerente à cultura

³⁰ Tencionamos expressar no termo “cultura”, na tentativa de não torná-la aqui um mito, a sua análise de um ponto de vista antropológico, isto é, como o conjunto de regras compartimentais que regem a vida do homem, pois neste ele está inserido. Como pontua Clifford Geertz, “o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias” (1989, p. 15), e sob essa perspectiva, de que o próprio ser humano que

do país. Talvez ao negar o rótulo futurista, os nossos artistas objetivassem uma identidade nacional dentro do âmbito da modernidade, sendo eles também uma vanguarda, e não, como era corriqueiro, permanecer resignados à pura imitação ou à adaptação de sua literatura aos códigos estrangeiros.

Nesse tocante, podemos aludir ao conceito de antropofagia intelectual, iniciado com a publicação do “Manifesto Pau-Brasil” e que será melhor explorado e enfatizado com a *Revista de Antropofagia*. Esse manifesto, nesse caso, também possui uma função de marco fundador, reforçado pela imagem do *Abaporu* de Tarsila do Amaral, que ilustra a página. Schwartz (2008) relata que, na introdução que faz à versão fac-similar da revista, Augusto de Campos diz que se trata do periódico mais revolucionário do Modernismo. Para compreendermos a sua afirmação, é necessário ater-se à militância de Oswald nesse propósito. Isto é, o radicalismo de sua obra demonstra o escritor comprometido com a libertação do jugo de ordem cultural sofrido pela arte brasileira. Era necessário livrar-se dessa dependência que subsistia não somente no campo histórico-social, mas também ideológico. Outra explicação veicula-se à comparação entre a corrente antropofágica e as demais correntes nascidas no final da década de 1920 – como o “verde-amarelismo” –, oriundas do acontecimento mais notório do Modernismo, a Semana de Arte Moderna. E, por fim, a ideia do canibalismo, por mais metafórica que seja, possui um grande impacto a respeito do seu teor imagético que, por sua vez, parece incidir na doutrina veiculada em seu manifesto e confere-lhe esse caráter revolucionário e radical.

Por meio do diálogo modernista percebemos que essa rotulação ou a não distinção entre Futurismo e Modernismo não desapareceu ou se resolveu tão rapidamente. Naquele momento, o Brasil assumia uma posição periférica em relação à Europa e à Itália, fato este que explica a prevalência da cultura mais forte, europeia, sobre as demais. Através do desenvolvimento do Modernismo brasileiro, verificamos a consolidação da identidade brasileira, resultante da coexistência de individualidades engajadas em um objetivo comum.

estabelece a conjuntura em que vive, a cultura é algo intrínseco a ele. Em outras palavras, ele externaliza o seu modo de vida, e assim o coloca em prática através de sua existência e comportamento. Para a nossa análise, é interessante pensá-la como passível de alteração, pois, se a “cultura é historicamente reproduzida na ação” (SAHLINS, 2003, p. 7), será na mesma ação que ela pode se modificar.

2.4 Os modernistas e Marinetti

Se Modernismo e Futurismo convergem e divergem, os motivos estão relacionados à atmosfera de renovação da época e às suas tendências que se particularizam em cada cultura, também de acordo com o modo de tratar a questão da modernidade e na tomada de posição de seus artistas. Da mesma maneira as diversas fases pelas quais passaram são o reflexo do modo como os artistas enfrentaram a nova estética: por vezes mais radicais e em outros momentos mais abertos às mudanças. Como dito acima, a multiplicidade de individualidades é que formou as expressões literárias que conhecemos.

Essa ambiguidade de emoções e posições também ocorreu na relação entre os modernistas e a figura mais emblemática do Futurismo, Filippo Tommaso Marinetti, tanto no que se refere à sua pessoa, quanto à concepção do marinettismo. Em âmbito nacional, a recorrente ligação do futurista com a sua expressão literária suscitou polêmicas, como aquela bastante conhecida entre Oswald de Andrade e Mário de Andrade, em decorrência da postulação “futurista” noticiada pelos artigos do *Jornal do Comércio*, e reafirmadas através de entrevistas, crônicas, cartas e até mesmo no “Prefácio Interessantíssimo” de *Paulicéia Desvairada*.

Em relação à polêmica dos artigos do *Jornal do Comércio*, o ano de 1921 foi permeado pelo combate e, nesse sentido, a divulgação do que de novo se fazia ocorreu através de poemas, obras e artigos. Logo, foi essa a intenção primordial de Oswald em publicar o artigo “Meu poeta futurista” em 27 de maio de 1921, pois ele louva em *Paulicéia desvairada* o que há “da mais rica, da mais inédita, da mais bela poesia citadina” (apud BRITO, 1997, p. 226). O problema, em contrapartida, foi ter exposto a figura de Mário de Andrade:

Chama-se... Não posso lhes contar o nome simples. Proibiu-o o casto, o bom, o tímido. Contar-lhe-ei a figura e a arte. [...] Esse lívido e longo Parsifal bem-educado é conhecido pelo seu saber crítico. Publica-se no armário bem fornido da “Revista do Brasil”, escreve no “Jornal de Debates”, faz parte relevante de “Papel e Tinta”, leciona com rara honestidade de erudição no nosso Conservatório. Mas o que adoro nele, na sua aristocrática alma íntima, é o artista imenso da nossa cidade. (apud BRITO, 1997, p. 224-225)

Para Oswald, a tessitura de versos como aqueles provavam a existência de um “futurismo paulista” tão almejado por ele. Nas palavras de Fabris, ele “não perde tempo em enumerar suas características, todas derivadas da vivência urbana” (FABRIS, 1994, p. 97). Em outras palavras, o modernista aludia ao urbanismo da cidade de São Paulo, vista como a cidade futurista por excelência, por meio dos aspectos modernos que lhe eram conferidos pelo progresso, enquanto o país jazia em um atraso de ordem sobretudo cultural, diante do qual a arte era tida como sinônimo de entretenimento.

Mário de Andrade procura sempre defender a sua personalidade em relação às afirmações de Oswald de Andrade. No mesmo jornal, ele publica a réplica ao companheiro, sob o título “Futurista?!” em 06 de junho de 1921. Referindo-se a si em terceira pessoa, alega ter sofrido as penalidades consequentes da repercussão do artigo: zombaria e preconceito por parte da família e de alguns pais dos alunos do Conservatório no qual lecionava. Tudo em razão da alcunha *futurista* e da carga pejorativa que o termo, naquele momento, evocava, pois esse estava no âmbito do marinettismo. Além disso, também tece considerações sobre a sua obra e o seu conteúdo e métrica inovadores:

Sem surpresa nenhuma, aliás, veio penalizar-me a realidade do artigo “O meu poeta futurista” em que Oswald de Andrade lança um dos meus mais íntimos e amados companheiros. Infelizmente, tanto para ele como para mim, o artigo merece resposta e refutação. [...] Conhece-se a paridade que existe entre mim e o meu amigo, o “poeta futurista”; sabe-se, portanto, que as minhas idéias, aqui lançadas são exatissimamente as mesmas do infeliz autor de “Paulicéia Desvairada”. [...] E classificam-no de futurista, e agridoam o meu pobre Prometeu às artes ou artimanhas de Marinetti ou de Boccioni!!! Futurista por quê? Será só e unicamente porque o meu amigo admira certos corifeus do futurismo e reconhece, no meio das suas erronias, os benefícios que o grupo nos veio trazer? (In: BRITO, 1997, p. 231-232)

Ao citar Marinetti e Boccioni, Mário de Andrade prova que o termo futurista mencionado no título está realmente aludindo à fase heroica e destrutiva da vanguarda, pois menciona dois de seus maiores expoentes. Ao atribuir-lhes “artes e artimanhas”, fica nítida a sua

repulsa pelas artimanhas, ou seja, a forma como Marinetti fazia-se divulgar, mas, quanto às artes, ele assume a colaboração de algumas de suas propostas para a renovação estética.

Há quem suponha que esse diálogo polêmico entre Oswald e Mário nos jornais não passou de encenação, combinação entre eles, dado que ainda no “Prefácio Interessantíssimo” Mário declara que tinha conhecimento do artigo do amigo. Podemos cogitar que, de fato, tudo ocorreu de maneira intencional, seja para a divulgação de *Paulicéia* seja para ambientar um preâmbulo para a Semana de 22. Contudo, seria contraditório da parte de Mário de Andrade ter se utilizado de “artimanhas” como aquelas que ele tanto criticou em Marinetti.

O modernista continuará dialogando sobre a polêmica do termo *futurista*, agora em textos de uma esfera mais íntima, como as cartas trocadas com Manuel Bandeira. Em umas dessas missivas, anterior à publicação de *Paulicéia Desvairada*, o escritor paulista esclarece ao poeta mineiro os mexericos de que ele estaria imitando Cocteau e Papini³¹:

É verdade que movo com eles as mesmas águas de modernidade. Isso não é imitar: é seguir o espírito duma época. As disposições tipográficas dos meus versos correspondem não às teorias dos modernistas Bandouin, Aragon ou Soffici, mas às minhas próprias teorias do *harmonismo* (verticalidade de acordes). (MORAES, 2001, p. 62)

O harmonismo da obra de Mário relaciona-se aos versos harmônicos de *Paulicéia*, nos quais ele procurou explorar a simultaneidade e o polifonismo (COELHO, 1970). Ele faz questão de esclarecer que são teorias próprias, diferentes do pensamento estético de Soffici e Papini que, por sua vez, veem a arte como um impulso vital, sem uma correspondência com o ambiente, produzida para um ser associal. Como nota Fabris, essa é uma concepção oposta ao Futurismo

³¹ Em nota às cartas, o organizador Marcos Antonio de Moraes resalta que no acervo da biblioteca de Mário de Andrade, pertencente ao Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, constam exemplares de livros dos vanguardistas Jean Cocteau, Louis Aragon, Ardengo Soffici, mas não de Giovanni Papini. Quanto ao último, fazemos notar que o autor teve um grande número de obras traduzidas no Brasil na primeira metade do século XX, tendo sido a primeira *Un uomo finito – Um homem acabado*, em 1923, pela editora A. Tisi & C.

de Marinetti, assim como será oposta à ideia de Marinetti de estabilizar a vanguarda como um grupo, o postulado da vertente florentina do Futurismo de visualizá-lo como “uma ação conjunta com grandes margens de liberdade individual” (FABRIS, 1994, p. 101).

Diante disso, Bandeira aconselha Mário que não se importe com o que dizem, uma vez que a contribuição de um poeta é justamente esta, de deixar o legado para que outros poetas que o sucederão, assimilem-no. Em outras missivas, essa questão é recorrente. Encontramos exemplos de como eram cunhados Mário e Oswald de Andrade, assim como os demais modernistas: “os futuristas de S. Paulo” (BRITO, 1997, p. 163), dado repudiado também por Bandeira, pela carga pejorativa contida em tais afirmações.

Pela posição que São Paulo ocupou nos preparativos para a bandeira modernista, Mário e Oswald lograram rapidamente o posto de destaque. Como já mencionado anteriormente, os artigos do *Jornal do Comércio* acirraram ainda mais a polêmica. De um lado, Mário de Andrade mais ponderado, metuculoso, e no outro patamar Oswald, uma personalidade mais irrequieta, mais suscetível a receber a alcunha futurista.

Nesse sentido, Mário também colaborou para traçar o perfil de Oswald no panorama do movimento, definindo-o como o “mais curioso talvez dos modernistas brasileiros” (In: ANDRADE, 2004, p. 7), e ressalta no artigo “Oswaldo de Andrade”³² que, com a obra *Memórias sentimentais de João Miramar*, ele efetivamente se integrou ao grupo dos modernistas. Sobre a obra, elogia:

Com as *Memórias* dentro da roupa o corpo já é moderno. Subsiste, é certo, a formação analítico-realista. No fundo o eterno sentimentalismo. Não faz mal. Sentimentalismo é o brasileiro. Realista é Joyce. Psicólogo é o Papini do *Uomo finito*. Exemplos moderníssimos estes. O brasileiro também? Também. Ao menos para o Brasil.

[...]

O que mais caracteriza as *Memórias* é esse apego exclusivo à expressão. Que não só abandona todos os preconceitos mas salta sobre todas as regras e as ignora. Sintoma de romantismo e da nossa

³² O artigo que ora prefacia o romance *Memórias sentimentais de João Miramar*, na edição da editora Globo, foi publicado originalmente na **Revista do Brasil**, 105, São Paulo, set. 1924, pp. 26-32.

época. Há uns construtores por aí, não nego. Cubistas, orfistas, não-sei-que-lá. Mas negar a estridentistas mexicanos, a expressionistas alemães, aos fauvistas de França, aos futuristas de Itália e Rússia, multidão negar-lhes o direito de representar a época atual, interrogativa e caótica, seria sobrepor-se vaidosamente à realidade contemporânea. Um dos fenômenos essenciais do presente é esse apego quase doentio à expressão. (In: ANDRADE, 2004, p. 9)

Podemos constatar nas citações que Mário destaca o poder expressivo da obra de Oswald, através do uso de imagens, recordações, em suma, na tentativa de trazer para o romance o contexto urbano paulistano da época. O crítico ressalta ainda o empenho do escritor em trazer à obra o desejo da formação da língua brasileira e o esboço de uma consciência nacional, características do Modernismo. No entanto, como aponta Haroldo de Campos em seu estudo “Miramar na mira” de 1964, a crítica não deu a atenção devida à contribuição das obras oswaldianas à prosa moderna. Ele transcreve a queixa do próprio escritor em relação a esse fato:

Criou-se então a fábula de que eu só fazia piada e irreverência, e uma cortina de silêncio tentou encobrir a ação pioneira que dera o *Pau Brasil*, donde, no depoimento atual de Vinicius de Moraes, saíram todos os elementos da moderna prosa brasileira. Foi propositadamente esquecida a prosa renovada de 22, para a qual eu contribuí com a experiência das *Memórias sentimentais de João Miramar*. (In: ANDRADE, 2004, p. 21)

Campos ainda falará que houve um desequilíbrio entre a dedicação dada ao assunto de *Macunaíma*, de Mário de Andrade, em relação a outra obra de Oswald, o *Serafim Ponte Grande*, atribuindo a esta a alcunha de “Macunaíma urbano” (In: ANDRADE, 2004, p. 22). Para ele, grande injustiça, pois acredita que *Serafim* deu continuidade à experimentação iniciada em *João Miramar*, não merecendo o posto à sombra da obra do amigo. Nesse quesito, Mário mesmo reconhece a influência de Oswald em sua obra *Macunaíma*, na passagem “Carta pras icamiabas”, como escreve em missiva a Manuel Bandeira:

Está aí. Essas são as intenções da “Carta”. Agora ela me esgota em dois pontos: parece imitação do Osvaldo e de certo os preceitos usados por ele atuaram subconscientemente na criação da carta e acho comprida por demais. (MORAES, 2001, p. 360)

Miramar interessa à nossa análise pela influência futurista que carrega em si, como também salienta Campos, na atitude antisintaxe e em toda simultaneidade das palavras em liberdade, princípios estéticos que estão no “Manifesto tecnico della letteratura futurista”, lançado por Marinetti em 1912, assim como na coletânea poética *Zang-Tumb-Tumb* de 1914, em sua fragmentação e não pontuação.

Contudo, o eixo das discussões entre Mário e Oswald não encerra a relação entre os modernistas, o Futurismo e Marinetti. Coube a Menotti Del Picchia a função de propagandista da nova vanguarda. Como citado anteriormente, ainda com o pseudônimo de Hélios, Del Picchia escreve uma série de artigos no *Correio Paulistano* defendendo o sentido de atualização e inovação contidos no Futurismo³³. Há também em seus escritos elogios à obra de Soffici e Marinetti como arte desprendida do passado. Naquele momento a Itália servia de modelo de modernização estética. Desejavam-se, assim, as mesmas transformações no âmbito da literatura nacional.

Esse quadro altera-se paulatinamente com o passar dos anos e a estabilização da modernidade nas letras nacionais. O Modernismo, possuidor de diferentes campos de atuação, o literário, o artístico e o político-social, vê-se na passagem para uma fase de expansão, como vimos pela divisão de Afrânio Coutinho. Vencidos os moldes do passado, os ânimos aquietam-se, cedendo lugar à produção, consolidação do novo repertório. Para alguns modernistas esse cenário sofre um abalo com a vinda de Marinetti ao Brasil, em 1926. Isso

³³ A *Folha da Noite*, de 14 de março de 1921, traz um artigo assinado por Affonso Schmidt, no qual há também uma ponderação positiva sobre o Futurismo. Ele o inicia, dizendo: “A primeira ideia que formamos de qualquer coisa é, geralmente a mais difícil de remover. Por isso, os leitores assíduos de revistas nacionais e estrangeiras, onde a excentricidade de alguns futuristas tem alarmado o humor irritadiço dos homens da tesoura e da goma arábica, fazem do sr. Marinetti e dos seus companheiros, quase sempre, uma ideia injusta.” (por motivos de dificuldade de leitura, decidimos atualizar a ortografia para os dias atuais). Logo, ele propõe outro tipo de visão sobre a vanguarda italiana, ressaltando o que de positivo há nela acerca das questões literárias e estéticas. Affonso Schmidt foi escritor e jornalista, tendo colaborado para jornais como *Folha de S. Paulo* e *O Estado de S. Paulo*. Anarquista, colaborou com jornais libertários e, por diversas vezes, foi preso por divulgar aquilo que pensava.

porque o poeta italiano trouxe ao país uma de suas performances do marinettismo, isto é, peculiaridades marcantes do seu estilo em proferir as conferências sobre o Futurismo.

A sua visita foi bastante polêmica, visto que gerou uma grande repercussão, sendo anunciada por diferentes jornais, como é o caso do *Jornal do Brasil*³⁴. Por parte dos modernistas, as opiniões se dividiram entre curiosidade, aceitação e recusa. Mário de Andrade foi um dos que se mostraram descontentes. A esse respeito, o escritor paulista, em carta a Manuel Bandeira, dizia temer que o “carcamano” fizesse “a gente perder quase metade do caminho andado” (MORAES, 2001, p. 296). O escritor certamente temia uma possível ameaça à estabilidade do Modernismo, pois neste momento de 1926, o grupo modernista já havia abandonado a *blague* inicial, a fase de ruptura e o ataque aos parâmetros artísticos, em função da produção. Talvez a irreverência de um espetáculo de Marinetti servisse-lhes em 1922, mas para aquele momento parecia algo fora de contexto. Ele relata ainda que se recusou a comparecer à apresentação do futurista, pois o irritava o modo como tudo era premeditado:

Você não imagina como estava causando espécie nos meus amigos de toda parte essa minha distinção pro Marinetti. [...] Aliás, estava me irritando danadamente com todas as besteiras que o Marinetti estava falando e que se reforçaram mais com as que falou depois. O tipo veio com um cagaço confraternizador terrível de tão indecente e é quase certo que não passa, nesta viagem, dum delegado do fascismo. Viggiani³⁵ veio me convidar pra apresentar o Marinetti no teatro. Me recusei e parece que todos se recusaram como eu. Não fui à pachouchada de

³⁴ Em 18 de maio de 1926, antecipando a sua conferência, o *Jornal do Brasil* traz uma entrevista de Marinetti, na qual ele explica as tendências e motivos da arte futurista. Lemos o título “A Pintura futurista”, com subtítulo “Não ha salvação fóra da esthetica da machina, do seu esplendor geométrico” (anexo VII).

³⁵ Nicolino Viggiani era um empresário teatral italiano, estabelecido no Brasil desde 1912. Naquele momento, empresariava Marinetti e organizava o lançamento do livro *Futurismo – Manifesto de Marinetti e seus companheiros*, preparado por Graça Aranha. É interessante pensá-lo sob a ótica do *marchand*, aquele que “coloca à venda não apenas o produto, mas o próprio produtor. O *marchand* torna-se a instância qualificadora, capaz de enaltecer e ‘maldizer’ o artista, pois é ele quem assegura seu trânsito pelo mercado” (FABRIS, 2010, p. 12).

ontem e fiz bem em não ir. Sei de boas informações que estava preparada uma pateata toda especial pra mim se aparecesse lá. Sei que foi uma coisada ignóbil. O Marinetti, como sempre, procedeu com calma admirável. Homem... nem sei se tanto admirável assim porque afinal não deve de custar muito a gente ter calma diante duma coisa que tinha pessoalmente preparado. Aliás, o que mais me indignava em tudo era justamente isso de se servirem da imbecilidade natural dos mocinhos das escolas como elemento de reclamo e de ganho. Queriam e prepararam a pateada [...] (MORAES, 2001, p. 296)

Em nenhum momento, ele deixa de mostrar a sua insatisfação com a presença do futurista em terras brasileiras. Pela expressão “delegado do fascismo”, podemos concluir que o descontentamento é, predominantemente, de ordem política. Reiterando a divisão proposta por Giorgio de Marchis (2007), na qual o Futurismo se exaure em 1918, podemos afirmar que a propaganda de Marinetti, em 1926, objetivou a transmissão da ideologia fascista, explorada por Mussolini através da política diplomática entre Itália e Brasil esboçada na visita do presidente Epitácio Pessoa à Itália a convite do rei Vittorio Emanuele III em 1919, como observa Orlando de Barros (2010).

