



**Um futurismo singular: Menotti Del Picchia**

**A singular futurism: Menotti Del Picchia**

**Dra. Annateresa Fabris**

**Como citar:**

FABRIS, A. Um futurismo singular: Menotti Del Picchia. *MODOS. Revista de História da Arte*. Campinas, v. 2, n.1, p.29-48, jan. 2018. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/950>>; DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v2i1.950>.

Imagem: Cartaz da série de filmes *Nick Carter, roi des détectives*, 1908. Direção de Victorin-Hippolyte Jasset. Produção: Éclair. Fonte: <https://www.revoly.com/>

## Um futurismo singular: Menotti Del Picchia

### A singular futurism: Menotti Del Picchia

Dra. Annateresa Fabris\*

#### Resumo

A autora apresenta as diferentes interpretações do futurismo operada pelo escritor Menotti Del Picchia, especialmente sua visão absolutamente nacionalista do modernismo. Passado do momento mais militante, o escritor cria uma narrativa para os eventos dos quais foi protagonista, expurgando deles o diálogo que o grupo modernista manteve com as novas poéticas europeias. Ele estabelece uma falsa distinção entre os dois polos que teriam atuado na Semana de Arte Moderna. As versões de Del Picchia podem ser consideradas oportunistas, uma vez que ele foi o principal divulgador do futurismo e das ideias que podem ser associadas a este entre 1920 e 1922 e impactaram a compreensão da própria Semana, a literatura, as artes visuais e o cinema nos anos de 1920.

#### Palavras-chave

Menotti Del Picchia; Futurismo; Semana de Arte Moderna; crítica de arte, cinema.

#### Abstract

The author presents different interpretations of Futurism by the writer Menotti Del Picchia, especially his extremely nationalist vision of modernism. After the most militant moment, the writer creates a narrative for the events of which he was protagonist, expurgating of them the dialogue that the Brazilian modernist group maintained with the new European artistic poetics. He establishes a false distinction between the two poles that would have acted in the *Semana de Arte Moderna* in Brazil. Del Picchia's versions can be considered opportunistic, since he was the main promoter of Futurism in Brazil and also of the ideas that could be associated with it between 1920 and 1922 and impacted the understanding of the *Semana* itself, of literature, visual arts and cinema in the 1920s.

#### Keywords

Menotti Del Picchia; Futurism; Semana de Arte Moderna; Art criticism, cinema.

Publicado em 1972, o segundo volume da autobiografia de Menotti Del Picchia apresenta uma visão hiperbólica e autóctone do modernismo. As referências ao conhecimento da “revolução dos ‘Fauves’, dos expressionistas, dos surrealistas, dos dadaístas” por Graça Aranha, e ao expressionismo de Lasar Segall que, “com a pobreza da sua palheta e as deformações intencionais do seu desenho”, combatia “o violento cromatismo dos impressionistas meridionais italianos”, muito apreciados pela “rica burguesia paulista”, não impedem que o escritor afirme que o modernismo

não foi nem imitação, nem reflexo do que se processava no velho mundo, embora o clima cósmico, criado pela revolução da técnica, despertasse nas gerações novas de todos os países civilizados uma inconsciente ânsia de adequação do pensamento original de cada povo e do comportamento das massas ao novo espírito surgido pela superação da civilização oriunda do domínio exclusivo do ferro e do carvão. [...] Nós, os paulistas, já pouco tínhamos que ver com a Europa. Verificamos a inadequação dos nossos processos mentais exercidos pela cúpula da nossa cultura para reger o panorama ainda desconhecido das nossas realidades. Nossa arte, nossa visão do mundo circundante tinham raízes forasteiras. Percebemos que se fazia mister mudar todo o instrumental de pesquisas para podermos aderir a terra ao homem [...] (Del Picchia, 1972: 114-116;152-153).

Sintomaticamente, a defesa do “combate ao ‘espírito forasteiro’” encobre as relações do grupo modernista com o futurismo, citado apenas de passagem no livro de 1972. O movimento italiano é reportado à “prevenção dos reacionários e misoneístas”, que o consideravam “inspirador da rebeldia” da nova geração. A reprodução da carta de Mário de Andrade, escrita depois da grande vaia que tomou conta da segunda noite da Semana de Arte Moderna (15 de fevereiro de 1922), representa, porém, um *lapsus memoriae*, que permite apontar para um esquecimento oportunista. Ao capitalizar insultos e vaias, apresentados como o único meio para conseguir a celebridade, Andrade nada mais fazia do que reportar o evento à ação estratégica de F. T. Marinetti, o qual se servia das “técnicas americanas” para divulgar as novas ideias num ambiente culturalmente retrógrado (Del Picchia, 1972: 116, 131-132, 141-142).

Não era a primeira vez que Del Picchia apresentava uma visão absolutamente nacionalista do modernismo. Passado o momento mais militante, o escritor cria uma narrativa para os eventos dos quais foi protagonista, expurgando deles o diálogo que o grupo modernista manteve com as novas poéticas europeias. No afã de afastar do novo Brasil a pecha de “país eco”, de “papel carbono”<sup>2</sup> do que acontecia no exterior, o autor estabelece uma falsa distinção entre os dois polos que teriam atuado na Semana de Arte Moderna. Ao aristocrata, “feito e nutrido de ‘internacionalismo modernista’ – isto é, a fatal passividade nativa à influência de movimentos e escolas forasteiras”, contrapunha-se o dos que defendiam “um ‘brasileirismo embrabecido’, que repudiava a grandes gritos o ‘futurismo’ italiano, com o afirmar que, sendo o Brasil ‘o país do futuro’, a intuição da ‘arte do futuro’ era nele uma imanência”. Para calçar seus argumentos, Del Picchia lança mão de uma afirmação de Lúcia Miguel Pereira, que, ao contrário, os relativiza. Mesmo reconhecendo o aspecto “marcantemente brasileiro” do modernismo, cujos precursores localiza em Adelino de Magalhães e no Del Picchia de *Juca Mulato* (1917), a crítica assevera que, no plano mais estritamente literário, o modernismo “refletia escolas europeias como o dadaísmo e, principalmente, o futurismo” (Del Pichhia, 1992: 45-47)<sup>3</sup>.

Os diversos lapsos de Del Picchia não podem deixar de ser considerados oportunistas, se for lembrado que ele foi o principal divulgador do futurismo e das ideias que podem ser associadas a este entre 1920 e 1922. Antes mesmo de publicar o artigo “Futurismo” em 6 de dezembro de 1920, o escritor usara quase sempre a crônica social do *Correio Paulistano* para atacar o maior símbolo do passadismo nacional, o indianismo. Como o Brasil não dispunha de uma tradição artística consolidada ao longo dos séculos – cuja destruição os futuristas e os defensores da modernidade haviam auspiciado por meio do incêndio ou da inundação dos museus –, o escritor dirige sua crítica ao índio, “que não deixou um traço artístico, [...] uma arte aproveitável ao menos para estilização”<sup>4</sup>, mas que fora convertido por José de Alencar e Carlos Gomes numa figura romântica, “que conhece harmonia e contraponto e que, como um rouxinol, garganteia nu e emplumado, nas mais complicadas árias do teatro lírico internacional”. A necessidade da morte de Peri, decorrência do “espírito industrial moderno” e do surgimento de uma “nova raça forte”, fruto da “mistura do italiano com o caboclo, do francês com o espanhol, do português com o produto do cruzamento de outras raças”, assume um tom mais peremptório e militante depois da divulgação do primeiro artigo dedicado ao futurismo<sup>5</sup>.

Criação romântica de Alencar, “tão fantasiosa e irreal como D’Artagnan, de Dumas, ou como um herói de Zévaco”<sup>6</sup>, a figura de Peri pode ser colocada “no museu literário<sup>7</sup>, entre a veneração póstuma do nosso culto pelo passado, intangido e inerte”. Se essa figura falsa incomoda a nova geração por ter propiciado uma visão anacrônica do brasileiro, ela não é, porém, tão perniciosa quanto o símbolo em que Peri se converteu na cultura do país. Por simbolizar “o misonéismo, o decalque, o pecorismo<sup>8</sup>, o conselheirismo acaciano<sup>9</sup>, a academia arcádica, a escultura de Aleijadinho, o regionalismo, Canudos, o ramerrão econômico, a “unicultura tradicionalista”, enfim, “tudo quanto é velho, obsoleto, anacrônico”, mas presente em toda e qualquer manifestação nacional – da cultura à política, da indústria ao comércio –, Peri deve morrer<sup>10</sup>. A destruição do “vulto fantasmal de Peri” tem como contrapartida a exaltação da “galhardia dos lusitanos e bandeirantes”, que arrasaram “as tabas inúteis [...] na aurora da conquista”<sup>11</sup>. A exaltação da figura do bandeirante demonstra que Del Picchia se encarta naquele movimento de ideias que, desde a década de 1910, buscava explicar e justificar a supremacia econômica de São Paulo desde o final do século XIX com o objetivo de legitimar suas pretensões a dirigir politicamente o Brasil. Nessa construção de uma identidade regional, que aspirava a ser nacional, o bandeirante, concebido como um ser “desbravador, destemido, altivo, determinado, independente, leal, líder inato”, torna-se sinônimo de paulista. E o paulista converte-se em herdeiro, guardião e continuador dos feitos de seus antepassados (Luca, 1999: 86). O significado prospectivo dessa identificação com uma figura do passado para justificar o aspecto futurista do “pequeno burgo” fundado em 25 de janeiro de 1554, encontrará uma condensação paradigmática numa publicação de 1933. Graças às bandeiras e às monções, o outrora “frágil rebanho de taperas” havia se transformado numa “urbe imensa”:

[...] Centenas de chaminés se empavesam de fumo, numa festa de bandeiras ondulantes, desfaldadas em honra da energia industrial do paulista. Onde se levantavam as tabas de Caiuby e de João Ramalho, o reduto dos arranha-céus rimava, entre as paralelas das ruas, o bizarro poema de cimento armado das grandes metrópoles modernas.

Viadutos acrobáticos davam saltos sobre as depressões do terreno, amarrando a cidade com suas articulações de aço. Parques, eternizando a primavera, engalanavam a Babel buliçosa e imensa. Nervos de fios elétricos, cruzados, emaranhados, punham o ritmo febricitante da veiculação moderna nas ruas de asfalto e de granito, onde uma população

ativa, construtiva, operosa, erguia, na livre terra americana, um dos mais belos monumentos de cultura e de civilização do universo (Del Picchia, 1933: 197-199).

