

Nas trincheiras da poesia moderna: contradições ideológicas das vanguardas

In the Trenches of Modern Poetry: Ideological Contradictions of Avant-Gardes

Renan Nuernberger

Universidade Federal de Minas Gerais
(UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR
renan.nuernberger@alumni.usp.br
<https://orcid.org/0000-0002-0494-5517>

Resumo: O artigo propõe uma reflexão acerca do desenvolvimento da poesia moderna em sua relação contraditória com o engajamento político. Enfatizando as especificidades das vanguardas europeias na década de 1910, cujos procedimentos radicais e inovadores colocariam em questão a autonomia da forma artística, o artigo contrasta um poema futurista, no qual Filippo Marinetti celebra a própria guerra como “obra de arte”, e um poema dadaísta, no qual Hugo Ball parece encenar, pela falta de sentido, o desastre produzido pela Primeira Guerra Mundial. Por fim, compondo um triângulo comparativo, o artigo analisa um poema de Mário de Andrade, publicado em *Há uma gota de sangue em cada poema*, demonstrando como o então imaturo escritor brasileiro esboça uma posição singular no campo das artes do início de século XX.

Palavras-chave: Filippo Marinetti; Hugo Ball; Mário de Andrade; poesia de vanguarda; Primeira Guerra Mundial.

Abstract: The article presents a reflection on the development of modern poetry in its contradictory relationship with the public arena of political commitment. Emphasizing the specificities of the European avant-garde in the 1910s, whose radical and innovative procedures would question the autonomy of the artistic form, the article contrasts a Futurist poem, in which Filippo Marinetti celebrates war itself as a “work of art”, and a Dadaist poem, in which Hugo Ball seems to express, through meaninglessness, the disaster produced by the First World War. Finally, composing a comparative triangle, the article analyzes a poem by Mário de



Andrade, from *Há uma gota de sangue em cada poema*, to show how the then immature Brazilian writer outlined a unique position in the field of the arts at the beginning of the 20th century.

Keywords: Filippo Marinetti; Hugo Ball; Mário de Andrade; avant-garde poetry; First World War.

O que você diz tem ressonância,
o que silencia tem um eco
de um jeito ou de outro político.

Wislawa Szymborska

As interpenetrações entre poesia lírica e engajamento político na modernidade não são nada estáveis.¹ Entre o tédio diante dos acontecimentos do mundo e o anseio de intervenção direta nesses mesmos acontecimentos, uma boa parte dos poetas modernos constituiu sua obra a partir de uma relação tensa com a arena pública da política: aqueles que, por um lado, pretendiam estreitar os laços entre os dois polos foram muitas vezes acusados de produzir uma linguagem simplista, doutrinária ou paternalista, cuja mensagem direta e transparente nada teria a ver com a difícil verdade da poesia; aqueles que, por outro lado, pretendiam sinceramente negar essa relação, elaborando uma linguagem hermética e/ou lacunar do alto da torre de marfim, acabariam à revelia por estabelecerem a em outro nível, formalizando um obscuro emblema da necessária recusa à vida, no momento, danificada.

Desde o final do século XVIII, a consciência cindida dos melhores artistas – estranho fruto da individualidade burguesa em plena ascensão – começou a engendrar uma forma até então inédita de criação na tradição europeia, a qual, grosso modo, se nutriu da energia libidinal das grandes transformações sociais (tendo a Revolução Francesa como ápice) para, logo em seguida, ver-se castrada pela imposição de uma igualdade meramente formal no novo regime, conduzida por uma razão instrumental em favor da economia de mercado como mediadora de todas as relações sociais.

As contradições políticas do Romantismo, enformadas de maneira radicalmente particular em cada sujeito, traziam, para um mesmo movimento, a nostalgia por uma suposta idade de ouro perdida e a utopia por um mundo emancipado ainda por vir, coadunando, nessas posições opostas, uma evidente revolta contra o presente. Do mais enlutado monarquista, cioso pela restauração do *ancien régime*, ao mais incendiário jacobino, empenhado em

¹ Este artigo é resultado de uma pesquisa de pós-doutorado, realizada no Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), sob supervisão do prof. dr. Sérgio Alcides Pereira do Amaral.

levar as premissas da revolução até as últimas consequências, o artista romântico² faria de sua insatisfação com o estado atual das coisas a força motriz de sua criação, mantendo (ainda que inconscientemente) o desejo de que sua obra participasse, de algum modo, do processo histórico em curso.

Por outro ângulo, não seria incorreto afirmar que essa revolta contra o presente é índice do mal-estar do poeta moderno (ou “sentimental”, no vocabulário de Schiller), para o qual a cisão entre eu e mundo – ou seja, a própria matéria de sua revolta – impõe a reflexão como única condição do fazer poético:

Este [o poeta moderno] reflete sobre a impressão que os objetos lhe causam e tão somente nesta reflexão funda-se a comoção a que ele próprio é transportado e nos transporta. O objeto, aqui, é referido a uma Ideia, e sua força poética reside apenas nessa referência. Por isso, o poeta sentimental sempre tem que lidar com duas representações e sensações conflitantes, com a realidade enquanto limite e com sua Ideia enquanto infinito, e o sentimento misto que desperta sempre testemunhará essa dupla fonte. [...]. Surge, pois, a questão de saber se pretende deter-se mais na realidade ou mais no Ideal – se pretende apresentar aquela como um objeto de aversão ou esta como objeto de propensão (Schiller, 1991, p. 64, grifo próprio).

Independentemente da posição política individual dos escritores (incluindo aqui os declaradamente “isentos”), a aventura da poesia moderna se deu, em grande medida, por meio desse embate entre a frustração com a realidade, culminando tantas vezes em *spleen*, e a aspiração ao infinito, mantendo acesa a promessa de felicidade do Ideal. Não caberia aqui explorar os intrincados desdobramentos desse embate durante o século XIX, mas preciso destacar um curioso paradoxo: à medida que a luta política se radicalizava, aproximando-se, em seu horizonte de expectativas, da instauração de uma sociedade verdadeiramente igualitária, a poesia moderna assumia mais profundamente a autonomia de sua forma, afastando-se, portanto, da instrumentalização da linguagem em favor de uma função social bem definida.