Mariarosaria Fabris (2010) relata que as conferências proclamadas no Rio de Janeiro foram melhor acolhidas do que em São Paulo e Santos, onde o ânimo do público estava mais acirrado contra a panfletagem fascista. Eles pediam o Futurismo sem o Fascismo. Em Santos, Marinetti foi recebido com demonstrações de repulsa e a alegoria de um cortejo fúnebre da sua figura.

Mário de Andrade continua o seu relato a Bandeira, descrevendo os estudantes que conseguiram entrar no teatro, munidos de ovos, batatas, rabanetes e etc. Tudo fora parar no palco. Quanto ao seu encontro com Marinetti, mediado pelo empresário Nicolino Viggiani, o escritor paulista mostra extrema resistência e indignação:

Se não quiser me receber, melhor, porque evitará a discussão que havemos de ter, pois vou disposto a falar sinceramente o que penso do procedimento dele aqui e que não fui ao teatro porque não estou disposto a assistir espetáculo de vaias mais ou menos preparadas.

Também faço a visita pra responder às gentilezas dele e depois o mando naquela parte. Estou convencido que convém tratá-lo com a maior desimportância até com uma desimportância afetada pra que ele não imagine que a gente está indo na onda. Mesmo as coisas pesadas que direi a ele pretendo dizê-las com o ar mais desimportante do mundo, como quem já está acostumado a lidar com uma porção de Marinettis. (MORAES, 2001, p. 296)

O escritor modernista afirma que o encontro ocorreu e o relata em entrevista³⁶ concedida à revista *Macaulay*, em 1933, na qual ele descreve ao repórter que Marinetti lhe havia perguntado se iria à sua conferência. Mário, então, diz que lhe responde negativamente, e explica que é pelo fato de discordar dos processos de propaganda que ele usava. Desconcertado, Marinetti tenta esclarecer que não era culpa sua. Mário arremata, declarando ao repórter que o achou bastante insignificante, repisando ideias fixas, as quais ele já sabia de cor.

Ainda a respeito das suas impressões sobre o poeta italiano, o escritor paulista dedica-lhe a crônica “Marinetti”, em 11 de fevereiro de 1930 – ou seja, três anos antes da entrevista – no *Diário Nacional*, em sua coluna “Táxi”. Motivado pelo anúncio do semanário parisiense *Nouvelles Littéraires* da realização em Paris de duas conferências de Marinetti, Andrade opina:

Marinetti foi o maior de todos os malentendidos que prejudicaram a evolução, principalmente a aceitação normal do movimento moderno no Brasil. Isso aliás é a melhor prova de que o movimento se fez inteiro em S. Paulo, antes de ser adotado noutras partes do país. Só mesmo num meio como o paulistano, em que a cultura italiana tem uma base permanente com os professores italianos e os ítalo-brasileiros que vivem aqui, podia se ter essa atabalhoada lembrança de arvorar como um dos sinais da nossa bandeira (falo em bandeira pano) a figura sofrível desse

³⁶ Inquérito da editora Macaulay. In: LOPEZ, Telê Porto Ancona. **Mário de Andrade:** Entrevistas e depoimentos. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983. p. 41.

metralhador conhecidíssimo em nome e não gostado em verso. (ANDRADE, 1976, p. 191)

As afirmações de Mário de Andrade são bastante incisivas e mostram exatamente a sua opinião, isto é, de que o poeta italiano não apresentou uma evolução da sua obra desde 1909, quando da publicação de seu primeiro manifesto. Nas atribuições de “metralhador” e “não gostado em verso”, o modernista está declarando o que já havia dito no “Prefácio Interessantíssimo”, a respeito do impasse no qual o Futurismo permaneceu, sem achar uma solução estética que consolidasse novos parâmetros após a destruição dos ícones passadistas. No entanto, a declaração de Andrade é bastante intransigente, deixando transparecer muito mais um gosto pessoal do que o seu olhar como crítico, visto que a poética explorada pelo futurista foi aproveitada pelo grupo modernista igualmente no seu momento de preparação de ruptura com as instituições artísticas.

Há de se lembrar, porém, que o caráter da correspondência lhe permite tais ponderações. Assim, essa carta é uma resposta à missiva anterior do amigo Manuel Bandeira que, por sua vez, mostra-se mais aberto à figura singular do italiano, admirando-lhe a postura e firmeza ao enfrentar a pilhéria do público. Ele narra a conferência a Mário como um dos melhores espetáculos já vistos:

A estréia de Marinetti foi uma noite memorável. As galerias estavam repletas de uma estudantada vaiente debochativa turbulenta. Mal o Graça começou principiaram as vaias, os debiques que não deixaram ouvir nada. Por acaso foi num instante de relativo silêncio que o Graça chegou ao ponto em que trepava na Academia e exclamou que aquilo era uma assembléia de espectros. A unanimidade se operou como por milagre e todo o teatro platéia e galerias fizeram uma baita ovação, esculhambando a Academia! Depois o galinheiro voltou a esculhambar o Graça. Durante todo esse tempo a atitude de Marinetti foi admirável – firme, trepidante, alinhadíssimo. Eu estava satisfeitíssimo com aquela bagunçada que permitia apreciar e gozar os recursos do homem. A impressão era que a conferência não poderia ser levada a efeito. Mas o Marinetti é mesmo um homem extraordinário e conseguiu aos poucos fazer-se ouvir. [...] Ah, Mário, que coisa bela ver

um homem valente enfrentar uma multidão. Marinetti é realmente soberbo para isso. Não teve um gesto uma palavra descortês e à força de inteligência, presença de espírito, elegância e energia de orador e ator acabou conquistando a maioria do teatro. (MORAES, 2001, p. 294)

Graça Aranha, ao contrário de Mário, mostrou-se entusiasmado em promover o encontro entre o ícone futurista e o público brasileiro. A empolgação é a mesma com que contribuía de forma contundente com os artistas de 1922, em busca de uma reforma eficaz que gerasse novos direcionamentos para a arte. Imbuído desse contínuo ânimo, Aranha parece demonstrar que uma conferência futurista personificaria e reviveria sonhos de juventude, nos quais ele, como Marinetti, vislumbrava a ascensão do país atrelada ao poderio militar, ao cenário bélico, como observa Fabris (1994). Para aqueles que, como ele, não se importavam em representar a ala futurista brasileira, o momento equivalia a uma dádiva.

As adesões e recusas ao título futurista confirmam a ideia da coexistência de dois Futurismos, duas visões para a mesma vanguarda. Faltou aos modernistas brasileiros transpor a barreira do marinettismo e ver além, o Futurismo de modo mais global e totalizante, em sua essência, pois ali encontrariam grande fortuna. O que não se pode negar, todavia, é que durante a fase heroica do movimento muito se emprestou da vanguarda italiana, até mesmo a *blague* temática da Semana de Arte Moderna. Talvez seja arriscado e tendencioso dizer que se copiou, visto que os modernistas provaram através de suas obras autenticidade e talento. É justificável e cabível, no entanto, refletir sobre a assimilação de feitos e atitudes que surtiram resultados importantes para a criação da identidade nacional.

2.5 A atualidade de *Klaxon*

Além dos documentos pessoais, como as missivas, o embate Modernismo *versus* Futurismo estende-se aos periódicos. O Modernismo apresenta-nos uma gama deles, como a *Revista Estética*, *A Revista*, *América Latina*, *Terra Roxa*, para citarmos alguns exemplos.

No entanto, daremos destaque, no momento, para a *Klaxon*³⁷. A escolha explica-se por dois motivos: o primeiro, pelo fato de ser a primeira revista modernista, e o segundo por acreditarmos, e veremos pela sucinta análise a seguir, que ela em muito se assemelha, na forma como é divulgada, ao manifesto futurista.

Após a Semana de Arte Moderna, aproveitando-se do furor que este evento provocou no público, os modernistas publicam em São Paulo o primeiro número do periódico que marcará essa época. O primeiro número de *Klaxon* é trazido ao público em 15 de maio de 1922 e o último em janeiro de 1923. A vida relativamente breve do mensário não impossibilita os vastos exemplos de que a saga futuro-modernista, iniciada com a Semana, continuaria a render artigos e contra-artigos. Sua Redação era assinada por todos os participantes, sem deter-se em nomes específicos. Os colaboradores eram Sérgio Buarque de Hollanda, no Rio de Janeiro; L. Charles Baudoin, na Suíça e França; Roger Avermaete, na Bélgica; e Joaquim Inojosa, em Recife, a partir do sétimo mês. Contribuíam com ilustrações os artistas plásticos modernistas Victor Brecheret, Di Cavalcanti, Zina Aita, Anita Malfatti, Yan, J. Graz e Tarsila do Amaral, assim como o músico Villa-Lobos, cujas contribuições pertencem à seção denominada “Extra-Texto”.

Em seu primeiro número *Klaxon* já demonstra a sua preocupação em esclarecer os leitores de que não se trata de um periódico futurista, mas sim ‘klaxista’. A revista traz um texto introdutório que, curiosamente, possui o formato de um manifesto, pela “veemência do tom e pelo teor do conteúdo” (LARA, 1972, p. 29). O seu objetivo apresenta-se como o de continuar a reflexão iniciada no âmbito pré-modernista, com as constantes contribuições dos artistas para o *Jornal do Comércio* em 1921 e, ao mesmo tempo, como uma forma de ponderação sobre a Semana de Arte Moderna, no que se refere aos seus erros e acertos. Logo, ser klaxista não seria limitar o artista a um movimento, mas convidá-lo ao debate sobre a nova estética pautada na modernidade.

Após a explicação das razões que levaram seus redatores a criá-la, seguem-se, então, reflexões acerca da atualidade estética de *Klaxon*:

³⁷ Tivemos acesso aos exemplares da revista na biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros-IEB, da Universidade de São Paulo. Contudo, não podemos deixar de mencionar o trabalho que tem sido executado pelo Projeto Brasileira USP na manutenção e organização do acervo doado pela família Mindlin à universidade, assim como da digitalização de documentos importantes para a literatura brasileira, como são os periódicos como *Klaxon*. Para maiores informações sobre o projeto, aconselhamos a visita ao sítio eletrônico: <<http://www.brasiliana.usp.br/>>.

Significação

A luta começou de verdade em princípios de 1921 pelas colunas do *Jornal do Comércio* e do *Correio Paulistano*. Primeiro Resultado: “Semana de Arte Moderna” [...] Pregaram-se idéias inadmissíveis. É preciso refletir. É preciso esclarecer. É preciso construir. Daí, KLAXON.

Estética

E KLAXON sabe que a vida existe [...]

KLAXON não se preocupará de ser **novo**, mas de ser **atual**. Essa é a grande lei da novidade.

KLAXON sabe que a humanidade existe. Por isso é internacionalista [...]

KLAXON sabe que o progresso existe. Por isso, sem renegar o passado, caminha para diante, sempre, sempre. O campanile de São Marcos era uma obra-prima. Devia ser conservado. Caiu. Reconstruí-lo foi uma erronia sentimental e dispendiosa – o que berra diante das necessidades contemporâneas [...]

KLAXON sabe que o cinematógrafo existe.

KLAXON não é exclusivista. Apesar disso jamais publicará inéditos de maus bons escritores já mortos.

KLAXON não é futurista.

KLAXON é klaxista.

Cartaz

KLAXON cogita principalmente de arte. Mas quer representar a época de 1920 em diante. Por isso é polimorfo, onipresente, inquieto, cômico, irritante, contraditório, invejado, feliz [...]

KLAXON tem uma alma coletiva que se caracteriza pelo ímpeto construtivo [...]

Isto significa que os escritores de KLAXON responderão apenas pelas idéias que assinarem.

Problema

Século 19 – Romantismo, Torre de Marfim, Simbolismo [...]

Operação cirúrgica. Extirpação das glândulas lacrimais. Era dos 8 batutas, do Jazz-Band, de Chicharrão, de Carlito, de Mutt & Jeff. Era do riso

e da sinceridade. Era de construção. Era de KLAXON.

Cada afirmação desse manifesto é pontual em elucidar os objetivos da revista. A ideia de “refletir, esclarecer e construir” é o desejo de consolidar o Modernismo como uma expressão literária e fazê-lo crescente. Na continuidade dessa afirmação, não transcrita acima, há a declaração de que o Brasil deverá fazer um esforço para compreender *Klaxon*, isto é, compreensão como aceitação da inevitável mudança dos paradigmas da arte, para que seja o país também atual. Essa ideia será reiterada no artigo “Balanço de fim de século”, de Rubens de Moraes, no quarto exemplar da revista, no qual ele diz: “Não peço aos seus cabelos brancos que compreendam a Arte Moderna, mas que a aceitem como um fato”.

Nisso há um esforço dos modernistas para compensar o relativo atraso brasileiro em receber as tendências vanguardistas já ditas como ultrapassadas na Europa. Por essa razão também a insistência em seu caráter atual em contraposição ao novo, fato que alude à autonegação como klaxista, sem se restringir a uma única vanguarda – no caso o Futurismo – mas sim para abranger as contribuições cubista, expressionista e dadaísta como expressões da modernidade artística universal e, assim, inserir a vanguarda brasileira entre elas. Justificam-se, então, o seu sentido de coletividade e a abertura à participação de colaboradores de outros países.

Ainda sobre a polêmica do não ser futurista, é possível que vejamos alusões claras ao Futurismo em poemas, artigos e nos signos que permeiam as suas páginas: desde a escolha de seu nome, remetendos ao barulho, ao carro, à *macchina* do manifesto de Marinetti. No outro extremo da recusa aos ideais da vanguarda italiana, há a problemática da herança deixada pelo século XIX, pois *Klaxon* visualiza o ano de 1920 em diante, situando-se, portanto, numa época além, em um período ainda não determinado e desconhecido.

Nesse sentido, a incerteza e a inconstância que a revista certamente encontrará já antecipam e preveem as consequências de sua audácia, porque diz que será “invejada”, “contraditória”, mas “feliz”. E, de fato, segue-se à sua estreia uma crítica severa no artigo anônimo publicado na revista *Mundo Literário*, que afirma que *Klaxon* corresponde à “repetição sintética do manifesto futurista de Marinetti,

coisa que já vem criando bolor, há não menos de quinze anos”³⁸. O autor desconhecido direciona o seu texto a Mário de Andrade, porque acredita que seja ele o responsável pela apresentação da revista. Em razão disso, o próprio Mário escreverá a réplica na terceira edição klaxista, datada de 15 de julho, na crônica “O Homenzinho que não pensou”.

Na defesa que faz de si e do mensário, o escritor ressalta a incapacidade do autor anônimo em distinguir estilos, tendências e influências, assim como a ignorância à qual os leitores de *Mundo Literário* são submetidos. Mário conclui que “não pode haver conclusões negativas numa época de construção”. Quanto ao manifesto futurista, o modernista enumera os pontos com os quais *Klaxon* discorda: não canta “l’amor del pericolo” (o amor do perigo), pois temeridade é sentimentalismo; “il coraggio, l’audacia, la rebellione” (a coragem, a audácia e a rebelião) não são elementos essenciais da poesia; não aceita a comparação da dor, como elemento estético, à imobilidade, ao sono, e ao extase; a Beleza é existente não apenas “nella lotta” (na luta); repudia, pelo caráter de seus escritores, o ceticismo do manifesto futurista; não glorifica a Guerra, nem o Patriotismo e o Militarismo; não quer a destruição do Passado, pois acredita ser esse a base da sua existência: errônea é a reconstrução do passado que o tempo destrói; não despreza a mulher. Arremata, afirmando que se em alguns pontos aceitam o manifesto futurista, não é por pretender segui-lo, mas por compreenderem seu espírito de modernidade universal.

Essa elucidação de Mário de Andrade sobre os objetivos de *Klaxon*, seguramente, conflui nas razões pelas quais em 1926, quando da vinda de Marinetti ao Brasil, o escritor foi um dos que se posicionou de maneira contrária, demonstrando o seu repúdio em recebê-lo.

No entanto, apesar de todo esse esclarecimento, o primeiro número de *Klaxon* traz o artigo “Nós”, do escritor português António Ferro, e os aspectos que se referem aos símbolos futuristas e ao seu próprio idealizador. Ele cita a velocidade dos “comboios”, conclamando os homens a serem comboios também. Permeado de um estilo jocoso, trata da grande guerra na arte, e menciona a rejeição ao passadismo, e denomina Marinetti “*boxeur* de ideias”. Curioso pensar que, se *Klaxon* não é futurista, por que a presença de Ferro e de tantos símbolos alusivos à vanguarda italiana? Nesse tocante, Cecília de Lara (1972)

³⁸ Esta citação está na crônica “O Homenzinho que não pensou”, de Mário de Andrade, na edição de nº3 da *Klaxon*. Atualizamos a sua grafia, assim como na transcrição do manifesto de *Klaxon*.

esclarece-nos em seu estudo sobre *Klaxon* e *Terra Roxa*, através do exame de algumas missivas e das notas apresentadas na própria revista, que Antônio Ferro é a representação de Portugal no Brasil. Os próprios modernistas comparam a força e agressividade de sua presença à trepidação de um klaxon. Lara mais uma vez dirá que “a ênfase dada a esses nomes revela a intenção de valorizar o grupo com o prestígio de autores já conhecidos, brasileiros e estrangeiros.” (LARA, 1972, p. 22).

No segundo número da revista, datado de 15 de junho, teremos igualmente marcas do Futurismo. Lemos os poemas “O aeroplano”, de Luís Aranha, e “Cercare il proprio dominio”, de Ragognetti, nos quais a ideia da modernidade por meio das novas tecnologias serve-se do cenário urbano e como forma de experimentação do homem. Em relação ao primeiro poema, há o destaque para o fato do teor de sua poesia confluir com os ideais da revista, no sentido em que há a consciência da existência do progresso, mas não como forma de subverter os valores da arte, ao contrário, para utilizá-lo em seu favor. Assim, Luís Aranha

[...] coloca em moldes modernos a contínua aspiração humana de busca, que paradoxalmente se confunde com aniquilamento. A situação se constrói com elementos do cotidiano do poeta, no ambiente urbano, no qual a máquina se incorpora à vida do homem. (LARA, 1972, p. 132)

Em relação ao segundo poema, de Ragognetti, apesar de toda a movimentação urbana da vida moderna, persiste em seu tom uma melancolia que o descaracterizaria como futurista nos moldes de Marinetti.

Nesse mesmo número, Oswald de Andrade escreve uma crônica exaltando e bendizendo os que “reagiram contra a Interpretação”, citando vários nomes de destaque da campanha modernista e outros internacionais, como Rimbaud e Soffici. Em tom divertido elenca-os como a “corja”. Essa “Interpretação” está correlacionada com o Romantismo, na equação que elabora, na qual “péssimo = a interpretação = Romantismo”. Em contrapartida, exalta os “grandes”, como Dante e Cervantes, assim como os gregos que, segundo ele, “fixaram a realidade em favor da eternidade”. Nesse sentido, Oswald os toma por profetas, futuristas, no sentido em que premeditaram na arte moderna a assimilação da realidade extemporânea.

A quarta edição de *Klaxon* traz o poema “La danza delle giornate grigie cariocas”, de Ragognetti, o verso “della voce delle automobili in

corsa” reafirmando a velocidade, confirmada como a chegada do progresso. Nesse mesmo sentido, o fragmento do romance “Antinous”, de Sérgio Buarque de Hollanda, parece descrever a evolução do Rio de Janeiro, mas recontextualizando a história para a atualidade. Com intenção humorística – o subtítulo diz “Episódio quase dramático” –, ele narra, em meio a diálogos, o cortejo popular da chegada de um imperador, responsável pelo progresso da cidade, cercado de símbolos da modernidade: automóveis, arranha-céus, cinemas. Logo, o anacronismo presente na narração que confere o tom de comicidade, de *blague*.

Ainda nessa edição, Luís Aranha escreve o poema “Paulicéia Desvairada” sobre a figura de seu escritor e acaba por reforçar a resposta dada por Mário de Andrade ao anônimo do artigo de *Mundo Literário*. Em seus versos “Não és futurista/ Há nos teus poemas raios ultravioletas [...]/ Porque o arco-íris é seu pincel/ E é tua penna também”, Aranha parece querer retirar do escritor a alcunha de futurista, destacando o experimentalismo de seus poemas como feito benéfico à arte moderna em seu sentido mais abrangente, não se restringindo à cidade de São Paulo.