O enlace entre o século XVI e o século XX é um artifício retórico de que se vale o escritor para salientar a vocação futurista de São Paulo que, desde sempre estivera na vanguarda para riscar “as divisas geográficas da pátria nova”. A epopeia do passado revive na “luta agrícola, comercial, industrial, nas novas bandeiras das conquistas novas, com maquinismos e bancos em vez de arcabuzes”, na “cidade tentacular, derramada até a várzea, num espriar diuturno”, semelhante a “um Paris, um Nova York menos intenso, um Milão mais vasto” (Del Picchia, 1933: 198)<sup>12</sup>. Por vezes, dois tipos de passado heroico mesclam-se sem problemas na narrativa do escritor, como mostra o artigo dedicado à exposição da maquete do *Monumento das bandeiras* (julho de 1920), no qual os bandeirantes são apresentados como os “argonautas de Piratininga” e os “Jasões do Brasil-colônia”<sup>13</sup>.

O jogo temporal com figuras mitológicas ou heroicas não é uma exclusividade de Del Picchia, que se utiliza dele por ocasião do debate entre Oswald de Andrade e Mário de Andrade depois da publicação de “O meu poeta futurista” (27 de maio de 1921). Na crônica “Odisseia futurista”, o escritor faz uma paródia das narrativas épicas para descrever o alcance do debate que envolvia também a crítica tradicional, tendo o jornal como campo de batalha. Imagens de um passado remoto fundem-se com figuras modernas: “tiorba olímpica”/“funambulesca urbe futurista”<sup>14</sup>, “jangada de Ulisses”/“estrondejante bonde elétrico”, “epopeia do sarilho jornalístico” etc. O pastiche de um gênero como a epopeia, que rege toda a crônica, pode ser resumido no parágrafo dedicado à luta entre passadistas e futuristas: “Há – ó divino cantor das façanhas de Aquiles – um rumor de gládios e escudos, de prélio aceso, dessas linhas. A cidade ressoa o clamor da batalha, onde o iconoclastismo renovador estilhaça os ídolos, num tripúdio de carga de hunos...”<sup>15</sup>.

Esse tipo de recurso era bastante utilizado na arte e na literatura de fins do século XIX e começo do século XX, que recorriam a um vocabulário eclético, repleto de divindades mitológicas, às quais cabia a função de exaltar o mito do progresso científico e tecnológico. A presença constante de tais figuras na iconografia dos cartazes publicitários e na cultura decadentista pode ser analisada à luz das considerações de Piero Pieri, o qual detecta no modernismo de escritores como Mario Morasso, Marinetti e Gabriele D’Annunzio não uma “reversão autêntica de valores”, mas antes um olhar retrospectivo sobre o passado, no qual são buscados os “*ídola* fisiognômicos das novas conquistas da técnica”. É deste olhar que nascem as imagens do automóvel como “carruagem de fogo” (Morasso)<sup>16</sup> ou “mon Pégase” (Marinetti)<sup>17</sup> e do avião como “aparelho dedáleo” (D’Annunzio)<sup>18</sup>. A explicação dada por Pieri para a escolha de tais termos pode ser aplicada ao caso brasileiro. A ideia de uma restauração esquemática da função do mito para “exaltar o lado imperialista e tecnológico da modernidade”, à qual se teriam dedicado os escritores italianos (Pieri, 1993: 119), pode ser transposta para a atuação de Del Picchia, cantor entusiasta da gesta industrial paulista e do intenso processo de modernização da cidade. Assim como os intelectuais peninsulares se tornam defensores entusiastas da expansão colonialista da Itália e de seu desenvolvimento industrial em tons aguerridos e agressivos, Helios deseja conformar o Brasil – visto como um país ignorante e anacrônico – a um modelo de civilização representado pela plataforma do Partido Republicano Paulista, usando, não raro, ideias e imagens violentas em sua campanha futurista.

É nessa atmosfera de revisão do legado do passado, ora recusado por representar o atraso, ora exaltado por apontar para a vocação futurista de São Paulo, que Del Picchia escreve a crônica social de 6 de dezembro de 1920, dedicada ao futurismo. Como que para assegurar o leitor em suas convicções, o escritor divide o futurismo em dois momentos. O “arremesso rebelado das hordas avanguardistas contra a rãncida sistematização da velharia” do momento inicial fora substituído por “uma corrente inovadora, bela e forte, atual e audaciosa, desfraldando uma bandeira que drapeja ao sopro de um ideal libertário em arte, tocado levemente desse respeito pelo passado que a princípio repelia”. Se essa definição causa perplexidade, já que nada tem a ver com a plataforma futurista, mais perplexidade ainda suscita “a fina concepção de futurismo” derivada de Ardengo Soffici, que nada mais é do que uma defesa da arte pura, de “uma estética nova joeirada de qualquer resíduo utilitário, civil, político”. Ao citar o primeiro parágrafo de *Primi principi di una estetica futurista* (1920), o escritor dá mostras de não ter atentado para o que Soffici escrevera no prefácio: as propostas apresentadas no livro nada tinham a ver com o movimento futurista dirigido por Marinetti. Tratava-se de uma tentativa pessoal de transformar em teoria diversos postulados estéticos que o futurismo tinha colocado, de maneira obscura, na base de suas experiências poéticas e artísticas<sup>19</sup>.

Escritos entre 1914 e 1917 e parcialmente publicados em 1916 (*La Voce*) e 1918 (*La Raccolta*), os artigos reunidos no livro representam a conclusão de uma trajetória e o afastamento definitivo de Soffici do futurismo, cujos princípios são frequentemente dirigidos para objetivos bem diferentes dos perseguidos por Marinetti e seus seguidores. A frase destacada por Del Picchia é uma prova evidente de que o escritor italiano não está propondo uma teoria do futurismo à luz de sua concepção originária, mas antes à luz das experiências do grupo de *Lacerba*. A ideia de uma arte purificada estava muito distante do ativismo e do proselitismo propugnados pelo futurismo milanês, já que apontava para a autonomia absoluta do fenômeno artístico, alheio a qualquer sistema filosófico e a qualquer concepção finalista e totalmente independente do sentimento e da natureza. Soffici não se limita a repropor a ideia simbolista da arte pela arte; injeta nela novas categorias, a começar pela liberdade, concebida como negação de toda seriedade. Exercício “estritamente pessoal”, a arte não é venerável nem deve incutir respeito, já que é sobretudo uma diversão de ordem espiritual e absoluta, um equilíbrio entre sons, palavras, cores, formas, proporções, uma atividade pura como a do acrobata, do saltimbanco e do malabarista, empenhados em infundir perfeição em seus jogos. Os valores metafísicos da arte futurista são encarnados pela figura do clown, “revelação de liberdade”, “descobridor de novidades”, “espécie de demônio, que cria, por conta própria, um mundo em substituição ao outro, e todo feito de maravilhas”. Fria, radiosa, dotada de uma calma divina, a arte futurista vislumbrada por Soffici nada tem a ver com o ímpeto e a violência, preconizados por Marinetti, inclusive na relação com o público. Afirma-se, ao contrário, como uma gíria, uma linguagem oculta, incompreensível para os não-iniciados, visto não ter como objetivo “traduzir em formas inteligíveis para a turba dos profanos [...] as próprias iluminações”. Levada ao extremo, a ideia de arte do crítico italiano tem como destino final a abolição do fato artístico, pois se chegaria a uma sensibilidade geral tão refinada a ponto de tornar inútil toda manifestação tangível (Soffici, 1920: 13-59). A confusão conceitual de Del Picchia não para por aí. Define futuristas um dramaturgo dialetal como Gino Rocca e um escritor que oscila entre o naturalismo/decadentismo de *L'enfer* (1908) e o realismo de *Le feu* (1916) como Henri Barbusse. Inclui entre os precursores do movimento escultores como Leonardo Bistolfi e Auguste Rodin, que atraíram a ira do Soffici crítico de arte. Apresenta como exemplo de poesia futurista um trecho de *Destruction: poèmes lyriques* (1904),



livro no qual Marinetti demonstrara estar dialogando com romantismo, decadentismo, simbolismo e parnasianismo<sup>20</sup>.

Em maio de 1921, o futurismo é declarado extinto, pois “já produziu à saciedade todos os seus benéficos efeitos”. Tomada de posição contra os que temiam que “estivesse por estourar um antraz literário dessa ordem” na cidade de São Paulo, a crônica “Correntes estéticas” configura-se como a defesa de uma arte que enveredou por caminhos “livres, novos, individualistas, criando, cada autor, segundo melhor parece ao seu temperamento e ao seu gosto, a sua ideia de Beleza”. Evidenciando não estar a par dos desdobramentos do futurismo a partir de 1915 e do surgimento de uma segunda geração interessada sobretudo no desenvolvimento de uma arte mecânica, Del Picchia restringe seu campo de referências aos expoentes do primeiro momento e destaca as contribuições de Marinetti, Soffici, Luciano Folgore e Corrado Govoni para a configuração de uma nova poesia. Dentre estes, suas preferências recaem no último, de quem são traduzidos os poemas “As rãs” e “As chaminés”<sup>21</sup>, retirados do livro *Poesie elettriche* (1911), que circulava em São Paulo na edição de 1920.

Caracterizada pelo uso do verso livre, pelo acúmulo de imagens, pela busca de analogias e pela presença de elementos descritivos, a poesia futurista de Govoni não se inspira na modernidade tecnológica. Mesmo depois da adesão ao movimento de Marinetti, o poeta continua a ser o cantor de um mundo rural e interiorano, em vias de extinção pelo avanço do capitalismo industrial, encarado “com olhos novos e senso mágico” e recriado poeticamente com um jorro ininterrupto de imagens vistosas e inéditas. O que Del Picchia destaca em Govoni é sobretudo “uma fantasia criadora de admiráveis comparações inéditas”, ou seja, de analogias. Essa ideia é retomada numa crônica posterior, dedicada a outra poesia do autor, “A cornetinha”. Remetido às “surpresas estranhas” dos fenômenos mentais, o uso da analogia – a passagem da cornetinha “às tempestades épicas e uivantes, às primaveras policrômicas e aromais” – é apresentado como “uma perfeita sequência lógica de imagens e de ideias”, dotada de “singular fantasia”, deixando de lado outros aspectos determinantes na poesia, como o amor pelas coisas simples do cotidiano, o interesse pelas cores e o acúmulo de seres e objetos<sup>22</sup>.