Se, como salienta Peter Bürger, a autonomia da arte é uma “categoria da sociedade burguesa”,³ é instigante constatar que a exasperação agônica dessa autonomia se converteu, nos melhores poetas europeus da segunda metade do século XIX, numa negação da própria sociedade que a produziu. Entre o altivo esteticismo da *art pour l'art* e o deliberado rebaixamento da dicção irônico-coloquial, estes poetas forjaram, pela linguagem *sui generis* de suas respectivas obras, um ataque à “vida cotidiana do burguês ordenada segundo à racionalidade voltada para os fins” (Bürger, 2008, p. 106).⁴ Mais do que isso, sem tomar as reivindicações ou

² Em *Revolta e melancolia*, Michael Löwy e Robert Sayre esboçam uma tipologia das “políticas do romantismo”, descrevendo minuciosamente diferentes posições assumidas por artistas e pensadores do movimento (desde “restitucionistas”, “conservadores” e “fascistas” até “resignados”, “reformadores” e “revolucionários”). Vale destacar, junto aos dois autores, que esse esquema deve ser adotado com cautela, tendo em vista as “transmutações, reviravoltas e negações tão características do romantismo”, as quais “se manifestam pelo deslocamento de um mesmo autor de uma posição para outra no interior de nossa gama tipológica” (Löwy; Sayre, 1995, p. 92-93).

³ Em *Teoria da vanguarda*, Peter Bürger mapeia o desenvolvimento dessa autonomia desde sua “pré-história” nas “belas-arts do Renascimento”, ressaltando que apenas “no século XVIII, com o desdobramento da sociedade burguesa e a conquista política do poder por parte da burguesia economicamente fortalecida, surge uma estética sistemática como disciplina filosófica, no qual um novo conceito de arte autônoma é criado” (2008, p. 93).

⁴ Para Bürger, no entanto, esse “momento de verdade” da autonomia da arte está intrinsecamente articulado a um “momento de inverdade” dessa mesma autonomia: “A arte tem, na sociedade burguesa, um papel contradí-

as manifestações políticas das classes populares propriamente como tema, as poéticas mais consequentes do período foram capazes de travar um combate com as palavras, formalizando seus indissociáveis nexos com o processo social a partir das exigências de seu próprio meio.⁵

No início do século XX, as vanguardas pretenderam alterar substantivamente os termos dessas tensões constitutivas da poesia moderna, reposicionando a participação do poeta na esfera da luta política. Seguindo ainda a reflexão de Bürger, o empenho fundamental das vanguardas teria sido destruir a distância entre a “instituição arte” e a “práxis vital”, colocando em xeque a autonomia da arte na sociedade burguesa. Para isso, entretanto, era preciso mudar não apenas a forma artística, mas a própria vida em sociedade – e aqui a questão do engajamento do artista encontra uma nova configuração.

Enfatizando o aspecto não orgânico da arte de vanguarda, na qual os materiais mantêm certa independência entre si, Bürger afirma que “um novo tipo de arte engajada se torna possível”, uma vez que, com a superação “da velha dicotomia entre arte ‘pura’ e arte ‘política’”, “o motivo político pode ter também um efeito direto, sendo confrontado pelo espectador com sua própria realidade existencial” (2008, p. 178-179). Para Bürger, um bom uso desse efeito compareceria, de modo bastante consciente, em Bertolt Brecht:

Brecht é vanguardista na medida em que o tipo de obra de arte vanguardista, por liberar as partes do domínio do todo, possibilita um novo tipo de arte política. Depreende-se claramente das colocações de Brecht [entre os 1920 e 1930] que a obra vanguardista, ainda que necessariamente tenha de recuar frente ao objetivo dos movimentos de vanguarda – que é o de revolucionar a práxis vital –, preserva a intenção. [...]. No entanto, *resta lembrar que o limite do efeito político das obras vanguardistas é estabelecido pela instituição arte, que na sociedade burguesa continua a ser uma esfera descolada da práxis vital* (Bürger, 2008, p. 179-180, grifo próprio).

Por outro lado, considerando a origem militar do termo “vanguarda”, não se pode ignorar como essa nova configuração é atravessada, de ponta a ponta, pelo trauma da Primeira Guerra Mundial. Não quero insinuar, com isso, que todos os movimentos de vanguarda são resultado direto da guerra (cubismo, futurismo e expressionismo são anteriores, aliás), mas que participam do mesmo *zeitgeist*, no qual o avanço tecnológico, acelerado pelo expansionismo global das grandes potências europeias, deflagrou uma modalidade de combate sem dimensão épica – o que é possível constatar a partir da arguta observação de Walter Benjamin, já na década de 1930, sobre a impossibilidade de transmissão da experiência dos soldados após as batalhas da Primeira Guerra:

tório: ela projeta uma imagem de uma ordem melhor, na medida em que protesta contra a perversa ordem existente. Mas, ao concretizar, na aparência da ficção, a imagem de uma ordem melhor, alivia a sociedade estabelecida da pressão das forças voltadas para a transformação” (2008, p. 107). Acredito que uma análise cuidadosa da autonomia no campo específico da poesia poderia demonstrar que esse alívio não comparece nas obras dos melhores autores europeus do século XIX – o que resta claro, por exemplo, em *As flores do mal*, de Baudelaire.

⁵ Neste ponto, tenho em mente trabalhos como *The Emergence of Social Space*, importante estudo de Kristin Ross (2008) que estabelece, por exemplo, uma acurada associação entre a quebra da hierarquia do espaço social provocada pela Comuna de Paris, em sua radical pulverização da divisão social do trabalho, e os deslocamentos semânticos produzidos pela poesia de Rimbaud, cujo efeito de estranhamento deriva, em parte, do uso profanador de estilemas parnasianos.

No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, mas mais pobres de experiência comunicável. (...). Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica da guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos se mostrou ao ar livre numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens, e debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões, o frágil e minúsculo corpo humano (Benjamin, 1996, p. 198).

Desprezando frontalmente a pobreza de experiência imposta pela tecnologia bélica, o futurismo italiano antecipou-se à conflagração efetiva da guerra já iminente na Europa, propondo uma poética da violência como aceleradora das transformações sociais projetadas para o século XX. Ainda tensionado entre a realidade como limite, que deveria ser literalmente destruído pelo conflito armado, e o infinito como Ideal, que deveria ser finalmente alcançado pela velocidade das máquinas,⁶ Filippo Marinetti inventaria uma poesia na qual as “palavras em liberdade” explodem a totalidade orgânica do texto, simulando a dinâmica da guerra pela ausência de pontuação, pelas quebras sintáticas, pelo excesso de onomatopeias e pela variação tipográfica, como fica evidente em “Bombardeio” [Bombardamento], poema declamado pelo autor em apresentações pela Europa e posteriormente publicado em *Zang Tung Tuuum* (1915, p. 181-182, tradução própria):

a cada 5 segundos canhões de cerco estripar o espaço com um acorde **tam-tuumb** motim de 500 ecos para mordê-lo estracalhá-lo espalhá-lo ao infinito

no centro desses **tam-tuumb**
esmagados (largura 50 quilômetros quadrados)
saltar explosivos cortes murros bateria tiro
rápido Violência ferocidade regularidade este
baixo grave escandir os estranhos loucos agita-
díssimos agudos da batalha Fúria sufoco

ouvidos olhos
narinas abertos atentos

força que alegria ver ouvir cheirar tudo
tudo **taratata** de metralhadoras estralar
a mil sob mordidas tapas **traak-traak**
chicotada **pic-pac-pum-tumb** bizzzzzarrice
saltos 200 m. tiroteio

[...]