No que diz respeito às figuras importantes para esse momento de consolidação da arte do início do século XX, Rubens de Moraes escreve o artigo “Balanço de fim de século”, série de reflexões sobre a transição do fazer artístico do século XIX para o XX. Pode ser classificado como um verdadeiro tratado de arte moderna, pois todas as reflexões corroboram a afirmação de que eles vivem um momento onde nada está acabado, e a arte não é definitiva. Moraes capta e sintetiza a essência do moderno, dos modernistas, pois coloca à luz temas como personalidade, inteligência e intangibilidade na obra de arte, revelando “um discernimento incomum, para quem está dentro da época” (LARA, 1972, p. 59). Ainda acerca da sua importância para a revista, Cecília de Lara diz:

[...] é Rubens Borba de Morais³⁹ que nos dá uma perspectiva dupla do valor de KLAXON. Atualmente, como uma das principais fontes das ideias dessa etapa modernista, com sua contribuição básica para as futuras realizações; e,

³⁹ Em seu estudo, Cecília de Lara menciona o artista como Rubens Borba de Morais, no entanto, utilizamos a grafia como consta em *Klaxon*, Rubens de Moraes.

para os jovens de 22, como o instrumento que lhes possibilitou a divulgação de suas idéias e criações. (LARA, 1972, p. 28)

Imbuído, portanto, desse ideal de divulgar a tendência que aos poucos estava sendo melhor delineada na literatura brasileira, ele conclui o artigo com uma definição curiosa sobre o papel dos modernistas para aquela época:

Nós, como o caboclo “tamos fogo na mataria” porque não se planta sem derrubar. No fim das contas, restarão os fortes, os “bons”, e da sombra destes, a plantação crescerá. Felizes os que vierem depois de nós para colher o que plantamos.

A concepção de ver na destruição uma oportunidade de reconstruir algo melhor, superior, é destacada por Gilberto Mendonça Teles (1987) como uma característica do Cubismo e do Expressionismo. Nesse sentido, Cecília de Lara, elogia a lucidez do artigo de Moraes em abordar pontos significativos para o momento em que a revista se inseria:

[...] a importância do Romantismo, para entender a busca de libertação que o Modernismo levou ao extremo; a percepção do fundo de “irracionalismo” que fundamenta a arte moderna e a distingue das manifestações clássicas ou neo-clássicas, seja falando de “intuição”, seja de “subconsciente”; e o discernimento nítido do papel que coube à geração de KLAXON, num contexto amplo de precursores de inovações que afetam um âmbito muito mais largo que o puramente artístico. E na metáfora que utiliza para indicar a tarefa de destruição, como etapa necessária, é visível a crença de que os valores autênticos perdurarão: o que buscavam era o espaço para as novas construções. (LARA, 1972, p. 61)

Rubens de Moraes continua a sua análise no artigo “Aos homens de experiência” no quinto número de *Klaxon*, no qual ele afirma que os modernos não são nem almejam ser melhores do que os artistas do passado, pois todos esses são perenes. Assim como todos, um dia os

modernos também passarão, no entanto, como pontua Lara, as ideias essenciais, os valores que são deveras autênticos, continuarão a ser transmitidos.

Nesse mesmo exemplar temos o poema “Al volante”, do espanhol Guillermo de Torre. O título já prefigura a imagem de um carro, e sua temática é exatamente sobre a velocidade. Apesar da sugestão futurista do título, de Torre apresentou em sua formação inicial como vanguardista uma tendência dadaísta que se converterá, posteriormente, ao Ultraísmo, tendo assinado com outros artistas, em 19 de fevereiro de 1919 o manifesto “ULTRA: Manifiesto a la juventud literaria”. A sua poesia, caracterizada pelos caligramas e pelos poemas visuais, juntamente com o seu exercício como crítico e ensaísta literário, contribui para o seu projeto de universalizar a expressão vanguardista, fato que lhe conferiu a posição de destaque entre os vanguardistas espanhóis e o trouxe à colaboração em *Klaxon*.

Conjugada à imagem futurista do volante estão as figuras do trem, do aeroplano e do navio, nos poemas “Crepuscolo” de Luís Aranha e “So di un treno” de Claudius Caligaris, em italiano, no sexto número da revista. Remetendo-nos novamente ao estudo de Cecília de Lara (1972), há em todas elas a captação da realidade urbana pelo eu lírico, o que acarreta na apreensão da simultaneidade, da velocidade, da vibração dos elementos dinâmicos da paisagem urbana, em contraposição à atmosfera tranquila do campo. Há um desejo de integração do *eu* com esse universo em que ele está inserido e do qual recebe essa multiplicidade de sensações. Podemos ler nesse processo imagético a exaltação da metrópole, dos símbolos da modernidade.

O próximo número da revista não trará nenhuma alusão nítida ao Futurismo. A edição derradeira de *Klaxon* reúne o oitavo e o nono número em um único volume, referindo-se aos meses de dezembro de 1922 e janeiro de 1923. Todavia, não há nenhuma indicação de que ela será encerrada, mas há um fato curioso, pois ela é toda dedicada a Graça Aranha. Entre os modernistas, havia uma exaltação da sua figura, já que o artista conseguiu atingir o universalismo (dado o seu reconhecimento fora do país, onde recebeu a Legião de Honra, na Sorbonne) sob uma perspectiva do regional, no seu sentido de valorização da realidade brasileira, no tocante à sua paisagem e ao seu personagem mais característico, isto é, o brasileiro.

Em suas reflexões, sob as diferentes formas de ensaio, prosa, poesia, resenha, crítica, artes plásticas e música, *Klaxon* se apresenta

como continuidade da expressão iniciada com a Semana de Arte Moderna. Partindo do pressuposto de que algo ficou inacabado ou mal explicado, a revista convida o país a esforçar-se em compreendê-la, quando, na verdade, parece querer a atenção do público para a sua visão do contemporâneo, preconizado pelas vanguardas europeias e no sentido de um modernismo universal. O periódico torna-se, portanto, um meio de validar, materializar o discurso dos modernistas para que esse conflua no propósito final, a existência da vanguarda brasileira.

3 TRADUÇÕES ESQUECIDAS: MANIFESTO DE FUNDAÇÃO

A tradução, em suas diferentes concepções, é mediadora do diálogo entre culturas, é reescrita, sobrevida do que vem a transmitir. É também modo de confluir e conjugar diferenças. Na relação metonímica entre Itália e Brasil, da qual se abrange outra série de ligações: Futurismo e Modernismo, Futurismo e vanguardas europeias, Modernismo e vanguardas europeias, a tradução se interpõe na apropriação e posterior desenvolvimento de tendências artísticas, fatores essenciais para a renovação estética. A tradução do manifesto é fato que assinala a chegada da vanguarda italiana em terras brasileiras, e reitera as afirmações de que tanto a tradução como o tradutor são patrimônios da humanidade e desempenham um papel fundamental no intercâmbio cultural, enriquecendo os sistemas literários doador e receptor.

Segundo Lya Wyler (2003), a época áurea da tradução no Brasil foi a era Vargas, ou seja, a partir dos anos 1930. Antes disso, predominava ainda a tradição em se traduzir como exercício acadêmico, erudito, voltado às elites, visão que recupera o conceito vitoriano de tradução. A função do tradutor, nesse contexto, era mais um ofício entre as suas atividades, podendo ser cunhado, então, como um polígrafo⁴⁰, categoria na qual é possível incluir os primeiros tradutores brasileiros do manifesto futurista.

Manuel Dantas e Almachio Diniz agem como os precursores do Futurismo no Brasil ao traduzirem o manifesto – contemporaneamente à sua publicação – em 05 de junho, no jornal *A República* de Natal, e em 30 de dezembro, no *Jornal de Notícias* de Salvador. Todavia, o que era o Futurismo para eles? O fato de veicular a notícia da vanguarda, não necessariamente os torna futuristas. É preciso avaliar que no Brasil essa expressão artística ainda não estava delineada, ou seja, a retórica futurista não encontraria de imediato uma forma de ecoar. Nesse sentido, ambas as traduções são precedidas de notas explicativas de seus tradutores, com os motivos que os levaram a trazer o manifesto ao

⁴⁰ Aqui nos deparamos com uma dificuldade, pois, sob a ótica da tradução, denominar Manuel Dantas e Almachio Diniz de *polígrafos* poderia significar uma depreciação da função do tradutor. Por outro lado, sob a ótica da literatura, designá-los apenas como *tradutores* parece restringi-los em suas atividades, dado que eles eram também literatos. No entanto, tencionamos esclarecer que o nosso objetivo não é desmerecê-los em nenhuma das áreas, e que estamos cientes das múltiplas funções que eles desempenhavam.

público. Em relação a elas, devemos pensar, portanto, o que vem além da sua função introdutória, isto é, elas trazem também o olhar dos tradutores sobre o texto traduzido e sintetizam a posição que eles assumem diante dele.

Com base nas leituras, sabemos de antemão que a tradução do *Manifesto do Futurismo* não provocou nenhum escândalo quando de sua publicação. Pelo contrário, a primeira delas, em Natal, por muito tempo ficou desconhecida para a literatura brasileira, na qual Diniz ocupava o posto de pioneiro na tradução do Futurismo no Brasil. Há de se pensar, neste ponto, que o estado do Rio Grande do Norte, no momento, não possuía uma participação efetiva dentro do panorama nacional, em oposição a Salvador que detinha em sua história o fato de já ter sido capital do país. Além desse quesito, restringindo essa comparação no que tange apenas ao Nordeste, Natal permanecia periférica em relação tanto a Salvador quanto a Recife, cidade que participou com maior ênfase no impulso à modernização do Nordeste brasileiro, pois desde o século XIX destacava-se como polo cultural. Logo, era de lá que as notícias do que acontecia no mundo intelectual chegavam à capital potiguar.

3.1 Uma leitura do manifesto

As traduções brasileiras de 1909 do manifesto futurista, a de Manuel Dantas, publicada em 05 de junho em *A República* de Natal, e a de Almachio Diniz, em 30 de dezembro, são muito semelhantes. No entanto, uma diferença que logo se nota é o fato de Dantas trazer apenas as onze alíneas programáticas do manifesto, enquanto Diniz contempla a sua introdução bem como a sua conclusão. Além disso, temos algumas diferenças acerca dos vocábulos utilizados o que, nesse caso, é explicável, pois uma tradução nunca será igual à outra.

O nosso interesse aqui não é impor um juízo de valor às traduções, no sentido de compará-las e estabelecer um grau de importância ou qualidade entre elas. O nosso intuito é justamente, através dessas proximidades – de caráter temporal, formal e de conteúdo –, refletir sobre o porquê da semelhança. Talvez a resposta resida exatamente nestas características: elas são do mesmo período, abordam o mesmo assunto e são escritas por pessoas que apresentam formação intelectual semelhante.

As afirmações de George Steiner sobre a tradução como o ato de “compôr, de segunda e terceira mão, a irrepetibilidade” (2005, p. 266)

garantem-nos dizer que não temos aqui textos iguais, temos duas traduções diferentes, apesar de se tratar do mesmo texto fonte. Esse pensamento reitera-se, também, em Derrida (2002) acerca da possibilidade da recriação do texto fonte. Estamos diante, então, de traduções que se recriam, que sobrevivem mantendo a essência do texto fonte, mas com uma nova roupagem, em contextos diferentes, carregando em si também um pouco de seus tradutores. As traduções contribuem ao sistema literário brasileiro na medida em que preservam, garantem a sobrevivência de uma essência futurista que ultrapassa os seus limites como propostas de Marinetti, antagônicas no que se entende por arte (para aquele momento), e que, em última instância, serão recuperadas em um momento oportuno.

Essa personalidade da tradução nos garante atribuir particularidades aos textos traduzidos, mas a essência do original presente neles também nos garante visualizar as suas aproximações. Na primeira leitura que se faz das traduções em confronto com o original, parecer-nos-á fácil mapear alterações e conformidades, mas é um exercício que requer muito mais, exige que se vá além do texto. E lembremos que devemos conceber a tradução como um processo que extrapola os limites do ato de traduzir, englobando também a verificação de outros elementos que participam do processo, como o sistema de mecenato, sobre o qual dissertou Lefevere (2007). Devemos, portanto, pensar no discurso do tradutor, mas anterior a esse, igualmente na sua interpretação. Steiner, a respeito disso, conclui:

O que me ocupa é a “interpretação” como aquilo que dá vida à língua para além do momento e lugar da enunciação ou escrita imediatas. [...] O modelo esquemático da tradução é aquele no qual uma mensagem passa de uma língua de saída para uma língua de chegada por meio de um processo transformador. A barreira é o fato óbvio de que uma língua difere da outra [...] Mas aqui é o tempo que se interpõe como barreira entre fonte e receptor. (STEINER, 2005, p. 53)

O processo transformador é a recriação que visualizamos em Derrida (2002), que, por sua vez, é resultado do modo de interpretar do tradutor, ou seja, o seu contato com o texto fonte, naquilo que lhe é permitido ou não atingir. Steiner destaca dois elementos cruciais para o

processo: a língua e o tempo. O primeiro é inerente à tradução, uma vez que da diferença das línguas nasce a tradução, o desejo de se compreender em meio à confusão babélica. Quanto ao tempo, essa barreira evidenciada por ele serve perfeitamente à nossa análise no sentido da repercussão do manifesto, mas ele adquire aqui uma função paradoxal, pois impede a repercussão imediata, porém a conserva para o momento da recepção, ou seja, ele pode ser adversário, no entanto desempenha igualmente a função de colaborador. Isso porque, se Derrida (2002) aponta que a tradução não tem por destinação essencial a recepção, nem comunicação ou representação, é o tempo um dos fatores que podem desempenhar, em relação a ela, a possibilidade de fazer-lhe perpetuar o original, pois, segundo Steiner, as civilizações aprenderam a traduzir por sobre o tempo, garantindo, assim, a existência da cultura, da arte, da literatura.

Como também aponta Steiner, “a tradução recompensa à medida que pode fornecer ao original uma permanência e um espectro geográfico-cultural de sobrevivência que de outro modo lhe faltariam” (2005, p. 415). Tragamos, assim, essa afirmação para o âmbito do nosso trabalho: logo, tratar das ‘traduções esquecidas de 1909’ do manifesto futurista é fazer repercuti-las também, garantir a permanência do “original” em outra esfera e contexto. Dessa forma, as traduções do manifesto repercutem quando elas são retraduzidas – no sentido da compreensão – num novo contexto, o da década de 1920, pois ainda em 1909, o Futurismo combativo de Marinetti não se propagou porque o sistema literário brasileiro não lhe fornecia suporte suficiente, no que dizia respeito aos moldes tradicionais de sua arte, mas também aos seus tradutores faltavam as ferramentas linguísticas e estilísticas que a linguagem da vanguarda exigia. Para tempo e linguagem, portanto,

[...] os meios de entrada constituem um complexo agregado de conhecimentos, familiaridade e intuições recreativas. Em qualquer desses casos, há igualmente, como veremos, penumbras características e margens de insucesso. Certos elementos escapam da compreensão completa ou do reavivamento. (STEINER, 2005, p. 54)

Diante da possibilidade da incompreensão imediata, aliada à falta de familiaridade com os pressupostos futuristas, como se posicionam os tradutores diante do texto, sendo eles os responsáveis em transitar em meio à diferença e extrair dela o conhecimento de si? Para tanto, torna-

se fundamental refletir, também, sobre o próprio discurso de Marinetti e sobre as proposições que ele evoca. Afinal, trata-se da inauguração de uma nova expressão literária. Nesse sentido, devemos antes de analisar as traduções, pensar o manifesto e as ideias que ali são veiculadas.

Apesar da inovação do Futurismo, podemos aludir à afirmação de Steiner: “o novo, mesmo em seu estado mais escandaloso, foi apresentado diante de um pano de fundo de informações e de uma estrutura de tradições” (2005, p. 487-488). Isto é, não queremos com isso, dizer que a vanguarda italiana não apresentou nenhuma diferença em relação aos códigos estabelecidos da literatura italiana. De fato, a característica comum às vanguardas europeias do início do século referia-se à necessidade de desvio e transgressão desses códigos. Logicamente, cada expressão artística desenvolveu de modos diversos a inquietação diante dos paradigmas a serem transpostos. Se Futurismo, Cubismo e Expressionismo, nascidos antes da Primeira Guerra Mundial, encontraram expressões antitéticas como o Dadaísmo, com a negação do futuro, sob uma perspectiva niilista, e o Espiritonovismo atrelado às sensações metafísicas da alma e do sentimento humano, como pontua Gilberto Mendonça Teles, “todos esses movimentos estavam sob o signo da desorganização do universo artístico de sua época” (1987, p. 29).

O fato é que muito se publicou sobre o Futurismo e o seu desejo de destruição do passado. No entanto, é preciso diferenciar passado e passadismo, e nesse sentido, o próprio Marinetti apregoava a distinção entre eles. O que lhe convinha destruir era o passadismo, enquanto que o passado conservava justamente a estrutura para que a vanguarda italiana se fundamentasse. Isso porque o apego exacerbado à tradição e o culto ao passado eram interpretados por ele como negação do presente e, conseqüentemente, do futuro. É por isso que o futurista incita a destruição dos museus, das bibliotecas, e questiona a necessidade de olhar para trás, se o homem do presente, que vive no absoluto, tem à sua disposição a velocidade e a capacidade de apreender o futuro.

Ruben Darío, em sua interpretação ao manifesto, atenta para “o impulso de juventude e de consciência, de vigor próprio” (apud SCHWARTZ, p. 407). A sua crítica é um pouco severa em relação a Marinetti, principalmente no que diz respeito à função do manifesto, porque ele o considera um meio pouco eficaz na divulgação do Futurismo, por sua efemeridade em perpetuar os efeitos que incita. No entanto, o que nos interessa em sua afirmação é o fato de ele ter

compreendido o poeta italiano no que tange à violência de sua intenção em exaltar a rebeldia marcante da juventude.

Marinetti, de fato, acredita na competência e no poder da juventude, e isso estará estampado em outros manifestos que ele escreverá, como, por exemplo, no “Contro la Spagna passatista”⁴¹, o qual mencionamos rapidamente no segundo capítulo. Neste, o poeta futurista diz aos anciãos: “sacrificai-vos! Lançai-vos quando chegar a vossa vez!... Os vossos velhos corpos amontoados prepararão o caminho à grande esperança do mundo. E vós, jovens, vós, corajosos, passai por cima!” (MARINETTI, 1968, p. 41, tradução nossa). Apesar da carga pejorativa da morte, do sacrifício dos anciãos – pois a ideia é que eles se lancem no fosso medieval que circunda a igreja na qual estão presas as pessoas –, é possível ler a imagem dos corpos deitados para que os jovens passem por cima como a tradição vinda dos mais velhos e, logo, servindo de base no caminho dos mais novos.

Nas conclusões que encerram o manifesto aos espanhóis, essa hipótese se confirmará, quando ele profere que um dos perigos maiores e uma das epidemias intelectuais mais graves é o “*passadismo*, isto é, o culto metódico e estúpido do passado, o imundo comércio das nostalgias históricas” (MARINETTI, 1968, p. 44, tradução nossa). O ataque ao *passadismo* está presente em todos os escritos dessa fase, isto é, nos vários manifestos e textos políticos que Marinetti escreveu, nos quais ele repudiava e incitava à destruição dos ícones do passado, sinônimo do atraso e da contemplação infundada.

Em contraposição ao *passadismo*, o escritor evoca os símbolos da modernidade, e um desses, que melhor prefigura a vanguarda italiana é o *automóvel*. Alfredo Bosi, referindo-se à interpretação de Léon Trótski sobre o Futurismo, diz que

[...] o pensador observou que o imaginário mais gritantemente tecnolátrico lançado pelos grupos futuristas não se gestou nos países onde a indústria tinha alcançado o seu auge (Estados Unidos, Inglaterra e Alemanha), mas entre escritores de nações menos desenvolvidas como a Rússia, agitada pelos cubo-futuristas, e a Itália de Marinetti. (apud SCHWARTZ, 2008, p. 37)

⁴¹ Marinetti publica esse manifesto na revista *Prometeo* de Madri, em 1910 (apesar da edição da editora Mondadori a qual utilizamos datá-lo de 1911). O seu objetivo é divulgar o Futurismo, mas há também uma crítica voltada ao Catolicismo exacerbado dos espanhóis que, segundo o escritor, explicaria o atraso do país.