Feita a apresentação do “seu” futurismo, Del Picchia oferece ao leitor sua proclamação de fé. Declara-se futurista não “no sentido idiota e dogmático que a liturgia artística dos alucinados reformistas italianos inventou para desesperar Benedetto Croce e quejandos hierofantes tradicionalistas peninsulares”. É futurista porque faz parte da “nova falange de estetas, que marca, na história literária do país, o mais belo e sincero surto de independência contra o perro e gafado conservantismo estético, que já sugou na lauda esterilizada de uma arte anacrônica, toda a seiva da beleza com que gerações estupendas de beletistas mortos iluminaram feericamente os arraiais literários do país”. Trata-se de um futurismo, sem dúvida singular, disposto a aplaudir o livro de um poeta parnasiano como Moacyr Chagas, “capaz de repudiar a carapuça de ouro das frases lindas, para procurar, como procurou nas últimas páginas do seu livro [...] a mais pura emotividade, a mais suave expressão lírica e sincera dos seus sentimentos [...]”. E encantado com a “arte serena” de um pintor realista como Angelo Cantù, “que não se propõe fazer bolchevismo com seus pincéis e com sua palheta”. Para justificar o interesse por uma pintura que nada tem de “futurista”, o escritor não hesita em afirmar que seu futurismo, portador de “um sentido muito diverso do que se imagina [...] não vai à intransigência de não aplaudir tudo o que é bom, venha de que escola venha. Só não aplaudo o ‘parnasianismo’, em literatura, por velha ojeriza”<sup>23</sup>.

Explicitada na definição do futurismo como “um equilíbrio sadio, que é apenas uma revolta contra a velharia acadêmica e contra o misoneísmo dos papalvos literários”, a domesticação do movimento italiano vai ganhando contornos cada vez mais nítidos. Contrário ao “‘futurismo’ dogmático e extremado, com concertos *intonarumor*<sup>24</sup>, aberrações e burrices” e aos “dédalos alucinados de loucura, em que os Picabias, os sensacionais do abstrusismo escandaloso e cabotino se perderam”, o escritor destaca, porém, seu papel de gerador do “formidável surto de renovação estética, cujos ecos ressoaram até no Brasil, principalmente na galharda corte dos moços que, cultivando a espontaneidade, a máxima distensão da personalidade, forrando-se a mimetismos, a decalques servis, estão arejando e ensolarando sadiamente as nossas letras”. Menotti Del Picchia, Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Guilherme de Almeida não são futuristas “no sentido escolástico, dogmático, do grupo que tronizou o fetiche genial que é Marinetti. São, porém, ‘futuristas’ no largo sentido reacionário, atual, ousado”<sup>25</sup>.

Quando faltavam menos de dois meses para a Semana de Arte Moderna, De Picchia amplia as hostes vanguardistas, para as quais recusa o adjetivo “futuristas”, considerado impróprio para o caso paulista, uma vez que estas nada tinham a ver com “os princípios dogmáticos da escola de Marinetti”. Na contramão dessa atitude, a proposta do grupo paulista configurava-se como “uma rebelião contra escolas organizadas em ritos e liturgias literárias”, tendo como princípio a “máxima liberdade dentro da mais espontânea originalidade”. Essa concepção abarcava todos os artistas sinceros, interessados em “arejar nossa ambiência mental com um alto senso de liberdade estética, tolerante e acolhedora, excomungando apenas aqueles espíritos perros e reumáticos que não saem das bitolas escolásticas, tocando marimbaus monocórdicos, que repetem, indefinidamente, as mesmas e tediosas notas que aprenderam nas líras ancestrais...”<sup>26</sup>.

A ideia de um “futurismo paulista”, destituído de “intenções erostráticas”<sup>27</sup> e de “sanhas destruidoras e irreverentes” não pode ser dissociada das relações do escritor com o Partido Republicano Paulista e com seu órgão oficial, o *Correio Paulistano*, no qual ocupará o cargo de redator político a partir de 1922. É como cronista que ele se torna o arauto da arte nova, construindo uma “imagem particular da cidade de São Paulo, baseada na defesa de valores caros aos grupos dos quais fazia parte, seja a elite ligada ao PRP, seja o grupo modernista”. Em função dessa elite, Del Picchia defende a figura do bandeirante de maneira a incorporar nela a imagem do “novo paulista”, fruto do imigrante amalgamado com o nativo e motor da riqueza da cidade. Em função do grupo modernista, o escritor engaja-se numa campanha sistemática em favor de uma arte renovada, não hesitando em franquear as páginas do jornal para as contribuições de seus companheiros de batalha: Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Candido Motta Filho, Ribeiro Couto e Plínio Salgado, entre outros<sup>28</sup>.

Ao divulgar a ideia de um futurismo autóctone, diferente da plataforma extremista de Marinetti, Del Picchia está apresentando uma meia verdade a seus leitores. As críticas ao fundador do futurismo são mediadas pela tomada de posição de Giovanni Papini, Soffici e Aldo Palazzeschi contra os aspectos do movimento com os quais não concordavam. Duas publicações afiguram-se como determinantes para o conceito de “futurismo paulista”. O já citado *Primi principi di una estetica futurista* e *L’esperienza futurista* (1919), no qual as ideias de Marinetti eram interpretadas à luz da filosofia pragmatista professada por Papini. A leitura desses dois livros sugere a Del Picchia e a seus companheiros modernistas a plataforma do “futurismo paulista”, alicerçada no repúdio dos aspectos mais iconoclastas da pregação



de Marinetti: *tabula rasa* do passado, modernolatria, propaganda e proselitismo, experiências demasiado ousadas no terreno da criação, que poderiam pôr em xeque a existência da arte, espírito de grupo. Algumas dessas ideias estão resumidas num dos capítulos do livro de Papini, intitulado “Futurismo e marinettismo”. Publicado originariamente na edição de *Lacerba* de 14 de fevereiro de 1915 e assinado também por Soffici e Palazzeschi, o artigo era marcado pela contraposição entre o futurismo, com o qual os autores se associavam, e o “marinettismo”, feito de qualidades negativas como falta de fundamentos teóricos, originalidade e atualidade apenas aparentes, negação cega do passado, americanismo, entre outras. O futurismo do grupo de *Lacerba* não era um movimento artístico, mas um “movimento de ideias”, cujas formas de manifestação deveriam ser “imensamente livres, originais, sinceras, desobrigadas de qualquer coerção lógica discursiva; puramente expressivas e propulsivas”. Resultado extremo de culturas e experiências criativas anteriores, o futurismo distinguia-se delas pela tendência a “uma libertação total e definitiva do homem”, não podendo, “mesmo em suas manifestações de ação imediata, dobrar-se a qualquer forma de arrebanhamento solidarista” (Papini, 1981: 142). A plataforma do “futurismo paulista”, vazada na negação do culto do passado, mas não do passado *in toto*, na defesa do indivíduo em detrimento de códigos grupais, da liberdade, da sinceridade e da originalidade, tem evidentes pontos de contato com as propostas dos escritores florentinos, mas esse lado da história é sonogado por Del Picchia aos leitores do *Correio Paulistano*.

Se houvesse dúvidas a respeito dessa construção, interessada em chamar para si ideias derivadas de outros autores, bastaria atentar para a conferência de Del Picchia na segunda noite da Semana de Arte Moderna (15 de fevereiro de 1922). Nela, o escritor afirma que nem ele nem seus companheiros são “futuristas”. Há uma razão para isso: no Brasil não pode existir um “futurismo ortodoxo”, uma vez que “o prestígio do seu passado não é de molde a tolher a liberdade de sua maneira de ser futura”. Afastado o perigo do antipassadismo, Del Picchia estabelece uma contraposição entre o “individualismo estético” dos membros do grupo modernista e “a jaula de uma escola”, pois cada um procura manifestar o próprio temperamento “dentro da mais arrojada sinceridade”. A inexistência de uma plataforma comum aos participantes do evento, que reunia amostras de um pós-simbolismo bastante híbrido em suas diversas declinações no campo literário e de tendências pós-impressionistas no das artes visuais, encontra uma justificativa na “ideia geral de libertação contra o faquirismo estagnado e contemplativo que anula a capacidade criadora dos que ainda esperam ver erguer-se o sol atrás do Parthenon em ruínas”<sup>29</sup>.

A afirmação vaga das intenções dos novos, que rechaçam o poético, o meloso, o artificial, o arrevesado e o precioso “para escrever com sangue – que é humanidade; com eletricidade – que é movimento, expressão dinâmica do século; violência – que é energia bandeirante” é paralela ao banimento do “fetiche ‘fêmina’” e da “tropa olímpica dos deuses”. Estes são os dois núcleos da conferência, em que o escritor dá a impressão de estar dialogando com Marinetti e Palazzeschi. O primeiro proclamara em 1909 o abandono da mitologia, o “desprezo pela mulher” e a necessidade de combater o feminismo. Del Picchia não dá demonstrações de misoginia como o fundador do futurismo, já que sua tomada de posição contra “Ela”, a mulher fatal, é seguida pela imagem de uma Eva moderna “ativa, bela, prática, útil no lar e na rua, dançando o tango e datilografando uma conta corrente”. A banalização da mitologia, emblemada num Júpiter de cabelos cortados, vestindo “uma sombria sobrecasaca” e despojado do “perigoso revólver olímpico”, sugere a hipótese de que o escritor conhecia possivelmente o manifesto

“A contrador”, publicado por Palazzeschi em 1913. Neste, a imagem de Deus perdia todos os atributos divinos, dando lugar à figura de um pequeno-burguês, trajando casaca e calçando sapatos de passeio<sup>30</sup>.

A relação de Del Picchia com Marinetti é, na realidade, dúbia, cheia de idas e vindas, refletindo uma consciência não tão segura de si em suas escolhas sucessivas. Em 14 de outubro de 1921, o escritor havia publicado alguns trechos do romance *Mafarka il futurista* (1910), que circula em São Paulo na edição com cortes de 1920<sup>31</sup>, colocando-o sob a égide de “um novo senso de beleza, [...] sadio e forte, arejando o tempo da arte, iluminando-o com visões libertas e formidáveis”. O que desperta sua atenção no “romance másculo e literário” é a evocação de forças naturais, mas não suas principais características, todas derivadas do pensamento de Friedrich Nietzsche – poder da vontade, super-homem e voo – traduzidas por uma máquina alegórica, na qual o excesso é a nota dominante<sup>32</sup>.

Outros motivos marinettianos estão presentes na pregação modernista de Del Picchia: o antipassadismo e a visão da metrópole como *locus* privilegiado da modernidade. Temperado, em diversos momentos, pela ideia de respeito ao passado<sup>33</sup>, o antipassadismo encontra uma condensação paradigmática na crônica “Os velhos”. O artigo é ritmado pelo embate entre “os misonéistas, as ostras literárias”, agarrados “à tradição que morre de caduca”, e “os filoneístas, avanguardistas, profetas do novo verbo, Parsifals do novo Graal, a proclamarem uma estética nova”. O tom simbolista do texto ajuda a realçar a ideia evolucionista da luta pela existência: a nova geração deve impor suas razões aos representantes do passado, que conquistam a simpatia do articulista por sua resistência e seu sacrifício. Se bem que sintética, a conclusão da crônica evoca de imediato o fecho de “Fundação e Manifesto do futurismo” (20 de fevereiro de 1909), no qual Marinetti vislumbra a superação das propostas do primeiro grupo inovador por outra mais jovem. Animada pela “forte e sadia Injustiça”, a nova geração sacrificará os mais velhos com um “ódio tão mais implacável, já que seus corações estarão ébrios de amor e de admiração” pelos vencidos. A atitude dicotômica de Del Picchia em relação ao passado já se havia manifestado numa crônica publicada em 1 de março de 1921. Definido “o extremo cuidado da forma”, cujo resultado fora “uma arte sem nervos, uma arte periférica, externa, pomposa, fria”, o parnasianismo fora, “entretanto, um grande bem, pois ficou como elemento integrante da poesia de agora, que já não é aleijada e séria como o era, sob o ponto de vista métrico e verbal, no tempo do romantismo”<sup>34</sup>.