⁶ Essa tensão comparece, por exemplo, no item 8 do manifesto “O futurismo”, de 1909: “Nós estamos sobre o promontório extremo dos séculos!... Para que olhar para trás, no momento em que é preciso arrombar as misteriosas portas do Impossível? O Tempo e o Espaço morreram ontem. Nós vivemos já no absoluto, já que nós criamos a eterna velocidade onipresente” (Marinetti, 1983, p. 92).

A mancha gráfica em bloco, ocupando quase completamente a página da edição original, faz com que, na maioria das linhas, as palavras se afastem uma das outras, culminando no isolamento dos termos que designam pedaços de corpos humanos: “ouvidos olhos narinas”. O bombardeio é encenado como uma intensa apresentação teatral, com “atores”, “papeis” e “cenários”, cuja trilha sonora é composta pelo barulho das armas destacados em negrito (“tam-tuuumb”, “taratatatata”, “traak-traak”). Consagrado pelas chamas da batalha, dispostas graficamente pela repetição do termo “fogo”, o suposto espetáculo exige que aquelas entradas sensoriais da cabeça (“ouvidos olhos narinas”) permaneçam “abertas” e “atentas”. De outro ângulo, porém, tais palavras isoladas apontam para os corpos mutilados após os ataques, aspecto reforçado pela própria sintaxe truncada e pelos “pés gelados” no final do excerto.

Apesar da referência a um acontecimento histórico específico, o bombardeio de Adrianópolis, em março de 1913, durante a Primeira Guerra dos Balcãs,⁸ não há no poema nenhum herói singular a ser celebrado, apenas o coletivo “motim”, em que 500 ecos se tornam indistintos entre si. Nesse sentido, um dos poucos nomes próprios mencionados no poema, *Sciukri Pascià*,⁹ surge como uma figura em desespero, já quase derrotada, após ser

⁷ No original: "ogni 5 secondi cannoni da assedio sventrare/ spazio con un accordo tam-tuumumb ammutinamento di 500 echi per azzannarlo/ sminuzzarlo sparpagliarlo all'infinito/ nel centro di quei tam-tuumumb/ spiaccicati (ampiezza 50 chilometri quadrati)/ balzare scoppi tagli pugni batterie tiro/ rapido Violenza ferocia regolarità questo/ basso grave scandere gli strani folli agita-/ tissimi acuti della battaglia Furia affanno/ orecchie occhi/ narici aperti attenti/ forza che gioia vedere udire fiutare tutto/ tutto taratatata delle mitragliatrici strillare a perdi fiato sotto morsi schiaffffi traak-/ traak frustate pic-pac-pum-tumb bizz-/ zzarrie salti altezza 200 m. fucileria/ [...]/ vampe/ vampe/ vampe vampe/ vampe ribalta dei forti die-/ vampe/ vampe/ tro quel fumo Sciukri Pascià comunica te-/ lefonicamente con 27 forti in turco in te-/ desco allò Ibrahim Rudolf allò allò/ attori ruoli/ echi suggeritori/ scenari di fumo foreste/ applausi odore di fieno fango sterco non/ sento più i miei piedi gelati odore di sal-/ nitro odore di marcio Timmmpaani [...]".

⁸ Segundo Roberto Carnero e Giuseppe Iannaccone (2022, p. 92), Filippo Marinetti foi enviado pela revista francesa *Gil Blas* para cobrir a Primeira Guerra dos Balcãs, assistindo diretamente ao cerco da cidade de Adrianópolis (atual Edirne, localizada no noroeste da Turquia) empreendido pelo exército búlgaro.

⁹ Ainda segundo Carnero e Iannaccone, o poema de Marinetti assinala que a comunicação telefônica do comandante do exército turco, Sciucri Pascià, com as fortalezas militares sob suas ordens só se tornou possível

surpreendida pelo bombardeio que resultaria efetivamente na rendição dos turcos. Por outro lado, considerando a presença ostensiva das armas, também é plausível supor que esses 500 ecos não são produzidos precisamente pelos soldados búlgaros, sendo, na verdade, o barulho dos “canhões de cerco”, cujo grande poder de fogo instaura a experiência do bombardeio. Assim, Marinetti parece pulverizar qualquer traço de humanismo de seu poema, destacando a “Violência” e a “Fúria” – duas das poucas palavras escritas em letra maiúscula – como valores absolutos, acima das consequências que trazem aos indivíduos.

Para uma melhor compreensão das vanguardas, o nefasto teor político de “Bombardeio” não pode ser ignorado. O caráter inaugural do poema, cujas inovações estilísticas seriam incorporadas por diversos poetas ao redor do globo, se constitui fundamentalmente como glorificação da guerra, “única higiene do mundo”,¹⁰ reiterando assim aquela associação inicial entre militarismo e vanguarda. Tal associação se torna uma propaganda (enganosa) da guerra tecnológica, estetizada ela mesma como uma “obra de arte” autônoma, o que, por sua vez, camufla aquele esvaziamento de experiência comunicável sobre o qual refletiria, pouco depois, Walter Benjamin. Em outras palavras, em “Bombardeio”, a guerra tecnológica assume uma dimensão estética, na qual o poder de fogo das armas produz, em si e para si, uma hipotética nova forma de beleza, cujo resultado concreto é a completa aniquilação da frágil condição humana.

O poema de Marinetti, portanto, esboça uma plataforma política que se tornaria mais evidente na década de 1920, após sua adesão ao partido de Mussolini. Pouco importa que o fascismo italiano não tenha adotado o futurismo como estética oficial, preferindo antes simular um retorno grandiloquente à antiguidade latina em chave nacionalista: imiscuindo-se na “estetização da política”,¹¹ as horrendas ações dos camisas negras (incêndios, expurgos públicos e outros crimes contra a humanidade) *realizaram* muitas das proposições elencadas pelo futurismo desde 1909, dissolvendo, pelo avesso, a separação entre arte e vida – ou seja, não em favor de uma práxis vital politicamente emancipada, mas de uma perversa replicação da autonomia da arte, reduzindo a vida humana a mero componente secundário da “obra total” produzida pela violência bélica.