Segundo Trótski, esse fato pode ser explicado pela projeção que um faz do alheio em si, justamente naquilo que lhe falta. Em outras palavras, a Itália, como berço de uma civilização antiga, possui com maior evidência a herança latina em sua história. E decorrente desse fato, é natural que se orgulhasse e ainda se orgulhe dessa riqueza cultural. Se visitarmos o país, concluiremos tratar-se de um museu a céu aberto, e cada detalhe do seu urbanismo carrega toda uma significação que sempre remonta há muitos anos.

É exatamente nesse orgulho, no apego, que o Futurismo toca, as suas propostas almejam bani-los, pois enquanto houver o culto ao passado, a modernidade e tudo o que dela resulta não encontrará lugar. Podemos observar que, nas alíneas do manifesto, a crítica ao passadismo torna-se exaustiva e os elementos tecnológicos se tornam cada vez mais recorrentes, além da exaltação da figura do homem.

No que concerne à supremacia do homem, essa é ilustrada justamente por ele ser o detentor desse poder contido na velocidade. Ao ter o controle do automóvel, representado pela metonímia do volante, ele tem em suas mãos o que Marinetti considera de mais belo. Podemos ler no atravessar a Terra (MARINETTI, 1968), a divulgação dos seus ideais futuristas por todos os países. Logo, o homem tão louvado é, na verdade, o próprio poeta italiano, divulgando a sua nova estética. E essa alegoria já estava representada, de antemão, no prefácio do manifesto, como nota Luciano De Maria, na introdução à obra de Marinetti:

[...] il proclama come il racconto di un viaggio iniziatico, itinerario difficile, dove il pellegrino conosce il rischio della morte e dove il fossato (l'“acqua sudicia” di Nietzsche, che è l'“acqua della verità”) è un Lete capace di dare l'oblio e la morte all'uomo logico e razionale per fare rinascere il nuovo uomo futurista. (In: MARINETTI, 1968, p. XXXIII-XXXIV)⁴²

Na introdução à obra *O futurismo italiano*⁴³ de Aurora Bernardini, Paolo Angeleri faz notar que esse “homem futurista” carrega

⁴² “o proclama como o relato de uma viagem iniciática, itinerário difícil, onde o peregrino conhece o risco da morte e onde o fosso (a “água suja” de Nietzsche, que é a “água da verdade”) é um Lete capaz de dar o esquecimento e a morte ao homem lógico e racional, para fazer renascer o novo homem futurista” (tradução nossa).

⁴³ Aurora Fornoni Bernardini organiza, em 1980, essa coletânea de diversos manifestos futuristas, na qual outras traduções são apresentadas ao público brasileiro.

a significação do homem visto sob a ótica do Futurismo como “super-homem” (conceito de Nietzsche), para o qual não há limitações.

Outro aspecto importante é o caráter agressivo atribuído à obra de arte. Com esse pressuposto, Marinetti já poderia ter justificado a essência de sua obra e de sua luta, também como a sua visão sobre a guerra. A respeito disso, temos a afirmação de Steiner (2005, p. 238) de que “a linguagem é o principal meio de que dispõe o ser humano para se recusar a aceitar o mundo como ele é”, e aqui podemos igualmente relacioná-la ao homem, ao futuro e também a esta existência de um não tempo. Se a linguagem funciona como instrumento de luta contra paradigmas que o homem não aceita, Marinetti não estaria errado em seu propósito. Aliás, os seus despropósitos passariam a ser validados e aceitos, pois, citando mais uma vez Steiner, “não poderia haver nenhuma história pessoal, nenhuma história social, como as conhecemos, sem as fontes sempre renovadas da vida em proposições com o tempo verbal do futuro.” (2005, p. 184).

Assim, Steiner defende que a capacidade humana, principalmente no tocante à linguagem, de se recriar, de projetar-se no futuro, é um elemento que lhe confere evolução, visto que “só os seres humanos desenvolveram uma gramática da futuridade.” (2005, p. 183). De algum modo, era isso que Marinetti estava fazendo, vislumbrando uma tendência que estava além do que lhe era disponível. Assim, ele delineou uma gramática liberta da sintaxe, com palavras livres, e em contrapartida, propôs a destruição de ícones que pudessem, com o seu tradicionalismo, fechar as portas do futuro, e fazer com que a percepção e o conhecimento se tornassem inertes.

3.2 O manifesto e seus ecos

A Rússia é um país onde o Futurismo repercute de maneira contundente, dado o fato de que a vanguarda europeia ali confluirá em duas vertentes, o egofuturismo e o cubo-futurismo, como já citado no primeiro capítulo. E os grupos que ali se formam empregam a pragmática dos manifestos na divulgação dos seus ideais, sendo outro ponto em comum o envolvimento com a esfera política, pois o Futurismo teve grande importância para a Revolução Russa no que tange o engajamento de seus artistas.

Como percorrido brevemente ainda no primeiro capítulo, o egofuturismo é uma vertente da vanguarda italiana fundada contemporaneamente ao manifesto, em 1909, com duração de apenas

três anos, e a sua figura de destaque é Igor Severjànin. Como pontua Gilberto Mendonça Teles (1987), essa tendência era marcada por um caráter egocêntrico, egoísta e megalômano, com raízes simbolistas. Acerca disso, mais uma vez Telles destacará que a literatura russa, no fim do século XIX, assim como as literaturas europeias de um modo geral, estava marcada pela experiência simbolista, principalmente sob a interferência francesa, como a de Mallarmé, no tocante à sugestão e à alusão.

O cubo-futurismo, por sua vez, é identificado como o efetivo Futurismo russo e contou com nomes como Maiakovski, Burliúk, Klebnikov e Kruchënik, os quais assinam o único manifesto dessa fase, em 1913, como prefácio à coletânea *Bofetada no gosto público*. O seu intuito era, assim como o do manifesto de Marinetti, expressar os objetivos dos cubo-futuristas, mas há neste russo o diferencial dos lemas emotivos.

Em carta datada de 1º de setembro de 1922, Maiakovski discorre sobre o grupo, relatando como a Revolução de Outubro, ou Bolchevique (correspondente à segunda fase da Revolução Russa de 1917) foi um divisor de águas para o Futurismo russo. Ele diz:

O futurismo como corrente precisamente formulada não existia na Rússia antes da revolução de outubro.

Com este nome os críticos batizavam tudo o que era novo e revolucionário.

Um grupo de futuristas ideologicamente fundidos constituía o nosso grupo, os considerados (impropriamente) “cubo-futuristas” (cita os nomes).

[...] A revolução de outubro separou o nosso grupo dos outros pseudofuturistas, afastando-os da Rússia revolucionária, e nos transformou em um grupo de “comunistas-futuristas” [...] (apud TELES, 1987, p. 124)

Nas considerações do poeta russo podemos notar como é recorrente o uso do termo futurista para nomear tudo o que equivaleria à novidade e possuísse caráter transgressor. Fato muito semelhante ao que ocorreu no Brasil, como verificamos no segundo capítulo. Outro fator de destaque está na profunda ligação e entendimento da vanguarda na sua

atribuição política, pois Maiakovski entende como futuristas aqueles que lutaram em prol da Rússia e dos ideais comunistas.

No tocante à recepção francesa para o manifesto, consideramos pertinente transcrever a nota explicativa do periódico *Le Figaro*, pois parece haver uma constante, como verificaremos no caso brasileiro, no modo como os jornais apresentaram o manifesto ao público, numa atmosfera ambígua de curiosidade e interesse pelos pressupostos futuristas, mas que oscila devido ao radicalismo do seu desvio:

O Sr. Marinetti, o jovem poeta italiano e francês de talento notável e arrebatado, que retumbantes manifestações fizeram conhecido em todos os países latinos, seguido de uma plêiade de discípulos entusiastas, acaba de fundar a Escola do 'Futurismo', cujas teorias ultrapassam em audácia todas as das escolas anteriores ou contemporâneas. *Le Figaro*, que já serviu de tribuna a vários dentre eles, e não os menores, oferece hoje a seus leitores o Manifesto dos 'Futuristas'. É necessário dizer que deixamos ao signatário toda a responsabilidade de suas idéias singularmente audaciosas e de um exagero frequentemente injusto para com as coisas eminentemente respeitáveis e, felizmente, por todos respeitadas? Mas era interessante reservar a nossos leitores o primor desta manifestação, qualquer que seja o julgamento que ela comporte. (TELES, 1987, p. 85)

O periódico parisiense, ao mesmo tempo em que exalta as qualidades e a imensidão da campanha artística de Marinetti, recomenda cautela ao leitor em seu julgamento, deixando claro que não é responsável pelas idéias a serem veiculadas ali. É uma dedicatória extremamente polida, mas que não deixa de transparecer o seu desacordo com a audácia e o exagero dos ideais futuristas em atacar um cânone respeitado.

Le Figaro é o jornal mais antigo da França, com fundação em 15 de janeiro de 1826. Citamos brevemente no primeiro capítulo algumas informações sobre nomes importantes que contribuíram para as suas páginas. Interessa-nos agora abordar as suas tendências políticas e o tom utilizado no decorrer da sua história, marcada pela irregularidade de suas publicações. Seus fundadores foram Maurice Alhoy e Étienne

Arago que, posteriormente, foi prefeito de Paris. Nesse período, detinha um teor satírico e anticlerical, o que lhe rendeu multas e a prisão de um de seus redatores. Em 1854 iniciou uma nova etapa quando Hippolyte de Villemessant o adquiriu e estruturou de forma a refletir-se até os dias atuais. O periódico, portanto, passou a ter um tom mais conservador, mas sem perder a audácia, e mantendo influência na política. Quando do falecimento de Villemessant, tornou-se mais moderado e passou a aceitar o regime republicano. No momento da publicação do manifesto, o jornal passava por uma crise, resultante da sua tomada de posição sobre o “caso Dreyfus”⁴⁴, sobre o qual manteve-se em defesa do acusado, Alfred Dreyfus. Tal atitude chocou o público conservador, que o considerava culpado, em meio a uma França dividida. Assim, a sua tiragem caiu praticamente pela metade.

Há de se notar também que o periódico sempre manteve uma significativa vendagem para o exterior, esse é um fator que, aliado à sua ousadia e prestígio, certamente chamou a atenção de Marinetti na divulgação de suas propostas. Nesse sentido, Annateresa Fabris nota que “a repercussão provocada por suas teses desafiadoras seria não apenas segura, mas se propagaria numa escala inusitada para uma manifestação cultural” (2010, p. 19).

A atribuição de “escola” (Teles manteve, para a sua tradução, a mesma escolha do texto francês) ao Futurismo pode ser interpretada como uma maneira de dar organicidade às ideias de Marinetti, configurando-as, então, como organizadas no sentido de expressão literária, e não como um devaneio ou leviandade do escritor. E no que se refere ao jornal, como forma de legitimá-lo no que tange à sua abertura às diferentes manifestações artísticas, ou seja, “*Le Figaro*, que já serviu de tribuna a vários dentre eles” (TELES, 1987, p. 85), é imparcial, eclético, mas visionário, pois especifica: “e não os menores” (TELES, 1987, p. 85), e nessa justificativa recupera, também, as contribuições ao jornal de grandes nomes, como Emile Zola e Anatole France.

É, portanto, função dos periódicos divulgarem o que há de novo, autêntico. E a respeito disto, do alcance do manifesto em âmbito internacional, Diniz relata ao público leitor do *Jornal de Notícias* os periódicos que também traduziram o manifesto, além do *Le Figaro*:

⁴⁴ Episódio do final do século XIX, no qual se acusou e condenou por traição um oficial de artilharia do exército francês Alfred Dreyfus. A sua condenação injusta, visto que ele era inocente, baseou-se em documentos falsos, através de um processo fraudulento. Quando a verdade veio à tona, a França dividiu-se, e houve a tentativa de acobertar o erro através de uma onda de nacionalismo e xenofobia, uma vez que ele possuía origem judaica.

Creemos que somos o primeiro jornal brasileiro, que se occupa deste assumpto, podendo-se, entretanto, dizer que o futurismo repercutiu já nos principaes órgãos da imprensa internacional, tendo sobre elle se pronunciado, entre outros, os francezes: *Le Temps*, *Les Annales*, *Le Gaulois*, *Le Siècle*, *Le Journal des Débats*, *Comedia*, *L'Echo de Paris*; os inglêses: *Daily Telegraph*, e *The Sun*; os allemães: *Kolnische Zeitung*, *Frankfurter Zeitung*, *Vossische Zeitung*, etc.; os madrilenos: *El Liberal*, e outros; os gregos: *Athenai* e *Le Monde Hellenique*; e os platinos: *La Nacion* e *El Diario Español*, etc., etc. (DINIZ, 1926, p. 15-16)

Ao dar essa nota ao público, o *Jornal de Notícias* utiliza-se do mesmo propósito de validação em publicar o manifesto de que se utilizou o *Le Figaro*, ou seja, mostrando-se tão atualizado quanto os demais periódicos internacionais.

A repercussão aconteceu em toda a Europa, mas no caso do Brasil, ainda era desconhecida a tradução de Dantas, pois Diniz cria ser o primeiro a trazer o manifesto ao público. O fato é perdoável, visto que a organização do periódico natalense deixa a desejar, pois não traz dados significativos junto à tradução, como, por exemplo, o autor do manifesto. Em termos de estrutura, o periódico soteropolitano mostra-se melhor preparado, uma vez que a introdução ainda citará nomes de literatos que mencionaram o Futurismo em cartas, as suas objeções ou adesões, além de trazer trechos da entrevista de Marinetti à revista parisiense *Comoedia*.

Situação semelhante aconteceu em relação à tradução portuguesa de Luís Francisco Bicudo, em 05 de agosto de 1909, no *Diário dos Açores*, de Ponta Delgada. Ele acreditava ser o primeiro tradutor do manifesto em língua portuguesa.

Quando analisamos o Modernismo brasileiro e sua relação com o Futurismo italiano, conseguimos ter um panorama geral das proximidades e distanciamentos entre eles. Através do que estudamos, verificamos que as traduções no Brasil não surtiram muito efeito, ou seja, não obtiveram uma grande repercussão. Contudo, foi o primeiro contato com a vanguarda e o ponto inicial dela no país. Sobre a não repercussão da tradução, Almachio Diniz, em 1926, em seus estudos sobre a repercussão do Futurismo na França, equipara a do Brasil àquela francesa:

Paris não se commoveu com o Futurismo, que morreu nas columnas do jornal, que o proclamou, e com as poucas sympathias de prazenteiros literatos. Muito menos com elle se impressionaram as letras brasileiras, que, no fervor dessa escola italiana, emittia livros simples e bellissimos [...] (DINIZ, 1926, p. 36)

A nova “escola literária”, como visto acima, interessou apenas aos literatos como Dantas e Diniz, pessoas envolvidas com o mundo literário e curiosos pela novidade. Ainda assim, ao mencionar “livros simples e belíssimos”, Diniz não deixa de revelar suas preferências sobre a literatura e, sendo mais abrangente, mostrando um gosto ainda muito inerente ao público brasileiro, acostumado a conceber na arte a representação do belo. Por considerar o Futurismo demasiadamente destrutivo, apesar de sua contribuição como tradutor e crítico, não dará tanta importância à vanguarda italiana em 1909, retomando-a apenas anos mais tarde, nesse estudo de 1926, quando Marinetti vem ao Brasil e a vanguarda passa, portanto, a receber uma abordagem mais acadêmica:

E, deixei de lado, entregue a outras investigações, a violenta escola literária, que solapou as bellas letras e as bellas artes, realizando ideaes aguerridos, que se não coadunavam com os meus processos de literatura. Passam-se os tempos. Fiz uma abstinência completa de leituras escolasticas. Mais de uma dezena de annos mais tarde, irrompe, em nossos círculos literarios, a criação de F. T. Marinetti como a palavra do dia. Compreendi, então, a necessidade de, publicando os meus antigos estudos em livro, caracterisar o grande atrazo dos escriptores brasileiros. (DINIZ, 1926, p. 10-11)

O que Almachio Diniz considera atraso, pois, como citamos, o Futurismo passa a repercutir com mais ênfase no Brasil a partir da década de 20, pode ser interpretado sob outro ponto de vista que não se relacione propriamente com uma defasagem artístico-literária brasileira, mas como o processo natural e gradativo de recepção da vanguarda.

3.3 As traduções no contexto do progresso

Como discorre Humberto Araújo (1991), Natal no início do século XX estava sob o governo da oligarquia açucareira Albuquerque Maranhão. Na época da publicação da tradução do manifesto, o governador Alberto Maranhão exercia também a função de mecenas da elite intelectual natalense. O seu mandato compreendeu os anos de 1900 a 1904 e, posteriormente, de 1908 a 1914. Além da figura do governador, estavam relacionados à vida artística da época, Henrique Castriciano (foi Secretário de Governo, Procurador Geral do Estado e Vice-Governador), em mandato de 1900 a 1924, Tavares de Lyra (historiador) e Antônio José de Melo e Souza (bibliófilo e romancista). Em outras palavras, arte e política estavam intimamente ligadas em uma relação em que aquela servia a esta.

De modo idêntico, os veículos de comunicação, como jornais e revistas estavam a serviço dos interesses da oligarquia. Contudo, para o desenvolvimento de Natal, no âmbito artístico, tanto Maranhão quanto Castriciano deram grande contribuição, principalmente no que tange à modelização de um regionalismo que se efetivaria durante os anos 1920 com a expansão do Modernismo. Um exemplo disso é a lei estadual nº 145, promulgada em 06 de agosto de 1900, com a ordenação de que se editassem livros que fossem úteis à cultura do estado do Rio Grande do Norte.

No entanto, novamente Araújo observa que mesmo com todo o empenho do mecenato de Castriciano, não houve uma repercussão entre os intelectuais da capital que gerasse uma efetiva renovação cultural e retirasse o caráter provinciano de Natal. Em contrapartida, a partir dos anos 1920, sob a influência do estado de Pernambuco e principalmente na figura de Luís da Câmara Cascudo e a sua atinência à pesquisa local, esse quadro mudará gradualmente. Com a mudança da oligarquia açucareira para aquela do algodão e da pecuária, Natal mostrou-se mais aberta à urbanização, através também de uma infraestrutura que privilegiou a construção de rodovias, permitindo uma maior ligação e acesso da capital ao interior do estado.

No que tange o periódico *A República*, este foi fundado em 1º de julho de 1889, pelo político Pedro Velho de Albuquerque Maranhão, com o objetivo primordial de defender o regime republicano eminente no Brasil. Em 1928, passa a ser oficialmente um meio de divulgação dos atos do governo e órgão oficial do estado. No momento da publicação do *Manifesto do Futurismo*, o jornal era dirigido por Manuel Dantas, e por essa razão a tradução lhe é atribuída. De fato, segundo Veríssimo de

Melo (1972), suas funções como diretor iam desde a responsabilidade pelo editorial até o noticiário estrangeiro, cujo material de notícias provinha da capital da República.

Sobre a relação de Manuel Dantas e o periódico *A República*, Tarcísio Gurgel (2009) afirma que o escritor colaborou no sentido de disseminar os ideais republicanos, visto que tivera experiência anteriormente em um pequeno jornal liberal da sua cidade, Caicó, juntamente com Janúncio da Nóbrega. Dantas fará parte, então, de uma elite intelectual que o periódico acaba formando através da abertura para a publicação de textos que, predominantemente, serviam aos interesses oligárquicos, mas que também exploravam a inteligência e o talento de tais escritores. E nesse sentido, estava em voga na época e representavam verdadeira atração os romances de folhetim publicados no jornal.

Das figuras mais marcantes entre os intelectuais que conferiram credibilidade ao periódico, fazendo-o referência jornalística na cidade, está José Mariano Pinto, um típico representante da *belle époque* potiguar. Gurgel considera que a fase mais brilhante de *A República* ocorre quando ele estava na direção, em razão do seu empenho e dedicação. Em testemunho de seu filho, Octavio, é possível ter a notícia de que mantinha amizade com Manuel Dantas, com o qual dividia momentos de lazer, como piqueniques, no Natal Clube, parceria que se estendia para o âmbito da redação.

José Mariano Pinto mantinha um estilo de vida requintado, enquanto Manuel Dantas mostrava-se mais atinado às questões sociais da sua região. No entanto, em ambos configurava-se um interesse pelos novos hábitos, o interesse de enquadrar Natal na mesma esfera de atualização da capital e dos centros urbanos. No caso de Manuel Dantas, podemos especular que essa atitude de estar atento à novidade foi o fato decisivo para colocá-lo em contato com o manifesto futurista, sendo, portanto o seu tradutor. A respeito disso, Tarcísio Gurgel⁴⁵ afirma, em entrevista a *O Periódico*:

Manoel Dantas foi o responsável pela tradução e publicação nas páginas d' *A República* do

⁴⁵ O escritor é autor do livro *Informação sobre a Literatura Potiguar* e sua tese de doutorado aborda este período da história natalense, cunhado como *belle époque*. Aconselhamos a leitura da entrevista na íntegra, disponível em: <<http://www.operiodico.com.br/internas,manoel-dantas-e-a-historica-conferencia-%E2%80%9Cnatal-daqui-a-cinquenta-anos%E2%80%9D,133>>.