Imagens de uma cidade “de prodígios” sucedem-se nos artigos do escritor<sup>35</sup>. São Paulo é “o braço que trabalha e o cérebro que cria. É a incude e o pensamento; Hércules e Apolo; ação e criação”. É a cidade do “industrialismo vitorioso”, do “comércio delirante”, do “tipo forte e definitivo da pátria”. É o “grande acampamento geográfico do Brasil colônia”, que se reflete no presente; é a “urbe cosmopolita”<sup>36</sup>, na qual se encontram e se chocam paixões, gritos de desespero e “os sonhos da arte”. “Berço de um futurismo racial, industrial, econômico”, São Paulo é “o berço do futurismo cultural”. O futurismo da cidade e do estado é o “antípoda completo dos cismarentos patrícios do norte”<sup>37</sup>, os quais ainda descansam, pacíficos, nas velhas normas ancestrais, sem as perturbações criadoras da concorrência, do industrialismo insone, da batalha financeira americana”<sup>38</sup>.

Em outros momentos, Del Picchia debruça-se sobre temas centrais do futurismo, mas sua visão crítica é bem diferente da de Marinetti e seus companheiros. A constatação de que a humanidade não pode viver sem sonho, de que ama o absurdo e o imprevisível serve de mote para um artigo dedicado ao

cinema. A abordagem da sétima arte é antecedida por considerações sobre a literatura, nas quais o autor coloca no mesmo patamar Victor Hugo, escritores populares como Zévaco, Enrique Pérez Escrich<sup>39</sup> e Émile Gaboriau<sup>40</sup> e um personagem como Nick Carter<sup>41</sup>, unidos entre si por um rol de qualidades como “o imprevisto, a façanha heroica, a dedicação martirizada, a ferocidade bestial e a candura serena”, que remetem para o romantismo. Como este e suas “belas e longas novelas cheias de aventuras, de sonhos, de lendas” foram quase extintos pelo realismo, o público procurou no teatro o que lhe faltava na vida e nos romances. O teatro, no entanto, era ainda a vida, “apesar dos artifícios da cena, do prestígio das luzes, da *camouflage* hábil da indumentária”. Sobreveio então o cinema, o Sésamo que escancarou os portais do sonho à imaginação do público. A nova arte possui vários aspectos positivos. Romantiza a vida ao criar “o fantasmagórico, o irreal, o super-humano” e ao ocultar “as *ficelles*, os maquinismos, a engrenagem”. Espiritualizada pela luz, a imagem cinematográfica “tira aos homens a carne, os músculos”, deixando-os “espectrais e diáfanos, como pensamentos, como as personagens dos seus livros amados”. Toma “o lugar do romance”, pois se tornou “o Gaboriau, o Escrich, o Conan Doyle, o Victor Hugo do povo”. A constatação da existência de “fitas que valem *Os três mosqueteiros*, de Dumas”, de películas “cheias de sentimentalidade que são a *História de um beijo*, de Escrich” e de “filmes policiais que relembram páginas e cenas de Conan Doyle” é reforçada pela afirmação de que a cinematografia “ressuscitou o romantismo” com seus romances “escritos com sombra e com luz...”<sup>42</sup>.

Esse tipo de percepção nada tem a ver com o que os futuristas pensavam para o cinema. Símbolo da vida moderna, o cinema atrai os futuristas pelas várias possibilidades que oferecia ao olhar: decomposição/recomposição de um objeto sem intervenção humana, movimentos da matéria não abarcados pelas “leis da inteligência”, enriquecimento do teatro de variedades com “um número incalculável de visões e de espetáculos irrealizáveis”, manifestação de uma nova divindade, a velocidade<sup>43</sup>. Essas ideias, que circulavam nos manifestos dedicados à literatura (1912), ao teatro de variedades (1913) e à velocidade (1916), ganharão uma nova densidade em novembro de 1916, quando a revista *L'Italia futurista* publica um texto assinado por Marinetti, Bruno Corra, Emilio Settimelli, Arnaldo Ginna, Giacomo Balla e Remo Chiti. Intitulado “A cinematografia futurista”, o manifesto apresenta a nova arte como um instrumento de renovação geral, que permitiria abandonar os antigos repositórios da lógica (revista, livro, drama), em prol do “meio de expressão mais adequado à plurissensibilidade” do movimento, já que abarcava elementos como analogias, simultaneidade e interpenetração espaciotemporal, dramas de objetos, reconstruções irreais do corpo humano, desproporções, equivalências plásticas e cromáticas, palavras em liberdade, decomposição e recomposição do universo de acordo com “os maravilhosos caprichos” de cada artista. Concebido como uma arte dotada de uma linguagem específica, de natureza puramente visual, o cinema futurista contrapunha-se à cinematografia passadista, que nada mais era do que um “*teatro sem palavras*”, herdeiro do “mais tradicional lixo do teatro literário”. Seus objetivos podem ser condensados na ideia de “sinfonia poliexpressiva”, para a qual concorriam os mais diversos elementos: “do trecho de vida real à mancha de cor<sup>44</sup>, da linha às palavras em liberdade, da música cromática e plástica à música de objetos”. Fica evidente com essas considerações que o cinema apreciado por Del Picchia seria enfeixado pelos futuristas na categoria de “dramas, dramalhões e pequenos dramas muito passadistas” (De Maria, 1973: 189-194), incapazes, por sua própria natureza, de apontarem para um novo caminho artístico.

De acordo com Daniel Faria, a proximidade entre o escritor brasileiro e Marinetti não se limita ao plano das ideias. Existe, a seu ver, uma semelhança evidente entre a passagem de *O Homem e a Morte* em que o narrador e Kundry saem para um passeio de automóvel suicida e o manifesto de Marinetti de fevereiro de 1909. O autor refere-se à viagem do Homem e de Kundry (Alba Regina) rumo ao litoral para “ver nascer a aurora”. Dirigido por um chofer de “olhos de fogo” e “pulsos de atleta”, o veículo corre na escuridão e chega à beira de “um precipício esguelado”. Instado a seguir em frente pela jovem, o chofer dá uma guinada no volante, fazendo com que “a máquina, de um pincho”, se encaminhe para o abismo, enquanto Kundry ri. O condutor assusta-se com a visão do carro dependurado “sobre o bártro”, mal e mal sustentado por um cabo de aço. A jovem, ao contrário, demonstra não sentir nada. A razão de seu comportamento está na confiança que faz ao companheiro de aventura: estava atendendo ao chamado da Morte, que acenava do abismo “com uma volúpia mais forte...” (Faria, 2006: 44-45) (Del Picchia, 1922: 59-60).

A hipótese de Faria requer algumas considerações, a começar pela riqueza de imagens que pontua o manifesto do poeta italiano e que não tem igual presença no livro de Del Picchia. O prólogo do manifesto marinettiano é concebido como um ritual de iniciação, que levará o escritor e seus companheiros de um interior burguês para uma louca corrida de automóvel pelas ruas de Milão. Tudo o que o ambiente burguês encerrava – “atávica acídia”, mitologia, “ideal místico” – é abandonado em prol de uma nova cultura metaforizada no automóvel. Graças a ele, o homem moderno persegue uma “Morte domesticada” e busca um batismo purificador num fosso repleto de escórias industriais, do qual sai fortalecido e pronto a ingressar no novo universo da sensibilidade mecânica (De Maria, 1973: 3-5). A contraposição entre passado e presente, que é central no manifesto, não está presente em *O Homem e a Morte*. Típica obra decadentista, o livro alicerça-se num conjunto de temas de derivação finissecular: visão antinaturalista da vida e da arte; valorização dos instintos, das pulsões e do inconsciente; ideia da mulher fatal; mitos da esfinge e da torre de marfim; percepção de si como um gênio exaltado e incompreendido; nojo da humanidade; amor frenético; e sentimento da “decadência do mundo”, entre outros. “Poema eruptivo”, que não deixa fixar em “logicismos claros, analíticos, o que é de essência sonho e beleza”, o livro decepciona Monteiro Lobato, o qual, em virtude da campanha futurista empreendida pelo autor, esperava um novo “prefácio de Cromwell”<sup>45</sup> e não uma obra sólida, passadista, destituída de extravagâncias e respeitadora “da psicologia média do leitor e da língua”<sup>46</sup>.

A raiz da semelhança apontada por Faria deve ser buscada na ideia de que Del Picchia dava a entender que “o nihilismo exposto no texto era um problema a ser enfrentado, mais do que um modelo a ser seguido. Desta forma, Menotti deixava entrever que a morte de uma civilização estava em consonância com o nascimento de algo novo”. O autor calça sua argumentação na ideia de que a recorrência da imagem automobilística no romance vai além da “repetição de uma espécie de lugar-comum literário”, implicando “a reduplicação do modelo de temporalidade das narrativas redentoras – que trazem em seu centro a encenação de um confronto com a morte...” (Faria, 2006: 40). A estrutura do livro e seu desfecho – assassinato de Kundry e suicídio do narrador – não permitem concordar com esta hipótese. Em primeiro lugar, parece ser necessário inserir o livro de Del Picchia num quadro de referências mais amplo, no qual se destaca o nome de D’Annunzio, considerado por ele “o maior gênio latino vivo”<sup>47</sup>. Tendo em vista essa afirmativa e a anterior atividade literária do escritor, *O Homem e a Morte* parece estar mais próximo de *Forse che si forse che no* (1910) que do manifesto de Marinetti. D’Annunzio é

um arauto entusiasta da modernidade, patente em sua paixão pela tecnologia, pela ciência e por alguns de seus principais produtos: o automóvel e o avião<sup>48</sup>, principalmente. Desde 1903, o escritor italiano engaja-se na exaltação das “formas heroicas da civilização moderna” (*apud* Castagnola, 2005: XXI), como demonstram o poema “Inno alla macchina” (*Maia*, 1903), o romance *Forse che si forse che no*, o conto *La Leda senza cigno* (1913) e a *Licenza* (1916) que o segue, e o fluxo de recordações de *Notturmo* (1916-1921), por exemplo. Afinal, no romance de 1910, que circula em São Paulo na edição de 1920, estavam presentes alguns dos temas de Del Picchia: amor pela velocidade mecânica; mito do super-homem; paixão por uma mulher complicada, espontânea e artificial ao mesmo tempo, ora encarnação da *femme fatale*, ora personalidade emancipada e excêntrica, dominada por “um *eros* poderoso e assombrado” (Raimondi, 2001: XXXIX) (que inclui a relação incestuosa com o irmão) e cujas alucinações e paranoias se tornam um estado psíquico definitivo. Em *O Homem e a Morte*, no entanto, o automóvel é um atributo necessário da vida moderna, não uma alegoria da existência, dotada de forças obscuras e eróticas<sup>49</sup>, como em D’Annunzio, e, muito menos, um símbolo de renovação como em Marinetti.