É preciso realçar, contudo, que essa glorificação da guerra cantada por Marinetti não comparece na maior parte da poesia europeia dos anos 1910, a qual, diante do desastre inominável da guerra, adota uma postura indiscutivelmente pacifista. Como afirma Michael Hamburger, em *A verdade da poesia*:

A poesia mais memorável e característica da Primeira Guerra Mundial foi a produzida pelo impacto da guerra moderna sobre sensibilidades essencialmente civis. A moderna poesia de guerra tornou-se quase um sinônimo de poesia anti-

pelo trabalho de técnicos alemães como Ibrahim Rudolf.

¹⁰ Como está no item 9 do manifesto “O futurismo”, de 1909: “Nós queremos glorificar a guerra – única higiene do mundo – o militarismo, o patriotismo, o gesto destrutor das anarquias, as belas ideias que matam, e o menosprezo pela mulher” (Marinetti, 1983, p. 92).

¹¹ Retomo aqui outra reflexão de Benjamin, formulada em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”: “*Fiat ars, pereat mundus*”, diz o fascismo e espera que a guerra proporcione a satisfação artística de uma percepção sensível modificada pela técnica, como faz Marinetti. É a forma mais perfeita de *art pour l'art*. Na época de Homero, a humanidade oferecia-se em espetáculo aos deuses olímpicos; agora, ela se transforma em espetáculo para si mesma. Sua autoalienação atingiu o ponto que lhe permite viver sua própria destruição como um gozo estético de primeira ordem. Eis a estetização da política, como a pratica o fascismo. O comunismo responde com a politização da arte” (Benjamin, 1996, p. 196).

bética, desde a obra de Wilfred Owen, Siegfried Sasson e Isaac Rosenberg, August Stramm, Georg Trakl e Giuseppe Ungaretti, na Primeira Guerra Mundial, até a obra menos lograda dos combatentes na Segunda Guerra Mundial. No final de 1915, quando Rupert Brooke e Julian Grenfell (um soldado profissional) morreram, todos os civis, exceto alguns insensíveis ou obstinadamente românticos, estavam conscientes de que a afirmação tradicional da guerra em termos heróicos ou patrióticos não era mais um tema decente para a poesia (Hamburger, 2008, p. 208).

Mesmo entre os artistas de vanguarda, a visão militarista de Marinetti não era majoritária. Nesse sentido, é importante sinalizar que as inovações estilísticas encontradas em *Zang Tung Tuuum seriam*, pouco depois, radicalizadas pelos dadaístas em gestos claramente antibélicos, colocando um desafio à crítica literária interessada nas relações entre forma artística e matéria social.

Em linhas gerais, o dadaísmo surgiu em meados de 1916, como um acontecimento promovido por um deserto do exército alemão, Hugo Ball, com artistas de diversas nacionalidades, como Emmy Hennings, Hans Arp, Marcel Janko e Tristan Tzara, refugiados na Suíça durante a Primeira Guerra Mundial. Reunido em Zurique, no teatro chamado Cabaret Voltaire, esse pequeno grupo criaria uma série de espetáculos e publicações provocativas, que confrontavam a razão instrumental da ordem burguesa – a qual, afinal, produziu a guerra.

Os ousados experimentos dadaístas carregavam, em sua maioria, um estranho senso de humor, indiciando, pela ausência de sentido e pela agressão ao público, o mal-estar na Europa devido ao conflito bélico. Veja-se, por exemplo, o poema “Karawane”, de Hugo Ball, performado pelo artista no Cabaret Voltaire, em 1916, e compilado, pouco depois, no *Dada Almanach* (1920, p. 53):

Figura 1

KARAWANE
jolifanto bambla ô falli bambla
grossiga m'pfa habla horem
égiga goramen
higo bloiko russula huju
hollaka hollala
anlogo bung
blago bung
blago bung
bosso fataka
ü ü ü
schampa wulla wussa ólobo
hej tatta górem
eschige zunbada
wulubu ssubudu uluw ssubudu
tumba ba- umf
kusagauma
ba - umf

Fonte: Ball, 1920.

Embora apresente eventualmente palavras discerníveis, começando pelo título (“caravana”, em alemão), a confusão idiomática do poema produz um ruidoso jogo sonoro, cujo

estranhamento é reforçado pela variação tipográfica na página. A inscrição de termos sem significado imediato é marcada pela reiteração de fonemas, adquirindo uma função onomatopéia (“tumba ba- umf”) – o que remete, de modo estritamente técnico, ao “Bombardeio” de Marinetti. Em “Karawane”, no entanto, não há exaltação do “acorde tam-tuuumb”, mas apenas o fluxo contínuo da anticanção que Hugo Ball, em suas performances, repetia à exaustão, o que certamente causava desconforto aos espectadores. Se, como em “Bombardeio”, é possível considerar esse jogo sonoro como reprodução estilizada dos barulhos ensurdecedores da guerra, tal procedimento em “Karawane” enforma outra inclinação política,¹² tornando-se um exasperado grito de repúdio emitido por Ball contra a Primeira Guerra Mundial.

Não que essa diferença ideológica substantiva entre o futurismo de Marinetti e o dadaísmo de Ball criasse um antagonismo inconciliável entre os próprios artistas em questão. Ao contrário, naqueles anos 1910, todos os vanguardistas colocavam-se no mesmo lado da trincheira, combatendo ferozmente os limites convencionais da “instituição arte”. Nesse sentido, não se pode ignorar o ambíguo impacto do futurismo em Ball, tal qual observa John Elderfield:

Em outubro de 1913, Ball visitou Dresden [...] e lá foi profundamente afetado por uma exposição de pinturas futuristas. Ele encontrou no futurismo uma aguçada representação do mundo moderno e mecanicista – uma representação que ele aplaudiu pela veracidade, mas abominou pelo conteúdo (1996, p. xviii, tradução própria).¹³