Manifesto Futurista, de Marinetti. Aliás, cabe a pergunta: quem leria isso no Rio Grande do Norte da época? (risos) No entanto, isso é um fato emblemático, porque ressalta o caráter “antenado” da personalidade dele. Por outro lado, ele era sertanejo e quando criança aprendeu o ofício da confecção de selas com o avô. Ou seja, era uma espécie de sertanejo de raiz, um híbrido entre o moderno e o tradicional. Isso, na verdade, é uma característica das figuras da Belle Époque no Rio Grande do Norte. Além de Manoel Dantas, podemos citar Juvenal Lamartine, José Augusto e outras figuras importantes todas das mesmas características, todos igualmente cosmopolitas. É uma estirpe de intelectuais que contrasta com a elite litorânea, de Macaíba e da capital. (GURGEL, nov. 2009)

José Augusto, sobrinho de Dantas, e Juvenal Lamartine ganham destaque na citação de Gurgel, pois foram governadores do estado, respectivamente, de 1924 a 1928 e de 1928 a 1930. As suas gestões são reconhecidas pelo planejamento que permitiu a infraestrutura que mencionamos anteriormente, garantindo ao estado uma maior intervenção nos assuntos do Nordeste e, assim, retirando-o da condição periférica. E, além disso, possibilitando uma abertura do estado à modernização: as rodovias, o combate ao cangaço, o voto feminino, o incentivo à industrialização, a exportação do algodão para o mercado inglês e a aviação comercial.

Outro aspecto que explica a relevância dada a José Augusto consiste no fato de ter recebido, enquanto governador, os nomes consagrados do Modernismo paulista, como Mário de Andrade e Manuel Bandeira, com a mediação de Câmara Cascudo. Esse episódio também explica a ênfase na figura do sertanejo, a exaltação dessa origem de Dantas. Isso porque Natal, naquele momento, estava permeada pela contradição em conjugar o tradicionalismo e o conservadorismo, defendidos pela oligarquia, a cultura sertaneja que ganhava mais espaço, e a cultura da modernidade, contraposta às demais.

Tarcísio Gurgel questiona-se sobre a repercussão do manifesto, mas ressaltando a importância de Natal estar sintonizada com o que ocorria nas outras capitais brasileiras. E essa atualização ocorria através de intelectuais, como Dantas, Lamartine e Augusto, comprometidos com

o avanço em várias esferas: social, econômica, cultural e tecnológica, mas que, ao mesmo tempo, conservava em si esse tradicionalismo inerente à sociedade potiguar. Como estudioso do tema, ele salienta e explica o que foi a *belle époque* natalense e como esse período se torna um divisor de águas para a sua sociedade:

Até a chegada da República, em 1889, Natal era uma cidade rigorosamente inexpressiva do ponto de vista econômico e social, embora belíssima. Em termos políticos havia alguma expressão, uma vez que a sede do governo provincial era aqui. Com a implantação da República, inaugura-se o período de desenvolvimento da capital. Nesse contexto, Macaíba era o centro comercial por excelência, uma vez que tinha uma localização privilegiada, com o porto próximo ao engenho do Ferreiro Torto. Não por coincidência, algumas das grandes figuras que irão se projetar cultural, política e economicamente no período provêm de Macaíba, como Augusto Severo, Alberto Maranhão, Auta de Souza, Henrique Castriciano, Eloy de Souza, entre outros. (GURGEL, nov. 2009)

Eloy de Souza, não citado anteriormente, era irmão de Henrique Castriciano, e também pertencia à política, tendo sido senador. De acordo com Araújo (1991), ele, utilizando o pseudônimo de Jacyntho Canella de Ferro, publicou em *A República* e no *Diário de Natal* outro periódico importante da época, uma série de cartas: “Cartas de um Desconhecido”, “Cartas de um Sertanejo” e “Cartas Sertanejas”, com o objetivo de divulgar a cultura sertaneja.

Augusto Severo, também não citado, fazia parte da família Albuquerque Maranhão, irmão de Alberto. Seguindo a tradição de seu clã, foi político, mas também aeronauta, e hoje dá nome ao aeroporto internacional de Natal.

Através dos perfis que delineamos destas figuras eminentes da cultura potiguar, compreendemos a opinião de Tarcísio Gurgel ao cunhar esse período de transformações como *belle époque*. Questionado sobre isso, ele responde:

Realmente, há uma ousadia em chamar esse período da história de Natal de ‘Belle Époque’. É preciso usar o termo com a necessária prudência. Afinal, a cidade era muito pequena e o termo talvez soe um pouco pedante. Mas a postura da elite da época dava a entender que havia uma sintonia com o que acontecia em outras capitais brasileiras e na Europa. É um momento que Antônio Dimas define como ‘os tempos eufóricos’. É o momento em que a afirmação da tecnologia passa a ser uma aliada de fato da cultura, propondo renovações e avanços. E esses intelectuais do período estavam plenamente sintonizados com isso. (GURGEL, nov. 2009)

Tarcísio Gurgel explica em seu estudo *Belle Époque na esquina: o que se passou na República das Letras potiguar* o fascínio que Paris exercia sobre os escritores, poetas, pintores, a sociedade natalense de uma forma geral. Ter contato, visitar a capital francesa, receber de lá mercadorias e imitar o seu estilo de vida, equivalia a um *status* de cidadania. Ele ressalta ainda que era comum que as revistas de moda copiassem integralmente as revistas parisienses.

Nesse sentido, Natal passa, portanto, de um momento de estagnação e inexpressividade para o anelo de uma posição de maior destaque e de afirmação. E, para tanto, fazia-se necessário repercutir o que os grandes centros produziam de mais atual e inovador. Encontramos aqui mais um fator decisivo e explicativo para a tradução do manifesto futurista.

E retornando a Dantas, Veríssimo de Melo (1972) reforça o depoimento de Gurgel, dizendo que além de propagandista da República, e de divulgar as suas ideias e pensamentos através da imprensa, ele foi um revolucionário e abolicionista. Nesse quesito, o evento mais marcante de sua figura pública é a conferência proferida no Salão de Honra no Palácio do Governo, em 21 de março de 1909, na qual discorreu sobre a cidade de Natal dali a cinquenta anos. Nesse relato, concebe a cidade com praças monumentais, sendo interligada com os principais centros europeus, como Londres, através de uma estrada de ferro intercontinental. Natal seria, portanto, em suas visões, o ponto de chegada para os turistas desse passeio internacional. Por essa razão, era considerado um visionário.

Novamente Tarcísio Gurgel (2009) relata que essa conferência se deu em razão da morte do poeta Segundo Wanderley, que havia falecido

pobre, apesar de ter exercido cargos públicos de destaque. Com o intuito de ajudar os seus herdeiros, os organizadores cobraram ingressos e toda a renda arrecadada foi revertida à família. Houve uma mobilização geral por parte da elite intelectual, inclusive na figura do governador Alberto Maranhão. Além de Manuel Dantas, proferiu conferência Eloy de Souza que, sob o título “Costumes locais”, discorreu sobre as tradições potiguaras aliadas a uma fé no progresso e na modernidade. Dantas, por sua vez, fez de sua conferência

[...] um inteligente exercício futurista cheio de alusões jocosas à realidade da capital e tomando como motivo principal o progresso possibilitado pela superação das dificuldades encontradas na natureza. O discurso contém metáforas, alusões com duplo sentido, imagens que remetem ao mito e à lenda, tudo temperado com o bom humor característico do seu autor.

[...] O tema central de sua fala reflete uma louvação às conquistas urbanísticas no progresso que Natal poderia conhecer em meio século. E por ele sua mente viaja frenética, projetando ferrovias que ligam continentes, fotografia à distância (em óbvia antecipação da radiofoto e das emissões de televisão via satélite), telejornais projetados num telão diante da redação de *A República*. (GURGEL, 2009, p. 254-255)

Gurgel ainda descreve o vislumbrar de imagens de aviões cruzando os céus de Natal, o empreendedorismo do turismo, através de hotéis, áreas de lazer, enfim, uma visão quase profética de Dantas. O mais curioso de seu discurso e que garante o adjetivo de “exercício futurista” são os símbolos da modernidade, a exaltação do progresso, a paisagem urbana, todos esses quesitos que verificamos no manifesto e que são recorrentes também na temática do Modernismo.

Diante dessa reflexão, Manuel Dantas mostra-se uma personalidade interessante pelo utopismo de suas ideias e o humor com que dá um possível tom de *blague* ao seu discurso, fato este que pode ter lhe despertado a curiosidade pelo Futurismo, ao ponto de ser o seu primeiro tradutor em terras brasileiras. Por essa razão Manoel Rodrigues de Melo definira Dantas como “o primeiro modernista do Brasil” (apud SARAIVA, 1986, p. 162), pois foi também um dos pioneiros na

pesquisa folclórica do Rio Grande do Norte, recolhendo e valorizando na imprensa as suas lendas, contos, crenças, costumes e superstições.

A esse respeito, seu filho Osório e o neto Edgard Ramalho Dantas (GURGEL, 2009) relatam que, além da inquietação como intelectual preocupado com as questões político-sociais do estado e da função literária e jornalística, ele mantinha, nas horas vagas, a atividade de encadernar livros e revistas de sua biblioteca, demonstrando como se preocupava em manter preservada a memória dos livros como depoimento para as gerações vindouras. Destacam-se em seu acervo a variedade das modernas revistas francesas de que era assinante. Novamente, portanto, especulamos que esse seja mais um fator que o tenha colocado em contato com o manifesto futurista.

Ainda que o ato de traduzir já expresse uma tomada de posição, Manuel Dantas, no entanto, demonstra uma reação tímida em relação ao manifesto, visto que a sua reflexão se faz de maneira muito genérica, possivelmente em razão da temática de *A República* e à limitação espacial no *layout* do jornal. Apesar de toda a desenvoltura apresentada em sua conferência “Natal daqui a cinquenta anos”, é curioso notar como o escritor o apresentou ao público, atribuindo-lhe adjetivos como “entusiástico” e “revolucionário”, justificando a sua publicação como algo que pudesse servir de curiosidade aos seus leitores. Curiosidade. Talvez seja essa a palavra que defina o sentimento que o manifesto despertou nos críticos, visto que Dantas não o publicou na íntegra, apenas as suas onze alíneas programáticas.

Damos aos nossos leitores, a título de curiosidade, o manifesto entusiastico e revolucionario com que esta nova eschola litteraria fundada pela revista internacional *Poesia*, de Milão, se apresenta no mundo intellectual. (DANTAS, 1909)⁴⁶

São essas as palavras que introduzem a tradução de *A República* de Natal, que ocupa a quarta coluna (da esquerda para a direita) na primeira página do jornal, participando das demais seções, intituladas “Telegramas”, “Notas militares”, “Pelos Estados”, “Pela Polícia”, “O Futurismo” (traz justamente o manifesto traduzido), “Respigos”, “Letras”, “Vida social” e “Várias”. Isto é, o jornal parece mesclar notícias regionais às nacionais e internacionais, sobre diferentes

⁴⁶ Preferimos manter a grafia como consta nos originais.

aspectos: política, arte e o prosaico do cotidiano. A fundação de uma nova expressão literária parece ser mais um acontecimento, mais um modismo europeu que passará despercebido em meio a tantos assuntos, ou o anúncio de que as visões utópicas de Dantas poderiam concretizar-se.

Seguindo um processo muito semelhante ao que passava Natal, Salvador também viveu o ideário de mudanças que a proclamação da República em 1889 refletiu no país, aliado a um pensamento civilizatório de modernização característico da virada de século. Nesse sentido Alana El Fahl (2008) destaca a colaboração em descrever esse período de transição e desapego do passado colonial nas crônicas de Lulu Parola, pseudônimo de Aloísio de Carvalho, na coluna “Cantando e Rindo” do jornal *A tarde*, entre os anos de 1891 e 1919. Além desse fato de sua biografia, Carvalho era o proprietário do *Jornal de Notícias* quando da publicação da tradução do manifesto. Foi uma figura de destaque na sociedade baiana, tendo ocupado a cadeira de nº 2 quando da fundação da Academia Baiana de Letras, em 07 de março de 1917.

Ainda sobre Salvador, El Fahl pontua que o processo modernizante e urbanístico da cidade já era sentido desde os anos 1900, com a chegada de símbolos como o automóvel, a eletricidade, o bonde elétrico e o saneamento básico. Todavia, apenas com o governo de J.J. Seabra (1912-1916) e o lema “Bahia Civiliza-se”, esse projeto, de fato, efetivou-se, através das modificações da paisagem urbana e dos costumes civis. Essa era uma clara tentativa de sintonizar a cidade com o ritmo dos centros urbanos como São Paulo e Rio de Janeiro, sendo este último o maior ponto de referência para os soteropolitanos.

Seguindo essa perspectiva de avanço, a contribuição progressista de Aloísio de Carvalho está na importância e no pioneirismo (eles não tinham a notícia da tradução de Natal) em se traduzir e publicar o manifesto. Assim, ocupando as três colunas iniciais (de um total de oito) da primeira página, eles trouxeram-no na íntegra, junto a uma breve análise acerca do Futurismo e de Marinetti:

Damos linhas abaixo, em tradução do nosso colaborador dr. Almachio Diniz, o histórico e o manifesto do *Futurismo*, a mais moderna das escolas literárias do mundo latino.

Fundação do illustre escriptor italiano, o sr. F. T. Marinetti, que é também director da importante revista de arte – *Poesia* – o alludido manifesto ali

foi publicado, nos numeros 1-2 do anno 5.º.
(DINIZ, 1926, p. 15)

Notemos a menção que Diniz faz a Marinetti, como “ilustre”. Talvez para aquele momento fosse um exagero cunhá-lo dessa forma, pois ele ainda conquistava seu espaço na literatura, embora tivesse iniciado sua trajetória como poeta e escritor há algum tempo. Podemos especular que tal afirmação foi uma estratégia para chamar a atenção do público e dar reconhecimento à novidade.

Vejamos também a definição para o Futurismo, “a mais moderna das escolas do mundo latino”, destacando a sua autenticidade. Almachio Diniz, por sua vez, ao traduzir e publicar o manifesto no *Jornal de Notícias*, exprime-se dizendo que o Futurismo é algo “que nos parece interessará muito ao nosso mundo intellectual” (DINIZ, 1926, p. 17).

Posteriormente, no livro que publica em 1926 sobre Marinetti, fará uma explanação mais pormenorizada das razões que o levaram a apresentá-lo aos brasileiros. Ele relembra suas palavras elucidativas junto à tradução. Discorre igualmente sobre o fato de ter mantido correspondência com o futurista, e afirma que os seus primeiros trabalhos foram sobre o Futurismo e sua repercussão na França:

Foi em 1909. Recebi, casualmente, um número da revista – “Poesia” – de que era redactor F.T. Marinetti. Nella vinha o primeiro manifesto futurista. Naturalmente recebi extranhas impressões deante do exquisito da criação literaria ali contida. De prompto, no – “Jornal de Noticias” – da Bahia, de 30 de Dezembro de 1909, sob o título de “Uma nova escola literária” – publiquei, precedido de algumas palavras elucidativas, o manifesto do Futurismo. E, depois, senhor dos fundamentos da grande criação de Marinetti, lancei alguns escritos sobre a nova escola, condemnando-a, nos seus excessos, e applaudindo-a nas suas innovações sensatas. (DINIZ, 1926, p. 9)

No excerto, o escritor explica a retomada do interesse pelo assunto, tantos anos depois, pelo fato da presença de Marinetti no Brasil. Isto é, em 1909, a vanguarda surgia aos olhos como curiosidade, todos queriam, de alguma forma, experimentar a revolução, o irreverente que esse manifesto propunha. Ele diz também que recebeu de Marinetti um

exemplar do romance *Mafarka, il futurista*⁴⁷ e, como agradecimento, fez uma análise de divulgação erudita, intitulada “O romance de Marinetti”⁴⁸, no qual se refere também a outros estudos e à figura de seu autor. Apesar dos préstimos e da cordialidade do escritor baiano para com o italiano, notamos que, naquele momento, as concepções futuristas ainda não convergiam com os seus ideais estéticos.

Apesar de declarar que traduziu o manifesto futurista e deixou de lado a nova estética, retomando o seu interesse apenas em 1926, em ocasião da vinda de Marinetti, em 1911 ele traduz o manifesto espanhol “Avantismo” e, no mesmo ano, presta colaboração para o periódico *Brasil Moderno*, de direção do jornalista Pinheiro Viegas.

Almachio Diniz foi um erudito baiano, formou-se advogado, e no momento da publicação da tradução do manifesto, mantinha residência em Salvador, onde lecionava na Faculdade de Direito da Universidade Federal da Bahia. Em 1915, muda-se para o Rio de Janeiro, onde também lecionará na Faculdade Livre de Direito do Rio de Janeiro. Além da produção de vasta obra jurídica, versava sobre vários assuntos no âmbito da Literatura: Estética, Literatura Comparada e também foi romancista, tendo muitos dos seus livros editados em Portugal. Orgulhava-se de nunca ter recebido dinheiro provindo dos órgãos estaduais ou federais para o seu sustento, viveu, portanto, do exercício da advocacia, das publicações nos jornais e da publicação de seus livros.

É significativa também a vasta correspondência que manteve com nomes consagrados como Anatole France, Gabrielle D’Annunzio, o próprio Marinetti, Ruy Barbosa, Joaquim Nabuco, entre outros. Logo, em sua erudição, versava sobre vários assuntos e, como esteta, Almachio Diniz pondera, no seu livro *Da esthetica na literatura comparada*, que essa é uma “sciencia social, porque aquelles

⁴⁷ Essa obra é publicada, primeiramente em francês, em 1909, pela editora parisiense Sansot. Posteriormente, é traduzida para o italiano por Decio Cinti. O romance é ambientado na África e evoca traços da cultura árabe vivenciada por Marinetti durante a sua infância no Egito. Dividido em doze capítulos, o escritor se utiliza do mesmo tom proclamatório dos seus manifestos, com igual temática da polifonia estilística, do desprezo pelo sentimentalismo e da glorificação da guerra. Em um dos capítulos, precisamente o do discurso de Mafarka, ele o dedica aos “grandes poetas incendiários”, que são: Gian Petro Lucini, Paolo Buzzi, Federico De Maria, Enrico Cavacchioli, Corrado Govoni, Libero Altomare e Aldo Palazzeschi. Em 1915, esse tipo de manifesto será republicado em *Guerra solo igiene del mondo*, junto a outros manifestos de exaltação do Futurismo e combate ao passadismo.

⁴⁸ Diniz relata essa informação em sua obra **F. T. Marinetti**: sua escola, sua vida, sua obra em literatura comparada. Rio de Janeiro: Lux, 1926. p. 9, como observa José Aderaldo Castello em **A literatura brasileira**: origens e unidade (1500-1960). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004. p. 60.

phenomenos são phenomenos sociaes” (1911, p. IX). Essa afirmação faz parte do prefácio à obra, e nessa apresentação ainda diz, quanto à Literatura Comparada, que o seu estudo é tão natural quanto o estudo do Direito e da Antropologia. Nesse sentido, ele discorre sobre a sua intenção de escrever uma coleção sobre Estética e Literatura Comparada. O primeiro título é, portanto, a obra apresentada, mas é interessante notar que o segundo volume se intitularia *Os clássicos na Literatura Moderna*, e o décimo *Homens e symbolos do pensamento moderno*.