Outros dados devem ser levados em consideração, já que eles remetem a possíveis tangências do escritor paulista com D’Annunzio, a começar pelos personagens principais de *O Homem e a Morte*. O Homem de Del Picchia poderia ser inserido sem problemas naquela galeria de seres frágeis e inquietos, em busca de novas e improváveis certezas, que respondem pelo nome de Des Esseintes (Joris-Karl Huysmans, *As avessas*, 1884), Marius (Walter Pater, *Marius the Epicurian*, 1885), Andrea Sperelli (D’Annunzio, *O prazer*, 1889) e Dorian Gray (Oscar Wilde, *O retrato de Dorian Gray*, 1891). Todos eles são símbolos do homem de cultura e inteligência superior, que recusa a realidade objetiva, considerando a ideia mais concreta que o fato em si (Antonini; Oliva, 1995: XIII). Nesse contexto, não parece ser demasiado lembrar que o subtítulo de *O Homem e a Morte* é “tragédia cerebral”. E que seu personagem, do mesmo modo que o Sperelli de D’Annunzio, é um homem que antepõe o senso estético ao moral. Acreditando nas possibilidades combinatórias das associações mentais, o Homem e Sperelli não registram fielmente o que veem. Ao contrário, recriam e reinventam a realidade para adaptá-la aos significados particulares que desejam infundir nela<sup>50</sup>.

Kundry, por sua vez, é, sem dúvida, inspirada na personagem dicotômica da ópera *Parsifal* (1882), de Richard Wagner. Mulher condenada a vagar pelo mundo, Kundry é, ao mesmo tempo, a bruxa selvagem que vive na floresta, perto do retiro dos cavaleiros do Santo Graal, e a linda mulher do jardim mágico de Klingsor, incumbida de seduzir Parsifal. Tendo fracassado em sua tentativa, volta para a floresta próxima do Castelo de Montsalvat, é encontrada desfalecida por um dos cavaleiros do Graal, Gurmeranz, que a reanima com água da Fonte Sagrada. Depois de ter sido batizada por Parsifal, morre, sendo finalmente libertada da maldição. No caso da personagem de Del Picchia, o que predomina é seu caráter de feiticeira (“E como ela fosse misteriosa e como ela fosse linda, e tivesse sobre todos um prestígio de maga, apelidaram-na Kundry”) (De Picchia, 1922: 58), cujo assassinato precipita o Homem no desespero, por ter percebido que ela era a própria Morte. A psicologia mórbida de Kundry, assim como seu erotismo quase sempre exacerbado e seus devaneios, não deixam de lembrar, em vários momentos, a personalidade complexa de Isabella Inghirami, seus “arrebatamentos ferozes” e sua “perda do senso de realidade” (Niva, 2001:1325).

A assertiva de Lobato de que *O Homem e a Morte* era um “poema em prosa”, o encantamento de Mário de Andrade com seus “surtos de lirismo transbordante e explosivo da mais extasiante beleza” e a referência posterior de Del Picchia a seu “lirismo delirante”<sup>51</sup> têm evidentes pontos de contato com a ideia de *roman-poème*, que se manifesta na literatura de D’Annunzio a partir das coletâneas de novelas *Il libro delle vergini* (1884) e *San Pantaleone* (1886), espraiando-se por seus romances até *Forse che si forse che no*. Em seu trabalho de solapamento dos alicerces do realismo/naturalismo, o escritor passa a conceber a prosa como um território autônomo e diferenciado da função poética. Volta-se, portanto, para a valorização dos sentimentos interiores (*paysage de l’âme*), para a busca de sinestésias, para a personificação do abstrato, para a rarefação da narrativa, para a anulação da diegese e para a fabulação poética. É por isso que, em 1908, Rémy de Gourmont, defensor da ideia de que a estética do romance derivava do poema, refere-se ao “lirismo brumoso” de D’Annunzio (Giacon, 2014: 65-67) (Gullace, 1996: 6).

Resta fazer uma análise comparativa do trecho destacado por Faria com o início do romance de D’Annunzio, centrado nos temas da velocidade, do risco e do desafio à morte. Isabella incita Paolo a desafiar a morte numa corrida desenfreada e o escarnece no final da aposta por ter fugido dela com o sacrifício de uma andorinha que se chocara contra o radiador e “o mugido de pavor de quatro bois demasiado plácidos”. O que importa destacar não são tanto as diferenças narrativas dos dois episódios quanto o papel desempenhado neles pela mulher, que tem a vida do outro em suas mãos. Del Picchia é bem mais econômico em sua descrição da corrida suicida, não adentrando questões como a simbiose do homem com o automóvel, o prazer erótico que este sente ao dominar o veículo (“a rapidez que rasteja”), que imagina dirigir como se fosse um avião (a rapidez “que se eleva”), e a sensação de “refrega nua” vivida pelos dois personagens (D’Annunzio, 2005: 3-8), excitados pelo perigo, mas é possível pensar num paralelo entre Isabella e Kundry como incitadoras de um desafio que poderia resultar na morte.

D’Annunzio e Marinetti parecem ter reforçado em Del Picchia a consciência do alcance divulgador e propagandístico do jornal, levando-o a servir-se das páginas do *Correio Paulistano* para levar a público a plataforma da nova geração. Ao uso particular que o primeiro fazia das páginas impressas para granjear visibilidade e notoriedade, o escritor paulista prefere o uso coletivo apregoado por Marinetti, que falava em nome de um coletivo, mesmo quando o movimento futurista se resumia à sua pessoa. Nas crônicas e artigos de Del Picchia são frequentes as referências às hostes “futuristas”: Vítor Brecheret, definido “amalucado futurista” pelos passadistas e que servirá de modelo para o personagem do arquiteto Criton de *O Homem e a Morte*; Guilherme de Almeida, leitor de “brochuras futuristas” e adorador de Soffici e Marinetti; Mário de Andrade, que ama “tudo quanto a vida produziu de glorioso e de forte, sem pedantismos, marinettismos arrebicados”; Anita Malfatti, em quem Monteiro Lobato quisesse talvez “ferir a casta arrelenta e delirante dos futuristas”; Oswald de Andrade, uma das “mais belas revelações” literárias do momento; Agenor Barbosa, que fixa em seus poemas “os aspectos da vida violenta e cidadina”, conferindo-lhes “uma significação subjetiva”; Álvaro Moya, “um poeta da arquitetura”; Plínio Salgado, cujos versos “representam o iluminar da sua audaciosa, galharda e vibrante renovação estética”; Emiliano Di Cavalcanti, “estranho, original, quase ainda incompreendido, [...] milagre de talento num meio hostil à cultura como o nosso”<sup>52</sup>.



Uma observação de Mário de Andrade na resenha de *O Homem e a Morte* pode ser tomada como mote da atitude de seu autor em relação ao futurismo. Reportando-se a “um desses modernistas franceses que ele costuma levianamente ridicularizar em suas crônicas sentimentais, Andrade explica a razão do uso do advérbio: “Menotti muito pouco os leu para ter sobre eles juízo seguro” (Andrade, 1923: 29). É logo isso que se percebe nos artigos dedicados ao futurismo e à arte moderna em geral. Del Picchia dá a impressão de consultar rapidamente livros, de colher ideias aqui e acolá, de reportar conversas ouvidas, mas não de ter uma compreensão profunda das teorias com as quais se deparava, dobradas sem hesitação a seus propósitos específicos.

Sua proximidade das ideias do grupo de *Lacerba* aponta para uma espécie de paradoxo antropológico. Defensor entusiasta da metrópole moderna, busca sua inspiração em artistas e literatos que, por viverem numa cidade provinciana, cujas principais atividades econômicas dependiam de seu passado artístico, não conheciam de perto a experiência da modernidade em sentido pleno. Embora Papini deplorasse essa situação, enfeixada nas imagens de uma cidade que não vivia “do trabalho independente de seus cidadãos vivos, mas da exploração indecente e vadia do gênio dos pais e da curiosidade dos estrangeiros”, de uma cidade “impregnada, doente e podre de passadismo”, a falta de um horizonte metropolitano e a importância da civilização agrária na cultura da região eram um empecilho para o salto moderno pretendido pelo grupo, incapaz de superar a ideia de que a continuidade e a tradição eram presenças vivas a impulsionarem o presente (Papini, 1923: 285-286) (Carrà, 1984: 14).

A simpatia pelo futurismo florentino, manifestada não só por Del Picchia, mas por todo o grupo modernista, pode ser explicada por um processo de modernização acelerado, que leva os artistas a configurarem a épica da cidade moderna, antes de tudo em termos propagandísticos, por não disporem ainda dos instrumentos que permitiriam transformar em obras efetivas as sugestões advindas da observação do espetáculo da vida moderna, tal como haviam feito os futuristas em Milão. Cidade ainda provinciana em termos literários e artísticos, inserida num país destituído de uma sólida tradição cultural, São Paulo apresenta-se a Del Picchia e seus companheiros como o local privilegiado de uma experiência que permitiria romper com o passado recente e adentrar a estética moderna, sem, contudo, aderir a suas propostas mais revolucionárias, que punham em xeque o estatuto da criação e da própria obra de arte. Gestada no momento em que a Europa vivia o fenômeno da volta à ordem, a primeira proposta moderna de São Paulo encontra respaldo na plataforma florentina e em seu combate ponderado contra o passado, já que preservava o melhor da tradição. O escritor, de resto, acabará por colocar a Semana de Arte Moderna sob a égide da destruição do passadismo, uma vez que o grupo “não sabia o que queria. Era mais uma ameaça de destruição que um propósito de construção. Bastava isso: dismantelar o academismo, desmoralizar o parnasianismo, rasgar campo para as vocações novas, quebrar fórmulas, desentulhar o caminho” (Del Picchia, 1992: 66-67). Esta busca de uma renovação moderada, que não se limitava ao campo da cultura, confunde-se com as conquistas da elite econômica e política, fazendo com que o escritor insira sua trajetória pessoal na trajetória de uma cidade que acreditava estar destinada a outorgar um novo sentido à história do país.