Da perspectiva de Hugo Ball, o “mundo moderno e mecanicista”, produzido pela racionalidade instrumental, levaria a Europa à destruição – e a celebração desse mundo, portanto, traria um “conteúdo” abominável ao futurismo. Todavia, isso não impediu que o mesmo Ball iniciasse, a partir de 1915, uma troca de cartas com Filippo Marinetti, explicitando seu entusiasmo com as possibilidades criativas trazidas pelas “palavras em liberdade”. Ainda que a renovação estética forjada por tais artistas se articulasse, posteriormente, a desdobramentos políticos bastante distintos, não se pode perder de vista que o poeta dadaísta projetava seu movimento como uma plataforma coletiva de todas as vanguardas, incluindo o futurismo em sua linhagem. Afinal, como escreve o próprio Ball em seu diário:

¹² Segundo John Elderfield, “quando Ball era dadaísta, todos os sistemas estabelecidos eram rejeitados como inadequados para lidar com o atual estado disruptivo da sociedade. ‘Nenhuma forma de arte, política ou engajamento pode conter o rompimento da represa...’ Inevitavelmente, no entanto, é de se perguntar se a rebelião cultural antiburguesa dos dadaístas tinha alguma conexão com as ideias politicamente revolucionárias da época e, especificamente, suponho, com o anarquismo, pois a frase de Bakunin ‘a paixão pela destruição é também uma paixão criativa’ parece algo de um tratado dadaísta” (1996, p. xxxvii, tradução própria). No original: “When Ball was a dadaist, all established systems were rejected as inadequate to deal with the currently disruptive state of society. ‘No form of art, politics, commitment, can contain the dam burst...’ Inevitably, however, one wonders whether the dadaists’ antibourgeois cultural rebellion had any connection with the politically revolutionary ideas of the time, and specifically, I suppose, with anarchism, for Bakunin’s ‘the passion for destruction is also a creative passion’ reads like something from a dada tract”.

¹³ No original: “In October 1913, Ball visited Dresden [...] and was deeply affected by an exhibition of futurist paintings there. He found in futurism a heightened representation of the modern and mechanistic world – a representation he applauded for its truthfulness but abhorred for its content”.

[A revista] *Cabaret Voltaire* contém contribuições de Apollinaire, Arp, Ball, Cangiullo, Cendrars, Hennings, Hoddis, Huelsenbeck, Janco, Kandinsky, Marinetti, Modigliani, Oppenheimer, Picasso, Van Rees, Slodki e Tzara.

Em trinta e duas páginas, é a primeira síntese das escolas modernas de arte e literatura. Os fundadores do expressionismo, do futurismo e do cubismo têm contribuições nela (Ball, 1996, p. 65, tradução própria).¹⁴

Propondo uma síntese das “escolas modernas” do início do século XX, *Cabaret Voltaire*, revista editada por Ball em 1916, realça os nexos entre o primeiro momento dadaísta e as outras vanguardas, delineando uma *antitradução*¹⁵ instaurada pelos movimentos imediatamente anteriores: expressionismo, futurismo e cubismo. Na outra ponta, as divisões internas no dadaísmo, que ocorreriam mais fortemente com o fim da Primeira Guerra Mundial, se dão de modo um tanto caótico, sem corresponder a critérios que, para nós, pareceriam politicamente mais coerentes. Isso fica evidente com a saída de Hugo Ball do movimento, após a ruptura com Tristan Tzara, em maio de 1917:

“O MOVIMENTO DADA está lançado”, escreveu Tzara na data de julho de 1917 em sua versão da cronologia de Zurique. Isso pode parecer mera autopromoção – localizar o início do movimento dada após a saída de Huelsenbeck e Ball –, mas como a causa da saída deles foi justamente a oposição à ideia de um “movimento”, essa data não é inadequada. Além disso, essa data marcou a publicação do primeiro número do periódico *Dada*, que, com Tzara como editor, consolidou seus objetivos e sua autoridade dentro do grupo. E se *Cabaret Voltaire* tinha sido um apanhado eclético em sua forma, o curso de *Dada* mostra uma cristalização gradual e deliberada de postura, até que um estilo caracteristicamente dadaísta, ou uma apresentação dadaísta, fosse alcançado (Elderfield, 1996, p. xxxii, tradução própria).¹⁶

Defendendo uma revolta estética pretensamente sem amarras, Ball renegaria a “cristalização gradual e deliberada” de um estilo dadaísta e buscaria manter, nos anos seguintes, sua anárquica liberdade. Tzara, por seu turno, ampliaria o movimento, dando-lhe uma dimensão propriamente internacional – com importantes reverberações em Paris, Barcelona e Nova York – e estabelecendo uma espécie de linha evolutiva,¹⁷ a qual intentaria subsumir a

¹⁴ No original: “Cabaret Voltaire contains contributions by Apollinaire, Arp, Ball, Cangiullo, Cendrars, Hennings, Hoddis, Huelsenbeck, Janco, Kandinsky, Marinelli, Modigliani, Oppenheimer, Picasso, Van Rees, Slodki, and Tzara./ In thirty-two pages it is the first synthesis of the modern schools of art and literature. The founders of expressionism, futurism, and cubism have contributions in it”.

¹⁵ Recupero o termo do manifesto “Aantitradução futurista”, de 1913, escrito por Guillaume Apollinaire e dedicado a, entre outros, “Marinetti Picasso Boccioni Apollinaire Fort Merceau Max Jacob Carrá Delaunay Henri-Matisse Braque [...] Léger Valentine De Saint-Point Delmarle Kandinsky Stravinsky Herboin A. Billy G. Sauvebois Picabia Marcel Duchamp B. Cendrars” (Apollinaire, 1983, p. 121).

¹⁶ No original: “The DADA MOVEMENT is launched’, wrote Tzara for the date July 1917 in his version of the Zurich chronology. This may seem merely self-promotion – locating the beginning of the dada movement after Huelsenbeck and Ball had left – but since the cause of their leaving was precisely their opposition to the idea of a ‘movement’, this date is not inappropriate. Moreover, this marked publication of the first number of the periodical *Dada*, which, with Tzara as editor, consolidated his aims and authority within the group. And if *Cabaret Voltaire* had been an eclectic catchall in its format, the course of *Dada* shows a gradual and deliberate crystallization of stance, until a characteristically dadaist style, or dadaist presentation, was reached”.

¹⁷ Como escreve Maurice Nadeau: “O dada também evoluiu; não atingiu subitamente a intransigência e a negação totais que nós conhecemos, e as publicações desse período (*Cabaret Voltaire* nos anos 16-17) mesclam muito

antitradução das vanguardas anteriores. Não deixa de ser instigante constatar, portanto, que o antibelicismo não impediu o intenso diálogo de Ball com Marinetti, enquanto a disputa pela liderança do dadaísmo levou a uma irreconciliável ruptura dentro do próprio movimento, cujas consequências, incluindo a instauração do surrealismo na década de 1920, mudariam sensivelmente a cena cultural na Europa.