Ele cita mais de dez volumes que comporiam essa coletânea, mas optamos por selecionar estes dois títulos para destacar a sua tendência a refletir sobre o conceito de modernidade na literatura. Outro ponto que nos chama a atenção é a forma como ele procura desmitificar o estudo da Literatura Comparada, brevemente discutida no primeiro capítulo, conferindo-lhe um estatuto de disciplina, uma discussão que ele considera fundamental, e natural. Apesar de termos tratado de tendências mais contemporâneas no que diz respeito aos estudos comparados, e mesmo com o arco de tempo, Diniz concebe-os no comum sentido de intercâmbio cultural, como transcrito a seguir:

Está, naturalmente, porque, em materia de letras e sciencias, penso ser mortífero o instinto do exclusivismo subjectivista, com que FREDERIC NIETZSCHE procurou *aristocratizar-se*. O intercambio das ideás é um poderoso auxiliar do desenvolvimento intellectual, é um estimulante para as qualidades nobres dos intellectuaes em via de formação. (DINIZ, 1911, p. 83)

Um ponto em que ele é contundente relaciona-se ao subjetivismo e ao individualismo literário, posicionamento que ele considera, portanto, infrutífero, do ponto de vista artístico. Em seguida, ele afirma que a sua crítica é filosófica, e, na apresentação dos motivos que o levaram a escrever a obra, elucida:

Por enquanto, não obstante planeados os onze vollumes, só o primeiro está escripto. É este que neste livro se encerra obedecendo a três fins:

- *Extrinsecos* – produção de um livro que venha facilitar aos menos sábios o conhecimento pleno dos gêneros e processos literários dos tempos modernos;

- *Intrinsecos* – estudo da collocação definitiva da esthetica no quadro dos valores scientificos;
- *Philosophicos* – determinar a existência e causas de uma phase literária de transição, revelando-se tendências de aproveitamento do socialismo scientifico, para a formação de um período individualista ou melhormente humanista, em que o estheta faça arte por seu próprio esforço, sem o prestigio dos códigos escolásticos, enfim, abolição mais ou menos completa das formulas preconcebidas e obrigatórias – a arte humanista, porque ao homem tenha sido reconhecido a sua igualdade social na razão directa dos méritos pessoas. (DINIZ, 1911, p. X-XI)

Diniz mostra-se a par das novas tendências e consciente das mudanças inerentes ao período de transição de séculos. Se ele propõe um livro que esclareça os estetas, permanece igualmente em sua intenção o desejo de dar direções acerca do conceito de moderno.

Nesse tocante, ele abordará as descobertas artísticas nesse período de transição, tratando das tendências vindas de Paris (os “ismos”) como seitas, e acredita que nenhuma delas teve êxito, nenhuma, de fato, conseguiu “romper o futuro” e, por consequência, entrou-se em um período de tranquilidade, de verdade e de beleza, conceitos imprescindíveis para a “boa literatura” (DINIZ, 1911, p. 5):

Em arte sahimos de uma época de grandes luctas sectárias. A um só tempo, irradiando-se de Paris pelo mundo inteiro, uma infinidade de escolas literárias entrou na mais affoita peregrinação. E, na verdade, nenhuma teve envergadura própria nem guerreiros capazes de conseguir a sua implantação demorada, quando não definitiva. [...] todos sossobraram com as suas seitas e os seus passageiros triumphos. De todas essas escolas nenhuma houve aparelhada para romper o futuro. (DINIZ, 1911, p. 5)

Logo, o seu posicionamento, aparentemente, mostra-se conservador, ou pelo menos para o momento, cético em relação a uma

expressão que deveras consiga transpor os paradigmas vigentes do fazer artístico. Tendo em consideração que essa obra é do ano de 1911, e que ele traduz o manifesto em 1909, no rol dessas “seitas” podemos incluir o Futurismo, corroborando para a afirmação de que a vanguarda lhe causou estranhas impressões, como ele afirma em sua obra de 1926. E, efetivamente, ele toca na questão da incompreensão da tendência do Modernismo, considerando-o inexpressivo e insubstancial, visto que não despertou comentários. Neste ponto, a sua afirmação torna-se contraditória, pois ele colaborou para a divulgação de um manifesto que funda uma vanguarda na Itália, e que repercute através de traduções em diversos países. Entretanto, ele resolve essa ambiguidade, dando continuidade ao seu pensamento:

[...] mas creio de importância apreciar-a como a mais franca tendência das formações estheticas para o individualismo literário a que me tenho referido, como obra do futuro.

[...] Dizer, portanto, que o modernismo existe, mas que ninguém o compreende bem nos seus limites de escola, é facto natural [...] (DINIZ, 1911, p. 96-100)

Se ele visualiza o Modernismo como obra do futuro, logo lhe confere alguma credibilidade, e mesmo o fato de dissertar sobre esse fenômeno já demonstra que ele capta a sua importância, revelando também que o esquisito da novidade experimentado na tradução do manifesto futurista lhe deixou impressões que deveriam ser melhor exploradas. Na função de esteta, e todas as demais que ele ocupa, são transformações que lhe cabem, que lhe dizem respeito, pois ele é o erudito que veicula no meio da elite intelectual, da qual faz parte, todo um ideário que deve corroborar os seus interesses, ou seja, os de atualização e de progresso.

3.4 Uma leitura das traduções

Diante da breve exposição de suas biografias, assim como das sociedades em que viviam, percebemos que os processos transformativos pelos quais passaram os tradutores, e para os quais contribuíram através da atualidade de suas obras e pensamentos, são muito semelhantes. Com a intenção de verificar se isso se reflete no

modo como traduziram o manifesto, transcrevemos, abaixo, as suas traduções e, juntamente com elas, o manifesto em língua italiana, extraído da obra *Teoria e invenzione futurista*, coletânea de obras de Marinetti publicado pela editora A. Mondadori em 1968. Segmentamos as traduções através das alíneas do manifesto, com o objetivo de traçar uma análise sucinta, contrastando-as:

<p>Autor: F.T. Marinetti</p>	<p>Tradutor: Manuel Dantas Jornal: <i>A República</i> Data: 05 de junho de 1909</p>	<p>Tradutor: Almachio Diniz Jornal: <i>Jornal de Notícias</i> Data: 30 de dezembro de 1909</p>
<p>1º Noi vogliamo cantare l'amor del pericolo, l'abitudine all'energia e alla temerità.</p>	<p>1º Queremos <u>decantar</u> o amor dos <u>perigos</u>, o <u>hábito</u> da energia e da temeridade.</p>	<p>1º Queremos cantar o amor do perigo, o <u>costume</u> da energia e da temeridade.</p>

Como vemos, na primeira alínea programática do manifesto, não há grandes diferenças entre as traduções. Diniz preferiu “costume” a “hábito”. Dantas utiliza “perigos”, plural, e o verbo “decantar” como sinônimo de “celebrar” ao invés de cantar. Apenas a título de curiosidade, no italiano há também o vocábulo *decantare*, com o mesmo significado do português: louvar ou celebrar. Já o verbo cantar, como consta no manifesto, significa em italiano, em sentido figurado, “espiar”, “contar segredos”, além de “celebrar em versos em obras literárias”. Como o outro significado de “decantar”, em português, é separar um líquido de um sólido através de sua estabilização, a tradução de Dantas gera ambiguidade, pois podemos nos questionar se, de fato, ele quer anunciar o amor dos perigos ou separá-lo de um cenário estável. Logicamente, tratamos aqui de especulações, pois devemos nos lembrar da erudição dos tradutores e, consequentemente, da riqueza de seu vocabulário.

Devemos recordar-nos, no entanto, que se trata da abertura do manifesto, ao menos no que tange às alíneas, pois a versão em italiano, assim como a tradução de Diniz trazem também o prefácio de Marinetti, enquanto a de Dantas não. Logo, para o segundo, a primeira alínea terá um valor introdutório muito mais significativo. Seguindo a linha dessa

proposição, imaginamos que Dantas, de fato, atribui ao verbo “cantare” a celebração da vanguarda e, além disso, o celebrar dos princípios estéticos do Futurismo: a imaginação sem fios e as palavras em liberdade.

<p>Autor: F.T. Marinetti</p>	<p>Tradutor: Manuel Dantas Jornal: <i>A República</i> Data: 05 de junho de 1909</p>	<p>Tradutor: Almachio Diniz Jornal: <i>Jornal de Notícias</i> Data: 30 de dezembro de 1909</p>
<p>2º Il coraggio, l'audacia, la ribellione, saranno elementi essenziali della nostra poesia.</p>	<p>2º Os elementos essenciais da nossa poesia serão a coragem, a audacia e a <u>revolta</u>.</p>	<p>2º Os elementos essenciais de nossa poesia serão a coragem, a audacia e a <u>rebelião</u>.</p>

Essa segunda alínea acaba com a ambiguidade gerada na primeira, pois afirma que a audácia e a revolta/rebelião são elementos da poesia. Há aqui apenas a inversão da ordem sintática da frase, seguindo a regra da língua portuguesa. No caso do italiano, o sujeito da frase ocupa a posição de predicativo, enquanto que o predicativo tranforma-se em sujeito. A respeito do uso de “revolta” e “rebelião”, Diniz, em sua escolha, assume uma postura mais agressiva, pois, apesar de sinônimos, ‘rebelião’ liga-se ao ato de violência, resistência, enquanto que ‘revolta’ abarca o sentido de agitação, perturbação, mas sem a violência em si.

<p>Autor: F.T. Marinetti</p>	<p>Tradutor: Manuel Dantas Jornal: <i>A República</i> Data: 05 de junho de 1909</p>	<p>Tradutor: Almachio Diniz Jornal: <i>Jornal de Notícias</i> Data: 30 de dezembro de 1909</p>
<p>3º La letteratura esaltò fino ad oggi l'immobilità pensosa, l'estasi e il sonno. Noi vogliamo esaltare il movimento aggressivo, l'insonnia febbrile, il passo di corsa, il salto</p>	<p>3º A litteratura, tendo até aqui <u>magnificado</u> a immobilidade <u>pensativa</u>, o extase e o somno, nós queremos exaltar o movimento aggressivo, a insomnia febril, o passo gymnastico, o</p>	<p>3º A literatura, tendo <u>endeosado</u> até hoje a immobilidade <u>pensante</u>, o extase e o somno, chegou a vez de exaltar-nos o movimento aggressivo, a insomnia febril, o passo</p>

mortale, lo schiaffo ed il pugno.	salto <u>mortal</u> , a bofetada e o <u>socco</u> .	gymnastico, o salto <u>perigoso</u> , a bofetada e os <u>golpes de espada</u> .
-----------------------------------	---	---

A terceira alínea nos traz escolhas diferentes dos tradutores: “magnificado” – “endeosado”; “pensativa” – “pensante”; “mortal” – “perigoso”; “socco – golpe de espada”. Marinetti usa o verbo *esaltare* que significa “magnificar com louvores”, ou até mesmo “decantar”, e em tal caso tornamos ao verbo da primeira alínea. Quanto à “endeosar”, parece-nos uma escolha de caráter pessoal de Diniz, pois dá margem a outra interpretação, pelo extremismo que a palavra confere na ação da “literatura”, ou seja, uma crítica.

Logo temos “pensativa” e “pensante” para “pensosa”. Para o primeiro caso, o adjetivo refere-se a quem está profundamente ocupado com um pensamento, sintetiza “preocupação”; o segundo qualifica como aquele que pensa, faz uso da razão; no último caso, “pensosa” abarca ambos os significados. Coube, então, a cada tradutor dosar a característica desta “imobilidade”. Diniz conferiu-lhe racionalidade, enquanto Dantas preocupação. Contudo, nenhum dos dois perde o sentido de resignação da literatura diante da estagnação estética que Marinetti explora em sua afirmação.

A diferença entre “mortal” e “perigoso”, mais uma vez, encerra-se na ênfase, pois Diniz parece eufemizar seu significado, enquanto Dantas manteve-se com o italiano. Da mesma forma, “soco” e “golpe de espada” mostram a utilização do sentido figurado – o formato da mão ao empunhar uma espada – em Diniz, que parece ter-se dado o direito de criar, metaforizar em sua tradução.

Autor: F.T. Marinetti	Tradutor: Manuel Dantas Jornal: <i>A República</i> Data: 05 de junho de 1909	Tradutor: Almachio Diniz Jornal: <i>Jornal de Notícias</i> Data: 30 de dezembro de 1909
4° Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova: la bellezza della velocità. Un automobile da corsa	4° Declaramos que o esplendor do mundo <u>se</u> enriqueceu com uma nova beleza: a beleza da velocidade. Um automovel de corridas,	4° Declaramos que o esplendor do mundo <u>o</u> enriqueceu com uma nova beleza: a beleza da velocidade. Um automovel de corrida

col suo cofano adorno di grossi tubi simili a serpenti dall'alito esplosivo... un automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia, è più della <i>Vittoria di Samotracia</i> .	com o seu <u>cofre</u> ornamentado de grossos <u>canos</u> , semelhando serpentes enroscadas, com o seu <u>halito</u> explosivo... um automovel rugidor, parecendo caminhar <u>debaixo</u> da metralha, é mais bello que a <i>Victoria de Samoekrace</i> .	com o seu <u>corpo</u> adornado de grossos <u>tubos</u> semelhantes a serpentes de <u>habitots</u> explosivos... um automovel rugidor, que parece correr <u>sobre</u> a metralha, é mais formoso do que a <i>Victoria de Samotracia</i> .
--	--	---

São várias as diferenças, que produzem imagens diversas para cada texto, formando diferentes significações. Ao automóvel atribuem-se “corpo” ou “cofre”; às serpentes “habito” e “halito”; e o mesmo automóvel caminha “debaixo da metralha” em Dantas, e “corre sobre a metralha” em Diniz. Diferente também é a utilização do pronome na frase inicial “noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita”, isto é, o seu uso reflexivo, enquanto Diniz optou por “declaramos que o esplendor do mundo o enriqueceu”.

Essa talvez seja uma das alíneas mais imagéticas de todo o manifesto, mas, ao mesmo tempo, o encadeamento de diversas metáforas dificulta a visualização da conclusão do que o autor buscou construir. Por outro lado, o trecho trata da velocidade, exaltação do Futurismo, e assim Marinetti ilustra desde seu proclama futurista como seria a assimilação do ambiente externo – onde infinitos movimentos acontecem – na obra de arte.

Autor: F.T. Marinetti	Tradutor: Manuel Dantas Jornal: <i>A República</i> Data: 05 de junho de 1909	Tradutor: Almachio Diniz Jornal: <i>Jornal de Notícias</i> Data: 30 de dezembro de 1909
5° Noi vogliamo inneggiare all'uomo che tiene il volante, la cui asta ideale attraversa la Terra, lanciata a corsa, essa pure, sul circuito della sua orbita.	5° Queremos cantar o homem que <u>dirige</u> o volante, cuja <u>haste</u> ideal atravessa a Terra, lançada ella propria no circulo da sua orbita.	5° Queremos cantar o homem que <u>sustenta</u> o volante, cujo <u>eixo</u> ideal atravessa a terra, lançado com entusiasmo pelos elementos primordiaes.

Não sabemos explicar pontualmente os desvios da tradução de Diniz, visto que utilizamos a tradução contida em seu livro de 1926⁴⁹. A princípio, imaginamos que correspondessem a um erro tipográfico ou de diagramação, mas na comparação entre as publicações do periódico e a obra, notamos que são idênticas. Logo, imaginamos que ou Diniz, mesmo ciente do erro, preferiu mantê-lo em seu livro, para preservar a exata transcrição do jornal, ou ele realmente não se ateu à diferença. Podemos cogitar também que o exemplar do manifesto com o qual ele teve contato já possuía essa distinção com o exemplar de Dantas. Em última instância, lançamos a hipótese sobre a possibilidade de ter sido escolha do tradutor em modificar a frase.

De qualquer forma, analisemos o que nos é possível: as escolhas “dirige” – “sustenta” e “eixo” – “haste”. Como Marinetti usa “tiene” do verbo *tenere*, com uma série de significações, Diniz aproxima-se de seu uso mais comum “sustentar”, enquanto que Dantas associa-o à figura do “volante”, privilegiando um vocábulo do mesmo campo semântico, garantindo assim a uniformização da imagem da supremacia do homem. No entanto, ao preferir “haste”, há uma quebra, que se refaz com “eixo”, na tradução de Diniz. É interessante, porque nesse sentido, as traduções parecem complementares.

<p>Autor: F.T. Marinetti</p>	<p>Tradutor: Manuel Dantas Jornal: <i>A República</i> Data: 05 de junho de 1909</p>	<p>Tradutor: Almachio Diniz Jornal: <i>Jornal de Notícias</i> Data: 30 de dezembro de 1909</p>
<p>6° Bisogna che il poeta si prodighi, con ardore, sfarzo e munificienza, per aumentare l'entusiastico fervore degli element primordiali.</p>	<p>6° <u>É necessário</u> que o poeta se prodigalize com fervor e grandiosidade, afim de aumentar o fervor entusiasta pelos <u>elementos primordiaes</u>.</p>	<p>6° <u>Queremos</u> que o poeta seja o <u>homem</u> glorificado por sua acção <u>fecunda</u> na <u>vida</u>, elevando-se com ella.</p>

⁴⁹ DINIZ, Almachio. **F. T. Marinetti**: sua escola, sua vida, sua obra em literatura comparada. Rio de Janeiro: Lux, 1926.

Há uma supressão na tradução de Diniz, visto que a última frase “o entusiasmo fervor dos elementos primordiais” aparece na alínea anterior, como já mencionamos, enquanto aqui ele parece ter feito uma paráfrase da versão italiana. As suas palavras acabam por atenuar a emoção expressa no engradecimento da figura do homem, contido nos substantivos “ardore” e “sfarzo”: respectivamente paixão/fervor e pompa. Ao escrever “queremos que o poeta seja o homem” perde-se um pouco dessa atmosfera do homem sendo endeusado. Por outro lado, “munificienza”, que significa generosidade no gastar e no doar, confere a esse ser mítico uma aura humana. Talvez por essa razão, Diniz tenha optado por incluir o vocábulo “homem” em sua tradução. Atentemo-nos para o uso do adjetivo “fecunda”, para a ação do homem, conferindo-lhe a capacidade de criar, inovar, assim como “vida”, para interpretar elementos primordiais.

<p>Autor: F.T. Marinetti</p>	<p>Tradutor: Manuel Dantas Jornal: <i>A República</i> Data: 05 de junho de 1909</p>	<p>Tradutor: Almachio Diniz Jornal: <i>Jornal de Notícias</i> Data: 30 de dezembro de 1909</p>
<p>7° Non v'è più bellezza, se non nella lotta. Nessuna opera che non abbia un carattere aggressivo può essere un capolavoro. La poesia deve essere concepita come un violento assalto contro le forze ignote, per ridurle a prostrarsi davanti all'uomo.</p>	<p>7° <u>Não ha beleza sinão na lucta.</u> Não ha obra prima sem caracter aggressivo. A poesia deve ser um assalto violento contra as forças desconhecidas para obrigar-as a <u>curvar-se</u> deante do homem.</p>	<p>7° <u>Só ha beleza na lucta.</u> Não ha obra-prima sem caracter aggressivo. A poesia deve ser um assalto violento contra as forças desconhecidas para <u>submettel-as</u> á vontade do homem.</p>

A tradução de Diniz é mais contundente na primeira oração: “só ha beleza na lucta”, enquanto Dantas optou pela estrutura do italiano, utilizando-se do “sinão”. No demais, apenas as escolhas “curvar-se” e “submetê-las” diferem as traduções, mas ambas garantem o sentido de “submissão” dessas forças desconhecidas diante do homem.

Podemos e devemos destacar aí a palavra luta e remetê-la à guerra e, mais precisamente, a outra obra importante, *Guerra sola igiene del mondo*, publicada em 1915. Em primeiro lugar, esse termo refere-se ao empenho da campanha futurista – lançada em 1909 com a publicação do manifesto transcrito aqui – a qual visava adesões ao novo movimento que, por sua vez, objetivava o combate ao passadismo. Luciana De Maria, na introdução às obras de Marinetti, escreve que no pensamento do poeta futurista, a luta e a guerra são fenômenos naturais da existência humana, mas, ao tratar da guerra em seu senso prático, ele a vê de maneira estetizada, transformando-a em “festa” (MARINETTI, 1968, p. LXV).

<p>Autor: F.T. Marinetti</p>	<p>Tradutor: Manuel Dantas Jornal: <i>A República</i> Data: 05 de junho de 1909</p>	<p>Tradutor: Almachio Diniz Jornal: <i>Jornal de Notícias</i> Data: 30 de dezembro de 1909</p>
<p>8° Noi siamo sul promontorio estremo dei secoli!... Perché dovremmo guardarci alle spalle, se vogliamo sfondare le misteriose porte dell’Impossibile? Il Tempo e lo Spazio morirono ieri. Noi viviamo già nell’assoluto, poiché abbiamo già creata l’eterna velocità onnipresente.</p>	<p>8° Estamos no promontorio extremo dos seculos!... Para que <u>voltarmo-nos</u>, do momento que <u>temos de forçar o mysterio do impossivel</u>? O Tempo e o Espaço morreram hontem. Já vivemos no absoluto, visto que creamos a eterna velocidade onnipresente.</p>	<p>8° Estamos no promontorio extremo dos seculos. Com que fim <u>olhamos para traz</u>, si <u>temos necessidade de derrubar as portas mysteriosas do impossivel</u>? O Tempo e o Espaço morreram hontem. Vivemos já no Absoluto, desde que creamos a eterna velocidade onnipotente.</p>

As diferenças de colocação pronominal, assim como de escolhas de vocábulos, não interferem na concepção da imagem final que a oitava alínea possui. Em Dantas “voltarmo-nos”, enquanto que em Diniz “olhamos pra traz”; “temos de forçar o mysterio do impossivel” e “temos necessidade de derrubar as portas mysteriosas do impossivel; visto que creamos e desde que creamos”. Chamamos a atenção para os

conceitos-chaves do Futurismo expressos nessa alínea, a própria concepção do futuro ligada à negação do tempo, visando à totalidade do contemporâneo. É um pouco estranho e até mesmo contraditório discorrer sobre o futuro, se há a negação do tempo.