## Referências

- ANDRADE, M. O Homem e a Morte. *Klaxon*, São Paulo, nº 8-9, dez. 1922 – jan. 1923.
- ANDRADE, M. Curemos Peri (Carta aberta a Menotti Del Picchia. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, nº 57, jul. 2000, p. 33-36.
- ANTONINI, G.; OLIVA, G. Introduzione generale. In: D'ANNUNZIO, G. *Prose scelte: Solus ad solam/Notturmo/da Le faville del maglio/Il libro segreto*. Roma: Newton Compton, 1995.
- CARRÀ, M. Convergenze e difficoltà fra Milano e Firenze. In: *Futurismo a Firenze: 1910-1920*. Firenze: Sansoni, 1984.
- CASTAGNOLA, R. Introduzione. In: D'ANNUNZIO, Gabriele. *Forse che sì forse che no*. Milano: Mondadori, 2005.
- CASTRO, Ana Claudia Veiga de. *A São Paulo de Menotti del Picchia: arquitetura, arte e cidade nas crônicas de um modernista*. São Paulo: Alameda, 2008.
- D'ANNUNZIO, G. *Forse che sì forse che no*. Milano: Mondadori, 2005.
- DANTAS, V. Desmanchando o naturalismo. Capítulos obscuríssimos da crítica de Mário e Oswald. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, nº 57, jul. 2000.
- DE MARIA, L. (org.). Introdução. In: *Per conoscere Marinetti e il futurismo*. Milano: Mondadori, 1973.
- DEL PICCHIA, M. (Helios). *O pão de Moloch (Chronicas e phantasias)*. São Paulo: Typographia Piratininga, 1921.
- DEL PICCHIA, M. *O Homem e a Morte: tragédia cerebral*. São Paulo: Monteiro Lobato e Cia., 1922.
- DEL PICCHIA, M. (Helios). As nascentes do Nilo. In: *O nariz de Cleopatra: phantasias e chronicas*. São Paulo: Monteiro Lobato e Cia., 1923.
- DEL PICCHIA, M. *O despertar de São Paulo (Episódios do século XVI e do século XX na terra bandeirante)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1933.
- DEL PICCHIA, M. *A longa viagem: 2ª etapa*. São Paulo: Martins/Conselho Estadual de Cultura, 1972.
- DEL PICCHIA, M. *A "Semana" revolucionária*. Campinas: Pontes, 1992.
- FABRIS, A. *O futurismo paulista: hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda ao Brasil*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1994.
- FARIA, Daniel. *O mito modernista*. Uberlândia: Edufu, 2006.
- GIACON, M.R. 'Impones plagiaro pudorem'. D'Annunzio romanziere e l'affair des plagiat. *Archivio D'Annunzio*, Venezia, v. 1, out. 2014.
- GIOVANNETTI, P. Il 'militante sogno' dei primi voli. Aeroplani e letteratura 1905-1915. In: FERRARI, Paolo (org.). *L'aeronautica italiana: una storia del Novecento*. Milano: Franco Angeli, nº 11, 2005.
- GULLACE, G. *Gabriele D'Annunzio in France: a study in cultural relations*. Syracuse: University of Syracuse Press, 1966.
- HENRIQUES, A. B. *A cultura rotineira e a lavoura racional: proposições na Revista Agrícola (São Paulo, 1895-1907)*. Assis: Faculdade de Ciências e Letras/Universidade Estadual Paulista, 2010.
- LOBATO, Monteiro. Menotti Del Picchia – O Homem e a Morte. *Revista do Brasil*. São Paulo, nº 83, nov. 1922.
- LUCA, T. São Paulo e a construção da identidade nacional. In: FERREIRA, Antonio Celso; LUCA, Tania Regina de; IOKOI, Zilda Gricoli (orgs.). *Encontros com a história: percursos históricos e historiografia de São Paulo*. São Paulo: Editora Unesp, 1999.
- MORETTIN, E. O cinema e a Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 15, nº 27, jul.-dez. 2013.
- NIVA, L. Note. In: D'ANNUNZIO, Gabriele. *Prose di romanzi*. Milano: Mondadori, v. II., 2001.
- PAPINI, Giovanni. Contro Firenze. *Lacerba*, Firenze, ano I, nº 24, 15 dez. 1913.

PAPINI, Giovanni. *L'esperienza futurista: 1913-1914*. Firenze: Vallecchi, 1981.

PIERI, Piero. *La politica dei letterati: Mario Morasso e la crisi del modernismo europeo*. Bologna: CLUEB, 1993.

RAIMONDI, E. Introdução. In: D'ANNUNZIO, Gabriele. *Prose di romanzi*. Milano: Mondadori, v. II., 2001.

SANTOS, M. *Da capital bandeirante às imagens do cinema institucional de São Paulo (1930-*

*1940)*. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2011.

SOFFICI, A. *Primi principi di una estetica futurista*. Firenze: Vallecchi, 1920.

TISDALL, C; BOZZOLLA, A. *Futurismo*. Milano: Rusconi, 1988.

VERDONE, M. *Il movimento futurista*. Roma: Lucarini, 1986.

## Notas

<sup>1</sup>Versão ampliada da comunicação homônima, apresentada no Congresso Internacional Luso-Brasileiro 100 Futurismo (Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro/Universidade Federal Fluminense, 30 de maio-2 de junho de 2017).

<sup>2</sup> Professora titular aposentada da ECA/USP. Autora de diversos livros, entre os quais *O futurismo paulista* (1994), *Fragmentos urbanos: representações culturais* (2000), *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico* (2004), *Fotografia e arredores* (2009), *O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas* (v. 1, 2011; v. 2, 2013) e *A fotografia e a crise da modernidade* (2015).

<sup>3</sup> Numa crônica de 1920, o escritor havia afirmado que os macacos eram “grandes inimigos do Brasil”. Copiando seus hábitos, isto é, “macaqueando”, a cultura brasileira havia se tomado um ridículo decalque do “pensamento e usanças francesas”. O momento atual, no entanto, mostrava que o brasileiro “começa a colorir sua personalidade de povo com tintas distintas, bem verde-amarelas, bem suas”. O país, desse modo, “emancipa-se; alforria-se do jugo estulto e servil da cópia e do reflexo”; cf. Helios. “Crônica social: Morte aos macacos!”. *Correio Paulistano*, 22 ago. 1920, p. 4. O texto será publicado posteriormente em *O pão de Moloch* (1921: 42-44).

<sup>4</sup> O texto – “A poesia modernista (Semana de Arte Moderna – Poesia atual)” – data de agosto de 1953.

<sup>5</sup> Poucos meses antes, Del Picchia havia detectado nos “rudimentos da arte indígena” a possibilidade de contribuir para a criação de uma arte nacional com “motivos ornamentais, picturais e arquitetônicos, que estilizados e adaptados, dariam um grande efeito inédito”. Cf. Aristophanes. “Ainda o monumento”. *A Gazeta*, São Paulo, 31 jan. 1920, p. 1.

<sup>6</sup> Del Picchia, Menotti. “Da estética. Seremos plagiários?”. *Correio Paulistano*, 10 abr. 1920, p. 1; Helios, Crônica social: Pau brasil. *Correio Paulistano*, 6 jul. 1920, p. 3. Cf. também: Helios. Crônica social: Visconde de Taunay. *Correio Paulistano*, 14 maio 1920, p. 4. A crônica “Pau brasil” será publicada posteriormente em *O pão de Moloch* (1921: 29-31).

<sup>7</sup> Michel Zévaco foi um jornalista e escritor francês, de tendências anarquistas e anticlericais. Escreveu inúmeros romances heroicos, nos quais a ficção se mescla com fatos históricos. Entre estes, podem ser lembradas as séries *Buridan* (1905-1911) e *Os Pardaillan* (1902-1907) e as publicações em folhetim *Borgia!* (1900), *Triboulet* (1900-1901), *A ponte dos suspiros* (1901), *Flores de Paris* (1904), *O capitão* (1906), *Nostradamus* (1907), *A heroína* (1908) e *O hotel Saint-Pol* (1909).

<sup>8</sup> Esse destino fora negado a Gonçalves Dias, cuja “Canção do exílio”, publicada em *Primeiros cantos* (1846), é objeto de uma crítica demolidora. A “tal história do sabiá” desperta no escritor a vontade insopitável de “incinerar bibliotecas”. O “monstrengo de Gonçalves Dias”, cujas quadras “não valem um botão de ceroula”, é uma daquelas “heranças milenárias que, por um totemismo instintivo, as multidões adoram sem ver”. A suas “quadras amaxixadas”, a seus sabiás e palmeiras, Del Picchia contrapõe os valores do Brasil moderno: “automóveis, fábricas, hospitais, paralelepípedos.../e bons versos, também...”; cf. Helios. Crônica social: Minha terra tem palmeiras.... *Correio Paulistano*, 16 abr. 1920. A crônica será publicada posteriormente em *O pão de Moloch* (1921: 76-78).

<sup>9</sup> O termo não é registrado nos dicionários atuais. Foi possível, contudo, rastrear seu uso no Brasil a partir do último quartel do século XIX. Num artigo publicado em 1876, o médico Luiz Pereira Barreto fala de um “pecorismo grosseiro e confuso”, contraposto à sociedade organizada. Em 1895, o mesmo autor lança mão da figura do “pecorismo perigoso para a higiene pública” para reforçar a ideia da “promiscuidade chocante” na qual vivia o proletariado paulista. Numa declaração datada de 1901 e republicada em 1922, Pereira Barreto faz referência ao “esquálido pecorismo” da vida dos religiosos enclausurados, denunciando, desse modo, a submissão passiva dos que se dobravam às leis da Igreja Católica. Tendo em vista seu significado oscilante nesses textos, foi feita uma pesquisa por amostragem em dicionários de língua italiana, já que o termo deriva de “pecora” [ovelha], e em alguns deles foi encontrado um registro na acepção usada por Del Picchia: servilismo, pusilanidade ou conformismo obtuso; cf. A terra roxa – Dr. Luiz Pereira Barreto – Genealogia Freire. Disponível em: [www.genealogiafreire.com.br/jeo terra roxa.htm](http://www.genealogiafreire.com.br/jeo%20terra%20roxa.htm). Acesso em: 7 abr. 2017; O celibato feminino pedagógico. *O Jornal*, São Luís, 14 mar. 1922, pp. 1-2. Disponível em: [memoria.bn.br/pdf/720593/per720593\\_1922\\_03139.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/720593/per720593_1922_03139.pdf). Acesso em: 7 abr. 2017; Pecorismo. In: Devoto, Giacomo; Oli, Gian Carlo. *Dizionario della lingua italiana*. Firenze: Le Monnier, 1971, p. 1650; *Dizionario Olivetti*. Disponível em: [www.dizionario.it/dizionario-italiano.php?...PECORISMO](http://www.dizionario.it/dizionario-italiano.php?...PECORISMO). Acesso em: 8 abr. 2017; *Dizionario italiano*

online Hoepli. Disponível em: [www.dizionario.it/dizionario-italiano.php?...PECORISMO](http://www.dizionario.it/dizionario-italiano.php?...PECORISMO). Acesso em: 8 abr. 2017; *Dizionario La Repubblica*. Disponível em: [dizionario.repubblica.it>Dizionari>Dizionario Italiano>Pecorismo](http://dizionario.repubblica.it>Dizionari>Dizionario Italiano>Pecorismo). Acesso em: 8 abr. 2017.