Em outro quadrante do globo, longe do epicentro da guerra, a cena cultural brasileira dos anos 1910 mostrava-se bem defasada com relação às vanguardas europeias, tachadas indistintamente como “futurismo”¹⁸ e consideradas, na maioria dos artigos publicados na imprensa local, como uma extravagância ora perigosamente inconsequente, ora deliciosamente ridícula. Em sintonia com esse descompasso, o próprio conflito bélico, no qual o Brasil entrou oficialmente em 1917, quando rompeu relações diplomáticas com a aliança germânica, não trouxe grande impacto ao campo da poesia no país – com a honrosa exceção de *Há uma gota de sangue em cada poema*, livro que o próprio autor, Mário de Andrade, consideraria imaturo pouquíssimo tempo depois.

Na primeira parte de *O mundo sitiado*, importante estudo sobre a poesia brasileira na Segunda Guerra Mundial, Murilo Marcondes de Moura encontra, em *Há uma gota de sangue em cada poema*, “além do discernimento no que diz respeito à percepção da magnitude do acontecimento histórico, um desejo de atualização evidente, ao responder com prontidão aos acontecimentos – virtudes marcantes no Mário de Andrade maduro” (2016, p. 91). O problema, segundo o crítico, estaria na contradição entre “uma atitude ‘modernista’ e uma linguagem ainda convencional” (p. 92), marcada por elementos passadistas, decalcados do simbolismo francês.

Tal inconsistência, porém, faz com que o livro de Mário, em alguns momentos, estabeleça uma inesperada oposição formal à poética de Marinetti em *Zang Tumb Tuum*, como fica evidente em “Exaltação da paz” (Andrade, p. 15-18):

Ó paz, divina geratriz do riso,

chegai! Ó doce paz, ó meiga paz,
sócia eterna de todos os progressos,
estendei vosso manto puro e liso
por sobre a Terra, que se esfaz!
Ó suave paz, grandiosa e linda,

bem cubismo, futurismo (com Marinetti) e o espírito propriamente dada de Tzara. [...]. Até sua chegada em Paris, Tzara fez revisões em seus manifestos (Dada I, II, III...) e formulou a proposição crucial: ‘O pensamento é feito na boca’, que desferiu um golpe mortal no idealismo filosófico e abriu as portas para o automatismo” (1964, p. 27, tradução própria). No original: “*Dada lui aussi a évolué, il n'a pas atteint d'un coup l'intransigeance et la négation totales que nous lui avons connues, et les publications de cette époque (le Cabaret Voltaire des années 16-17) mêlent assez bien le cubisme, le futurisme (avec Marinetti), et l'esprit proprement dada de Tzara. [...] Jusqu'à sa venue à Paris, Tzara entasse numéros de revues sur manifestes (Dada I, II, III...) et formule cette proposition capitale: 'La pensée se fait dans la bouche' qui portrait un coup mortel à l'idealisme philosophique et ouvrira déjà la porte à l'automatisme*”.

¹⁸ Em “Trajetória de uma ideia: o futurismo no Brasil”, Annateresa Fabris faz um cuidadoso levantamento da recepção das vanguardas europeias na vida cultural brasileira entre os anos 1910 e 1930, enfatizando esse uso alargado do termo “futurismo”, sobretudo entre os detratores. Um caso curioso é o ofício “O ingresso de professores futuristas na Escola Nacional de Belas-Artes”, documento do Instituto Paulista de Arquitetos, escrito em 1931 em protesto contra a reforma introduzida por Lúcio Costa na instituição carioca, resultando em sua demissão como diretor (cf. Fabris, 1998, p. 85-86).

chegai! Ponde, por sobre os trágicos sucessos
dos infelizes que se degladiam,
vossa varinha de condão!

Tudo se apague! este ódio, esta cólera infinda!
Fujam os ventos maus, que ora esfuziam;
que se vos ouça a voz, não o canhão!
Ó suave paz, ó meiga paz!...

[...]

Tudo mudou!... Atra estralada de bombardas
em sanha, um canglorar de márcios trons reboando,
tempestades terrestres estrondeando,
tiritar, sibilar, zinir miúdo de balas
caindo sobre absconsas valas,
coriscos, raios levantando-se de covas,
batalhões infernais em soturnas atordoadas,
clarins gritando, baionetas scintilando,
bramidos, golpes, ais, suspiros, estertores...

[...]

Tudo mudou!
gira na Terra
o tripúdio satânico da guerra.
Porquê? – Si o mundo é bom, se a vida é boa;
si a luz é para todos, si as campinas
dão para todos:
porquê viver, lutando atoa?...
Insultos, cóleras, apodos,
a carniçal volúpia das chacinas,
os ódios que se batem,
as mil raivas que se combatem,
Alsácia vesgastadas,
heróicas Bélgicas dilaceradas,
Lièges desfiguradas,
sânie, ruína, infinitas sepulturas,
desvairado matar, hecatombes monstruosas...
E de nenhuma parte um beijo de perdão!
Vão para a guerra, desdenhando-lhe as agruras,
todos vestidos de coragens ambiciosas:
e acaso alguém terá razão?...
Muito mais ter razão é conduzir as gentes
pelo caminho bom das alegrias:
sem, com os exércitos ingentes,
acordar os convales e as vertentes,
e os ecos virginais da serranias.
... Provocar nas cidades, nas aldeias,
as guerras sacrossantas dos trabalhos;
distribuir pelos novos
trigos e livros a mancheias;
honrar, com outros novos,
os monumentos velhos e grisalhos...
Derramar a verdade em cada casa;
dar-lhe um livro, que é força; educação que é uma asa;

por-lhe à janela flores caprichosas,
por-lhe a fartura no limiar;
e sobre ela fazer desabrochar
o riso, como desabrocham rosas...

[...]