Contudo, esse é um tempo que escapa da esfera cronológica e a sua abstração explicita-se no uso de palavras como “impossibile” e “misteriose”. O fato de o ser humano encontrar-se no “promontório extremo dos séculos” garante-lhe o poder de estar onde ninguém mais esteve, pois é o homem do início do século XX que atingiu o ápice e vislumbrou a tão exaltada “velocidade” e tudo o que dela originará.

<p>Autor: F.T. Marinetti</p>	<p>Tradutor: Manuel Dantas Jornal: <i>A República</i> Data: 05 de junho de 1909</p>	<p>Tradutor: Almachio Diniz Jornal: <i>Jornal de Notícias</i> Data: 30 de dezembro de 1909</p>
<p>9° Noi vogliamo glorificare la guerra – sola igiene del mondo – il militarismo, il patriottismo, il gesto distruttore dei libertari, le belle idee per cui si muore e il disprezzo della donna.</p>	<p>9° Queremos glorificar a guerra – única hygiene do mundo – o militarismo, o patriotismo, o gesto destruidor dos anarquistas, <u>as bellas idéas que matam</u>, e o desprezo da mulher.</p>	<p>9° Queremos glorificar a guerra, única hygiene do mundo, o militarismo, o patriotismo, o gesto destruidor dos anarquistas, <u>as bellas Ideias, que matam</u> e o desprezo da mulher.</p>

Nesse ponto as traduções não apresentam diferenças significativas. A tradução para “as belas ideias que matam” difere do italiano “le belle idee per cui si muore”, ou seja, “as belas ideias pelas quais se morre”. Não são as ideias que matam, mas se morre por elas.

Marinetti retoma a temática da luta/guerra iniciada na sétima alínea. Agora ela está mais evidenciada, seja pela própria palavra, ou pelo uso das demais imagens, as quais convergem para o mesmo assunto: a destruição. Neste elenco feito por ele, que parte do ideal bélico até chegar ao desprezo pela mulher, é necessário analisar o que cada componente significa. Na mesma obra *Guerra sola igiene del mondo*, ele explica que o desprezo da mulher revela, na verdade, o ódio pela tirania do amor, pois este simboliza o sentimentalismo, a obsessão

romântica inventada pelo poeta: uma vez dada à humanidade, é preciso que os mesmos poetas a recolham.

<p>Autor: F.T. Marinetti</p>	<p>Tradutor: Manuel Dantas Jornal: <i>A República</i> Data: 05 de junho de 1909</p>	<p>Tradutor: Almachio Diniz Jornal: <i>Jornal de Notícias</i> Data: 30 de dezembro de 1909</p>
<p>10º Noi vogliamo distruggere i musei, le biblioteche, le accademie d'ogni specie, e combattere contro il moralismo, il femminismo e contro ogni viltà opportunistica o utilitaria.</p>	<p>10º Queremos <u>demolir</u> os museus, as bibliothecas, combater o moralismo, o feminismo, e todas as covardias oportunistas e utilitarias.</p>	<p>10º Queremos <u>demolir</u> os museus, as bibliothecas, combater o moralismo, o feminismo e todas as covardias oportunistas e utilitarias.</p>

As traduções optam pelo uso do verbo “demolir” enquanto que no italiano temos *distruggere* – destruir. Essa alínea continua o discurso iniciado na anterior, na qual o manifesto altera-se, ganhando um tom mais ofensivo e chocante ao propor atitudes extremas, como a destruição de ícones para os sistemas culturais, como museus e bibliotecas. Ao mesmo tempo, são metáforas criadas por Marinetti que elucidam a aversão ao passadismo estagnado da Itália e à sua exaltação. Somente com o seu extermínio é possível continuar avante para adentrar as “misteriosas portas do impossível”, citadas na oitava alínea.

Ainda no posfácio, o futurista caracteriza o passadismo como valor que anula as energias necessárias ao progresso: “Volete dunque sprecare tutte le vostre forze migliori, in questa eterna ed inutile ammirazione del passato, da cui uscite fatalmente esausti, diminuiti e calpesti?” (MARINETTI, 1968, p. 12)⁵⁰.

⁵⁰ “Quereis, então, todas as vossas melhores forças nesta eterna e inútil admiração do passado, da qual saís fatalmente exaustos, diminuídos e pisoteados?” (tradução nossa).

<p>Autor: F.T. Marinetti</p>	<p>Tradutor: Manuel Dantas Jornal: <i>A República</i> Data: 05 de junho de 1909</p>	<p>Tradutor: Almachio Diniz Jornal: <i>Jornal de Notícias</i> Data: 30 de dezembro de 1909</p>
<p>11° Noi canteremo le grandi folle agitate dal lavoro, dal piacere o dalla sommosa: canteremo le maree multicolori e polifoniche delle rivoluzioni nelle capitali moderne: canteremo il vibrante fervore notturno degli arsenali e dei cantieri incendiati da violente lune elettriche; le stazioni ingorde, divoratrici di serpi che fumano; le officine appese alle nuvole pei contorti fili dei loro fumi, balenanti al sole con un luccichio di coltelli; i piroscafi avventurosi che fiutano l'orizzonte, le locomotive dall'ampio petto, che scalpitano sulle rotaie, come enormi cavalli d'acciaio imbrigliati di tubi, e il volo scivolante degli aeroplani, la cui elica garrisce al vento come una bandiera e sembra applaudire come una folla entusiasta.</p>	<p>11° Cantaremos as grandes multidões agitadas pelo trabalho, pelo prazer ou pela revolta; as <u>resacas</u> multicores e polyphonicas das revoluções nas capitaes modernas; a vibração nocturna dos arsenaes e das <u>officinas, á luz violenta das luas electricas; as estações vorazes, engulidôras de serpentes que fumam</u>; as pontes que se lançam com passos de gymnastas sobre os despenhadeiros e os rios claros de sol; os paquetes avventurosos á cata de horizontes; as locomotivas de aço, que fungam sobre os trilhos, como cavallos phantasticos; e <u>o vôo dos aeroplanos silenciosos</u>, cuja helice tem palpações de bandeiras e attrahe os applausos da multidão entusiasta.</p>	<p>11° Cantaremos as grandes multidões agitadas pelo trabalho, pelo prazer ou pela revolta. Os <u>disturbios</u> multicores e polyphonicos das revoluções nas capitaes modernas. A vibração nocturna de arsenaes e <u>artilheiros, á luz de violentas luas electricas. As estações glotonas, devoradoras de serpentes que fumaçam</u>. As officinas presas nas nuvens pelos contorcidos fios de suas fumaradas. As pontes semelhantes a gymnastas gigantes, que escalam os rios, percorrendo debaixo do sol com brilho de facas. Os vapores aventureiros que sondam os horizontes. As locomotivas de amplo bojo, que trepidam sobre os trilhos, como enormes cavallos de aço arreitados com grandes canalisações, e, por fim, <u>o vôo deslisante dos aeroplanos</u>, cuja helice tem movimentos de bandeiras e arranca applausos da multidão arrebatada.</p>

Na última alínea do manifesto, a diferenciação entre as traduções refere-se à escolha da pontuação. Verificamos que o texto em italiano utiliza-se dos dois pontos. Dantas, por sua vez, optou pelo ponto e vírgula; Diniz apenas pelo ponto. Cremos que tal fato não altere a significação, mas notamos que, se entendermos a escolha de Marinetti como o encadeamento de ideias, de que uma resulta na outra, e assim temos a construção de um único pensamento, de uma lógica única, talvez esse formato rompe-se com a utilização do ponto, pois o pensamento fragmenta-se.

Verifica-se nas traduções, mais uma vez, palavras e frases distintas: “resacas” e “distúrbios”; “officinas” e “artilheiros”; “á luz violenta das luas electricas” e “á luz de violenta luas electricas”; “as estações vorazes, engulidôras de serpentes que fumam” e “as estações glotonas, devoradoras de serpentes que fumaçam”; “o vôo dos aeroplanos silenciosos” e “o vôo deslisante dos aeroplanos”. Neste último, temos a inclusão do adjetivo “silenciosos”, não constante na versão italiana.

Notamos, portanto, que a tradução de Dantas é mais concisa, havendo a supressão de alguns detalhes do texto. A alínea que encerra o conteúdo programático do manifesto futurista alude a vários símbolos da modernidade e da estética do Futurismo, sintetizando-se na imagem da velocidade e da guerra. Marinetti conclui o seu manifesto com a exaltação do progresso industrial e tecnológico como forma de materializar o seu discurso, pois sem esse aparato, as constantes construções metafóricas não encontrariam um canal para subsistirem.

Verifiquemos ainda o pequeno trecho que se segue às alíneas programáticas, visto que na tradução de Dantas consta apenas um parágrafo do posfácio integral.

<p>Autor: F.T. Marinetti</p>	<p>Tradutor: Manuel Dantas Jornal: <i>A República</i> Data: 05 de junho de 1909</p>	<p>Tradutor: Almachio Diniz Jornal: <i>Jornal de Notícias</i> Data: 30 de dezembro de 1909</p>
<p>È dall'Italia che noi lanciamo pel mondo questo nostro manifesto di violenza travolgente e</p>	<p>Accrescentam os auctores d'esse manifesto violento e incendiario que</p>	<p>E' da Italia que lançamos este manifesto de violencia empolgante e incendiaria, com o</p>

incendiaria, col quale fondiamo oggi il “Futurismo”, perché vogliamo liberare questo paese dalla sua fetida cancrena di professori, d’archeologi, di ciceroni e d’antiquarii.	fundaram o <i>Futurismo</i> para libertar a Italia da “gangrena” dos professores, archeologos, cicerones e antiquarios.	qual fundamos agora o Futurismo, porque queremos libertar a Italia de sua gangrena de professores, archeologos, cicerones e antiquarios.
---	---	--

Manuel Dantas mais uma vez sintetiza o parágrafo, escrevendo-o de forma indireta. Notemos também a utilização de aspas para o adjetivo “gangrena”, possivelmente como tentativa de amenizar a carga semântica da palavra ou com o objetivo de destacá-la em sua utilização um pouco descontextualizada e ofensiva em relação à função que professores, antiquários, cicerones e arqueólogos desempenham. Almachio Diniz, por sua vez, manteve a mesma estruturação.

Gostaríamos de chamar a atenção para como o manifesto é cunhado por Marinetti: “di violenza travolgente e incendiaria”. Esse último adjetivo permite-nos fazer uma alusão ao grande incêndio de Roma: Marinetti parece querer atear fogo com o seu manifesto, reconstruindo, posteriormente, uma nova estética ao gosto futurista. Outro ponto que deve ser salientado é a ênfase na Itália, pois o poeta, ao que tudo indica, faz questão de realçar a origem italiana do seu manifesto e da vanguarda que está nascendo. Nessa nacionalidade reside o binômio patriotismo e passadismo, pois, concomitante à afirmação de suas origens, está a recusa a um conjunto de tradições em razão de sua maleficência, explicando a necessidade do advento da modernidade.

No tocante às traduções, notamos que, de uma forma geral, elas são muito semelhantes, mas percebemos que a de Almachio Diniz é mais acurada, seja pelo fato de que ele se preocupou em trazer ao público o manifesto na íntegra, seja pela meticulosidade do emprego dos termos. Outro fator é que as informações acerca da publicação baiana são melhor exploradas, visto que o *Jornal de Notícias* contextualiza, brevemente, o manifesto dentro do círculo no qual ele está repercutindo, preparando o seu leitor para o inusitado das propostas futuristas.

Em Manuel Dantas, observamos que a sua opção pelo uso indireto do discurso subtraiu um pouco dessa força enunciativa da oração introdutória, assim como a síntese do posfácio tolheu a possibilidade do leitor em verificar as justificativas de Marinetti para cada proposição contida nas alíneas. Não sabemos ao certo quais questões levaram-no a publicá-la parcialmente, mas cremos que o fator

crucial tenha sido a disponibilidade do espaço para a edição. Se de fato isso foi decisivo, Dantas optou por trazer a parte mais imediata do manifesto, e, nesse sentido, podemos aludir a Umberto Eco (2007), para o qual a tradução é um processo de negociação.

Quanto à postura assumida por eles, fator que nos propomos a analisar, mostra-se relativamente conservadora, haja vista o uso de alguns eufemismos e atenuações das expressões e vocábulos traduzidos, se recordarmos que ambos eram considerados pensadores à frente de seu tempo. Entretanto, é arriscado fazer essa afirmação, pois tendemos a não levar em consideração a ambiguidade das sociedades para as quais eles veicularam o manifesto traduzido, isto é, oscilante entre manter tradições e a necessidade de evocar o progresso através de uma atualização que atingisse todas as suas esferas, inclusive a literária. De qualquer forma, incomoda-nos sermos incisivos na afirmação de “postura conservadora”, pois fazer repercutir um manifesto que se autoproclama violento, nesse contexto de transformação, não demonstra ser uma atitude conservadora, mas audaciosa e interessada no que a estética moderna poderia propiciar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir dos anos 1970, com a Teoria dos Polissistemas e o Desconstrucionismo, a nova abordagem à tradução concedeu-lhe um *status* de maior autonomia e evidência na cultura, concebida a partir de então como um sistema. Ela viu-se detentora de um poder que antes não lhe era conferido, passando a ser capaz de constantes recriações e carregando em si a pluralidade de significações porque a sua problematização não se restringia mais apenas ao âmbito da linguagem, englobando outros contextos – como a política e a economia – que, aparentemente, não diziam respeito à sua aplicação.

Apesar de tantos avanços, Itamar Even-Zohar concluiu em seus estudos, como citamos no primeiro capítulo, que a tradução desempenha, na maioria das vezes, um papel secundário nas relações entre as literaturas. No entanto, ele garante que ainda nessa posição, ela é imprescindível para a subsistência do cânone. Por vezes, ela pode desempenhar, contudo, uma posição primária e participar do modelamento do polissistema. Nesse sentido, a literatura marginal estaria na iminência de reestruturá-lo e, por conseguinte, tornar-se dominante.

Assim sendo,

[...] in tali situazione, quando nuovi modelli letterari stanno emergendo, la traduzione diventa probabilmente uno dei mezzi per elaborare questi nuovi modelli. Attraverso le opere straniere vengono introdotte nella propria letteratura elementi che prima non esistevano. (EVEN-ZOHAR, 1995, p. 230)⁵¹

Transpondo a ilustração acima para o caso do Futurismo colaborar para a transformação da literatura brasileira, podemos afirmar que são as traduções do manifesto futurista o marco a assinalar a sua chegada ao Brasil, como defende Giorgio De Marchis (2008), ainda que a repercussão e, conseqüentemente, a inserção desses elementos no sistema literário não ocorram de modo imediato. A novidade mantém-se

⁵¹ “em tal situação, quando novos modelos literários estão emergindo, a tradução torna-se, provavelmente, um dos meios para elaborar estes novos modelos. Elementos que antes não existiam são introduzidos na própria literatura através de obras estrangeiras.” (tradução nossa).

ali, à espreita, enquanto o cânone se remodela, para ser relida e então interpretada no momento propício, ou seja, na fase combativa do Modernismo, e assim, perpetuar-se. E mesmo nessa fase, ela ainda não estará acabada, pois o discurso defendido pelos modernistas dizia que era um momento de construção. Por essa mesma razão a vanguarda experimentou diferentes ciclos.

Outra questão nesse tocante pauta-se no que Franco Moretti definiu como o *unread* de uma literatura, isto é, a parte desconhecida, ainda não lida. Desse ponto emergem as considerações sobre o Comparativismo, sobre o qual ele afirmará que “não há literatura sem interferência... por essa razão, também não há literatura sem compromisso entre o nacional e o estrangeiro” (2003, p. 73, tradução nossa). Esse conceito é reiterado pela proposição de *planetarity* de Spivak (2003) em detrimento da noção de globalização, pois nesta a estudiosa visualiza uma imposição de padrões, enquanto aquela se concentra no quesito das coletividades.

Não podemos, portanto, conceber a Literatura com barreiras e divisões, ainda que, nitidamente existam os conflitos e as tensões, mencionados na nossa análise. Devemos, porém, percebê-la sob a mesma ótica dos estudiosos citados: como coletividades, conscientes dos acordos que se estabelecem entre elas, e do saldo positivo que as interferências lhes propiciam.

E nesse sentido, a questão inerente à contraposição do novo em relação ao velho, que permeou as tensões da efetivação do Futurismo como movimento em seu país e nos demais, é a mesma que se coloca na atitude daqueles que se incumbiram de propagar a vanguarda – no caso específico, os tradutores – pois é uma ação de incerteza, na qual as ideias são avançadas, mas a mão se atém devido às amarras da tradição. É um ato, portanto, contraditório, mas – retomando o pensamento foucaultiano de que “a contradição funciona, então, ao longo do discurso, como o princípio de sua historicidade” (FOUCAULT, 2008, p. 170) – concluímos que é ela que garante e que evoca o debate, as especulações e que, afinal, torna válida a análise, ao passo que propicia um contínuo balanço sobre os eventos, e novas releituras.

O fato é que residem nessa postura paradoxal assumida por eles vários fatores que podemos levar em consideração. O primeiro deles remete-nos novamente a Itamar Even-Zohar (1990), e à concepção da literatura traduzida como um canal de interferência que filtra os modelos da literatura fonte para a literatura alvo. Assim, as traduções do manifesto serviram como esse filtro dos pressupostos futuristas ao sistema literário brasileiro, pois o sistema literário brasileiro não

possuía, naquele momento, um aporte para recepcioná-los. O que os polígrafos e os literatos da época ofereciam era apenas o desejo da revolução estética e a necessidade de um progresso que abrangesse todas as áreas da sociedade brasileira e lhe conferisse uma identidade nacional, longe de parâmetros pré-estabelecidos e alheios a sua cultura.

Nesse tocante é que emergem todas as implicações e o embate de que já tratamos ao longo da análise: a apropriação do elemento estrangeiro revertido para a cultura nacional, que confluirá, com o passar dos anos, na mudança do seu discurso. Isso porque a sua recusa inicial é substituída, gradativamente, pela aceitação e, pontuemos mais exatamente, por sua reapropriação. Essa característica de descontinuidade do discurso é trabalhada por Foucault:

O discurso, assim concebido, não é manifestação, majestosamente desenvolvida, de um sujeito que pensa, que conhece, e que o diz: é, ao contrário, um conjunto em que podem ser determinadas a dispersão do sujeito e sua descontinuidade em relação a si mesmo. É um espaço de exterioridade em que se desenvolve uma rede de lugares distintos. (FOUCAULT, 2008, p. 61)

Em outras palavras, o discurso de Marinetti, exposto no manifesto futurista e em tantos outros manifestos que ele escreveu, ganha substância quando o contexto o reconhece e o convalida. É a materialidade o fator que Foucault estabelece como fundamental para o que o discurso ganhe identidade, pois ele independe de um único fator, o seu sujeito. A sua efetivação requer um suporte que, por sua vez, se modifica, dando vazão à multiplicidade das enunciações, mantendo, no entanto, o mesmo enunciado.

Assim, o Futurismo mencionado como *curiosidade* inicial em 1909 será, nos anos 1920, glorificado como sinônimo de *moderno* por uma ala, enquanto que execrado como *patologia* por outra. A partir das décadas posteriores, a sua significação estará intimamente ligada à esfera política, e, para os dias atuais, parecerá ter atingido o ápice do que os seus idealizadores vislumbraram. Isto é, assim como profetizaram alguns teóricos e estudiosos, simpatizantes da vanguarda italiana, o final do século XX aplicou e o século XXI vem aplicando a utilização dos termos *futurismo* e *futurista* para expressar o que pode haver de mais moderno e genuíno: demonstrar a tecnologia da

informação, adjetivar a criação do estilista em um desfile de moda, apreciar o planejamento e a construção de uma cidade como Brasília, ou qualificar o desenho de um automóvel que está sendo lançado (o objeto tão idolatrado por Marinetti!)⁵². Em suma, é concomitante a fixação e a recriação do Futurismo, nas quais ele se torna a vanguarda do ontem, do presente e da posterioridade, pois a sua significação carrega agora a genialidade de um futuro ainda não atingido.

Esses eventos marcam, portanto, o romper dos limites do discurso futurista: ele passa a ser funcional e experimentado. Mas, ainda que essa trajetória tenha demandado décadas, acreditamos que as suas primeiras traduções foram as suas primeiras leituras, e o modo inicial de aplicá-lo.