<sup>9</sup>Del Picchia refere-se ao Conselheiro Acácio, personagem de *O primo Basilio* (1878), de Eça de Queirós, que representa o convencionalismo e a mediocridade dos políticos e burocratas portugueses de fins do século XIX.

<sup>10</sup>Helios. Crônica social: Peri. *Correio Paulistano*, 2 fev. 1921, p. 2; “Matemos Peri!”. *Jornal do Comércio*, São Paulo, 23 jan. 1921, p. 3.

<sup>11</sup>Helios. “Matemos Peri!”. *Op. cit.* No artigo “Curemos Peri”, publicado em 31 de janeiro de 1921, Mário de Andrade critica a “loira visão” de Del Picchia, evidenciando, segundo Vinicius Dantas, seu imaginário colonialista e racista. À “violência estilizada” do companheiro, que estaria confundindo o homem e o símbolo, Andrade contrapõe a possibilidade de cura do índio, de quem apresenta uma visão “civilizada”: “Depois da operação de catarata que o cega, depois dum bom e farto jantar, dum banho perfumado de manacás, numa vida de conforto e mais higiene, Peri será outro e poderá ostentar a sua cara original e expressiva [...] nas babilônias do velho mundo”. Ao posicionar-se contra a importação de modelos estrangeiros e a consequente negação dos valores autóctones da cultura nacional, o escritor não deixa de repreender Del Picchia por ter insultado “os trabalhos sublimes do Aleijadinho” (Andrade, 2000: 33-36) (Dantas, 2000: 19).

<sup>12</sup>Ver também Del Picchia, Menotti. Novas correntes estéticas. *Correio Paulistano*, 3 mar. 1920, p. 1; Helios. Crônica social: Capacetes cossacos. *Correio Paulistano*, 15 jul. 1921, p. 8.

<sup>13</sup>Helios. Crônica social: Monumento das bandeiras. *Correio Paulistano*, 27 jul. 1920, p. 1. O paralelo com a cultura grega será retomado no artigo “As nascentes do Nilo”, no qual o escritor escreve: “E, para nós paulistas, a visão das epopeias bandeirantes torna-se tão faustosa como para os gregos de Alcebiades a visão dos semideuses raciais, cantados por Homero”. Na autobiografia, o autor voltará a lançar mão da comparação, mas com um tom mais épico. A façanha dos bandeirantes “supera o périplo de Jasão”, fornecendo ao país “uma epopeia não igualada pelos homeriadas”. O “alvorecer da nacionalidade” contou com “uma teoria de heróis que, com Raposo, Anhanguera, Fernão Dias, Borba Gato, assombrou mais que os imaginários heróis gregos” (Del Picchia, 1923: 54); (Del Picchia, 1972: 119).

<sup>14</sup>O anacronismo jocoso, que permeia o texto, encontra uma condensação paradigmática nessa lexia composta. A associação entre tiorba, instrumento musical usado a partir do século XVI, e o adjetivo olímpica causa um curto-circuito temporal, que realça o tom irônico da narrativa.

<sup>15</sup>Helios. Crônica social: Odisseia futurista. *Correio Paulistano*, 13 jul. 1921, p. 3.

<sup>16</sup>Morasso denominara “Il carro di fuoco” um dos capítulos do livro *La nuova arma (La macchina)*, publicado em 1905.

<sup>17</sup>O poema “À mon Pégase” foi publicado no livro *La ville charmelle* (1908). Ao ser traduzido para o italiano, perdeu a conotação mitológica imediata, pois ganhou o título de “All’automobile da corsa”.

<sup>18</sup>A definição aparece no romance *Forse che si forse che no* (1910), no qual o escritor usa também a expressão “pássaros dedáleos”, numa referência ao mito de Dédalo transmitido por Diodoro Sículo. A evocação do mito do primeiro homem que voou graças a asas feitas com penas de aves ligadas com cera de abelhas tem como pano de fundo os primeiros aeroplanos, destituídos de força motriz, que levantavam voo graças à resistência do ar e cujo equilíbrio dependia das “inclinações instintivas do corpo suspenso”. A referência ao mito completa-se com a imagem dos “icarotas”, aficionados do voo que utilizavam aparelhos simples, numa evocação de Ícaro, que voou muito próximo do Sol, precipitando no mar Egeu (D’Annunzio, 2005: 8, 55, 58, 73).

<sup>19</sup>Helios. Crônica social: Futurismo. *Correio Paulistano*, 6 dez. 1920, p. 3.

<sup>20</sup>É possível que o trecho do poema em versos livres “Il veliero condannato” tenha sido extraído do livro *Poeti d’oggi (1900-1920)*, organizado por Giovanni Papini e Pietro Pancrazi e publicado em 1920 pela editora florentina Vallecchi. Na versão italiana, intitulada *Distruzione*, o livro de Marinetti tivera duas edições: 1911 (Edizioni di Poesia) e 1920 (Sonzogno).

<sup>21</sup>Helios. Crônica social: Correntes estéticas. *Correio Paulistano*, 23 maio 1921, p. 3.

<sup>22</sup>*Ibid.*; De Maria 1973: XXIV-XXV; Helios. Crônica social: A cometinha. *Correio Paulistano*, 7 jul. 1921, p. 3.

<sup>23</sup>Helios. Crônica social: Redenção. *Correio Paulistano*, 19 jul. 1921, p. 3; Crônica social: O pintor Cantu. *Correio Paulistano*, 25 out. 1921, p. 3.

<sup>24</sup>Del Picchia refere-se a uma família de instrumentos musicais experimentais construídos por Luigi Russolo a partir de 1913 para renovar a música “mediante a Arte dos Rumores”. A primeira experiência com os geradores de sons acústico, capazes de controlar as modulações sonoras de diversos tipos de rumor, ocorreu no ano seguinte com a trilogia *Espirais de rumores*. A ideia de um novo tipo de música, alicerçada no som-ruído a fim de expressar a nova sensibilidade mecânica, foi apresentada no manifesto “A arte dos rumores”, datado de 11 de março de 1913. Cf. Russolo. *L’arte dei rumori* (De Maria, 1973: 91-99).

<sup>25</sup>Helios. Crônica social: Mais um futurista!. *Correio Paulistano*, 3 nov. 1921, p. 3; “Crônica social: O futurismo paulista”. *Correio Paulistano*, 8 nov. 1921, p. 5; Crônica social: O momento literário paulista. *Correio Paulistano*, 13 dez. 1921, p. 4.

<sup>26</sup>Helios. Crônica social: O momento literário paulista. *Op. cit.*

<sup>27</sup>Del Picchia refere-se a Eróstrato, pastor de Éfeso, o qual, para tornar-se famoso, provocou o incêndio do templo de Artêmis, em 21 de julho do ano 356 a. C.

<sup>28</sup>Helios. Crônica social: O momento literário paulista. *Op. cit.*; (Castro, 2008: 56, 59, 70).

<sup>29</sup>Arte moderna: a conferência do Dr. Menotti Del Picchia no Municipal. *Correio Paulistano*, 17 fev. 1922, p. 2; (Fabris, 1994: 182-183).

<sup>30</sup>Arte moderna: a conferência do Dr. Menotti Del Picchia no Municipal. *Op. cit.*; (Fabris, 1994: 159-161).

<sup>31</sup>Em outubro de 1910, Marinetti fora processado com a acusação de ultraje ao pudor, motivada por algumas cenas do romance: estupro das negras e falo de 11 metros do protagonista. Embora absolvido, o poeta sofre novo processo em janeiro de 1911. É condenado a dois meses de prisão, convertidos em multa e proibição de circulação do livro.

<sup>32</sup>Helios. Crônica social: Os futuristas. *Correio Paulistano*, 14 out. 1921, p. 5; (De Maria, 1973: XXIX).

<sup>33</sup>Em maio de 1920, por exemplo, o escritor manifestara a própria perplexidade com o espírito iconoclasta que punha em xeque o respeito pelo passado. A ideia de que a originalidade “não respeita o pó dos séculos” era reforçada pela assertiva de que não se devia aderir a um “ceticismo visceral”, que poderia desembocar num “caos primitivo, informe e ausente”. O fecho do artigo é bem significativo: “Nessas cousas passadas é bom não bulir. É como profanar um túmulo onde dormem em paz os nossos queridos mortos...”. Cf. Helios. Crônica social: *Son lo spirito che nega....* *Correio Paulistano*, 13 maio, 1920, p. 3. A crônica será publicada posteriormente em *O pão de Moloch* (1921: 39-41).

<sup>34</sup>Helios. Crônica social: Os velhos. *Correio Paulistano*, 3 maio 1921, p. 2; F. T. Marinetti. Fondazione e Manifesto del futurismo (De Maria, 1973: 8); Helios. Crônica social: *Esfinges*. *Correio Paulistano*, 1 mar. 1921, p. 3.

<sup>35</sup>Castro (2008: 114-117) assinala que, em alguns momentos, o escritor manifesta uma espécie de nostalgia em relação ao passado, sem que isso ponha em xeque a imagem da cidade americana e o sonho de progresso e civilização embutido nela. Duas crônicas publicadas em *O pão de Moloch* deixam bem evidente esse viés nostálgico. Em “O violão”, um grupo de boêmios chama a atenção do escritor por estar tocando “uma toada caipira, doce como um beijo de Inocência e sadia como um fruto sumarento da minha terra...”. A canção de Donga e Mauro de Almeida *Pelo telefone* (1917), definida modinha em “O que se canta”, é alvo de uma crítica virulenta, que denota nostalgia pela qualidade da música do passado. A ela são aplicados epítetos como “Pégaso de picadeiro” e a definição de “delícia capadocia que triunfa entre os melômanos de taverna”; cf. (Del Picchia, 1921: 79-82, 83-86).