E novamente os povos sossegados,
mais felizes alfin, menos incréus,
envolvereis, ó paz imensa!
– De novo os cantos rolarão nos prados;
E os homens todos rezarão aos céus,
Numa ressurreição da esperança e da crença!¹⁹

O poema, indubitavelmente mal-ajambrado, poderia ser dividido em três partes: na primeira, o eu-lírico suplica pela intervenção da “suave paz”, entendida como ente divino, cuja grandiosidade seria parelha a “todos os progressos”; no segundo, horrorizado com a violência do conflito armado (“a carníçal volúpia das chacinas”), o eu-lírico constata a terrível transformação provocada pela guerra que, endossada pela rima, movimenta o mundo (“Tudo mudou! / gira na *Terra* / o tripúdio satânico da *guerra*”); na terceira, o eu-lírico apresenta uma ingênuas solução para o entrave, valorizando “as guerras sacrossantas dos trabalhos”, e celebrando, em vez de armas, “trigos e livros a mancheia” – numa clara referência a Castro Alves.²⁰

Como observa Murilo Marcondes, *Há uma gota de sangue em cada poema* carrega uma “visão cristã [...] e uma concepção de poesia como música” (Moura, 2016, p. 93), que enformam sua ojeriza à guerra material. Em forma de oração, esta “Exaltação da paz” clama pela dissolução do conflito, expondo – à sua revelia – a impossibilidade de realização desse justo anseio, à medida que recorre a fantasia infantil (“vossa varinha de condão”) contra a ameaça concreta da “estralada de bombardas”.

Os arroubos líricos de Mário de Andrade, com suas exclamações, exortações, hipérboles, reticências e enumerações caóticas, reapareceriam no livro seguinte, *Pauliceia desvairada*, de 1922. A diferença fundamental é que, em “Exaltação da paz”, esses arroubos evocam o retorno a um mundo imaginariamente plácido, guiado pelo “bom caminho das alegrias”, no qual as belezas e os afazeres da vida são compartilhados por todos os “povos sossegados”. Daí a disjunção entre a forma, que se debate numa construção débil do que o próprio poeta chamará posteriormente de verso harmônico²¹ (“bramidos, golpes, ais, suspiros, estertores...”), e a matéria do poema, que perde força ao tentar saltar a distância entre a desagregação dos

¹⁹ Respeitei, sempre que possível, a grafia presente na reunião da *Obra imatura*, planejada pelo próprio Mário de Andrade, na década de 1940, como primeiro volume de suas obras completas.

²⁰ A expressão aparece em “O livro e a América”, de *Espumas flutuantes*: “Oh! Bendito o que semeia/ Livros... livros à mão cheia!” (Castro Alves, 1870, p. 19).

²¹ “Harmonia: combinação de sons simultâneos. Exemplo: / ‘Arroubos... Lutas... Setas... Cantigas... Povoar!...’ / Estas palavras não se ligam. Não formam enumeração. Cada uma é frase, período elíptico, reduzido ao mínimo telegráfico. / Se pronuncio ‘Arroubos’, como não faz parte de frase (melodia), a palavra chama atenção para seu insulamento e fica vibrando, à espera duma frase que lhe faça adquirir significado e QUE NÃO VEM. ‘Lutas’ não dá conclusão alguma a ‘Arroubos’; e, nas mesmas condições, não fazendo esquecer a primeira palavra, fica vibrando com ela. As outras vozes fazem o mesmo. Assim: em vez de melodia (frase gramatical) temos acorde arpejado, harmonia, – o verso harmônico” (Andrade, 2013, p. 68).

laços sociais produzida pela tecnologia bélica daquele início de século e a idealização da paz forjada pelo convívio numa comunidade idealmente integrada – como se observa na indistinção, dentro do poema, entre “cidades” e “aldeias”.

A proposição pacifista de “Exaltação da paz”, cujo intuito é “honrar, com outros novos,/ os monumentos velhos e grisalhos...”, é desmentida pelos aparatos e estratégias militares, que desfazem a associação entre “paz” e “progressos” sugerida na primeira estrofe. Apesar do equívoco, não me parece absurdo supor que, com esse respeito ao passado, Mário esteja implicitamente respondendo aos preceitos do manifesto futurista de 1909, segundo o qual “um automóvel de corrida com seu cofre adornado de grossos tubos como serpentes de fôlego explosivo” seria “mais belo que a *Vitória de Samotrácia*” (Marinetti, 1982, p. 91).

Tal hipótese revela-se ainda mais pertinente quando lembramos que, apesar da adoção mais ou menos indiscriminada do termo “futurismo paulista”²² no primeiríssimo tempo do modernismo brasileiro, Mário de Andrade nunca se mostrou confortável com a denominação, assinalando o incômodo desde o “Prefácio interessantíssimo”, de *Pauliceia desvairada*:

E desculpe-me por estar tão atrasado dos movimentos artísticos atuais. Sou passadista, confesso. Ninguém pode se libertar duma só vez das teorias-avós que bebeu; e o autor deste livro seria hipócrita se pretendesse representar orientação moderna que ainda não comprehende bem.

[...]

Não sou futurista (de Marinetti). Disse e repito-o. Tenho pontos de contato com o futurismo. Oswald de Andrade, chamando-me futurista, errou. A culpa é minha. Sabia da existência do artigo e deixei que saísse. Tal foi o escândalo, que desejei a morte do mundo.

[...]

Marinetti foi grande quando redescobriu o poder sugestivo, associativo, simbólico, universal, musical da palavra em liberdade. Aliás: velha como Adão. Marinetti errou: fez dela sistema. É apenas auxiliar poderosíssimo. Uso palavras em liberdade. (Andrade, 2013, p. 59, 62 e 67).

A própria caracterização da “palavra em liberdade”, no prefácio de Mário, aponta mais para o simbolismo do que exatamente para o futurismo, uma vez que privilegia a musicalidade e o caráter sugestivo em poesia. Mais que isso, ao afirmar que essa “palavra em liberdade” é “velha como Adão”, o poeta de *Pauliceia desvairada* parece não se afastar tanto assim da perspectiva encenada em *Há uma gota de sangue em cada poema*, com toda sua reverência aos “monumentos velhos e grisalhos”. Disso talvez se possa depreender que, quando Mário

²² Para uma análise pormenorizada desse curto período e, sobretudo, das mudanças drásticas incitadas pela viagem de Tarsila e Oswald para Paris, em 1923, indico o ensaio de Vinicius Dantas, “Entre ‘A negra’ e a mata virgem”. Em linhas gerais, o crítico demonstra como a correspondência entre o casal cosmopolita, em contato direto com as novidades da temporada europeia, e Mário de Andrade, “que, da Barra Funda, chamava-os por carta de novos-ricos e futuristas” (Dantas, 1996, p. 100), engendrou a formulação de uma interpretação propriamente modernista da vida brasileira.

confessa ser ainda um “passadista”, a declaração não é apenas uma blague do modernista arlequinal, contendo também um momento de verdade, importante para a definição de seus posicionamentos em estética (e política) durante toda a trajetória como homem público.