⁵² Mais uma vez, pelo Acervo online da *Folha de S. Paulo*, temos exemplares da recorrência do termo *futurismo* sendo utilizado nesses contextos. Em relação à tecnologia, lemos “a finlandesa Nokia aposta em tecnologia com ares de *futurismo* para desbancar o serviço do Google” (23 fev. 2011); no aspecto da moda, o subtítulo traz “com inspiração no *futurismo* retrô do filme ‘Blade Runner’, Iodice também foi destaque no terceiro dia” (21 jan. 2009); no tocante ao turismo, “do *futurismo* de Brasília” (29 jun. 1989); e por fim, no que concerne à tecnologia automotiva, o classificado traz “o *futurismo* do painel” (08 fev. 2009). Todos os exemplos são extraídos da *Folha de S. Paulo* e estão disponíveis no sítio eletrônico: < <http://acervo.folha.com.br/>>.

REFERÊNCIAS

ACERVO FOLHA. Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br/>>. Acesso em: 10 mar. 2012.

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história**: destruição da experiência e origem da história. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

AMARAL, Aracy. A imagem da cidade moderna: o cenário e seu avesso. In: FABRIS, Annateresa (Org.). **Modernidade e modernismo no Brasil**. 2. ed. Porto Alegre: Zouk, 2010. p. 81-88.

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da literatura brasileira**. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

_____. **Táxi e Crônicas no Diário Nacional**. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

ANDRADE, Oswald de. **Memórias sentimentais de João Miramar**. Prefácio de Mário de Andrade. São Paulo: Globo, 2004. (Obras completas de Oswald de Andrade).

APTER, Emily. **The translation zone**: a new comparative literature. Oxford: Princeton University Press, 2006.

ARAÚJO, Humberto Hermenegildo de. **Uma introdução ao estudo do Modernismo no Rio Grande do Norte**. 1991. 191 f. Dissertação (Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

ASOR-ROSA, Alberto. **Storia della letteratura italiana**. Firenze: La Nuova Italia, 1985.

BARBOSA, João Alexandre. **As ilusões da modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Debates, 198)

BARROS, Orlando de. **O pai do futurismo no país do futuro**: as viagens de Marinetti ao Brasil em 1926 e 1936. Rio de Janeiro: E-papers, 2010.

BASSNETT, Susan. **Estudos de tradução**. Tradução de Sônia Terezinha Gehring, Letícia Vasconcellos Abreu e Paula Azambuja Rossato Antinolfi. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

_____. Reflections on Comparative Literature in the Twenty-First Century. **Comparative Critical Studies**, Baltimore, v.3, n.1-3, p. 3-11, 2006. Disponível em:
<http://muse.jhu.edu/journals/comparative_critical_studies/v003/3.1bassnett.html>. Acesso em: 03 abr. 2012.

BASSNETT, Susan; TRIVEDI, Harish (Org.). **Post-Colonial Translation**: Theory and practice. New York: Routledge, 1999.

BATISTA, Marta Rossetti. **Brasil**: 1º tempo modernista – 1917/1929. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra, ou, o albergue do longínquo**. Rio de Janeiro: 7 letras; PGET, 2007.

BERNARDINI, Aurora Foroni (Org.). **O Futurismo Italiano:** manifestos. Tradução de Maria Aparecida Abelaira Vizotto, Nancy Rozenchan, Aurora F. Bernardini, J. Guinsburg, Elisa Guimarães, V. Aleksander Jovanovic. São Paulo: Perspectiva, 1980. (Debates, 167).

BOAVENTURA, Maria Eugenia (Org.). **22 por 22:** A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

BOSI, Alfredo. **A Literatura Brasileira:** O Pré-Modernismo. São Paulo: Cultrix, [19--]. 5 v.

BRITO, Mário da Silva. **História do modernismo brasileiro.** Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1997.

CAIRO, Luiz Roberto Velloso. Manifestações esparsas do futurismo de Marinetti na crítica literária brasileira anterior às vanguardas de 22. In: BAGNO, Sandra ; GUERINI, Andréia; PETERLE, Patricia (Org.). **Cem anos de futurismo.** Rio de Janeiro: 7 letras, 2010. p. 297-303.

CASANOVA, Pascale. **A república mundial das letras.** Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CASTELLO, José Aderaldo. **A literatura brasileira:** origens e unidade (1500-1960). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004. 2 v.

CASTELLO BRANCO, Lucia (Org.). **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin:** quatro traduções para o português. Belo Horizonte: Fale; UFMG, 2008.

CASTRO, Silvio. Futurismo e modernismo brasileiro: afinidades e discordâncias significativas entre as duas vanguardas históricas. O modernismo como antifuturismo. In: BAGNO, Sandra ; GUERINI, Andréia; PETERLE, Patricia (Org.). **Cem anos de futurismo**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2010. p. 271-283.

CHEMELLO, Adriana. Il manifesto futurista come nuovo “genere”?. In: BAGNO, Sandra ; GUERINI, Andréia; PETERLE, Patricia (Org.). **Cem anos de futurismo**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2010. p. 83-96.

COELHO, Nelly Novaes. **Mário de Andrade para a Jovem Geração**. São Paulo: Saraiva, 1970.

COUTINHO, Afrânio (Direção). **A literatura no Brasil**. 6. ed. São Paulo: Global, 2001. 5 v.

D’HULST, Lieven. Comparative Literature versus Translation Studies: Close Encounters of the Third Kind?. **European Review**, Cambridge, v.15, n.1, p. 95-104, jan. 2007. Disponível em: <<http://journals.cambridge.org/action/displayAbstract?fromPage=online&aid=643548>>. Acesso em: 04 abr. 2012.

DE MARCHIS, Giorgio. **Futurismo da ripensare**. Milano: Mondadori Electa, 2007.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Peróla de Carvalho. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Estudos, 271).

_____. **Of Grammatology**. Tradução de Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: The Johns Hopkins, 1976.

_____. **Torres de Babel**. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

DINIZ, Almachio. **Da esthetica na literatura comparada**. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1911.

_____. **F. T. Marinetti**: sua escola, sua vida, sua obra em literatura comparada. Rio de Janeiro: Lux, 1926.

_____. **O diamante verde**. 3. ed. São Paulo: GRD; Brasília: INL, 1981.

ECO, Umberto. **Quase a mesma coisa**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

EL FAHL, Alana Oliveira Freitas. A crônica de Lulu Parola: a cidade de Salvador e o processo de modernização. **Léngua e meia**: Revista de literatura e diversidade cultural, Feira de Santana, v. 6, n. 4, p. 33-47, 2008. Disponível em: <
http://www2.uefs.br/leguaemeia/4/4_33cronica.pdf>. Acesso em: 13 abr. 2012.

EVEN-ZOHAR, Itamar. La posizione della letteratura tradotta all'interno del polissistema letterario. In: NERGAARD, Siri (Org.). **Teorie contemporanee della traduzione**. Milano: Strumenti Bompiani, 1995. p. 225-238.

_____. **Polysystem Studies**. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics, and Durham: Duke University Press, 1990.

FABRIS, Annateresa. Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro. In: FABRIS, Annateresa (Org.). **Modernidade e modernismo no Brasil**. 2. ed. Porto Alegre: Zouk, 2010. p. 9-24.

FABRIS, Annateresa. **O Futurismo Paulista**: hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda ao Brasil. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1994. (Estudos, 138)

FABRIS, Mariarosaria. O futurismo em cena. In: BAGNO, Sandra ; GUERINI, Andréia; PETERLE, Patricia (Org.). **Cem anos de futurismo**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2010. p. 139-154.

FERME, Valerio. **Tradurre è tradire**: la traduzione come sovversione culturale sotto il fascismo. Ravenna: Longo Editore, 2002.

FERRONI, Giulio (Org.). **Storia e testi della letteratura italiana: guerre e fascismo (1915-1945)**. Città di Castello: Mondadori Università, 2004.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 7 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Direção de Gilberto Velho. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989. (Antropologia social).

GENTZLER, Edwin. **Contemporary Translation Theories**. 2. ed. London/New York: Routledge, 1993.

GNISCI, Armando. A literatura comparada. Tradução de Helena Meneghello. **RELIT-Revista de Estudos Literários do Neïta**, Florianópolis, v. 1, n. 2, p. 95-104, mar. 2011. Disponível em: <<http://www.neiita.cce.ufsc.br/relit/Numeros/N2Vol1Mar%C3%A7o2011.pdf>>. Acesso em: 07 dez. 2011.

GNISCI, Armando (Org.). **Introduzione alla letteratura comparata**. Milano: Mondadori, 1999.

GRAMSCI, Antonio. **Literatura e vida nacional**. Tradução e seleção de Carlos Nelson Coutinho. 3. ed. São Paulo: Civilização Brasileira, 1986.

GRASSO, Sebastiano. Futurismo: a Bologna il manifesto. **Corriere della sera**, Milano, fev. 2009. Disponível em: <http://archivistorico.corriere.it/2009/febbraio/01/Futurismo_Bologna_Manifesto_co_9_090201067.shtml>. Acesso em: 11 fev. 2011.

GULDIN, Rainer. Devorando o Outro. Canibalismo, Tradução e a Construção da Identidade Cultural. Tradução Fabiana Grieco Cabral de Mello; Maristela Schaufelberger. **GHREBH** - Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia. São Paulo, n. 10, jun. 2007. Disponível em: <<http://www.revista.cisc.org.br/ghrebh10/artigo.php?dir=artigos&id=RainerPort>>. Acesso em: 01 abr. 2012.

GURGEL, Tarcísio. **Belle Époque na esquina**: o que se passou na República das Letras potiguar. Natal: Edição do Autor, 2009.

_____. Natal daqui a cinquenta anos. **O Periódico**: Jornal dos Estudantes de Comunicação Social, Natal, nov. 2009. Entrevista concedida a Alexis Almeida e Débora Ramos. Disponível em: <<http://www.operiodico.com.br/internas,manoel-dantas-e-a-historica-conferencia-%E2%80%9Cnatal-daqui-a-cinquenta-anos%E2%80%9D,133>>. Acesso em: 15 fev. 2012.

INOJOSA, Joaquim. Sou apenas uma testemunha ocular da história. **D.O. Leitura**, São Paulo, ano 22, n. 2, p. 44-50, fev. 2003. Entrevista concedida a Edina Panichi.

LARA, Cecília de. **Klaxon e Terra Roxa**: dois periódicos modernistas de São Paulo. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972.

LEFEVERE, André. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Tradução de Claudia Matos Seligmann. Bauru: Edusc, 2007. (Signum).

LOPEZ, Telê Porto Ancona. **Mário de Andrade**: Entrevistas e depoimentos. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.

LUDMER, Josefina. Literaturas postautônomas 2.0. **Z Cultural**: Revista Virtual do Programa Avançado de Cultura Contemporânea. Rio de Janeiro, ano VII, n.2, 2011. Disponível em: <<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/literaturas-postautonomas-2-0-de-josefina-ludmer/>>. Acesso em: 04 abr. 2012.

MALATO, Enrico. **Storia della letteratura italiana**. Roma: Salerno, 2000. 9 v.

MANO, Lucienne. 1926 – Marinetti para o leitor do JB. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 maio 2008. JBlogs, Hoje na História. Disponível em: <<http://www.jblog.com.br/hojenahistoria.php?itemid=8523>>. Acesso em 09 mar. 2011.

MARINETTI, Filippo Tommaso. **Scritti francesi**. Introdução, texto e notas de Pasquale A. Jannini. Milano: A. Mondadori, 1983. (I Meridiani).

_____. **Teoria e invenzione futurista**. Organização e introdução de Luciano De Maria. Milano: A. Mondadori, 1968. (I Meridiani).

MELO, Veríssimo de. **Patronos e Acadêmicos**: Academia Norte-Rio-Grandense de Letras Antologia e Biografia. Rio de Janeiro: Pongetti, 1972. (Patronos, 1).

MEMORIAL: MINISTÉRIO PÚBLICO DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE. **Procuradores Gerais**: Manoel Gomes de Medeiros Dantas. Disponível em: <<http://www.mp.rn.gov.br/memorial/pgj06.asp>>. Acesso em: 11 fev. 2011.

MORAES, Marcos Antonio de (Org.). **Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira**. São Paulo: Edusp; IEB, 2001. (Correspondência de Mário de Andrade, 1)

MORETTI, Franco. Conjectures on world literature. **New Left Review**, Londres, n. 1, p. 54-68, jan.-fev. 2000. Disponível em: <<http://newleftreview.org/?view=2094>>. Acesso em: 08 fev. 2012.

_____. More conjectures. **New Left Review**, Londres, n. 20, p. 73-81, mar.-abr. 2003. Disponível em: <<http://newleftreview.org/?view=2440>>. Acesso em: 08 fev. 2012.

NUNES, Benedito. Antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald de. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo; Secretaria de Estado da Cultura, 1990. (Obras completas de Oswald de Andrade). p. 5-6.

PETERLE, Patricia (Org.). **A literatura italiana no Brasil e a literatura brasileira na Itália**: sob o olhar da tradução. Tubarão: Copiart, 2011.

PETERLE, Patricia. Letras italianas no Brasil: interlocuções futuristas. **RevLet – Revista Virtual de Letras**, Goiás, n. 2, 2010, p. 318-327. Disponível em: <<http://www.revlet.com.br/artigos/69.pdf>>. Acesso em: 21 mar. 2011.

RICOEUR, Paul. **Sobre a tradução**. Tradução e prefácio de Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

SAHLINS, Marshall. **Ilhas de História**. Tradução de Barbara Sette. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

SARAIVA, Arnaldo. **O modernismo brasileiro e o modernismo português**: subsídios para o seu estudo e para a história de suas relações. Porto: Rocha; Artes Gráficas, 1986.

SCHWARTZ, Jorge. **Vanguardas Latino-americanas**: Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

SORIANO, Alessandra. Cent'anni di Futurismo. **Corriere romano.it**, Roma, 17 mar. 2009. Disponível em: <<http://www.corriereromano.it/roma-notizie/5240/Centanni-di-Futurismo.html>>. Acesso em: 17 mar. 2011.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Death of a discipline**. New York: Columbia University Press, 2003.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. **História da Literatura Brasileira**. Tradução de Peróla de Carvalho e Alice Kyoko. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

_____. **Literatura Brasileira**: das origens a 1945. Tradução de Antonio de Padua Danesi. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

STEINER, George. **Depois de Babel**: questões de linguagem e tradução. Tradução de Carlos Alberto Faraco. Curitiba: Editora da UFPR, 2005.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas, de 1857 a 1972. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 1987. (Vozes do mundo moderno, 6).

VEIGA, Benedito. Manifesto futurista: 100 anos de divulgação. O papel de Almachio Diniz. **Revista da Academia de Letras da Bahia**, Salvador, n. 49, dezembro, 2010, p. 127-137. Disponível em: <<http://academiadeletrasdabahia.org.br/Artigos/revista49.pdf>>. Acesso em: 11 fev. 2011.

WYLER, Lya. **Línguas, poetas e bacharéis**: uma crônica da tradução no Brasil. São Paulo: Rocco, 2003.

ANEXOS

Anexo I - *Gazzetta dell'Emilia*, 05 de fevereiro de 1909



	Trois mois	Six mois	Un an
Journal et Supplément	15 »	30 »	60 »
par poste	16 75	37 50	72 »
par mandat	16 50	37 »	72 »

ayon, président de la société «
libre », qui dévoila, en son hon-

[illegible]

Les réceptions académiques ont été de très brillantes manifestations.

Nouvelles à la Main

Les crédits de la marine.

— Un amiral que M. Caillaux n'a pas encore vu s'embrasser. Il y a eu —
— Il y a même abondance.

— Il y a même abordage...

Les agents des P. T. T. malmis-
seront M. Nuyens.
— Mais M. Nuyens a des caractères
va prendre une rude revanche.
— Par ses employés ?
— Mais non, sur le public !

— Comment faisaient ces manifestants
sans des papiers ?
— On en fourrera quelques-uns à la
taille...

Le Messager de France

Le complot Caillaud

M. Caillaud fonce le un petit com (un petit) contre ses collègues du

ministère et en particulier contre le président du Conseil auquel il voudrait s'opposer.

Le ministre démissionnaire a demandé le vote de l'impôt sur le revenu et le conséquent à la veille de la discussion des crédits sur la marine.

On sait que M. Alfred Drouot va quitter Paris pour aller occuper le poste qu'il estime indispensable pour la santé de son état de santé. Actuellement, c'est dire de la flotte que se fait sur ce point les démarches. D'autres sommes sont en cours de paiement et les dépenses de la flotte ne sont pas en voie de liquidation de son encours, il ne peut se voir pas tomber à bref délai un crédit rang des possessions navales.

Mais en ce moment il n'est question que de la marine. L'achèvement des travaux pour l'entretien, l'achèvement des

réparations, les bassins de radars, matériel d'armement, les munitions, etc. ou autres dépenses nationales ou

C'est sur cette question de défense (financière) que l'on a pu le mieux saisir l'attitude des ministres du cabinet de Chirac. D'après le ministre des Finances, il a aucune surprise pour le vote de 225 députés et il y a eu une exagération de l'opposition. M. de Villefaud, ancien lui, ministre de l'Intérieur, a dit, au contraire, que M. Alfred Picard avait fait le personnel des armées, d'après le mode de nos constructions navales, et qu'il avait été le seul à voter pour les secours monétaires et que M. Picard avait conclu avec le programme des commandes futures. M. Gallix a tenu qu'il était d'être prôner leur

... que son collègue de la magistrature d'ailleurs le pèril de la loi.

[illegible]

O FUTURISMO

Damos aos nossos leitores, a título de curiosidade, o manifesto entusiástico e revolucionário com que esta nova escola litteraria fundada pela revista internacional *Poesia*, de Milão, se apresenta ao mundo intellectual:

MANIFESTO DO FUTURISMO

1 — Queremos decantar o amor dos perigos, o habito da energia e da temeridade.

2 — Os elementos essenciaes da nossa poesia serão a coragem, a audacia e a revolta.

3 — A litteratura, tendo até aqui magnificado a immobildade pensativa, o extase e o somno, nós queremos exaltar o movimento aggressivo, a insomnia febril, o passo gymnastico, o salto mortal, a bofetada e o socco.

4 — Declaramos que o esplendor do mundo se enriqueceu com uma nova belleza: a belleza da velocidade. Um automovel de corridas, com o seu coife ornamentado de grossos canos, semelhando serperes enroscadas, com o seu halito explosivo... um automovel rugidor, parecendo caminhar debaixo da metralha, é mais bello que a *Victoria de Samoekrace*.

5 — Queremos cantar o homem que dirige o volante, cuja haste ideal atravessa a Terra, lançada ella propria no circulo da sua orbita.

6 — É necessario que o poeta se prodigalize com fervor e grandiosidade, afim de augmentar o fervor entusiasta pelos elementos primordiaes.

7 — Não ha belleza sinão na luta

Anexo V - A República (detalhe II)

7 — Não ha belleza sinão na lucta. Não ha obra prima sem caracter aggressivo. A poesia deve ser um assalto violento contra as forças desconhecidas para obrigar-as a curvar-se deante do homem.

8 — Estamos no promontorio extremo dos seculos!... Para que voltarmos-nos, do momento que temos de forçar o mysterio do impossivel? O Tempo e o Espaço morreram hontem. Já vivemos no absoluto, visto que creamos a eterna velocidade omnipresente.

9 — Queremos glorificar a guerra — unica hygiene do mundo — o militarismo, o patriotismo, o gesto destruidor dos anarchistas, as bellas idéas que matam, e o desprezo da mulher.

10 — Queremos demolir os museus, as bibliothecas, combater o moralismo, o feminismo, e todas as covardias opportunistas e utilitarias.

11 — Cantaremos as grandes multidões agitadas pelo trabalho, pelo prazer ou pela revolta; as resacas multicores e polyphonicas das revoluções nas capitães modernas; a vibração nocturna dos arsenaes e das officinas, á luz violenta das luas electricas; as estações vorazes, engulidôras de serpentes que fumam; as usinas suspensas nos ares por fios de fumaça; as pontes que se lançam com passos de gymnastas sobre os despenhadeiros e os rios claros de sol; os paquetes aventureiros á cata de horizontes; as locomotivas de aço, que fungam sobre os trilhos, como cavallos phantasticos; e o vôo dos aeroplanos silenciosos, cuja helice tem palpações de bandeiras e attrahe os applausos da multidão enthusiasta.»

Accrescentam os auctores d'esse manifesto violento e incendiario que fundaram o *Futurismo* para libertar a Italia da «gangrena» dos professores, archeologos, cicerones e antiquarios.