<sup>36</sup>No plano literário, Del Picchia apresenta uma visão aviltada da cidade, como comprovam os trechos dedicados aos bairros operários em *O Homem e a Morte* (1922). No romance, o tom excitado do jornalista cede lugar à percepção de um esteta decadentista, que resume a cidade em tipos asquerosos: “homens horríveis”, que lembravam “anões fuliginosos, animais ferozes domados”: fêmeas, de beijos retosos de cólera, olhar esgueirante e cruel de cadelas”; uma multidão, que se assemelhava a um monstro, a “um estrato animalizado e bruto a formar o limbo obscuro da raça, do qual, numa ascensão purificadora, sairiam, de núcleos de energias autônomas e fortes, as violências olímpicas dos super-Homens” (Del Picchia, 1922: 98-100).

<sup>37</sup>Dessa visão negativa escapa o cearense, apresentado como “tipo intrépido do valente, que vareja o sertão impérvio, a assestar sua tenda na cabeceira do rio desconhecido, a fixar sua prole no ‘inferno verde’ da floresta inconfínada”; cf. Del Picchia, Menotti (Helios). *As nascentes do Nilo*. *Op. cit.*, p. 54.

<sup>38</sup>Del Picchia, Menotti. Novas correntes estéticas. *Op. cit.*; Menotti Del Picchia. O almoço de ontem no Trianon. *Correio Paulistano*, 10 jan. 1921, p. 3; Del Picchia, Menotti. Oswald de Andrade. *Correio Paulistano*, 21 abr. 1921, p. 1; Helios. Crônica social: Semana de Arte Moderna. *Correio Paulistano*, 11 fev. 1922, p. 5.

<sup>39</sup>Escritor e dramaturgo espanhol, autor de folhetins sentimentais e moralizantes. Publicou, entre outros, *O cura de aldeia* (1863), *O mártir do Gólgota* (1863-1864) e *O martírio de uma esposa* (1883), traduzidos para o português.

<sup>40</sup>Pioneiro da ficção policial, para a qual cria o personagem do detetive Mounsier, é também autor de romances negros. Entre suas obras podem ser lembradas *L'affaire Lerouge* (1866), *Monsieur Lecoq* (1869) e *La corde au cou* (1873).

<sup>41</sup>Detetive particular, criado por John R. Coryell e Osmond G. Smith, cujas aventuras começam a ser publicadas na revista *New York Weekly* a partir de 1886. Sob a responsabilidade de um grupo de autores, o personagem ganha publicações próprias: *Nick Carter Library* (1891-1896), *Nick Carter Quarterly* (1897-1898), *Nick Carter Weekly* (1898-1912) e *Nick Carter Stories* (1912-1915), substituída por *Detective Story Magazine*. Em 1908, o diretor francês Victorin-Hippolyte Jasset filma o seriado *Nick Carter, roi des détectives*. Composto de seis episódios, o filme é exibido no Brasil a partir de novembro de 1908, sob o título de *Nick Carter, o rei dos agentes de polícia*.

<sup>42</sup>Del Picchia, Menotti. Neorromantismo. *Correio Paulistano*, 7 jun. 1920, p. 1. Em 1922, em sociedade com o irmão José e Armando Pamplona, Del Picchia fundará a Independência Omnia Filme para confeccionar “naturais” para a Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil (Rio de Janeiro). Têm-se notícias de que a produtora realizou nesse ano seis filmes que traçavam um panorama do progresso no estado de São Paulo, dos quais sobreviveram dois: *Companhia Fabril de Cubatão* e *Sociedade Anônima Fábrica Votorantim*. Nas décadas de 1920 e 1930, o escritor elaborará argumentos e roteiros para filmes “posados” do sobrinho Victor Del Picchia: *Dente de ouro* (1923, adaptado do romance homônimo de sua autoria), *Vício e beleza* (1926), *O Bem-te-vi* (1927), *Acabaram-se os otários* (1929) e *Alvorada de glória* (1931). Na década de 1930, Del Picchia escreverá roteiros para “naturais” encomendados pela municipalidade paulistana. (Morettin, 2013: 152); (Santos, 2011: p. 39); (Del Picchia, 1972: 71-72, 100-105).

<sup>43</sup>F. T. Marinetti. Manifesto tecnico della letteratura futurista, Il teatro di varietà, La nuova religione-morale della velocità (De Maria, 1973: 82, 112, 182).

<sup>44</sup>Antes de sua adesão ao movimento, ocorrida em 1912, Corra e Ginna haviam realizado alguns curtas-metragens abstratos, que evocavam músicas, poesias e estados de espírito: *Acorde de cor*, inspirado no cromatismo de um trecho de um quadro de Giovanni Segantini; *Estudo de efeitos entre quatro cores*, baseado no confronto entre vermelho e verde e azul e amarelo; *Canto da primavera*, interpretação da obra homônima do compositor Felix Mendelssohn entrelaçada com um tema de uma valsa de Frédéric Chopin; *Les fleurs*, derivado de uma poesia de Stéphane Mallarmé; *O arco-íris*, alicerçado na luta entre o cinza do fundo e o fenômeno meteorológico que acaba por triunfar; *A dança*, representação de jogos de reunião e decomposição cromática lançados para o alto sob a forma de



piruetas. Para tanto, os dois artistas pintaram com cores rolos de película de celuloide não emulsionada, antecipando a técnica da cinopintura de Len Lye e Norman McLaren. (Tisdall, 1988: 146); (Verdone, 1986: 77).

<sup>45</sup>O prefácio da peça *Cromwell* (1827), de autoria de Victor Hugo, é considerado o manifesto fundador do romantismo literário. Nele, o autor decretava o surgimento de um novo gênero teatral, liberto das regras clássicas e capaz de fundir numa única dimensão o belo e o feio, o grotesco e o sublime: o drama.

<sup>46</sup>(Lobato, 1922: 251-252). O escritor engloba nas mesmas categorias *Os condenados*, de Oswald de Andrade.

<sup>47</sup>Helios. Crônica social: A cometininha. *Op. cit.* Não é improvável que o escritor tivesse conhecimento do debate sobre o “renascimento latino”, do qual D’Annunzio era considerado um representante, instaurado na França na década de 1890. Cansados do naturalismo e de seu substituto – o espiritualismo das chamadas literaturas do Norte –, a crítica e o público franceses encontram uma saída no escritor italiano, que conhece um grande sucesso no país com a tradução de *O inocente* (1893). Encarnação da figura do intelectual cosmopolita, D’Annunzio conquista crítica e público com seu culto da beleza formal, seu espírito clássico, seu refinamento estilístico e sua defesa da tradição nacional (Gullace, 1966: 20-21, 24).

<sup>48</sup>Na crônica “Acrobacias aéreas”, Del Picchia apresenta a descrição de um aeroplano como um “enorme aparelho, esguio como um inseto, com a ossatura bizarra dos fios e das asas lembrando o esqueleto de um hipogrifo descarnado”. O aviador, por sua vez, é comparado com “um personagem de Ariosto, desses cavaleiros de lenda que se engarupavam em corcéis alados”, cf. (Del Picchia, 1921: 64-65).

<sup>49</sup>A outra máquina presente no romance, o avião, denominado “aparelho dedáleo”, é um dos eixos principais do romance, já que o protagonista, Paolo Tarsis, é aviador. Última encarnação do super-homem, em profunda sintonia com a celebração dos “espetáculos modernos” glorificados por Morasso e Marinetti, Tarsis vive uma paixão excessiva por Isabella Inghirami, é tentado pela ideia do suicídio depois de suas manifestações de demência, mas sente renascer a “vontade de viver para vencer” durante o voo que deveria levá-lo para a morte e decide aterrissar perto do mar e salvar-se. Apaixonado pelos “acontecimentos modernos”, D’Annunzio introduz um novo termo na língua italiana, “velivolo”, ao transformar em substantivo o que, até aquele momento, tivera uma função de adjetivo. Possivelmente inspirado num trecho de *Memórias de além-túmulo* (1849-1850), no qual François-René de Chateaubriand evocava um “barco velivolo”, o termo, em sua qualidade de substantivo, é divulgado, pela primeira vez, em 28 de novembro de 1909 no jornal *Corriere della Sera*, por ocasião da publicação de um trecho do romance. Nessa ocasião, D’Annunzio explica as razões de sua escolha. Tratava-se de uma “palavra leve, fluida, rápida”, que apresentava certa semelhança fônica com veículo, podendo ser adotada por todos: “Mesmo sendo clássica, exprime, com admirável propriedade, a essência e o movimento do aparelho novíssimo” (D’Annunzio, 2005: 8, 359); Lorenzini, Niva. “Note” (D’Annunzio, 2005: 1316, 1318, 1321); (Giovannetti, 2005: 147).

<sup>50</sup>(Antonini; Oliva, 1995: XIX-XX). No caso de Del Picchia, é interessante lembrar a reflexão de Mário de Andrade, o qual afirma que o autor “pouco se importa [...] com a realidade existente, ou, por outra, conhecida. Sobrepõe a ela a sua realidade interior delirante e maravilhosa. Sua São Paulo é um fulgor. Seus ambientes fantásticos e atraentes. Mas impossível discutir a veracidade deles. O artista criou e nos apresentou sua S. Paulo, seus ambientes, impondo-os com a torrente persuasiva do seu lirismo e com o seu formidável poder criador” (Andrade, 1923: 29).

<sup>51</sup>Menotti Del Picchia – O Homem e a Morte. *Op. cit.*, p. 251; M. de. A. *Op. cit.*, p. 28; Del Picchia, Menotti. Como aconteceu a Semana de Arte Moderna. In: A “Semana” revolucionária. *Op. cit.*, p. 67.

<sup>52</sup>Helios. Crônica social: Arte nova. *Correio Paulistano*, 29 jul. 1920, p. 3; Crônica social: Cartas a Chrispim – III – Guilherme de Almeida. *Correio Paulistano*, 14 out. 1920, p. 3; Crônica social: Cartas a Chrispim – IX – Mário Moraes de Andrade. *Correio Paulistano*, 14 nov. 1920, p. 4; Crônica social: Uma palestra de arte. *Correio Paulistano*, 29 nov. 1920, p. 4; Del Picchia, Menotti. Oswald de Andrade. *Op. cit.*; Helios: Crônica social: Um poeta. *Correio Paulistano*, 30 abr. 1921, p. 3; Crônica social: Um arquiteto. *Correio Paulistano*, 20 jul. 1921, p. 3; Crônica social: Mais um futurista!. *Op. cit.*; Del Picchia, Menotti. Palestra das segundas. *Correio Paulistano*, 14 nov. 1921, p. 3. Cf. também: Helios. Crônica social: Dois poetas. *Correio Paulistano*, 24 jun. 1921, p. 3; Correio social: Definições. *Correio Paulistano*, 2 ago. 1921, p. 3; Correio social: Maravalhas (Futurismo sensacional). *Correio Paulistano*, 16 nov. 1921, p. 6.

Artigo recebido em agosto de 2017. Aprovado em novembro de 2017.