É instigante, contudo, notar que os melhores momentos de “Exaltação da paz” não são aqueles que fazem o que indica o título – conclamando a fantasiosa paz, como salvadora da humanidade em perigo –, mas os que descrevem o horror da guerra, com excessos de aliterações quase onomatopaias (“tempestades terrestres estrondeando,/ tiritir, sibilar, zinir miúdo de balas”). Em outras palavras, o poema imaturo de Mário de Andrade ganha fôlego justamente quando incorpora procedimentos vanguardistas, subvertendo os sinais ideológicos de Marinetti: se a velocidade e a violência estruturais do poema estavam, em “Bombardeio”, a serviço da glorificação da guerra, em “Exaltação da paz”, essas mesmas características, aparecendo em momentos pontuais, convertem-se em denúncia contra a barbárie – esbarrando, porém, na crença abstrata nos “progressos” como necessariamente emancipatórios, visão que a própria guerra desmentia, como insinua “Karawane”, de Hugo Ball.

Essa inusitada triangulação entre dois dos principais poetas europeus dos anos 1910 e um jovem poeta bem-informado de um país periférico permite uma reflexão mais matizada do engajamento na poesia da primeira metade do século XX. O caráter destruidor da vanguarda, cujas inovações estéticas foram paradoxalmente forjadas como antecipadoras das transformações sociais supostamente promovidas pela guerra, em Marinetti, e como expressão desesperada da falta de sentido dessa mesma guerra, em Hugo Ball, ganhariam uma outra inflexão em Mário de Andrade.

Para o brasileiro, desde o início, a destruição era apenas uma etapa necessária da renovação artística, não sendo nunca um fim em si mesmo – como ele explicita, por exemplo, em diversos trechos de *A escrava que não era Isaura*:

Também não me convenço de que se deva apagar o antigo. Não há necessidade disso para continuar para frente. Demais: o antigo é de grande utilidade. Os tolos caem em pasmaceira deante dele e a gente pode continuar seu caminho livre de tão nojenta companhia (Andrade, 1983, p. 223).

Que tal ensaio seja publicado apenas em 1924, quando o “espírito novo” na própria Europa reveste-se, após o desastre da Primeira Guerra, do anseio de “retorno a uma tradição ou classicismo perdido”²³, não diminui a independência de pensamento do jovem Mário. Na tentativa de efetivar a necessária atualização da vida cultural no Brasil a partir da energia escandalosa das vanguardas internacionais, Mário de Andrade carregaria, desde a obra imatura dos anos 1910, um forte empenho de mobilização do passado como elemento vivo – “lição para se meditar, não para reproduzir” (Andrade, 2013, p. 74) –, aspecto que ultrapassaria

²³ A expressão é de William Marx, no ensaio “Penser les arrière-gardes” (2008, p. 10). Em seu estudo sobre a poesia brasileira após a Segunda Guerra Mundial, Vagner Camilo apresenta muitos exemplos desse retorno à ordem nos artistas europeus nos 1920: “É o caso da música de Stravinsky, com seu ‘ballet avec chant’ *Pulchinella*, e das artes plásticas, alcançando os principais líderes das vanguardas históricas, como o Picasso de *Olga na espreguiçadeira*, além do *Arlequim de Barcelona*; Juan Gris, em parte inspirado pelos retratos picassianos em estilo ingresco; [...] e outros pintores que caracterizaram o que se convencionou denominar, controversamente, de *retour à l’ordre*” (2020, p. 109-110).

seus escritos, intervindo diretamente na sociedade, a partir dos anos 1930, por meio de suas políticas públicas de conservação e de divulgação da tradição cultural brasileira.

Referências

- ANDRADE, Mário de. *Obra imatura*. São Paulo: Martins; Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.
- ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Org. Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.
- APOLLINAIRE, Guillaume. A antirtradição futurista, 1913. In: TELES, Gilberto Mendonça (org.). *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. 7. ed. ampl. Petrópolis, RJ: Vozes, 1983. p. 118-121.
- BALL, Hugo. *Flight Out of Time*: A Dada Diary (edited by John Elderfield; translated by Ann Raimes). Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1996.
- BALL, Hugo. Karawane. In: HUELSENBECK, Richard. *Dada Almanach*. Berlin: Erich Reiss Verlag, 1920. p. 53.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- CAMILO, Vagner. Vertentes neoclássicas em dois contextos: europeu e latino-americano. In: CAMILO, Vagner. *Modernidade entre tapumes*: da poesia social à inflexão neoclássica na lírica brasileira moderna. São Paulo: Ateliê, 2020. p. 109-117.
- CARNERO, Roberto; IANNACCONE, Giuseppe. *Il magnifico viaggio*: letteratura per il terzo millennio. v. 6. Firenze: Treccani Giunti TVP Editori, 2022.
- CASTRO ALVES, Antônio de. *Espumas flutuantes*. Bahia: Typ. de Camillo de Lellis Masson, 1870. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4929>. Acesso em: 04 nov. 2024.
- DANTAS, Vinicius. Entre 'A negra' e a mata virgem. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 45, jul. 1996, p. 100-116. Disponível em: <https://novosestudos.com.br/produto/edicao-45/#gsc.tab=0>. Acesso em: 07 out. 2024.
- ELDERFIELD, John. Introduction. In: BALL, Hugo. *Flight Out of Time*: A Dada Diary. Edited by John Elderfield. Translated by Ann Raimes. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1996. p. xiii-xlvi.
- FABRIS, Annateresa. Trajetória de uma ideia: o futurismo no Brasil. *Língua e Literatura*, n. 24, 1998, p. 77-109. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/linguaeliteratura/article/view/116033>. Acesso em: 04 nov. 2024.
- HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia*: tensões na poesia modernista desde Baudelaire. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia*: o romantismo na contramão da modernidade. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

MARINETTI, Filippo. O futurismo, 1909. In: TELES, Gilberto Mendonça (org.). *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. 7. ed. ampl. Petrópolis, RJ: Vozes, 1983. p. 84-87.

MARINETTI, Filippo. *Zang tumb tuuum*. Milano: Edizione Futuriste di Poesia, 1914.

MARX, William. Penser les arrière-gardes. In: MARX, William. *Les arrière-gardes au XXe siècle*. Paris: Presses Universitaires de France, 2008. p. 5-19.

MOURA, Murilo Marcondes de. *O mundo sitiado*: a poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial. São Paulo: Ed. 34, 2016.

NADEAU, Maurice. *Histoire du surréalisme*. Paris: Éditions du Seuil, 1964.

ROSS, Kristin. *The Emergence of Social Space*: Rimbaud and the Paris Commune. London/ New York: Verso, 2008.

SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.